

Lo nuevo, el asombro y el arte

¿Qué sucede cuando la alianza entre el capital y la tecnociencia comienza a confiscar territorios tradicionalmente ocupados por el arte? Si el arte, como dicen Deleuze y Guattari, supone la invención de nuevos devenires y no la reiteración de devenires programados, ¿cómo se puede transformar esa tendencia?

Este texto fue publicado anteriormente en Zehar 51, en 2003.

En un debate realizado en Nueva York en 1979 sobre el postmodernismo, el poeta y dramaturgo Heiner Müller, que había sido invitado al mismo, finalizó su intervención con el siguiente enunciado: «La primera figura de la esperanza es el miedo, la primera aparición de lo nuevo es el asombro».

Tal vez la frase de Müller sea la mejor manera de, con pocas palabras, ir directo al asunto y expresar mi perplejidad por la sensación de que el arte está perdiendo fuerza para suscitar la aparición de lo nuevo. O mejor: lo nuevo parece estar emergiendo no en la esfera del arte sino, fundamentalmente, fuera de ella. Me gustaría, por tanto, evocar dos tendencias muy pujantes en el mundo contemporáneo que nos llevan a asombrarnos de lo que acontece fuera del arte: me refiero al proceso de anticipación del futuro por parte del capital y a la propagación de la guerra al terrorismo, en tanto característica fundamental del Nuevo Orden Mundial que, día a día se apropia de nuevos espacios.

Veamos la primera tendencia. Como es sabido, la alianza entre la tecnociencia y el capital global está llevando, a partir de los conceptos de información e innovación, y de modo cada vez más acelerado, a la reestructuración del trabajo, a la reprogramación de la naturaleza, a la recombinación de la vida y a la reconfiguración del lenguaje. La ingente tarea de dicha alianza apenas ha comenzado, pero la perspectiva trazada por ella indica ya que la tecnociencia y el capital global ambicionan transformar lo que existe en materia prima susceptible de apropiación. Más aún: dicha alianza permite que la tecnociencia y el capital global se concentren cada vez más en la dimensión virtual de la realidad y procuren cartografiarla y explorarla intensamente y extensamente, para controlar aquello que de lo virtual debe ser actualizado. Surge entonces la pregunta: ¿en qué situación queda la creación artística ante un proceso que abarca la creación de la vida y se reserva incluso el derecho a conquistar la propia naturaleza humana? Se tiene la impresión de que la evolución

tecnocientífica comienza a atropellar al arte y a confiscarle, al insistir en la innovación, la prerrogativa de creación...

La sospecha de que esto está sucediendo se ve confirmada por una rápida comparación con lo que ocurre en otros campos. En un reciente seminario sobre sociedad civil y espacio público, me di cuenta de que los científicos políticos están muy molestos. Según ellos, hasta mediados de los 90, el concepto de sociedad civil se consideraba como la expresión de una fuerza emancipadora que se afirmaba enfrentándose con el mercado y el Estado; y, en este sentido, el concepto poseía un valor positivo, prometedor, incluso hasta utópico. Pero a partir de entonces, esa fuerza ha comenzado a debilitarse porque tanto el Estado como el mercado se han mostrado capaces de apropiarse del concepto y de la dinámica que éste designaba, y de desvirtuarlos por completo: se convoca a la sociedad civil para que colabore con el Estado y el mercado en la ejecución de políticas por estos delimitadas y determinadas. Así, lo que era un proceso emancipador se ha convertido en un procedimiento regulador. Los sociólogos suelen llamar a este tipo de «recuperación» «racionalización de las utopías»; pero lo que los científicos políticos han descubierto parece ir más lejos: mientras estaban ocupados en teorizar sobre el posible papel de la sociedad civil como nueva fuerza social, el estado y el mercado habían anticipado ya su potencialidad, y la habían canalizado no hacia la contestación sino hacia la consolidación del *statu quo*. El resultado es que los científicos políticos se ven, en este segundo momento, obligados a promover la crítica del concepto de sociedad civil, y a intentar recuperar el tiempo perdido.

Poco tiempo después de ese *insight*, en un seminario internacional sobre *Ciudades y Utopía*, observé que los especialistas presentes se enfrentaban al mismo problema. Ellos habían pensado la ciudad sostenible como alternativa a la ciudad global que el capital había erigido como ciudad ideal y modelo a seguir. Pero, incluso antes de que el concepto

de ciudad sostenible adquiriera consistencia, Estado y mercado se habían encargado ya de transformarlo en una nueva propuesta para «vender las ciudades» y «resolver» así la crisis en la que estaban inmersas. Nuevamente, parecía que la lógica del mercado había anticipado la potencialidad y la había capitalizado, y que el Estado, «olvidando» la dimensión pública, se había limitado a adherirse a esa lógica y a favorecerla.

Considerando que la anticipación esbozada en los dos ejemplos anteriores podría también darse en el terreno de las artes, la cuestión se convierte en algo crucial para los creadores: si el capital global y la tecnociencia son capaces de hacernos creer que controlan la dimensión virtual de la realidad, el proceso de creación se verá comprometido, pues serán ellos quienes dirán qué potencialidades han de ser actualizadas y de qué manera. Al parecer el sistema del arte no escapa de esa dinámica: hasta hace poco tiempo el mercado del arte se interesaba principalmente por la producción consagrada o susceptible de ser inscrita en la historia del arte; pero desde hace algunos años, ha crecido mucho el interés prospectivo por el arte contemporáneo, incluso en las altas finanzas. ¿Cómo explicarlo, si muchas veces ese arte ni siquiera produce objetos vendibles y desaparece al tiempo que la exposición? Sospecho que dicho interés se debe al hecho de que tales sectores han comprendido ya que el arte es un modo de explorar la interfaz entre lo virtual y lo actual y, como tal, un modo que también debe ser controlado y apropiado, en suma, domesticado a partir de su propia matriz.

Pero, si el arte supone la invención de nuevos devenires, como decían Deleuze y Guattari, y no la reiteración de un devenir programado, cabe, por tanto, preguntar: ¿cómo resistir? ¿Cómo transformar esa tendencia, cómo darle una nueva dirección, cómo operar una conversión?

La otra tendencia que causa asombro se refiere, evidentemente, al mundo en que nos hemos visto precipitados a partir del 11 de septiembre. Primero el acontecimiento en sí, que marca

en todas las mentes un antes y un después, y que resultó decisivo, hasta el punto de hacer exclamar al compositor Stockhausen: «Lo que sucedió allí —y ahora todos ustedes deben reajustarse el cerebro— es la mayor obra de arte que haya existido. El hecho de que aquellos espíritus consiguieran en un único acto algo que no podríamos ni soñar en la música y el hecho de que aquellas personas hubieran ensayado un concierto durante diez años, lo hubieran ensayado como locos, de un modo totalmente fanático, y que después hubieran muerto, es la mayor obra de arte de todo el cosmos. Imaginen por un momento lo que allí sucedió. Ellos estaban completamente concentrados en una *performance* como consecuencia de la cual 5.000 personas fueron llevadas a la resurrección en un mismo momento. Yo no podría haberlo hecho. Nosotros, los compositores, no somos nada comparados con ellos».

En ese momento, al responder a la pregunta de un periodista sobre si para él, con relación a ese acontecimiento, el arte equivale al crimen, Stockhausen añadió: «Es un crimen porque las personas involucradas no habían mostrado su conformidad. Es obvio que esas personas no habían acudido “al concierto”. Nadie les había dicho que podían morir. Lo que sucedió allí espiritualmente fue ese salto hacia más allá de la seguridad, más allá de la autoevidencia, más allá de la vida, que a veces sucede poco a poco en el arte; en caso contrario, el arte no es nada».

La polémica, perturbadora e, incluso, la inaceptable declaración de Stockhausen da la medida del acontecimiento, o mejor, expresa la desmesura de esa «obra de arte absoluta». Es que los terroristas se atrevieron a lo inadmisibles: reivindicar una parcela del monopolio de la violencia y devolverla, de modo también totalitario, y llevar la muerte al centro del sistema y destruir su aura de invulnerabilidad y de superioridad infinita. Aquí se nos plantea una cuestión interesante. Actualmente es posible encontrar entre los comisarios a aquellos que invocan las nociones deleuzianas

de máquina de guerra y de aparatos de captura para designar las relaciones de conflicto entre un arte público subversivo y las instituciones socioeconómicas, políticas y culturales que desean domesticarlo. ¿Pero qué señalan esas insurrecciones artísticas ante la verdadera máquina de guerra nómada armada contra el Estado imperial?

Desafiado por el supremo sacrilegio del terrorismo, el imperio ha sido obligado a mostrar sus cartas: reaccionando ante la «amenaza contra la civilización», declaró la guerra total a los «bárbaros» y exigió la alineación ciega de todos los países. Y lo peor es que, cada día que pasa, vemos cómo más y más resistencias, luchas y oposiciones de todo orden se traducen al lenguaje maniqueo del terrorismo. Como si el lenguaje estuviera «encogiéndose», como si sólo el lenguaje del terror —del terror de Estado o del contraterror— tuviera pleno sentido... hasta tal punto que Bush llegó a proclamar recientemente: «I want to make this war more peaceful» («Quiero que esta guerra sea más pacífica»).

Queda de manifiesto, por tanto, que el mundo parece inmerso en un estado de excepción y que el propio lenguaje resulta violentamente afectado. Ahora bien, el campo del arte no es inmune a la declaración de «guerra sin límites» y de «guerra preventiva» de la administración imperial. Muy al contrario, si el estado de emergencia está en vigor en todas partes, si nos encontramos en un proceso de movilización total, retomando la expresión de Ernst Jünger, también el campo del arte se convierte en un campo minado y se reconfiguran, a su vez, las cuestiones estéticas. Las preguntas urgentes que se imponen, por tanto, son: ¿estará el arte a la altura de la complejidad de los nuevos tiempos? ¿Qué tipo de lenguaje es necesario para recuperar la potencialidad de las palabras? ¿Cómo volver a agenciarse esa potencialidad por medio de la expresión estética?

Sospecho que, para enfrentarse a los desafíos de los nuevos tiempos, el arte debe politizarse intensamente; paradójicamente, su espacio se va enrareciendo en virtud de la conjunción de las dos tendencias anteriormente esbozadas.