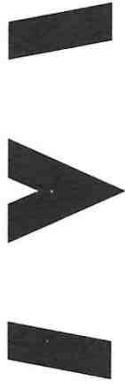




MARX DESPUÉS DE DUCHAMP
O LOS DOS CUERPOS DEL ARTISTA



A fines del siglo XX, el arte entró en una nueva era: la de la producción artística masiva. Mientras que el anterior fue un período signado por el consumo masivo del arte, en nuestra época la situación ha cambiado y hay dos desarrollos fundamentales que condujeron a ese cambio. El primero es el surgimiento de nuevos medios técnicos para producir y distribuir imágenes, y el segundo es un giro en nuestro modo de entender el arte, un cambio en las reglas que usamos para identificar qué es arte y qué no lo es.

Empecemos con el segundo desarrollo. Hoy no identificamos una obra de arte como un objeto producido fundamentalmente por el trabajo manual de un artista individual de tal modo que los trazos de su trabajo permanecen visibles –o al menos reconocibles– en el cuerpo mismo de la obra. Durante el siglo XIX, se consideraba que la pintura y la escultura eran extensiones del cuerpo del artista, y así evocaban la presencia de su cuerpo, incluso después de la muerte.

GROYS, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

En este sentido, el trabajo del artista no se considera trabajo "alienado", a diferencia del trabajo industrial que no permite trazar una conexión entre el cuerpo del productor y el producto industrial. Desde Duchamp y su uso del ready-made, esta situación ha cambiado drásticamente. El mayor cambio reside no tanto en la presentación como obras de arte de objetos producidos industrialmente, sino más bien en la nueva posibilidad que se le abre al artista no solo de producir obras de un modo alienado y casi industrial, sino también de permitir que esas obras conserven la apariencia de esa producción industrial. Y es aquí donde artistas tan diferentes como Andy Warhol y Donald Judd pueden servir como ejemplos del arte post-Duchamp. La conexión directa entre el cuerpo del artista y el cuerpo de la obra se interrumpió. Las obras ya no se consideran como algo que mantiene el calor del cuerpo del artista incluso cuando su cadáver ya está frío. Por el contrario, el autor (artista) ya fue declarado muerto durante su vida y el carácter "orgánico" de la obra ha sido considerado una ilusión ideológica. Como consecuencia, mientras asumimos que el desmembramiento violento de un cuerpo viviente y orgánico es un crimen, la fragmentación de una obra que ya es un cadáver - o mejor aún, un objeto producido industrialmente o una máquina- no constituye un crimen. Muy por el contrario,

Y es esto justamente lo que hacen cientos de millones de personas en el mundo en el contexto de los medios contemporáneos. Como la mayoría de la gente está muy informada sobre la producción artística, a través de bienales, trienales, Documentas y cobertura relacionada, ha empezado a usar los medios igual que los artistas. Los medios de comunicación contemporáneos y las redes sociales como Facebook, YouTube y Twitter ofrecen a la población global la posibilidad de

presentar sus fotos, videos y textos de modos que no pueden distinguirse de una obra post-conceptual. Y el diseño contemporáneo ofrece a esa misma población un modo de modelar y experimentar sus casas o lugares de trabajo como instalaciones artísticas. A la vez, el “contenido” digital o los “productos” que millones de personas presentan cada día no tiene relación directa con sus cuerpos; está tan “alienado” como cualquier obra contemporánea y esto implica que puede ser fácilmente fragmentado y reutilizado en un contexto diferente. Y, en efecto, la reutilización a través del *copy & paste* es la práctica más estandarizada y extendida en Internet, un espacio donde incluso aquellos que no conocen o no aprecian las instalaciones artísticas contemporáneas, las performances o los entornos utilizan las mismas formas de sampleo que aquellos cuyas prácticas estéticas se basan en esto (aquí encontramos una analogía respecto de la interpretación benjamíniana acerca de la predisposición del público para aceptar el montaje en cine habiendo expresado su rechazo a eso mismo en pintura).

Ahora bien, muchos han considerado esta borradura del trabajo en y a través de la práctica artística como una liberación del trabajo en general. El artista se vuelve un portador y protagonista de "ideas" o "conceptos", más que un sujeto del trabajo duro, ya sea alienado o no. De manera similar, el espacio digitalizado y virtual de Internet ha producido los conceptos fantasmales de "trabajo inmaterial" y "trabajadores inmateriales" que supuestamente abrieron el espacio para una sociedad "post-fordista" de creatividad universal, libre del trabajo duro y la explotación. Además de esto, la estrategia del ready made duchampiano parece socavar los derechos de la propiedad intelectual, aboliendo el privilegio de la autoría y haciendo del arte y la cultura algo para uso irrestricto del público. El uso

I de Duchamp de los readymades puede entenderse como una revolución en el arte que es análoga a la revolución comunista en política. Ambas revoluciones tenían como objetivo la confiscación y colectivización de la propiedad privada, ya sea "real" o simbólica. Y en este sentido, uno puede decir que cierto arte contemporáneo y ciertas prácticas de Internet juegan ahora el rol de la colectivización comunista (simbólica) en el medio de una economía capitalista. La situación tiene ciertas reminiscencias respecto del arte romántico de comienzos del xix en Europa, cuando las reacciones ideológicas y las restauraciones políticas dominaban la vida política. Después de la Revolución Francesa y las guerras napoleónicas, Europa entró en un período de relativa estabilidad y paz en el que la era de la transformación política y el conflicto ideológico parecía finalmente superada. Un orden político-económico homogéneo basado en el crecimiento mercantil, el progreso tecnológico y el estancamiento político parecía anunciar el fin de la historia y el movimiento artístico romántico que surgió a lo largo del continente europeo se volvió un movimiento en el cual se soñaban las utopías, se recordaban los traumas revolucionarios y se proponían formas de vida alternativas. Hoy la escena artística se ha vuelto un espacio de proyectos emancipatorios, prácticas participativas y actitudes políticas radicales así como un espacio en el que se recuerdan las catástrofes sociales y las decepciones del revolucionario siglo xx. Y el maquillaje neorromántico y el neocomunista de la cultura contemporánea está, como ocurrió muchas veces, especialmente bien diagnosticado por sus enemigos. Por eso, el influyente libro de Jaron Lanier, *You Are Not a Gadget [No somos computadoras]* se refiere al "maoísmo digital" y a la "mente de colmena" que domina el espacio virtual contemporáneo, bajando los estándares culturales de propiedad intelectual, sin embargo, parece ser una crítica

rales y conduciendo a la muerte potencial de la cultura como tal.¹

Por lo tanto lo que tenemos aquí no tiene que ver con el trabajo como liberación, sino más bien con librarse del trabajo, al menos de sus aspectos manuales y "opresivos". Pero, ¿en qué medida este proyecto es realista? ¿Es incluso posible liberarse del trabajo? De hecho el arte contemporáneo confronta la teoría marxista tradicional de la producción de valor con una pregunta difícil: si el valor "original" de un producto refleja la acumulación de trabajo que tiene, entonces, ¿cómo puedes un readymade adquirir valor adicional como obra de arte a pesar del hecho de que el artista no parece haber invertido ningún trabajo adicional en él? Es en este sentido que la concepción del arte post-Duchamp más allá del trabajo parece constituir el contraejemplo más efectivo de la teoría marxista del valor, en tanto ejemplo de creatividad "pura" e "inmaterial" que trasciende toda concepción tradicional de la producción de valor como resultado del trabajo manual. Pareciera que en este caso, la decisión del artista de ofrecer cierto objeto como una obra de arte y la decisión de la institución arte de aceptar ese objeto como una obra de arte son suficientes para producir una mercancía sin involucrar ningún trabajo manual. Y la expansión de esta práctica artística supuestamente inmaterial dentro de la totalidad de la economía por medio de Internet ha producido la ilusión de que la liberación del trabajo post-Duchamp a través de la creatividad "inmaterial" -y no la liberación marxista del trabajo- abre el espacio para una nueva utopía de multitudes creativas. La única precondición necesaria para esta apertura, sin embargo, parece ser una crítica

1. Jaron Lanier, *No somos computadoras. Un manifiesto*, Debate, México, 2012.

I de las instituciones que contiene y frustra la creatividad
S de las multitudes indecisas a través de una política de
R inclusión y exclusión selectiva.

G Sin embargo, aquí debemos considerar cierta confusión respecto de la noción de "institución". Especialmente en el marco de la "crítica institucional", las instituciones del arte son consideradas fundamentalmente como estructuras de poder que definen qué se incluye o excluye de la mirada del público. Así, las instituciones del arte se analizan generalmente en términos "idealistas", no materiales. Por el contrario, en términos materiales, las instituciones del campo del arte se presentan a sí mismas más como edificios, espacios, depósitos, etc., lo cual requiere una cantidad de trabajo manual para poder construirlas, mantenerlas y usarlas. Por eso uno podría decir que el rechazo del trabajo "no-alienado" post-Duchamp ha colocado al artista nuevamente en la posición de usar trabajo manual alienado para transferir ciertos objetos materiales desde fuera del espacio del arte hacia su interior o viceversa. La creatividad immaterial pura se revela aquí como mera ficción, en tanto el trabajo artístico tradicional no alienado es simplemente sustituido por el trabajo manual y alienado de transportar objetos. El arte post-Duchamp más-allá-del-trabajo se revela a sí mismo, de hecho, como el triunfo del trabajo alienado y "abstracto" sobre el trabajo no-alienado y "creativo". Este trabajo alienado de transporte de objetos, combinado con el trabajo invertido en la construcción y el mantenimiento de los espacios del arte, es lo que finalmente produce valor artístico bajo las condiciones del arte post-Duchamp. La revolución duchampiana no conduce a la liberación del artista respecto del trabajo sino a su proletarización por la vía del trabajo alienado de la construcción y el transporte. De hecho, las instituciones del campo del arte contemporáneo ya no necesitan del artista como productor tradicional. Es más, el artista de

I hoy es habitualmente contratado por cierto período de tiempo como trabajador que lleva adelante tal o cual proyecto institucional. Por otro lado, artistas de gran éxito comercial como Jeff Koons y Damien Hirst se convirtieron hace tiempo en empresarios.

R La economía de Internet exhibe esta economía del arte post-Duchamp incluso para un espectador externo. Internet es, de hecho, no más que una red telefónica modificada, un medio de transporte de señales eléctricas. Si no se establecen ciertas líneas de comunicación, si no se producen ciertos dispositivos, si no se instala y se paga por cierto acceso, entonces simplemente no hay Internet ni espacio virtual. Para usar términos marxistas tradicionales, uno puede decir que las grandes corporaciones de tecnología comunicativa y de información controlan las bases materiales de Internet y los medios para la producción de realidad virtual: su hardware. De este modo, Internet nos ofrece una interesante combinación de hardware capitalista y software comunista. Cientos de millones de los así llamados "productores de contenidos" cuelgan sus contenidos en Internet sin recibir ningún tipo de compensación, con el contenido producido no tanto por el trabajo intelectual de generar ideas como por el trabajo manual de usar el teclado. Y las ganancias son apropiadas por las corporaciones que controlan los medios materiales de producción virtual.

G El paso decisivo en la proletarización y explotación del trabajo intelectual y artístico se dio, por supuesto, con el surgimiento de Google. El motor de búsqueda de Google opera fragmentando los textos individuales en una masa no diferenciada de basura verbal: cada texto individual que tradicionalmente se mantiene junto gracias a la intención del autor resulta disuelto, con oraciones particulares que se pescan y se recombinan con otras oraciones perdidas que supuestamente tienen

el mismo "tema". Por supuesto, el poder unificador de la intención autoral ya ha sido criticado por la filosofía reciente, del modo más notable por la deconstrucción derridiana. Y de hecho, esta deconstrucción ya había efectuado una confiscación simbólica y una colectivización de textos individuales, al removértolos del control autoral y entregártolos al pozo negro sin fondo de la "escritura" anónima y sin sujeto. Fue un gesto que inicialmente apareció como emancipatorio, por estar de algún modo sincronizado con ciertos sueños comunitas y colectivos. Pero mientras Google lleva adelante el programa deconstrucionista de la colectivización de la escritura, no parece hacer mucho más. Hay, sin embargo, una diferencia entre la deconstrucción y el acto de googlear: Derida entendía la deconstrucción en términos puramente "idealistas" como una práctica infinita e incontrrollable, mientras que los algoritmos de búsqueda de Google no son infinitos sino finitos y materiales, sujetos a la apropiación, control y manipulación de la corporación. La remoción del control autoral, intencional e ideológico sobre la escritura no condujo a su liberación. Por el contrario, en el contexto de Internet, la escritura ha quedado sujeta a un tipo diferente de control a través del hardware y del software corporativo, a través de las condiciones materiales de producción y distribución de la escritura. En otras palabras, al eliminar completamente la posibilidad de trabajo no alienado, artístico, cultural y autoral, Internet completa el proceso de proletarización del trabajo que había comenzado en el siglo XIX. El artista se vuelve aquí un trabajador alienado no muy diferente de cualquier otro en el proceso de producción contemporáneo.

Entonces surge otra pregunta. ¿Qué pasa con el cuerpo del artista cuando el trabajo de la producción artística se convierte en trabajo alienado? La respuesta es sencilla: el cuerpo del artista se vuelve un ready-

made. Foucault ya había llamado la atención sobre el hecho de que el trabajo alienado produce el cuerpo del trabajador así como produce los productos industriales; el cuerpo del trabajador es disciplinado y simultáneamente expuesto a la vigilancia externa, un fenómeno que Foucault caracterizó como "panoptismo".² Como resultado, este trabajo industrial alienado no puede entenderse solamente en términos de su productividad externa; debe tomarse en cuenta necesariamente el hecho de que este trabajo también produce el cuerpo mismo del trabajador como un dispositivo confiable, como un instrumento "objetivizable" de trabajo alienado e industrial. Y esto puede incluso verse como el mayor logro de la modernidad, ya que ahora estos cuerpos modernizados pueblan los espacios contemporáneos burocráticos, administrativos y culturales en los que aparentemente no se produce nada material más allá de esos mismos cuerpos. Uno puede decir que es precisamente este cuerpo del trabajador modernizado el que es usado por el arte como readymade. Sin embargo, el artista contemporáneo no necesita entrar a una fábrica o a una oficina administrativa para encontrar este cuerpo. Bajo las condiciones actuales de trabajo artístico alienado, el artista advierte que ese es su propio cuerpo.

Es más, en el arte performativo, el video, la fotografía y demás, el cuerpo del artista se ha vuelto, de manera creciente en las últimas décadas, el foco del arte contemporáneo. Y uno puede decir que hoy en día el artista se preocupa cada vez más por la exposición de su cuerpo como un cuerpo-para-el-trabajo (a través de la mirada del espectador o de la cámara que recrea la exposición panóptica a la que se someten los cuerpos

2. Michel Foucault, *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

I que trabajan en la fábrica o en la oficina). Un ejemplo S de esta exposición a tal cuerpo-para-el-trabajo puede G encontrarse en la muestra de Marina Abramović, "The R Artist Is Present" [El artista está presente], en el MoMA O de Nueva York, en 2010. Cada día de la muestra, Abramović Y se sentó en el atrio del MoMA, durante el horario Y en que el museo estaba abierto, manteniendo la misma pose. Así, Abramović recreó la situación de un oficinista cuya ocupación principal es sentarse en el mismo lugar cada día y que lo vean sus superiores, más allá de lo que haga. Y podemos decir que la performance de Abramović era una ilustración perfecta de la idea foucaultiana de que la producción del cuerpo del trabajador es el efecto primordial del trabajo moderno y alienado. Precisamente por no hacer ninguna tarea durante el tiempo en el que estaba presente, Abramović tematizó la increíble disciplina, resistencia y esfuerzo físico que se requiere para simplemente estar presente en el lugar de trabajo desde el comienzo y hasta el fin del horario laboral. A la vez, el cuerpo de Abramović se sometió al mismo régimen de exposición que tiene cualquier obra del MoMA, que se cuelga de una pared o permanece ahí durante las horas en que el museo está abierto al público. Y así como generalmente asumimos que estas pinturas y esculturas no cambian de lugar o desaparecen cuando no están expuestas a la mirada del visitante durante el tiempo en que el museo está cerrado, tendemos a imaginar que el cuerpo inmovilizado de Abramović permanecerá por siempre en el museo, immortalizado al igual que las otras obras del museo. En este sentido, "The Artist Is Present" crea una imagen del cadáver viviente como la única perspectiva de inmortalidad que nuestra civilización puede ofrecerle a sus ciudadanos.

El efecto de inmortalidad resulta reforzado por el hecho de que esta performance es una recreación y una repetición de otra que Abramović hizo con Ulay cuando

eran más jóvenes, en la que se sentaron uno frente al otro en el espacio de la exhibición durante las horas en que el museo estaba abierto. En "The Artist is Present", el lugar de Ulay frente a Abramović puede ser ocupado por cualquier visitante. Esta sustitución demuestra cómo el cuerpo del artista en tanto cuerpo-para-el-trabajo se desconecta -a través del carácter alienado y "abstracto de la obra moderna- de su cuerpo natural y mortal. El cuerpo-para-el-trabajo que tiene el artista puede sustituirse por cualquier otro cuerpo que esté listo y sea capaz de llevar adelante el mismo trabajo de autoexposición. Así, en la parte principal y retrospectiva de la muestra, las performances anteriores de Abramović y Ulay son repetidas/reproducidas de dos modos diferentes: a través de la documentación del video y a través de los cuerpos desnudos de los actores contratados. Aquí, nuevamente, la desnudez de estos cuerpos era más importante que su particular forma o incluso su género (en un caso, debido a consideraciones prácticas, Ulay fue representado por una mujer). Hay muchos que hablan de la naturaleza espectacular del arte contemporáneo. Pero en cierto sentido, el arte contemporáneo efectúa la inversión del espectáculo tal como lo encontramos en el teatro y en el cine, entre otros ejemplos. En el teatro, el cuerpo del actor también se presenta como inmortal en tanto pasa por muchos procesos de metamorfosis, transformándose a sí mismo en los cuerpos de los otros en la medida en que desempeña diferentes roles. Por el contrario, en el arte contemporáneo, el cuerpo-para-el-trabajo del artista acumula diferentes roles (como en el caso de Cindy Sherman) o, como en el caso de Abramović, diferentes cuerpos vivientes. El cuerpo-para-el-trabajo del artista es idéntico a sí mismo y simultáneamente intercambiable porque es el cuerpo del trabajo abstracto y alienado. En su conocido libro *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de*

I *teología política medieval*,³ Ernst Kantorowicz ilustra el problema histórico que plantea la figura del rey al asumir simultáneamente dos cuerpos: uno natural y mortal y otro oficial, institucional, intercambiable e immortal. R De manera análoga podemos decir que cuando el artista Y expone su cuerpo, es el segundo, el cuerpo-para-el-trabajo, el que resulta expuesto. Y en el momento de su exhibición, este cuerpo-para-el-trabajo también revela el valor del trabajo acumulado en la institución arte (según Kantorowicz, los historiadores del medioevo se han referido a las "corporaciones"). En general, cuando visitamos un museo, no nos damos cuenta de la cantidad de trabajo que se requiere para colgar pinturas de las paredes o ubicar las esculturas en su lugar. Pero este esfuerzo se vuelve inmediatamente visible cuando un visitante queda confrontado con el cuerpo de Abramović; el esfuerzo físico invisible de mantener el cuerpo en la misma posición durante mucho tiempo produce una "cosa" -un readymade- que captura la atención de los visitantes y les permite contemplar el cuerpo de Abramović durante horas.

Uno puede pensar que solo los cuerpos laborales de las celebridades contemporáneas se exponen a la mirada pública. Sin embargo, incluso la persona más típica y "normal" hoy documenta permanentemente su cuerpo-para-el-trabajo a través de la fotografía, el video, los sitios web y demás. Y además de eso, la vida cotidiana está expuesta no solo a la vigilancia institucional, sino también a la expansión constante de la esfera de la cobertura mediática. Innumerables *sitcoms* inundan las pantallas de televisión a lo largo del mundo, exponiéndonos a los cuerpos-para-el-trabajo de

médicos, campesinos, pescadores, presidentes, estrellitas de cine, obreros, matones mafiosos, enterradores y hasta zombies y vampiros. Y es precisamente esta ubicuidad y universalidad del cuerpo-para-el-trabajo y de su representación la que lo hace especialmente interesante para el arte. Incluso si los cuerpos primarios y naturales de nuestros contemporáneos son diferentes y sus cuerpos secundarios y dedicados al trabajo son intercambiables. Y es justamente esta "intercambiabilidad" la que une al artista con su audiencia. Hoy el artista comparte el arte con el público así como algunas vez compartió con él la religión o la política. Ser un artista ha dejado de ser un destino exclusivo, y en cambio se ha vuelto una característica de la sociedad como totalidad, en su nivel más íntimo, cotidiano y corporal. Y aquí el artista encuentra otra oportunidad para instalar un reclamo universalista, como una mirada que se adentra en la duplicitad y la ambigüedad de los dos cuerpos del artista.

3. Ernst H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Akal, 2012.

LOS TRABAJADORES DEL ARTE,
ENTRE LA UTOPIA Y EL ARCHIVO

El tema de este ensayo es el trabajo artístico. Ahora bien, por supuesto yo no soy un artista. Aunque el trabajo artístico es bastante específico en ciertos aspectos, a la vez no es completamente autónomo. Depende de condiciones -sociales, económicas, técnicas y políticas- de producción, distribución y presentación estéticas más generales. Durante las últimas décadas estas condiciones cambiaron drásticamente debido a la emergencia, sobre todo, de Internet. Durante la modernidad, el museo era la institución que definía el régimen dominante bajo el cual funcionaba el arte. Pero en nuestros días, Internet ofrece una alternativa para la producción y distribución del arte, una posibilidad que adopta el siempre creciente número de artistas. ¿Cuáles son las razones por las cuales a la gente le gusta Internet, especialmente en el caso de artistas y escritores?

Obviamente, en primer lugar a uno le gusta Internet porque no es selectiva o al menos es mucho menos selectiva que el museo o que las editoriales tradicionales.

Es más, la pregunta que siempre preocupó a los artistas en relación con el museo era sobre los criterios de selección, es decir, ¿por qué algunas obras ingresan al museo y otras no? Conocemos, de algún modo, las teorías católicas de selección según las cuales una obra merece ser elegida por el museo: ser buena, hermosa, inspiradora, original, creativa, poderosa, expresiva, históricamente relevante y otros criterios de criterios semejantes. Sin embargo, estas teorías colapsaron históricamente porque nadie podía explicar por qué una obra era más hermosa y original que otra. Así, se impusieron otras teorías, un poco más protestantes o incluso calvinistas. De acuerdo con ellas, se optaba por ciertas obras porque habían sido elegidas. El concepto de un poder divino, soberano y sin ninguna necesidad de legitimación se transfería al museo. Esta teoría protestante que remarcaba el poder incondicionado para elegir es una precondición para la crítica institucional –el museo es criticado por cómo usa y abusa de este supuesto poder.

Ahora bien, este tipo de crítica institucional no tiene mucho sentido en el caso de Internet. Por supuesto que hay ejemplos de censura política en Internet a cargo de ciertos estados, pero no hay censura estética. Todos pueden poner en Internet cualquier texto o cualquier material visual de cualquier tipo y hacerlos accesibles a nivel global. Obviamente, los artistas se quejan con frecuencia de que sus producciones se hunden en el océano de información que circula en Internet. Internet se presenta como un gran basurero en el que todo desaparece y nunca logra alcanzar el nivel de atención pública que uno esperaba obtener. Pero la nostalgia de los viejos tiempos de la censura estética a cargo del sistema de museos y galerías que velaban por la calidad, la innovación y la creatividad estética, no conduce a ninguna parte. A fin de cuentas, todos buscan en Internet información sobre los propios amigos y sobre

lo que están haciendo ahora. Uno sigue ciertos blogs, ciertas páginas, revistas electrónicas y espacios de información, e ignora todo lo demás. El mundo del arte es solo una pequeña parte de este espacio digital público y el mundo del arte mismo ya está muy fragmentado. Por lo tanto, incluso si hay muchas quejas sobre la invisibilidad de Internet, nadie está realmente interesado en la observación total: todos buscan información específica y están listos para ignorar todo el resto.

De todos modos, la impresión de que Internet como totalidad es inobservable define nuestra relación con ella: tendemos a pensarla en términos de flujo infinito de información que trasciende el límite de nuestro control individual. Pero, de hecho, Internet no es el lugar del flujo de información, es una máquina que detiene e invierte ese flujo. La inobservabilidad de Internet es un mito. El medio de Internet es la electricidad. Y el suministro de electricidad es finito. Por lo tanto, Internet no puede soportar un flujo infinito de información; está basada en un número definido de cables, terminales, computadoras, teléfonos móviles y otros equipos. Su eficiencia se basa justamente en su finitud y por lo tanto, en su observabilidad. Los motores de búsqueda como Google así lo demuestran. Hoy en día, uno escucha mucho sobre el grado creciente de vigilancia, especialmente a través de Internet. Pero la vigilancia no es algo externo a la web o un uso técnico específico. Internet es, por definición, una máquina de vigilancia; divide el flujo de información en operaciones pequeñas, rastreables y reversibles y así ubica a cada usuario bajo vigilancia real o posible. Internet crea un campo de visibilidad, accesibilidad y transparencia total.

Los individuos y las organizaciones tratan, por supuesto, de escapar de esta visibilidad total creando sistemas sofisticados de claves y protección de información. Hoy la subjetividad es una construcción técnica.

I nica: el sujeto contemporáneo se define como dueño de una serie de claves que conoce y los demás no. El sujeto contemporáneo es, fundamentalmente, alguien que guarda un secreto. En cierto modo, es una definición de sujeto muy tradicional: el sujeto siempre se definió como el que conoce algo sobre sí que nadie -excepto Dios, quizás- pueden conocer justamente porque los demás están ontológicamente incapacitados para "leernos los pensamientos". Sin embargo, hoy en día nos las vemos con secretos que no están ontológicamente sino técnicamente protegidos. Internet es el lugar en el que el sujeto se constituye originalmente como⁶ transparente, observable y solo después empieza a estar técnicamente protegido para ocultar el secreto revelado originalmente. Sin embargo, toda protección técnica puede eliminarse. Hoy en día, el *hermeneutiker* se vuelve hacker. Internet es el lugar de las guerras ciberneticas en las que el trofeo es el secreto. Conocerlo implica tener bajo control al sujeto que se constituye a partir de ese secreto; las guerras ciberneticas son guerras de subjetivación y de-subjetivación. Sin embargo, estas guerras pueden tener lugar solo porque Internet es originalmente el lugar de la transparencia.

Ahora bien, ¿qué significa esta transparencia original para los artistas? Me parece que el verdadero problema con Internet no es Internet como lugar de distribución y exhibición del arte sino como lugar de trabajo. Bajo el régimen del museo, el arte se producía en un lugar -el taller del artista- y se mostraba en otro -el museo. El surgimiento de Internet borró esta diferencia entre producción y exhibición del arte. En la medida en que involucra el uso de Internet, el proceso de producción estética está siempre expuesto, de principio a fin. Antes, solo los trabajadores industriales actuaban bajo la mirada de otros -bajo ese control constante que Michel Foucault describe de manera tan elocuente.

I Los escritores o los artistas trabajaban retirados, más allá del panóptico y el control público. Sin embargo, si los así llamados trabajadores creativos usan Internet, están sujetos al mismo grado de vigilancia, o incluso más, que uno de los trabajadores foucaultianos. La única diferencia es que esta vigilancia es más hermenéutica que disciplinaria.

I Los resultados de la vigilancia son vendidos por las corporaciones que controlan la web porque poseen los medios de producción, las bases técnicas y materiales de Internet. Uno no debería olvidar que Internet está en manos privadas y que el rédito que produce viene fundamentalmente de la publicidad dirigida. Aquí nos encontramos frente a un fenómeno interesante: la monetarización de la hermenéutica clásica. La hermenéutica clásica que buscaba al autor detrás del trabajo fue criticada por los teóricos del estructuralismo y del *close reading*, que pensaban que no tenía sentido ir a la caza de secretos ontológicos que eran, por definición, inaccesibles. Hoy en día, esta hermenéutica tradicional renace como medio de explotación económica extra de los sujetos que operan Internet, donde todos los secretos son originalmente revelados. Acá el sujeto no está escondido detrás de su trabajo. La plusvalía que tal sujeto produce y que resulta apropiada por las corporaciones de Internet es el valor hermenéutico: el sujeto no solo hace algo en Internet, también se revela a sí mismo como ser humano con ciertos intereses, deseos y necesidades. La monetarización de la hermenéutica clásica es uno de los procesos más interesantes con los que uno se confronta en el curso de las últimas décadas.

I A primera vista pareciera que para los artistas esta exposición permanente tiene más aspectos positivos que negativos. La resincronización de la producción y la exposición del arte a través de la web parece mejorar las cosas en lugar de empeorarlas. Es más, esta resin-

I cronización implica que, como artista, uno no necesita ejecutar ningún producto final, ninguna obra de arte. G La documentación del proceso del hacer estético ya es una obra. La producción estética, la presentación y la distribución son coincidentes. El artista es un blogger. R En el mundo del arte contemporáneo, casi todos actúan O como bloggers -artistas individuales pero también las Y instituciones estéticas e incluso los museos. Ai Weiwei S es paradigmático en este sentido. El artista de Balzac que nunca podía presentar su obra no tendría problemas bajo estas nuevas condiciones: la documentación de sus esfuerzos para crear una obra magistral ya sería su obra. Por lo tanto, Internet funciona más como una iglesia que como un museo. Como tan célebremente lo anunciara Nietzsche, "Dios ha muerto", y por eso hemos perdido al espectador. El surgimiento de Internet implíca el regreso del espectador universal. Así pareciera que estamos de vuelta en el paraíso y que, como los santos, hacemos el trabajo inmaterial de simplemente existir bajo la mirada divina. De hecho, la vida de los santos puede describirse como un blog leído por Dios y que permanece interrumpido incluso después de la muerte del santo. Entonces, ¿por qué todavía necesitamos tener secretos? ¿Por qué deberíamos rechazar la transparencia total? La respuesta a estas preguntas depende de la respuesta a un interrogante más fundamental que concierne a Internet: ¿produce Internet el regreso de Dios o del genio maligno cartesiano con su mal de ojo?

Yo diría que Internet no es el paraíso sino más bien el infierno o, si se quiere, el infierno y el paraíso juntos. Jean-Paul Sartre ya dijo que el infierno son los otros, la vida bajo la mirada de los otros (y Jacques Lacan dijo después que la mirada de los otros emana de un ojo malvado, de una mirada que produce el mal de ojo). Sartre sostuvo que la mirada de los otros "nos cosifica" y de este modo niega las posibilidades de cambio

I que definen nuestra subjetividad. Sartre concibe a la S subjetividad humana como un "proyecto" dirigido hacia el futuro -y este proyecto como un secreto ontológicamente garantizado porque nunca puede revelarse aquí y ahora sino solo en el futuro. En otras palabras, Sartre R entendía al sujeto humano como sujeto en lucha contra la identidad que le había otorgado la sociedad. Esto explica por qué consideraba la mirada de los otros como un infierno: en la mirada del otro vemos que perdimos la batalla y que somos prisioneros de esa identidad socialmente codificada que se nos asignó.

Entonces, podemos tratar de evitar la mirada del otro por un tiempo para ser capaces de revelar nuestro "verdadero ser" después de cierto período de reclusión, para reaparecer en público bajo una forma nueva, en una forma nueva. Este estado de ausencia temporaria es constitutivo de lo que llamamos proceso creativo. De hecho define justamente, lo que llamamos proceso creativo. André Breton narra la historia de un poeta francés que, cuando se iba a dormir, ponía un cartel en la puerta que decía: Silencio, poeta trabajando. Esta anécdota sintetiza una mirada tradicional del trabajo creativo: es creativo porque tiene lugar más allá del control público, incluso más allá del control que ejerce la conciencia del autor. Este período de ausencia puede durar días, meses, años o incluso toda la vida. Una vez concluido, se espera que el autor presente una obra (incluso puede encontrarse entre sus papeles póstumos) que será entonces considerada creativa precisamente porque parece emerger casi de la nada. En otras palabras, el trabajo creativo es un trabajo que supone la desincronización del tiempo de trabajo respecto del tiempo de exposición de los resultados de esa obra. El trabajo creativo se practica en un tiempo paralelo, de reclusión, en secreto, y por lo tanto, produce un efecto de sorpresa cuando este tiempo paralelo resulta resini-

I cronizado con el tiempo del público. Es por eso que el sujeto de la práctica estética tradicionalmente quiere permanecer oculto, invisible, existir en un tiempo aparte. La razón no es que los artistas hayan cometido ciertos crímenes o escondido secretos comprometedores que quieren mantener lejos de la mirada de los otros. La mirada de los otros se vive como una mirada maligna, no cuando quiere penetrar en nuestros secretos y volverlos transparentes (una mirada así de penetrante es más bien halagadora y atractiva), sino cuando niega que tengamos secretos, cuando nos reduce a lo que esa mirada ve y registra.

La práctica artística se entiende habitualmente como individual y personal pero ¿qué significan estos términos? Lo individual se entiende siempre como lo que es diferente de los demás (en una sociedad totalitaria todos son iguales; en una sociedad democrática y pluralista, todos son diferentes y respetados en tanto diferentes). Sin embargo, aquí el punto no es tanto la diferencia de uno respecto de los demás sino la diferencia respecto de sí mismo, el rechazo a ser identificado de acuerdo con los criterios generales de identificación. Es más, los parámetros para definir nuestra identidad codificada socialmente nos resultan completamente extraños. No hemos elegido nuestros nombres, no hemos estado presentes de manera consciente el día de nuestro nacimiento, no elegimos el nombre de la ciudad o de la calle donde se supone que tenemos que vivir, no elegimos a nuestros padres, ni nuestra nacionalidad, etc. Todos estos parámetros externos de nuestra existencia no tienen sentido para nosotros, no tienen correlato con ninguna evidencia subjetiva. Indican cómo nos ven los otros pero son totalmente irrelevantes para nuestra vida personal como sujetos.

Los artistas modernos practicaron una revuelta contra las identidades que les eran impuestas por los demás

-la sociedad, el Estado, la escuela, los padres, etc.- y a favor del derecho a la autoidentificación soberana. El arte moderno fue una búsqueda del "verdadero Yo". Aquí la cuestión no es si el verdadero yo es real o si es simplemente una ficción metafísica. La cuestión de la identidad no es una pregunta por la verdad sino por el poder: quién tiene el poder sobre mi identidad, ¿yo o la sociedad? Y de manera más general, ¿quién tiene el control, la soberanía sobre la taxonomía social y los mecanismos sociales de identificación?, ¿las instituciones del Estado o yo? Esto significa que la lucha contra mi propia persona pública y mi identidad nominal tiene también una dimensión pública y política porque está dirigida contra los mecanismos de identificación dominantes, contra la taxonomía social dominante con todas sus divisiones y jerarquías. Es por eso que el artista moderno dice: no me miren a mí; miren lo que estoy haciendo; este es mi verdadero yo -o tal vez mi no-Yo, mi ausencia de Yo. Más tarde los artistas abandonaron la búsqueda de ese yo oculto, verdadero. En cambio, empezaron a usar sus identidades nominales como readymades y a organizar con ellas un complicado juego. Pero esta estrategia todavía presupone la desidentificación de las identidades nominales y socialmente codificadas, para volverse capaz de re-apropiarse de ellas artísticamente, transformarlas y manipularlas. La modernidad fue la época del deseo de utopía. La expectativa utópica no es más que el proyecto personal de descubrir o construir el verdadero Yo que se vuelve exitoso y socialmente reconocido. En otras palabras, el proyecto individual de búsqueda del verdadero Yo adquiere una dimensión política. El proyecto artístico se vuelve un proyecto revolucionario que busca la transformación total de la sociedad y la obliteration de las taxonomías existentes. Aquí el verdadero yo se resocializa, por medio de la creación de la verdadera sociedad.

Ahora bien, el sistema del museo es ambivalente en relación con este deseo utópico. Por una parte, el museo le ofrece al artista la posibilidad de trascender su propia época con todas sus taxonomías e identidades nominales. El museo promete llevar la obra del artista al futuro (esta es una promesa utópica). Sin embargo, el museo traiciona esta promesa en el momento mismo en que la cumple. La obra del artista se traslada al futuro pero la identidad nominal del artista se reimponerá sobre su obra. En el catálogo del museo leemos otra vez el mismo nombre, fecha de nacimiento, lugar, nacionalidad, etc. Es por eso que el arte moderno quería destruir los museos. Sin embargo, Internet traiciona la búsqueda del verdadero Yo de un modo incluso más radical que el museo porque inscribe esta búsqueda desde el comienzo –y no simplemente al final– otra vez dentro de la identidad nominal y socialmente codificada. Mientras tanto, los proyectos revolucionarios, a su vez, se historizan. Podemos verlo hoy, cuando la vieja humanidad del comunismo se renacionaliza y se reinscribe en la historia nacional rusa, china, etc.

Hoy, en la así llamada posmodernidad, la búsqueda del verdadero yo –y por lo tanto, la verdadera sociedad en la que ese yo genuino podría revelarse– se proclama obsoleta. Por lo tanto, tendemos a hablar de la posmodernidad como una época post-utópica. Pero no es del todo cierto. La posmodernidad no abandonó la lucha contra la identidad nominal del sujeto; de hecho, incluso radicalizó esta lucha. La posmodernidad tenía su propia utopía, una utopía de autodisolución del sujeto en el infinito y anónimo flujo de energía, deseo o juego de significantes. En lugar de abolir el Yo nominal y social a partir del descubrimiento del verdadero Yo por medio de la producción artística, la teoría estética posmoderna puso todas sus esperanzas en la completa pérdida de la identidad a través del proceso de reproducción; una

estrategia diferente para el mismo objetivo. La euforia utópica posmoderna que provocaba la noción de reproducción está muy bien ejemplificada por el fragmento que sigue del libro *En las ruinas del museo* (1993), de Douglas Crimp. En este libro tan conocido, Crimp sostiene, en relación con Walter Benjamin: "A través de la tecnología de reproducción, el arte posmodernista prescinde del aura. La ficción del sujeto creador da paso a la franca confiscación, cita, parafaseo, acumulación y repetición de imágenes ya existentes. Las nociones de originalidad, autenticidad y presencia, esenciales para el discurso ordenado del museo, resultan socavadas".¹ El flujo de reproducciones desborda el museo y, en él, la identidad individual se ahoga. Durante algún tiempo, Internet se convirtió en el lugar en el que se proyectaron estos sueños utópicos posmodernos (sueños sobre la disolución de todas las identidades en el juego infinito de los significantes). El rizoma globalizado tomó el lugar de la humanidad comunista.

Sin embargo, Internet se ha vuelto no tanto un lugar de cumplimiento como una suerte de tumba de las utopías posmodernas, así como el museo se volvió una tumba de las utopías modernas. Sin embargo, el aspecto más importante de Internet es que cambia fundamentalmente la relación entre original y copia, como lo describió Benjamin, y así transforma el proceso anónimo de reproducción en algo calculable y personalizado. En Internet, cada significante libre resulta direccionalizado. El flujo desterritorializado de información se re-territorializa.

Walter Benjamin distinguía el original, definido por su "aquí y ahora" y la copia que es deslocalizada, topológicamente indeterminada, y carente de "aquí y ahora".

1. Douglas Crimp "On the Museum's Ruins", The MIT Press, 1993.

I Ahora bien, la reproducción digital contemporánea no S es, de ninguna manera, deslocalizada, su circulación no G está topológicamente indeterminada y no se presenta a sí misma bajo la forma de la multiplicidad que Benjamin R O describió. En Internet cada archivo tiene su dirección Y Y de originalidad no está perdida sino que ha sido sustituida por un tipo diferente de aura. En Internet, la S circulación de la información digital no produce copias sino nuevos originales. Y esta circulación es completamente rastreable. La información individual nunca se desterritorializa. Es más, cada imagen o texto que está en Internet no solo tiene su lugar único y específico, sino también su momento único de aparición. Internet registra cada momento en el que cierta información se cliquea, se le da un "me gusta", se transfiere o se transforma. Del mismo modo, una imagen digital no puede ser meramente copiada (como sí puede hacerse con una imagen analógica y reproducida mecánicamente), sino que siempre tiene que ser objeto de una performance o de una exhibición. Y cada performance de un archivo digital se fecha y se archiva.

Durante toda la época de la reproductibilidad técnica se habló mucho del fin de la subjetividad. Heidegger nos dijo que *die Sprache spricht* (la lengua habla), más que ser usada por un individuo. Marshall McLuhan nos dijo que el medio es el mensaje y luego, la deconstrucción deridiana y las máquinas de deseo deleuzianas nos enseñaron a deshacernos de las últimas ilusiones con respecto a la posibilidad de identificar y estabilizar una subjetividad. Sin embargo, ahora nuestra "alma digital" o "virtual" se volvió nuevamente rastreable y visible. Nuestra experiencia de la contemporaneidad se define no tanto por la presencia de las cosas para nosotros como espectadores como por nuestra presencia

ante la mirada un espectador desconocido y oculto. Sin embargo, no conocemos a este espectador; no tenemos acceso a su imagen, si es que tiene una. En otros términos: el espectador universal oculto de Internet puede pensarse solo como sujeto de la conspiración universal. La reacción a esta conspiración universal necesariamente adopta la forma de una contra-conspiración: uno protege su alma del mal de ojo, del ojo malvado. La subjetividad contemporánea ya no puede descansar en su disolución en el flujo de significantes porque este flujo se volvió controlable y rastreable. Así, un nuevo sueño utópico surge, el verdadero sueño contemporáneo: el sueño de una palabra cuyo código indescifrable protegerá para siempre nuestra subjetividad. Queremos definirnos como un secreto más secreto que el secreto ontológico, el secreto que ni Dios puede descubrir. El ejemplo paradigmático de este sueño se encuentra en la práctica de WikiLeaks.

El objetivo de WikiLeaks habitualmente se piensa como la libre circulación de la información, el establecimiento de un libre acceso a los secretos de Estado. Pero, al mismo tiempo, la práctica de WikiLeaks demuestra que el acceso universal solo puede darse bajo la forma de una conspiración universal. En una entrevista, Julian Assange dice: "Entonces, si tú y yo nos ponemos de acuerdo sobre un código de encriptación particular, y es matemáticamente sólido, ni siquiera las fuerzas de cada superpotencia ejercida sobre ese código pueden romperlo. Aunque un Estado deseé hacerle algo a una persona, simplemente puede no ser posible que ese Estado lo haga y, en este sentido, las matemáticas y las personas son más fuertes que las superpotencias". La transparencia se basa aquí en la radical falta de transparencia. La apertura universal se basa en la cerrazón más perfecta. El sujeto se hace oculto, invisible, se toma su tiempo para volverse operativo. La invisibilidad de la subjeti-

I
S
G
R
O
Y
S
I
vidad contemporánea está garantizada en la medida en que su código de cifrado no pueda hackearse, en la medida en que el sujeto permanezca en el anonimato, no identificable. Es la invisibilidad misma protegida con contraseña la que le garantiza a la subjetividad el control sobre sus operaciones y manifestaciones digitales.

Por supuesto, hablamos de Internet tal como la conocemos. Sin embargo, creo que es muy probable que el estado actual de Internet cambie radicalmente debido a las próximas guerras ciberneticas. Estas guerras ciberneticas ya se anuncian y van a destruir, o al menos a dañar seriamente Internet como medio de comunicación y como mercado dominante. El mundo contemporáneo se parece mucho al mundo del siglo XIX. Se trataba de un mundo definido por la política de apertura de mercados, el capitalismo creciente, la cultura de la fama, el retorno de la religión, el terrorismo y el contraterrorismo. La Primera Guerra Mundial destruyó este mundo e hizo imposible la política de apertura de mercados. Finalmente, los intereses geopolíticos y militares de los Estados-Nación individuales se mostraron como más potentes que sus intereses económicos. Siguió un largo período de guerras y revoluciones. Veamos lo que nos depara el futuro cercano.

//

Me gustaría cerrar este trabajo con una reflexión más general sobre la relación entre archivo y utopía. Como he tratado de mostrar, el impulso utópico siempre tiene que ver con el deseo del sujeto de salir de su propia identidad definida históricamente, de abandonar su lugar en la taxonomía histórica. En cierto modo, el archivo le da al sujeto la esperanza de sobrevivir a su propia contemporaneidad y revelar su verdadero ser en el futuro porque el archivo promete mantener los textos

o las obras de arte de este sujeto y hacerlos accesibles después de su muerte. Esta utopía o, al menos, esta promesa heterotópica que el archivo le da al sujeto es crucial para su capacidad de desarrollar una distancia y una actitud crítica hacia su propio tiempo y su audiencia inmediata.

Los archivos son habitualmente concebidos como medios para conservar el pasado, para presentar el pasado en el presente. Pero, de hecho, los archivos son al mismo tiempo, e incluso primariamente, las máquinas de transportar el presente hacia el futuro. Los artistas hacen su trabajo no solo para la contemporaneidad sino también para los archivos del arte, lo cual implica pensar en un futuro en el que el trabajo del artista seguirá presente. Esto produce una diferencia entre política y arte. Los artistas y los políticos comparten el aquí y ahora del espacio público y ambos quieren modelar el futuro (que es lo que une arte y política). Pero el arte y la política modelan el futuro de modos diferentes. Los políticos consideran el futuro como resultado de acciones que tienen lugar en el aquí y ahora. La acción política tiene que ser eficiente, producir resultados, transformar la vida social. En otras palabras, la práctica política forma el futuro pero esta desaparece en y a través de ese futuro y resulta totalmente absorbida por sus propios resultados y consecuencias. El objetivo de la política es volverse obsoleta y ceder su lugar a la política del futuro.

El artista no solo trabaja dentro del espacio público de su tiempo sino también en el espacio heterogéneo de los archivos del arte donde sus obras ocupan un lugar entre las obras del pasado y del futuro. El arte, tal como funcionó en la modernidad y sigue funcionando hoy, no desaparece una vez que cumplió su función. Por el contrario, la obra permanece presente en el futuro. Y es precisamente esta presencia, futura y anticipada, de la obra de arte la que garantiza su influencia sobre

el futuro, su posibilidad de darle forma a ese futuro.
La política le da forma al futuro al desaparecer. El arte
le da forma al futuro en su prolongada presencia. Esto
crea una brecha entre arte y política, una brecha que se
ha presentado con suficiente frecuencia a través de la
histórica trágica de la relación entre arte de izquierda
y política de izquierda durante el siglo XX.

Es obvio: nuestros archivos están organizados históricamente. Y nuestro uso de estos archivos está definido todavía por la tradición decimonónica del siglo XIX. Así, tendemos a reinscribir póstumamente a los artistas en los contextos históricos de los cuales ellos en realidad buscan escapar. En este sentido, las colecciones de arte que preceden al historicismo del siglo XIX, las colecciones que querían ser colecciones de piezas de pura belleza, por ejemplo, solo a primera vista parecían ser inocentes. De hecho, ellas son más fieles al impulso utópico original que sus contrapartes historicistas más sofisticadas. Por eso, me parece que hoy tenemos a estar más interesados en una aproximación a nuestro pasado no historicista. Más interesados en la descontextualización y la reconstrucción de los fenómenos individuales del pasado que en su recontextualización. Más interesados en las aspiraciones utópicas que conducen a los artistas más allá de sus contextos históricos que en esos contextos mismos. Y me parece que es un buen desarrollo porque refuerza el potencial utópico del archivo y atenua las posibilidades de tratar la promesa utópica, ese potencial inherente a cualquier archivo más allá de cómo esté estructurado.