

DISPERSION

Seth Price

Es en el campo de distribución donde surge, en primer lugar, la definición de lo que llamamos actividad artística. —Marcel Broodthaers

Uno de los métodos más exitosos que ha tenido el proyecto de arte conceptual es la forma en que ha acaparado nuevos territorios para ponerse en práctica. Incluso, es una tendencia que ha sido muy notable: actualmente pareciera ser que la mayoría de las obras en el circuito de arte internacional se posicionan, en menor o mayor grado, como conceptuales, teniendo al “pintor conceptual”, al “DJ y artista conceptual” y al “artista conceptual de nuevos medios”. Hagamos a un lado la pregunta de qué es lo que hace a una obra conceptual, reconociendo con cierta resignación que dicho término sólo puede dirigirse a un momento histórico de hace treinta años. Pero no se puede rechazar esto por completo, ya que los artistas que trabajan hoy en día evidentemente cargan con el proyecto

conceptual, aun y cuando no estén necesariamente involucrados en las preocupaciones de lo que uno podría llamar su momento clásico, preocupaciones que incluyen la lingüística, la filosofía analítica, y un ejercicio formal de la desmaterialización. Lo que sí pareciera cierto es que el proyecto del conceptualismo normativo de la actualidad permanece, en las palabras de Art and Language, “radicalmente incompleto”: no se posiciona necesariamente en contra de objetos o pintura o de lenguaje como arte. Tampoco se tiene que posicionar en contra del arte de la retina. No representa nada certero. En lugar de eso, privilegia marcos y contextos; negocia constantemente la relación con su público. Martha Rosler ha hablado de una manera de abordamiento, la del “como si”, donde la obra conceptual se viste con otras disciplinas, el ejemplo más notorio es la filosofía, provocando una oscilación entre la habilidad y la incompetencia, la autoridad y la pretensión, el estilo y la estrategia, el arte y el no-arte.

Duchamp no sólo fue el primero en poner esta problemática en escena, sino que también fue quien lo hizo de manera singular. Su pregunta “¿Se podrán hacer obras que no sean ‘de arte?’” es nuestro *shibboleth*, y la resolución a esta pregunta sigue siendo como una aparición en el horizonte, siempre alejándose del lento crecimiento de la práctica. Una sugerencia viene del filósofo Sarat Maharaj, quien considera esta pregunta como “un marcador de las distintas formas en que podemos abordar obra, eventos, espasmos, jaleos que no parecen arte y que no cuentan como arte, pero que de alguna manera son electrificantes, nudos de energía, atractores, transmisores, conductores de nuevo pensamiento, nueva subjetividad y acción que la obra de arte tradicional no es capaz de articular.” Estas palabras concisas hacen un llamado al arte que se insinúa

dentro de una cultura general, un arte que no va por el camino, digamos, de la teología, donde aun y cuando hay practicantes haciendo trabajo importante, pocos se dan cuenta. Un arte que lleva al extremo la idea de Rosler del “como si”.

No es de extrañarse que la historia de este proyecto es una serie de comienzos fallidos y caminos agotados, de proyectos que se van absorbiendo o disipando. Ejemplar en ese jardín de ruinas es la intención fracasada de vender sus juegos ópticos, los *Rotorelieves* de Duchamp, en una feria de inventores *amateurs*. ¿Qué mejor descripción de un artista que inventor *amateur*? Pero eso fue en 1935, décadas antes de que su fama asegurara la venta de su trabajo (también mucho antes de que la noción del artista-empresario se constituyera como obra en sí), y Duchamp estaba intentando transplantarse totalmente al extraño contexto comercial de la ciencia e invención. En su propio análisis: “un error, al cien por ciento.” Con la inmersión del arte en la vida se corre el riesgo de ver el estatus del arte —y con eso, el estatus del artista— totalmente disperso.

Pareciera que estos desarrollos acentuados en realidad hacen a la obra de arte cada vez más vulnerable. Manifiestamente una pintura es arte, si está en un muro o en la calle, pero la obra de arte vanguardista es a menudo ilegible sin un marco institucional ni el trabajo de un curador o un historiador. Más que nadie, son los artistas de los últimos cien años los que han luchado contra este trauma de contexto, pero su batalla es una que necesariamente tiene que llevarse a cabo dentro del sistema del arte. Por más radical que sea su obra, ésta equivale a una propuesta promulgada dentro de una arena arbitrada, en diálogo con una comunidad y su historia. Al reflexionar sobre su experiencia dirigiendo una galería en la década de los ses-

enta, Dan Graham observó: “si no se escribía sobre una obra de arte, o una imagen de ésta no se reproducía en revistas, era difícil que alcanzara el estatus de ‘arte’. Parecía que para ser definida como algo de valor, o sea, como arte, una obra tendría que ser expuesta en una galería y luego tendría que haber un texto sobre ésta, y una imagen reproducida en una revista.”

Con esta dependencia a discusiones arbitradas en foros y revistas, el arte, por tanto, se asemeja a un campo profesional como la ciencia.

¿Cuál sería el significado de salirse de este sistema tan cuidadosamente estructurado? El experimento que hizo Duchamp con el *Rotorelieve* sirve como advertencia, y la inutilidad de intentos más recientes de evadir la institucionalidad ya ha sido demostrada. Obras de arte canónicas sobreviven a través de documentación y discurso administrado por las instituciones habituales. El *Spiral Jetty* de Smithson, por ejemplo, fue adquirido por (o quizá donado a) Dia Art Foundation, quien discretamente montó una fotografía de la obra en su vídeo-café diseñado por Dan Graham. Con buen gusto, anunció la nueva adquisición.

La obra que busca aquello que Allan Kaprow llamó “la difuminación de arte y la vida” —obra que Boris Groys ha nombrado biopolítica, la cual intenta “producir y documentar la vida misma como actividad pura a través de medios artísticos”— se enfrenta al problema de que debe depender de un registro de su intervención en el mundo, y que esta documentación es lo recuperado como arte, haciendo un corto-circuito de la intención original. Groys encuentra una disparidad generada entre la obra y el futuro que vislumbra la obra a partir de su documentación, haciendo notar nuestro “profundo malestar hacia la

documentación y el archivo”. En parte, esto tiene que ver con la apariencia “fúnebre” del archivo (algo que también Jeff Wall recalcó) y la idea del archivo “muerto” que se hizo en la crítica del poco atrayente conceptualismo de la década de los sesenta.

¡Acuerdo! Un párrafo de citas, una dirección, la sugerencia de que uno le da sentido a las cosas. Lo que estos críticos observan es la popular sospecha del archivo de alta cultura, que depende de la catalogación, la procedencia y la autenticidad. En la medida en que haya un archivo popular, éste no comparte una tendencia administrativa. Supongamos que un artista fuera a lanzar su obra directamente en un sistema que depende de la reproducción y distribución para su sustentación, un modelo que fomenta la contaminación, el préstamo, el robo y un horizonte borroso. Normalmente, el sistema del arte acorrala obras errantes, ¿pero cómo podría recuperar miles de libros de bolsillo que circulan libremente?

Sirve cuestionar constantemente la tradicional y romántica oposición que tiene la vanguardia artística frente a los valores de la sociedad burguesa. El don de la burguesía se manifiesta en los círculos de poder y en el dinero que regulan las corrientes culturales. Esta cultura, donde el arte es sólo uno de sus elementos, se basa en los medios de comunicación comerciales que junto con la tecnología, el diseño y la moda generan algunos de los cambios más importantes de nuestro tiempo. Esos son los campos de acción desde donde se puede concebir una obra que se posiciona en el seno de la tecnología material y discursiva de los “medios distribuidos”.

Los medios distribuidos se podrían definir como información social que circula en cantidades ilimitadas en el mercado

común, que se archiva o que es accesible a través de dispositivos portátiles como los libros y las revistas, los discos y los CD, los vídeos y los DVD, las computadoras personales y los diskettes. La pregunta de Duchamp –¿acaso uno puede hacer obras que no sean obras “de arte”?– adquiere otro sentido en este contexto, el cual se ha ampliado en las últimas décadas por la expansión corporativa y la economía global. Este contexto ahora es un espacio donde la obra de arte debe de proyectarse para que ese mismo interés corporativo no la deje atrás por completo. Se necesitan estrategias nuevas para estar al tanto de la distribución comercial, la descentralización y la dispersión. Para comprender algo se tiene que entrar en batalla con eso mismo que se quiere entender.

En un texto publicado en 1975, en el segundo número de la revista *The Fox*, Mark Klienbergl plantea la siguiente pregunta: “¿Habría alguien capaz de escribir una novela de suspenso y ciencia ficción con intención de presentar una interpretación alternativa del arte modernista que pueda ser leída por un público no especializado en las artes? ¿Acaso les importaría?” No dice más al respecto, y su pregunta queda en el aire como un fragmento histórico intrigante y sin un porvenir evolutivo: insinúa un tipo de arte categóricamente ambiguo, donde la síntesis de varios circuitos de lectura conlleva un potencial de emancipación.

Esta tendencia tiene una rica historia, a pesar de que no hay obras particulares que sigan la misma línea de Klienbergl. Muchos artistas han usado la página impresa como medio, una lista parcial y arbitraria podría incluir a Robert Smithson, Mel Bochner, Dan Graham, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Stephen Kaltenbach, y Adrian Piper. Además, se encuentran puntos de

inflexión en la muestra *Xeroxbook* en 1968 de Seth Siegelaub y John Wender.

Lo radical de este trabajo en parte deriva del hecho que es una expresión directa de un proceso de producción. Los mecanismos del mercado de circulación, distribución y diseminación se convierten en una parte crucial de la obra, haciendo una gran distinción entre esta práctica del modelo de producción liberal o burgués, el cual opera bajo la idea de que la labor cultural de alguna manera ocurre más allá del mercado. Sin embargo, mucho de este trabajo, como lo podría ser aquel que asume la forma del anuncio publicitario o de artículo, se ha preocupado principalmente por encontrar alternativas expositivas al espacio museístico, e incluso, cuando a menudo incorpora la galería, no lo hace para abordar temas, como la cuestión del deseo, por ejemplo, sino para demostrar secamente alguna proposición teórica.

Esto apunta a una imperfección del conceptualismo clásico. Benjamin Buchloh hace notar que “a pesar de que se ha enfatizado la disponibilidad universal y el potencial al acceso colectivo, y no obstante de que el arte conceptual haya destacado por su independencia de los discursos y las economías que determinan las convenciones que enmarcan y rigen la producción y recepción tradicional del arte, ha sido percibido como la manera más esotérica y elitista de hacer arte.” La cita del *Roget's Thesaurus* que presenta Kosuth en un anuncio en *Artforum*. El listado de números de Dan Graham que aparece en una columna de *Harper's Bazaar*. Estas fueron maneras de usar los medios de comunicación masivos para rendir proposiciones codificadas a un público especialista. El impacto de estas obras, aunque haya sido significativo y duradero, revirtió directamente

hacia aquel dominio relativamente arcano que es el sistema del arte —el cual destacó dichos esfuerzos y los inscribió en sus historias. La crítica de representación del conceptualismo emana los mismos aires de alteza que una pintura de Ad Reinhart y sus intentos por crear un ‘Art Degree Zero’ pueden ser vistos como una virtuosidad negativa, atribuible quizá al escepticismo que la Nueva Izquierda tiene hacia la cultura pop y sus expresiones genéricas.

Por supuesto, algo que en cierta medida hace que el *avant garde* sea interesante y radical es que tiende a evitar la comunicación social, excomulgándose a través de lo incomprensible. Sin embargo, esto no sirve de nada si el objetivo es usar los medios de distribución masiva. En ese caso, no se debe simplemente usar los mecanismos de reparto con los que opera la cultura de masas, sino también utilizar sus formatos genéricos. Cuando Rodney Graham publica un CD de música pop o Maurizio Cattelan una revista, la gente del mundo del arte debe admitir el gesto artístico detrás de estas obras, así como el hecho que estos productos funcionan como cualquier otro artefacto en el mercado del consumidor. ¡Pero la diferencia está en el seno de estos productos! Aunque encarnan y adoptan los códigos de la cultura industrial, éstos contienen un momento utópico que apunta hacia una transformación a futuro. Éstos podrían estar escritos de acuerdo con el código de la hermenéutica: “*Donde hayamos hablado abiertamente, en realidad, no hemos dicho nada. Pero donde hayamos escrito algo en código e imagen, hemos ocultado la verdad...*”

Pero digamos que tu programa estético comprende varios medios, y que mucho de tu trabajo no funciona bien dentro de un contexto de arte ya institucionalizado. Esto podría incluir

música, moda, poesía, cine, y crítica, todas prácticas artísticas cruciales; sin embargo, prácticas que por algo son tercas y difíciles, que resisten asimilaciones fáciles al sistema del mercado de arte. El cine de vanguardia, por ejemplo, siempre se ha mantenido como tema aparte del mundo del arte, aun y cuando sus practicantes hayan estado trabajando preocupaciones análogas. Y mientras artistas hayan sido siempre atraídos por la música y sus rituales, una persona que tenga como primera actividad la de producir música, concebida y presentada como arte, encontrará que la aceptación del “mundo del arte” es un poco alusiva. Al productor que elije desempeñar varios papeles se le percibe, en el mejor de los casos, como un *crossover*: el artista que hace cine, como en el caso de Julian Schnabel; el artista como empresario, como en el caso de Warhol, específicamente por su dirección de la revista Interview y la banda de rock Velvet Underground; o, bien, como muchas de las personas que menciono en este ensayo, el artista como crítico, quizá la posición más tenue de todas. Este es el lago de nuestros sentimientos.

Uno podría ver estos nichos como lo teatral, repitiendo aquella insistencia de Michael Fried de que “aquello que existe entre las artes es el teatro, el común denominador que une...a aquellas actividades grandes y aparentemente dispares, y que las distingue del proyecto artístico modernista”. Una práctica basada en medios distribuidos debe poner atención a estas actividades que, aun y cuando estén “entre” un arte y otro, tienen gran resonancia en la cultura nacional. En años recientes, algunas de las actividades artísticas más interesantes se han llevado a cabo fuera de los foros y el mercado de arte. Proyectos colaborativos bajo un nombre y también grupos anónimos trabajan en moda, música, vídeo y performance, obteniendo admiración

dentro del mundo de arte y a la vez reteniendo, de alguna forma, su estatus de *outsiders*. Quizá por su preferencia a los modos de distribución y orientación teatrales. Tal vez es esto lo que Duchamp quiso decir con su intrigante comentario, ya tarde en su vida, de que el artista del futuro será *underground*.

Si la distribución y el público son tan importantes, ¿acaso no es eso, en un sentido, el debate sobre “arte público”? Es una manera útil de enmarcar la discusión, pero sólo si uno resalta las deficiencias históricas de ese discurso y acepta el hecho de que el público ha cambiado. Históricamente, el discurso del arte público se ha enfocado en los ideales universales de acceso, pero, en vez de considerar acceso en un sentido práctico, los dos objetivos que se atienden con esa idea excluyen a otros tantos. Primero, la obra tiene que ser gratuita (aparentemente las consideraciones económicas son determinantes en definir lo público de lo privado). Muchas veces esto prohíbe cualquier marco institucional perceptible que normalmente le daría a la obra su estatus de arte, como el museo, así que, en términos generales y de manera ambigua, la obra de arte público tiene que anunciar su propio estatus de arte, un mandato de tipo conservativo. En segundo lugar, es la ecuación directa que se hace de lo público con el espacio físico compartido. Si ese es el modelo, entonces la obra de arte público exitosa funcionará, en el mejor de los casos, como un sitio de peregrinación, y por ello se sobre-posicionará con la arquitectura.

El problema es que situar la obra en un punto singular de tiempo y espacio la convierte, a priori, en un monumento. ¿Qué sucedería si en cambio la obra se dispersa y se reproduce, acercando el valor de ésta a cero cada vez que aumenta su accesibilidad? Debemos reconocer que ahora la experiencia

colectiva se basa en experiencias privadas simultáneas, distribuidas a través del campo de la cultura de medios, y tejidas por el continuo debate, así como la publicidad, la promoción y la discusión. Hoy en día, lo público tiene mucho que ver con los sitios de producción y reproducción, así como con los espacios físicos comunes, tanto que un disco de música popular podría considerarse como una instancia más exitosa de arte público que un monumento en una plaza urbana escondida. El disco de música está disponible en todas partes, pues emplea los mecanismos del mercado libre capitalista —históricamente y hasta la fecha el sistema de distribución más sofisticado. El modelo monumental de arte público le apuesta a una noción anacrónica de apreciación común transpuesta de la iglesia al museo al espacio al aire libre, y esta noción está recibida escépticamente por una audiencia que ya no está tan interesada en una experiencia común directa. Aun y cuando tenga instancia en el espacio público de manera nominal, la producción artística del mercado de masas se consume habitualmente en privado, como lo es con el caso de los libros, CD, vídeo, y ‘contenido’ en Internet. Los productores de televisión no están interesados en la colectividad como tal. Ellos están interesados en llegar lo más cerca posible a individuos. Quizá un arte distribuido al público más amplio posible cierra el círculo del devenir del arte privado, como en los tiempos de la comisión de retratos. Esta analogía solamente será más apta cuando las tecnologías de distribución digital permitan a consumidores individuales mayor personalización de bienes.

La monumentalidad del arte público ya ha sido retada anteriormente, de manera más efectiva por aquellos quienes tomaron el término “público” como un punto de encuentro político. Artistas públicos de las décadas de los setenta y ochenta toma-

ron la *praxis* de intervencionistas en el campo social, actuando en un sentido de urgencia basada en la noción de que había una crisis social tan intensa que los artistas no podían quedarse más en el agujero que es su taller, sino que debían participar directamente con la comunidad y la identidad cultural. Si fuéramos a proponer un nuevo tipo de arte público, es importante ir más allá de lo puramente ideológico o instrumental de la función del arte. Como lo hizo notar Art and Language, “los artistas radicales producen artículos y exposiciones sobre fotos, capitalismo, corrupción, guerra, la pestilencia, los pies de las trincheras y cuestiones sociales.” La política pública, destinada a ser la “como si” estrategia terminal de la vanguardia ¡Una nada auto-destructiva!

Un arte basado en el medio distribuido puede ser visto como un arte político y un arte de acción comunicativa, no sólo porque es una reacción al hecho de que la fusión del arte con la vida ha sido efectuada de manera más exitosa por la “concienciación industrial”. El campo de la cultura es una esfera pública y un sitio de lucha, y todas sus manifestaciones son ideológicas. En *Esfera pública y experiencia*, Oscar Negt y Alexander Kluge insisten en que cada individuo, no importa qué tan pasivo sea como integrante en la conciencia de la industria capitalista, debe ser considerado un productor (a pesar del hecho de que este papel se les niega). Nuestra tarea, nos dicen, es hacer “contra-producciones”. El mismo Kluge es una inspiración: en su papel de cineasta, cabildero político, novelista y productor de televisión, ha trabajado para hacer cambios profundos en el terreno de los medios de comunicación en Alemania. Un objeto desaparece cuando se convierte en arma.

El problema surge cuando la constelación de crítica, publicidad

y discusión alrededor de una obra es tan cargada como la experiencia primaria de la obra. ¿Acaso tenemos la obligación de ver la obra en vivo? ¿Qué pasa cuando un entendimiento más íntimo, pensativo y duradero proviene de discusiones sobre una exposición en vez de una experiencia directa con la obra? ¿Le corresponde al consumidor ser testigo, o puede ser que su experiencia del arte derive de revistas, Internet, libros y una conversación? El terreno para estas preguntas han sido aclaradas por dos tendencias culturales que más o menos son diametralmente opuestas: por una parte, la dependencia histórica del conceptualismo en documentos y registros; y por otra parte, la eterna y tajante habilidad del archivo público para generar discusiones a través de medios secundarios. Esto no sólo significa el mundo del comercio cultural. También significa una esfera de medios global que está, al menos hasta ahora, abierta a las intervenciones de aquellos actores que no son comerciales o gubernamentales y que están trabajando solamente dentro de los canales del medio distribuido.

Un buen ejemplo de esta última distinción es el fenómeno de lo que se le ha llamado “El vídeo de Daniel Pearl”. Incluso sin la etiqueta de PROPAGANDA —la cual amablemente añadió CBS, cuando mostraron ciertas escenas de éste por televisión— queda claro que este vídeo de 2002 es un documento complejo. Formalmente, el vídeo presenta al reportero americano Daniel Pearl secuestrado, primero como portavoz de las opiniones de sus secuestradores, una organización fundamentalista pakistani, y luego, después de su asesinato hecho fuera de pantalla, como un cadáver, decapitado, para con ello poder remarcar la gravedad de sus demandas políticas.

Uno de los aspectos más sorprendentes del vídeo no es el

clímax grisáceo pero clínico del vídeo (que, en las descripciones del mismo, ha llegado a representar todo el contenido), sino las astutas estrategias de producción, que parecieran haber sido tomadas de los anuncios de campañas políticas americanas. No queda claro si el vídeo se hizo con la intención de que fuera transmitido en televisión. Un cuento apócrifo dice que fue un reportero saudí quien entregó el vídeo a CBS después de encontrarlo en una página de Internet en árabe, y que después de haberlo recibido, fue CBS quien transmitió un extracto, generando fuertes críticas. De algún modo, encontró su camino a Internet, donde los intentos frustrados de la FBI para suprimir su transmisión sólo aumentó su notoriedad: en los primeros meses de su presencia en Internet, los términos con más frecuencia en los motores de búsqueda fueron “El vídeo de Daniel Pearl” o “vídeo Pearl” y demás variaciones de la frase. La pieza parece no estar disponible como vídeo o DVD, así que quien sea que lo pueda localizar probablemente vea una versión de *data-stream* comprimida localizada un servidor en los Países Bajos (en este sentido, llamarlo “vídeo” quizá no sea correcto). Queda en cuestión si acaso se le ha *relegado* a Internet, o si de una forma fue liberado gracias a esa tecnología. ¿Esta pieza cuenta como parte de la guerra de la información por su naturaleza de ser un archivo digital prolífico, o acaso es simplemente un vídeo para transmitirse, y forzado a asumir una forma digital bajo presiones políticas? A diferencia de la televisión, Internet proporciona información a demanda, y gran parte del debate sobre el vídeo no concierne a la legalidad o moralidad de hacerlo disponible, pero sí a si uno debe elegir verlo —como si de alguna manera el acto de verlo nos iluminara o contaminara. Éste es un documento cargado y libremente disponible en la arena pública, sin embargo, las cuestiones a su alrededor, a juzgar por los numerosos foros en Internet, los

tablones de anuncios, y las discusiones de grupo, se sostienen con debates de un público que ni ha visto el vídeo.

Este ejemplo puede ser provocativo, pues el contenido deplorable del vídeo está claramente vinculado a las rutas extraordinarias de transmisión y recepción. Sin embargo, es evidente que las organizaciones terroristas, a la par de los intereses de corporativos transnacionales, son de los vigilantes oportunistas más explotadores de “eventos, espasmos, jaleos que no parecen arte y que no cuentan como arte, pero que de alguna manera son electrificantes, nudos de energía, atractores, transmisores, conductores de nuevo pensamiento, nueva subjetividad y acción.” Una instancia más convencional del uso trascendente de la esfera de los medios por una organización no mercantil o gubernamental es Linux, el sistema operativo *open-source* que controversialmente ganó un premio en el festival de arte digital Ars Electronica. Inicialmente, Linux fue escrito por una persona, el programador Linus Torvalds, quien puso el código de programación para este trabajo “radicalmente incompleto” en línea, invitando a otros a remendarlo, con el propósito de pulir y perfeccionar el sistema operativo. Internet permite a miles de autores a desarrollar, simultáneamente, varias partes de una obra, y Linux ha emergido como el más popular y poderoso sistema operativo, así como un reto significativo a macro-empresas lucrativas como Microsoft, que recientemente declaró oficialmente en un caso legal en el *Securities and Exchange Commission* de Estados Unidos de Norteamérica para advertir que su modelo de negocio, basado en el control de producto a través de licencias, está amenazado con el modelo *open-source*. La autoría colectiva y la descentralización completa aseguran que la obra no es vulnerable a formas corporativas habituales de ataque y asimilación, sean

éstas a través de la vía legal, el mercado, y las rutas tecnológicas (sin embargo, como Alex Galloway ha dicho, la estructura del *World Wide Web* no se debe tomar como una utopía rizomática; ciertamente, a una agencia gubernamental no le sería difícil manipular hasta cerrar la *Web* con unos simples comandos).

Estos dos ejemplos privilegian a Internet como medio, más que nada por fungir como un sitio público de almacenaje y transmisión de información. La noción de un archivo masivo es relativamente nueva, así como lo es la noción de que es probablemente opuesta, filosóficamente, a la idea tradicional de lo qué es un archivo y cómo funciona, pero quizá es que, detrás del barniz en la superficie de las interfaces del usuario —que generan la mayor parte del trabajo bajo la rúbrica de arte en línea— Internet se aproxima a esa estructura, o al menos puede verse como un modelo de trabajo.

Con más y más medios disponibles a través de este indomable archivo, la tarea se convierte en la de empaquetar, producir, enmarcar, y distribuir un tipo de producción análogo no a la creación de bienes materiales, sino a la producción de contextos sociales, usando material existente. ¡En qué tiempo decidiste haber nacido!

Un programa artístico entero podría estar centrado en el relanzamiento de artefactos culturales obsoletos, con o sin modificaciones, a pesar de las leyes de propiedad intelectual. Un ejemplo prematuro de esta tendencia redentora es la obsesiva *Antología de la música folklórica americana* de 1952, por Harry Smith, que compila grabaciones olvidadas de la primera parte del Siglo XX. Más recientemente está mi propia colección de la música de los primeros videojuegos, donde coleccioné el *audio*

data rescatado por distintos aficionados o *hackers* y puesto en circulación en Internet; grabé en un dispositivo ya viejo que es el disco compacto, donde gana una resonancia de los contextos del producto en la forma de una canción: toma lo que es gratis y véndelo en un nuevo empaque. En otro ejemplo más, uno puede ver la edición completa de la revista de arte de la década de los setenta, *Aspen*, re-publicada en el sitio de Internet dirigido por artistas, *ubu.com*, que regularmente hace disponible gratis archivos digitales de obra impresa agotada. Estas obras enfatizan la capacidad de recordar —lo que Kluge considera crucial para oponer “el asalto del presente en lo que resta del tiempo” y de organizar individual y colectivamente el aprendizaje y la memoria bajo la industria capitalista que trabaja para fragmentar y valorizar toda experiencia. En estas obras, la resistencia se puede encontrar en el momento de producción, pues figura el momento de consumo como un acto de reutilización.

Con estos ejemplos queda claro que el *readymade* aún lleva la delantera y opaca lo demás en la práctica artística. Pero esto es debido en gran parte al hecho de que la estrategia le da una serie de nuevas oportunidades a los productos básicos. Dan Graham identificó el problema con el *readymade*: “en vez de reducir los objetos en la galería al nivel común del objeto cotidiano, este gesto irónico simplemente extendió el alcance del territorio de exposición de la galería.” Uno debe de regresar a *Fuente*, la obra más notoria e interesante de los *readymades*, para ver que el gesto no solamente evoca preguntas epistemológicas sobre la naturaleza del arte, también promulga la dispersión de objetos dentro del discurso. El poder del *readymade* es que nadie tiene que hacer una peregrinación para ver *Fuente*. Como en las obras de revista de Graham, pocos vieron

el original en 1917. Nunca exhibida y perdida, o destruida casi inmediatamente, esta obra fue en realidad creada gracias a las manipulaciones de los medios por Duchamp —la fotografía de Stieglitz (una garantía, un acceso directo a la historia), el artículo en la revista *Blind Man*— y no por los mitos de creación, como el dedazo en la sala de exposición, aquel gesto que da estatus y al que se ha reducido el *readymade*.

En el elegante modelo de *Fuente*, la obra de arte no ocupa una posición singular en tiempo y espacio; es más bien un palimpsesto de gestos, presentaciones y posiciones. La distribución es un circuito de lectura, y hay un potencial enorme de subversión cuando se trata de instituciones que controlan definiciones del significado cultural. Un reconocer, y un control, de la propia dimensión temporal de un objeto. Duchamp distribuyó la noción de la fuente de tal manera que se convirtió en una de las escenas principales del arte; fue transubstanciada de un provocativo *objet d'art*, como lo definió Broodthaers en su *Musée des Aigles*, “a una situación, un sistema definido por objetos, inscripciones, por varias actividades...”.

Los últimos treinta años han visto la transformación del “campo expandido” del arte de una posición de terca ambigüedad discursiva a una situación cómoda y comprometida en la cual estamos acostumbrados a intervenciones conceptuales, al arte y lo social, donde el impulso de fusionar el arte y la vida ha resultado en arte como estilo de vida, una práctica de galería segura que comenta sobre la cultura de medios contemporánea o imita estrategias de producción comercial. ¡De esta madera está hecha la vida!

Esta tendencia está marcada en los discursos de la arquitec-

tura y el diseño. Un eco de los queridos espacios comunes del arte público persiste en la afición de estos modos que tiene el sistema del arte, posiblemente por la promesa utópica de su apelación a la experiencia colectiva pública. Su criticalidad supuestamente proviene de un compromiso con amplias preocupaciones sociales. Es por esto que los pabellones de Dan Graham fueron inicialmente tan provocadores, como lo fue anteriormente la obra de Daniel Buren, Michael Asher, y Gordon Matta-Clark —éstas fueron intervenciones al inconsciente social. Estas intervenciones han sido luces de guía para el arte de la última década. Pero de manera muy similar en que formas administrativas y cuasi-burocráticas fueron tomadas por los conceptualistas de la década de los sesenta, el diseño y la arquitectura ahora podrían llamarse la casa de estilo de la nueva vanguardia. Su apariencia a menudo simplemente apunta hacia una posición teóricamente comprometida, de tal manera que una representación de espacio o estructura se figura como una crítica *ipso facto* de la sociedad administrada y lo social, mientras que el interés por los códigos de diseño pasa como un comentario en publicidad y productos básicos. Uno tiene que tener cuidado en echarle la culpa a los artistas; la arquitectura y el diseño se empaquetan fácilmente para la reventa como escultura y pintura. Sin embargo, uno aún puede deslizarse en las grietas de la mejor manera posible, e incluso en las instituciones más grandes. El radical *Proyecto* de Jorge Pardo —que consistió en la reconstrucción del primer piso de Dia Art Foundation, exitosamente reposicionando a la institución con la incorporación de un lenguaje vernáculo y atractivo en el diseño— pasó casi desapercibido por las revistas de arte, ya sea porque la obra era tan transparente en la medida que incluía la tienda de libros del museo y exposiciones de obra por otros artistas, o porque la obra era incrédulamente cínica al querer

salirse con la suya y llamarle a eso arte. Un tipo de incredulidad similar tuvo como bienvenida la construcción de su propia casa, producida para una exposición con una inversión financiera generosa por la institución organizadora. Pareciera que la vanguardia aún puede sacudir, si bien sólo al nivel de valorización económica. Esta obra no se dirige simplemente a los códigos de la cultura de masas, también abarca estos códigos como su forma, en un búsqueda quijotesca de una crítica de convenciones culturales sin medida.

Un argumento en contra del arte que abarca cuestiones contemporáneas y corrientes culturales de actualidad se basa en la virtud de la lentitud, a menudo hecha a un lado por la urgencia en la que el trabajo de uno debe aparecer. La lentitud va en contra de todas nuestras urgencias y requisitos: es una resistencia al mandato de la velocidad. Moviéndose con la corriente te posiciona en un punto ciego: si eres parte del tenor general, es difícil añadir una nota disonante. Pero la manera en la que la cultura de medios se alimenta de sus propias sobras indica la lentitud paradójica del medio archivado, la cual, como una célula durmiente, siempre le dará vuelta en otro momento. La retaguardia a menudo tiene la ventaja, y a veces el *retardo*, para usar un término de Duchamp, regresará la inversión con enorme interés.

Una pregunta es si todo permanece siempre igual, si en realidad es posible que a la edad de cuarenta años una persona haya visto todo lo que es y será. En cualquiera de los casos, ¿acaso esta persona tiene que consultar alguna imagen o chuchería para entender que la identidad está administrada, que el poder explota, que la resistencia está predeterminada, que todo es hueco?

Reconocer... la relativa inmutabilidad de géneros artísticos discursivos formados a través de la historia, estructuras institucionales, y la distribución de formas como obstáculos que son ultimadamente persistentes (si no es que insuperables) marca la crisis más profunda para el artista identificado con el modelo de la práctica vanguardista. (—Crítico)

Nuestro hilo conductor nos lleva de Duchamp al *pop* y al conceptualismo, pero más allá de esto debemos dar la espalda: una renuncia, en contraste con la afirmación *pop* y la interrogación conceptual. Un proyecto de este tipo es una proposición incompleta y quizá inútil, y como uno sólo puede adoptar un grado de precisión apropiado al tema, este ensayo está escrito con un espíritu provisional y exploratorio. Espíritu. Un arte que intenta hacer frente al campo expandido, abarcando arenas distintas de las galerías estándares y del circuito del mundo del arte; suena utópico en el mejor de los casos, y posiblemente *naïve* y sin desarrollar; este ensayo es quizá una serie de proposiciones *naïve* desarticuladas y carente de tesis. Concluir por completo significa que uno no puede escribir una novela, componer música, producir televisión, y aún mantener el estatus del artista. Lo que es más, el papel social del artista es algo vergonzoso, en cuanto a que es considerado como una posición inútil o de reaccionario: al practicante se le descarta como un productor de decoración sobrevaluada, o como parte de una autodenominada elite, arrogante y parásita.

Pero, con toda la fe y futilidad que implica, ¿qué no ha sido siempre utópico el impulso artístico? A aquellos de ustedes que condenan al impulso utópico como inútil, o peor, responsables de los excesos del último siglo, recuerden que cada momento es época de oro (claro, el experimento soviético fue tremen-

damente mal dirigido, pero supongamos—y no es que sea difícil—que un tipo de dispersión social fue su objetivo). Los últimos cien años de trabajo indican que, evidentemente, es imposible destruir o desmaterializar el arte, que, nos guste o no, sólo puede expandirse gradualmente, vorazmente sintetizando todos los aspectos de la vida. Mientras tanto, podemos tomar la circulación rendida de la alegoría a través del diseño, formas obsoletas y momentos históricos, el género y lo vernáculo, la memoria social tejida en la cultura popular: un consumo de medios privado, secular y profano. A final de cuentas, la producción es la fase excretoria en el proceso de apropiación.

2002—

Con agradecimiento a Bettina Funcke.

Traducción: Sofía Hernández Chong Cuy
Montehermoso, 2010