

siguiente, son sensibles a términos, divisas, tonalidades de pensamiento que les sirven más como *impulso a hacer* que como sistemas teóricos acabados.

II LAS PRÁCTICAS TEORIZADAS

Mientras las teorizaciones secundarias intervenían *en* las obras, y *después* de ellas, intentando elucidar su enigma, destacar las estructuras o seguir su recepción con instrumentos conceptuales ya preparados a los que se trataba de poner a prueba, cuando no mejorar en un terreno nuevo, el estilo de las prácticas teóricas de las que vamos a hablar ahora es muy distinto. Casi simultáneos, obras y discursos se producen en el escenario del arte en una sola pieza. El uno lleva al otro y viceversa.

Idealmente dichas teorizaciones se presentan bajo dos formas: una es una práctica exterior a la producción de la obra por el artista: es la *crítica de arte*, ejercida por autores literarios y que tiene que ver con una obra en particular, o las obras de un artista o de un movimiento artístico entero. La otra es una práctica interna, inmersa en la producción de la que no se separa nunca, es el *producto de los artistas mismos*: diarios de artistas, notas y reflexiones, textos en forma de manifiestos, ensayos; a veces, incluso, tratados, esos escritos puntúan la investigación. En ellos los artistas hacen un balance de su

trabajo, exponen sus ideas, defienden sus creencias, se ubican en el tablero de los movimientos artísticos, responden a las críticas y dan su opinión acerca de sus pares.

Sin embargo hoy en día tal división de las tareas tiende a complicarse y mucho. En efecto, con la desaparición del campo filosófico de los grandes sistemas fundadores, las filosofías del arte que constituían una parte de ellas quedan, a su vez, apartadas; dos dispositivos pueden servir para colmar esa pérdida teórica: las prácticas de acompañamiento que teorizan sobre el campo desde su punto de vista (en el primer capítulo de esta segunda parte acabamos de considerarlas) y la crítica de arte que, al salir de su papel empírico, se encarga de una parte de lo teórico. Así vemos que la preocupación por “hacer teoría” marca una crítica de arte en que se cuestionan los procesos de producción de las obras, los problemas que plantea la práctica del arte, su relación con la sociedad, la política, los grandes movimientos y los cambios tecnológicos, en dos palabras: el sentido del arte.

Los profesionales—curadores de museos, directores de centros de arte, de casas de la cultura, miembros de direcciones de arte y cultura, directores de galerías importantes—, cada uno —y todos— conjugan entonces sus papeles de crítico y esteta en la medida en que sus elecciones determinan valores y líneas de conducta argumentados. Además, si consideramos que la reflexión sobre el arte, su naturaleza, su futuro, el sentido o el no-sentido de sus producciones constituye una parte esencial del trabajo de la obra, esas reuniones que mezclan a

los actores del campo artístico pueden reivindicar también para sí mismas el estatuto de obra de arte, y sus organizadores declararse artistas.

A partir de este estado de cosas con que la crítica se encuentra, se pueden delinear dos vías. La primera se inspira en una tradición crítica que ya dio pruebas de sus aptitudes: es el linaje de los salones de Diderot, independientemente de los objetos sobre los que se ejerce y el modo en que se da al público.

La segunda se inspira en los nuevos objetos y en los nuevos modos de comunicación; sin dejar de reivindicar algunos principios teóricos, no ha encontrado aún su *modus operandi* y está en vía de invención.

1. Una teorización práctica: la crítica de arte

El modelo Diderot

El ejercicio de la crítica aparece en el momento en que se constituye la Estética y en que, paralelamente, el arte y el artista adquieren una posición, si no autónoma, por lo menos reconocida separadamente de las otras actividades sociales, es decir a mitad y hacia fines del siglo XVIII, para desarrollarse y alcanzar su plenitud en el siglo XIX. Los primeros pasos en la vía de la crítica moderna tienen que ver aún con la literatura: escritores o filósofos se dedican a ella como sus colegas periodistas, hombres de teatro o poetas.

Artistas y público esperan de la crítica una reflexión sobre el arte, también un juicio de gusto, así como el establecimiento de una relación entre la actividad artística —de la que no se sabe demasiado qué es lo que abarca— y el mundo tal como se muestra ordinariamente, lecciones descriptivas y de costumbres. En resumen, se espera una *teorización de la práctica del arte*.

La institución del “salón”, exposición oficial organizada cada dos años, desde 1667 (salvo algunas interrupciones), y cuya entrada es gratuita, hace públicas las obras que se someten a un juicio moral: no deben ir contra el buen gusto ni oponerse al buen sentido sino, al contrario, servir a las luces de la razón y guiar las conciencias en la dirección correcta. Lo que hacen al principio de la operación los censores de la Academia real para discriminar las obras que se van a representar y las que se van a rechazar, el crítico lo repite en el otro extremo de la cadena, al comentar y juzgar lo que está expuesto.

Se sabe que para los filósofos de las Luces todo espectáculo es algo peligroso por el ejemplo que da y al que el arte presta su encanto pernicioso. La teoría moral de un Rousseau lo atestigua, aunque se queda en lo teórico (sin ejemplificación) mientras que Diderot la ejercita al comentar las obras expuestas en los *Salones*.

Por lo tanto, para poder alumbrar los espíritus esas obras necesitan ser alumbradas ellas mismas por el filósofo y *dirigidas* al público. Tal *dirección*, que a veces se parece a un *enderezamiento*, le compete a la crítica. Así es como Diderot

ve su papel al mismo tiempo que lo *vive*. Entre el ver y el vivir, la relación tiene que ser equilibrada, y es a ese equilibrio al que los *Salones*, el *Tratado de lo bello* y el *Ensayo sobre la pintura* invitan al lector-espectador.³⁴ Toda crítica tiene que ser descripción, pero una descripción moralizada, es decir teorizada, podríamos decir: *dirigida* —con esta característica muy diderotiana—, con doble, cuando no triple, “dirección” en el vínculo que une la obra a su espectador y ese espectador crítico de arte con su público. En efecto, la obra *se dirige* de tal modo al crítico que se deja absorber por ella —es el signo de que la dirección de la obra ha alcanzado su objetivo—, y esa absorción que el crítico describe a los lectores tendría que absorberlos a ellos también, lo que sería el signo de que la crítica también ha alcanzado su objetivo.³⁵

Denis Diderot había realizado la hazaña de ser a la vez filósofo, escritor y crítico. En el siglo XIX, la población de los críticos la formarían novelistas y poetas. Los escritos estéticos de Baudelaire, que son textos teóricos, acompañan y sostienen sus críticas puntuales. Zola y Huysmans, Mirbeau, Proust o Mallarmé, Apollinaire y Breton toman posición y se los escucha. Ahora bien, el trabajo de campo lo llevan a cabo los periodistas y los debates se dan entre diarios y revistas, artículos y reseñas de exposiciones. Poco a poco la crítica se transforma en un oficio, mientras que el crítico es el intermediario entre artista y público y la prensa, el órgano de transmisión obligado.

³⁴ Denis Diderot, *Œuvres esthétiques*, Paul Vernière (ed.), Paris, Flammarion, 1966.

³⁵ Michael Fried, *El lugar del espectador*, Madrid, Antonio Machado, 2000.

Un medio abarca entonces el trabajo del arte: un medio que milita, pelea, se va a las manos, injuria y donde las estrategias y astucias son ley. Siempre sorprende enterarse, por ejemplo, de que Gauguin era un estratega temible, que jugaba a la vez a favor de Mirbeau para el público y de Aurier para los círculos literarios, o que Redon necesita a Huysmans, más útil que Hennequien, pero a quien abandona en cuanto queda asegurado su reconocimiento, o que Pissarro seguía fiel al viejo sistema de una crítica dividida en dos campos, el de los oficiales y el de la crítica independiente.

Tal como es, la crítica a la Diderot no solamente incide en la producción de las obras al influir en su recepción, sino que sirve de modelo a los críticos que le sucederán, aunque cambian sus objetos.

Un caso de crítico muy influyente: Greenberg

En la articulación de los dos movimientos del arte estadounidense que se pueden calificar en esa época (1950-1970) como vanguardistas, Clement Greenberg es el *teorizador*, algo terrorista también, del *after abstract expressionism* (abstracción postpictórica), o *modernist painting* (pintura modernista). El mayor crítico del siglo XX para algunos, el decano de los críticos después de la Segunda Guerra según Rubin, empieza por imponer la pintura estadounidense, destronando a la escuela de París, con la *action painting* de la que se hace defensor y

promotor. Luego teoriza sobre la pintura *modernista*, lo que en su vocabulario significa “de vanguardia”, pero también y sobre todo vuelta a la esencia verdadera de la pintura, su singularidad, su identidad: la planeidad.

El crítico no es solamente un periodista atento a los acontecimientos y que hace reseñas en la prensa especializada sino que debe teorizar la práctica, más precisamente *elegir* teorizar *una* práctica, y para este fin imponerle un nombre: es el caso de Greenberg con el nombre de *formalistas* que da a “sus” artistas. Lo que significa por una parte patrocinar un movimiento, ser su mentor e inventor, también promover y ubicar a sus partidarios en el escenario internacional: el crítico *hace* a sus pintores, es decir que hace también su público, tiene revistas, contactos con las galerías, crea las condiciones de su éxito. En realidad, gobierna un mundo.

Es que el trabajo teórico viene dotado de ese poder particular de ser considerado como “objetivo”, exterior a los caprichos, humores y gustos subjetivos. La teoría lo pone a Greenberg fuera del alcance de las disputas acerca del gusto. Incluso puede afirmar que el mal gusto es una cualidad y pretender que apoya el trabajo de pintores que no le gustan. En suma, esa declaración sobre la *forma* de la crítica —lo que tiene que ser formalmente— viene a reforzar la especificidad del contenido de *su* crítica, en guerra contra el subjetivismo, el expresionismo del gesto, aunque sea expresionismo abstracto, contra lo pictórico, y ve en ello una etapa que se ha superado hacia sus propios límites, hacia la abstracción

postpictórica, de estilo *stained color field* (campo de color manchado), plana y sin ningún relieve. Para ello, el crítico apela a la historia del arte como contexto indispensable y se ubica él mismo directamente, con el movimiento que encabeza y al que define, *en* la historia; dicho de otro modo, en la tradición en marcha. Barbara Rose, al principio discípula de Greenberg, habla de "... la nueva conciencia que tiene el crítico de su papel histórico, de su deseo de ser asimilado al estilo que la historia recordará como la vanguardia de un período dado".

Se ocupa pues, junto a sus discípulos, los "greenbergers" Michael Fried y Rosalind Krauss, de consagrar a glorias presentes: Louis, Noland y Olitski, pero reinterpreta paralelamente la tradición del arte moderno en su totalidad, creando una coherencia entre el período presente y el pasado.

Vemos allí la alteración que impone el crítico al trabajo de "sus" artistas, y a quienes, atraídos por su estatura, se vuelven formalistas para que él los defienda... En este sentido podemos hablar de "efectos reales" de una práctica teorizada, la que ejerce Greenberg, teórico, en el dominio del arte en su conjunto: no solamente artistas sino también galeristas, marchante, críticos de arte, historiadores y estetas.

Necesidad de la teorización: se encarga de la *teoría de la crítica* (cómo practicarla, cómo debe ser una "buena" crítica) y de la práctica artística que es su objeto. Pero el movimiento que iba de la obra a su crítica, la obra expuesta a la espera del comentario, como sucedía en los Salones, parece invertirse: la

crítica a la Greenberg produce la obra en vez de contemplarla luego de hecha.

Aunque siguen trabajando el imaginario crítico, ambos modelos, Diderot y Greenberg, se adaptan mal a las exigencias de la crítica contemporánea. En el caso del primero porque su *dirección* ya no se puede dar, su objetivo (el burgués culto) no es capaz de cuestionar los conocimientos adquiridos, que le fueron (y siguen siéndole) provechosos. El segundo porque la autoridad de que dio muestras se ejerció sobre un pequeño grupo, que trabajaba en estrecha conexión, en un mismo mundo, el de la pintura que se correspondía con el principio impuesto de planeidad: hoy el número, la diversidad y la hibridación o el mestizaje de las prácticas actuales difícilmente permitan tal cierre.

2. Una práctica que busca su teoría

Hay un lugar donde ese tipo de crítica fracasa: el del arte contemporáneo llamado "digital". En efecto, los objetos artísticos producidos por las nuevas tecnologías resultan impenetrables para la crítica tradicional, en la medida en que obedecen a reglas de producción que no tuvieron curso hasta ahora en la esfera del arte.

No se trata de modulaciones de un lenguaje conocido, con sus inflexiones o variaciones semánticas, sino de otro lenguaje, de otras herramientas, de nuevos métodos; todo

concurrir a formar un objeto nuevo, hasta el punto de que no se le puede aplicar ninguno de los criterios usados por los estetas y críticos de arte para seleccionar cuándo un objeto es o no "artístico". Y antes que nada, ¿se trata de un objeto? No, propiamente dicho no, tampoco de imágenes. *Imagen* no es un término que tenga aquí pertinencia, lo mismo que *objeto* o *cuadro*. Porque la crítica se ve enfrentada a procesos computacionales precedentes, de dispositivos complejos, de acciones e interacciones sobre las que y con las que el espectador (que ya no lo es) *interactúa*, es decir que transforma.

Ante tal estado de cosas, por el giro tecnológico que vive la sociedad entera y al que no escapa el arte, como cualquier otro sector de actividades (¿por qué y cómo podría?), la crítica se queda sin voz. Y, de hecho, es entender el manejo de esas máquinas de comunicación que son las computadoras y sus programas, con el fin de describirlas con precisión y compararlas con otros dispositivos, lo que se tiene que imponer la crítica: una descripción que por otra parte tendría la forma de lista de materiales empleados y de sus características técnicas, especies de fichas por decirlo así. Y sólo constituiría una tarea previa, porque se ve que no solamente hace falta conocer la "mecánica", también hay que transformarse en "operador" para poner a prueba la validez, la extensión y las utilizaciones posibles de la obra. Hay que salir de la mera contemplación: espectador y crítico son partes activas de la obra "en efecto". Es un nuevo dispositivo que se va instalando.

Pensar los efectos de la técnica

Ya a inicios del siglo XX, la reproductibilidad técnica de las obras había cambiado el juego, tal como lo advirtió Walter Benjamin en un texto famoso.³⁶ Las obras reproducibles pierden su aura, su rareza, su unicidad, su presencia y algo como su afecto propio, pero ello en beneficio de su exposición y re-exposición, procedimiento que viene a ser la consigna de un arte contemporáneo preocupado por su llegada a un público menos elitista: hay que reconsiderar el lugar de la estética, que será desde ahora en adelante político.

Tal propuesta ha resultado tan perturbadora para la idea que tenemos de las obras que muchas veces olvidamos cerrar la cita: siempre se habla de la pérdida del aura... para echarla de menos. Pocos son los que aceptan volver a definir la obra en su vertiente técnica, lo que era el deseo que expresaba Walter Benjamin en su fórmula profética.

Otra formulación teórica que tiene que ver con la técnica y que resulta víctima de una incompreensión continua es aquella que en Heidegger considera la técnica como "apresamiento".³⁷ Si los textos dedicados al arte por Heidegger manifiestan una poética tradicional (Grecia, madre de las artes, la palabra del vate y el más allá de la razón), su relación con la técnica se da de un modo muy ambiguo, que deja lugar a interpretaciones

³⁶ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Taurus, 1973.

³⁷ Martin Heidegger, *La pregunta por la técnica*, Barcelona, Folio, 2007.

discordantes. Pero su posición, tecnófoba o tecnófila, según sus intérpretes, no pone en tela de juicio la pertinencia de la cuestión misma: la potencia de la técnica está en el centro de nuestra relación con el pensamiento y con el arte y se trata de teorizar dicha relación. Por ello el pensamiento de Heidegger se inscribe en el origen de una posible teoría sobre el arte de nuestra época.

En la práctica, ya no se trata solamente de construir el soporte teórico de una película, o de la fotografía, o de un video, sino de toda la actividad tecnológica y especialmente de la vertiente digital que busca su teorización.

En este sentido se puede decir que el final del siglo XX y el principio de nuestro siglo XXI son, respecto del arte, un lugar de gran efervescencia y que la actividad crítica intenta ir detrás de las prácticas más diversas, cada vez más diseminadas.

Ya pasados los debates sobre el lugar de la técnica en las prácticas artísticas, debates a la vez generales y mal concebidos –tecnófilos y tecnófobos que se enfrentan a partir de bases ideológicas más bien endebles–, se aceptaron los soportes nuevos y a los recién llegados como incluidos en la categoría de las prácticas artísticas. Fotografía, film y video adquirieron su derecho de ciudadanía. Tienen sus críticos y su prensa especializada, sus aficionados ilustrados, sus instituciones y sus lugares de difusión. Es una cultura, de principio a fin, la que se desarrolla a partir de estos medios, con sus reflexiones pioneras, como la de Gilles Deleuze sobre

el cine,³⁸ que ha alumbrado los conceptos específicos del movimiento y del tiempo y revelado la esencia de lo fílmico “sin que llegue a ser una teoría del cine”.³⁹ Es cierto que la reflexión de Deleuze, por muy luminosa que sea, no tiene incidencia directa en la práctica cinematográfica sino en la de la filosofía; por lo que su teorización se acercaría más bien a las de tipo *ambiental*.

En cuanto a las obras con soporte digital, todavía no han logrado conquistar el campo, por varias razones que vamos a detallar ahora.

Dificultades de una teorización posible

Dificultades internas de los objetos mismos: las obras realizadas con soportes digitales son fluctuantes o evanescentes. Los dispositivos que han servido para crearlos evolucionan sin cesar y por ello mismo impiden una exploración perenne: con frecuencia una pieza digital no puede funcionar más al cabo de un tiempo relativamente corto; en el plazo habitual de un año los soportes técnicos se han transformado. Esta primera característica dificulta un conocimiento profundo vinculado con la familiaridad posible de la relación con una

³⁸ Gilles Deleuze, *Cinéma 1 : l'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983; *Cinéma 2 : l'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985. Véase sobre el particular: Paola Marrati, *Gilles Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, PUF, 2003.

³⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : l'Image-temps*, op. cit.

obra. El crítico eventual, al no tener acceso a la obra, se encuentra de hecho apartado de su objeto.

Segunda fuente de dificultad interna: fuera de la obsolescencia del material, la obra misma no está acabada y, cuando se trata, como ocurre casi siempre, de piezas interactivas, las transformaciones que aportan los participantes se agregan a la falta de conclusión. El objeto de una crítica posible se hace entonces difícil de determinar.

La dificultad tiene que ver también con el *dispositivo de producción*: se dice que “los autores no son obligatoriamente los artistas mismos; pueden ser los iniciadores de un sitio y tener que ver más bien con una práctica, una posición que es la del editor, del galerista y de la recepción”. Un balance que indica la amplitud del cambio ya en curso para el arte no digital cuando hemos visto a los galeristas reivindicar la posición del artista. Abrir un sitio, inscribir un dominio en el espacio de la red, ya es realizar una obra de creación. Ante la multiplicación de este tipo de acciones, el crítico se ve desbordado... a menos que considere que su entrada como participante en la red hace de él un autor, caso en que ya no se puede establecer la distinción entre artista participante o crítico.

Este dispositivo cambia radicalmente las relaciones que un crítico puede tener con su objeto: hasta hace poco el objeto le era exterior, cierta distancia era necesaria para permitir que se emitiera un juicio de valor. Con las obras producidas en la red, el espectador se vuelve *ipso facto* actor, se sumerge enteramente en la obra que pretende criticar.

Limitadas por la naturaleza de su objeto, la crítica, como la teorización que efectúa, generalmente tendrá que contentarse con algunas operaciones marginales.

Podrán:

1) enumerar obras en un intento de clasificación por soportes, temas o procedimientos, enumeración acompañada de la descripción de ciertas piezas que sirven de referencia a cada categoría;

2) debatir acerca de la política de difusión: ¿las obras digitales son de todos (*copyleft*) o sus creadores tienen derechos de autor (*copyright*)?

3) interesarse en la política de conservación. Grupos de investigadores de Canadá y de Francia han iniciado trabajos sobre este punto.

4) por último, producir discursos generales acerca de la ideología del progreso, de la democracia y de la técnica, como ayuda a la universalidad del saber y del conocimiento del arte. Se puede decir que estos discursos expresan una perspectiva acerca de la marcha del mundo en vez de interesarse en la realidad concreta de las obras.

Las más de las veces dichas maneras de presentar este tipo de producción vienen reunidas en un mismo libro. Varios tienen el título *El arte digital*.⁴⁰ Su mérito consiste en dar a ver lo que

⁴⁰ Christiane Paul, *L'Art numérique*, Paris, Thames & Hudson, 2004; Edmond Couchot, Norbert Hilaire, *L'Art numérique, comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2003; Annick Bureau, Nathalie Magnan, *Connexions*.

es y lo que no es un arte digital, en clasificar y a veces jerarquizar las producciones, en aludir a los problemas que estas plantean. Son “exposiciones” de puestas al día que muestran, sensibilizan a la opinión y marcan un territorio. Desempeñan entonces el papel de vidrieras o escaparates promocionales. Sin embargo, respecto de este dominio, los avances teóricos significativos se dan más bien con las instalaciones de obras, en el marco de conferencias o de *workshops*, acontecimientos que, todos ellos, se desarrollan en presencia y en proceso.⁴¹

A pesar de todo, a medida que se van extendiendo las propiedades del espacio de la red (o ciberespacio), propiedades que sólo se van descubriendo de a poco, la ausencia de teoría se siente. En efecto, usamos tan solo una parte muy reducida de la red, y su espacio total está por descubrirse o, mejor dicho, por inventarse. Es un espacio-tiempo con pocas afinidades con el espacio-tiempo que experimentamos cotidianamente y cuya característica más extraña para nosotros es la ausencia de perspectiva, de vectorización, de peso y de orientación. Se puede decir que se trata de un sistema *anóptico*, en que la imagen puede intervenir solamente de manera superficial, como avatar. A pesar de algunos libros que hacen un balance sobre el paso de lo óptico a lo digital,⁴² o que intentan circunscribir la realidad virtual, sólo disponemos

Art, réseaux, média, Paris, ENSB, 2002. Véase también el *Dictionnaire des arts médiatiques*, Université du Québec à Montréal, 1996.

⁴¹ Véanse los catálogos que se editan en estos coloquios y *workshops*, como *Jouable. Art, jeu et interactivité*, Ginebra-Kyoto-Paris, 2004.

⁴² Edmond Couchot, *Images. De l'optique au numérique*, Paris, Hermès, 1988.

para guiarnos por este mundo fragmentos de conceptos más o menos adaptados (tal como el concepto de rizoma de Deleuze, fuera de su contexto y que se usa como metáfora de los vínculos en la red).

La teorización del después no tiene pertinencia para lo digital: los artistas son los que tienen que teorizar su práctica en directo: a causa del dispositivo particular que suscita, el ciberespacio ofrece un ejemplo original de *teoría en acción* en que ya no se puede distinguir al actor de los efectos que produce.

3. Una práctica que se piensa

Si estas prácticas que teorizan en lo inmediato constituyen la única (o, por lo menos, la mejor) manera de conceptualizar las nuevas técnicas, notas y diarios tradicionales, de manera por cierto más circunstancial, han acompañado muchas veces los trabajos de artistas. Desde los *Cuadernos* de Da Vinci, la correspondencia de Poussin, el diario de Delacroix, los escritos de artistas son numerosos y gozan de derecho de ciudadanía dentro del dominio de la estética. Pero ¿de qué derecho se trata? ¿Cuál es el estatuto de estos escritos? ¿Justificativos, explicativos, pedagógicos, como los “cursos” dados en la Bauhaus, tratados (por ejemplo los de Kandinsky)? ¿De interés documental para historiadores del arte (por ejemplo las cartas o cuadernos de Durero)? ¿Del orden de la confesión o

de la meditación (diarios), o de la promoción y de la polémica (textos para catálogos, manifiestos, respuestas a entrevistas)? La índole de los escritos de artistas no resulta fácil de definir: ¿son “separatas”, pre o postfacios, forman parte del todo de la obra? ¿Son testimonios verídicos y fiables o esconden lo que pretenden develar? Una vez más, en cuanto a este punto, podríamos seguir el uso que se hace de ellos para desentrañar el asunto.

Se puede suponer de entrada que los textos destinados a un uso público se diferencian de los de uso privado (correspondencia o diario): aquellos exteriores a la obra que buscan justificar, argumentar y explicar; y los que forman parte de la obra, como notas escritas para uno mismo, borradores, tachaduras, monólogo interior, un movimiento interno de reflexión, indispensable para la práctica de un arte (en este sentido, las tachaduras y correcciones de los manuscritos de Flaubert son textos “privados” dentro de la obra a la que comentan, por decirlo así). Ahora bien, tal distinción cae ante una ambigüedad necesaria: ¿cómo juzgar, por ejemplo, las cartas de Poussin? Tienen dos usos: el epistológrafo no puede ignorar lo que le debe al pintor ni que debe trabajar para su reconocimiento como pintor. Es el conector necesario, el intermediario obligado. Como tal, se somete, trabaja para la gloria o el bienestar del artista. Pero, a la inversa, ¿no se puede pensar también que la formulación, la verbalización de las interrogaciones planteadas por el yo-pintor al yo-escritor cambia el orden de las prioridades? El pintor seguiría entonces los preceptos que el escriba formalizó... en

realidad, no se sabe cuál de los dos hace la obra ni cómo se comparte la invención.

Es este intercambio el que ocupa el escrito de artista: el enlace entre lo no-verbal y lo verbal de un modo que tiene que ver con ambos. El título de un escrito de Noël Dolla, *La palabra dicha por un ojo*, pone en perspectiva esa ambigüedad, en que Magritte insiste diciendo: “La pintura hace visible el pensamiento”. O también la imagen de una pipa que acompaña el famoso “Esto no es una pipa”, proposición que es mitad pintura mitad lenguaje, y resume bastante bien la situación de todo escrito de artista; pintura/pensamiento, imágenes/palabras, práctica/teoría: estos pares se oponen y se unen a la vez, de tal manera que cada término delinea una frontera movediza, un espacio incierto de equilibrio inestable. Pero ¿cuál de los dos ocupa el primer lugar, la palabra o el ojo? ¿Lo visible con la condición de ser pensado o el pensamiento con la condición de visibilidad? Distinción tenue y que cambia con cada artista, con cada movimiento artístico y, sin duda también, con cada época y cada “modo” teórico. Cuanto más tenue y abstracta se hace la obra, menos responde a los cánones de las teorías fundadoras: escapa a la interpretación disciplinaria e incluso a la investigación de los críticos. El arte contemporáneo —fuera, incluso, del arte conceptual que se apodera de esa ambigüedad para producir— se enfrenta con esa necesidad de *hacer visible no el mundo invisible sino su obra misma*. Es ella la que necesita visibilidad (la posibilidad de ser vista por un público) y para esto se tiene que trasladar a lo escrito, lo “dicho”, y por lo tanto la lectura.

Es la lectura del texto la que permite ver, la que hace visible la obra: es la argumentación, la *teoría que se ve* bajo la forma que toma en la apariencia de su casi-invisibilidad. De ahí que el escrito de artista tome un significado muy diferente: lo que lo vincula con la obra forma parte del dispositivo artístico. Un dispositivo que va tomando, cada vez más, la forma de un *textobjeto*.

Esto puede confirmarse en el hecho de que no hay libros de arte que, respecto del período reciente, no apelen a los escritos de artistas en lugar de trabajos de historiadores o estéticos. Los libros de Kandinsky, de Klee, de Mondrian, de Malevitch, Matisse, Magritte, de los representantes del *land art* o de Barnett Newman, de Rodtchenko, de Reinhardt, de De Kooning, parecen hablar por sí mismos. Algunas intervenciones consisten, para los artistas, en “exponer” (hacer visibles) reflexiones sobre el arte, bajo la forma que sea.⁴³

En cuanto a las obras digitales, el aporte teórico de los artistas es aún más flagrante. Lo decíamos más arriba: experimentando las obras en la red es como aparecen las propiedades del ciberespacio. El arte en la red es heurístico, no solo va descubriendo las reglas de su propia práctica sino que, y sobre todo, va revelando las de su soporte. *Aquí la práctica no está teorizada, es teorizante*. Las reflexiones sobre la perspectiva digital (Olivier Auber) o sobre la interactividad (Jean-Louis Boissier)⁴⁴ surgen fundamentalmente de las prácticas de sus

autores; y es probable que tal interdependencia de la práctica y la heurística vaya reforzándose con el tiempo: el espacio del ciberespacio está, aún, por inventarse.

4. El rumor teórico

No descuidemos algo muy importante para la teoría y que constituye la parte más activa, móvil, y sin duda la más resistente de la esfera artística: la idea que el público se hace de ella. No se trata de la recepción de las obras en particular, sino del conjunto de sentimientos, juicios implícitos, a priori latentes, que acompañan a los espectadores sin que estos lo sepan.

En efecto, de las teorías fundacionales a las teorías de acompañamiento, de los escritos de artistas a los de los críticos, el discurso implica la práctica del arte. Nadie llega inocente ante una obra. Es con la cabeza plagada de *lugares comunes* como se toma contacto con la obra.

Y para quienes consideran que la mirada debe ser meramente de intuición y de inspiración, no conceptual, no intelectual, que no hace falta ninguna teoría, tal idea de una disposición instintiva para el arte es ella misma... teórica. Nadie se salva, si no de la teoría propiamente dicha, por lo menos de su rumor, bajo la forma de lugares comunes.

⁴³ Como el trabajo de Jean-Claude Lefèvre, *Le Travail de l'art au travail*.

⁴⁴ Jean-Louis Boissier, *La Relation comme forme. L'interactivité en art*, Genève, Mamco, 2004.

Los lugares comunes son las propuestas y creencias comunes que se instalan a fuerza de repetición y que forjan las costumbres de pensar, de sentir y de percibir. No se presentan, según la lógica clásica, como un conjunto argumentado de proposiciones no contradictorias; al contrario, desordenadas, a menudo encontradas unas con otras, parecen adagios que afirman una cosa y su contrario.

Estos "lugares" se pueden identificar, lo mismo que los "lugares" o *tópoi* de la retórica antigua. En efecto, agrupan los dispositivos de argumentaciones posibles según los temas, las pasiones, los juicios, las acciones, las intenciones, las causas, las hipótesis, etc. Un buen retórico se sirve de dichos lugares para repasar todas las posibilidades de defensa o de ataque y los reúne para orientar su discurso. Tal reunión no sigue un rigor lógico, está dispuesto y categorizado según los casos y, destinado a servir la causa del abogado y de su cliente, es antes que nada pragmático. Sin embargo, en la expresión *lugares comunes*, si *lugares* remite a paquetes de argumentos listos para el uso, *comunes* significa que todos los integrantes de la comunidad comparten esos mismos argumentos; la "sensatez" (*bon sens*) se forma a partir de la aceptación y de la afirmación reiterada de estos lugares comunes.

Pero ¿qué se pone en común en dichos lugares? El patrimonio heredado y transmitido de las "ideas ya hechas" acerca de la vida, la moral, el arte, lo bello, lo verdadero, la ciencia,

el progreso, la democracia... una colección heteróclita armada sin ningún criterio y que no puede imponerse como teoría. Sin embargo puede mucho más que esto: ser una plataforma de consenso, sostenida por contradicciones, y por eso mismo capaz de adoptar cualquier forma de actividad artística según la época y la ocasión.

Los lugares comunes revelan una mezcla de platonismo (reproducir está mal, nos aleja de la verdad) y de neoplatonismo (hacer visible lo Uno es glorificar lo Uno; el hombre completa y termina la naturaleza de manera natural). Como teoría ambiental, ya hemos encontrado esas propuestas al principio de este estudio. Enlazan una teoría del genio heredada de Kant y del romanticismo con una teoría de la historia que tendría que oponerse a ello pero que en realidad se le une, y la hipótesis, metafísica, de un mundo invisible que nos rodea y nos llama a descubrirlo cuando lo sublime es, por definición, inefable e imposible de formular...

Por lo tanto, lo que puede aparecer a primera vista como opiniones vagas, humores, gustos de cada uno susceptibles de variar, sin fundamentos, remite a la comunidad al eco de teorías que no sospecha conocer y que actúan como a priori.

Este rumor incesante, con fragmentos de saberes, de recetas particulares, de consejos y avisos, manifiesta una vitalidad a prueba de todo. Su solidez proviene de su extrema maleabilidad; abandonados a la apreciación particular, sin doctrina que fije sus contornos, los lugares comunes que lo transportan van adaptándose a las circunstancias. Se lo ve

cambiante y aceptando las nuevas condiciones de la práctica del arte (lentamente, es cierto, y con cierto atraso respecto a la práctica misma: Picasso es ya un "clásico" para los lugares comunes que lo tienen como uno de sus íconos favoritos).

Tal solidez se explica sin duda por el hecho de que estos lugares no provienen de una transmisión institucional: sus proposiciones no se estudian en los libros, no se los lee en los textos; se los escucha, como un ruido de fondo, sin prestarle atención.

Sin embargo es el tejido que vincula a los distintos grupos dentro de una comunidad cultural que comparte los mismos valores. Además de los lugares comunes sobre el arte compartimos otros sobre la ciencia (su progreso), la democracia (su necesidad), la moral (es necesaria y es la del altruismo, del antirracismo, de la libertad, de la igualdad y de la universalidad de los derechos).

Detengámonos un instante en las proposiciones de los lugares comunes y veamos cómo surgen y se enlazan a partir de las teorías que hemos considerado hasta ahora.

Las proposiciones "comunes" sobre el arte y sus usos

Acerca del arte, la proposición común consiste en admitir su necesidad. La razón: su práctica es una de las características del hombre (como la risa o el error). Es su atributo, los animales no son artistas. Al hombre le corresponden todas

las preeminencias, incluso la de cometer actos gratuitos no vinculados directamente con el interés (el hambre, la supervivencia), un acto por nada, por lo bello del gesto.

A primera vista, esta proposición no encierra nada raro, la recibimos como el enunciado de una evidencia. Sin embargo si la observamos más detenidamente, vemos que se parece a uno de los cuatro momentos del juicio del gusto de Kant: lo desinteresado. Se le parece. Pero no es idéntica; en efecto, para Kant se trata de uno los rasgos del juicio estético acerca de un objeto del arte, en el espacio delimitado que es el suyo; en cambio, para el lugar común, se trata de una característica del hombre en general, sin que constituya un juicio acerca de un objeto específico. El lugar transmite pues *algo* de teoría pero a su manera, adaptando el contenido. La generalización es una de sus astucias; otra consiste en hablar de objeto ahí donde la teoría hablaba de juicio o de actitud: de la actitud estética que debe ser desinteresada según Kant, el lugar común pasa al objeto artístico, siendo este el que bajo ningún aspecto debe despertar el interés, ser consumible o utilitario. Por otra parte, lo que según Kant tiene que ver con los que miran y los que contemplan, y les asegura que tienen una mirada estética, el lugar común lo atribuye a un sujeto totalmente distinto, a un sujeto único, al que hace la obra: el artista, que tendría que ser desinteresado... y ello en el sentido más económico del término.

Podemos enumerar muchas más proposiciones de los lugares comunes sobre la cuestión del arte: surgen de todas partes, de

todos los estratos que han constituido lentamente esa vulgata. El interés de este compuesto reside en su polimorfismo, en lo lábil, en la manera en que evita casi inocentemente el principio de no-contradicción. En efecto, y para citar otros ejemplos:

—del *platonismo* se retiene la fuerte separación entre arte y técnica (que Platón nunca estableció), la técnica considerada como despreciable por ser útil, interesada, construida sobre lo particular y no lo universal, y demasiado vulgar como para apropiarse de la belleza. El arte no debe caminar con la técnica, de lo contrario se vuelve mecánico, frío y calculador (de ahí la negación a considerar las artes tecnológicas como arte). El resultado es esa amalgama curiosa y esa inconsecuencia radical que lleva a ignorar la parte técnica del trabajo artístico al mismo tiempo que se la exige, como prueba del valor de la obra...;

—del *neoplatonismo*, el lugar común conserva la idea de que el arte participa del Ser y de lo Uno, que su valor es el que se le atribuye al alma y que, al celebrar y al practicar el arte, se celebra a Dios y a la Naturaleza. La Naturaleza constituye a la vez el valor que respetar y el fin que perseguir (hay que trabajar en ser natural); si la naturaleza (el don) sin trabajo no vale nada, paralelamente se suele afirmar que el trabajo sin lo natural también es nulo. La naturaleza indica el buen sentido, el camino a seguir, es uno de los principales lugares comunes, incluso y sobre todo si no se la logra definir. Habría que preguntar, entre otras cuestiones sobre el efecto de los lugares comunes, qué parte es la del rumor teórico en los sabios

análisis de ciertos fenomenólogos acerca de la *naturaleza naturalizante* y la *naturaleza naturalizada*... ¿Qué es esa naturaleza que se expresa por la obra del artista que “naturaliza la naturaleza”? Sea lo que fuere, naturaleza o Dios, el arte se relaciona con lo divino, con lo sagrado, y toda infracción a la reverencia se ve amonestada con severidad;

—del *romanticismo* y de la *Escuela de Frankfurt*, el lugar común extrae, aunque de manera antinómica, que el arte ha de ser crítico frente a los valores del sentido común, irreverente frente a una sacralización o privilegios insostenibles. Hay que tener el espíritu contestatario de vanguardia, único garante de la originalidad esperada. Aquí ya no se trata de naturaleza sino de invención crítica;

—de *Nietzsche* y del *romanticismo*, que el artista es un genio insólito, por encima del bien y del mal. Aunque, dice también el lugar común, hay que respetar la moral ordinaria, so pena de ser rechazado;

—de *Schopenhauer*, que el arte borra todo dolor y todo deseo, que es de esperar un estado ingrátido y la ataraxia. La suspensión fuera del mundanal ruido, el aislamiento, son condiciones del arte y de la felicidad; ahora bien, una vez más, el arte debe comunicar (Kant) aunque el artista esté aislado, aunque se busque un arte incommunicable e inefable, y aunque nada pueda ser dicho de él ya que escapa a nuestros sentidos como a cualquier explicación;

—y, por último, de una corriente de pensamiento democrático viene la idea de que el arte tiene que estar al alcance

de todos, del sentido común y de la sensatez, de que es un lugar común (en el sentido de espacio público); propiedad de la comunidad y no de uno solo, y que forma parte de la historia, es decir, de nuestra memoria (aun cuando no sepamos nada de él, ni siquiera si existe) y por lo tanto que forma parte del cuerpo físico y espiritual de la nación, aunque, se dice también, es absolutamente universal.

Todos estos dichos contradictorios (que no hemos agotado porque haría falta llenar páginas y más páginas) no incomodan para nada el *rumor teórico* que los mezcla, los invierte, usa uno u otro cuando se trata de atacar o de defender, exactamente como lo haría el retórico al que no le va en zaga.

Al remitir los lugares comunes a un rumor teórico, hemos querido mostrar que ese tipo de discurso *álogos*, al lado o fuera de la lógica, de la erudición y del conocimiento preciso, es llevado por una amalgama de teorías y carga elementos teóricos numerosos, fácilmente identificables bajo sus disfraces, y que contribuyen a formar alrededor del arte esa nube de sentido (sensatez y lugares comunes) que nos mantiene suspendidos, turbados, seducidos e incluso confundidos respecto del arte del que abrazamos simultánea o sucesivamente todas las perspectivas.

Si este rumor se amplifica, se generaliza, selecciona una imagen para hacer de esta la alegoría del discurso que se da en otra parte, si va de un objeto a otro, intercambia sujeto contra objeto y viceversa, ese conocimiento difuso que no se reconoce como conocimiento transporta las teorías del

arte —todas las teorías del arte y sus acompañamientos interpretativos— mezcladas con ciertas obras (las que entraron en el Panteón de la memoria) en un desbordamiento gozoso que forma en realidad lo que creemos que es el arte, lo que creemos que es y debe ser para responder al rumor. Atravesado de un extremo a otro por lo teórico. No tanto, entonces, “opinión” —término que significa peyorativamente humores, caprichos y gustos particulares sin relación con lo razonable, y fluctuante según las variaciones de la moda— sino, muy al contrario, construcción elaborada pacientemente en los talleres del imaginario, surgida de un terreno común, el de los pensamientos que se fueron formando en contacto con las prácticas, y que han tomado, al superponerse por capas, la apariencia de un palimpsesto, de una estructura geológicamente formada durante milenios, tan fuerte como la roca. Y en la que, como un templo, se erige nuestra inquebrantable creencia en el arte.