

Arte tecnológico y estado crítico del sistema del arte.

Fernando Fraenza & Alejandra Perié.

El presente ensayo constituye una aproximación provisional y desordenada al rol que desempeña o podría hipotéticamente desempeñar la vertiente artística *electrónica-digital* y de *nuevos medios* en general dentro del contexto de debate sobre el estado actual del sistema del arte, respecto del cual se observa una especie de crisis de legitimidad que hace peligrar -inclusive- el desarrollo autónomo (deseable, humanamente hablando) del arte al interior de las sociedades tardo-capitalistas o post-burguesas. Crisis que se encuentra inextricablemente ligada a las evoluciones de dicha vertiente en la medida en que sus diversas poéticas o bien toman como tema de discusión el estado del mencionado sistema así como sus posibilidades de evolución futura (poniendo en primer plano una reflexión de orden metasemiótico), o bien, por el contrario, participan inconsciente, acrítica e irreflexivamente de su actual situación de crisis. Entiéndase que, por momentos, al menos potencialmente, un sector de la vertiente tecnológica del arte de nuestro tiempo convoca, o promete, o dice convocar todo un grumo de preguntas sobre la actual experiencia del arte, sobre la función del arte, su naturaleza pública y su efectividad histórica o social, su estatuto mercantil, sus enlaces con la sociedad del espectáculo y -a la vez- con la representación democrática, el conflicto y la competencia de sus agentes persiguiendo beneficios (veladamente), etc. Si así fuera, asunto que ponemos en discusión en la presente ponencia, podríamos decir que este sector estaría satisfaciendo -tal vez- una de las necesidades actuales más importantes del mundo del arte: reconsiderar el papel que cumplen o podrían cumplir las disciplinas artísticas en las sociedades actuales. La pregunta es si, efectivamente, ¿lo estará haciendo?. En el presente estado de la discusión, ante que nada, proponemos establecer un necesario diagnóstico del arte y de la acción artística de nuestro tiempo, llevando a cabo una serie de distinciones y proponiendo un conjunto de hipótesis más o menos generales sobre la actualidad del arte. Todo esto para articular un marco post-histórico sin el cual la discusión respecto de los nuevos medios pierde todo sentido.

1. El carácter pretérito de las bellas artes.

Estamos acostumbrados a convocar interpretaciones ejemplares de obras de arte para reforzar o ilustrar la naturaleza social e ideológica de la construcción *necesariamente discursiva* del conocimiento científico (por ejemplo, Kuhn, 1977, Vattimo, 1983). Estamos persuadidos de considerar cómo la representación del mundo a través de la obra de arte constituye un componente ejemplar del *régimen de visibilidad* de una *formación histórica* dada [Foucault, 1966, 1969, 1972; Chartier, 1991, etc.]. Por ejemplo, suele suponerse –con frecuencia– que el actual *arte de nuevos medios* es parte de un postulado *dialogismo* (a lo Bajtín) que daría cuenta de un determinado régimen de visibilidad característico o desviante de nuestra actual formación histórica. ¿Qué hay –en cambio– acerca de cómo el arte se representa a sí mismo y en ello equivale a ciertos aspectos pragmáticos del conocimiento o –si se quiere– de la ciencia?. ¿Qué hay acerca de cómo el arte –en este último sentido– es comparable sino con la *razón objetiva* (irrevocable pero tardíamente destruida también dentro del campo del arte), al menos con el *conocimiento subjetivo* (ya sea *instrumental* u *orientado al entendimiento* (Adorno, Horkheimer, Apel, Habermas)?. ¿Qué se dice –en términos epistemológicos– de la denominada «generalización de valores» que acompaña los procesos de autonomía del arte moderno?. Y, ¿qué se dice –además– de cómo tales procesos lo son también de desencanto y autoconocimiento?

Habermas sostiene (1981) que cuanto más progresa la modernidad a partir del siglo XVI, tanto más queda el intercambio comunicativo desligado de los patrones de comportamiento concretos legados dogmática y normativamente por la tradición. Tal desconexión hace que las expectativas en torno al tipo de regulación y control de las prácticas artísticas se desplacen desde un consenso medieval de base objetivo-metafísica hacia *procesos lingüísticos de formación del consenso*. En este sentido, el arte de la modernidad occidental –como es sabido– implica una suerte de cambio de polaridad en la coordinación de la acción al interior de la esfera del arte. La que en adelante comienza a estribar más fuertemente en mecanismos de entendimiento y dominio. Por supuesto,

rezagada respecto de las demás esferas ligadas a la manipulación técnica provista por la ciencia, al mercado y a la moderna administración del Estado.

Este proceso de autonomía creciente significa el despliegue más o menos emancipado –a partir del renacimiento- de una legalidad propia de la esfera de los valores del arte (Weber). Experiencia que lleva –en función de una cierta inutilidad del arte- a un desarrollo reflexivo de algunas experiencias en el trato con la naturaleza externa e interna cada vez más emancipadas de las exigencias externas de aplicación. Entiéndase: emancipadas de las restricciones prácticas o cognoscitivas vigentes en las demás esferas expertas y también, en la vida cotidiana. Es en este aspecto, precisamente, en el que se atribuye regularmente al arte burgués un «papel compensador» consistente en una suerte de liberación respecto del mundo reificado del siglo XIX (Marcuse, 1965; Habermas, 1973, 7.; Bürger, 1974, Introducción).¹

En la medida en que esta desmitologización del conocimiento del ente en el campo del arte aún no se habría completado sino hasta el siglo XIX, dicho campo mantuvo aquello que suele denominarse *componente residual de lo sacro*. Se dice “*residual*” por comparación con las esferas ya secularizadas del conocimiento y el derecho postradicional. Residuo de sacralidad en el cual pudo alojarse su capacidad de cobertura e integración ideológica (la *función afirmativa* de la que hablaba Marcuse).² Residuo que consiste, básicamente, en suponer que algo es arte por adecuarse con cierta ley general (cualquiera sea) de lo que el arte debe ser. Que consiste en tener fe en que el arte debe ser de alguna manera y no de alguna otra. Este desnivel de racionalidad entre las esferas de la ciencia y el derecho, y lo sacro que aún permanecía en un arte que todavía no se había despojado de su aura, termina nivelándose en tiempos del romanticismo tardío o finalmente, de la vanguardia, cuando ya podemos hablar de una racionalidad artística definitivamente desencantada. Como sostiene Habermas en su célebre discurso para recibir el premio Adorno

¹ “El arte autónomo y la presentación expresiva de la subjetividad hace de sí guardar más bien una relación de complementariedad con la racionalización de la vida cotidiana. Asumen un papel compensador, significan una liberación intramundana con respecto a la vida cotidiana, y sobre todo, con respecto a la creciente presión ejercida por el racionalismo teórico y práctico” (Habermas, 1981, II.1.[1].)

² Y que tanto se parecía a la función histórica que Marx había puesto al descubierto en su *crítica a la religión*.

(1981a), la historia del arte moderno es la historia de su autonomía y su autoconciencia; y con éstas, la historia de la disolución del antiguo consenso de lo bello absoluto, trascendental y recibido en el marco de una imagen religioso-metafísica de un mundo ordenado por dios y que, en consecuencia, posee algún tipo de orientación y sentido ético y estético.

La carga de establecer la norma de belleza o la ley (tal vez objetiva) del arte se desplaza –durante la primera fase de construcción de lo moderno- cada vez más de la producción de obras y comentarios como *acciones reguladas por normas* hacia la producción de obras y comentarios en tanto acciones orientadas –en alguna medida (inédita)- al *entendimiento*. Entiéndase: cada vez más desde el consenso trascendental o metafísico hacia procesos lingüísticos de formación del consenso por medio de los cuales se busca saber lo que es el arte o bien, cuáles son los límites (de su dominio de aplicabilidad). La crítica de arte surgió de un modo simultáneo al de la obra de arte autónoma; y desde entonces se ha consolidado la idea de que la obra de arte requiere de interpretación y de cierto tipo de objetivaciones que son falibles y por lo tanto, criticables.³

En pleno siglo XIX, cuando aún se observa tal gradiente de racionalidad entre la esfera autónoma del arte y los demás ámbitos no-artísticos vueltos ya profanos por completo, la creciente autonomía ha de comprenderse como *inflexión* o *auto-análisis*, destinado a conseguir –en orden a lo sacro residual- una suerte de *mortal autoconciencia* [por usar términos de Eco (1963)]. Sostiene Danto que “...*la filosofía del arte después de Hegel podrá haber sido estéril, pero el arte, que estaba pugnando por un entendimiento filosófico de sí mismo, fue muy rico; la riqueza de la especulación filosófica fue una con la riqueza de la producción artística*” (op.cit., 2.). Observemos que dicha riqueza o *entendimiento filosófico de sí mismo* (esto es lo que dice Danto) no son sino producto de una empresa colectiva de entendimiento llevada a cabo por una comunidad experta de discusión –en alguna medida- desconectada del sistema de producción material (y por lo tanto, desobediente de las viejas costumbres).

³ Por otra parte, hemos de reconocer que La crítica y el comentario sobre el arte han desarrollado formas específicas de argumentación que la diferencian de las formas del discurso teórico y práctico-moral.

El mismo Danto se pregunta: “¿Es entonces casi como si la estructura del mundo del arte consistiera exactamente, no en «crear arte» otra vez, sino en crear arte explícitamente con el propósito de saber filosóficamente qué es el arte?” (Ibid.).⁴ La historia de las prácticas del arte moderno, tal vez –como sostiene Foucault (1966)- a partir de *Las Meninas* de Diego de Velásquez hasta la vanguardia, parece desarrollarse como un proceso de *entendimiento público sin reservas* que conduce inevitablemente a establecer la heterogeneidad de la clase de las obras de arte. “Y en verdad, pienso que otorgarle el estatus de arte a *Brillo Box* o a *Fuente*, fue más un descubrimiento que una declaración. Los expertos realmente fueron expertos de la misma manera en que los astrónomos son expertos al opinar que algo es una estrella” (Op.cit., p.203). Así, supone Danto, fue un descubrimiento o acuerdo sin reservas entre interlocutores de frente a las pretensiones de validez de una *ilocución constativa*, y no, una mera declaración con fines puramente *perlocucionarios* o estratégicos. Tampoco fue una acción ritual con arreglo a normas pre-establecidas. Fueron entonces, acciones orientadas al entendimiento y no acciones –como lo son hoy- clara y puramente enderezadas a fines dentro de un campo de luchas y tensiones tal como puede analizarlo con agudeza Pierre Bourdieu (1992).

Por un lado tenemos dicho componente residual de lo sacro. Por el otro, tenemos autoconciencia y libertad conseguidas en una especie de ciencia del arte que no puede sino ser continuación de una autoconciencia y muerte hegelianas que la hagan posible y que hayan sido conseguidas en el propio *mundo del arte* (Danto, Op.cit.). Ciencia de la cual, buena parte del arte de nuevos medios reclama ser continuación o consecuencia.

Como muchos otros conceptos hegelianos, este que acabamos de mencionar, el de la «muerte del arte», resulta profético en lo que toca a ciertos fenómenos que pueden verificarse en la sociedad industrial avanzada aunque no en el sentido exacto que tal noción tenía en Hegel. Esta idea del arte, como «una

⁴ “*Duchamp no celebró lo extraordinario. [o cosa por el estilo] Estaba tal vez debilitando a la estética [el gradiente de racionalidad] y probando las fronteras del arte*” (Danto, Op.cit., p.145)

cosa del pasado», ha sido interpretada con cierta frecuencia y desaliento en el sentido de proclamación de cese del arte. No obstante, cuando se examina el tema con el detenimiento que el asunto requiere, lejos de alimentar este desaliento apresurado, la visión hegeliana habría de demostrarse casi imprescindible para comprender el arte de hoy, –por ejemplo- comprender el presente del arte de nuevos medios e imaginar o predecir su papel en el provenir de las artes.

En la introducción misma de su *Estética*, Hegel intenta demostrar que la filosofía del arte no puede pensarse sino como un eslabón necesario y subordinado al conjunto de la filosofía. Existe en el filósofo –como es ampliamente conocido- la certeza de que la conciencia humana es nada más que mero segmento de un conjunto que la sobrepasa; en términos directos: *un espíritu absoluto regiría el conjunto de la actividad y pensamiento humanos, y se manifestaría a lo largo de la historia*. Este absoluto estimularía lo verdadero y tendría como destino la realización de lo libre. Sea cuales fueren las contradicciones o indefiniciones del mundo o del individuo, entre lo verdadero y lo falso, la justicia y la injusticia, la belleza y la fealdad, la libertad y la necesidad, etc.; el destino del espíritu es –finalmente- superarlas. De modo que, sea cuales fueren los accidentes y contingencias materiales de la historia, veremos sucederse tres formas o fases de conciliación de lo absoluto: arte (i), religión (ii) y filosofía (iii). Vale decir: el despliegue del Espíritu absoluto o mejor, la historia del progreso que éste alcanza el conocimiento de sí mismo (de lo que es realmente) se lleva a cabo por medio de su manifestación sensible (i); su representación asociada al sentimiento (ii) y –finalmente- por medio del concepto sistemático (iii). Configuraciones que encontraremos bajo aspectos diversos y en distintos estados evolutivos según las diversas culturas, pero que siempre, constituyendo indicios del absoluto en su desempeño y despliegue, darán cuenta de una búsqueda ilimitada de una libertad confundida – literalmente- con la verdad.

El arte queda subsumido en esta historia: expresa, a semejanza de la religión y la filosofía (pero con diferencias que lo identifican), una de las maneras en las

que el Espíritu logra vencer ciertas oposiciones y contradicciones,⁵ manifestando aspectos de la consecución de lo verdadero dentro de la historia de la humanidad. Por lo tanto, de asignar un propósito final al arte en dicha historia, solo puede ser el de poner de manifiesto la verdad, representando en una cierta capacidad todo cuanto el mundo sea.

En la historia del Espíritu absoluto el arte es un agente mediador en dirección hacia su autoconciencia, pero constituyendo un tipo de mediación incompleta o pobre en determinaciones, a partir de cierto momento de la historia, superada por la religión y la filosofía, manifestaciones superiores del absoluto. La época de Hegel, por ser un tiempo de cultura reflexiva y proclividad a establecer puntos de vista generales, sería ya poco propicia para el arte (como instrumento que aporta conocimiento del universo). De tal modo, «el arte es y sigue siendo, para nosotros, en todos estos respectos, una cosa del pasado» habiendo perdido la verdad y la vitalidad auténticas pero sobre todo, habiéndose convertido en objeto de la reflexión (científica, filosófica o del aspecto del arte que se ha vuelto ciencia y filosofía). Así tenemos que el fin del arte es doble: por obra de la religión primero, y finalmente, como consecuencia de la racionalidad científica en la que se disuelve o –en algunos casos de (no) arte- se convierte.

Recordemos brevemente las grandes líneas de la clasificación de las artes propuestas por Hegel:

arte simbólico: el arte oriental preclásico.

arte clásico: el arte griego.

arte romántico: el arte del occidente cristiano desde el medievo hasta el siglo XIX.

El primer momento es el del arte simbólico, denominación que pretende recoger algún tipo de desajuste entre forma y significación; es decir, alguna

⁵ En este caso, entre materia y forma; entre lo sensible y lo espiritual.

arbitrariedad semiótica en función de una limitación técnico-sintáctica. La plenitud de este simbolismo corresponde al arte egipcio.

El agotamiento de la forma simbólica conduce al centro mismo de la historia del arte, que no es otro que el griego clásico. Momento en que los artistas (entre poetas y escultores) no emprenden una representación sensiblemente incompleta, vicaria y enigmática de una deidad más o menos confusa (popularmente comentada). Mas bien, proponen libre y artísticamente los propios dioses, confiriendo forma (humana) a las representaciones difusas que recogían de la tradición comunitaria. Nuevos dioses gestados arte de por medio, personajes dotados de un carácter que los poetas o escultores representaban en figuras capaces de acciones particulares en las que – además- se hallaría presente un sentido universal. Por el arte los dioses –que se creían verdaderos- quedaban representados visiblemente. *“La auténtica tesis de Hegel es que, para la cultura griega, Dios y lo divino se revelaban expresa y propiamente en la forma de su misma creación artística...”*. (Gadamer, 1977)

A partir del cristianismo, el absoluto ya no se observa como una revelación por obra del arte sino que es capaz de revelarse sin él. Se tiene pues, una más poderosa intelección de la trascendencia del dios. Motivo por el cual, no es posible -a través de las formas artísticas- dar adecuada y suficiente expresión de su verdad. Con el cristianismo,... *“La obra de arte había dejado de ser lo divino mismo que adoramos.”* (Gadamer, Ibid.) La perfección del modelo clásico habría consistido en el hecho histórico de que, en el mundo griego, arte y religión no eran sino la misma cosa (y ambos eran una forma válida aportar conocimiento sobre el mundo de acuerdo a los estándares de aquel momento y sitio).

La tesis del carácter pasado del arte implica que, con el fin del mundo antiguo, el arte se muestra ya carente y necesitado de una justificación (universal o trascendental); (i) que buscará cada vez más agudamente, (ii) que definitivamente no hallará, (iii) y cuya búsqueda a través de los siglos (especialmente los que siguen al 1500) es su misma existencia.

El arte romántico –la última forma particular del arte, según Hegel- llegará a ser el arte de la subjetividad consciente de su autonomía y libertad. Por lo tanto, el fin del arte romántico se superpone al fin de todo el arte. Significa el momento a partir del cual el artista deja de estar sujeto a los constreñimientos de tal o tal otro contenido o forma, sino que domina o mejor, ignora el uno y el otro, y detenta una libertad estética (aunque no sociológica) total en cuanto elección y producción. Desaparece la necesidad de que el arte exprese determinado contenido y cualquier forma y cualquier materia se encuentran, en principio, a disposición del artista, el cual se convierte en un instrumento libre, cuya operación no encuentra límites. La expresión “en principio”, de la oración anterior, implica primeramente que: los artistas durante el siglo XIX, en época de Hegel, tuvieron a su disposición cualquier forma y cualquier materia del arte del pasado y pudieron comportarse como *dramaturgos que juegan con el pasado del arte*, es decir, con las formas del arte olímpico, del arte cristiano o bien, del arte moderno aún no vuelto profano por completo. En segundo lugar, diremos también que con las prácticas de la vanguardia pasan a disponer de cualquier material o forma, incluyendo las que existen separadamente del fenómeno arte. Ahora han de comportarse no ya como dramaturgos, sino, como *magos* (cfr. Bourdieu, Op.cit.)

Hoy sabemos que la obra de arte es incapaz de satisfacer nuestra necesidad de absoluto, nuestra última necesidad de conocimiento del mundo, inclusive, incapaz de satisfacer nuestro destino de dominio. El arte “...*permanece siendo para nosotros, en cuanto a su destino supremo (), algo que pertenece al pasado.*” (Hegel). El arte permanece siendo para nosotros, en cuanto a cualquier tipo de destino o carácter vinculante, algo que pertenece al pasado. Ha perdido su necesidad de antaño. Toda dependencia respecto de un contenido particular debido, o bien, todo apego a una forma de expresión de dicho contenido se ha convertido, para el creador de arte (en primer o segundo grado)⁶ en algo que procede del propio pasado del arte. El arte mismo se ha convertido en instrumento estéticamente libre posible de ser aplicado a

⁶ Artistas y gestores.

cualquier contenido, sea cual fuere su naturaleza. Todo esto, en la medida en que su participación en la lucha y el juego sociológico del arte se lo permiten.

Hegel sostiene que el arte sirvió en algún momento de la historia para expresar –con utilidad y consenso- el absoluto. Pero el tipo de conocimiento por el brindado es muy inferior en articulación y poder al de la religión y al de la filosofía. Al momento en que el arte romántico consigue su nivel más alto de conciencia, como ciencia subjetiva de sí mismo, desaparece como arte creador de obras necesarias, y se convierte (primeramente) en filosofía (y luego en magia). Deviene una ciencia (del arte) que tiene por objeto reflexionar acerca del carácter contingente de lo que ha sido el arte o bien, se convierte en un tipo de impostura legítima como espectáculo y distinción (Adorno, Baudrillard, Bourdieu).

El abandono progresivo de los supuestos de fondo trascendentales convierte las definiciones (otrora religioso metafísicas) del arte en *idealizaciones que los sujetos capaces de lenguaje y acción efectúan*. Lo «ideal», antes elevado y solidificado en un domino del «mas allá», se fluidifica en las operaciones de este mundo de referencia. Y la pregunta por el arte (la que ya no es tanto cómo se define sino mejor cómo damos cuenta de la presencia de arte, «a lo» Nelson Goodman, 1968), sale de su estado trascendente y se re-sitúa no en el mero comercio, sino en una suerte de trascendencia «desde dentro». Y esto es así porque en la disputa discursiva mediante la cual el *mundo del arte* estableció un consenso sobre el carácter heterogéneo de la clase obras de arte, es decir, en la búsqueda de un consenso útil sobre la representación correcta de aquello que nos sale al encuentro en tanto arte en el mundo, las oposiciones debieron superarse «desde dentro». El tramo vacío entre aquello que es verdadero y aquello que para nosotros vale –«humanamente hablando» («a lo» Putnam)- como justificado o como racionalmente aceptable pudo reducirse pragmáticamente en el mundo del arte mediante el tránsito racionalmente motivado desde el discurso a la acción. Este, es un asunto que respecto del arte de hoy, merece ser estudiado con gran atención.

2. El carácter también pretérito del (no) arte.

Tomemos ahora un caso de optimismo autonomista (y experto) ligado al arte de nuevos medios. Referiremos, como caso del más ejemplar encuadramiento del arte de nuevos medios en una situación pos-histórica como la descrita, a una hipótesis más o menos reciente de José Luis Brea, uno de los más agudos activistas contemporáneos del llamado *(no) arte* de nuevos medios. Brea sostiene: *Lo ocurrido en lo que va de la era de la reproductibilidad técnica conlleva una multiplicada dificultad de distinguir con plena nitidez la obra de su reproducción. Explorar esa indistinguibilidad ha sido el motor principal de buena parte del arte más activista y crítico que se ha producido* (en su artículo “*net.art: (no)arte, en una zona temporalmente autónoma*”, al que pertenecerán en adelante, el resto de nuestras citas).

No es el objeto de esta reflexión reconstruir -ni siquiera brevemente- ninguna historia del o los tipos de nuevos medios a los que Brea refiere en tal hipótesis- sino exclusivamente evaluar la importancia de éstos para entender la tarea y la pregunta que, en el contexto de nuestra «era de la imagen técnica», le concierne hoy específicamente al arte.

En su artículo, Brea menciona entre otros géneros de nuevos medios el tipo de *práctica comunicativo-creadora específicamente crítica surgida con todo su potencial en el momento preciso en el que la «era de la imagen técnica» ha llegado a su consagración histórica* (sic.). Se refiere al *net.art*, al arte realizado en y para la red.⁷

La primera cuestión que Brea expone a propósito del *net.art* es la de su efectiva condición de arte, condición que no se le concede a priori y de antemano pues, fueron muchos los artistas y gestores que consideraron en su

⁷ Respecto del ya clásico tópico *reproductibilidad técnica*, Brea comenta un caso: “*Tomemos como ejemplo de obra de net.art una obra de jodi. Obviamente, sería insensato ya por completo preguntarnos si lo que vemos en pantalla es la obra o su reproducción: la obra está exactamente en el lugar de su distribución, en nuestra pantalla de ordenador -y en el caché de su memoria- en el momento mismo en que la vemos. Podemos además guardarla en el disco duro, con lo que tendríamos una copia exacta de todos los ficheros que la componen. A partir de ello, podríamos igualmente verla desde nuestro propio disco. La pregunta es: ¿tiene sentido entonces seguirse preguntando por la distancia entre original y copia? ¿no ha quedado aquí ya barrida toda distancia entre ellos?.*”

momento que el medio era inadecuado para la producción de nuevas formas genuinas de arte, y que no se trataría –inclusive actualmente- sino de un mero soporte adecuado para la reproducción y difusión, ya sea de obras de arte pertenecientes a otros géneros o bien, de un repertorio formal y operacional característico de la sintaxis del nuevo género.⁸ Luego añade una referencia a la dificultad de su inscripción –en algún sentido extraña- en los dispositivos sociológicos que articulan la determinación de su rango y valor. Es decir, tanto el mercado como la institución museística y crítica. Observa además cómo la puesta en duda del genuino valor artístico de las prácticas comunicativas desarrolladas en la red parecería encontrar sólido fundamento. Se trata de algo que no puede venderse ni almacenarse, y ni siquiera visitarse o contemplarse de la forma en que todo aquello que hasta un determinado momento se llamaba arte era aprehensible, vendible, «museable» y consumible con rédito simbólico. Entonces, hablar de arte a propósito de unas *“paginillas que pueden aparecer en la pantalla de cualquier ordenador doméstico”*(sic.) podría resultar impropio.

Creemos, junto al propio Brea *“...que ésta es una manera falaz de plantear el problema, y que el net.art debe huir de caer en la trampa que ella introduce. Responder a ella frontalmente o en tono reivindicativo -recordando por ejemplo que ya ciertas instituciones museísticas han empezado a acoger las prácticas del net.art, e incluso a coleccionar obra- es siempre caer en la trampa que desde el futuro le tiende a una forma que todavía hoy habita una zona temporalmente autónoma su previsiblemente futura institucionalización. Es como dejarse encerrar en la isla de la doble negación: si eres arte entonces no eres antiarte, si no eres antiarte entonces no eres arte.”*

Al margen de la pretensión del "reconocimiento", o del querer ser apreciada como forma artística, es preciso –sostiene Brea- *“...explorar ante todo el potencial crítico y de cuestionamiento que sobre la misma noción de arte posee el desarrollo de una práctica que, afortunadamente y todavía, se ejerce en los*

márgenes de lo artístico.” Ese potencial residiría –explica- no en su capacidad de producir hallazgos formales o virtuosismos técnicos. Sino precisamente en su capacidad de cuestionar el mismo existir separado de lo artístico en las sociedades actuales, en su capacidad de generar *espacio público* en un sentido kantiano-habermasiano; en su potencial para “...*habilitar* zonas temporalmente autónomas, *inasequibles -cuando menos por ahora- a su absorción por el orden institucional.*”

Pero llevar a cabo dicha explicación es –sino imposible, tal como casi ha sido demostrado por quienes han tratado hasta ahora de articularla- al menos muy difícil. Por ejemplo, a la hora de precisar en qué sentido hablo del *net.art* como “...*habitando, y a la vez habilitando, una zona temporalmente autónoma,...*” Brea intenta explicar su “*especificidad diferencial*” a la luz de dos consideraciones básicas -una relativa a su especificidad formal, la otra a su modo de poder darse en lo público, a su modo de difundirse.

Por lo que a este último se refiere, sin pretender “...*explotar la tensión dramática que comporta la proclamación, aunque sea hipotética, de una nueva muerte del arte por estetización del mundo y la experiencia en las sociedades actuales,...*”⁸ Brea propone una tentativa de respuesta. Será en ese marco, de estetización generalizada tanto del sistema de los objetos como de los modos de la experiencia con el consecuente desvanecimiento del sentido específico del universo de lo propiamente artístico, donde cobra sentido la aparición del *net.art* -como zona autónoma- en las sociedades actuales. Si en efecto se produce una pérdida de sentido y especificidad diferencial de la experiencia de lo artístico frente al resto del sistema del consumo, “...*donde a las prácticas artísticas les será dado retener una función propia habrá de ser precisamente frente a la decisión del signo -alienador o revolucionario- que ese proceso de transformación radical de las formas de la experiencia conlleve a la postre.*” Para comprender esto que sostiene Brea ha de recordarse que en efecto, un tipo de muerte del arte ha orientado programáticamente el desarrollo de toda la

⁸ “La proximidad de su emergencia al desarrollo del “diseño” gráfico en pantalla y el hecho de que en su gran mayoría los nuevos *net.artistas* procedan de ese campo hace que, efectivamente, esta primera duda tenga su fundamento.” (sic. *ibid.*).

⁹ Estetización débil pero real, como sostiene Vattimo.

práctica anti-artística de una vanguardia como crítica radical inmanente de un arte burgués distanciado de la existencia cotidiana. Que la disolución del arte suponga una intensificación de las formas de la experiencia (como reintegración utópica del arte a la sociedad) -o la pura consagración del dominio del espectáculo (como triunfo de los medios de comunicación de masas), es justamente lo que está en juego. En otros términos: *“la función que frente al proceso de estetización del mundo le resta al arte es inevitablemente política, y no puede en ningún caso resolverse en los términos de un resistirse reaccionario a su desvanecerse. Sino más bien en un contribuir a que el signo de ese desvanecimiento, de esa desaparición de su existir separado, se produzca no en los términos de una disolución en el seno de las industrias del entretenimiento y el espectáculo, sino en los de una intensificación consciente de los modos de la experiencia, de las formas de articulación crítica de la vida cotidiana.”* La pregunta es: ¿cómo se consigue?.

En el artículo que comentamos –como en múltiples oportunidades-, Brea procura sino analizar, al menos aislar los rasgos que considera característicos del *net.art* (sobre todo en su origen histórico), los cuales –precisamente-, lo dotarían de un tremendo potencial específico para permitir la producción de una zona temporalmente autónoma. Más allá de los rasgos que es más habitual señalar, sostiene (tales como la interactividad, la anomia y la anonimia, la propensión a la producción colectiva y el cuestionamiento global de la autoría, la ajerarquización de su circular público o el carácter virtual/inmaterial), cabe destacar aquellas especificidades que tienen que ver sobre todo con la transformación del estatuto ontológico de la representación o de la imagen en las sociedades contemporáneas. Desde ese punto de vista, supone que el *net.art* parece capaz de usufructuar y aglutinar las herencias críticas –si las hubiera- de toda la constelación de la imagen técnica (fotografía, cine, video, *computer art*, multimedia). Lo supone en función de tres rasgos, no demasiado identificables, en los que se cifraría buena parte de su potencial crítico: 1) su inorganicidad implícita; 2) su carácter escritural deconstructivo; y 3) el dimensionamiento temporal de su espacio significativo. Según Brea, en este conjunto de rasgos se expresaría un potencial de profunda novedad que en el universo de la imagen técnica -y el *net.art* en particular- comparecería –a la

vez- como crítica de las pretensiones de la representación y de la economía simbólica que ella soporta.

Casi nada de lo que ocurre en la web tiene lugar propio; por lo tanto, el *net.art* es literalmente "utópico", es precisamente *"...lo que no acontece en lugar alguno y, al mismo tiempo, lo que se da en una multiplicidad de espacios, ubicuamente."* En todos ellos puede darse a la vez, habitando una multiplicidad de lugares y tiempos, siendo ubicuo y no teniendo a la vez ni espacio ni tiempo propio, ni aquí ni ahora. En ello pierde definitivamente el "aura", siempre ligada a las coordenadas de un aquí y un ahora determinados. *"Justamente eso es lo que el net.art pierde de manera definitiva, y las consecuencias de este extravío, que ahora definitivamente sí está en trance de cumplirse, son por completo incalculables."* ¿Lo serán?.

Debemos reconocer que: *"Por primera vez, puede darse una "obra" en que no es ya que la diferencia entre la "reproducción" y el "original" no sea relevante: sino que la propia obra se da, precisa y exclusivamente, en el soporte de su difusión pública."* En opinión de Brea, *"...es este último rasgo el que puede determinar un trastorno profundo y radical de las formas contemporáneas de experiencia de lo artístico, toda vez que los instrumentos de institucionalización de la experiencia de la obra están vinculados a la presunción de una diferencia ontológica entre el original y su reproducción."* Pero, ¿están constreñidos a esa presunción?. ¿Acaso es verdad que disuelta esa diferencia original-reproducción, se hace muy difícil articular la forma institucionalizada del arte?. ¿Dependen acaso, como se dice, tanto el museo como el mercado (inclusive de intercambio simbólico) de la mera posibilidad de establecer esa diferencia ontológica entre el original y su reproducción?.

Suficientemente crítico, también el propio Brea se pregunta: *"¿Hacia dónde puede conducir esa transformación, ese desplazamiento? Es difícil decirlo. Conocemos bien la capacidad de absorción que la institución-Arte posee, frente a la tentativa de cuestionarla que cualquier práctica artística desarrolle."*

“Sin entregarnos a entusiasmos utopistas, pero sin condenarnos a ese escepticismo lúgubre que se anticipa bajo el régimen de “decepción instruida” que el nuevo pensamiento único nos impone, invitaría a mirar este universo con la ilusión de contemplar en él el nacimiento de algo que aflora desde una zona autónoma, cuando menos temporalmente autónoma. No podemos saber por cuanto tiempo, ni lo que la institución-Arte tardará en absorber sus potenciales.”

Por ahora, y desde la distancia de la paradoja que le permite proclamarse "arte" justamente en tanto negación de todo el existir separado de lo artístico, afirma los potenciales de una "comunicación directa", accesible sin mediación alguna.

Dicha esperanza ha de ser acompañada con la prescripción de *“...recorrer esta nueva estancia nunca como mero espectador, como si ahora se entrara en nuevas formas de museo o galería -ahora virtuales. Sino más bien como sujetos de conocimiento y experiencia predispuestos a una comunicación directa con otros sujetos de conocimiento y experiencia, ejerciendo en ese intercambio directo y no mediado la crítica del dominio del espectáculo y participando en la transformación de los modos de organización de la vida cotidiana.”* Contemplar este no-arte nunca como mero consumidor de una ideología artística que ha renovado su dialéctica. No frecuentar nuevas formas de museo, galerías, academias, simposios, o publicaciones críticas «acríticas». Sino más bien, frecuentar el nuevo no-arte como sujetos de conocimiento y experiencia post-artística predispuestos a una comunicación directa con otros sujetos de conocimiento y experiencia, ejerciendo –sostienen Brea- en ese intercambio directo y no mediado *“...la crítica del dominio del espectáculo y participando en la transformación de los modos de organización de la vida cotidiana.”*

Si el arte, en este tiempo, tal como lo imaginó Hegel, no puede ofrecernos ya un testimonio de representación o conocimiento del mundo, y ni siquiera un asidero seguro para autoconocernos en tanto que humanidad; cuando menos, de acuerdo al tipo de esperanza que alienta Brea, nos ofrecería *“...un instrumento para sospechar por qué esa representación es imposible y por qué*

ese conocernos en tanto que humanidad no puede hablarnos sino del desgarramiento de un proyecto inalcanzado.” Sostiene que “...todavía es necesario recordar que debemos acercarnos al arte auténtico conscientes de que se trata de un terreno en perpetuo desplazamiento, y que tiene como motor de ese desplazamiento la constante autonegación de sí.” Así, todavía hoy, como sugería Adorno hace décadas, no podríamos contar con el arte como un hecho. Y si el arte debe permanecer, deberá convertirse en no-arte o cuando menos, deberá desarrollar un sentido de auto-desconfianza. “Cada vez que se abandona ese punto de vista, damos un paso atrás, para consentir con una condición del arte meramente institucionalizada, absorta en su contemporánea forma espectáculo e integrada como un mero apéndice de las industrias del entretenimiento. La resistencia a todo ello nos exige mantenernos en una lógica de autonegación, de autocuestionamiento, desplazarnos en todo momento para atisbar en qué zonas el arte se niega en lo heredado y ya visto, y explora nuevos territorios no sometidos a institucionalización, cuando menos por ahora.”

Sin compartir la esperanza respecto de que la posibilidad de dicho desplazamiento y exploración se haga realmente efectiva, compartimos el análisis: un no-arte, que permanezca así, «no siendo», con cierta tenacidad, constituiría un territorio que, cuando menos temporalmente, podríamos considerar autónomo en el sentido en que lo hemos venido hablando.

Referencias bibliográficas:

- BOURDIEU Pierre
1992, *Le regles de l'art*, du Seuil, Paris.
- BOZAL Valeriano Ed.
1996 *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (2 volúmenes), Visor, Madrid.
- BÜRGER Peter
1974 *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt.
- DANTO Arthur
1997, *After of the End of Art*, Princeton University Press, New Jersey.
- ECO Umberto
1963 *La definizione dell'arte*, U.Mursia, Milano
- FORMAGGIO Dino
1973 *L'arte*, ISEDI, Milano.
1983 *La morte dell'arte e l'estetica*, Il Mulino, Bologna, 1983.
- FOUCAULT Michel
1966, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris.
1969, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris.
1971, *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris.
- GADAMER Hans-Georg
1977, *Die Aktualität des Schönen*, Philipp Reclam, jun., Stuttgart.
- GOODMAN Nelson
1968 *The Language of Art*, Bob Merrils, New York.
- HABERMAS Jürgen
1973 *Legitimationsprobleme in Spätkapitalismus*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
1981 *Theorie des kommunikativen Handelns. band 1 & band 2, (1) Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung, und (2) Zur Kritik de funktionalistischen Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt.
1981a "Modernity versus post-modernity", New German Critique.
- JARQUE Vicente
1996 "G.F.W.Hegel", en Bozal Ed., pp.233.238.
- KUHN Thomas
1977 "About relations of sciences and art", en *Comparative Studies of Society and History*, Society for Comparative Study of Society and History.
- MARCUSE Herbert
1965 "Über den affirmativen Charakter de Kultur", en *Kultur und Gesellschaft I*, Suhrkamp, Frankfurt.
- PIERANTONI Ruggero
1979 *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*, Boringhieri, Milano.
- VATTIMO Gianni
1983, *La struttura delle rivoluzioni artistiche*, Rivista di Estetica, 14, 1983.