Arte, objetividad y compromiso

Por Jorge Luis Marzo

Publicado por el Centro Atlántico de Arte Moderno, 2008.

A las siete de la tarde de un día de verano, el ojo percibe el paisaje en profundidad; a las doce del mediodía, por el contrario, las cosas se aplastan. El siglo XX renegó de la profundidad del paisaje y condensó la realidad hasta convertirla en una superficie, en una pantalla. Gracias al flash utilizado para resaltar los primeros planos en un mar de luz, la visión de las cosas se condujo a través de un mundo de capas y superposiciones que luchaban entre si para adquirir estatus de visibilidad. En el siglo XXI, este estado de cosas podría estar cambiando. En el lento crepúsculo de la tarde, aquellos antiguos planos surgen ahora como una ruina de recortes y siluetas sobreexpuestas, quemadas, como una traza de las ilusiones narrativas de la modernidad. El artista que quiera pasearse entre los restos de ese viejo mapa por fuerza deberá adquirir nuevas técnicas de "reconocimiento" y "orientación". Deberá sustraerse de una memoria que *no podía salir del presente*; un ahora secuestrado por la fatal luz del mediodía, cuando las cosas se bañan en ella sin saber con certeza si comparten el espacio con otras o, a sabiendas de que existen, simplemente se ningunean. En pocas palabras, una nueva práctica artística se conforma en el antiguo espacio creado por el conflicto entre diversos presentes que pugnan entre sí por un reconocimiento único y excluyente: ahora se trata de reconocer que los elementos del presente conforman un *conflicto eminentemente cultural*.

La informatización de las relaciones con el mundo que, "a diferencia de la electricidad no transporta una corriente inerte, sino información y poder"[1]; la portabilidad tecnológica, que aparentemente descentra ese poder,

[1] Bernard Stiegler, *La técnica y el tiempo. La desorientación*, Hiru, Hondarribia, 2002 (París, 1996)

atomizándolo, y provocando que la narración autobiográfica sea el punto de partida de una visión *inductiva* del paisaje; la transformación, por tanto, de la objetividad, que deja de ser propiedad profesional para pasar a ser un valor sostenido por su capacidad de convertirse en fuente *contextual y puntual* de *crédito*, por su habilidad para convocar verosimilitud a su alrededor, en un momento y lugar determinados; la ubicuidad y transposición de preguntas y respuestas en un sistema globalizado de influencias; la destreza, en definitiva, de sustituir una cultura que registra la predicción por una cultura que se adelanta al registro. Esas son las premisas que cualquier práctica cultural actual ha de enfrentar frente a un "landscope" virtualizado por la reflexión inductiva de la realidad. De lo mío a lo ajeno: suposiciones de realidad común que se han de recorrer mediante maquetas, modelos y proyecciones.

Las prácticas artísticas contemporáneas están empapadas de una profunda voluntad de deconstrucción. Ya no tienen nada que destruir: de ahí la sensación de que lo moderno ha dejado de ofrecer expectativas. Tampoco tienen nada que construir, pues el artista ha dejado de ser arquitecto: ya no puede -en nombre del arte- transformar barrios en calles rectas en las que plasmar su desprecio clínico por las enojosas heridas que la historia le ha impuesto. La deconstrucción se ha convertido en un poderoso motivo motriz, estético, político. Deconstrucción como forma de pasearse por la construcción de los relatos heredados, pero aún más, como modo de visionar los relatos que están por venir, y que se sospechan en aquellos párrafos que ya están a nuestro alcance.

Las apelaciones a la deconstrucción, tan recurrentes en el lenguaje artístico desde los años 70, ya no pueden tomarse como un posible modelo estilístico o como una forma de abonar el campo cultural: hoy ya no es un referente sino el núcleo mismo en el que los restos culturales se han condensado. La deconstrucción (no sus autores) es la cultura, de la misma

forma que hoy la crítica (no los críticos) es el arte. Sin embargo, todo intento de asomarse a esa realidad deconstructiva necesita armarse de horizontes que prevengan un fatal "efecto retorno": la deconstrucción como arte.

El formalismo moderno imperante en buena parte del siglo XX autorizó a los creadores a modelar una experiencia en base al emplazamiento de la objetividad en el extremo final de la cadena de mando: la obra de arte. Ésta resumía de forma terminal y terminante el grado de cosificación de la voluntad significante del artista, de su subjetividad. La obra de arte reflejaba el proceso por el cual la expresión ganaba la partida a la comunicación: un buen ejemplo de ello podría encontrarse en el paulatino auge de la prestidigitación (no sabemos cómo se hace) y en la progresiva desaparición de la ventriloquía (sabemos cómo se hace)[2]. La obra de arte articulaba al artista, no al revés; resumía en sus límites físicos y culturales la enorme carga ilusoria que la subjetividad proyectaba en el espacio, la capacidad de lo subjetivo de convertirse en acontecimiento real, alrededor de cuyo eje el mundo puede convocarse. La objetividad de la obra artística, como resultado del esfuerzo del artista por constituirse como verdad histórica, produjo un efecto sorprendente y duradero: el desplazamiento de la interpretación artística hacia los objetos culturales, no hacia el mundo que los creaba. Dicho de otra manera: la obra de arte parecía explicar mejor el mundo gracias al uso de procedimientos psicológicos y de código que rebasaban o rodeaban la interpretación lógica y mecanicista que el nuevo universo mediático estaba creando. Gracias a la percepción pasiva del nuevo lenguaje audiovisual generado por el capital, el formalismo moderno creyó atajar el problema promoviendo dislocaciones que abrieran brecha en los modelos de conocimiento más asentados, gracias, sobre todo, a una serie de vinculaciones con la ciencia que le permitían superar

[2] Ver J. L. Marzo, "La ventriloquía: un modelo de comunicación", QUAM, 2002; en http://www.soymenos.net/ventriloquia.pdf

cierto pedagogismo, del mismo modo que la percepción que el hombre del siglo XX ha tenido de la física moderna ha sido meramente simbólico (pocos son aún capaces de explicar con claridad qué es la teoría de la relatividad, pero ésta ha servido como inagotable cantera para razonar una gran cantidad de fenómenos humanos).

La objetividad formalista es pues el resultado del interés del artista por fomentar su capacidad para reunir una subjetividad suficiente, que, al alcanzar masa simbólica crítica, deviene exacta. Esa dinámica ha llevado a una lujuria del yo, a una compraventa indiscriminada de nichos de objetividad, a una kermesse por alcanzar cotas de autoreferencia que se conviertan en modelos de lectura generales, en ecuaciones útiles para una gran diversidad de realidades. La objetividad del arte moderno (de lo subjetivo) no ha sido capaz de explicar, sin embargo, la constitución de lo objetivo en cada sujeto: ha proporcionado únicamente herramientas para hacer subjetivo lo que parecen realidades objetivas. No podía ser de otro modo, pues el artista rara vez se preguntó sobre su constitución como andamiaje: sólo se convenció de su figura como faro marítimo.

Así pues, la ilusión de un arte al servicio del registro de lo subjetivo como forma de explicar la realidad al tiempo que la bordea dominó durante décadas los procesos de la *demiurgia* creativa. Pero, ¿qué tenemos hoy, cuando la relación pasiva entre productores y consumidores, entre hacedores de acontecimientos reales y clientes de los mismos ha sido sustituida por el *feedback*, por la respuesta, por la interacción, por la red, por la proliferación de herramientas que cuestionan abiertamente las jerarquías informativas, comunicacionales y simbólicas? ¿qué carácter tiene el registro en este nuevo paradigma?

Buena parte de los trabajos autodenominados artísticos de los últimos años inciden abiertamente en la lectura de fenómenos sociales,

psicológicos, políticos y culturales que ocurren en una vasta variedad de contextos. Dos comunes denominadores hay entre muchos de ellos: que intentan partir de una interpretación del registro en clave de deconstrucción, y que ponen en solfa la tradicional idea de lo subjetivo como paradigma hermenéutico. Comportamientos y engarces sexuales y de género en entornos sociopolíticos; investigaciones sobre el impacto de las condiciones laborales en los sistemas de relación social y simbólica; análisis de las formas por la que se constituye el paisaje urbanizado moderno; revisiones sobre los modos de apropiación simbólica de los medios; arqueología de la Institución Arte; inmersión en las condiciones de recepción y producción cultural: podríamos enumerar infinitas cuestiones, tantas como obras de arte se dedican a registrar las razones por las que el mundo es como es.

Se elaboran cientos de metáforas y alegorías partiendo de filmaciones, fotografías y demás documentos sólidamente verificables. En ese sentido, la progresiva *audiovisualización* de las prácticas artísticas, que algunos autores han señalado como uno de los principales vectores de inflexión, no hay que verla tanto como una voluntad de espectacularización sino más bien como una búsqueda de la objetivación de la obra de arte que rehuya del autor como gancho de su legitimidad. La *reporterización* de muchas obras así lo indica. El registro parece consolidarse alrededor de la información, tradicional anatema en el universo mental del formalismo. Parecería, pues, que la comunicación estuviera recuperando el terreno perdido frente a la expresión, que el ventrílocuo artístico ganara el público a costa del ilusionista.

Ese recurso, cada vez mayor, a la narración documentalista puede tener muchas razones de ser. La disposición a implicarse en cuestiones directas de la vida social y política es evidentemente una de ellas, alejadas ya ciertas sensibilidades etéreas y brumosas autorreferencias. La enorme

impronta dejada por un omnipresente diseño gráfico y multimedia que ha cooptado con creces buena parte del discurso formalista también puede servir para explicarlo, forzando a muchos creadores a sustraerse a una relación demasiado contaminada por mecenas e intereses comerciales e industriales. La búsqueda de una *transparencia* que acote el secretismo culinario habitualmente asociado a la personalidad artística tampoco debe ser desdeñado[3]. Esa transparencia viene en la actualidad definida a través de los discursos sobre la movilidad y la interacción digitales. Así, la "solución digital" de los medios de comunicación e información globales y la movilidad social de éstos entre amplios sectores de la población tienen posiblemente la última palabra en esta cuestión.

Recientemente me preguntaba acerca de la posible transformación del valor de lo objetivo en el medio fotográfico de la información gracias a la enorme difusión de las cámaras digitales y al cruce entre éstas y la distribución en la red[4]. La proliferación de la tecnología portátil de grabación y emisión de imágenes, de la que se nutren buena parte de las noticias que consumimos en la actualidad, ha provocado una evidente crisis en la percepción de "objetividad" y "realismo" informativo, otrora patentes exclusivas de los periodistas. No es la tecnología responsable de ese desplazamiento, como se piensa tan a menudo bajo la batuta del determinismo industrial, sino que esta crisis deriva del fracaso en la consecución de unos medios de formación e información independientes.

Sería bueno plantearse también esta cuestión en el terreno de las artes. El uso de planteamientos técnicos de narración, antes propiedad de los media, pero también la creciente apropiación de métodos sociológicos, antropológicos y archivísticos en los procesos y obras artísticas, responden

---

[3] Ver J. L. Marzo, "Ilusionismo y transparencia", *MediaLab*, Madrid, 2007; en http://www.soymenos.net/revision_magia.pdf

[4] J. L. Marzo (ed), "Introducción", *Fotografía y activismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, pp. 7-22; en http://www.soymenos.net/intro_gg.pdf

a una necesidad, por no decir urgencia, en acercarse a los temas escogidos desde perspectivas de registro cada vez más supuestamente "objetivables". Pero, ¿quién legitima lo "objetivo"? El artista y antropólogo Pep Dardanyà ha señalado atinadamente el auge de los "artistas etnógrafos" (expresión prestada de Hal Foster) entre aquellos creadores que se definen por hacer "arte social", junto al uso creciente de técnicas procedentes de las ciencias sociales: "[…] utilizan una técnica conocida como el *mapeado etnográfico* que consiste en decidir un espacio, físico o simbólico, de actuación y hacer una inmersión en él, desgranar los diferentes significados y reordenarlos con una actitud interpretativa".[5] Sin embargo, la reciente apropiación del "trabajo de campo" por parte de muchos creadores, y la asunción de una actitud "cronista" de las realidades sociales y políticas sepultadas por los discursos institucionales no parece venir acompañada de una reflexión paralela sobre el carácter contradictorio del observador en este proceso, tal y cómo advierte Dardanyà. El gran debate de la antropología y de la sociología recientes ha sido el análisis del observador antes que el estudio de lo observado. La pujanza del recurso a la "entrevista" en muchos de los trabajos creativos con voluntad de "objetividad" no puede esconder el hecho de que, por el simple acto de poner un micrófono y una cámara frente a alguien, el observador está automáticamente manipulando a su interlocutor, a su objeto de estudio. No parece que éste sea un motivo de reflexión: se hacen propias herramientas de otras (digamos) disciplinas, pero sin tener en cuenta el aparato crítico que las utilizaba. No obstante, este aspecto, presente en muchas de las prácticas creativas actuales no puede leerse sino a la luz de una perspectiva más amplia y compleja. Si, por un lado, podemos sospechar la presencia de restos del tradicional *kunstwollen* formalista; esto es, que el artista *puede y debe* sustraerse a los condicionantes metodológicos y éticos de las herramientas y medios, entrando en paradoja con unas prácticas de dimensión social que

[5] Pep Dardanyà, "Contaminats i contaminants", *Boletín del Centre d'Art Santa Mònica*, Barcelona, no. 30, diciembre de 2006, pp. 11-13

persiguen precisamente liquidar la subjetividad romántica, tampoco es menos cierto que, en la percepción de lo artístico, la capacidad de subvertir las lógicas dominantes del pensamiento academicista y determinista tiene una ascendencia de la mayor importancia. Un buen ejemplo de ello es el uso artístico de las tecnologías de información y comunicación.

Si las tecnologías son en buena medida resultado de sus prácticas y de los usos de cada individuo –hecho incontestable– ¿por qué, entonces, no deberíamos leer el arte asistido por medios electrónicos (o los medios tratados artísticamente) de la misma manera?[6] Buena parte del arte electrónico o digital que se produce hoy refuerza enormemente una lectura contextualista de la tecnología. Muchos de los y las artistas que trabajan con tecnologías subvierten, manipulan, tuercen o reconducen las funciones, directrices y direcciones para las que esas tecnologías fueron diseñadas, mostrando lo que, al fin y al cabo, la propia calle subraya de forma aún más mayoritaria: que la tecnología y los medios son en gran medida "prácticas de uso". Si en el terreno de los usuarios de medios, las adaptaciones, apropiaciones y expropiaciones, e incluso las contingencias, señalan el patrón de vida de las máquinas, en el ámbito de la producción artística ello aún queda más reforzado por el tradicional mecanismo, propio de una creación crítica, de "revelar" la realidad fuera de la lógica del sistema. Así, una aproximación distinta a lo real y a su representación simbólica lleva pareja un uso distintivo de los medios que utiliza para llevarla a cabo.

La comunión contradictoria entre el préstamo de métodos de investigación social pero exentos de su propia carga crítica y la apropiación de la tecnología a fin de reescribirla exenta de determinismo marca los límites

---

[6] Para ahondar sobre esta tesis, ver J. L. Marzo, "Arte y tecnología: las prácticas sociales vs el discurso industrialista", *Telos*, Madrid, 2001;
en http://www.soymenos.net/artnologia.pdf

del terreno lodoso en el que la práctica "deconstructiva" tiene lugar. Es justamente esta situación la que define al arte actual como un *conflicto eminentemente cultural*. El desplazamiento problemático de un entorno de reflexión acotado en el "entorno arte" hacia un gran marco en el que las preguntas y respuestas deben generarse en nuevos entornos, siluetea indeleblemente toda aproximación artística a lo "objetivo". Pero también a los contextos en donde esa objetividad desea manifestarse.

La difusión en el ámbito artístico de modelos técnicos y narrativos procedentes del cine, de la televisión, y también de otros entornos más alejados, como el propio activismo social y político (¿o, más bien, el uso de los medios en los entornos activistas?), también es posible leerlo por la voluntad de muchos creadores en cruzar terrenos disciplinares y contextuales que ayuden a romper la tradicional valla existente entre arte contemporáneo y público. Ello se consigue pocas veces, fundamentalmente porque la presión que ejerce el contexto artístico sobre sus propios actores es demasiado poderosa, pareciéndose a veces a una especie de "síndrome de Estocolmo", por el que la víctima de secuestro no sabe vivir sin un dictado claro sobre sus objetivos. En este sentido, el contexto del arte favorece una dinámica múltiple y paradójica respecto a la visibilidad de las obras: por un lado, una obra de arte adquiere una visibilidad en un entorno codificado como artístico (léase un museo o una bienal, por ejemplo) que no conseguiría en el anonimato de los signos visuales de la calle o de otro espacio no destinado al arte. Pero, por otro lado, una obra de arte, una vez camuflada en un contexto en el que nadie la espera, puede producir cortocircuitos y *bypasses* de sentido que difícilmente logrará en un entorno significado artísticamente.

Si la codificación artística no se produce en el objeto sino en el contexto en el que éste se presenta, parece lógico que muchos artistas deseosos de romper con el estatus de la obra como "monumento que da sentido a la

plaza" quieran poner toda la atención, por el contrario, "en la plaza que connota al monumento". Ello puede explicar el enorme énfasis que muchas prácticas actuales dan a la idea e imagen del *proceso*, tanto intrínsecamente creativo como de la constitución del tema elegido. A menudo, este recurso se emplea precisamente para "objetivar", mostrando los condicionantes "objetivos" que afectan una realidad u otra. Sin embargo, la sensación última ante muchos de los resultados subraya más bien una dirección contraria: la monumentalización de esos condicionantes , de los pliegues, de las líneas de fuga: la estetización, mediante el recurso a la reporterización, de los elementos menos visibles que constituyen los diversos fenómenos de una realidad multidimensional. Ello definiría el problema que apuntábamos en las primeras líneas: la aparición del fatal "efecto retorno", de la consolidación de la deconstrucción como estilo artístico, porque el problema no se presenta en el objeto, sino en que al proponer el proceso como objeto, se olvida que el contexto en el que se va a *representar* esa obra sigue estando codificado como artístico.

Por todo ello, la pretensión del registro objetivo, la voluntad de devenir "escriba" de los procesos deconstructivos del relato cultural que hemos y seguimos heredando, y el interés por sustraerse a una memoria formalista incapaz de abandonar el dictado de un presente endógamo, entran en colisión con una falta de expectativas críticas respecto al entorno perceptivo en el que informamos de nuestra actividad artística. Todas estas paradojas no hacen mejor o peor una práctica determinada en el dominio del arte, pero si la promueven en el dominio general y complejo de la cultura como una práctica artística más.