
EL ARTE SABE: AGÍTESE ANTES DE USAR

ART KNOWS: SHAKE BEFORE USING

JOSU LARRAÑAGA ALTUNA

josulaal@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. España

Recibido: 19/05/2016 | Aceptado: 27/08/2016

Resumen

Se plantea que el arte es crítico o no lo es porque este es el encargo social que lo sustenta: hacer emerger sensaciones, visualidades y pensamientos desconocidos. Es así que se inserta como saber en nuestra experiencia. Y es por esto que produce efectos sociales. Una lectura nómada y transversal de los criterios, de los recursos y de los procesos que emergen de las prácticas artísticas produce una agitación que nos permite observar las articulaciones complejas y múltiples que generan las experiencias artísticas contemporáneas. Por esta razón, el texto está construido como un inventario de huellas.

Palabras clave

Arte y saber; invención; multiplicidad

Abstract

It is argued that art is critical or not at all because this is the social charge that sustains it: to bring out unknown feelings, visualities and thoughts. It is inserted as knowledge in our experience. And that is why produces social effects. A nomadic and cross-reading of the criteria, resources and processes that emerge from art practices produces an agitation that allows us to observe the complex and multiple joints that generate contemporary artistic experiences. For this reason, the text is built as an inventory of footprints

Keywords

Art and knowledge; invention; multiplicity



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-SinDerivar 4.0
Internacional.

«Cualquier tipo nuevo de práctica artística
tendrá que tener lugar, al menos parcialmente,
fuera del mundo del arte.»
Marta Rosler (1991)

Un grupo numeroso de personas camina y conversa animadamente en las cercanías de un espacio hospitalario que hoy está abarrotado de gentes de muy diversa condición. Algunos de ellos llevan bolsas y estuches que, por su forma, revelan que en su interior se transportan diversos instrumentos musicales.

Se abren camino hasta la puerta de entrada y forman un semicírculo al que llegan unas cuantas sillas plegables que en un momento se colocan en el centro. Es el lugar de los músicos. Mientras tanto, el grupo se ha reordenado a su alrededor y sus componentes entonan diversas notas o incluso algún fragmento musical mientras miran sus cuadernos u ordenan sus folios.

El murmullo de indignación que hasta entonces vibraba en la explanada se ha ido atenuando hasta convertirse en un susurro apenas perceptible. Tiempo muerto. Silencio (casi, silencio). Comienzan a emerger algunos móviles por encima de las cabezas y en pocos segundos se crea un chisporroteo de pequeños chasquidos.

Empieza la música. Parece desordenada, pero pronto se armoniza y se va adueñando del lugar. Las tramas de violines, de violas, de flautas, de clarinetes instauran un espacio elástico que se agarra a los cuerpos y los balancea en una sonoridad ondulante con un tiempo pautado (que algunos llaman «clásica»).

Después, entran las palabras cantadas. Al principio, como dudando: «Toda la historia hasta conseguir...». Las miradas se cruzan, las voces se van agrupando y poco a poco trenzan un entendimiento que se envuelve entre las notas musicales.

Ahora, el coro canta dulcemente: «No debemos permitir jamás que nos roben nuestra sanidad».

Se van sumando voluntarios que acompañan más o menos acertadamente la canción. Los distintos canturreos se ensamblan aleatoriamente en un balbuceo desordenado mientras crece el número de seguidores.

Los móviles ahora están por todas partes y el ajetreo de brazos que se agitan y de dedos que se deslizan por miles de pequeñas ventanitas produce un paisaje vibrante.

Al poco tiempo, el coro se ha hecho inmenso y se nutre ahora de público apasionado que repite enérgicamente los estribillos al son de la música: «La sanidad ¡no se vende!, la sanidad ¡se defiende!».

Todo se acelera. Las gargantas se estiran. Los cuerpos lo acompañan con una extraña danza desestructurada, los brazos y sus prótesis siguen con la trepidante labor de grabación que, sin embargo, se adapta perfectamente a

la cadencia del estribillo: «La sanidad ¡no se vende!, la sanidad ¡se defiende!». La música se ha vuelto combinación de afectos; la armonía es cordialidad; la cadencia, movimiento; la polifonía, conjunto; el sonido es resonancia y son; la interpretación, comentario; el coro es acompañamiento, apoyo, declaración, manifestación.

La Solfónica¹ ha terminado su actuación por hoy entre aplausos, voces reivindicativas y risas. La fiesta sigue. Las gentes canturrean o silban las tonadillas que acaban de sonar. Algunos grupos expresan con pasión sus puntos de vista, otros exteriorizan la alegría de encontrarse juntos.

El tiempo se extiende entre conversaciones, proyectos, abrazos y bromas, con visitas intermitentes a las pantallas que aún iluminan las manos. Alguien ha pintado en la pared: «Si no nos dejáis soñar, no os dejaremos dormir» [Figura 1].



Figura 1. Actuación de la Orquesta Solfónica, coro y orquesta²

*

«Salta a la luz que el arte no tiene el monopolio de la creación, pero lleva a un punto extremo una capacidad mutante de invención de coordenadas, de engendramiento de cualidades de ser inauditas, jamás vistas, jamás pensadas.»

Félix Guattari (1996: 130)

El arte tiene el encargo social de cuestionar las disposiciones en las que se experimenta la existencia, de problematizar aquello que identificamos como

¹ El Coro y la Orquesta Solfónica es un grupo de activismo musical que surgió del 15M (acampada en la Puerta del Sol de Madrid, de mayo de 2011) y participa, desde entonces, en diversas movilizaciones sociales.

² Imagen extraída de la página de la Solfónica: <https://solfonica.wordpress.com>.

posible, y los criterios y repartos que producen. Es por esto que, en su actividad, inventa visibilidades, incita nuevos afectos y sensaciones, abre nuevos espacios de pensamiento; «por pensar se entiende aquí algo que implica redes de indisciplina, líneas de fuga y cuestionamientos utópicos» (Sheikh, 2009: 62).

De ahí, su capacidad para remover o para inventar nuevas realidades. Esto es lo que se espera de sus prácticas, que produzcan espacios insospechados, que impulsen tiempos descentrados, que propongan ficciones liberadoras, que insinúen, nombren y muestren mundos inconcebibles. Esperamos una desviación del orden de las cosas, una alteración en la distribución de los cuerpos, una interrupción de las lógicas discursivas. Deseamos ver y oír aquello que no hemos percibido nunca. Queremos desbaratar el mundo.

El arte forma parte de la trama matero virtual del mundo para perturbarla, para agitarla y para ponerla a prueba, para jugar con ella. Se trata de un juego de intensificación de la vida que impugna no solo sus reglas, sino la lógica de su conformación.

Si entramos en ese campo de furias, impreciso y flexible, que llamamos arte, es porque queremos ensayar pensamientos impensables, reconocer sentimientos irreconocibles, sustanciar realidades insustanciales, concebir ideas inconcebibles.

Así que las prácticas artísticas son posicionamientos críticos con efectos sociales porque operan con probabilidades improbables. Esta paradoja supone un desafío a la división entre razón y fantasía, permite imaginar ficciones críticas y producir nuevas cartografías de lo común.

Y, a su vez, son operadores de conformación individual, que agitan los sentimientos y la manera en que se da sentido a la experiencia, lo que implica transformaciones y creaciones de nuevas formas de vida. Porque colaboran en la resingularización subjetiva pero también suscitan otras formas de percibir y de sentir el mundo y la existencia.

Son, por lo tanto, profanaciones del sistema de distribuciones impuesto por lo que Giorgio Agamben llama la religión capitalista. Ensayos que buscan la restitución de aquello que ha sido hurtado al libre uso de las personas. Al respecto, Agamben expone:

Si profanar significa restituir al uso común aquello que había sido separado en la esfera de lo sagrado [...] la profanación implica [...] una neutralización de aquello que profana [...], desactiva los dispositivos del poder y restituye al uso común los espacios que aquél había confiscado (2005: 1001).

Las prácticas artísticas son, por lo tanto, intentos de ruptura del colapso producido por la trabazón de consumo y exhibición espectacular, de esa conjunción que atenaza al sujeto en la sociedad de rendimiento y le impele, por un lado, a la productividad impulsiva y la autoexplotación, y por otro, a la

modificación radical de la *estructura y economía de la atención* que conduce a los individuos a un *cansancio en soledad* (Byung-Chul, 2012). No se trata, entonces, de que el arte haya sido captado para la política o para la crítica o para el discurso sociológico, sino, más bien, que sus prácticas se ocupan de proponernos una división de los espacios, de los tiempos y de las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división, «porque tener tal o cual “ocupación” define las competencias o las incompetencias con respecto a lo común. Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, estar dotado de una palabra común, etcétera» (Rancière, 2002: 10).

Lo que *el arte hace* es agitar, excitar, sacudir las condiciones de vida, las comprensiones del mundo, los límites de las identidades. Como siempre hizo. Y de esta alteración brotan excepcionalidades, surgen cuestionamientos, se activan sentimientos y pasiones, se crean espacios de conflicto o también, se desarrollan procesos participativos, espacios de autonomía, contra-modelos de lo común.

Lo verdaderamente novedoso es la manera en que el arte contemporáneo establece los mecanismos de agitación y de tensión. Cómo se constituye esa «máquina autopoética, esa conformación de subjetivación que otorga sentido y valor a territorios existenciales determinados» y pone en marcha «las praxis generadoras de heterogeneidad y de complejidad» (Guattari, 1996: 116). Cuál es su manera de ser.

★

«Un “análisis” a través del cual los datos visuales se convierten en conocimiento académico escrito tiene poca importancia. En cambio, los etnógrafos necesitamos articular las experiencias y los contextos donde fueron producidas las notas de campo, las grabaciones de vídeo, las fotografías y otros materiales, la comprensión sociológica o antropológica de estos contextos etnográficos y su relación con los amplios debates académicos.»

Sarah Pink (2001: 97)

Al parecer, elegí un momento particular para recoger el coche, porque en la entrada del aparcamiento se había montado una inquieta aglomeración de personas que reclamaban su *ticket* con urgencia. Entre empujones y voces, tomé el boleto y guardé rápidamente las monedas que me devolvía el cajero automático.

Fue bastante después cuando pude comprobar que entre aquellas piezas doradas, había una que se resistía a deslizarse entre los dedos como las demás. Parecía igual, pero algo la distinguía del resto de las monedas. La puse al alcance de mi vista y enseguida descubrí la alteración. La imagen de aquella (supuesta) moneda de dos euros había desaparecido y, en su lugar, veía ahora

una inscripción perfectamente legible: «rescatar personas, no bancos».

Saqué del bolsillo mi prótesis digital; abrí la pantalla, tenté el icono y me fui de safari; escribí en el buscador la frase, seguida de las palabras *arte* y *moneda*. Allí estaba la fotografía del tesoro junto al nombre de la autora. Se trataba de una de las doscientas monedas que Olalla Gómez había puesto en circulación después de borrar las figuras y de inscribir en su lugar algunas de las consignas proclamadas en las movilizaciones sociales de los últimos meses.

El proceso de alteración de las figuras de la zona euro por algunas de las frases elaboradas por los ciudadanos indignados era, desde luego, un giro a su propia representación. Pero lo más inquietante era la manera en que se había inoculado en la sustancia estable de la circulación del dinero, un pequeño germen frágil, lúcido y crítico, que podía aparecer por cualquier parte y en cualquier momento y producir una leve agitación intelectual y sensible, una sutil interrogación acerca de la dimensión escenográfica de la construcción significativa, del reparto de los papeles asignados a cada uno en la vida cotidiana, o de la posibilidad de conversión de redes de explotación en redes de reflexión. Como la misma autora se encargaba de aclarar, el proceso constaba de tres fases: una primera de devaluación, una segunda de reinscripción y una tercera de re inserción en el sistema. Toda una declaración estratégica para la impugnación de las disposiciones *naturales* de las cosas.

El desarrollo del trabajo se había recogido en video, incluyendo la sencilla forma de inserción de las monedas en el sistema, a través de máquinas expendedoras, de empresas o de sucursales bancarias.

En su representación como arte, en las salas de exposiciones, este video se acompañaba de una serie de fotografías de las monedas intervenidas con el nombre de *Eurozona* y de una bandera de la Unión Europea en la que las estrellas habían sido sustituidas por monedas, denominada *El rapto de Europa*. Y todo ello se titulaba *Damnatio memoriae* (*Condena al olvido*), y, así, indicaba la disputa de memorias que subyace en los procesos de *resignificación* y de *reconfiguración* [Figura 2].



Figura 2. Monedas reinscritas de *Damnatio memoriae* (2012), Olalla Gómez

*

«Lo que hoy buscamos en el arte es una manera diferente de vivir,
una oportunidad fresca de coexistencia.»

Brian Holmes (2009)

Desde hace tiempo el arte no tiene como fin la realización de un cuerpo, material o no, sino la generación de situaciones.

En 1964 Donald Judd hablaba de un arte entendido como la «suma indefinible de un grupo de entidades y referencias» (1964: 2), es decir, enunciaba una nueva práctica artística en la que el objeto-arte necesitaba de otros componentes para su transformación en experiencia perceptiva, sensible y enunciativa; aunque bien es verdad que esta se entendía como adición de elementos. Pero, seguramente, la cuestión central planteada era que objeto y obra ya no coincidían.

Poco después, artistas, como Dan Flavin, Dennis Oppenheim, Carl Andre o Patricia Johanson se sumaron a esta comprensión multifacética del arte, incluyeron su localización como fundamento del proceso de recepción y, por lo tanto, subrayaron la cualidad contextual de toda obra de arte. A estas obras se les denominó *site specific*, retomando el término acuñado años atrás por Robert Irwin, que subrayaba el carácter primordial del espacio expositivo. Se trataba de un nuevo capítulo en la problematización de la tensión espacio/arte (Larrañaga, 2006).

Los *performances* y las prácticas feministas de estos años o el arte de resistencia latinoamericano daban, por su parte, un carácter netamente político y activista a sus realizaciones artísticas, no solo para actuar en la esfera pública sino, fundamentalmente, para producirla.

La simultaneidad de pensamiento crítico, las tensiones sociales y la crítica a la institución artística de mediados de los ochenta supuso, en palabras de Douglas Crimp, «cambios a nivel de los contenidos de las obras de arte individuales y cambios en el modo en que el arte funciona en la sociedad» (1993: 21-22). Se reclamaba al arte que interviniera en los problemas políticos, que no se quedara en su representación, su apoyo o su elogio, sino que pasara a la acción directa y que así rompiera las que se consideraban fronteras naturales del arte.

Si observamos estos acontecimientos desde nuestra perspectiva actual, parece evidente que en los últimos cuarenta años hemos asistido a un proceso continuado de devaluación del objeto, del cuerpo material de la obra, que ha pasado a ser confrontado con la idea, con el significado o con la enunciación, en un desarrollo sostenido de desmaterialización del arte, y que ha pasado de un estatuto de participación a otro de producción.

Estos procesos indican desplazamientos fundamentales de la idea de arte, que se produjeron en el período comprendido entre los años sesenta y noventa del siglo pasado y que abrieron una nueva dimensión de las prácticas artísticas

que hizo que emergiera como «una fuerza democrática compensatoria inspirada por la idea de los derechos» (Aznar & Iñigo, 2007: 66-67). Según Yayo Aznar y María Iñigo, tenía como objeto lo siguiente:

[...] la producción de espacio público y por lo tanto político [...]. Desde hace tiempo estos territorios (el del activismo político y el de arte) se han venido contaminando mutuamente porque por necesidad todos se han visto estrechamente relacionados con la creación de imágenes, con la autorrepresentación y con actividades que siempre debían ser legibles y efectivas (2007: 66-67).

La generalización de la red supuso la apertura de una nueva realidad que se transmitía a una velocidad vertiginosa en un espacio globalizado que ya no respondía exactamente a las antiguas divisiones entre espacio público y privado. Sus efectos no se hicieron notar rápidamente en las propuestas artísticas –que trabajaban sobre la simbiosis de hombre y máquina desde los años cuarenta, en lo que más tarde se denominó *arte numérico*–, pero sí en la esfera pública y en el activismo social y político, que no solo encontró en la red nuevas herramientas de activación sino, especialmente, nuevos espacios de participación, ámbitos inéditos para la acción.

Como indicaría más tarde Manuel Castells, «no es Internet lo que cambia el comportamiento, sino que es el comportamiento el que cambia Internet» (2001: 43) y, en este caso, desde las primeras muestras del arte en Internet en 1994 (el reconocimiento institucional vendría en 1997), estos comportamientos afectaron en particular los ámbitos de la sociabilidad, de la interacción y de la problematización de las nuevas formas de trabajo.

Aunque el salto decisivo se produjo con las redes sociales que desde el año 2003 habían posibilitado la apertura de una segunda fase del arte en Internet, basada en el intercambio de opiniones y en la participación abierta y masiva de los usuarios. Lo que permitió un extraordinario desarrollo de todo tipo de hibridaciones y de contaminaciones artísticas, que se sostienen en los diferentes hábitos comunicacionales y en formas colaborativas que han ido emergiendo, en especial, en los últimos diez años. Con relación a esto, Juan Martín Prada comenta:

Ahora los artistas se apropian de las redes sociales, plataformas de participación y metaversos como contextos de referencia y actuación, mientras ponen a prueba, una vez más, los potenciales críticos y subjetivadores del pensamiento propio del arte, exigente siempre de una potente dimensión interpretativa (2012: 9).

El arte se constituye como entrecruzamiento de múltiples ejes y estratos, materiales y/o digitales, que se anudan o se desligan en la medida en que se utilizan o se manejan. De manera que se muestra, más claramente aún, si cabe, como un agenciamiento de multiplicidades, que asocia estados de co-

sas, de ideas y de referencias, de actitudes y de afectos, de transparencias y de cuerpos.

Y lo hacen impugnando las pautas de actuación habituales o consensuales y proponiendo formas de intervención impensadas (esto es precisamente inventar), formas que pasan a ser alternativas. De ahí que la actividad artística ponga en crisis no solo el reparto y la ubicación de las formas sino la propia concepción, el propio orden y la estructura en la que se sustenta.

En el interior de este paisaje, la realización de las propuestas artísticas se encuentra con las subjetividades que las generan o las gestionan y, por tanto, con la comprensión compleja de los procesos de subjetivación y con su dimensión política.

El arte es una forma de acción imaginativa que procura otras posibilidades de pensamiento, otras emotividades, otros escenarios perceptivos. Es, por lo tanto, una actividad que compromete una potencia, una facultad o una capacidad que, de acuerdo con Agamben:

[...] donándose a sí misma, se salva y se acrecienta en el acto (lo que nos lleva a pensar) no solo la relación entre la potencia y el acto, entre lo posible y lo real, sino también a considerar de modo nuevo, en la estética, el estatuto del acto de creación y de la obra (2008: 299).

Es en la agitación de todos estos ámbitos, en sus sobresaltos, tropiezos o colisiones, donde se permite la colaboración, la interactividad o la hibridación que caracterizan el arte hoy, y en el que se reconocen las navegaciones y los recorridos que posibilita, o las derivas que permite, sus posibilidades de degustación.

*

«Toda la obra de Proust gira en torno a la idea de que es imposible autonomizar esferas como la de la música, de las artes plásticas, de la literatura, de los conjuntos arquitectónicos o de la vida micro social en los salones. La cultura en tanto esfera autónoma sólo existe en el nivel de los mercados de poder, de los mercados económicos.»

Félix Guattari; Suely Rolnik (2006: 27)

Así es como comienza el capítulo primero de *Micropolíticas*, escrito a muchas manos, por Félix Guattari y por Suely Rolnik.

Pensé en la actualidad de estas palabras cuando recibí una lámina en la que se indicaban instrucciones concretas para la realización de figuras de papiroflexia con billetes de diez, veinte o cincuenta euros. Me la estaban entregando en un mercado y me invitaban a doblar mi dinero hasta conseguir la forma deseada y a realizar cualquier tipo de pagos con esas figuritas de grullas y de

pavos reales.

La propuesta se denominaba *Cómo doblar tu dinero* y era sencillamente una invitación para que cualquiera tomara sus billetes y los doblara, porque así les añadirá un nuevo valor, un plus-valor, en este caso relacional, que «reside en la relación del consumidor con quien dispensa el servicio (el camarero, por ejemplo) [Figura 3]. Es en este caso el camarero quien recibe directamente el beneficio de ese trabajo del cliente en forma de regalo» (Silvo, 2011).

Se trata, entonces, de un juego pensado para dotar de plusvalía emocional

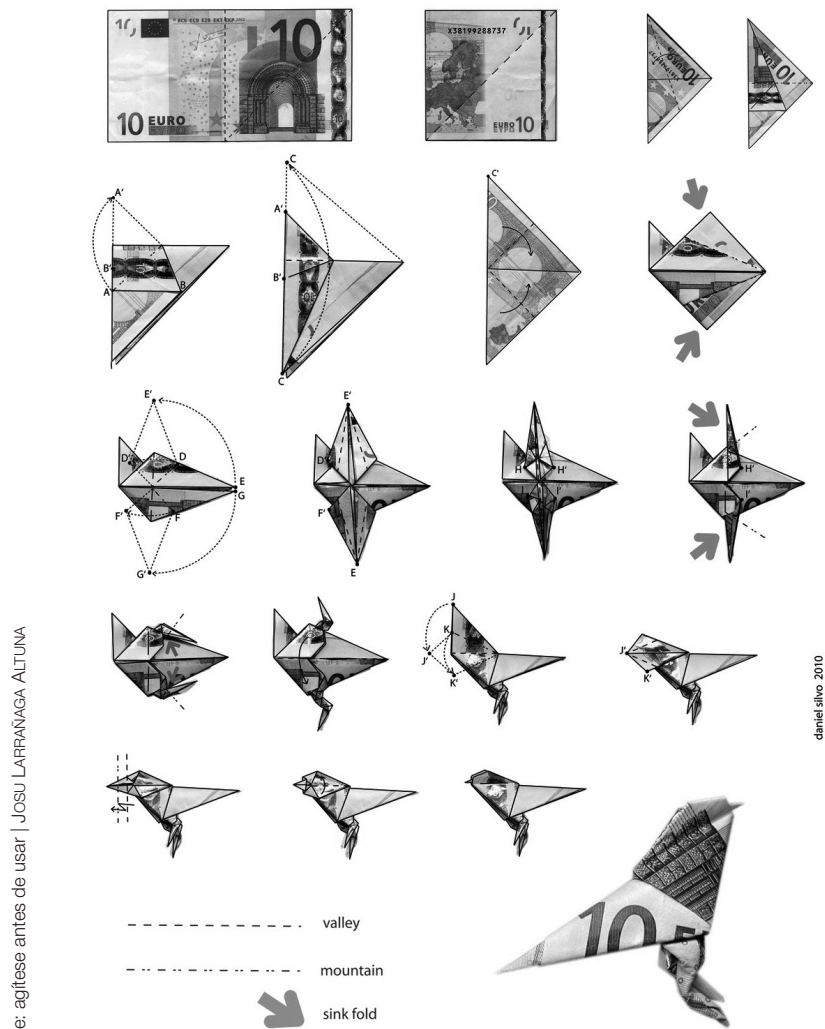


Figura 3. Una de las láminas de *Cómo doblar su dinero* (2011), Daniel Silvo

a los intercambios comerciales, para hacer emerger aspectos sensibles de las rugosidades y de las hendiduras que forman nuestras rutinas mercantiles. Este regalo de ingenio, de habilidad y de tiempo, rompe la cadena de prácticas irreflexivas en las que nos conformamos de manera inconsciente y, por lo tanto, muestra su vulgaridad y su aleatoriedad. Pero, además, este encuentro inesperado con la figurita emborriona la supuesta nitidez de la economía monetaria porque la acerca a las subjetividades de quienes la ejecutan. Esta *plus-valía* emocional se encuentra, entonces, a la vez dentro y fuera de la transacción, es parte de la relación de cuerpos que participan, pero no forma parte del establecimiento del precio, por lo tanto, no se trata de un nuevo trueque, sino de la posibilidad práctica de ensayar otros sistemas de intercambio y de romper el paisaje idílico del sistema. Se trata, sin duda, también de un regalo, de un ofrecimiento generoso que contrasta con la «cultura del capitalismo emocional, donde las emociones se convierten en entidades a ser evaluadas, examinadas, discutidas, negociadas, cuantificadas y mercantilizadas» (Illouz, 2007: 85).

★

«Una manera típica de poner en relación la política con el arte plantea que el arte puede representar de una u otra forma asuntos políticos. Pero hay un punto de vista mucho más interesante: el que aborda con una perspectiva política el campo del arte en tanto lugar de trabajo. Se trata de observar lo que el arte hace, no lo que muestra.»
Hito Steyerl (2014: 95)

Somos herederos de los procesos de referencialidad, de desplazamiento, de sustitución, de reciclaje, de polisemia, de nominación, de montaje, de contextualización y de apropiación que nos han permitido deshacernos paulatinamente de las visiones morfológicas del arte y nos han situado ante la constatación de una concepción heterogénea y compleja de la práctica artística en la que actúan (y son reconocibles) componentes diversos. La manera en que nos acercamos a estas manifestaciones artísticas hoy es también heterogénea y difusa. Participamos de ellas con mayor o menor cercanía e implicación y jugamos a las interpretaciones y a las significaciones. Porque durante años también nos hemos demorado con Mijaíl Bajtín en lecturas de largo recorrido; hemos constatado con Michel Foucault y con Roland Barthes los grados cero del autor, de la escritura o de la imagen; nos hemos entretenido en las teorías de la recepción con Hans-Georg Gadamer y Martin Heidegger, y en los horizontes de expectativas con Hans Robert Jauss; nos hemos pensado en la imagen blasfema del *cyborg* con Donna Haraway, mientras conformábamos una sensibilidad de espectadores contemporáneos con Gilles Deleuze y Félix Guattari, arropábamos la reinterpretación del sentido

de Jacques Derrida, nos sumergíamos en las políticas de subjetivación con Suely Rolnik y participábamos de la pluralidad de experiencias y de la multiplicidad de miradas con Ranajit Guha y con Dipesh Chakrabarty; hasta situar con Jacques Rancière «la cuestión del espectador en el centro de la discusión sobre las relaciones entre arte y política» (2010: 10).

Es así como la práctica artística, ocupada en la disposición de los cuerpos y en la división de lo sensible, en paralelo a la comprensión de una subjetividad plural y polifónica, se ha hecho presente en el mundo numérico, protésico e hipermnésico que habitamos. Un mundo en el que, por un lado, la nueva condición matero-virtual de nuestra experiencia ha venido a subrayar la heterogeneidad y la interactividad que afecta a la ocupación artística en tanto lugar de trabajo y espacio de problematización y, por otro, la combinación de innovaciones tecnológicas, avances científicos, imposición política y globalización económica ha mostrado la urgencia de una reconsideración ética, social y política en torno a lo que Rosi Braidotti (2015) ha llamado el *giro posthumano*. En muy poco tiempo hemos pasado de una estética de la recepción a una de la experimentación y de la interactividad. De un arte concebido como materialidad o como morfología, a otro experimentado como agenciamiento de multiplicidades, con un intervalo en el que se percibía como función, como proyección. Lo que ha excedido considerablemente aquel desplazamiento desde la producción de la obra al análisis del marco institucional, formulado por Douglas Grimp o por Craig Owens a principios de los ochenta, que Benjamin Buchloh (1990) denominaría más tarde *crítica institucional*, que ponía en duda la continuidad del proyecto utópico y crítico moderno y, a su vez, la comprensión del arte con relación al producto de su actividad, o también la «investigación de los aparatos» en donde actúa el artista (Wallis, 2001: 167).

La práctica artística en la actualidad se configura como tejido rizomático de componentes heterogéneos –con distintas determinaciones, tamaños, dimensiones– que confeccionan un agenciamiento de cosas, de cuerpos, de agentes, de dispositivos que se relacionan según diversas líneas de encuentro.

Por lo tanto, hemos pasado a la comprensión de la actividad artística como relaciones entre elementos heterogéneos, entre multiplicidades y no como organismo. «Estados de cosas, estados de cuerpos; pero también enunciados, regímenes de enunciados» (Deleuze, 1994: 62).

De este *cofuncionamiento* se deriva su condición polisémica, que permite una pluralidad de interpretaciones de sus códigos, de las disposiciones y de las experiencias, de las conexiones y de las referencialidades que lo componen. Las proposiciones artísticas están orientadas a la activación de situaciones, no a la formalización de objetos.

Hay, desde luego, una interrelación entre esta comprensión de la práctica artística y el mundo de dispositivos y de pantallas que habitamos, que abre la posibilidad de un ejercicio hipertextual e hipervisual, replantea la idea de interactividad o la noción de fragmentación. Un mundo en el que el deseo y el

azar parecen haberse imbricado en las prácticas conectivas, en aquello que llamamos *navegación*.

Los proyectos artísticos son conformaciones que afectan las condiciones espacio-temporales predisuestas, los cuerpos y las sensibilidades de quienes las experimentan, las condiciones matero-virtuales en las que se dan, los desplazamientos, las circulaciones, las contaminaciones y las conexiones en las que se entre-tienen. Estos son sus componentes vertebrales, las multiplicidades que con una u otra intensidad componen aquello que llamamos *obra*, práctica, propuesta, realización artística.

Es esta correspondencia con el funcionamiento y con la articulación del mundo en el que se activa, la que permite que las propuestas artísticas evidencien su aportación a los procesos de subjetivación y produzcan efectos sociales. No se trata de ninguna función específica de un tipo determinado de arte (como si el arte se dejara categorizar según tipos, estilos o disciplinas) sino de la propia forma de ser de la activación, la intervención, la realización artística que, en cualquier caso, interviene en la conformación subjetiva de quienes la comparten, y proyectan o generan efectos en los colectivos en las que se insertan (otra cosa será en qué sentido aportan o producen).

Lo que, por otro lado, también podemos comprobar al poner en relación aquél sujeto-sujeto –el sujeto de la autoridad, de la legitimidad, del poder– y aquél arte atrapado en cuerpos, segregado en demarcaciones, separado en disciplinas. Quizás porque ambos modelos pertenecían a una narración eurocéntrica –«Hay una afinidad entre el sujeto imperialista y el sujeto del humanismo» (Spivak, 2008: 7)–; a estrategias de imposición –«La conciencia de género, raza o clase es un logro forzado en nosotras por la terrible experiencia histórica de las realidades sociales contradictorias del patriarcado, del colonialismo y del capitalismo» (Haraway, 1991: 264)–, y a una sociedad disciplinaria –que «encuadra la vida y los cuerpos de los individuos» (Foucault, 1978: 272)–.

Lo que el arte hace en primer lugar es mostrarse como construcción del estrato histórico-arqueológico en el que se desarrolla, como producción contemporánea. Sus articulaciones multifuncionales pertenecen al mundo en el que habita; sus modos de semiotización o sus prácticas referenciales se nutren de las condiciones de enunciación y de problematización de cada época, de los paradigmas visuales, tecnológicos, éticos, teóricos. Situación o estrato que problematiza e impugna y, precisamente por eso, en cuya conformación colabora.

El proceso artístico se agencia mediante un encadenamiento o un sistema de acciones en el que participan *elementos* (dispositivos, instrumentos y cosas) que *se escenifican* (mediante su distribución, su adecuación o su instalación) en relación con *condiciones contextuales* (correspondencias e intervenciones) que reclaman una cierta actividad *performativa* (acciones y actuaciones que a su vez producen cosas y abren nuevas espacialidades, gestos y encuentros que posibilitan nuevas perspectivas y relaciones) y mecanismos de *dinamización*

(relacionales, inmateriales), ingredientes *lúdicos* (entretenimientos, distracciones y juegos), *comunicacionales* e *interactivos* (conexiones, automatismos, transmedias), *procesuales* (ritos, actividades, circulaciones).

Y estos *géneros heterogéneos* –que hoy caracterizan la práctica artística y que se hacen presentes en todas sus manifestaciones conforme a distintas consistencias, densidades y presencias– en su interrelación y en su agitación, articulan las formas de hacer y los modos de experimentar; permiten su despliegue y abren nuevas posibilidades de experiencia y de pensamiento.

*

«Todas las prácticas artísticas tienen una dimensión política porque contribuyen bien a reproducir un “sentido común” establecido, bien a subvertirlo.»

Chantal Mouffe (1998: 98)

Reconocí las notas musicales y las consignas cantadas desde el mismo momento en el que entré en la sala de exposiciones.

Se escuchaba como un eco lejano que surgía del fondo de una larga sala en cuyas paredes se había colgado una selección de fotografías de los despachos de distintos decanos de la Universidad Complutense de Madrid.

Las fotografías se realizaron entre los años 2008 y 2009, en pleno proceso de integración de las universidades españolas en el Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) iniciado en 1999 pero aplicado en España desde 2007. Y también en plena gestación de la llamada Gran Recesión, que se manifestaba de forma radical con la quiebra de Lehman Brothers el 15 de septiembre de 2008. Se trataba de las escenografías del poder universitario, presididas en general por una robusta mesa de aspecto clásico y rodeadas de una muestra de cuadros cuidadosamente enmarcados, entre los que era difícil encontrar alguno contemporáneo. Estancias oscuras, con paredes y con suelos forrados de madera en la mayoría de los casos. Con grandes ventanas, pero apenas iluminadas por una luz tenue, matizada siempre por cortinas o por persianas. La lectura pormenorizada de cada una de estas imágenes configuraría un fantástico catálogo de los interrogantes y de las prioridades de nuestras ilustres representaciones institucionales y, seguramente, también de la posición en la que se encontraba la universidad para entender el presente y pensar el futuro. Mientras la incertidumbre se iba apoderando de nuestros pensamientos, al fondo de la sala persistía el murmullo de una música reconocible, que volvía una y otra vez a nuestra cabeza.

Después de recorrer la impresionante muestra de manifestaciones y de condiciones simbólicas, espaciales, intelectivas e incluso tecnológicas en las que se autentifica y se recompone una práctica de poder ordinario y tosco, en unas fotografías impecables, y de constatar la enorme distancia que separa

estos escenarios del mundo que habitamos, uno llega agotado hasta la proyección del video *Reclamar el eco*.

Se trata de una grabación escenificada. En las gradas de la sala vacía de un anfiteatro con bancadas continuas de madera oscura (el aula magna de la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense) van entrando poco a poco los componentes del Coro Solfónica. Todos ellos vestidos de negro. Ocupan el centro del graderío iluminado tenuemente y toman lentamente sus partituras. Elevan sus cabezas y comienzan a cantar. El grueso del coro entona: «que no, que no, que no, nos representan, no. Que no...». Mientras, al unísono, algunas voces cantan: «se va a acabar la paz social, se va a acabar...». Toda la fuerza expresiva de la música barroca de Henry Purcell y toda su integración estilística parecen tomar nuevo sentido en esta apropiación de voces de la calle convertidas en eslóganes de la protesta.

La segunda pieza se forma con la repetición de una mínima frase, cantada en piano y con un tempo lento «no tenemos miedo, no tenemos miedo».

Tercera. Ahora el tempo es vivo y el volumen fuerte. «Lo llaman democracia y no lo es, y no lo es, y no lo es... Estas son, estas son, estas son nuestras armas». Esto es todo, apenas cinco sencillas frases adaptadas a las partituras de las *Odas al rey* (1670), del compositor barroco. Los cantantes dejan sus textos sobre las mesas del anfiteatro y abandonan el lugar lentamente por un lateral. El video ha terminado aunque, en breve, volverá a proyectarse. Y así seguirá, en bucle, mientras la sala esté abierta al público.

Al regreso, cuando vuelvo a pasar por la hilera de fotografías alineadas en la pared, las instantáneas se han vuelto minúsculas, sus rancios decorados y los relatos que los sustentan parecen lejanísimos, y las retóricas ajadas que segregan sus datos visuales parecen fantasmagorías.

Al fondo, como un eco, la música de Purcell se traba armónicamente con los gritos de la protesta [Figura 4].



Figura 4. Fragmento del video *Reclamar el eco* (2012), Marco Godoy³

³ Extraída de <https://vimeo.com/52163067>.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama.
- AGAMBEN, Giorgio (2008). *La potencia del pensamiento*. Barcelona: Anagrama.
- AZNAR, Yayo; IÑIGO, María (2007). «Arte, política y activismo». Revista *Concinnitas*, año 8 (10), pp. 65-77. Río de Janeiro: Instituto de artes de la UERJ.
- BRAIDOTTI, Rosi (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- BUCHLOH, Benjamin (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo xx*. Madrid: Akal.
- BYUNG-CHUL, Han (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- CASTELLS, Manuel (2001). *Internet y la sociedad red*. Barcelona: La Factoría.
- CRIMP, Douglas (1993). «Photographs at the End of Modernism». *On the Museum's Ruins* (pp. 2-41). Cambridge: MIT Press.
- DELEUZE, Gilles (1994). *Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- FOUCAULT, Michel (1978). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa.
- GUATTARI, Félix (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely (2006). *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- HARAWAY, Donna (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- ILLOUZ, Eva (2007). *Intimididades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Katz.
- LARRAÑAGA, Josu (2006). *Instalaciones*. Hondarribia (Guipúzcoa): Nerea.
- MARTÍN PRADA, Juan (2012). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.
- PINK, Sarah (2001). *Douing visual ethnography: Images, media and representation in research*. London: Sage.
- RANCIÈRE, Jacques (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Barcelona: Consorcio Salamanca.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- ROSLER, Martha (1991). «If you lived here. The City in Art, Theory and Social Activism. A Project by Martha Rosler». En Wallis, Brian (ed.). *Fragments of a Metropolitan Viewpoint* (pp. 15-45). Nueva York: Bay Press and Dia Art Foundation.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2008). «Estudios de la subalternidad». En Mezzadrs, Sandro. *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales* (pp. 33-69). Madrid: Traficantes de sueños.
- STEYERL, Hito (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- WALLIS, Brian (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.

Referencias electrónicas

BUCHLOH, Benjamin (1990). «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions». *October*, (55) [en línea]. Consultado el 23 de agosto de 2016 en <http://www.corner-college.com/udb/cprollhsEiyBuchloh_-_Conceptual_Art.pdf>.

HOLMES, Brian (2009). «Manifiesto afectivista». *Conceptualismos del sur* [en línea]. Consultado el 16 de agosto de 2016 en <<http://arte-nuevo.blogspot.com.ar/2009/02/manifiesto-afectivista-por-brian-holmes.html>>.

JUDD, Donald (1964). «Specific Objects». *Art Yearbook* (8) [en línea]. Consultado el 12 de agosto de 2016 en <<http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf>>.

MOUFFE, Chantal (1998). «Pluralismo artístico y democracia radical». *Acción paralela* (4) [en línea]. Consultado el 12 de agosto de 2016 en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4155769>>.

SHEIKH, Simon (2009). «Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research». *Art and Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods* (2) [en línea]. Consultado el 12 de agosto de 2016 en <<http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/sheikh.html>>.