
El arte después de Internet

(Contradecirnos o erosionar los límites)

Remedios Zafra

De lo que marca el «érase una vez» de las relaciones entre el arte e Internet hace ya casi treinta años. Hablar de este periodo es hablar de la época que habitamos en sus más singulares señas de identidad, de un mundo *irreversiblemente* conectado. Pero también, y a un nivel más íntimo, de cómo, por ejemplo, una adolescente estudiante de arte descubre Internet con la extrañeza que proporciona observar desde la vocación creativa, justamente cuando es más curiosa y más inexperta. Siempre he creído que se puede llegar a *lo cultural* a través de lo personal y biográfico.

En los noventa yo no era artista ni tampoco mala estudiante. Más allá del deseo de experimentación y aprendizaje me interesaba preguntarme por la extraña inefabilidad que encendían algunas imágenes y obras capaces de *punzarnos*. Las sensaciones vinieron primero, las palabras con las que lo describo, claramente, después. De distintas maneras me incumbía entender qué orientaba a un artista a pintar con destreza apasionada recordando

estilos pasados, o a merodear creativamente la dificultad de su época abordando sus preguntas desde lo que la actualidad anuncia. Como efecto, ¿cómo podía vencer las resistencias de su propia formación artística enganchada al pasado? Cuando leí a Marcel Duchamp intuí que si a finales del siglo XX el artista que decía llamarse *contemporáneo* quería decir algo sobre su propio tiempo, necesariamente tenía que mirar, hundirse, preguntarse y experimentar estética y reflexivamente sobre las criaturas y cambios que marcaban el nuevo mundo conectado. Pero no sólo la creación, también la institución y la crítica estaban siendo claramente interpeladas. Tanto que muchos pensamos que no podrían seguir siendo las mismas después de Internet.

En los activos debates de entonces (favorecidos por listas de correo como *Nettime*, *Rhizome*, *Syndicate* o *Eco* y proyectos como *Aleph*) se prodigaba la idea de la interacción transgresora con que el arte e Internet podían afectarse mutuamente, y de las repercusiones para el acceso, crítica y papel social de la práctica artística. En aquella década, y mientras se gestaba el denominado *net.art*, eran frecuentes las referencias a la potencia democratizadora de Internet, también para el arte. Y a las esperanzas de que éste último, por fin, pudiera funcionar como mecanismo transversal para la vida. De forma que permitiera hacer frente a la opresión simbólica de una cultura consumista y excedentaria en lo visual, en un contexto que se presentaba, ahora sí, *horizontal*.

Cuando descubrí el *net.art* estaba interesada por la poesía experimental. Era fácil caer rendida ante *las palabras* cuando se vive en un final de siglo XX, pero se estudia en un siglo XIX. Así pasa a menudo con la institución, que en el juego de fuerzas gana la tradición y el pasado. Huyendo de la carencia de palabras entre repetitivos procedimientos pictóricos carentes de creatividad y conflicto, intentaba argumentar qué operaba como distintivo de obras conceptuales y poemas visuales que aparentaban ser idénticas –salvo

por los epígrafes que en la literatura o en las artes visuales decían nombrarles—. Llegué desde esa búsqueda a la obras digitales cuya semejanza se me antojó igualmente estimulante. Pero este fue sólo el atractivo inicial, el embalaje de algo más profundo. Porque el *net.art* más interesante no se sustentaba en juegos formales derivados del efectismo de un *software*, ni en un mero uso instrumental de la Red como medio expositivo, sino que orbitaba y se zambullía en la potencia reflexiva y anticipatoria de lo que Internet iba a suponer para nuestras vidas.

Recuerdo con cierta agitación algunas de las obras que en los noventa especularon y adelantaron los debates posteriores sobre la territorialización comercial de Internet, la apropiación como clave en la normalización de la pantalla como *marco de fantasía*, la contradictoria rentabilización y encaje de las obras digitales en la estructura de mercado, las políticas identitarias focalizadas en las formas de presentación y representación del sujeto, los metaversos y la crítica a las formas *soft* de intimidación tecnológica. Pero también, los discursos sobre los retos de Internet en la circulación y creación de excedente, en la reconfiguración de los roles de producción cuando la mediación desaparece o adquiere nuevos desafíos. Estos asuntos fueron en gran medida ensayados por el primer arte de la Red.

Claro que difícilmente una adolescente, para quien todo son ojos y preguntas, protagoniza nada. Sin esfuerzo observa el mundo con el extrañamiento desprovisto de prejuicio siendo una recién llegada. Quizá por ello llama mi atención ahora que la celeridad que hoy caracteriza las formas precarias y contingentes de la cultura, estuviera claramente adelantada en los años noventa. Lo afirmo porque quienes entonces se reivindicaron como «constructores de su propio tiempo» tuvieron oportunidad de afirmar, reafirmar, ensalzar, cuestionar, criticar y dedicar una oración por el alma de aquello que llamábamos *net.art*.

Comenzábamos el nuevo siglo y el *net.art* ya se estaba convirtiendo en una práctica caduca que tuvo su momento de gloria alrededor de 1997 cuando la Documenta de Kassel le brindó un luminoso protagonismo. Posteriormente se diluyó entre otras prácticas denominadas con frecuencia en función de la herramienta, medio o lente que se enfatizara (*e-mail*, web, *browser*, blog, geolocalización, videojuego, *media*, etc.) o aludiendo a una subépoca de la Red, a su acotamiento social (como las prácticas vinculadas con la Web 2.0 o el llamado *social media art*). Pero no me interesa entrar en la vigencia o entierro de una palabra, sino en cómo la reflexión y crítica artística se enfrentó a la transición hacia el mundo conectado que hemos normalizado con la naturalidad con que nuevas formas de poder y libertades atraviesan, silenciosamente, las tecnologías y vidas cotidianas.

En la socialización de la Red que se expande con fuerza desde mediados de la década de los noventa, tuvo lugar un punto de inflexión en la interferencia mutua entre arte e Internet, un interés entusiasta seguido de un blindaje. Del protagonismo que adquirió en esta década transitamos en el inicio de siglo hacia algo parecido a una *disolución* entre prácticas culturales y creativas en laboratorios y espacios de trabajo y encuentro tecnológico. Mi impresión es que las instituciones se dejaron *afectar* livianamente, no más allá de la tematización de una práctica y un medio. Como si algo les hiciera intuir que ese camino verdaderamente enfrentado les haría cuestionar gran parte de los pilares sobre los que descansa el mercado y la institución-Arte.

Así, teorizar hoy este vínculo abordando la pregunta sobre cómo Internet ha cambiado la práctica artística, las formas de crítica y el papel de la institución, obliga a no pasar de largo sobre cómo el arte actúa, resiste o se doblega ante la que, con seguridad, ha sido la gran revolución del cambio de siglo convirtiéndonos en *otros*. No sólo nos imantamos a las pantallas y las yemas de los

dedos se funden sobre las teclas, sino que nuestra relación con el mundo y con los demás se ha visto claramente modificada. No hay cambio que más pueda estimular al arte comprometido con pensar su *ahora*.

Contradecirnos o erosionar los límites

Nos vamos haciendo mayores, pero rara vez advertimos los cambios de manera abrupta. Nos cambia el cuerpo sin que nos demos cuenta y durante años seguimos usando fotos antiguas, como si veinte o treinta años nos pasaran desapercibidos. Cosa distinta es el pensamiento. En mi vida he encontrado algunos interruptores de conciencia, preguntas e ideas que de pronto te hacen crecer y te impiden volver a lo de antes. Como esos puntos vitales sugeridos por Kafka que no permiten retroceso posible y que tanto importan; lentes que te descubren la arbitrariedad de lo que se da por hecho. Y bajo esa mirada, en tanto Internet erosionó los límites que estructuraban nuestro mundo creo que, ciertamente, lo transformó todo.

Cuando a principios de los noventa logramos que a la delegación de estudiantes de la facultad llegaran los viejos ordenadores desechados de otros lugares de la Universidad, entendimos que ninguna clase de pintura de bodegones podía compararse a lo que en ellos podíamos hacer. No sólo por las posibilidades de edición de la máquina y las creativas del medio, sino porque al conectarla a la Red de pronto aparecieron otros que venían sin cuerpo ni estereotipos, solo nombres y una suerte de renovada y activísima vida epistolar.

Antes de Internet sabíamos qué suponía por ejemplo vestirse de hombre o de mujer en una cultura determinada, pero desconocíamos los efectos de vestirnos del espacio cibernético. Los cam-

bios abarcaban diferentes dimensiones imaginables del sujeto creador: las formas de producción, recepción y circulación de la obra, las maneras de presentarse y representarse como creador y como *obra* en la Red, las clásicas esferas de acción pública y privada, la visibilidad ya *no reducida* del mundo de la creación *amateur*, los nuevos sistemas de valor derivados de un mundo excedentario, la vivencia y experimentación de las obras y, muy especialmente, las maneras interfazadas de construir subjetividad y de relacionarnos con los otros. Quizá este último asunto del que se generan preguntas sobre la colectividad conectada y también sobre la gestión *online* de la crítica, ha sido uno de los más explosivos si hablamos de nuevas *multitudes* de conectados que, curiosamente se definen por estar o, cuando menos, sentirse más solos que nunca.

Con el tiempo he considerado que una característica de corte antropológico capaz de ilustrar este escenario de cambios vendría claramente sugerida por el uso de expresiones como: *erosión*, *intersección* o *fusión*. Todas ellas aluden a cómo muchos de los límites que perfilaban y conformaban culturalmente nuestras relaciones se hacen difusos o, visto de otra manera, se contradicen en sus viejas definiciones. Es decir, en algo generan puntos de contradicción y tensión como los que suponen estar dentro pero estar fuera, ser productor pero siendo usuario, ser artista pero ser obra, ser un aficionado pero vivir profesionalmente de ello.

Tal vez resulte más orgánico si definimos esos choques semánticos y simbólicos como transiciones hacia algo nuevo, donde viejas clasificaciones dejan de ser válidas y se convierten en estratos arqueológicos de un tiempo que se despide. Y claro que preguntarnos hoy qué supone para el arte la erosión en la pantalla de los límites que separaban clásicas esferas, implica considerarlas como una escena de hibridación, pero también de *conflicto*, pues en ellas se están jugando distintas guerras de control biopolítico cuando una parte del mundo se tensiona buscando convertirse en *el mundo*.

Ni siquiera la hegemonía capitalista apoyada en el dispositivo que forma la pareja «gestión y disciplina» responde hoy claramente a una «disciplina» acotada, adoptando un carácter casi fluido que quiere impregnar cada práctica vital. En su caso para someterla, como fuerza que busca –de no haberlo logrado ya– hacerse sobrentendida e interior atravesando cada práctica. Como resultado el capitalismo en Internet contribuye a gestar un nuevo paradigma de relación donde todavía coexisten viejas visiones dicotómicas y estructuradas del mundo con tendencias que oscilan entre invalidarlas y difuminarlas. Es uno de los asuntos que trato en mi ensayo *Ojos y Capital* (Consonni, 2015) y en el que, junto a otros, me apoyaré para desarrollar las reflexiones que siguen.

El artista sin la prerrogativa de la imagen

¿Qué diferencia a quien crea como *profesión* de quien en Internet convierte su pasión creativa en un *trabajo*? Quizá en este ámbito de producción digital sea donde más claramente podemos advertir que el artista ya no tiene el privilegio de ser el creador de imágenes. Internet nos envolvió ampliando manos, ojos y capacidades. Las herramientas y los datos nos vinieron cargados de emoción y las aplicaciones nos permitieron (y empujaban a) producir opinión, mundo digitalizado, y mucha *imagen*. La vida digital está abigarrada de señales y obras que buscan ser vistas.

Muy al contrario, cuando comenzó mi interés por el arte era fácil identificar a dónde mirar. A finales del siglo pasado quienes creaban eran unos pocos y estaban muy localizados. Podría afirmar sin apenas titubeo que «unos pocos creaban para muchos», mientras ahora «muchos creamos para muchos». Incluso con cierta laxitud podríamos decir que todos creamos para todos de distintas maneras en la cultura-red. Entre otras cosas porque no necesitamos

mediadores. Pero también porque la *visibilidad reducida*, que antes singularizaba la *afición* como práctica restringida al tiempo ocioso y a una recepción casi exclusivamente familiar, ha sido superada en Internet. Lo que hacemos es lo primero que deseamos compartir de nosotros. ¡Mirad mis fotos, mis poemas, mis ideas!

La coincidencia de quienes hablaban desde una profesión artística o creativa (reconocida por el *establishment*) con quienes hoy crean desde el desatado *amateurismo* en la Red, ayuda a diluir esa vieja frontera de alta y baja cultura, al menos en cuanto a fusión de escenarios y audiencias. Sin duda un asunto al que Internet ha dado la vuelta. Cosa distinta sería profundizar en la potencia crítica, estética o en el reconocimiento que logran obras y prácticas más allá de lo numérico.

La pasión con la que los nuevos agentes creativos dibujan un perfil propio de la cultura-red me llama la atención. Entre otras cosas porque alude a formas de concentración y trabajo fuera de los márgenes disciplinares de las clásicas estructuras de formación y trabajo. Me refiero a la potencia de los *cuartos propios conectados* para dedicar atención a lo que nos apasiona sin dejar de estar en el mundo. Es decir, a la potencia de la nueva y conectada esfera *público-privada*. Esfera donde la concentración debe competir con dureza, casi bélica, con la tentación constante de vivir en una suerte de permanente parque de atracciones.

La concentración presupuesta en estos espacios, pero también el autodidactismo, la autogestión del *yo* y la *autenticidad* remarcada por un hablar en primera persona, parecen contrapesar la imagen de velocidad, desorientación y creación fragmentada que a menudo nos devuelve la Red.

Cierto que identificar la potencia que lo *amateur* y sus llamativos grados de *visualidad* y *pasión* tienen en la actualidad (como entrada posible al tiempo que habitamos) no supone obviar las otras potencias del arte contemporáneo proyectado en Internet, pero sí

le interpelan sobre su papel de alteridad y crítica. Porque, ¿qué tiene que ofrecer el arte en un mundo donde todos dicen producir *creativamente*?

El arte, lo sabemos, produce experiencias que a todas luces carecen de funcionalidad específica bajo una lógica escrupulosamente racional. Pero, justamente por ser un territorio que nos permite hacer convivir, desacomplejadamente, las contradicciones de la enunciación, y hacerlo sin excluir la imaginación y la perturbación crítica, el arte se nos hace imprescindible. También bajo cierta perspectiva que enfatiza la obra en la recepción estética, la mirada pausada y el extrañamiento, sería sustancial, no ya para describir un mundo sino para hacerlo pensativo.

Y esto me interesa porque la demanda que el arte hace a la mirada me parece indispensable para toda intervención crítica –y diría que también política– en una cultura excedentaria en lo visual y en la producción creativa. A todas luces el arte siempre necesitará «dar un tiempo» a lo que no quiere convencernos ni reconfortarnos, sino que, en todo caso, busca *perturbarnos* de alguna forma, tocar conciencia, intranquilizar, zarandear sujeto, deconstruir mirada.

Por mucho tiempo he pensado (lo creo aún) que las estrategias de quienes crean, como de quienes miran de esa manera crítica que aquí les narro, son imprescindibles si buscamos «pensar el mundo de forma diferente». Algo esencial para no docilizarse ante las explícitas y sutiles formas de poder y desigualdad que hoy se articulan con Internet, pero también para facilitar ver no sólo lo que está llamativamente iluminado.

Cabe tocar el interruptor simbólico seguido de un interrogante para cambiar algo en nuestra comprensión de las cosas. Encontramos numerosas obras de artistas que literalizan lo que sólo se intuye llegando, por ejemplo, a comerciar en una subasta con sus datos propios (pensamientos, correos, visitas), sugiriendo que si

ellos no lo hacen otros están igualmente haciéndolo. Sería el caso de Shawn Buckles que subastó su «alma en línea».

Artistas que observan y reubican lo que no accede a los primeros puestos de las búsquedas, lo *menos visto* o lo *no visto*. Para ello en muchos casos desvelan las paradojas sobre las que se construyen los oligopolios que hoy controlan el mundo conectado. O los parodian, introduciendo algún giro o distancia que de pronto los enfoca desde otro *ángulo* donde se hacen visibles sus lógicas internas. Pienso en Google, Facebook y Amazon a través de la obra *The Hacking Monopolism Trilogy* (2005-2011) de Paolo Cirio y Alessandro Ludovico. Propuestas que devuelven un espejo a la mirada mientras preguntan: ¿quién tiene aquí el poder de hacerme mirar con sus ojos?, ¿quién de forma *soft* y amable controla y comercia con los mundos de vida, mientras yo actualizo mi perfil?

La parodia es recurso habitual en el arte y que en Internet adquiere una fuerza renovada. Lo es porque se enfrenta a la inercia con la que derivamos y normalizamos la gestión del exceso. Una gestión que se nos hace racional y neutra, acaparadora en todo lo que visibiliza. Me detengo en lo que esconden estas dinámicas y pienso en la obra *How not to be seen. A fucking didactic educational* (2013) de Hito Steyerl, inspirada en algunos de los patrones de calibración de fotos en el desierto de California, que vistos desde arriba parecen píxeles. En este trabajo Steyerl proporciona una serie de instrucciones paródicas para hacerse invisible allí donde la imagen prolifera incontenible y lo inunda todo. No obstante, lo que se presenta como un ejercicio de resistencia contendría también una irónica claudicación a la lógica de la imagen. Su desvelamiento como «superficie» en constante transformación pero sin «interior», sin verdades escondidas en lo profundo. En sus líneas de fuga la obra integra el lado oscuro de la disolución, allí donde *desaparecer* (o dejar de ser visto) se vuelve casi imposible en el mundo actual, salvo si te confundes en la masa o te desconectas del mundo *online* que es cada vez más *el mundo*.

Pero también me parece sugerente la centralidad que adquiere la idea de *resolución*, como alusión a la necesaria tecnologización de la mirada, cuya codificación condicionará el ver, creando o diluyendo la imagen. Se vale para ello de la alta o baja *resolución* de la lente y de la máquina con la que nos enfrentemos al mundo mediado por pantallas. En cada caso las cosas aparecen o se vuelven invisibles, pero también nosotros en ellas.

Se me ocurre pensar en ese satélite que nos sobrevuela o, al otro lado de la distancia, en la palma de mi mano. Para verlos, y en un caso para saber que existen, necesito de una lente determinada. La normalidad que para cada uno de nosotros adquieren la infinidad de imágenes que creamos y nos rodean ponen en riesgo el extrañamiento ante la entidad de lo que vemos, de sus filtros y mediaciones. Tal vez por ello, al arte le exijamos que nos guiñe el ojo y nos muestre los brillos de las lentes. Sin esos brillos, los sujetos empobrecidos darían por sentadas que las cosas son lo que son porque no pueden ser de otra manera.

Y puede que sea reiterado insistir en lo que puede el arte en los universos tecnosimbólicos que nos rodean y en los que están en ciernes, pero a todas luces considero que esa mirada emancipadora debiera promoverse; ofrecerse como herramienta para enfrentar el devenir sin limitarse a usar las casillas que el sistema y las aplicaciones nos proporcionan; sin esquivar las ambigüedades de valorar y conocer por sí mismos, es decir, de ser sujetos. Y este creo que sería uno de los grandes desafíos de la institución artística con relación a Internet y, más concretamente, del denostado papel educativo del arte y el pensamiento crítico en la actualidad.

En un mundo excedentario ¿qué lógicas de valor y crítica?

¿Quién no se ha perdido en el propósito de una búsqueda?, ¿quién no ha encontrado algo que no buscaba derivando mientras busca-

ba lo que olvidó? Es fácil sumergirse en el exceso de voces, dejar de escuchar cuando la palabra se hace ruido y la imagen se convierte en paisaje. Quizá lo que en un primer momento resultó más estimulante de la Red fue el acceso a un mundo en apariencia *desjerarquizado*, donde todos producían y hablaban al mismo tiempo, compitiendo por un poco de visibilidad o de *silencio* entre la saturación y el ruido digital.

No pocos autores desde Paul Virilio han defendido que el exceso que caracteriza la Red puede funcionar como forma de *censura*, o diría incluso, como forma de *ceguera*. La saturación bloquea la percepción y anima al tránsito epidérmico, a ser posible, rápido, para así ver más, lograr más, llegar a más sitios. El *más* es ese mantra contemporáneo que no se cuestiona en la lógica digital y que lo moviliza todo.

Como primer asunto, el exceso habla de una forma de excedente (datos, información, imagen, mundo percibido...) que para su gestión requiere asumir un cierto orden. Y sucede que mientras muchos de los límites y órdenes antes comentados se difuminan en Internet, nuevos sistemas de visibilización (y valor) se posicionan. Concretamente el apoyado en la lógica racional y cuantitativa se asienta equiparando lo que reúne más *ojos* a lo que acoge más *mérito*, *calidad* o *valor*. Acontece sin embargo que en la Red aquello que se busca aumentar no parece ser sólo archivo, sino más bien valor en lo que «ha sido mirado». No deja de ser una lógica excedentaria y exponencial la que sostiene esta práctica donde el valor depende de lo acumulado y visible. Así, lo que busca valor mantiene la expectativa de seguir creciendo en *el ser visto*, pero también lo busca como forma para seguir existiendo, dado su carácter prescindible.

Sólo los ojos animan la circulación en la Red, y sólo ellos salvan del vertedero o del olvido. De hecho, en la gestión de lo excedentario, en tanto *prescindible*, se inviste de valor a lo cuantitativamente relevante, de forma que lo más visto se impone como lo más valioso

y lo que a todas luces más *moviliza*. El asunto no sólo ha sido parodiado y tratado por la práctica artística sino que también resulta clave para entender los retos de la crítica del arte como herramienta selectiva y contrapeso argumentativo. El crítico debe proporcionar lentes o espejos que ayuden a enfocar o a ver *lo profundo*, apelando a valores a los que invocamos para configurar los juegos y ambivalencias de sentido y sinsentido en nuestros mundos.

El valor añadido derivado de establecer un grado de equivalencia entre lo visto y lo valioso logra en el *posicionamiento* el canal que le permite asentar dicha equivalencia. Es decir, que la gestión de la visibilidad, no reducida a una obra o práctica sino disuelta en cada interacción en la cultura-red, sería objeto de negociación y valor de cambio en constante alza, bajo el poder (siempre simbólico, pero potencialmente también especulativo y material) que otorga ser visto.

Ocurre entonces que los intereses puestos en lo que hacemos circular en las redes convierten el excedente en algo singularmente rentable. De esta manera, la gestión de la visibilidad y del posicionamiento no pueden ser solamente cosa del *marketing* o de la publicidad, ni siquiera de la estadística o la sociología, pues los *sujetos* y las *vidas* se entrelazan y mercantilizan en lo que está en juego.

La visibilidad es una de las categorías que marcan el valor social del excedente. De hecho, en la actualidad, no pocas veces opera también como *pago*. No me refiero sólo a la vanidad del que comparte lo que hace buscando *ojos* y audiencia desde un revalorizado yo exhibido, sino también a proyectos y colaboraciones en la Red donde la visibilidad actúa como reconocimiento y autoridad moral, y a trabajos insertos en engranajes abiertamente capitalistas. Estos últimos, curiosamente, se valen del capital simbólico de la visibilidad para acrecentar el prestigio en un trabajo reiterado, expuesto y público, del que posteriormente se espera generar negocio. En muchos casos, la consecuencia no es sino la normalización de una

precariedad instrumentalizada por el sistema neoliberal, que se nutre de la productividad apoyada en la visibilidad y en la esperanza de un futuro canje de visibilidad por trabajo remunerado.

Conviven así en un mismo escenario lecturas muy distintas de la potencia de la visibilidad *online*, situando diferentes márgenes del valor y el capital. En unos casos, la visibilidad como herramienta para asentar nuevos valores vindica «lo que no es capital» y revaloriza, por ejemplo, la ética, la credibilidad, una autoridad y el reconocimiento social (la multitud en este caso demuestra que es posible asentar nuevos significados de «lo que importa»). Por otro lado, la visibilidad como pago parcial para creadores o como pago suficiente y simbólico para los damnificados de la renovada precariedad derivada del capitalismo cultural.

No obstante, observarán que esta lectura del excedente por la que transitamos sería aplicable tanto a lo visto –mundo en Red– como a los ojos instrumentalizados y cuantificados –también como excedente– por las industrias digitales. De forma que el excedente de *imágenes* tiene su correspondencia en el excedente de *audiencia* que retroalimentan el valor cuantitativo, contrario a los que aportan matiz y profundidad (y que requieren tiempo, como los propios del arte).

Porque llama la atención cómo lo que congregan los números más altos puede dar cita a un amplio espectro de seducción que hermana en la misma lista adjetivos como: escalofriante, morboso, brillante, tierno, monstruoso, divertido, dulce, repugnante, ingenioso, esperado, anunciado, con aquello más favorecido por la propia estructura de visibilización. Es decir, aquello que habla el idioma de la máquina que lo lee, o que maneja el código de la lente que mira. Puede que incluso se posiciona por voluntad de quien programa y crea, o también programa y *hackea*.

Como contraste de la luminosidad que genera valor, lo que se eclipsa o desaparece ante los demás alberga tanto lo ensombrecido

algorítmicamente por la lente, lo infravalorado, como lo voluntariamente escondido, generando la duda y el valor añadido de que se esconde por ser *preciado*. En el contexto artístico el ocultamiento puede ser considerado como forma de renuncia, un posicionamiento que suele sustentarse en valores idealistas. Como los trabajos anónimos donde la autoría se esconde (y teóricamente se renuncia a la fama) como crítica a un sistema. Pero también algunos productores en la Red se valen de estos recursos para convertir su ausencia en un añadido que dé mayor autonomía y libertad a su trabajo e, incluso, que la revalorice. En este caso, la equivalencia teje una relación entre la invisibilidad premeditada y el valor (capital) que puede instrumentalizarse como inversión futura en escaparate, por la expectativa y deseo que despierta una ocultación intencionada.

La necesidad (amenazada) de la crítica

¿A dónde mirar cuando todo brilla? O mejor dicho, ¿qué esperamos de la crítica en Internet? Siendo más necesaria que nunca para operar como faro cualitativo entre el exceso de luces se enfrenta hoy a dificultades polarizadas. Por un lado, el acoso sostenido en el anonimato como el sufrido por numerosos medios y grupos feministas. Por otro, una contra-crítica apagada y miedosa, desdibujando su potencia. En este último caso, dado que son la adulación y la lectura rápida los que predominan en un medio saturado como Internet, cabe el riesgo de pasar de largo por lo dicho para quedarse en la impresión, en la anécdota o en el titular. O, incluso, valorando la primacía de una cohesión endogámica, en un apoyo presente del que se espera un apoyo futuro. Las alabanzas entre afines a una comunidad estética o afectiva se retroalimentan y se viven como *quid pro quo*.

Contradecir o cuestionar las visiones mayoritarias aupadas y respaldadas por miles de seguidores o *likes* parece fácil, casi un mero gesto mecánico de opinar y enviar, pero tiene sus repercusiones. El miedo a que el disentimiento se haga demasiado visible y convierta una opinión contraria en objeto de linchamiento es algo que algunos temen retroalimentando gustos masivos. La dimensión que adquiere lo dicho cuando matiza o difiere de la corriente mayoritaria exige de tiempo para argumentar y debatir lo expuesto, pero también de una piel más gruesa, pues cabe el riesgo de que el debate que comienza en un ámbito minoritario se expanda y se haga público, que incluso llegue a significar a quien se pronuncia (diferenciándose) haciéndolo «muy visible», creándole una identidad, sin que ese sea su propósito. Mi impresión es que ese riesgo favorece a la impostura. De ello se valen las industrias digitales que promueven dinámicas e intercambios amables, tendentes a sumar lazos y no a romperlos. La comunicación se basa en esos vínculos suaves, sólo ellos garantizan volver allí donde nos quieren fieles, no importa tanto si usuarios/productores/producto.

Las condiciones de acceso y lectura en la Red también serían en este asunto algo en lo que detenernos. Tal como les sugería, *a priori* no parece ser la *concentración*, sino más bien la *impresión* lo que sujeta la circulación receptiva en la Red. Conectados y bombardeados por señales que levantan los brazos, cabe valerse de las lógicas de la imagen y el vistazo frente a las de la lectura y la reflexión pausada. Mucho por ver y poco tiempo. Difícilmente toleramos la profundidad del pozo en la tierra para resistir, como mucho, el escarbar mínimamente en la arena. Es como si una potencial biblioteca se hiciera museo, como si todo texto se nos hiciera imagen.

Esta tendencia me interesa entre otras cosas porque apunta a la ansiedad contemporánea como respuesta. Pero también me parece que apunta a un riesgo simbólico. Me refiero a que los imaginarios

conservadores se valen de la celeridad que sólo tolera lo epidémico para asentar formas de poder. Como razón encuentro que la pareja *celeridad* y *exceso* contribuye a reforzar emociones e ideas preconcebidas, bajo la lógica de que no puede haber parada reflexiva sin tiempo para ello. Porque cabe sospechar que las inercias de la velocidad sólo toleran ideas que ya estaban en nosotros, o sensaciones y emociones que no exigen mayor posicionamiento que *sentir, gustar* o *disgustar*.

Antes que suavizarse, el asunto se refuerza en Internet que es palmariamente un medio del *agrado*, donde predomina la positividad de *gustarse* y compartirlo. Pero gustar no exige un pensamiento complejo sino más bien un impulso, diría que un movimiento, casi mecánico, pulsar un botón. Es en consecuencia fácilmente cuantificable, genera vínculo amable, agrada. Por el contrario, decir «no» lo rompe. Es una de las bases del capitalismo afectivo y bien la rentabilizan las industrias digitales.

El agrado suele ir dirigido a aquel con quien no se quiere enfrentamiento o que tiene algún poder sobre nosotros. En tanto nuestro nombre (como parte de nuestro trabajo) está expuesto en el escaparate donde todos opinamos sobre todo, agradar parece la pauta recomendada para evitar conflictos. Además, para quienes suelen estar sometidos a la precariedad de los trabajos temporales, el agrado es un recurso estratégico frente a posibles contratadores (un poder concreto), pero también a posibles aliados para la visibilidad (vínculo difuminado) que suministren apoyo simbólico y compartan una producción dependiente de los *ojos* acumulados.

Es sin duda este escenario de contingencia, precariedad y ansiedad frente al que la fidelidad de una crítica profunda debe actuar, resistiendo la complacencia que habitualmente genera lo más visto, lo más vendido, lo mejor posicionado en la Red. Es en la sinceridad que vence a la impostura y la inercia donde la conciencia se enfrenta a lo que busca normalizarse.

Claramente, la potencia estética y la política interpelan al sujeto y precisan de los lugares que requieren profundidad y tiempo, no dispuestos a bailar al ritmo de la tendencia y la multitud. Esos lugares son los de la crítica que alimenta la posibilidad dialéctica de conversar con las ideas capaces de perturbarnos, de promover los pensamientos propios, suyos; aun cuando estos no coincidan con los gustos numéricos, miedos o euforias de la mayoría, e incluso cuando tampoco coincidan con lo que esas obras y escritos les están diciendo.

Reparo en que de la creación y la crítica más comprometida espero, hoy más que nunca, la pregunta incómoda allí donde la cultura se hace más fragmentaria y precaria. También el contrapoder para la infiltración pensativa y la transformación del mundo a través de los imaginarios que idean, los entornos que nos proponen, las luces y sombras que proyectan y las ideas que nos sugieren. El pensamiento crítico como la creatividad liberada parece recibir el mandato de no quedarse en los efectos catárticos o estéticos del arte viejo, sino actuar para desordenar lo que tranquiliza mientras hace sumisas a las personas. No haría falta para ello formas creativas que enarboles banderas de *certeza* alguna, sino que ayuden a mostrar las formas en que esas certezas son erigidas.

Pero tampoco olvido que ahora los criterios culturales no suelen venir dados por la cultura (entendida como sector específico de trabajo y práctica creativa) sino por el *mercado*. Bajo esta presión, entre las formas en que la precariedad atraviesa la cultura-red, llama la atención la que contribuye a mediarla y remediarla, afirmaría Bourriaud (*Radicante*, 2009), «sin confirmarla». Quiero decir, la forma en que el tránsito por la apariencia y por la apropiación recontextualiza lo que vemos, haciendo confuso su pasado, haciendo propias las imágenes e ideas de otros bajo la promesa de una creación colectiva tintada de utopía y potencia, cuyo reverso es la precariedad de muchos. Fascina tanto como inquieta la

increíble movilidad, rapidez, uso y apropiación en pos de la multitud conectada. La lógica de las redes es así y viene desde abajo.

Este asunto hunde también sus raíces en la crisis de los sistemas de valor apoyados en formas de calidad y prestigio sustentadas por expertos e instituciones hoy cuestionados. Pero también en la deriva pendular hacia valores capaces de sintonizar con (y servir a) los poderes de época. Valores amparados en las audiencias, hoy objetivables y cuantificables que permitan manejar el exceso sin bajar el ritmo de producción. Valores fácilmente *hackeables*, más apoyados que nunca en la apariencia.

Los tiempos del arte, los tiempos, la Red

Sé que hay cosas que, de momento, sólo pueden moverse en la imaginación. Quizá esa potencia que tiene la fantasía y que la hace vivir desacomplejadamente en el arte y en las pantallas sea un atractor ilimitado que los une necesariamente. Para quienes se enfrentan al mundo buscando mayores niveles de libertad y emancipación (no sólo para sí mismos) la imaginación nunca debiera ser descartada, tampoco el arte. En él se entrena lo posible y lo alternativo, si le damos tiempo. Y juraría que no hay mejor ejercicio mental que *jugarse* en un marco de fantasía.

Antes de las pantallas, la imagen y sus rituales estaban más atados al tiempo inmóvil de la muerte y de lo afectivo. Ese mundo convive aún con las imágenes que Debray en *Vida y muerte de la imagen* (1995) denominaba «sin carne», despojadas de la trascendencia de la muerte y de los discursos de la religión. Y me parece que hoy las imágenes, en su darse excedentario controlado por las industrias digitales, sólo pueden ser desmontadas por el pensar más crítico, más lento, quizá también el derivado de esa alteridad

que es la práctica artística. Nunca por las teorías que ayudan a crear dichas imágenes sino por las que ayudan a hacerlas pensativas y donarles tiempo.

Frente a lo enigmático que se ritualiza y que reconforta contenido en la imagen religiosa, el arte de hoy inquieta y posiciona las cosas en una mesa de disección. En su inefabilidad y contradicciones pide interpelar y ser interpelado por las formas de poder y vida, devolviendo al sujeto la posibilidad de interrogarse y pensar por sí mismo, es decir, tratándolo como *sujeto*.

Aceptaría sin embargo que el arte no ha logrado *los tiempos* que simbólica y escenográficamente tan bien han sabido gestionar las religiones para otros fines: sus rezos, silencios y tiempos de concentración hacia las imágenes. Hoy para los no profesionales del arte conocer una obra no pasa de verla citada o expuesta visitando un lugar, como quien hace turismo o se relaja, resbalando sin más por un espacio ilustrado, recogiendo la impresión del vistazo.

Para ilustrar esta idea pienso en obras que frente a esa presión simbólica de la apariencia y de la prisa, reclaman la pausa, el silencio o, incluso, la desconexión. El arte ha sabido simular e ironizar la dificultad que se disfraza de predisposición y que nos convierte en objeto de transacción de las industrias digitales, promoviendo un poder *sólo relativo* sobre nuestras cosas y tiempos de concentración, cedidos al tránsito epidérmico. Por ejemplo, la obra *Seppukoo* de «*Les Liens Invisibles*» facilitaba una suerte de *suicidio virtual* a partir de la desactivación de cuentas de redes sociales como Facebook. A ello seguía el posterior ritual paródico de despedida a través de la activación y diseño de un memorial personal *online* que permitía a los protagonistas elegir su epitafio y despedida. A modo de posicionamiento reivindicaba la autonomía en el gesto de «decido irme».

Con una clara influencia de la iconografía y cultura tradicional japonesa, la obra demandaba el honor de «morir voluntariamente»,

renunciando a vidas socialmente inducidas que se viven como elegibles sin serlo. La contradicción estaba presente en la visualización geoespacial de los puntos del planeta donde más suicidios virtuales de redes sociales había incentivado la obra. Una promoción *inducida* por la idea no ya de *conexión* sino de *desconexión*, pero empleando el mismo método de las redes que criticaba, la *influencia*. De hecho, era la influencia la categoría que latía en dicho mapa de muertes, señalando con manchas de distinto tamaño dónde se había generado mayor contagio, *convenciendo* a otros para que también se desconectarán.

Claro que la vida dentro y fuera de la Red, si acaso estos límites son hoy diferenciables, es un asunto de libertad y de *tiempo*. La vida es claramente «un tiempo de vida». Vida en tanto se sabe efímera y vulnerable. Que las pantallas ocupen la mayor parte de nuestro tiempo implica que ocupan gran parte de nuestra vida. Controlar los tiempos es el gran reto de la nueva cultura que aquí he denominado cultura-red. Un control que no puede estar donado bajo espejismo de libertad a la máquina. Y creo que, habituados a la vida de conectados y a la profunda sensación de no recordar en qué momento hemos elegido estar y hacer lo que hacemos, el arte debiera hacernos sentir un golpe en el corazón al advertir la caducidad de nuestro tiempo, la extrañeza del mundo cuando de pronto los cristales y estratos que conforman la tecnología se hacen evidentes con sus explícitas y silenciosas formas de domesticación.

Pero es extraño, porque mientras el arte más comprometido con el ahora puede ayudarnos en este propósito, tengo la impresión de que si lo hace es a pesar de la institución artística. Porque no creo que ésta se haya visto llamativamente modificada por la interpelación de Internet en estas últimas décadas. Poco se diferencian hoy los programas educativos orientados a la formación de artistas que, por ejemplo, excluyen de igual manera la filosofía y el pensamiento, o la formación tecnológica y sus lógicas algorítmicas.

Poco cambiaron los circuitos de exhibición, las formas y vulnerabilidades del trabajo creativo en un escenario de ansiedad y contingencia amplificadas, o la íntima relación del arte con el mercado a cuyo poder critica en gran medida el arte más comprometido.

El mundo ha cambiado radicalmente pero pervive aún un desajuste entre lo que el arte anuncia y lo que su institución promueve. Como si la práctica artística viviera un tiempo adelantado y su institución, a cuestas con sus prerrogativas del pasado, olvidara su reclamación de vanguardia y fuera reacia a transformarse. Como si se tapara los ojos ante los adolescentes que hoy crean o sueñan con dedicarse a la creación en, sobre, desde, o a pesar de, ese fascinante monstruo de época al que llamamos *Internet*.

R. Z.

