

Estética relacional

NICOLAS BOURRIAUD

La forma relacional

La actividad artística no tiene ninguna esencia inmutable, constituye un juego cuyas formas, modalidades y funciones evolucionan según las épocas y los contextos sociales. La tarea de la crítica consiste en estudiarla en el presente. Aunque determinados aspectos del programa de la modernidad estén más que acabados, no se puede decir lo mismo del espíritu que la ha animado, y hay que insistir en recordarlo en estos tiempos pequeño burgueses. Este agotamiento ha vaciado de su sustancia a los criterios de juicio estético que habíamos heredado, criterios que, sin embargo, continuamos aplicando a las prácticas artísticas actuales. Lo novedoso ya no es un criterio, excepto para los detractores reaccionarios del arte moderno que no contemplan en el odiado presente más que aquello que su cultura tradicionalista les ha enseñado a detestar en el arte de antaño. Con el fin de desarrollar instrumentos más eficaces y puntos de vista más ajustados, es importante aprehender las transformaciones que se están operando ahora mismo en el campo social, captar aquello que ya ha cambiado y aquello que continua transformándose. ¿Cómo entender los comportamientos artísticos que se han hecho manifiestos en las exposiciones de los años 90 y los modos de pensamiento que los animan, si no se parte de la misma situación que los artistas?

Las prácticas artísticas contemporáneas y su proyecto cultural

La modernidad política, nacida con la filosofía de la Ilustración, se basó en la voluntad de emancipación de los Individuos y los pueblos: el progreso de las técnicas y las libertades, el retroceso de la ignorancia y la mejora en las condiciones de trabajo debían liberar a la Humanidad y permitir la instauración de una sociedad mejor. Pero existen muchas versiones de la modernidad. El siglo XX fue el teatro de una lucha entre tres visiones del mundo: una concepción racionalista modernista surgida del siglo XVIII, una filosofía de la espontaneidad y la liberación por lo irracional (Dada, el Surrealismo, los situacionistas), siendo así que las dos últimas se opusieron a las fuerzas autoritarias y utilitaristas descosidas de formatear las relaciones humanas y de hacer más y más serviles a los individuos. En vez de contribuir a la esperada emancipación, el progreso de las técnicas y la "Razón" permitió, a través de una racionalización general del proceso de producción, la explotación del Sur del planeta, la sustitución ciega del trabajo humano por el de las máquinas, así como la instauración de técnicas de control más y más sofisticadas. Al proyecto de emancipación moderno le han ido sustituyendo así innumerables formas de melancolía.

Si las vanguardias de este siglo, del dadaísmo a la Internacional

Situacionista, se inscribieron en la línea de este proyecto moderno (cambiar la cultura, las mentalidades, las condiciones de vida individuales y sociales) no hay que olvidar que, aun con serias diferencias, dicho proyecto les antecedió. Pero la modernidad no se reduce a una teleología racionalista, ni tampoco a un mesianismo político. ¿Puede denigrarse la voluntad de mejorar las condiciones de vida y trabajo con el pretexto de los fracasos de las tentativas concretas de su realización, lastradas por ideologías totalitarias o visiones ingenuas de la Historia? Lo que se llamó vanguardia se ha desarrollado claramente a partir del "baño" ideológico que ofrecía el racionalismo moderno, pero desde ahí se ha ido reconstituyendo sobre la base de muy diversos presupuestos filosóficos, culturales y sociales. Está claro que el arte de hoy continúa ese combate, proponiendo modelos perceptivos, experimentales, críticos, participativos, en la dirección indicada por los filósofos de la Ilustración, por Proudhon, Marx, los dadaístas o Mondrian. Si a la opinión pública le cuesta reconocer la legitimidad o el interés de estas experiencias, acaso se deba a que éstas ya no se presentan como fenómenos anticipadores de una evolución histórica ineluctable: más bien al revés, aparecen fragmentarias, aisladas, huérfanas de una visión global del mundo que, por lo demás, las lastraría con el peso de una teleología.

No es la modernidad la que ha muerto, sino su versión idealista y teleológica.

El combate por la modernidad se lleva a cabo en los mismos términos que ayer, dando por sentado que la vanguardia ha terminado de funcionar como avanzadilla iluminadora, la tropa se halla inmovilizada, aterida, alrededor de un puñado de certezas.

Antaño, el arte debía preparar o anunciar un mundo futuro: hoy propone modelos de universos posibles.

Los artistas que inscriben su práctica en la estela de la modernidad histórica no tienen la ambición de repetir sus formas ni sus postulados, aun menos pretenden asignar al arte sus mismas funciones. Su tarea se parece a la que Jean-François Lyotard asignaba a la arquitectura postmoderna, que según él "se encuentra condenada a engendrar una serie de pequeñas modificaciones en un espacio que ha heredado de la modernidad, abandonando una reconstrucción global del espacio habitado por la humanidad". Por lo demás, parece que Lyotard deplora, entre líneas, esa situación: no en balde la define en negativo, calificándola de "condena". ¿Y si, por el contrario, tal condena constituyera la oportunidad histórica a partir de la cual se pudieran estar desplegando, en estos últimos diez años, la mayoría de los mundos artísticos que conocemos? Esa oportunidad se puede cifrar en unas pocas palabras: aprender a habitar mejor el mundo, en lugar de pretender construirlo en función de una idea preconcebida de la evolución histórica. En otros términos, las obras no se fijan ya el objetivo de formar realidades imaginarias o utópicas, sino que buscan construir modos de existencia o modelos de acción en el interior de la realidad existente, sea cual sea la escala escogida por el artista para tratar con tal categoría. Althusser decía que siempre nos toca coger el tren del mundo en marcha, y Deleuze que "la hierba crece por el centro", no por abajo ni por arriba: el artista habita las

circunstancias que el presente le ofrece, con el fin de transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en un universo duradero. Toma el mundo en marcha: es un "inquilino de la cultura", por retomar una expresión de Michel de Certeau. La modernidad se prolonga hoy en las prácticas de bricolaje y reciclaje de la "gramática cultural", de la invención de la cotidianeidad y la organización de los tiempos vividos, que en absoluto resultan ser objetos menos dignos de atención que las utopías mesiánicas o las "novedades" formales que la caracterizaban antaño. Nada más absurdo que negarse a ver cómo el arte contemporáneo está desplegando una serie de proyectos culturales y políticos, y que sus aspectos subversivos parten de un substrato teórico: su proyecto, que concierne a las condiciones de trabajo y de producción de los objetos culturales en tanto formas mutantes de la vida en sociedad, parecerá quizás insípido a las mentes formadas en el molde del darwinismo cultural o a los aficionados al "centralismo democrático" intelectual. Ha llegado, retomando una expresión de Maurizio Cattelan, el tiempo de la "dolce utopia"...

La obra de arte como intersticio social

La posibilidad de un arte relacional (un arte que toma por horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado) testimonia un giro radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno. Por esbozar un enfoque sociológico, diríamos que esta evolución proviene esencialmente del nacimiento de una cultura urbana mundial y de la extensión de este modelo a la casi totalidad de los fenómenos culturales. El proceso de urbanización generalizada que se confirma definitivamente después de la II Guerra Mundial ha permitido un crecimiento extraordinario de los intercambios sociales, así como una movilidad creciente de los individuos (por medio del desarrollo de las redes, comunicaciones y telecomunicaciones, a la par que iban desapareciendo los lugares aislados y con ellos las mentalidades que les correspondían). En función de la estrechez de los espacios habitables en este universo urbano, se asiste paralelamente a una reducción de escala de los muebles y los objetos, que se orientan a una mayor manejabilidad: si la obra de arte ha servido durante mucho tiempo de referente de lujo señorial en ese mismo contexto urbano (las dimensiones de la obra, así como las de la vivienda en que se instalaba, otorgaban a su propietario una distinción que le separaba de los advenedizos), la evolución de la función de las obras y de su modo de presentación testimonia una urbanización creciente de la experiencia artística. Lo que está desapareciendo ante nuestros ojos no es otra cosa que esa concepción falsamente aristocrática de la disposición de las obras de arte, ligada al sentimiento de adquirir un territorio. En otros términos, ya no se puede considerar la obra contemporánea como un espacio a recorrer. La obra se presenta ahora más bien como una "duración" que debe ser vivida, como una apertura a la discusión ilimitada. La ciudad ha permitido y generalizado la experiencia de la proximidad: es el símbolo tangible y el marco histórico del estado de sociedad, ese "estado de encuentro impuesto a

los hombres" según la expresión de Althusser , por contraposición a esa jungla densa y "sin historias" que era el estado de naturaleza descrito por Rousseau, jungla que impedía todo encuentro duradero. Este régimen de encuentro intensivo, una vez elevado a la potencia de una regla absoluta de la civilización, ha acabado por producir sus propias prácticas artísticas: es decir, una forma de arte donde la intersubjetividad forma el sustrato y que toma por tema central el estar-juntos, el "encuentro" entre espectador y obra, la elaboración colectiva del sentido. Dejemos de lado el problema de la historicidad de este fenómeno: el arte siempre ha sido relacional en diversos grados, es decir, factor de sociabilidad y fundador de diálogo. Una de las virtualidades de la imagen es precisamente su poder de conexión, por retomar el término de Michel Maffesoli: banderas, siglas, iconos, signos, producen empatía y el sentimiento de compartir, generan vínculos. El arte (las prácticas derivadas de la pintura y la escultura que se manifiestan bajo la forma de una exposición) se presta particularmente a la expresión de esta civilización de la proximidad, puesto que reafirma el espacio de las relaciones, al contrario que la televisión o la literatura que reenvían a cada cual a su espacio de consumo privado, al contrario incluso que el cine o el teatro que reagrupan a pequeños colectivos delante de imágenes unívocas: de hecho no se comenta en directo aquello que se está viendo (el tiempo de discusión se aplaza siempre hasta después del espectáculo). A la inversa, dentro de una exposición, aun cuando se trate de formas inertes, se establece la posibilidad de una discusión inmediata, en los dos sentidos del término: yo percibo, yo comento, y me desplazo en un mismo espacio-tiempo. El arte es el lugar de producción de una sociabilidad específica: queda por ver cuál es el estatuto de este espacio en el conjunto de "estados de encuentro" propuestos por la Ciudad. ¿Cómo un arte centrado en la producción de tales modos de convivencia se dispone a sí mismo en la situación de relanzar, completándolo, el proyecto moderno de emancipación? ¿En qué sentido permite el desarrollo de aspectos culturales y políticos nuevos?

Antes de llegar a ejemplos concretos, es importante que reconsideremos el lugar de las obras de arte en el sistema global de la economía, simbólica o material, que rige la sociedad contemporánea; para nosotros, más allá de su carácter mercantil o de su valor semántico, la obra de arte representa un intersticio social. Este término, intersticio, fue utilizado por Karl Marx para calificar las comunidades de intercambio que escapaban al cuadro de la economía política capitalista, en la medida en que se sustraían a la ley del beneficio: trueque, ventas sin margen de beneficio, producciones autárquicas, etc. El intersticio es un espacio de relaciones humanas que, insertándose más o menos armoniosa o abiertamente en el sistema global, sugiere otras posibilidades de intercambio, diferentes a las hegemónicas en dicho sistema. Tal es precisamente la naturaleza de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crea espacios libres, duraciones cuyo ritmo se opone al de las que ordenan las vidas cotidianas, favorecen un comercio interhumano diferente del de las "zonas de comunicación" que nos son impuestas. El contexto social actual limita tanto más las posibilidades de relaciones interhumanas cuanto más crea espacios a tal efecto. Las letrinas fueron inventadas para mantener limpias las calles: igualmente, con el desarrollo de los útiles de comunicación se ha pretendido dejar las calles limpias de toda escoria relacional y se han empobrecido las relaciones de vecindad. La

mecanización general de las funciones sociales reduce progresivamente el espacio relacional. El servicio de despertador telefónico, hace algunos años aún, empleaba a seres humanos: ahora es ya una voz sintética la que se encarga de despertarnos... La ventanilla automática [cajeros, expendedores de bebidas, de billetes, de bocadillos] se ha convertido en modelo de circulación de las funciones sociales más elementales, y los comportamientos profesionales se modelan a partir de la eficacia de las máquinas que los reemplazan, máquinas que ejecutan tareas que no hace tanto daban lugar a posibilidades de intercambio, de placer o de conflictos. El arte contemporáneo desarrolla cumplidamente un proyecto político cuando se esfuerza en asumir una función relacional y la problematiza.

Cuando Gabriel Orozco deposita una naranja sobre los puestos de un mercado brasileño desierto (Crazy Tourist, 1991) o instala una hamaca en el jardín del Museo de Arte Moderno de Nueva York (Hamoc en el MoMa, 1993) opera en el corazón de lo "inframinúsculo social" [*inframince social*], ese pequeño espacio de gestos cotidianos determinado por la superestructura que constituyen los "grandes" intercambios. Sin palabras, las fotografías de Orozco documentan revoluciones ínfimas en el ámbito de lo ordinario urbano o semiurbano (un saco de dormir en la hierba, una caja de zapatos vacía, etc.), testimonian esa vida silenciosa ("*still life*"- naturaleza muerta) que forman hoy las relaciones con el otro. Cuando Jens Hanning difunde por altavoces historietas cómicas en lengua turca en una plaza de Copenhague (Turkish Jokes, 1994) produce en ese instante una microcomunidad, la de los inmigrados unidos por una risa compartida que invierte su situación de exilados, comunidad que se forma en relación a la obra y en la obra misma. La exposición es el lugar privilegiado donde se instauran tales colectividades instantáneas, regidas por diversos principios: según el grado de participación que el artista exige al espectador, la naturaleza de las obras, los modelos de sociabilidad propuestos o representados, una exposición generará "un dominio de intercambios" particular. Y ese "dominio de intercambios" debemos juzgarlo según criterios estéticos, es decir, analizando la coherencia de su forma, así como el valor simbólico del "mundo" que nos propone y la imagen de las relaciones humanas que refleja. En el interior de ese intersticio social, el artista debe asumir los valores simbólicos que expone: toda representación (aunque el arte contemporáneo tiende cada vez más a modelizar en vez de representar, insertándose así en el tejido social, en vez de limitarse a buscar inspiración en él) remite a valores transferibles a la sociedad. En tanto actividad humana basada en el comercio, el arte es a la vez el objeto y el sujeto de una ética: y lo es tanto más cuanto que, en contraposición a otras cosas, no tiene otra función que exponerse a ese comercio.

El arte es un estado de encuentro.

La estética relacional y el materialismo aleatorio

La estética relacional se inscribe en una tradición materialista. Ser materialista no significa limitarse a la superficialidad de los hechos, ni implica necesariamente esa forma de estrechez de miras que consiste en leer

las obras en términos puramente económicos. La tradición filosófica sobre la que se apoya esta estética relacional fue definida de modo destacable por Louis Althusser, en uno de sus últimos textos, como un "materialismo del encuentro", o materialismo aleatorio. Este materialismo toma como punto de partida la contingencia del mundo, que no tiene ni origen ni sentido que le anteceda, ni tampoco una Razón que le asigne un objetivo. Así pues, la esencia de la Humanidad es puramente trans- individual, hecha de los vínculos que unen a los individuos entre ellos en formas sociales que son siempre históricas (Marx: la esencia humana es el conjunto de relaciones sociales). No existe un "fin de la historia", ni un "fin del arte" puesto que la partida se sigue jugando, variando en función de los diferentes contextos, es decir, en función de los diferentes jugadores y del sistema que construyen o critican. Hubert Damisch veía en las teorías del "fin del arte" el resultado de una cargante confusión entre el "fin del juego" (*game*) y el "fin de la partida" (*play*): lo que se anuncia es una nueva partida cuando el contexto social cambia radicalmente, sin que el sentido del juego mismo sea puesto en cuestión. Ese juego interhumano que constituye nuestro objeto (Duchamp: "El arte es un juego entre todos los hombres de todas las épocas") excede con mucho el marco de lo que se sigue denominando "arte" por comodidad: así, las "situaciones construidas" propuestas por la Internacional Situacionista pertenecen por entero a ese "juego", por mucho que Guy Debord les negara en última instancia todo carácter artístico, pretendiendo por el contrario la "superación del arte" mediante una revolución de la vida cotidiana. La estética relacional no constituye una teoría del arte, no implica un enunciado de origen y una finalidad, sino una teoría de la forma.

¿Qué entendemos por una forma? Una unidad coherente, una estructura (entidad autónoma de dependencias internas) que presenta las características de un mundo: la obra de arte no tiene la exclusividad en este respecto; no es más que un sub-conjunto de la totalidad de formas existentes. En la tradición filosófica materialista que inician Epicuro y Lucrecio, los átomos circulan paralelamente por el vacío siguiendo una trayectoria levemente diagonal. Si uno de esos átomos se desvía de su curso, "provoca un encuentro con el átomo vecino, y así sucesivamente en sucesivas carambolas hasta la creación de un mundo". Así nacen las formas, de la "desviación" y del encuentro aleatorio entre dos elementos hasta entonces paralelos. Para crear un mundo ese encuentro debe ser duradero: los elementos que lo constituyen deben unificarse en una forma, es decir, debe haber habido "aprehensión de unos elementos por otros, como se dice del espejo que "aprehende". "La forma se puede definir como un encuentro duradero". Encuentros duraderos, las líneas y los colores inscritos en la superficie de un cuadro de Delacroix, los objetos de desecho que se amontonan en los "cuadros Merz" de Schwitters, las performances de Chris Burden: más allá de su "puesta en papel" [*mise en page*] o de su "puesta en espacio" [*mise en espace*], estas composiciones se muestran como "duraderas" a partir del momento en que sus componentes forman un conjunto en el cual el sentido "se remite" [*tient*] al momento de su nacimiento, suscitando "posibilidades de vida" nuevas. Toda obra es así el modelo de un mundo viable. Toda obra, incluso el proyecto más crítico y negador, pasa por ese estado de mundo viable, en la medida en que hace que se encuentren elementos hasta entonces separados, por ejemplo la muerte y

los medios de comunicación en el trabajo de Andy Warhol. Deleuze y Guattari no decían otra cosa cuando definían la obra de arte como "un bloque de afectos y percepciones": el arte hace por mantener juntos momentos de subjetividad ligados a experiencias singulares, ya se trate de manzanas de Cezanne o de estructuras rayadas de Buren. La composición de ese conjunto, por la cual los átomos que se han encontrado llegan a constituir un mundo, debe juzgarse en relación con cada contexto histórico: aquello que el público informado de hoy entiende por "formar un conjunto" no es en absoluto lo mismo que imaginaba el del siglo pasado. Hoy día, el "nexo" puede ser menos evidente, puesto que nuestra experiencia visual se ha ido haciendo más compleja, enriquecida por un siglo de imágenes fotográficas primero y cinematográficas después (introduciendo el plano-secuencia como nueva unidad dinámica), hasta el punto de permitirnos reconocer como "mundo" una colección de elementos dispersos (en una instalación, por ejemplo) que no dependen de ninguna materia unificadora, de ningún bronce. Otras tecnologías permitirán quizá reconocer tipos de "formas-mundo" aún desconocidas: por ejemplo, la informática privilegia la noción de programa, que influye en la manera en que ciertos artistas conciben su trabajo. La obra de una artista adquiere así el estatuto de un conjunto de unidades reactivables por un observador-manipulador. Insistiré aquí, quizá innecesariamente, en la inestabilidad y diversidad del concepto de "forma", noción en la que se percibe el sentido de la famosa afirmación del fundador de la sociología, Emile Durkheim, al considerar los "hechos sociales" como "cosas". Puesto que la "cosa" artística se da quizá como un "hecho" o como conjunto de hechos que se producen en el tiempo o el espacio, sin que su unidad (que produce una forma, un mundo) sea puesta en cuestión. El marco se amplía; después del objeto aislado, puede ya abarcar toda la escena entera: la forma de la obra de Gordon Matta-Clark o de Dan Graham no se reduce a la de las "cosas" que estos artistas producen: no es el simple efecto secundario de una composición, como podría entenderse desde una estética formalista, sino el principio activo de una trayectoria que se despliega a través de signos, objetos, formas, gestos. La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es un elemento que establece conexiones, un principio de aglutinación dinámica. Una obra de arte es un punto sobre una línea.

La forma y la mirada del otro

Si como escribe Serge Daney, "toda forma es una cara que nos mira", ¿qué sucede con una "forma" en cuanto se ha sumergido en una dimensión dialógica? ¿En qué consistiría una forma que fuera esencialmente relacional? Nos parece interesante discutir esta cuestión tomando la fórmula de Daney como punto de referencia precisamente a causa de su ambivalencia: puesto que las formas nos miran, nos interpelan ¿cómo debemos nosotros interpelarlas a ellas?

Muy a menudo se define la forma como un "contorno" que se opone a un contenido. Pero la estética "modernista" habla de belleza formal refiriéndose a una especie de (con)fusión entre forma y fondo, a una adecuación

ingeniosa de éste a aquella. Se juzga una obra a través de su forma plástica; la crítica más recurrente, en relación a las nuevas prácticas artísticas, suele consistir en negarles toda "eficacia formal" o en revelar sus carencias en la "resolución formal". Si observamos las prácticas artísticas contemporáneas, más que de "formas" habría que hablar de "formaciones" en oposición a un objeto cerrado sobre sí mismo por medio de un estilo y una firma, el arte actual muestra que no hay forma más que en el encuentro, en la relación dinámica que conecta una proposición artística con otras formaciones artísticas o no.

No existen formas en la naturaleza, en el estado salvaje, puesto que es nuestra mirada la que las crea, recortándolas en la espesura de lo visible. Las formas se desarrollan unas a partir de otras. Aquello que antaño se consideraba "informe" ya no lo es hoy. Cuando la discusión estética evoluciona, el estatuto de la forma también evoluciona con y a través de dicha discusión.

En las novelas de Witold Gombrowicz, se advierte cómo cada individuo genera su propia forma a través de su comportamiento, su manera de presentarse y dirigirse a los demás. La forma nace en esa zona de contacto donde el individuo se "debate" con el Otro, para imponerle aquello que considera su "ser". Nuestra "forma" para Gombrowicz, no es más que una propiedad relacional que nos liga a aquellos que nos reifican con su mirada, para retomar unos términos sartreanos. El individuo, cuando cree observarse objetivamente, no contempla a fin de cuentas más que el resultado de perpetuas transacciones con la subjetividad de los otros.

Habrán quienes sostengan que la forma artística puede escapar a esta fatalidad al estar mediatizada por una obra. Nosotros sostenemos, por el contrario, que la forma no toma su consistencia (y no adquiere una existencia real) hasta que pone en juego interacciones humanas; la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible que con ella nos es dado para ser puesto en común. A través de la obra el artista establece un diálogo. La esencia de la práctica artística radicaría entonces en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte encarnaría la proposición de habitar un mundo en común, y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo que a su vez generaría otras relaciones, y así hasta el infinito.

Aquí nos encontramos en las antípodas de la versión autoritaria del arte que se descubre en los ensayos de Thierry de Duve'o para el que toda obra no es más que "una suma de juicios" históricos y estéticos, enunciados por el artista en el acto de su realización. Pintar significaría inscribirse en la historia a través de opciones plásticas. Estamos ante una estética de fiscal, para la cual el artista se tiene que enfrentar al tribunal de la historia desde la autarquía de sus convicciones; una estética que rebaja las prácticas artísticas al nivel de una crítica histórica meramente procedimental: el "juicio" práctico así asestado, siendo cada vez perentorio y sin apelación posible, es la negación del diálogo que es lo único que le otorga a la forma un estatuto productor, como el de un "encuentro". La intersubjetividad en el cuadro de una teoría "relacional" del arte no representa sólo el cuadro social de recepción del arte, que constituiría su "medio" su "campo" (Bourdieu), sino

que deviene la esencia de las prácticas artísticas.

Es por efecto de esta invención de relaciones que la forma se convierte en "cara", como sugería Daney. Esta fórmula recuerda a la que le sirve de base al pensamiento de Emmanuel Levinas, para quien la cara representa el signo de la "interdicción ética". La cara, dice Levinas, es "aquello que me ordena atender al otro", "aquello que nos prohíbe matar". Toda relación intersubjetiva pasa por la forma de la cara, que simboliza la responsabilidad que nos incumbe en relación al otro: "el nexo con el otro no se traba más que como responsabilidad" escribe Levinas pero entonces ¿lo ético no tendría más horizonte que este humanismo que reduce la intersubjetividad a una especie de "inter-servilidad"? La imagen, metáfora de la cara según Daney, ¿no sería entonces capaz más que de generar interdicciones, prohibiciones, a través de su carga de responsabilidad? Cuando Daney explica que "toda forma es una cara que nos observa" no quiere decir sólo que resultamos responsables.

Para persuadirnos de esto, basta con volver a la significación profunda de la imagen en Daney: para él ésta es inmoral cuando nos coloca "allí donde no estamos, cuando ésta "toma el lugar de otra". No se trata sólo para Daney de una referencia a la estética Bazino-Rosselliniana postulando el "realismo ontológico" del arte cinematográfico, tal referencia si bien se encuentra en el origen del pensamiento de Daney, no lo agota en absoluto. Según él, la forma, en una imagen, no es más que la representación del deseo: producir una forma es inventar encuentros posibles; recibir una forma es inventar las condiciones para un intercambio, como se devuelve un servicio en una partida de tenis. Si se lleva el razonamiento de Daney un poco más lejos, la forma es la delegada del deseo en la imagen. La forma es el horizonte a partir del cual la imagen puede tener un sentido, señalando un mundo deseado, susceptible de ser discutido por el espectador, siendo a partir de esta discusión que el deseo del espectador mismo puede aflorar. Este intercambio se resume en un binomio: alguien muestra alguna cosa a alguien, que a su vez la devuelve a su manera. La obra busca captar mi mirada, como el recién nacido "pide" la de su madre: Tivetan Todorov ha mostrado en *La vida común*, cómo "la esencia de la socialidad es la necesidad de reconocimiento, bien por delante de la competición o la violencia". Cuando un artista nos muestra algo, despliega una ética transitiva que sitúa su obra entre el "mírame" y el "mira eso". Los últimos escritos de Daney deploran el fin de la pareja conceptual "Mostrar/Ver" que representaba la esencia de una democracia de la imagen, a manos de otro par de conceptos, televisuales y autoritarios: "promover/recibir", que han marcado el advenimiento de lo "visual". En el pensamiento de Daney, "toda forma es una cara que me mira" puesto que me llama a dialogar con ella. La forma es una dinámica que se inscribe a la vez, o alternativamente, en el tiempo o en el espacio. La forma no puede nacer más que del encuentro de dos planos de realidad: porque la homogeneidad no produce imágenes, sino "visualidades", es decir, información en bucles.

Hacia una política de las formas

Cohabitaciones- notas sobre algunas posibles extensiones de una estética relacional

Sistemas visuales

Antaño se debía elevar la mirada hacia el icono, que materializaba la presencia divina bajo la forma de una imagen.

En el Renacimiento, la invención de la perspectiva monocular centrista transformó al observador abstracto en individuo concreto; el lugar que le es asignado por el dispositivo pictórico lo aísla igualmente de los otros. Evidentemente cada cual puede contemplar los frescos de Piero o de Uccello desde varios puntos de vista. Sin embargo, la perspectiva asigna un lugar simbólico a la mirada y otorga al observador su lugar en una socialidad simbólica.

El arte moderno modificó esa relación, permitiendo múltiples miradas simultáneas sobre el lienzo; pero ¿acaso no deberíamos hablar de importación, puesto que este modo de lectura existía, bajo diferentes formas, en Africa y Oriente?.

Rothko o Pollock inscribieron en su obra la necesidad de una "envoltura" visual, suponiéndose que el lienzo debía englobar, sumergir al observador en un "ambiente" cromático. Se han recordado a menudo las similitudes existentes entre el efecto "envolvente" del expresionismo abstracto y el que buscaban los pintores de íconos: en los dos casos es una humanidad abstracta la que se toma en consideración, y la que es arrojada toda ella dentro del espacio pictórico. En relación con ese espacio que envuelve al observador en un ambiente o en un entorno construido, Eric Troncy habla de un efecto "*all around*", opuesto al "*all over*" que no se aplica más que a superficies planas.

La imagen es un momento

Una representación no es más que un momento m de lo real: toda imagen es un momento, de la misma manera que cualquier punto en el espacio es la memoria de un tiempo x , tanto como el reflejo de un espacio y . ¿Está esta temporalidad paralizada, o por el contrario, es productora de potencialidades?. ¿Qué es una imagen que no contiene ningún devenir, ninguna "posibilidad de vida", sino una imagen muerta?

Lo que muestran los y las artistas

La realidad, es eso de lo que puedo hablar con una tercera persona. No se

define como el producto de una negociación. Salir de la realidad es "de locos": uno ve un conejo naranja sobre mi espalda, yo no lo veo; la discusión se vuelve entonces frágil, se retrae. Para volver a encontrar un espacio de negociación, yo debería hacer como si viera ese conejo naranja en mi espalda; la imaginación aparece como una prótesis que viene a fijarse sobre lo real para producir más intercambios entre los interlocutores. Por tanto el arte tiene por objetivo reducir lo mecánico que hay en nosotros: aspira a destruir todo acuerdo a priori sobre lo percibido.

De la misma manera, el sentido es el producto de una interacción entre el artista y el observador y no un hecho autoritario. Ahora bien, en el arte actual, yo debo, en tanto que observador, trabajar para producir sentido a partir de objetos que son cada vez más ligeros, inasibles, volátiles. Allí donde el decoro del lienzo ofrecía un marco y un formato, nos debemos conformar muy a menudo con fragmentos. Si no se experimenta nada, es porque no se ha trabajado bastante.

Los límites de la subjetividad individual

Lo que hay de apasionante en Guattari, es su voluntad de producir máquinas de subjetivación, de singularizar todas las situaciones, con el fin de combatir "la fábrica mass-mediática" a la que estamos sometidos y que funciona como un dispositivo de nivelación.

La ideología dominante quisiera que el artista estuviera solo, lo sueña solitario e irredentista: "siempre se escribe solo", "es preciso distanciarse del mundo", bla, bla, bla ... Este imaginario de Epinal confunde dos nociones distintas: el rechazo por parte del artista de las reglas comunitarias en vigor hoy, y el rechazo de lo colectivo. Si se debe rechazar todo comunitarismo impuesto, es para sustituirlo por redes relacionales inventadas.

Según Cooper, la locura no está "en" una persona, sino en el sistema de relaciones del que participa. No se vuelve "loco" uno solo, porque nunca se piensa solo, salvo para postular que el mundo tiene un centro (Bataille). Nadie escribe, ni pinta, ni crea solo. Pero hay que hacer como si.

La ingeniería de la intersubjetividad

Los años 90 han visto la emergencia de inteligencias colectivas y del modo "red" en las producciones artísticas: La popularización de la red internet, así como las prácticas colectivistas en vigor en el mundo de la música techno, y más en general la industrialización creciente del ocio cultural, han producido un interés por una comprensión relacional de la exposición. Los artistas buscan interlocutores: puesto que el público parece una entidad bastante irreal, los artistas quieren incluir a ese interlocutor en el proceso mismo de producción. El sentido de la obra nace del movimiento que

comunican los signos emitidos por el artista, pero también de la colaboración de los individuos en el espacio de la exposición. (Después de todo, como escribió Marx, la realidad no es más que el resultado transitorio de aquello que hacemos juntos).

¿Un arte sin efecto?

Estas prácticas artísticas relacionales han recibido reiteradamente la misma crítica: en la medida en que se limitan al espacio de las galerías y de los centros de arte, estarían en contradicción con ese deseo de sociabilidad que funda su sentido. Se les reprocha así el estar negando los conflictos sociales, las diferencias, la imposibilidad de comunicarse en un espacio social alienado, en provecho de una modelización ilusoria y elitista, en tanto limitada al mundo del arte, de las formas de sociabilidad. Pero, ¿acaso se condenaba al Pop-art porque reprodujera los códigos de la alienación visual? ¿Se reprochaba al arte conceptual el perpetrar una visión angélica del sentido? Las cosas no son tan sencillas. La principal objeción que se le ha planteado al arte relacional es la de representar una forma edulcorada de crítica social.

Lo que tales críticas olvidan es que el contenido de estas proposiciones artísticas debe ser juzgado formalmente: en relación con la historia del arte, y teniendo en cuenta el valor político de las formas (lo que llamo "el criterio de coexistencia", a saber, la transposición a la experiencia vivida de los espacios construidos o representados por el artista, la proyección de lo simbólico en lo real). Sería absurdo juzgar el contenido social o político de una obra "relacional" ignorando pura y simplemente su valor estético, como harían aquellos que no ven en una exposición de Tiravanija o de Carsten Haller más que una pantomima falsamente utópica, y como lo pretendían antaño los defensores de un arte "comprometido" [engage], es decir propagandístico.

Es claro que estas prácticas no continúan la tradición de un "arte social" o sociológico: apuntan más bien a la construcción formal de espacios-tiempos que no representarían la alienación, ni reconducirían en las formas la división del trabajo. La exposición es un intersticio, que se define en relación con la alienación que reina en el resto del mundo. Reproduce o desplaza quizá las formas de esa alienación, como en la exposición de Philippe Parreno *Made on the 1 of May* (1995), que consistía en una cadena de montaje de actividades de ocio. La exposición no niega pues las relaciones sociales en vigor, sino que las distorsiona y las proyecta en un espacio-tiempo codificado por el sistema del arte y por el artista mismo. Se puede percibir, en una exposición de Tiravanija, por ejemplo, una forma de animación naífe, y deplorar la fragilidad y la artificiosidad del momento de convivencia que él propone: eso supondría, a mi entender, confundirse sobre el objeto de la práctica. Su objetivo no es la convivencia, sino el producto de esa convivencia, es decir, una forma compleja que articula una estructura formal, objetos puestos a disposición del visitante y la imagen efímera nacida del comportamiento colectivo. De alguna manera, el valor de uso de

la convivencia se mezcla con su valor de exposición, en el seno de un proyecto plástico. No se trata de representar mundos angélicos, sino de producir las condiciones para su advenimiento.

El devenir político de las formas

No se trata de que nuestra época carezca de proyecto político, sino más bien de que parece hallarse a la espera de formas susceptibles de encarnarlo, de formas que permitan materializarlo. Puesto que la forma produce o modela el sentido, lo orienta y lo repercute en la vida cotidiana. La cultura revolucionaria ha creado o popularizado muchos tipos de sociabilidad: la asamblea (soviets, ágoras), la sentada, la manifestación y sus contingentes, la huelga y sus concreciones visuales (pancartas, octavillas, organización del espacio, etc.).

Nuestra época explora el dominio de la estasis: huelgas paralizantes, como la de diciembre de 1995, donde se organizan los tiempos de manera diferente, las free parties que duran varios días dilatando así la noción de sueño y vigilia; exposiciones visitables durante un día entero y reembaladas después de la inauguración, virus informáticos bloqueando miles de procesadores al mismo tiempo... Es en el gel de lo mecánico, en la "detención de la imagen" [*arrêt sur image*], que nuestra época encuentra su eficacia política. El enemigo que debemos combatir prioritariamente se encarna en una forma social: es la generalización de las relaciones suministrador/cliente a todos los niveles de la vida humana, del trabajo al espacio que habitamos pasando por los contratos tácitos que determinan nuestra existencia privada.

La sociedad francesa está tanto más afectada cuanto que sufre de un doble bloqueo: las instituciones nacionales presentan un déficit democrático, y la economía mundial intenta imponerle modos de reificación que abarcan todos los aspectos de la existencia.

El relativo fracaso de mayo del 68 en Francia se lee en el endeble nivel de institucionalización de la libertad.

El fracaso global de la modernidad se descubre a través del devenir mercancía de las relaciones interpersonales, la miseria de las alternativas políticas y la desvalorización del trabajo en tanto valor no-económico, al cual no corresponde ninguna valorización del tiempo libre.

La ideología glorifica la soledad del creador y se mofa de toda comunidad.

Su eficacia consiste en promover el aislamiento de los autores recubriéndolos de un infra-producto ensalzando su "originalidad", pero la ideología es invisible: su forma consiste en carecer de ella. La falsa multiplicidad es su mejor truco: se reduce cada día el abanico de posibilidades, mientras que proliferan los nombres que recubren esa realidad empobrecida.

Rehabilitar la experimentación

¿A quien se querría hacer creer que sería útil, y benéfico, volver a los valores estéticos basados en la tradición, el dominio de las técnicas, el respeto a las convenciones históricas? Si hay un dominio donde el azar no existe, es justo el de la creación artística: cuando se quiere matar la democracia, se empieza por amordazar la experimentación, y se acaba por acusar a la libertad de tener rabia.

Estética relacional y situaciones construidas

El concepto situacionista de "situación construida" pretende sustituir la representación artística por la realización experimental de la energía artística en los ámbitos de lo cotidiano. Si el diagnóstico de Guy Debord sobre el proceso de producción espectacular nos parece implacable, la teoría situacionista no considera suficientemente el hecho de que si el espectáculo ataca prioritariamente a las formas de las relaciones humanas (es "una relación social entre personas, mediatizada por imágenes"), éste no podrá ser reflejado y combatido más que a través de la producción de nuevos modos de relación entre las gentes.

Ahora bien, la noción de situación no implica necesariamente una coexistencia con mis prójimos: se pueden imaginar "situaciones construidas" de uso íntimo, es decir, que excluyan deliberadamente a los otros. La noción de "situación" reconduce la unidad de tiempo, de lugar y de acción, en un escenario que no implica forzosamente algún tipo de relación con el Otro. Por otra parte, la práctica artística sucede siempre en relación al otro, al tiempo que constituye una relación con el mundo. La situación construida no corresponde necesariamente a un mundo relacional, que se elabora a partir de una figura del intercambio. ¿Acaso es azaroso que Debord divida el tiempo espectacular en dos tipos: el "tiempo intercambiable" del trabajo ("acumulación infinita de intervalos equivalentes") y el "tiempo consumible" de las vacaciones, que imita los ciclos de la naturaleza, no siendo más que espectáculo "en un grado más intenso"? La noción de "tiempo intercambiable" se revela aquí puramente negativa: el elemento negativo no es el intercambio en sí, que es factor de vida y sociabilidad, sino las formas capitalistas del intercambio que Debord identifica, quizá erróneamente, con todo intercambio interhumano. Estas formas de intercambio nacen del "encuentro" entre la acumulación del capital (el empresario) y la fuerza de trabajo disponible (el obrero), bajo la forma de un contrato. No representan el intercambio en términos absolutos, sino una forma histórica de producción (el capitalismo): el tiempo de trabajo es, por tanto, menos un "tiempo intercambiable en sentido fuerte, que un tiempo comprable bajo la forma de un salario. La obra que forma un "mundo relacional", un intersticio social, actualiza el situacionismo y lo reconcilia, en la medida de lo posible, con el mundo del arte.

