

CONTRA EL ARTE CONTEMPORÁNEO

D.R. © Tumbona Ediciones S.C. de R.L. de C.V., 2014
Progreso 207-201, Col. Escandón
11800, México D.F.
tumbonaediciones.com
Twitter: @tumbonalibros

ISBN: 978-607-7534-48-8
Impreso en México.
Printed in Mexico.

D.R. © Javier Toscano, 2014
D.R. © Diseño de colección y portada: Éramos Tantos

Impreso por Talleres Gráficos de México

Este libro se realizó con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales 2013.

Este libro está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-CompartirIgual 4.0 Internacional.



 

VERSUS | ROUND 15

JAVIER TOSCANO

— CONTRA —

EL ARTE CONTEMPORÁNEO


COLECCIÓN
VERSUS

La negación de la pérdida de participación [ciudadana] se correlaciona directamente con el hecho de que el impacto de la gramatización sobre las artes en general, y sobre las artes visuales en particular, no se ha pensado todavía.

Bernard Stiegler, *De la miseria simbólica*

Lo sublime ya no se encuentra en el arte, sino en la especulación con el arte.

Jean-François Lyotard, *Lo sublime y la vanguardia*

PETICIÓN DE PRINCIPIO

El arte es un territorio privilegiado de la cultura cuya importancia social pocas veces se cuestiona. Históricamente, esa exención ha permitido la emergencia de fuerzas y movimientos, pero también —más recientemente— la formación de inercias, el enquistamiento de tercetos costumbristas y la operación de estructuras institucionales abigarradas y conservadoras. Todo esto impide vislumbrar con claridad el nuevo papel que el arte ha adquirido como un sistema específico y favorecido de producción simbólica. Pues hay que decirlo de una vez: la creciente importancia del arte contemporáneo no proviene del hecho de que súbitamente hayamos encontrado algo nuevo y esencial en sus productos. No: sus privilegios se han extendido a través de la suscripción

tácita de nuevas alianzas, de sus últimos roles, de sus más recientes entreguismos. En pocas palabras, el ámbito del arte mantiene hoy una hermandad de vanguardia con el sistema económico neoliberal, y en un mundo en el que el dinero se ha convertido en la nueva religión, el arte contemporáneo provee los nuevos objetos y recursos para ese culto en auge.

Pero vayamos despacio. Para no caer en generalizaciones y aturdir la inteligencia con una retórica alarmista, sustentada en significantes vacíos, hay que precisar aquello de lo que se está hablando. Esto presenta un reto que no es menor. Y es que “arte contemporáneo” se refiere a una serie de prácticas más o menos reconocibles, más o menos esquivas, pero que, al menor intento de clarificación, aquello que les es común se desvanece, como humo envuelto en discurso. Una definición parecería entonces fuera de lugar a pesar de que, al mismo tiempo, más allá de todas las dificultades —o quizá por ellas mismas— también se antoja necesaria. Para lograr generar algo parecido a una circunscripción que englobe eso que se nombra, hay que remontar dos complicaciones básicas. En primer lugar, hay que entender que ninguna definición podría hacerle justicia a una serie de prácticas tan complejas y distintas-distantes entre sí; y, en se-

gundo lugar, que en ese océano de matices, justo una de las formas en que el discurso del arte contemporáneo coloniza sus propios territorios es a través de nominaciones genéricas (en títulos de exposiciones, catálogos, premios, generaciones, colecciones, etc.) que reducen a totalidades caricaturescas la variedad inabarcable de todas sus pequeñas diferencias. Así pues, una descripción demasiado amplia tiene el riesgo de caer en el ridículo y reproducir uno de los hábitos más arraigados de ese mismo sistema que se pretende describir. Con todo, hay un sustrato sobre el que esa designación puede tomar forma, una amalgama, una masa crítica con la que se puede emprender la descripción de algunos de sus síntomas (a menos que los síntomas fueran simples pulsiones sin un cuerpo de relato, lo cual, en este caso, tampoco sería del todo imposible). Así pues, asumiendo esta tensión, ensayaré una aproximación que puede ser viable: El arte contemporáneo, en su acepción más amplia, es una forma de organizar la producción y las políticas de una zona de la creatividad y la percepción, en función de una actividad mercantil, y a través de una serie de estamentos y rituales institucionales de significación.

Ahí está: un punto de partida que describe lo artístico desde su forma global de producción. Y es que no:

aunque participa de ellos, el arte contemporáneo no es una región especial de la estética, ni de la invención, ni siquiera de la expresión humana. Es un ámbito cultural entre muchos otros y su condición de “excepción” es, sobre todo, una costumbre, un supuesto cultural, una inercia que no siempre se corresponde con algún carácter concreto. Otras épocas hablaron del arte en términos que hoy parecen grandilocuentes —lo “sublime”, el “genio”, la “originalidad”, la “autenticidad”—, porque correspondía a una concepción históricamente determinada de la producción artística. Pero en nuestro tiempo, retomar esa terminología sin una perspectiva crítica no es sólo una necesidad, es ignorar el desarrollo reciente de la significación, la transmisión y la interpretación cultural, basadas en circunstancias materiales distintas para la construcción de redes, flujos y posiciones flexibles del sujeto, la noción de autor y la personalidad creativa.

Con esta perspectiva en mente, será más fácil pensar el arte sin resabios metafísicos, como si fuera un terreno de pureza que hubiera que defender a toda costa o una región mítica de procesos esenciales. Esta visión más terrenal y concreta provee al menos dos ventajas. Por una parte, permite pensar que (afortunadamente) hay otros espacios para experimentar la creatividad, a veces de

manera más fértil que el de este reducto de prácticas a menudo domesticadas, de productos sofisticados y fantásticos (claro: para quien haya podido entrenarse en ese gusto afín desde el que esa apreciación se construye). Por otra parte, nos previene contra esa ideología universalista que emana de la estructura discursiva del sistema del arte, así como de una serie de preceptos que éste pretende sustentar, como si fueran argumentos claros y objetivos. Acercarse al sistema del arte como un territorio más del quehacer humano hará más fácil despojarlo de sus mitos de producción y consumo, de sus relatos autocelebratorios, labrados de forma tan hedonista o adornados con un tono épico inconsecuente, y de algunos de sus supuestos más tercos y perniciosos —su “carácter de excepción”, su “autonomía”— para, en cambio, examinar los problemas desde un punto de vista suplementario e integral.

Esto quiere decir que no, no voy a ocuparme aquí de desentrañar una “esencia” de lo que puede entenderse como “arte contemporáneo”, ni voy a describirlo con esa aura infatuada que busca dar importancia a los enredos técnicos, que teje teorías complejísimas a partir de la ocurrencia y el accidente, y que obstaculiza con una pseudomística enrarecida la simple posibilidad de

un encuentro. En un breve ensayo, Luigi Amara escribe: “En el mundo paralelo del arte, la mercadotecnia no se estila con *jingles* pegajosos ni con eslóganes de una sola línea, sino con ejercicios complicadísimos de vaciedad. Lo que bien podría caracterizarse como batiburrillo estético —o charlatanería trascendental— inspira un respeto boquiabierto, un mareo apantallador, que desde luego se cotiza muy bien en las subastas.”¹ Estas exhortaciones no pueden quedar aisladas: nos exigen. Pasarlas por alto es participar de un ritual de encantamiento intergeneracional cuyos utensilios son las palabrejas deslumbrantes y las terminologías rebuscadas. Desmontar ese rito es, en cambio, incitar a ejercer una mirada crítica sobre las estructuras culturales que compartimos, co-generamos y nos dan sentido. Por eso, frente al exceso de esta sociedad del espectáculo de la que nos es imposible sustraernos, sólo podemos acercarnos al ámbito del arte contemporáneo tratando de conducir una indagación que mantenga el balance entre la honestidad intelectual y el desencanto melancólico, entre la curiosidad escéptica y el hartazgo convertido en *ethos* crítico.

¹ Luigi Amara, “Mareos conceptuales”, en la revista *Galleta china*, Año 1, No. 2, 2010, México: Casa Vecina, pp. 8-9.

Tampoco voy a repetir aquí todo lo decisivamente problemático que ya conocemos del mundo del arte. No examinaré la sintaxis enmarañada de sus disertaciones pseudoeruditas, ni la difusa lógica conceptual que se utiliza como elemento clave de una estrategia mercadológica subrepticia; tampoco voy a acercarme a la expansión de las prácticas artísticas cínicas o irreverentes, que pretenden hacer un comentario chusco o indecoroso de la institución o el mercado, simulando sitiarlos antes de pedirles posada. No tiene sentido reiterar que el arte es el engranaje de una máquina célibe y que, a través de la concertación interesada de sus agentes (curadores, críticos, artistas, galeristas, directores de instituciones, coleccionistas y *fundraisers*), se reproduce acríticamente a sí misma, expandiéndose desde esas arquitecturas discursivas hipnóticas que funcionan como torres de transmisión de varios watts de potencia. No voy a abarcar el tema del museo como mausoleo, que cubre con un manto de muerte todo lo que toca, ni la paradoja que eso conlleva para una ansiedad neurótica de legitimación. Tampoco hablaré de la abundancia vertiginosa, monótona e inconsecuente de las ferias, las bienales, los pabellones o los cubos blancos de moda. Y, por último, tampoco haré un análisis de los mecanis-

mos de poder intrínsecos a las relaciones sociales y económicas que en este sistema se forman, y que incluso desde de un marco antropológico de exigencias mínimas son previsibles, arcaicos y hasta fastidiosos.

Lo que sí voy a examinar son tres asuntos, que a pesar de la escasa atención que han tenido pueden resultar del máximo interés. En primer lugar, trataré de ubicar el contexto cultural y económico global que conforma la nueva circunstancia del arte contemporáneo, con el fin de entender algunas de sus nuevas interacciones, así como algunos puntos curiosos de ese marco que le da sustento y que las buenas costumbres (y los entrenados en esas mismas formas) quisieran dejar de lado, tras bambalinas, o como se dice coloquialmente: *en lo oscuro*. En segundo lugar, me ocuparé de un dilema peculiar y francamente enigmático: a pesar de todos los problemas estructurales y de las contradicciones a nivel ético, político y existencial que le conocemos, ¿cómo es que el arte contemporáneo sigue sumando adeptos? ¿Cómo se ha llegado a esta situación paradójica en la que entre más complicaciones se ventilan, más entusiastas quieren participar? El anzuelo de un bono económico en la cima —como cebo para quien sabe guardar las formas— explica, hasta cierto punto, el desborde de las mo-

tivaciones; incluso, algo tendrá que ver una especie de masoquismo de juventud, de la mano de cierta bendita ignorancia, pero el paroxismo por lo artístico contemporáneo desborda la lógica y la razón. Hay aquí algo de una obstinada servidumbre voluntaria que vale la pena explorar. En tercer lugar, esta participación exagerada denota también el despliegue de nuevas estrategias de conformación y dominio, lo que da lugar a nuevas configuraciones de la subjetividad y de la personalidad creativa que en este sistema se están ensayando, justo ahora. En ellas, las habilidades que aseguran el éxito tratan, en alguna medida, más que de la exploración del talento o de la investigación del sí mismo como recurso y alcance, del encubrimiento de la mediocridad y del énfasis de la performatividad gestora: se trata del *free-lance* que cultiva su personalidad para hacerla productiva en el *networking* mientras administra a una horda de subalternos que desarrollan ideas para ponerlas en movimiento bajo su nombre. El microempresariado creativo no deja de tener consecuencias en las relaciones sociales que se amparan bajo este entretejido simbólico. Lo que no tenemos a la mano es un esquema que nos haga entender las circunstancias del desbalance entre lo que esperamos de los productos simbólicos que emergen de

esa estructura de producción y la construcción social que genera esa estructura, en donde otra realidad —más concreta y precaria— se pone en juego. Al final, se trata de cuestionar qué papel ha cobrado el sistema del arte de nuestro tiempo como participante privilegiado de estas sociedades tecnológicas complejas —la vanguardia de un semicapitalismo²— para la normatividad, el control y el condicionamiento de la creatividad y la imaginación y, sobre todo, qué consecuencias ha tenido todo esto en la configuración de formas concretas con las que se construye y delimita —desde esas potencias latentes, pero parcialmente subyugadas— lo cotidiano.

Algunas preguntas clave guían esta pesquisa. Y es que si para las mayorías, para los que no pueden acceder a su cumbre y sus privilegios, el arte es un simulacro injusto e ingrato, ¿por qué permitimos su incontrolada expansión? ¿Por qué delegamos la curiosidad y la razón estética a los objetos que se ofrecen en esos espacios limitados e ideológicamente cargados para sustentar los formatos posibles de exposición? ¿Por qué tiene el Estado que subvencionar con recursos públicos, ya no di-

² Recordemos que, según Franco Berardi, *Bifo*, el semicapitalismo es “una manera de producir que involucra mente, relación y lenguaje, y que, por ende, tiene que ver con una producción inmaterial.” *Bifo, El alma y el trabajo*, México: Conaculta/Ellefanta, 2012, p. xii.

gamos el desarrollo de jóvenes de cierto potencial, sino el negocio de galerías y artistas consagrados que ofrecen sus productos a las élites del poder? ¿Por qué tantos participan de los rituales de humillación, de las imposiciones jerárquicas, de la consagración del privilegio, pero también de las manías lingüísticas, terminológicas y gestuales con las que se busca denotar la condición del “éxito” artístico? ¿Por qué las masas y los ingenuos cuestionan si algo es o no es arte —como si la respuesta conllevara de veras un fundamento categórico, una verdad profunda— cuando es esa pregunta misma la que sostiene toda la estructura del arte contemporáneo, es decir, la que fortalece la potencia del simulacro de lo artístico? ¿Por qué abundan las escuelas, los cursos, los programas de posgrado, las estancias, las residencias y todo un aparato de formación para una serie de individuos que gastan recursos económicos inmensos con la vana esperanza, estadísticamente inviable, de convertirse en un agente relevante en ese sistema de producción? En fin, las cuestiones se multiplican y eso solamente indica la urgencia de un pronto inicio que pueda empezar a dar algunas respuestas.

I. LA CULPA LA TIENE DUCHAMP

De muchas maneras, el sistema del arte contemporáneo es el resultado de fuerzas sociales y económicas que sus agentes han ido ingenua o cínicamente aceptando (en una primera etapa) y desarrollando (en una etapa ya de complicidad, extasiados por su participación en la génesis de valor económico). En ese sentido, este sistema se ha convertido en una fachada, un divertimento que nos distrae de un hecho más fundamental: hoy en día la sociedad entera vive inmersa en un flujo continuo y pujante de impulsos transestéticos. Explicaré esto con más detalle. El ideal de las vanguardias artísticas de inicios del siglo xx de inundar la sociedad con algunos de los principios de la exploración artística se ha vuelto ya una realidad. Pero más que ensueño o utopía, como lo fue para ellos, se involucran aquí nuevas fórmulas que aluden al inconsciente del consumidor, a los sueños de una insatisfacción perpetua, a la transferencia visual de nuevas ideologías que se difunden a lo largo de todo el cuerpo social. La experimentación y la osadía plástica que alguna vez generaron los palimpsestos políticos y los collages incisivos de los dadaístas, los constructivistas y los surrealistas, hoy son recetas de montaje que, aligerados por un principio

de gusto minimalista, se reproducen hasta la náusea en la publicidad, la moda, la industria hollywoodense, los videojuegos, el diseño en todas sus vertientes, la arquitectura meta-contextual, la producción de mobiliario y el desarrollo de toda la tecnología que nos circunda. Como escribe Sylvère Lotringer, ese editor célebre de una generación crítica de pensamiento francés: “El arte ha hecho metástasis en todos lados, en la economía, los medios, la política...” Y continúa: “La estetización de la política ya no es característica del fascismo, como tampoco la politización de la estética conduce a la revolución.”³

En esta metástasis de lo estético, el reino del arte sólo puede mantenerse como pseudoexcepción, terreno pretendidamente autónomo, burbuja de cristal, a través de la elaboración de protocolos institucionales que establecen un sistema de exclusión y accesos limitados. Con reglas no escritas, pero descaradas y funcionales, este sistema de significación requiere de los individuos, sobre todo de aquellos que conforman el núcleo más asiduo del *network* preponderante (curadores y artistas del *jetset* contemporáneo, coleccionistas y galeristas que operan bajo estra-

³ Sylvère Lotringer, “The Piracy of Art”, en *International Journal of Baudrillard Studies*, Vol. 2. No. 2., 2005, disponible en línea en http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol2_2/lotringer.htm [consultado en marzo de 2014].

tegia sus adquisiciones, o incluso las “jóvenes promesas” que en una suerte de transferencia libidinal inconsciente le otorgan cierta vitalidad a cualquier *vernissage*), hábitos específicos en sus conductas y sus modalidades lingüísticas (las artes tan sofisticadas de las relaciones públicas), así como prácticas colaborativas de distintos grados, para funcionar con códigos explícitos que mantengan compartimentados los beneficios sociales y económicos de esa excepcionalidad fabricada. En Occidente sólo hay otro ámbito con una estructura de excepción semejante hoy en día: el sistema financiero global.

Bajo el eslogan neoliberal contemporáneo: “el capital no tiene nacionalidad”, los capitales de inversión en la bolsa se trasladan de un lugar a otro sin someterse a las molestias que genera el transporte mundial de mercancías y, sobre todo, exentos del pago de impuestos sobre la renta en todos lados. Esta convención mundial que exonera esta forma de riqueza se constituyó porque el principio de inversión prometía que habría beneficios económicos directos en las empresas de la economía real, tangible (con el supuesto aumento del “empleo”, esa transmutación neosocial de la noción del trabajo). De muchas maneras, se asumió que la capitalización bursátil con fondos nacionales e internacionales traería

un progreso social tácito y que por supuesto no debía tasarse. Es así que, desde los años setenta —pero sobre todo desde la ola de desregulación financiera de la década de los ochenta— la convención mundial de exención ha generado un laboratorio alquímico desde el que se destilan inusitados productos intangibles para inversionistas, así como algoritmos y mezclas bursátiles codificadas en notaciones oscuras que pocos más allá del círculo de sus creadores entienden. Pero, como sabemos, estos mismos alcaloides han revelado su toxicidad en eventos catastróficos: tsunamis financieros provocados por burbujas especulativas que terminan por afectar, desde este mercado altamente volátil y desregulado, a la economía productora de bienes concretos que pretendían en algún momento respaldar. Ni siquiera el último desastre financiero de 2008 logró cambiar las reglas de operación o a los actores responsables de promover esa estructura de funcionamiento altamente riesgosa y perjudicial. Desde esa maquinaria de agiotaje internacional, ambigua y voluntariamente complicada, se promueven negocios de ganancias ilimitadas y se colonizan regiones de todo el andamiaje económico (la banca y sus filiales en paraísos fiscales *offshore*, los negocios para-legales y el lavado de dinero, los *hedge funds* y las inversiones in-

mobiliarias internacionales que impactan el urbanismo local, etcétera).

Hay una simetría funcional entre una obra de arte y un algoritmo financiero: ambos son síntesis inmateriales de una cultura a la que le fascina el secreto y le asombra, al mismo tiempo, su efectividad. No importa si para ello hubo antes un proceso socioinstitucional en el que dicha efectividad fue adjudicada, lo que se genera es un círculo cínico: se trata del viejo ritual de la fetichización. Por eso, para el sistema financiero global, el comportamiento del sistema artístico contemporáneo es un área íntima de comunión. Es así que, cuando por la última barrera de la transmutación lingüística, la obra de arte deviene activo financiero, la orgía de la especulación alcanza niveles que rozan el trance místico. Siguiendo a Jean-François Lyotard, es ahí donde la noción de lo “sublime” en el arte contemporáneo, si hay todavía alguna, debe buscarse. En una sociedad en la que lo estético se ha hinchado con esteroides y se ha convertido en el revestimiento preeminente de toda forma de consumo, lo “artístico” toma la función de una denominación de origen, es decir, una forma de proteccionismo económico-cultural que garantiza un límite mínimo de valor. Con ese límite asegurado y protegido con todo tipo de barreras de entrada y artificios de

significación, el sistema se ocupa entonces de construir nombres (*branding*), de asegurar los mecanismos por los que la demanda administrada determina los precios (publicidad del coleccionismo, subastas), de articular una publicidad *ad hoc* a los productos en venta (críticas, reseñas) y de generar todo un aparato invisible de producción del *display* en espacios e instituciones museísticas —que va del precio de los seguros al del transporte de obra, de las condiciones materiales de una muestra a sus políticas de presentación— que correspondan con el ideal abyecto de un objeto aislado, valorizado, enaltecido y, en fin, fetichizado, para su consumo exclusivo y excluyente. El valor del objeto artístico se construye entonces desde estas convenciones y principios. Y aunque antes, bajo los mismos esquemas, los museos tenían un ritmo de producción de exposiciones que quizá permitía digerir en alguna medida las propuestas artísticas, hoy en día la proliferación de galerías y espacios independientes ha generado una especie de fiebre de lo artístico que en muy poco se diferencia de una ampolla hipertrófica —espuma semiótica delirante— que entusiasma principalmente a sus devotos. Aunque los beneficios se abulten en la cima de la pirámide, esta industria tiene hoy en día una dimensión económica descomunal y francamente aterradora. Lotrin-

ger tiene también aquí una opinión: “Que el arte haya devenido un enorme *bisnes*, una multinacional tentacular con sus convenciones profesionales, sus múltiples bienales, sus *stars*, sus clubes de fans, sus redes de iniciados, no era suficiente, había que añadir tratarlo con una veneración profunda, e incluso con un terror sagrado.”⁴ Este terror recuerda el orden de lo sublime que le adjudica Lyotard, y puede ubicarse, sobre todo, en la concentración del poder que este sistema ha adquirido.

Es cierto: ha habido siempre una clara complicidad entre los artistas de todas las épocas y las clases dominantes. En un sentido, los productos del arte han servido siempre como objetos de veneración que acompañan el despliegue simbólico del poder. Como ha escrito E. H. Gombrich: “Las élites crean a sus artistas y éstos crean a sus élites.” Pero la forma de intercambio que este vínculo ha generado en nuestro tiempo tiene una textura distinta, no sólo porque expele un tufllo conservador, antidemocrático, sino también porque se inserta en flujos renovados de dominio, a veces incluso exacerbados y desarticulados, a los que poco interesa la producción de saber, de experiencia vital y de conocimiento.

⁴ Lotringer, *op. cit.*

Esto es hoy fácil de ubicar. Las noticias que el sistema del arte genera han transitado en los últimos años de las secciones de cultura a las de finanzas. Según el indicador de la página de *Artprice*, el tamaño de las transacciones visibles en el arte contemporáneo llegó a los mil millones de euros en 2013. En el *Wall Street Journal*, un bróker de arte explica que sólo declara un porcentaje de sus movimientos, por lo que esa figura podría fácilmente multiplicarse. En ese mismo diario, otro bróker explica que el retorno neto del coleccionismo del arte alcanza entre 8 y 12 % anual, para un lapso de 5 años⁵. Con el bono del gobierno estadounidense en una tasa de no más del 1.75 %, es fácil ver por qué, en un momento dado, la compra-venta de arte contemporáneo se ha vuelto un lugar de refugio para inversionistas en busca de una diversidad de fondos de bajo riesgo: resulta que la sensibilidad artística apacigua a esos espíritus animales a los que tanto miedo tenía J. M. Keynes. Ahora bien, las características en las que se llevan a cabo las transacciones mercantiles en el sistema del arte —el estatuto de creación del fetiche y su valor como mercancía— se están utilizando

⁵ Daniel Grant, “*The Fine Art of Investing in Art*”, en el *Wall Street Journal*, 15 de diciembre de 2013. Disponible en línea en: <http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052702303763804579182200485864722> [consultado en marzo de 2014].

con una nueva función, lo que refleja bien su nuevo estatuto financiero. Otro artículo, esta vez del *New York Times*, lo consigna: con ventas millonarias, llevadas a cabo casi siempre en secreto, bajo dispositivos de creación de valor que pocos entienden y prácticamente sin ninguna especie de regulación, el mercado del arte es el nuevo refugio predilecto para el lavado de dinero. Mientras otras formas tradicionales de esta usanza caen bajo la mirada escrutadora de gobiernos de distintos países, contrabandistas y traficantes de drogas y armas se vuelcan a este mercado cuyos registros y movimientos son envidiablemente “opacos”.⁶

Como es claro, las crecientes cantidades de dinero que circulan bajo modalidades de inversión especulativa o de lavado no le quitan el sueño al *mainstream* artístico, y más bien lo motivan como una zanahoria embadurnada de miel: por fin hay millonarios de las listas de Forbes, estrellas de la música, el cine y las nuevas tecnologías, así como políticos en ascenso en los países emergentes que se interesan en sus productos. Pero en el seno de sociedades democráticas que buscan mayor transparencia

⁶ Patricia Cohen, “Valuable as Art, but Priceless as a Tool to Launder Money”, en el *New York Times*, 12 de mayo de 2013. Disponible en línea en: <http://www.nytimes.com/2013/05/13/arts/design/art-proves-attractive-refuge-for-money-launderers.html> [consultado en marzo de 2014].

y una mejor rendición de cuentas, la transmutación del arte en activo financiero también trae otros problemas, que en algún grado pueden verse como una radicalización del mercantilismo previsto hace tanto tiempo.

Actualmente, uno de los puntos de mayor tensión es el de la intersección entre los recursos públicos y los privados. Aunque esta problemática no aparece en el horizonte de muchos funcionarios y críticos —deslumbrados por las batucadas celebratorias y por esa retórica conveniente que proclama una pseudoemancipación social a través del arte—, se trata de un punto de roces y privilegios que no es menor. En países desarrollados, en especial en Europa, la producción artística se entiende como parte del patrimonio cultural, y desde ahí se inserta en una lógica económica pertinente. Como se sabe, los países europeos tienen las cifras más altas del turismo internacional; en ese sentido, los museos se conciben como puntos de interés y derrama económica. Aunque la producción artística se inscriba en ministerios de cultura, en buena medida está orientada a proveer de activos a instituciones vinculadas con la oferta turística de las urbes, del Centro Pompidou, en París, al Stedelijk, en Ámsterdam, del Maxxi, en Roma, al Tate Modern, en Londres. Bajo esa perspectiva, las ayudas económicas a

este ramo no sólo responden al ideal del mecenazgo en la cultura que asumieron los Estados de bienestar, sino a un pragmatismo que ve en ello una especie de incubadora de la industria cultural que, si bien por un lado requiere inversión pública, por el otro también genera ingresos. (Y es que, a la larga, en medio de las condiciones de la economía global contemporánea, Europa la vieja sabe que el cuidado y la productividad de su patrimonio será de aquí en adelante uno de sus principales y más exclusivos activos.) Pues bien, incluso esta estructura de apoyo está poniéndose en jaque con las exigencias cada vez más grandes de colecciones privadas que reclaman subvenciones públicas como si fuera un derecho innato, a sabiendas de las ventajas económicas que esto conlleva. El francés François Pinault, uno de los coleccionistas europeos más importantes —junto con el inglés Charles Saatchi y el ucraniano Victor Pinchuk— nunca logró chantajear a la administración francesa para imponer sus condiciones en una región cercana a París, así que, como si se tratara de una venganza, trasladó su colección a Venecia —tan ahogada en deudas— en donde adquirió dos recintos con la promesa de rescatarlos a través de fastuosos planes de renovación (a cambio de sendas exenciones de impuestos), que incluían una interven-

ción arquitectónica mayor en la Punta della Dogana de la mano del multipremiado japonés Tadao Ando.

En los Estados Unidos el problema también se presenta, pero en una dimensión distinta, en particular porque la estructura artística se maneja como iniciativa privada y, en todo caso, el gobierno interviene en la asignación de permisos para operar como organizaciones sin fines de lucro (*non-profit*, el conocido 501c3), un paso que suele ser necesario en la estrategia fiscal y de financiación. Sin embargo, en países en vías de desarrollo, entre ellos México, la confusión es mayor. Por ejemplo, en 2005 la feria mercantil de ARCO en Madrid dedicó su plaza a México, y el espectáculo resultó en una tragicomedia grotesca con tintes fársicos. Las autoridades culturales mexicanas se desvivieron en subvenciones y favores como si se tratara de una faena barrial en la que había que animar el convivio con los amigos. Malentendiendo el contexto (un lote para compra-venta de mercancías) y buscando alguna suerte de proyección simbólica de alcance internacional, se generó un encuentro bullicioso pero inconsecuente con cargo al erario público de escuelas que quizá aún hoy padecemos. En los pasillos de aquel mercado se expuso, en las condiciones más enojosas, el cuadro de *Las dos Fridas*, de Frida Kahlo.

Al respecto, un crítico —que aún entonces tenía fama de serlo—, apuntaba: “El desplante es el equivalente de ponerse el esmoquin para ir al supermercado. La operación revela la absoluta falta de estándares con que las autoridades culturales mexicanas utilizan las obras de arte que, hipotéticamente, custodian.”⁷ El dispendio para acudir con una serie de protegidos al supermercado fue el rubro más abultado en el presupuesto del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) de ese año. Y para 2012, con el nombre de Programa de Apoyo a los Artistas Visuales Mexicanos y operado a través del Fonca, ese despilfarro se institucionalizó. Y es que este plan no era un nuevo apoyo a los artistas, sino una nueva subvención a los galeristas, quienes a partir de entonces obtienen financiamiento gratuito del Estado para asistir a ferias comerciales. Como bien apuntó Blanca González en su momento, el nuevo programa carece “de una política de desarrollo artístico integral que vinculara producción y consumo a través de programas relacionados con la educación —para formar públicos—, el mercado, la construcción de valor simbólico, el posicionamiento internacional, la generación

⁷ Cuauhtémoc Medina, “ARCO: la aluci(nación)”, en el periódico *Reforma*, 16 de febrero de 2005.

de empleos y el turismo cultural.”⁸ Sin metas medibles y sin transparencia respecto a los criterios específicos de selección y el destino de los subsidios, se comenzó a otorgar hasta un millón de pesos a espacios comerciales financieramente estables y de reputación comprobada. Este tipo de planes de ayuda fiscal o financiera (o ambas) a las empresas mejor consolidadas de un sector no son la excepción: a fin de cuentas, es así como se originaron los territorios especiales de las maquiladoras aquí y en China, o los grandes parques de producción industrial que operan bajo incentivos fiscales. Es también la lógica que está detrás de los rescates de bancos y de entidades financieras a nivel global. En México ese proceso dio origen al Fobaproa —después llamado IPAB, ese eufemístico Instituto para la Protección del Ahorro Bancario— como resultado de la crisis del 95. Y en Estados Unidos se llevaron a cabo también las intervenciones a Lehman Brothers, al AIG o los fondos Fanni Mae y Freddie Mac, desde 2008, como injerencias al mercado en tiempos de crisis. Este método es una implantación neoliberal a la que el público ya está acostumbrado, y cuyo objetivo es

⁸ Blanca González Rosas, “Subvenciones a galerías privadas”, en revista *Proceso*, 12 de noviembre de 2012. Disponible en línea en: <http://www.proceso.com.mx/?p=324990> [consultado en marzo de 2014].

la privatización de los beneficios y la socialización de las pérdidas. Todo esto en un país en el que, como difundió alguna vez Sergio Aguayo a partir de datos de la Auditoría Superior de la Federación, “cada una de las 50 empresas más grandes de México pagan, en promedio, 74 pesos por ISR [impuestos] anuales”⁹, es decir, el equivalente a unos 5 dólares al año.

Sin embargo, las instituciones federales de cultura no están solas en este resquicio que bordea los límites de lo legítimo y lo legal. En 2008, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) abrigó la colección de arte contemporáneo del Grupo Coppel (la empresa número 46 en México¹⁰) en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA, campus central). La curaduría de la muestra *Las implicaciones de la imagen*, a cargo de Taiyana Pimentel, no impidió que la colección se viera como una

⁹ Esto para el periodo 2001-2006. Aguayo continúa: “Para que el lector lo contextualice, los asalariados con ingresos de 10 mil pesos al mes pagaron ¡168 veces más ISR por año que cada una de las empresas más grandes de este país! El secreto bancario me impide asegurar [para 2011], qué tanto se mantiene esa inequidad tan absurda y ofensiva.” En Sergio Aguayo, “Hablar de dinero”, *Reforma*, 26 de octubre de 2011.

¹⁰ Para 2011, según el ranking especializado de la revista *Expansión*, disponible en línea en <http://www.culturadelalegalidad.org.mx/recursos/Contenidos/Contenidosparaempresas/documentos/> [consultado en marzo de 2014].

sucursal en *copy-paste* de cualquier otra de nivel internacional bien situada, con su inventario habitual de artistas renombrados. Y más recientemente, cuando la Coordinación de Artes Plásticas de esa universidad, bajo la dirección de Teresa Uriarte, finalmente tomó una postura crítica frente a la Colección Blaisten —que se albergaba en el Centro Cultural Tlatelolco y consumía sus presupuestos sin ningún beneficio recíproco visible— una infatuada periodista, más pasional y agreste que inteligente y honesta, armó desde un campo pseudocrítico una perorata de argumentos metafísicos con los que defendía el derecho del pueblo a ver cuadros de importancia histórica y estética que —sin explicar sus razones, pero manteniéndolas como una verdad evidente— eran “fundamentales, insustituibles, únicos e irre recuperables.”¹¹ A pesar del escándalo que se desató después de este último alegato neoconservador, en ninguno de estos dos casos se hicieron públicos los gastos en los que incurrió la institución pública. Es evidente que hay un beneficio intrínseco desde estas circunstancias para cualquier colección que, por una parte, incrementa su plusvalía (la visibilidad ge-

¹¹ Avelina Lésper, “El autoritarismo estético de la UNAM”, disponible en línea en <http://www.avelinalesper.com/2012/10/el-autoritarismo-estetico-de-la-unam.html> [consultado en marzo de 2014].

nera valor) y, por otra, consolida la legitimidad de su selección (con una institución de prestigio que la respalde, la selección se justifica: se consume como un acierto). El cruce de los campos artístico y económico no es fortuito en estas discusiones, y la falta de políticas claras y racionales que rijan las asociaciones entre instituciones públicas y privadas sólo complica cualquier operación.

Pero las interacciones entre el mercado y el sistema de significación del arte difícilmente terminan aquí. Podemos examinar otra cuestión clave: la producción. Y en lo que a ello concierne, sería un error pensar que los artistas se mueven en un campo de libertad. De hecho, ese ideal es más bien la excepción a la que puede acogerse sólo un puñado de artistas del *mainstream*. Por lo general, una vez que un artista se reconoce en el mercado por un tipo de prácticas, que forja un estilo discernible, parece quedar condenado a repetirse si no quiere salir del ruedo. El mercado es para él un amante magnánimo, pero también receloso y exigente: caprichoso. El incumplimiento de las entregas de lo previsible, la imposibilidad de repetir lo que suscitó alguna vez un interés, puede hacerlo pasar a segundo plano. Incluso los más osados, los que buscan reinventarse en cada momento, tienen que pagar un alto precio por ello. Georges Didi-

Huberman decía de Godard que podía exponer en donde fuera, que tenía las puertas abiertas para presentarse en cualquier recinto, pero a cambio de no ser comprendido. La incompreensión, la insignificancia de lo producido, la subsunción al nombre de artista, son los costos de esa fama apalancada en un sistema obsesionado con esos objetos que deben ser únicos, pero a la vez repetibles.

Pero las exigencias de esta estructura mercantil de intercambio no se limitan a la hiperdeterminación del estilo o la (in)transmisión del sentido. De hecho, es quizá en la elección de soportes en donde éstas son más visibles. La proliferación comercial de ciertos medios son el síntoma de su verdadero poder. Estos no son tanto los alegatos del discurso, sino las prácticas del mercado. Y varios brókers coinciden en señalar que, a nivel internacional, la pintura —sobre todo la abstracta— el dibujo, la fotografía y cierto tipo de escultura son sus favoritos. Las razones, si consideramos las redes en que estas obras circulan, son un tanto obvias: la pintura y el dibujo pueden generarse en una línea de producción, pero aún así mantienen el aura de lo hecho a mano. Cuando son bajo pedido, pueden también adaptarse a cualquier espacio, como lo es un *stand* de feria. La abstracción, en particular cuando involucra color, puede establecer un contacto

visual instantáneo desde la distancia. Además, el impacto del trabajo gráfico se traduce muy bien en internet, donde el inventario puede moverse más fácil.¹² Todo lo demás —instalación, performance, video— si se estructura bajo un estilo internacional minimalista, es aceptable, consumible. De otra manera sería indiferente. Por eso no es casual que, en su proliferación permanente, “lo artístico”, a lo largo del tiempo, también se asocie popularmente a ciertos formatos, a ciertas prácticas, a ciertas búsquedas domesticadas. Fuera de ellas, se empieza a difuminar, se vuelve caótico, ambiguo, en todo caso: “experimental”. El mercado, que busca adquirirlo todo —pero también el museo, que busca explicarlo todo—, imponen así su imperio sobre lo que de otra forma no podrían controlar. Todo eso con el fin de domesticar lo imposible, lo que está siempre más allá. El arte, bajo su vastísimo e imponderable influjo, deviene también aquí un simulacro de la unicidad, adiestramiento de la diferencia subyugada.

A pesar de ello o, más bien, justo a través de ello, el control de la significación de los productos del arte des-

¹² Cf. Holland Cotter, “Lost in the Gallery-Industrial Complex”, en el *New York Times*, 17 de enero de 2014. Disponible en línea en http://www.nytimes.com/2014/01/19/arts/design/holland-cotter-looks-at-money-in-art.html?_r=2 [consultado en marzo de 2014].

cansa sobre una profunda paradoja, que atraviesa en sí todas sus instituciones y que es un punto de tensión extrema cuando se despliega ya como teoría del arte. Veámoslo con detenimiento. Existe un impulso neurótico por explicar, describir y percibir esa pieza única e irreplicable que es una *obra de arte*, pero lo que se tiene al alcance para lograrlo son metonimias de la singularidad. En otras palabras: los circuitos del arte transan con fragmentos y supuestos residuos de una experiencia única que quiere mantenerse como tal, pero, al mismo tiempo, se pretende distribuirla, diseminarla, multiplicarla para saciar las demandas de su exposición y su venta. En esa tensión, la obra única se vuelve mito de origen y también garante de un precio inflexible y exagerado. De manera práctica, el asunto se ha resuelto con propuestas de producción a las que ya estamos habituados: múltiples, series, versiones, adaptaciones o variaciones que, como hemos visto, reiteran permanentemente un estilo. Pero eso denota la contrariedad de raíz que se pretende encubrir. Alguna vez este problema se describió como el del original y la copia, pero la carga semántica de tales términos no acierta a ubicar el resquicio que aquí se pone en juego. Y es que el original ya está signado por sus referentes, por sus usos subsecuentes, por sus copias. No hay un ori-

ginal *en sí* si algo nunca se ha reproducido, y en el límite: si nunca se ha dado a conocer. En realidad, el original es siempre un molde, un nuevo orden que busca pervivir, o sea, reproducirse. En otras palabras, cuando su diseminación fracasa, se le destina al olvido: ni original ni copia. El original es una puerta de acceso a la que sólo se llega persiguiendo el camino inverso que siguieron sus referencias y sus copias. Pero entonces el original es un resultado, un efecto a posteriori, una interpretación en retrospectiva, y en ningún sentido una causa primera o una fuente de la que fluya indefinidamente un sentido. Original y copia quedan así unidas en una suerte de relación dialéctica que, a pesar de lo que la tradición cultural asume, sí es reversible.

Pero no sólo eso. Otro fenómeno se hace aquí patente. Y es que de la verdadera unicidad, de la completa singularidad, no puede haber ni una palabra, ni experiencia ni conocimiento. El lenguaje no puede describir lo completamente singular; no es su función y, en última instancia, tampoco su cometido. Así que todo lo que pueda decirse de una obra, por más específica y única que sea, no es sino una adaptación de una experiencia previa, una sintaxis peculiar, cercana, familiar. Por eso la teoría del arte no puede sino generar asociaciones de ideas, agrupa-

ciones, conjuntos y directrices. Si son agrupaciones históricas (organizadas además bajo una lógica patriarcal) les llama periodos, movimientos, fases. O con más congruencia: escuelas. Si son coetáneas, utiliza otros nombres, de los más socorridos —generaciones, tendencias, grupos— a los más específicos —estilos, *ismos*—, y ahora todo el arte con tendencias variopintas pulula adjetivado (arte relacional, arte útil, arte político, arte electrónico, arte participativo...). Al intentar ubicarla, la unicidad se multiplica, se fuga, se convierte en otro conjunto que tampoco será nunca singular. El discurso de lo artístico nace pues de la nostalgia de una unicidad perdida, o más bien: imposible. Pero en esta paradoja funda sus energías y sus aspiraciones. La descripción de una obra es un acercamiento que idealiza una unicidad insostenible, y por eso deviene en buena medida una impostura. El supuesto del que parte es además una especie de navaja de doble filo. Los esfuerzos por describir una obra desde esta circunstancia (que, admitámoslo de una vez, es una ideología) da en ocasiones —cuando el uso del lenguaje es clemente y se corresponde con un material concreto— con destellos sensibles que reubican la posibilidad de la percepción. Pero la mayoría de las veces nos encontramos con pastiches, remedos y palimpsestos de

descripciones previas que vuelven los textos dispensables, intercambiables, frívolos.

No hay que basarnos en ningún estudio erudito para descubrir que el arte contemporáneo, en tanto forma industrial de producción, ha tenido que acelerar la generación textual y discursiva para que coincida con la velocidad de fabricación, exposición y venta de los productos artísticos. Esta aceleración ha ido resquebrajando la maquinaria, vaporosa y frágil, dejándonos ver sus grietas, sus resquicios. Desde que esa forma industrial se puso en marcha, pero, sobre todo, desde que estalló en metástasis a lo largo y ancho de todo el cuerpo social, la ideología de la obra única y original —en la que se sustenta todo el sistema de su significación y consumo— se ha quedado sin argumentos elocuentes, sin peso y sin lucidez. Quizá es por esto que, en muchas de las prácticas del arte contemporáneo, el discurso se haya vuelto una especie de marco, un contexto omnipresente, una explicación obligada. Su respaldo parece más necesario que nunca, como si se tratara de una prótesis técnica que algo quiere sostener, aguantar, sobrellevar.

La vitalidad del arte de inicios del siglo xx nace de esa tensión productiva entre la unicidad y lo repetible, pero el sistema artístico en el que se constituyó parece

haber edulcorado sus circunstancias. El referente ineludible que anuncia su entrada en escena es Marcel Duchamp, con su intervención del urinario en un contexto artístico tradicional, allá por 1917. Esa fecha marca un punto de colisión entre la producción artística artesanal y la industrial. Se ha escrito mucho acerca de ese momento catalizador (aunque lo fue sólo en idea, porque nunca se concretó), pero vale la pena recordar lo que implicó esa transacción liminar con un objeto manufacturado, impersonal, indiferente y estandarizado que Duchamp ingeniosamente bautizó como *ready-made*. Y es que ese gesto marca el choque entre dos épocas: el periodo del arte heroico y romántico —con la búsqueda (y su retórica correspondiente) de lo etéreo, lo inefable y lo irrepetible—, y la nueva sociedad de masas, de producción seriada, intensiva y eficiente, que en ese momento todavía no se alcanzaba a perfilar en toda su extensión. Octavio Paz es uno de los escritores que mejor refiere ese momento, y por eso vale la pena citarlo *in extenso*:

Los *ready-mades* son objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el solo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte. Al mismo tiempo, ese gesto disuelve la noción

de “objeto de arte”. La contradicción es la esencia del acto [...] Los *ready-mades* no son anti-arte, como tantas creaciones modernas, sino *ar-tísticos*. Ni arte ni anti-arte sino algo que está entre ambos, indiferente, en una zona vacía. La abundancia de comentarios sobre su significación [...] revela que su interés no es plástico sino crítico o filosófico. Sería estúpido discutir acerca de su belleza o su fealdad, tanto porque no son obras sino signos de interrogación o de negación frente a las obras. El *ready-made* no postula un valor nuevo: es un dardo contra lo que llamamos valioso. Es crítica activa: un puntapié contra la obra de arte sentada en su pedestal de adjetivos. La acción crítica se despliega en dos momentos. El primero es de orden higiénico, un aseo intelectual, el *ready-made* es una crítica del gusto; el segundo es un ataque a la noción de obra de arte.¹³

La irrupción del *ready-made* duchampiano se da en el apogeo de las discusiones de la vanguardia histórica so-

bre lo que debería ser el arte, lo que éste debía generar y representar. El *ready-made* es una respuesta: ni realismo ni impresionismo ni abstraccionismo ni constructivismo ni cubismo ni futurismo ni dadaísmo, se trata de la presentación de la realidad misma, en una operación que transmuta la materia concreta en un concepto. Duchamp no quiere iniciar con ello una nueva dirección, sino que trata de marcar un punto de no retorno. El *ready-made* es un gesto iconoclasta que le confiere a la banalidad el estatuto cultural más alto. O para decirlo de otra manera: a Duchamp no le interesaba que un objeto del mundo industrial llegara a ser arte, pero había llegado el punto en que podía serlo. La frontera entre lo real y lo artístico era el límite, y franquearlo, una forma de desenmascarar el ridículo que significaba seguir manteniéndolo. La expansión de lo artístico —y su disolución— quedaba en el borde, tras un dique inferido, una enunciación.

Pero algo sucedió. El propio Marcel Duchamp quedó fascinado por el concepto, por su performatividad, es decir, por el hacer productivo del discurso en un contexto dado. El artificio de encumbrar la banalidad como forma artística podía verse desde dos perspectivas distintas. Por un lado, el *ready-made* era un ataque al arte retiniano, a su pretensión y su insignificancia: ¿qué podía

¹³ Octavio Paz, *Apariencia desnuda*. Madrid: Alianza Editorial, 2008, p. 31.

hacer una sensación o una impresión frente a la realidad misma, cuando ésta se dispone a la contemplación? Por simple contraste, el arte retiniano, pomposo y rebuscado, aparecía agotado, nimio e intrascendente. Y en la medida en que esa forma que se le oponía era la realidad más banal disponible, el *ready-made* resaltaba en su neutralidad, en su estruendosa no-significación. Esto da pie a otra interpretación: la operación que Duchamp descubre es que el *ready-made* no significa por haber sustituido un objeto cultural suntuario por otro objeto industrial indiferente —desde el punto de vista estético—; no, la verdadera significación, en este contexto específico, es la de la operación misma de sustitución. Como él mismo escribe: “No es el aspecto visual del *ready-made* lo que importa, sino el simple hecho de que exista.... La visualidad ya no es la cuestión: el *ready-made* ya no es visible, por decirlo así. Es materia gris por completo.”¹⁴ En otras palabras, Duchamp descubre que el *ready-made* no tiene ningún contenido porque es en realidad un gesto, un dispositivo que conlleva en sí mismo un sentido crítico. Bajo esta perspectiva, el *ready-made* es ante todo una maquinaria

¹⁴ Marcel Duchamp, “*Marcel Duchamp Talking about Ready-Mades*” (Entrevista con Phillipe Collin, 21 de junio de 1967), en *Marcel Duchamp*, Museum Jean Tinguely, Basel (ed.), Ostfildern: Hatje Cantz, 2002, pp. 37-40.

de significar. Por eso Duchamp limita de inmediato su disponibilidad material: no todo puede ser un *ready-made*; ha de ser un objeto neutro, una cosa en bruto, un fragmento accidental. Una nota temprana en sus cuadernos restringía su cantidad para aumentar su efecto: “Limitar el no. de rdymades por año” [*sic*].¹⁵

Ahora bien, como mecanismo de significación, el *ready-made* solamente puede serlo por referencia a un sistema en el cual esa significación (como no-significación) sea efectiva. Es decir, bajo un contexto, un referente. Su performatividad está así condicionada, de nuevo, al sistema artístico, del cual es un comentario crítico, un desafío. Fuera de él, el *ready-made* vuelve a ser lo que siempre ha sido: un objeto banal indiferente. Dentro de él, el gesto de sustitución crítica conlleva un cataclismo. El artista disloca el sistema de significación como venía gestándose, pero no lo derrumba. Duchamp no alcanza a destruir el sistema del arte porque lo necesita: es el referente intrínseco para anotar la irreverencia de su operación. Y con el fin de acentuarla, él mismo repite lo que este sistema siempre ha impuesto: separar, limitar, excluir, definir. Así pues, al mismo tiempo que abrió las puertas de

¹⁵ Marcel Duchamp, Michel Sanouillet y Elmer Peterson (eds.), *The Writings of Marcel Duchamp*, New York: Da Capo, 1989, p. 33.

la realidad a la territorialización de lo artístico, el gesto duchampiano también tuvo algo de simulación. Como escribe Baudrillard: “el acontecimiento del *ready-made* indica un suspenso de la subjetividad en el que el acto artístico no es más que la trasposición del objeto en objeto de arte: [...] el objeto en su banalidad se transfiere en una estética que hace del mundo entero un *ready-made*. El acto de Duchamp en sí mismo es infinitesimal pero, a partir de él, toda la banalidad del mundo se traslada a la estética, e inversamente, toda la estética deviene en algún sentido banal: entre esos dos campos de la banalidad y de la estética se opera una conmutación que pone verdaderamente fin a la estética en el sentido tradicional del término.”¹⁶ El punto de la transestetización —la colonización de la realidad por un esteticismo anclado en el museo de arte¹⁷— quedaba así dispuesto, bajo el signo

¹⁶ Jean Baudrillard, “*L’art entre utopie et anticipation*”, en *Le complot de l’art. Illusion et désillusion esthétiques*. París: Sens&Tonka, 2005, p. 147.

¹⁷ De la forma en que lo he expuesto, el gesto duchampiano es, en el mejor de los casos, la razón de ser de los museos de arte contemporáneo, como lo ha advertido con cierta agudeza Boris Groys: “Cuanto menos difiera visualmente una obra de arte de un objeto profano, más necesario será trazar una clara distinción entre el contexto del arte y el contexto profano, cotidiano y de no-museo de su existencia. Cuando la obra de arte parece una “cosa normal” es cuando requiere de la contextualización y la protección del museo. Ciertamente, la función de

pseudo-anárquico duchampiano de la irreverencia “absoluta”, perfectamente simulada.

II. WARHOL Y LA INDUSTRIA DEL YO

Vivimos en un mundo vuelto imagen, más aún, simulacro. Con todo, esta aseveración quizá no se explica en primera instancia por sí sola. Y es que ella implica varias cosas. Primero, que no es posible pensar en la realidad como algo dado: esta es más bien un ensamble de interpretaciones y fenómenos que se interconectan de distintas maneras, cada una de las cuales da lugar a nuevas perspectivas. Segundo, que si eso que llamamos “realidad” es una multiplicidad de relaciones, lo más que se

custodia que tiene el museo es también importante para las obras de arte tradicionales que resaltarían en un ambiente cotidiano, dado que protege dicho arte contra la destrucción física a través del tiempo. [...] A la inversa, las obras de arte que no destacan de su ambiente con una diferencia visual suficiente sólo pueden ser realmente percibidas dentro del museo. Las estrategias de la vanguardia artística, entendidas como la eliminación de la diferencia visual entre la obra de arte y la cosa profana, llevan directamente a la creación de museos, que asegura esta diferencia de manera institucional.” Boris Groys, “Sobre lo nuevo” (2002), versión en línea disponible en <http://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/groys1002/groys1002.html> [consultado en junio de 2014].

puede hacer es organizar algunas de ellas por analogías funcionales, formales, quizá narrativas. Pero eso genera entonces una convivencia de realidades en distintos estratos. En esta estratificación de lo que llamamos “realidad”, la mediatización contemporánea cobra un papel relevante, y allí el estatuto de la imagen es fundamental. En muchos sentidos, la realidad que habitamos se estructura en imágenes *qua* signos codificados (por los medios, la industria cultural, la publicidad y las estructuras de formación ideológica contemporáneas) cuya más alta función es hacer desaparecer esa antigua noción de realidad —aquella que se asociaba con los datos más inmediatos de la percepción y que alguna vez se pensó como el sustrato primario de significación— así como cualquier huella de todo ese proceso de desaparición. Hemos pasado del problema de la representación de la realidad al del intercambio, los desbalances y las pugnas en las políticas de su representación. En otras palabras, el problema ya no radica en que la convención de lo que llamamos “realidad” sea en el fondo una imagen, sino en que las operaciones entre imágenes llevan la batuta y nos convencen en el proceso de que en la discusión de sus problemas, en la codificación de sus signos, se juega el estatuto de la realidad misma. Este

nuevo proceso tiene un nombre: simulación, y constituye el nuevo escenario en el que la imagen despliega su efectividad y seducción.

Históricamente, la simulación es un grado posterior al del imperio de la representación que se había abierto apenas a inicios del siglo xx. Martin Heidegger había consignado ese primer momento con claridad: “El fenómeno fundamental de la Edad Moderna es la conquista del mundo como imagen. La palabra imagen significa ahora la configuración de la producción representadora. En ella, el hombre lucha por alcanzar la posición en que puede llegar a ser aquel ente que da la medida a todo ente y pone todas las normas.”¹⁸ El fin de la metafísica y de los grandes relatos volvió al hombre responsable de la asignación de sentido, porque el mundo era un conjunto de proyecciones que podían leerse —estructurarse— en signos. La época del mundo como imagen es la que toma como axioma la equivalencia del signo y lo real, incluso cuando esa equivalencia se integra —a lo más— como una asíntota. La simulación, por su lado —como apuntaba ya Baudrillard— implica otra vuelta de tuerca a esa estructura: parte de la equivalencia entre el signo y lo real, sí,

¹⁸ Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de bosque*, tr. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

pero revierte el primero y le niega todo valor, pero no para afirmar lo real, sino para negar toda referencialidad posible. Se trata del tránsito entre signos que disimulan algo, a signos que disimulan que disimulan, o que disimulan que no hay nada. Esto da origen a la época de las *celebrités* (la fama que adviene sólo por ser famoso: Paris Hilton, Kim Kardashian), del estrellato (el *star system* para todos los sistemas sociales), el conocimiento por doxografía (cuando todos refieren a los mismos especialistas: la opinión más conocida se vuelve la más citada), la mediatización de lo cotidiano (McLuhan: el medio es el mensaje) y, en fin, la espectacularización radical de la sociedad (Debord *reloaded*). Como argumenta Lotringer: “Las imágenes pasaron a las cosas: ya no son el espejo de la realidad, se han situado en el corazón de la realidad y la han transformado en hiperrealidad, en donde, de pantalla en pantalla, ya no hay más destino a la imagen que la imagen. La imagen ya no puede imaginar lo real, porque ella es lo real, ya no puede trascenderla, ni transfigurarla, ni soñarla, porque ella es la realidad.”¹⁹ La representación tomaba a la simulación como una falsa representación, fetiche, ideología; la simulación, en cambio, no se anda con tientos: asume todo el edificio de la

¹⁹ Lotringer, *op. cit.*

representación como simulacro. Y la insinuación misma de que algo, y no otra cosa, pueda ser “verdad”, es la clave para saber que nos encontramos frente a un mero cambio de posiciones —que no de régimen— en esa misma estructura de simulacro.

Habitar esta estructura conlleva una consecuencia básica para las posibilidades de subjetivación. A fin de entenderla, hay que saber que, en ella, las imágenes no aparecen solas, sino que son siempre ya una puesta en escena: el objeto que se elige, la carrera que se estudia, la vida que se lleva (*lifestyle*), la mercancía que se vende, etc., aparecen dentro de un contexto de consumo en el que toda elección mitiga una necesidad prefigurada, dentro de un mundo a la medida, *prêt-à-porter*. En otras palabras, uno no consume objetos, sino sistemas de signos, universos de fantasías homologadas. Así que el sujeto no se encuentra en el origen de ninguna de sus elecciones individuales, ni es responsable de ningún proceso de construcción de sentido. Más bien es un animador, un conductor que se ciñe a un guión determinado, un intermedio entre imágenes. El sujeto ya no está al centro de la representación de un mundo, más bien son los objetos los que construyen ese mundo —como fantasmagoría—, los que interpelan, piden, seducen, refractan

la forma y la medida en que el sujeto debe interactuar con ellos. Así pues, mientras las cosas del mundo quieren manifestarse, significar, documentarse, aparecer, el sujeto maniobra para hacerlo posible: viaja a los lugares turísticos para que la imagen de éstos pueda generarse, compra una marca de ropa que vaya con el peinado y los zapatos que le dan vida a su personaje cotidiano, vota en los días de elección para pensar que la democracia es un sistema que hace que la participación cuente. Y si la estructura del simulacro es más persistente en el seno de una clase social privilegiada, hay que recordar que ésta se ensaña más con aquellos que están en los márgenes del sistema de consumo y que por todos los medios quieren acceder a él: la línea del simulacro no existe —pues no se trata de una ideología que haya que desenmascarar—, sólo los grados de interacción son divergentes. Así que no por hiriente esta estructura es menos efectiva.

De la misma manera en que se vuelve imposible hablar de un acceso absoluto y puro a lo real, también es imposible la falsa representación, la ilusión. Si lo primero es insostenible, lo segundo ya no tiene sentido, es irreferenciable. O lo que es lo mismo: lo real y lo ilusorio son de aquí en adelante equivalentes. Esto es también una de las consecuencias de la transestetización de

lo real: cuando el arte territorializa la realidad (*ready-made*), la ilusión colonializa el mundo. Sin embargo, el sistema del arte exige la persistencia de aquello que la funda —el objeto artístico— *a pesar de* esta continuidad que la niega. Necesita, demanda una separación, una exclusión con el resto de los objetos del mundo, *a pesar de* que ésta sea ya imposible. Ya lo hemos visto: no hay nada ontológico, nada sustancial, nada específico que diferencie un *ready-made* del resto de los objetos del mundo (es de hecho lo insustancial, lo inespecífico, lo que lo volvía un candidato perfecto). Eso vale para toda obra de arte. Pero el signar algo como obra de arte es una atribución específica de ese sistema y sus instituciones. En esa atribución se funda su privilegio, y también su poder. Al trazar una línea divisoria donde no debería haberla, el sistema del arte refuerza la simulación de que la diferencia es viable. Esa operación vuelve difusa toda la estructura del simulacro: se cierra el círculo y, en su disimulo (su operación por antonomasia), el simulacro se consuma, se afirma, se afianza. En otras palabras —y esto se enuncia aquí por primera vez—: *la existencia misma del sistema del arte, del museo y todas sus instituciones afines, encubre el hecho de que el simulacro es el régimen de la imagen que domina el mundo.*

Lo anterior lo intuía perfectamente ese hacedor de imágenes que era Andy Warhol. Su obra entera puede considerarse un comentario cáustico sobre la forma facturada del disimulo de lo artístico. Su cinismo es por eso irreverente. Y su irreverencia era metódica: se servía de cualquier imagen del mundo (un *ready-made* en potencia) para desvestirla de su contexto, eliminar su imaginario y entregar un producto visual “puro”, consumible entonces como arte. Para entender el profundo alcance de esta operación hay que proceder por contraste: usualmente un artista se servía de imágenes del mundo para retrabajarlas, recombinarlas, montarlas o editarlas; lo “artístico” resulta de esa combinatoria, una interpretación que quiere hacer emerger un estilo, una subjetividad, un nombre. Este ritual produce una “personalidad creadora”, eso que alguna vez se denominó como “genio” y que hoy, de muchas maneras, corresponde a una fase del proceso explícito de *branding* para un mercado. A la inversa, Warhol trabajaba relegando al mínimo cualquier asomo de subjetividad, tomaba decisiones estéticas mecánicamente y manufacturaba su obra para un destino mercantil que no se escondía en ningún momento. Como describe David Antin, uno de los críticos que lo acompañó a lo largo de su carrera: “Es justamente la ausencia de

una ‘personalidad’ —de un ‘narrador’ en primera persona— lo que le hizo posible a Warhol tomar un inmenso rango de temas terroríficos o melodramáticos, pues en ningún momento parecía que él tuviera posición alguna con la silla eléctrica, los perros policíacos o la viuda del presidente salpicada en sangre. Aun cuando se creara una exótica personalidad pública para sí mismo —anónima y de pelo plateado— nunca apareció en ninguna obra representado por una ‘intención’, ‘toque’ o incluso ‘elección’; y llegó a extremos para eliminar la apariencia de éstos.”²⁰ Antin acierta al separar la *persona pública* de Warhol de una *subjetividad creadora*,²¹ un hábil movimiento que nos permite entender cómo opera la acción crítica warholiana. Si otros se sirven de la máquina del sistema para significar sus productos como “artísticos”, Andy Warhol se vuelve él mismo maquinaria de significación, un dispositivo de fabricación de imágenes en la que “lo artístico” emerge tal como opera en el régimen del simulacro, es decir, como una nulificación extrema de

²⁰ David Antin, “Alex Katz and the Tactics of Representation”, en *Radical Coherency: Selected Essays on Art and Literature*, Chicago: UCP, 2011, p. 26.

²¹ Una separación que es una calca de la división simbólica de los reyes medievales (como individuo y como signo) que explica Ernst Kantorowicz en su clásico *Los dos cuerpos del rey*, de 1957.

la *subjetividad*, de la que solamente queda el rastro de una forma funcional: una *personalidad-artista*.²² Y es que en la nulificación de su subjetividad como creador, Warhol consigue la máxima enunciación de la función del artista de nuestro tiempo: hacer lo más transparente posible el simulacro en el que éste maniobra. Las imágenes de Warhol no terminan siendo banales porque sean el reflejo de un mundo banal, sino que son banales de inicio porque resultan de la renuncia a toda pretensión subjetiva de interpretar, de transfigurar, de dar sentido. Éstas emergen desprovistas de contexto, envueltas en un vacío de significación, resplandecientes de todo su artificio, pero también, sin una subjetividad que las explique. Su contexto es no tener contexto o, para de-

²² Boris Groys extrapola esta división introducida por Warhol para explicar el código bajo el cual hay que leer la producción de la gran mayoría de los artistas contemporáneos: “¿Qué le ocurre al cuerpo del artista cuando el trabajo de la producción artística se transforma en trabajo alienado? La respuesta es simple: el cuerpo del artista mismo se convierte en un *ready-made*.” En otras palabras, la presencia del artista, su nombre, su carrera, se vuelven los puntos de significación de una obra. Pero Groys omite el relato histórico que lo hizo posible y que puede darnos una clave en otro sentido fundamental. Haré énfasis en esto a continuación. (Cf. Boris Groys, “*Marx After Duchamp, or The Artist’s Two Bodies*”, en *e-flux Journal* no. 19, 10/2010, disponible en línea en <http://www.e-flux.com/journal/marx-after-duchamp-or-the-artist%E2%80%99s-two-bodies/> [consultado en junio de 2014]).

cirlo de una vez, haberse fabricado en el contexto de un grado cero de subjetividad, pero bajo la marca de la personalidad-artista *Warhol*. La performatividad del *ready-made* que había insertado Duchamp en el sistema del arte se traslada aquí al campo de la subjetividad (la personalidad-artista como valor simbólico vaciado de contenido e intencionalidad subjetiva), con lo que la *máquina Warhol* —esa fábrica automatizada de producción imagógica— denota la estructura del simulacro en su evidencia material.

En cualquier caso, el éxito de Warhol era una condición necesaria para que su despliegue crítico alcanzara toda su amplitud. Al mostrar descaradamente una subjetividad creadora completamente banal, la notoriedad warholiana parece estar amparada en el cinismo, pero —contrario a las paradojas en las prácticas de crítica institucional que se multiplicaron poco después— eso no impide que sea de una congruencia fría y lúcida: un espejo de correspondencias milimétricas con el sistema en el cual se inserta. En su falta de intencionalidad, Warhol nunca pretendió derrumbar o siquiera desafiar el sistema artístico de su momento y, como parte de la estructura de simulacro en la que participaba, su propio éxito terminó por transformarlo en ícono. Ello bastó para reubicar la

confusión entre la persona pública —la *celebrité*— y su papel performativo de creador —el encumbramiento de la subjetividad nulificada. Como modelo de una práctica artística y, sobre todo, como estándar de éxito, el ícono *Warhol* terminó por enarbolar una idea del arte (o más bien, como veremos, una nueva ideología) que parecía convivir bien con los tiempos modernos: el arte podía ser por y para todos.

En las prácticas posteriores al Arte Pop, nadie encarnará mejor que Warhol el sofisma de que la personalidad del artista “significa” su obra. Pero hemos visto que esa proposición encierra una lectura confusa de la operación warholiana, pues no considera el punto crucial de la nulificación de la subjetividad, ni retoma ese reduccionismo de la capacidad estética del individuo a la función meramente artística. En todo caso, con esa verdad pragmática se reconoce la importancia que tiene para el sistema la inflación de la personalidad-artista, la necesidad de un aparato publicitario que justifique la producción y el cultivo de una *actitud*. Esto se haría mucho más claro años después, en 1979, con una afirmación pragmática de Bruce Nauman que se ha reproducido hasta la saciedad como micromanifiesto de este desplante: “Si yo era un artista y estaba en el estudio, entonces cualquier

cosa que estuviera haciendo era arte.”²³ Con Nauman, ya no se trata siquiera de una operación sobre la subjetividad: el artista es ya sólo una función y todo lo que toca es arte. Lo que importa ahora, más que devenir una subjetividad creativa (aunque fuera en su grado cero) es *designarse* artista; más que ocuparse de las formas de significación, olvidarse de la significación por completo y ensayar formas de conducirse, formas de inquirir, formas de relacionarse, formas de pensar... dentro de la función-artista.

Esta escisión, que limita el desarrollo de una subjetividad creadora —al menos en su mera exploración: formas de devenir sujeto potencial—, privilegia el despliegue de una fachada, de un convenio que facilita la continuidad del sistema y de su estructura de simulacro. Un ejemplo: el sistema educativo asociado a este sistema —que filtra a individuos que buscarán designarse a través del título de egreso de alguna universidad como *artistas*—, se ha construido de manera tal que puedan minimizarse las posibilidades de formación cognitiva y maximizarse, en cambio, las de adaptación y refinamiento de un *know-how* de orden mercantil que puedan

²³ El texto fuente en Bruce Nauman, en conversación con Ian Wallace y Russell Keziere, *Vanguard*, vol. 8, No. 1, 1979.

satisfacer las demandas de sus futuros “clientes”. Algunos artistas de generaciones anteriores han percibido esta forma de tránsito hacia la manufactura y confección de la nueva función-artista. En un artículo reciente, Luis Camnitzer anota: “Se puede afirmar que la enseñanza del arte se dedica fundamentalmente a la enseñanza sobre cómo hacer productos y cómo funcionar como artista, en lugar de cómo revelar cosas. Es como decir que enfatizamos la caligrafía por encima de los temas sobre los cuales queremos escribir y cómo vender esas páginas caligrafiadas. Y con ello, bajo el disfraz de lo apolítico o de una política consumida instantáneamente, servimos a una estructura de poder que es totalmente política.”²⁴

La vida de bohemio siempre ha tenido cierto atractivo para un sector de individuos inconformes con los modelos de vida establecidos. Sin embargo, la emergencia y adaptación de la figura del artista contemporáneo, en su escala y alcance, en su anuencia y propagación, sólo puede explicarse por la conjunción de variables económicas, políticas y sociales a las cuales pocas veces se hace referencia desde el sistema que se sirve de ella. El

²⁴ Luis Camnitzer, “La enseñanza del arte como fraude” (2012), disponible en línea en <http://esferapublica.org/nfblog/?p=23857> [consultado en marzo de 2014].

prototipo más actual de esta figura, ya bajo el ascendente de Warhol, emerge con más fuerza en la década de los años ochenta, bajo un mundo que se adapta a la expansión neoliberal de la época. El sistema del arte se impone como una realidad bajo un nuevo parámetro: la *fascinación*. Así pues, para la juventud del momento, la *excitante* vida del artista, del *freelance*, del creativo, del *designer*, se impone como un prototipo más ágil y apasionante que el que ofrecen las pesadas estructuras burocráticas con sus trabas excesivas de acceso al mercado de trabajo, y se acerca más a los modelos que empieza a proveer la naciente cultura mediática.

Ronald Reagan en los Estados Unidos y Margaret Thatcher en el Reino Unido lanzan en esa década un ataque frontal a las formas sociales de organización y encumbran desde todos los medios estatales posibles el individualismo, en una versión actualizada del *self-made man*. Es la década de la convergencia de las nuevas tecnologías (en 1981 se lanza MTV: un canal en el que coincide la música pop y la cultura visual con una forma de difusión masiva poco explorada hasta entonces; en 1983 la versión civil del internet se formaliza, así como el sistema de dominios —.com, .org, .net, etc.—; en 1984 la *Macintosh* de Apple sale al mercado) y de movimientos políticos a nivel

mundial que resultan decisivos como quiebres liberales que parecían promisorios (en 1980 surge *Solidarnosc* en Polonia; ese mismo año, en la extinta URSS, comienzan los programas liberales de la *Perestroika* y el *Glasnost*; en 1989 cae el muro de Berlín). Es el momento del auge de los *entrepreneurs* y la pequeña empresa —antecesores de los *start-ups* contemporáneos—, de la industria del porno, de los circuitos del deporte extremo, de las empresas de tecnología personal, de la diversificación masiva de la industria del entretenimiento. En ese contexto, la figura del artista se juega como un nuevo territorio de exploración, de acercamiento lúdico a la realidad, pero también como un papel que empieza a dejar de lado las demandas políticas radicales, los cambios sociales profundos. En el medio del arte, una nueva palabra se vuelve clave: lo *alternativo*.

Para la década de los noventa, la radicalidad artística tiene otra cara, algo ha pasado. Los efectos de las políticas neoliberales actúan sobre la subjetividad del campo artístico. Así que las estructuras ideológicas se ajustan. En cierta medida, éstas tienen un efecto concreto en los modos en que se internaliza y estructura psicológicamente la represión, frente a la cual se organiza después cualquier forma de resistencia posible, ya

exteriorizada, social. Me explico: mientras que en épocas anteriores se generaba una adhesión/resistencia a estructuras sociales de orden patriarcal, en la línea de un complejo de Edipo bien definido, los nuevos aires comienzan a estructurarlo todo en la lógica de un complejo de Narciso. En ninguno de los dos casos hay una elección de los sujetos, pero las consecuencias de esta reorganización del sistema ideológico son tangibles. En la tradición del arte, la estructura del orden patriarcal se hallaba en el aprendizaje de una serie de técnicas, en la adhesión estilística a una escuela, en la identificación con un maestro. Esa es la lógica de una academia y de una historia del arte que se organizan en términos de sucesiones (como continuidad de la identificación) y rupturas (la idea psicoanalítica de “matar al padre”). Pero cuando empiezan a desdibujarse las marcas de referencia, esta lógica entra en crisis. El efecto más contundente de la línea Duchamp-Warhol es que las referencias dejaron de buscarse en el legado de lo que el arte consideraba su historia y se reubicaron en el mundo “real” que rodeaba al artista y que él mismo circunscribía. El éxito financiero y de carisma en Warhol, aunado al creciente llamado a la individualidad en todas sus formas por parte de una estructura socioeconómica y política

muy incisiva, generaron una confianza en el proceso de creación de la personalidad-artista como paso previo al mundo visual que éste puede construir (lo que se llama su *búsqueda*, su *investigación*, en fin: su *portafolio*). El tipo de enunciación de Nauman, como antesala de una década en la que se diseminan a nivel masivo las tecnologías del Yo, muestra que cada artista prefería volverse referente de sí mismo.

En un artículo que explora esta veta, Diedrich Diederichsen apunta: “Para los artistas narcisistas, la fundación de su trabajo es un punto de estabilidad producida por una auto-relación, y esa posición ya está siempre dispuesta antes de que comiencen a dirigirse al mundo exterior.”²⁵ Con acierto, Diederichsen se pregunta si el complejo de Narciso es un progreso respecto al anterior, jerarquizante, del Edipo. La respuesta pide necesariamente un examen de la condición del Narciso, partiendo de que éste ya no queda transfigurado por su propio reflejo, sino que en realidad se presiona a sí mismo para obtener una imagen perfecta de sí. Es decir, bajo las condiciones sociales competitivas del neoliberalismo, el Narciso en realidad

no es una solución al problema edípico de la vieja escuela en que la represión, la disciplina y el castigo han quedado desacreditados; se trata más bien de un traslado del centro de comando hacia un Super-Yo que resulta ahora más exigente y poderoso. Y es que cuando Edipo recibía órdenes de un patriarca, de los padres, los superiores y las figuras de autoridad, parecía que la forma de deshacerse de su influencia era eliminarlos y convertirse en padre o autoridad uno mismo. Sin embargo, el Narciso es su propio jefe, su propia autoridad, su propio maestro, y no existen los escenarios en que uno pueda deshacerse de esa figura de comando en que deviene uno mismo. La autoevaluación, tan presente como ritual en los sectores “progresistas” de la nueva economía, no es otra cosa que una vía pública y visible de organizar el narcisismo como una forma de represión más sofisticada. La trampa es clara, pero el proceso también más complejo. Y es que no es fácil negociar con uno mismo o separar las afecciones para distinguir con claridad las amistades de las relaciones públicas —tan necesarias en esta reorganización de las jerarquías— y lograr con ello diferenciar en algún nivel una vida plena de una carrera exitosa. Bifo advierte en ello la emergencia de una figura que él denomina el *trabajador cognitivo*. Para este nuevo actor, el trabajo resulta

²⁵ Diedrich Diederichsen, “*Radicalism as Ego Ideal: Oedipus and Narcissus*”, en *e-flux Journal* no. 25, 05/2011. Disponible en línea en: http://www.e-flux.com/journal/radicalism-as-ego-ideal-oedipus-and-narcissus/#_ftn5 [consultado en marzo de 2014].

“la parte más importante de su vida y no se opone, por lo mismo, al prolongamiento de la vida laboral. Es más, tiende a prolongar el tiempo de trabajo por propia decisión y voluntad.”²⁶ En paralelo, Diederichsen cita con ironía alguna frase de una serie de televisión estadounidense: “Ahora se trata, ‘simplemente’ de elegir entre asistir a ‘una fiesta disfrazada de trabajo’ o a ‘un trabajo disfrazado de fiesta’.”

Pero además, la marca del Narciso es la de la insuficiencia perpetua: el individuo que nunca puede parecerse por completo a su imagen en el espejo. Este resquicio fortalece, como nunca antes y de una manera casi perversa, la estructura del simulacro. Pues en un sistema en que el individuo es su propio maestro, cualquier falla, cualquier fracaso, cualquier carencia, sólo puede adjudicarse a su propia ineptitud, a su inadecuación. En el sistema del arte, esta disposición se refuerza además en un ideologema reciente: que el arte puede ser por y para todos (o en una variante verosímil: que cualquiera puede ser artista).²⁷ Este mini programa de pseudoacceso

²⁶ Franco Berardi, *Bifo, Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Tr. Diego Piccolo, Buenos Aires: Tinta Limón, 2007, p. 86.

²⁷ A manera de chiste que se repite anónimamente en el medio del arte, hay un corolario a este proverbio que muestra la simulación que

universal, cínicamente dadivoso y paternalista, esconde, por una parte, que el sistema del arte mismo constituye la instauración operativa del simulacro y, por la otra, le imputa a los artistas la responsabilidad de su propio éxito (como si éste fuera una mera cuestión de su talento). Al igual que en el sistema socioeconómico, los individuos que operan en el mundo del arte son capaces de defender hasta las últimas consecuencias un sistema que les ha “entregado” el control sobre sus propios destinos, aun cuando no tengan las agallas o el carácter para llegar a su cima, cada vez que ese destino se les escurre entre las manos. El sistema matriz y todos los subalternos se nutren entonces de esta creencia que parece un derecho inalienable, una aparente democratización que en el fondo produce una ansiedad peculiar, una indecisión constante, una pacificación colectiva que previene la exigencia de un cambio social profundo y radical.

De todos modos, como sabemos, del arte contemporáneo han derivado prácticas que parecen mediar entre un retorno a la valoración de la tradición y una reivindicación de un acercamiento más efectivo, metódico, de corte crítico y participativo. Prácticas de archivo, de crí-

impone la diferencia entre objetos y objetos de arte: “Cualquiera puede ser artista, pero sólo los artistas lo saben.”

tica institucional, de reconstitución histórica o de reestructuración semántica buscan nuevos resquicios en los cuales participar de esa estructura a partir de los mismos materiales que este sistema ha producido históricamente, en una voluntad de generar reinterpretaciones críticas o algún objetivo afín. Este tipo de incidencias parecen trabajar sobre un supuesto: si no se quiere obedecer exclusivamente a la tradición (como esa autoridad que nos conforma), ni a los formalismos del yo (en ese estilo internacional que hoy es notorio y que desprende indicios tercos de un narcisismo insoportable), parece ingenioso asomarse a la tradición funcionalmente, como una autoridad edípica clásica, pero al mismo tiempo manteniéndola como fuente externa de juicios, operaciones e instrucciones que uno ha escogido de manera personal. Muchas de las prácticas híbridas posmodernas caen en este rubro —de la intervención de archivos a la reproducción crítica de obras de referencia, de la citación anotada que explica la génesis de una pieza al juego de apropiaciones que trata de desplazar su sentido—²⁸

²⁸ Aquí podría insertar algunas referencias explícitas, pero ejemplificar es asumir un modelo de la práctica, como si ésta se quisiera resaltar. A excepción de los prototipos imprescindibles de Duchamp, Warhol o Nauman, la limitación de referencias no obedece aquí a un problema de correspondencia concreta, sino a mantener la mirada crí-

e intentan redefinir indirectamente un legado, pero de manera propia, inventándolo en el proceso, como si se quisiera generar un linaje al cual pertenecer críticamente. No es necesario decir que esta solución intermedia es tan sólo un placebo, un paliativo intelectualista que genera una autoafirmación en la afirmación del sistema (como si se tratara de reinstaurar en *mashups*, *remakes* o *covers* una selección de piezas anteriores), pero también un autofagocitismo que en nada contribuye a salir del escollo.

Siguiendo a Diederichsen, podría pensarse que la forma de resistencia en el orden edípico tenía sus límites, pero al menos no implicaba un automatismo. Pensémoslo bien: a pesar de que la estrategia no dejara nunca de ser falocéntrica, una pintura que rompía con un canon de representación para intentar lanzar una nueva pauta interrumpía —al menos por un momento— la máquina castrante de la sociedad disciplinaria. Por el contrario, la estructura narcisista implica un grado más elevado de autoconsciencia —y quizá por eso sus embestidas se desenvuelven mejor bajo un tono cínico—, pero en ninguna de las fases de sus procesos de produc-

tica sobre la generalidad de la práctica. Por lo demás, cualquier lector avezado puede pensar por sí mismo en los casos que mejor conozca.

ción, basados en la estimulación o la movilización de los afectos, en el consentimiento voluntario o en juegos de identidades de los participantes, deja de ser narcisista. Estos procesos se han vuelto cada vez más inherentes y normativos, no sólo en las prácticas artísticas, sino en toda la estructura cultural contemporánea. Y es que la premisa del mundo neoliberal del consumo participativo y la estimulación constante parece querer eliminar a toda costa la represión, de manera que nunca se nos impida hacer algo o “ser alguien”, y más bien se nos estimule y empuje a la acción, a un dinamismo corporal (el *fitness*, el *wellness* o el yoga en todas sus variantes posespirituales), incluso a pesar de nosotros mismos. Más que suprimir la actividad, la estructura cultural neoliberal se niega a consentir la pasividad. Entramos en la estética formulista del *hacer* y el *DIY* (*Do-it-yourself*: hazlo-tú-mismo). No es una casualidad que el eslogan de esa campaña publicitaria archiconocida a nivel global de Nike sea básicamente idéntica al título de una de las muestras arquetípicas del arte contemporáneo de las últimas dos décadas: *Just do it*.²⁹

²⁹ La campaña de *Nike* fue lanzada en Estados Unidos en 1988; la muestra de arte itinerante se titula *Do it*, y fue concebida por Hans Ulrich Obrist, Christian Boltanski y Bertrand Lavier; se lanzó en Europa en 1993.

Ahora bien, está claro que la transición de una estructura edípica a una narcisista no sigue una línea diáfana que demarque la frontera; más bien se da entre una serie de oscilaciones y, aunque uno de los complejos sea el dominante, también se complementan entre ellos. Es por eso que aún hoy podemos distinguir, en algunas provincias de la cultura y sus discursos, efectos de una estructura patriarcal, e incluso llamados de regreso a un orden a través de instrumentos falocéntricos que impliquen modelos precisos e identidades consistentes. Pero de la misma manera en que hoy se supedita el Edipo al Narciso, alguna vez hubo síntomas de la existencia del fenómeno inverso. Un ejemplo entrañable aparece en algunas líneas de ese libelo sorprendente que se llama el *Discurso de la servidumbre voluntaria*, escrito en 1548 por Étienne de la Boétie. En una época de dominio monárquico, el autor escribe contra quien representa al rey-tirano utilizando una alegoría: el Uno. Pero ese Uno se ha convertido hoy en un sistema difuso, múltiple y rizomático que atomiza a los individuos bajo su propia anuencia, utilizando para ello su propio placer, su hedonismo radical, su adhesión voluntaria y su conformismo para el ejercicio de una pseudolibertad completamente inofensiva y prefabricada. De la Boétie describe cómo

algún tirano en la antigüedad logró dominar a los Luditas (de donde viene nuestro adjetivo “lúdico”) proveyéndoles de burdeles, tabernas y juegos públicos, y dándoles libertad completa a los ciudadanos para utilizarlos (algo que puede considerarse como la invención funcionalista del ocio y del tiempo libre). Pero no sólo eso. En un momento que parece anticipar la estructura de conformación narcisista que hoy domina, alega:

Los teatros, los juegos, las farsas, los espectáculos, los gladiadores, los animales exóticos, las medallas, las grandes exhibiciones y las drogas eran para los pueblos antiguos los cebos de la servidumbre, el precio de su libertad, los instrumentos de su tiranía. [...] Y tanto desastre, tanta desgracia, tanta ruina no proviene de muchos enemigos, sino de un único enemigo, aquél a quien ustedes mismos han convertido en lo que es, por quien hacen con tanto valor la guerra, y por cuya grandeza se juegan constantemente la vida en ella. No obstante, ese amo no tiene más que dos ojos, dos manos, un cuerpo. [...] ¿De dónde ha sacado tantos ojos para espiarlos sino de ustedes

mismos? Los pies con los que recorre las ciudades, ¿acaso no son los de ustedes? ¿Cómo se atrevería a imponerse a ustedes si no gracias a ustedes?³⁰

Leído en clave alegórica, como enunciación de un orden dado, el Uno que aparece en este texto temprano anuncia una situación que quizá apenas hoy se ha hecho por completo efectiva, pues en las monarquías renacentistas existía un aparato policiaco de control y represión sin el cual era difícil pensar cualquier intento de disciplina social. Pero de este nuevo orden —el orden contemporáneo del simulacro— todos parecen estar convencidos, incluso reanimados: este orden nos pide atentamente nuestra gozosa colaboración. Sin embargo, esa seducción tan alevosa que nos engancha desde el propio placer, también nos dificulta observar críticamente y de inmediato nuestra participación tácita en dicho orden. Se trata de una nueva forma de dominio, desterritorializado, sí, pero quizá más efectivo y consistente que lo que ninguna estructura tiránica bien ubicada y visible logró jamás imaginar.

³⁰ Étienne de la Boétie, *El discurso de la servidumbre voluntaria*, Buenos Aires: Utopía libertaria: 2008, pp. 50 y 62-63.

III. DEL ARTE COMO OPIO DE LA LIBERTAD CREADORA A LA EMERGENCIA DEL *MEDIOCRIS HABILIS*

La existencia de un sistema artístico que genere y avale una línea diferencial en las formas de producción cultural contemporánea es la condición *sine qua non* que sustenta el régimen del simulacro en la cultura de nuestro tiempo. Por ello, la crítica al sistema de producción y significación artístico deviene un componente importante de cualquier teoría política crítica que quiera centrarse en el análisis del capitalismo y su desarrollo. Y es que la conformación de esa estructura que separa y excluye genera una serie de rituales sofisticados que extienden una forma de dominio radical e inquietante, una configuración que da lugar a un sistema tremendamente seductor de producción simbólica en el cual participa de manera voluntaria un número cada vez más extenso de individuos.

Para entender esta convergencia crítica en toda su magnitud, pensemos en un problema en particular. Sabemos que una de las nociones clave en el funcionamiento del capitalismo es la propiedad privada. Fue John Locke, en su *Segundo tratado sobre el gobierno civil* (Capítulo V, *De la propiedad de las cosas*, de 1689), quien cimentó las

bases conceptuales que legitiman la existencia de este mecanismo de fundamentación del valor. Su argumento es simple. El filósofo comienza infiriendo que por una razón natural o divina, la Tierra puede considerarse una propiedad común de las personas, un bien que puede utilizarse para su supervivencia y beneficio. Pero entonces se pregunta: si la Tierra y todo en ella es propiedad común de la humanidad, ¿cómo se justifica entonces la propiedad individual, la propiedad privada? Locke encuentra una solución que le parece pertinente: para que la propiedad individual exista, debe haber una forma en que los individuos se la apropien. Desarrolla entonces la idea de una propiedad personal. Cada uno posee su propio cuerpo y el trabajo que puede hacer con ese cuerpo. Cuando uno añade ese trabajo, que es propio, a un bien o un objeto externo, éste se vuelve propio porque ha recibido ese toque de un individuo determinado a través de su trabajo; en otras palabras, se lo ha *apropiado*. Mucho antes de que se organizara el concepto de valor-trabajo en la línea Smith-Ricardo-Marx para explicar la funcionalidad de un sistema de producción, Locke sitúa el trabajo como el punto de Arquímedes por el cual los hombres continuamente transfiguran el mundo, apropiándose. Pero el concepto lockeano de la propiedad privada no

fue sólo el antecedente de una teoría económica posterior, sino que se convirtió en el concepto que permitió a las potencias europeas, en la expansión colonialista de la época, conquistar territorios en ultramar, sus culturas, tierras y recursos. Frente a otros grupos humanos que concebían la Tierra como un lugar de encuentro, una dote común, la concepción europea de la propiedad privada y la riqueza que de ella emana llevó a procesos de conquista y dominación marcados por una ambición sin control. Todo ello derivado de un simple proyecto de transmutación semántica: la delimitación de lo que era común en algo personal, a través de un proceso de contactos, de interacciones mutuas (que incluso resultan, por lo demás, complejas y difusas).

Esta transmutación semántica, que convierte una fracción del mundo en otra cosa, es la misma que se encuentra en la base del arte posterior a Marcel Duchamp. No en balde, en un trabajo relativamente reciente —*La producción del espacio*, de 1974— Henri Lefebvre hace una anotación, casi al margen, para aludir a ese proceso: “De un espacio natural modificado para servir a las necesidades y a las posibilidades de un grupo, se puede decir que este grupo se apropia de él. La posesión (propiedad) no fue sino una condición y más frecuentemen-

te un desvío de esta actividad “apropiadora” que alcanza su cumbre en la obra de arte. Un espacio apropiado se asemeja a una obra de arte.”³¹

De alguna manera, una obra de arte es una apropiación que territorializa, bajo una concepción cultural, una expresión estética; es entonces también la inserción simultánea de un valor y una desigualdad. El sistema artístico expropia la valoración estética a través del nombre del agente (artista, curador) que la genera. La obra de arte tiene algo de privatización porque concentra simbólicamente un capital creativo. Pero no sólo eso, el sistema artístico, al igual que la máquina capitalista, monopoliza las posibilidades y la producción de alto valor simbólico pero, en especial, las expectativas y los deseos, las proyecciones y las promesas de un mundo utópico, improbable, sí, pero en el que cada individuo fuera poseedor de sus propios sueños y búsquedas. Marx habla en varios textos tempranos sobre la liberación que podría significar la cultura para el individuo atrapado en una maquinaria de producción que exprime su tiempo, su cuerpo y su fuerza de trabajo. Friedrich Engels recoge en el tercer tomo de *El capital* una cita de Marx que lo hace explícito:

³¹ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, París: Anthropos, 1984 (primera edición de 1974), p. 192.

El reino de la libertad sólo comienza allí donde cesa el trabajo determinado por la necesidad y la adecuación a finalidades externas [...]; está *más allá* de la esfera de producción propiamente dicha. [...] La libertad [para la cultura] en este terreno sólo puede consistir en que el hombre socializado, los productores asociados, regulen racionalmente ese metabolismo suyo con la naturaleza poniéndolo bajo su *control comunitario*, en vez de ser dominados por él como por un poder ciego. [...] Más allá del mismo empieza el desarrollo de las fuerzas humanas culturales, considerado como un fin en sí mismo, el verdadero Reino de la libertad.³²

Hasta aquí Marx y una de las secciones más utópicas de su reflexión tardía. Pero cuando el sistema del arte ha privatizado las posibilidades más elaboradas de los agenciamientos creativos, esa utopía deviene trampa, una especie de traición. En otras palabras, el funcionamiento del sistema artístico contemporáneo contribuye a la aceleración semiótica enajenante y a la proliferación del

simulacro en la experiencia mediatizada de la sociedad; cuando a ella se entregan, desprotegidas, las jaculatorias y devociones aún amorfas de sujetos potenciales, las proyecciones de una forma de vida libertaria —las energías libidinales de una generación— se acotan, se detienen, se enfrían, se consumen por una especie de replicante del sistema dotado de un carácter de simulación. El *más allá* marxiano ha devenido un *más acá* inmediato: una fábrica inmaterial, fantasmagórica, que nos pide que pongamos a su disposición nuestra inteligencia, nuestra sensibilidad, nuestra creatividad, nuestro lenguaje. Al infiltrar un territorio tradicionalmente asociado a las posibilidades de la libertad y a una subjetivación alternativa, la máquina capitalista transmuta, desde el sistema del arte, la dimensión del poder hacia su fase estética, postsemiótica: viral. En este punto, el arte, como terreno de fascinación de la alta cultura, deviene opio de la libertad creadora.

Vemos entonces la dificultad: el sistema del arte se ha convertido en una sucursal estratégica de la producción capitalista, una maquinaria industrial que consume la vitalidad creativa y los fondos sociales de la imaginación, un sistema narcisista que se nutre de los ánimos subversivos de los púberes y los recién llegados (la fuente de su eterna juventud) así como de la crítica autorreferencial

³² Karl Marx, *El capital*, tomo III, cap. 48, México: Siglo XXI, p. 1044.

de sus productos fantasmáticos. Pero no sólo. La aceleración semiótica que atraviesa al sistema implica que su producción discursiva, con sus excesos y manierismos, con sus estructuras y juicios, genera una disciplina sojuzgada en el ámbito más amplio de lo estético, una *gramática* que se impone, facilitando entonces un cierto tipo de dominación desde ese campo de la experiencia. Este no es un señalamiento menor. Como nos recuerda Bernard Stiegler, gramatizar significa introducir discreciones (separaciones, valoraciones, filtros) para aislar las *gramas*, que son los elementos constitutivos y limitados que constituyen un sistema.³³ En el sistema del arte, las *gramas* se constituyen por las enunciaciones que sus agentes reiteran y luego encuentran resguardo y réplica en las instituciones implicadas, por las concreciones de políticas internas y ciertos caprichos de las hegemonías en curso. La gramatización es un dispositivo que se despliega para el control de la expresión y de la subjetividad, un proceso que se encuentra siempre a la base de un poder, un formato que facilita la transitividad del dominio. En ese sentido, se puede considerar que el arte contemporáneo es una gramatización elitista del campo de la estética.

³³ Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*, París: Flammarion, 2004, pp. 88-89.

Pero si el terreno del arte parece tan atractivo y sugerente hoy en día, ¿cómo lidiar con ese sistema que todo lo reduce, lo funcionaliza, lo homologa? Una posibilidad es no hacerlo: abandonar el barco de la farándula en su propia fiesta VIP. Al menos desde ahí se observa que la opción de participar para tratar de cambiar las cosas desde dentro es una farsa que tiene tintes de autoengaño: aquellos que creen que con sus fábulas cínicas y sus abruptos críticos van a frenar la fiesta, en realidad amenizan las discusiones a bordo, mantienen embelesada la conversación.

Las opciones restantes son pocas, quizá poquísimas. Aunque parezca limitado, podría pedirse, en el espíritu de la época, una democratización del sistema, una transparencia de sus decisiones institucionales, una desjerarquización de sus operaciones simbólicas. La democratización puede ser una bandera de resistencia, siempre y cuando no exceda su función formal-política, es decir, que por una parte no se le confunda en un nivel ontológico, como en una afirmación de equivalencias que aplane la emergencia de diferencias significativas, y que por otra no termine convirtiéndose en rehén del sistema para que éste se justifique a sí mismo. En otras palabras: no se trata de pedir que el sistema del arte sea para todos, como

si se quisiera con ello ensanchar las compuertas de su mecanismo de exclusión. Las prácticas útiles, las excluidas, las invisibles, las denostadas que prueban su valía de otras formas, no necesitan ser contenidas en ese palacio de cristal (sería como tratar de introducir a lo Otro en lo Mismo), sino que se debería buscar su participación como iguales, en una apertura desestructurante de la experiencia estética. En ese camino, hay que recordar que no se debe luchar por la inserción, sino por la transformación. En todo caso, una democratización radical sólo podría estar conforme con el desmontaje de ese sistema ordenado de valoración diferenciada para la producción estética contemporánea, un objetivo que, por las características fagocitarias del sistema del arte, no puede llevarse a cabo como una oposición frontal, ni desde un terreno de estrategias equivalentes o siquiera compartidas.

Otra opción de nuestro acotadísimo repertorio implicaría lograr cierta descripción más o menos tangencial, más o menos precisa, de las dinámicas, los flujos, las líneas de fuga o los puntos esporádicos de desterritorialización del sistema. Así, por ejemplo, podrían examinarse las modalidades en que se va acotando la subjetividad cuando las masas participan en este sistema tan voluntaria y jovialmente. ¿Qué tipo de hábitos y

costumbres van dejando sus trazas? ¿Cuáles son los modos de subjetivación que el sistema promueve? ¿Cuáles permite a pesar suyo o denigra por convicción? Gabriel Zaid, por ejemplo, refiere en un texto breve pero lúcido el modo en que se organiza una noción aparentemente indirecta, pero crucial —ya lo veremos—, en la industria de la cultura contemporánea. Se trata de la medianía, el agenciamiento del término medio o, para decirlo sin escozor, la *mediocridad*.³⁴ Zaid recuerda que la idea del término medio tiene una configuración histórica que determina su valoración distinta en cada época. Ésta ha pasado de la neutralidad (de la raíz indoeuropea *medhyo*, que involucra un espacio, una secuencia, una medición: estar *en medio*), a una genuflexión positiva (de la *Ética* aristotélica a los *Ensayos* de Montaigne: una sabiduría que desconfía de la desmesura y el exceso), y de un desprecio en la Modernidad tardía (del gusto por el exceso en el Barroco al culto germano-romántico por el genio y lo sublime, y de la ética naturalista de estirpe nietzscheana a la afirmación científica atroz de la eugenesia a inicios del siglo xx), hasta volverse un tabú relativista contemporáneo, que cabría calificar de ambiguo —o cuando

³⁴ Gabriel Zaid, “¿Qué hacer con los mediocres?”, en *El secreto de la fama*, México: Random House Mondadori, 2009, pp. 131-137.

menos de indeterminado. Esta ambigüedad actual de la medianía se desprende del paradigma cultural que nos ha tocado vivir: los vencedores de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Fría dieron al traste con el mito del superhombre nazi y del nuevo hombre socialista. La que vence es la épica del hombre común, el hombre de la calle, el hombre promedio, el hombre aislado que se construye a sí mismo, que probablemente se gesta en el *Ulises* de Joyce, pero que sin duda tiene sus prototipos contemporáneos más característicos en Bill Gates, Steve Jobs o Mark Zuckerberg, todos ellos desertores universitarios que, como bien se nos inculca mediáticamente, conquistaron la cumbre por méritos propios. En una sociedad que dice refrendar la igualdad de los derechos humanos, el desprecio a la inferioridad se vuelve inadmisibles. Así pues, la mediocridad no es una condición, no existe sino como un tránsito, una etapa en un camino continuo de superación personal. El éxito de otros sólo “muestra” que el sistema está abierto, que la excelencia es posible, que el esfuerzo tiene sus recompensas. La mediocridad como transición es además el efecto de una noción de democracia bajo un entendimiento, digamos, peculiar. En ella se trata de nuevo de una infusión de narcisismo que busca conciliar en cada individuo la

idea de que en realidad cuenta, de que su opinión es importante, de que el sistema está hecho para él. En el extremo, una máxima acuñada por Kennedy se vuelve aquí una alocución funcional: “No te preguntes por lo que tu país puede hacer por ti, pregúntate por lo que tú puedes hacer por tu país.”

La enunciación de igualdad y la exaltación de la medianía universal disimulan una realidad: que las posibilidades de éxito bajo las condiciones del sistema son escasísimas. Lo que hay es una competencia descarnada entre aspirantes que persiguen el mismo nicho. El desfase entre las expectativas y las condiciones de realidad produce una serie de hábitos distintivos, casi una especie nueva, que se perfila como el modelo conductual a seguir en el orden de la cultura neoliberal. Ahí los individuos que acceden al poder, al éxito y la fama deben contar con ciertas características que los hagan destacar bajo condiciones de producción muy específicas, de orden cuantitativo casi siempre, y que poco tienen que ver con las supuestas cualidades que luego se comercializarán, en una manufactura personalizada del discurso. Zaid demarca este momento como el de la emergencia del *mediocris habilis*. Para describirlo con detalle, basta dejarle la palabra:

La competencia trepadora no siempre favorece al más competente en esto o aquello, sino al más competente en competir, acomodarse, administrar sus relaciones públicas, modelarse a sí mismo como producto deseable, pasar exámenes, ganar puntos, descarriar a los competidores, seducir o presionar a los jurados, conseguir el micrófono y los reflectores, hacerse popular, lograr que ruede la bola acumulativa hasta que nadie pueda detenerla. La selección natural en el trepadero favorece el ascenso de una nueva especie darwiniana: el *mediocris habilis*.

No es imposible que una persona competente en esto o aquello sepa también acomodarse y trepar, pero no es necesario. Lo importante es lo último. Una persona aún más competente puede ser descartada en la lucha trepadora, si no domina las artes del *mediocris habilis*. Así se llega a las circunstancias en las cuales un perfecto incompetente acaba siendo el número uno.

El *mediocris habilis* es la marca de la creatividad neoliberal bajo el dominio del Yo. Es también el nombre de la más reciente territorialización del sistema de producción —como estructura de simulacro— en esa esfera íntima, privada, emocional y hasta ahora inaccesible de la creación y la imaginación. Lo que se juega para el futuro, si nada puede enfrentársele, es su perfeccionamiento y consistencia: dinámicas y variaciones de su dominio expandido. En todo caso, como parte de un proceso histórico, nos encontramos también en una coyuntura desde la que se perfilan, en este mismo instante, sus modalidades de transición.

IV. EPÍLOGO

Al inicio de este ensayo anticipé los temas que no trataría sobre el sistema del arte. Aludí sobre todo a dinámicas y movimientos que no tocaban el andamiaje estructural, el núcleo ideológico que sustenta la organización del simulacro. Con todo, no apunté en esa lista piezas o proyectos, ninguno de los núcleos materiales que constituyen “lo artístico”. Muy posiblemente, a estas alturas

se ha hecho claro por qué ese acercamiento hubiera sido insustancial. La reprobación crítica de una pieza, por más desastrosa que ésta pueda ser, no condena al sistema que lo produce, pues un caso es siempre tan sólo un accidente. Por el contrario, si un proyecto es funcional en algún grado, el sistema mismo, todo entero, se justifica con él. Aunque la misma regla estadística debiera aplicar, la operación ideológica es aquí más fuerte. La sobrevaloración de un momento efímero y completamente singular —esa simulación fundamental del sistema a la que ya he aludido— parece implicar que hay que aguantarlo todo con el fin de que una única pieza lograda sea posible.

En fin, me parece importante tratar de hallar algunos resquicios desde los cuales infiltrar otras formas de generación de sentido desde un campo renovado de lo estético. El más directo entre ellos, aunque también el más frágil, es continuar con las exploraciones y los puntos de fuga, en proyectos complejos e híbridos que aludan a campos afectivos desde una diversidad de perspectivas. El abandono del campo de “lo artístico” debería ser para estas iniciativas una misión, incluso cuando ese haya sido su punto de partida. La posibilidad de que cualquier grado de “lo artístico” se logre trans-

formar desde ahí, contribuiría indirectamente a atenuar la visibilidad y el bullicio de ese territorio hegemónico de producción creativa. Muchas de estas búsquedas ya existen, pero aún como latencias, como intentos interdisciplinarios en proceso, desvaríos anárquicos sin un cabecilla visible, cruces en los que la estética se vuelve un momento de tránsito hacia una ética vital, antigramáticas de lo simbólico, colectividades amorfas en que la identidad y la autoría se redefinen, prototipos que regeneran signos en pos de economías alternativas y, en fin, una serie de prácticas que pueden denominarse *una estética desde abajo*, algo que los anglosajones podrían llamar *grassroots aesthetics*: reconocimientos de fuerzas sociales de incontención, en lugar de formas y contenidos disciplinados en el gusto de las hegemonías. Con todo, su destino es incierto. Abriendo otras modalidades de la razón estética, esas prácticas podrían ser dinamita para la soberbia del arte. Para que ello suceda, sin embargo, es casi imperativo que esos proyectos operen —al menos en sus inicios— en silencio, con la paciencia del tiempo, a contracorriente de la velocidad de producción y consumo que el sistema neoliberal impone. Así pues, callar cuando estemos frente a alguna de estas iniciativas podría ser el reconocimiento de que hay expe-

riencias humanas, tentativas en marcha, diferencias en formación, que se escurren al dominio del discurso, al sistema de significación en boga. Frente a esos casos, enmudecer puede ser decoro, respeto, reverencia. Se trata de abonar un campo para que otro tipo de prácticas, más fértiles y emotivas, conecten con una realidad social, que se reubiquen a sí mismas como una enunciación con consecuencias tangibles, que emerjan por su propia fuerza, sin adeptos, y que abduquen de la autoimpuesta “autonomía” funcional del sistema artístico, que no es sino una excusa para eludir la gran responsabilidad, pero también el gran placer, de conectarse con el mundo e intentar transformarlo.

Y es que hay proyectos que sólo al madurar pueden diferenciarse y apreciarse en toda su plenitud. Se reconocen porque suelen crear en torno suyo un contexto enriquecido y de referencias alternas, un campo epistémico propio, un abrevadero de testimonios, en fin: una necesidad. Al contrario de las prácticas narcisas —permanentemente inmaduras, contestatarias en su eterna repetición de ritual— eluden ser el centro de atención, y se concentran en cambio en la escasa posibilidad de devenir un caosmos de sus propias periferias de acción. Más que pertenecer, buscan descubrir; más que

apantallar, intensificar; más que contender, dislocar y transmutar la cualidad de sus vínculos intrínsecos, para contextualizar después los exteriores. Antes de tiempo, ninguna palabra del repertorio discursivo existente sería capaz de describir sus efectos concretos, e intentarlo siquiera sería neutralizarlos, ubicarlos, extinguir su potencial. En el hecho poco probable, pero aún factible, de que estos proyectos puedan surgir en su debido momento, se vierte una esperanza futura sobre el portento de la imaginación.

Esta primera edición de *Contra el arte contemporáneo* de Javier Toscano se terminó de imprimir, mientras especulábamos sobre cómo no especular con el arte, en el mes de octubre de 2014, en la ciudad de México. El tiraje fue de mil ejemplares. En la composición se utilizó la tipografía Mercury Text publicada por Hoefer & Frere-Jones.