
Empantanados en lo real

La «deshumanización» *reloaded*

Fernando Castro Flórez

Vivimos en un *esteticismo generalizado*, deambulando por un «sistema del arte» intrascendente, neutralizada la transgresión o convertida en ritual para iniciados que ya están de vuelta de todo. «El arte –apunta Baudrillard en una suerte de mantra de desencanto– sigue pretendiendo ser el arte, cuando no es más que una especie de metalenguaje de la banalidad». Esa (im)pura superficialidad del arte contemporáneo, descrita por el teórico del simulacro, puede ponerse en relación con el «elogio» que Ortega y Gasset hacía de lo que llamaba *arte artístico*. Tanto *La deshumanización del arte* (1925) como *El complot del arte* (1996) describen unas prácticas artísticas «fraudulentas», si bien de la vanguardia a la neovanguardia se ha *repetido* una historia que ha terminado por degenerar en una patética comedia, a la postre insignificante. En la cultura *post-pornográfica* en la que sobrevivimos, sedentarizados por la pandemia, hemos comprendido que la ideología de la transparencia y la retórica de la creatividad han generado sombras siniestras: la

multitud conectada a naderías goza de síntomas deprimentes mientras se viralizan falsedades todavía más inquietantes que las del arte.

La «masiva» (im)popularidad del arte nuevo

Recordemos que la comprensión de la modernidad y el juicio sobre el «arte joven» de Ortega y Gasset, tal y como lo desarrolla en *La deshumanización del arte*, tiene como base un prejuicio sociológico: la masa es incapaz de entender el «arte artístico». Ortega transmite, puede que inconscientemente, cierto tono nietzscheano ante ese «arte minoritario» que produce entre sus receptores lo que califica como una «aristocracia instintiva». La crítica de Nietzsche a la moral gregaria adopta en el pensador español la forma de una comunidad de los *mejores* que se reconoce, gracias al arte, frente a la muchedumbre. De forma polémica, en el tiempo de las vanguardias, se declara que la misión de la aristocracia estética es combatir a la masa incapaz de comprender lo nuevo.

Se acabará el tiempo en que la sociedad –escribe Ortega y Gasset–, desde la política al arte, volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares [...]. Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante: el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres.

Para Baudrillard las masas, aunque participan en el juego y parecen mantenerse en una posición de servilismo voluntario, «son perfectamente incrédulas. En este sentido, oponen una cierta forma de resistencia a la cultura». En su artículo «Los ilotas y las élites» (publicado en *Libération* el 4 de septiembre de 1995) advierte que las masas no están «cegadas», al contrario, ven, pese a

los discursos apocalípticos de los mandarines culturales, muy claramente. En la movilización cultural, aguantando la opacidad política, las masas no caen en el delirio de adherirse a valores en los que, a la postre, *no cree nadie*. Baudrillard, con ácida lucidez, indica que la sociedad real se desinteresa de la clase política sin perderse el penoso espectáculo que ofrecen:

De este modo los Media sirven al fin para algo y la «sociedad del espectáculo» adquiere su pleno sentido en esa ironía feroz: las masas ofreciéndose el espectáculo de las disfunciones de la representación a través de los riesgos de la corrupción política. A ésta ya sólo le queda la obligación de autosacrificarse y asegurar así el espectáculo necesario para el placer del pueblo. Pues si el principio del poder implicaba en otros tiempos un riesgo de muerte, el grado cero del poder ya sólo implica el auto de fe artificial. Una vez más, damos las gracias a los políticos por liberarnos de la ingrata obligación de administrar ese lugar vacío en que se ha convertido el poder, como a otros les está reservado administrar el dinero, los negocios, el tiempo libre, la moral o la cultura. Todas tareas superfluas felizmente reservadas a los charlatanes, depredadores y especuladores, sin contar a los filósofos de labios de cera.

Sin duda, Ortega no era uno de esos filósofos que, como dijera Rousseau, dormían un sueño imperturbable, ajenos a los peligros del mundo. Nunca dejó de estar atento a los temas de *nuestro tiempo*, incluso a esos asuntos del «arte nuevo» que puede que «no hayan producido hasta ahora nada que merezca la pena». El ensayo de *La deshumanización del arte* desborda las preocupaciones historiográficas y no es un mero ejercicio de crítica de arte. Si se muestran algunos rasgos diferenciales del *arte nuevo* es desde la convicción de que el arte y la ciencia son los primeros lugares en los que se puede contemplar cualquier cambio de la sensibilidad colectiva. Ortega está preocupado principalmente por saber de qué *nuevo estilo general de vida* es síntoma y anuncio el asco a las for-

mas vivas, la deshumanización que se aprecia en el arte. El arte nuevo que Ortega caracteriza en 1925 se dispone como una auténtica *distorsión* de lo que hasta ese momento se ha considerado arte. El trato con lo humano, la forma típica del realismo, la mimesis con la acción reconocible, son polémicamente considerados por entero diferentes del verdadero goce artístico, incluso incompatibles con él. El arte, afirma Ortega, exige adecuación y atención a la *transparencia* que es la obra de arte. El poder de acomodación a lo virtual que constituye la sensibilidad artística es el que pone en movimiento la tendencia a la purificación del arte de la que surge la moderna deshumanización:

Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista.

Tal proceso de *despojamiento* de lo humano provoca una pérdida de las referencias estables que hacían posible una complacencia y «diálogo» con lo representado. El arte sólo puede ser apreciado por sujetos con sensibilidad artística: «Será –apunta Ortega y Gasset– un arte para artistas; será un arte de casta, y no demótico». La actitud del arte nuevo tiene algo de inhumano, sus propios espacios hacen imposible cualquier *convivencia*,

nos deja encerrados en un universo abstruso, nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente.

En nuestra sociedad *conducida algorítmicamente* desaparecen los sujetos y lo que queda son los objetos. Según Byung-Chul Han, la informatización del mundo convierte las cosas en *infómatas*, es decir, en «actores» que procesan información.

Las *cosas últimas* (*ta éschata*) serán –leemos en *No-cosas* (2021)– igualmente arrumbadas. El hombre se aventura en lo no-condi-

cionado. Nos encaminamos hacia una era trans y poshumana en la que la vida humana será un *puro intercambio de información*.

Aunque el *ciborg* no sea otra cosa que una distopía ciberpunk cargada en el pantanoso presente de anómala nostalgia, lo que tenemos, literalmente entre manos, son objetos-fetiches que propiamente generan *compulsión de repetición*: nuestras prótesis postmcluhianas únicamente han servido para vigorizar el pulgar y, acaso, *darle un like* a la castración definitiva. Hemos consumado aquella *estética de la desaparición* que Virilio diagnosticara y el *déjà vu deshumanizado* termina por neutralizar la jovialidad artística vanguardista en la rutinarización del *shock*, cuando hemos comprendido que la hipervisibilidad es una forma de exterminar la mirada. En *El boyo* (la película de Galder Gaztelu-Urrutia que tanto éxito tuvo durante el confinamiento del 2020) uno de los «habitantes» utiliza la palabra que aclara nuestra situación: «obvio».

La estética y sus dilemas políticos

Boris Groys sostiene que bajo las condiciones de la modernidad hay dos formas de producir y hacer llegar al público una obra de arte: como mercancía o como instrumento de propaganda política. Godard afirma que no se trata de mostrar las cosas verdaderas, sino de mostrar cómo son verdaderamente las cosas, retomando a Brecht, que en 1935 nombraba las *cinco dificultades para decir la verdad*: la inteligencia de la fidelidad, la moral de lo trágico, el sentimiento de urgencia, la voluntad de experiencia y el coraje de santidad. Ser realista en el arte implica, para el autor de *Madre coraje*, ser realista también fuera del arte. La *pasión de lo real* persiste en el arte contemporáneo y particularmente tras aquella búsqueda (surrealista y en general propia de las vanguardias) de una «belleza convulsa»; nuestro «desobramiento» puede que no sea otra

cosa que una continuación del pensamiento materialista y afortunadamente ateo que llevó, entre otras cosas, a una *desacralización* de la obra de arte e incluso a una descomposición de la idea romántica del artista. Una época marcada por la biopolítica del miedo, en la que las ideologías, según declaran voceros autorizados, han «finalizado», algunos procesos plásticos intentan dar cuenta de la *vida precaria*, reconsiderando el sentido de la comunidad, pero a partir de la dimensión frágil de la corporalidad.

Algunos artistas se toman en serio la *urgencia de la intervención* artística en el contexto social, tratando de que las obras sean detonantes para la toma de conciencia, vale decir para una politización del imaginario que evite la deriva hacia los planteamientos totalitarios, aunque sea de corte aparentemente «blando». Puede que «arte de propaganda» no sea otra cosa que un oxímoron y el (pretendido) arte político un ejercicio de «predicar» a los que ya comulgan con ideas (pretendidamente) progresistas.

Como decía Hannah Arendt, nos basta con mantener los ojos abiertos, «para ver que nos encontramos en un verdadero campo de escombros». El intelectual y el artista tienen, fundamentalmente, que tratar de conquistar una parcela de humanidad.

Una obra de arte debería ser capaz, con la condición de hacer la «historia narrable», de producir la anticipación de un hablar con otros. Tenemos que comenzar a escribir lo que sería *nuestra historia*. Aunque podríamos pensar que vivimos en el país de los lotófagos, también tendríamos que estar prevenidos contra el uso retorizado y, finalmente, banal de aquella «Historia» que acaso sea, tal y como Nietzsche apuntara en su segunda *Consideración intempestiva*, la fuente de una *enfermedad* que tiene en el cinismo uno de sus síntomas. Más allá del «delirio conmemorativo» podríamos recordar de *otra manera*. Cuando el mundo entero se ha *museificado* sufrimos, paradójicamente, una crisis absoluta de la memoria y, precisamente por ello, tenemos que combatir la «po-

lítica del olvido» y trazar los procesos históricos que nos corresponden.

Hacer obra de historia remite entonces a un arte consciente de su distancia radical con lo que lo imita. La «pintura de la vida moderna» se piensa *revolucionaria*, desde las barricadas a la imagen de los picapedreros; la exposición política del realismo de Courbet supone tomar en cuenta el «pensamiento del afuera» inherente, como recuerda Foucault, a toda obra de arte. Toda historia reconstruye su escena. Como apuntó Benjamin en 1940, la obra del historiador es política en cuanto consiste en «apoderarse de un recuerdo tal como este surge en el instante del peligro». El mismo anacronismo –ese encuentro del presente y la memoria– es el único capaz de producir una «chispa de esperanza», para hacer, de alguna manera, la luz sobre y contra los «tiempos de oscuridad» que, más que nunca, amenazan a los pueblos.

El dispositivo representativo transforma la fuerza en potencia y acaso una de las intenciones de ciertos procesos artísticos sea representar una instancia comunitaria en la que la opinión se despliega con franqueza democrática. La lucha política surge, habitualmente, del dolor ante la injusticia, nos movilizamos, en ocasiones, al sentir la herida en el seno de la democracia. En buena medida el *arte crítico* revela la necesidad de encontrar alguna esperanza.

El tiempo de la historia –apunta Jacques Rancière en *Figuras de la historia* (2013)– no es solamente el de los grandes destinos colectivos. Es aquel en el que cualquiera y cualquier cosa hacen historia y dan testimonio de la historia. A la máscara de cera de los fusilados del *Tres de mayo* [de Goya] responde el rosa de las mejillas de la *Lechera de Bordeaux*. El tiempo de la promesa de emancipación es también aquel en que toda piel resulta capaz de manifestar el brillo del sol, todo cuerpo autorizado a gozar de él cuando puede y a hacer sentir ese goce como testimonio de historia.

Tenemos que negarnos a aceptar que lo que pasa en un mundo injusto sea meramente «precisión de los simulacros» o algo fantasmagórico, al contrario, esas estrategias de marginalización producen la pobreza y agotamiento del sistema y la tarea crítico-artística tiene que afrontar con honestidad la verdad de los conflictos, aunque sea por medio de *presencias inquietantes*. Eso no supone, ni mucho menos, caer en un discurso inercial como si el arte fuera una letanía crepuscular, sino más bien generar desde una nueva modalidad de *arte comprometido* en un universo de aparente pluralismo, pero sometido a una imponente homogeneización.

Con su habitual lucidez Zizek diagnóstica, en su monumental libro *En defensa de causas perdidas* (2008), una situación patológica que pretendería adormecerse con su peculiar canción de cuna, a lo Fukuyama, del «final de las ideologías». Tenemos síntomas inequívocos de «infobesidad» (problemas causados por la sobrecarga de información) y no hay modo de recuperar la confianza (eso que ahora es una necesidad de lo que esotéricamente nombramos como «mercados») o por lo menos saber en qué abismo nos estamos precipitando.

Ya es hora de reconocer –apunta Christian Salmon en *La estrategia de Sberzade. Apostillas a Storytelling* (2011)–, en la omnipresencia mediática de nuestros príncipes, más torpeza que control, más vagabundeo que resultados, una huida hacia delante en el espacio vaciado de lo político, mientras el terreno de la política se estrecha y los centros de poder tradicionales se alejan hacia otros lugares: Bruselas, Washington o Wall Street.

Victor Klemperer apuntó, en relación al Tercer Reich, que el estilo obligatorio para todo el mundo se convierte en el del agitador charlatanesco. Las fábulas del neoliberalismo son una mezcla de andanzas y de traspiés, mezclados el desmentido tras la torpeza mayúscula o la amarga toma de conciencia de que el men-

saje «no ha llegado» cuando la derrota impone su cruda ley. La narrativización de la acción política suscita un torrente de comentarios (una tendencia a la sobre-interpretación o «hiperglosia») mientras la inflación de historias arruina la credibilidad del narrador. El hombre político contemporáneo ha desbordado el paradigma del «chaquetero», sabedor de que defraudar, dar la espalda a los compromisos y sacar el mejor partido de las circunstancias es, en buena medida, un comportamiento reprobable pero normativo.

Reconsiderando la tarea de la crítica después del 15M

Tal vez sea necesario volver a pensar un *arte de la existencia* en el sentido que Foucault estableciera en la *Historia de la sexualidad* o, por lo menos retomar ciertos criterios de estilos que implican el sello ilustrado de la resistencia a la autoridad. Conviene tener presente que ser crítico con una autoridad que se hace pasar por absoluta requiere una práctica que tiene en su centro la transformación de sí. Recordemos la pregunta que es el signo distintivo de la «actitud crítica» y de su peculiar virtud:

¿Cómo no ser gobernado –pregunta Foucault en el texto «¿Qué es la crítica?», leído como conferencia ante la Sociedad Francesa de Filosofía el 27 de mayo de 1978– *de esa forma*, por ése, en nombre de esos principios, en vista de tales objetivos y por medio de tales procedimientos, no de esa forma, no para eso, no por ellos?

El *arte de no ser gobernado de esa forma y a ese precio* tiene un nombre simple y contundente: resistencia. Según Antonio Negri, la resistencia es lo que permite entrecruzar la diferencia y la creatividad. «¿Cómo se puede tener –pregunta Negri en *La fábrica de porcelana* (2006)– en cuenta el derecho de resistencia, y el derecho a

pedir transformaciones más o menos radicales del sistema político y constitucional?». No es fácil saber si se pasará de las «luchas desestructurantes» a una nueva praxis democrática radical y a un «ejercicio de lo común». El derecho a cuestionar tiene bases tanto éticas como estéticas, porque la negativa a aceptar como verdadero lo que una autoridad dice que es verdad es el núcleo del *estilo anti-autoritario*. «La crítica será –apunta Foucault– el arte de la inservidumbre voluntaria, de la indocilidad reflexiva [*l'indocilité réfléchi*]». La crítica tendría esencialmente como función la desujeción [*désassujétissement*] en el juego que se podría denominar, con una palabra, la política de la verdad. Nuestra libertad está en juego y hay que tener el arrojo total de *romper las ataduras*. «Pero se trata –escribe Judith Butler en su revisión del ensayo de Foucault sobre la crítica– de un acto de coraje, actuando sin garantías, poniendo al sujeto en riesgo en los límites de su ordenamiento». La *indignación* o la inservidumbre requieren que rompamos los hábitos de juicio a favor de una práctica más arriesgada que busca actuar con *artisticidad* en la (co)acción. El acontecimiento de la multitud supone, según Negri, «un elemento creativo común», supone una agitación de la singularidad ante el vacío de la decisión; basta pensar en el enojo, en el desorden, en las disputas y en todo ese ruido de fondo «en el que vivimos, o también en el peso de las tendencias represivas en la vida cotidiana más banal». La decisión común es siempre una invención libre, un verdadero *clinamen*, un cambio de trayectoria y, especialmente, una fractura con respecto a aquella inercia glacial que nos tenía encantados porque «no ocurría nada» cuando propiamente estábamos dando pasos acelerados, como en los dibujos animados, sobre el abismo, inconscientes de la caída inevitable.

En el texto que escribió en mayo de 1979 sobre la revolución iraní, titulado «¿Es inútil la revuelta?», Michel Foucault señala que el hombre que se revuelve es a fin de cuentas inexplicable:

Ha de tener un desarraigo que interrumpa el despliegue de la Historia y su larga serie de razones para que un hombre prefiera «realmente» el riesgo de la muerte a la certidumbre de tener que obedecer.

No necesitamos, ni mucho menos, una «autodisciplina despiadada», sobre todo cuando estamos sometidos sin apenas tener conciencia de ello. No estamos frente a la pizarra en blanco de la ignorancia o la inmanencia que Platonov nombró en *Chevenгур* como una utopía campesina. La indignación se desplegó en las plazas públicas, como un conjunto de acontecimientos extraordinarios, pero no por ello catastróficos. Me atrevo a decir que el 15M (la *okupación* de las plazas que fue calificada como la «spanish revolution») era *necesario* o, en otros términos, fue un punto de torsión sintomático que retroactivamente crea su propia necesidad. El mero gesto de retirarse de la participación en un ritual de legitimación hace que el poder estatal aparezca suspendido en el precipicio. El acontecimiento (de la vida) indignado es tanto un modo de *producción de espacio* cuanto un arte de la sustracción. Por fin surgían en España procesos que exigían una *repolitización del espacio público*, modos de la «desobediencia civil» que se negaban a seguir la «inercia consensual» de aquel *pacto de olvido*.

Puede que, como sugiere Negri, el arte y la revolución guarden analogías y que el *Kunstwollen* tenga que ver con la organización de las fuerzas sociales excedentes.

Las revueltas contra el sistema político dominante —leemos en *Commonwealth* (2011) de Negri y Hardt—, sus políticos profesionales y sus estructuras ilegítimas de representación no aspiran a restaurar un supuesto sistema representativo legítimo del pasado, sino a experimentar con nuevas formas de expresión democrática: *democracia real ya*. ¿Cómo podemos transformar la indignación y la rebelión en un proceso constituyente duradero?

¿Cómo pueden convertirse en un poder constituyente los experimentos de democracia, no sólo democratizando una plaza pública o un barrio, sino inventando una sociedad alternativa que sea verdaderamente democrática?

Esas preguntas están expandiéndose en la multitud y, por supuesto, obligan a los artistas a posicionarse en un momento en el que el «virtuosismo» post-fordista, tematizado por Paolo Virno, da paso al neo-esclavismo.

El acontecimiento indignado no fue, en ningún sentido, *pirotécnico* y tampoco puede reconducirse en las modalidades estéticas, aunque está lleno de *capital simbólico* o, mejor, de esa actitud que hemos calificado como *arte de la insubordinación*. Cuando se produce también una resistencia en las conductas expresivas de los rebeldes, como sucediera en el caso del movimiento Occupy tenemos que tratar de pensar *elementos críticos* y procesos estético-simbólicos que, literalmente, den cuerpo a la insumisión colectiva para evitar que todo termine «disolviéndose en el aire». Para que el arte se *recargue críticamente* tiene que ser capaz de «corresponder» a las dinámicas antagónicas de nuestro tiempo. Ortega y Gasset, en *La deshumanización del arte*, advierte que el arte nuevo nos incita a una profunda comprensión de lo estético como un dominio completamente diferenciado de aquel del vivir cotidiano; por ello es una propuesta o búsqueda de una *nueva vida*, una «vida inventada» en la que es posible un trato diferente con las cosas, una relación de comprensión y goce artístico. Sólo que, tal vez, hoy la deshumanización ha tomado el siniestro aspecto de la completa *inhumanidad* y no podemos meramente complacernos con la sublimación estética. Es significativo que Manuel Borja-Villel, en el número de la revista *Artforum* sobre lo más interesante acontecido en el mundo del arte en 2011, colocase como número uno de su peculiar lista la acampada de la Puerta del Sol realizada a partir del 15 de mayo.

(No faltaron reacciones de agentes del mundo del arte y activistas políticos que descalificaron los argumentos del director del Museo Nacional Centro Reina Sofía por considerarlos «fuera de lugar»). Apenas había terminado la «revuelta indignada» y ya estaba okupando los espacios de la bienalización y los *disobedient objects* fueron cuidadosamente expuestos en 2014 en el Victoria & Albert Museum, completando un destino inercial hacia lo «decorativo».

*El equívoco de la simulación-real más allá
del «desierto de lo real»*

En *Matrix* (1999) aparece la portada de *Simulacres et simulation* (1981) de Baudrillard. El teórico francés consideró que en esa película se había materializado un imponente equívoco al tomar la hipótesis de lo virtual como un hecho y transformarla en una fantasía visible. Abducidos por la «desertificación» virtualizante no fueron capaces de comprender que ya no podemos utilizar las categorías de la realidad para hablar de nuestro mundo. Aunque a Baudrillard le interesaron los «hombres espectrales» de *Matrix*, no podía compartir las especulaciones de las Wackowski en esa especie de «ciber-caverna» (para)platónica. Ahí falta el *punctum* y, más que ironía, todo parece patético.

Matrix es, en este sentido, un objeto extravagante –apunta Baudrillard en una entrevista publicada en *Le Nouvel Observateur* en 2003–, a la vez cándido y perverso, donde no hay ni este lado ni más allá. El pseudo-Freud que habla al final de la película lo dice bien: en algún momento, tuvimos que reprogramar *Matrix* para integrar las anomalías en la ecuación. Y ustedes, los opositores son parte de ello.

Hemos escuchado demasiadas veces el discurso agorero que nos advierte que es *impossible escapar del control*. Ya ni siquiera

produce inquietud el capitalismo de la vigilancia, tematizado por Shoshana Zuboff, al contrario, entregamos nuestros datos y nuestra vida, completamos una *adhesión fascinada*, dejamos que el desierto (del nihilismo) crezca dentro de nosotros. El *yo que se efectúa*, en términos orteguianos (desarrollados en su «Ensayo de estética a manera de prólogo»), es meramente datos, visualizaciones y (precaria) monetización.

Ortega y Gasset utiliza, al final de *La deshumanización del arte*, el término «pirueteo universal» para dar cuenta de la intranscendencia del arte nuevo que suscita «una inesperada puericia»:

Todo el arte nuevo resulta comprensible y adquiere cierta dosis de grandeza cuando se le interpreta como un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo.

Si el arte libera de algo, si tiene algún sentido emancipatorio, lo es de la seriedad de la vida y, en gran medida, de la propia seriedad del arte cuando reclama para sí tareas trascendentes. Ortega encuentra en esta puerilidad un primer eslabón para comprender cuál es el estilo general de vida que se está preparando. Un siglo después estamos entregados a la *gamificación* del mundo, exacerbando la condición del «homo ludens» para tratar de conseguir «el premio» aunque sea a costa de la violencia más descarnada como sucede en la alegórica y sintomática serie *El juego del calamar* (2021).

Nos escenificamos a nosotros mismos en los medios sociales, convertida «la era de acceso» en una catarata de vanidades y ridiculeces, desde las tentaciones y escarceos sexuales de jóvenes clonados (prodigios de vigorexia, adictas a la silicona, estrictos analfabetos funcionales, entregados a la hiperactuación de sus celos) hasta las tertulias domingueras (plagadas de trifulcas familiares, traiciones guionizadas, escándalos de pacotilla), lo que devoramos es, en todos los sentidos, *bazofia audiovisual*. El

reality show protagonizado, como dijera Baudrillard, por «los herederos del *ready-made*» sintoniza con el tsunami *postruista* en el que los «negacionistas» de todo signo pueden legitimarse con «verdades alternativas», dispuestos a desvelar la inmensa Conspiración.

Las imágenes digitales —escribe Byung-Chul Han en su libro *No cosas*— transmutan el mundo en *información disponible*. El smartphone es un *Ge-Stell* [un armazón] en el sentido heideggeriano, que, como esencia de la técnica, unifica todas las formas de hacer que algo esté disponible, como encargar, presentar o producir.

Nuestros dispositivos (pretendidamente comunicativos) pueden funcionar como *objetos de transición* (en el sentido de Winnicott), elementos que remiten a la fantasía infantil de omnipotencia si bien ya no pueden «reconectarnos» con la realidad.

Mientras esperamos, sin demasiada ansiedad, la posibilidad de tener nuestro avatar en el *metaverso*, apenas nos damos cuenta de que el otro prácticamente ha desaparecido. Se ha universalizado el «déficit de atención por hiperactividad», bombardeados por toda clase de estímulos, en un *no parar* que no nos lleva a ningún sitio. Nos comunicamos compulsivamente porque estamos solos y notamos el vacío. El *Post-scriptum sobre las sociedades de control* de Gilles Deleuze, publicado en 1990, anticipa la *modulación* a la que estamos sometidos, aunque hayamos tenido que «asumir» un *encierro* (atenuado con el término «confinamiento») domiciliario que tendría algo de regresión «disciplinaria». Si la sujeción (controladora) producía individuos, la servidumbre (disciplinaria) generaría lo que Deleuze llamaba «dividuales». Recordemos que la noción de «servidumbre maquínica» es un término que, en *El Anti-Edipo*, remite a la cibernética, esto es, correlaciona los procesos de subordinación-subjetiva con el *servidor computacional*. Treinta años

después del texto deleuziano sabemos que la gestión-automatizada es altamente tóxica y que los «dividendos financieros» se apalancaron sobre los *derivados*, conduciendo a la gran mayoría de la sociedad a la precarización.

La forma del dividualismo producida por el capital financiero –escribe Arjun Appadurai en *Hacer negocios con palabras. El fracaso del lenguaje como clave para entender el capitalismo financiero* (2017)– es ideal para enmascarar la desigualdad, para multiplicar las opacas formas cuantitativas que resultan ilegibles para el ciudadano promedio y para reproducir las herramientas y técnicas que generan lucro y que pueden escapar a la auditoría, la regulación y el control social. En suma, el dividualismo que el financierismo presupone y aumenta es contrario a los intereses de la gran mayoría de la sociedad, pero también es irreversible.

Las finanzas contemporáneas monetizan todo lo que hacemos, cuantifican comportamientos, imponen el funcionamiento diagramático; da la impresión de que esas maquinaciones ni siquiera nos necesitaran. *Matrix* tenía su domicilio, valga esta aberración especulativa, en los «derivados tóxicos» y, *gracias a ellos*, comprenderíamos que «todo lo asegurado» se disolvía en el aire para imponer la atmósfera austericida.

Tras el naufragio del turbocapitalismo financiero todavía seguía disponible la retórica (nada pueril) de la *creatividad*. La ideología «siliconiana» camuflaba su conductismo estructural con la verborrea delirante sobre la horizontalidad, urgiendo a todos a *devenir flexibles*, invocando la creatividad como salsa para todos los guisos.

Nos enfrentamos –señala Juliane Rebentisch en su libro *Teorías del arte contemporáneo* (2021)– a una constelación de cultura y trabajo esencialmente nueva, a la luz de la cual tanto el imperativo de la participación en el arte como la volatilidad e indeterminación de

lo social producido por ella aparecen a la vez como efecto y como modelo de aquel nuevo perfil de exigencias.

La participación es el nuevo espectáculo, abducidos por toda clase de concursos de karaoke, penosas exhibiciones melodramáticas, encierros de sujetos absolutamente inútiles que tienen que «disfrutar de la experiencia». Chapoteamos en la Era del Entretenimiento y, aunque parezca paradójico, eso ya se ha vuelto abismalmente tedioso. Si, como afirmaron los situacionistas, el aburrimento es «contrarrevolucionario», tal vez tengamos que inventarnos *otras historias* que no sirvan meramente para «pasar el rato». Todavía tenemos que *atravesar el desierto*, generado, como advierte Franco «Bifo» Berardi, por la virtualización de la vida emocional.

Patafísica repugnante

Puede que el único deseo estético «justificado» sea el que nos lleva a recuperar la *patafísica* para soportar el desastre de que «lo importante es participar». No olvidemos la aparición en escena de Pere Ubú pronunciando y deformando una palabra desagradable: «Merdre». Después de la farsa, como insistiera Hal Foster, la realidad ya es *ubuesca*. No hace falta ni pensar en la mierda hinchable de Paul McCarthy para comprobar que lo ridículo no va a desinflarse de momento. Baudrillard indicaba que «los consumidores tienen razón ya que la mayor parte del arte contemporáneo es una mierda». El mercado del arte, como es lógico, no es (en apariencia) sórdido, si bien su atmósfera no es otra que la del «espacio basura» (el recinto climatizado ferial, las gigantomaquias del bienalismo o esas soledades tristes del galerismo) necesita, en todo momento, mantener su aura «glamourosa».

Como advirtiera Michel Onfray, el arte contemporáneo tiene, en cierto sentido, el carácter de una reactualización singular de la

gesta cínica, siempre y cuando entendamos que esa no es una postura «epigónica» sino un comportamiento *indisciplinado* que no tiene miedo a «mear contra el viento del idealismo». Acaso aquel anómalo filósofo al que llegaron a calificar como «Sócrates enloquecido» pueda provocarnos a *pensar de otra manera*, tomando en cuenta aquel radical ejemplo de vivir a la intemperie. Diógenes el cínico entraba, según cuentan, al teatro cuando el público quería salir, actuando como un intempestivo, alguien que circulaba a contra-corriente o incluso un obstáculo de los flujos que se dan por satisfechos con la *catarsis instituida*. Nuestra sociedad de la vigilancia ha llevado la antigua «teatrocracia» a una dimensión planetaria, imponiendo no tanto un silencio-fóbico cuanto incitando al «parloteo sin-sentido», en una suerte de *nueva voluntad de saber* que a la postre solamente quiere parametrizar el consumo. El «manierismo de la ira» se ha convertido en un *tsunami* de *baters* que ni siquiera esperan ser tenidos en cuenta, conscientes de que «no hay futuro» para nadie.

El entusiasmo futurista ha sido traicionado al terminar en el museo-mausoleo; aquel cubismo que, según declaraba Ortega y Gasset a mediados de los años veinte, ya había «fracasado» es un *valor tradicional* y la estética del *shock* ya no consigue provocar ni a los más timoratos. Lo que nos quedan son anécdotas pedestalizadas, transgresiones que forman parte de los planes «académicos». Si Ortega miraba de reojo los «itsmos» ramoniamos y Baudrillard meditaba, setenta años después, sobre el consumo warholiano, en la globalización imaginada se mantiene la fascinación por lo *infraordinario*. El arte deshumanizado es, quizá sin pretenderlo, un gesto de respeto a la vida y una ubicación del arte en un lugar menos principal.

¿Qué significaba –pregunta Ortega y Gasset– ese asco a lo humano en el arte? ¿Es, por ventura, asco a lo humano, a la reali-

dad, a la vida, o más bien todo lo contrario: respeto a la vida y una repugnancia a verla confundida con el arte, con una cosa tan subalterna como es el arte? Pero, ¿qué es eso de llamar al arte función subalterna, al divino arte, gloria de la civilización, penacho de la cultura, etc.?

Ese asco se ha *literalizado* en el arte contemporáneo, presentando insistentemente lo «vergonzoso», regodeándose en lo abyecto, incluso tratando de mostrar «lo interesante» de imponentes ridiculeces.

En el año 1964, unos amiguetes hacen una peculiar «gira» por Europa del Este realizando acciones Fluxus; cuando informan a Maciunas, el gran burócrata que buscaba movilizar (con una tonalidad filocomunista) a los artistas contra el europeísmo, reciben una reacción de rechazo completo ante tamañas «gamberradas». Personajes díscolos habían cometido la osadía de escenificar en tierras soviéticas *performances* explícitamente escatológicas como un campeonato, concebido por Nam June Paik, para comprobar quien ganaba orinando más tiempo. Aquello era algo peor que una provocación, parecía profanar los ideales revolucionarios y, lo peor de todo, caracterizaba a Fluxus como una panda de cretinos atrapados en la regresión infantil de la «estética» del *caca, culo, pedo, pis*. Parece como si, en el confuso ámbito del arte, se hubiera propagado una enfermedad con síntomas aberrantes como, por ejemplo, la incontinencia urinaria. Recordemos que Warhol «oxidó» pinturas meando sobre ellas, en un gesto que algunos han entendido como una *desublimación* del accionismo del *dripping* o incluso como una denuncia elíptica de la «falocracia» pictoricista. En *Teorema* (1968), esa película pasoliniana que tiene tanto de sinietra (vale decir, familiar y, por tanto, sedimentadora de innumerables represiones) cuanto de evocadora del espíritu demoníaco de Rimbaud, un joven delirante desahoga su vejiga sobre superficies monocromáticas. Freud nos presta ayuda para entender estos *des-*

propósitos, comprensibles como retorno de la horda primitiva que intenta apagar el fuego meando en círculo sobre él o, en otra clave, podría tener que ver con el vínculo de lo estercolar y la propiedad, la revelación de la suciedad del dinero, aunque esté marcado por el *non olet*.

Tal vez *Mierda de artista* (la imponente industria conservera de Piero Manzoni puesta «en marcha» a comienzo de los sesenta) sea la «piedra filosofal» del arte contemporáneo, el complemento inevitable del *urinario* duchampiano. Arcanos alquímicos pueden estar cifrados en esas rudas «provocaciones». La cuestión obsesiva, por simplificar, era la de conseguir oro a partir de escoria. El mismo Maciunas propuso a Ben Vautier la realización de una edición de su obra *Dirty Water* (1961) a la que pretendía colocar una etiqueta como la de una botella de vino, pero, sobre todo, lo que le interesaba era «usar la basura e incluso conseguir algo de dinero de ella». Todo esto suena a chiste chusco y, sin embargo, el ideal del «fundador» de Fluxus, tal y como ha expuesto con lucidez Iñaki Estella en *George Maciunas. Historia, burocracia y colectividad* (2021), era conseguir la liberación *a través del trabajo*, encontrando una inusual felicidad en la jornada laboral de ocho horas. Frente a la bohemia o la vanguardia, Maciunas defendía una lógica burocrática y hasta se posicionaba en la *retaguardia*:

El Flux-art-amusement es la retaguardia sin pretensiones o ansias de participar en la competición por el liderazgo individual de la vanguardia. Persigue las cualidades de lo monoestructural y lo no-teatral de un simple evento natural, un juego o chiste.

Da la impresión de que los eventos, pretendidamente lúdicos, decaían hasta ser anodinos y aburridos. Algunos siguen todavía hoy *culpando de todo* a Duchamp, calificado, a veces, como un vago redomado. Tal vez seguimos atrapados inconscientemente en el modelo romántico de artista y nos cuesta comprender *qué tipo de*

trabajo es ese tan raro que conduce a tan variopintas mistificaciones. La Bienal Manifesta de 2016 en Zurich ofrecía un panorama de las cosas que el artista tiene que hacer para vivir y unos años antes John Roberts publicó un ensayo excelente, titulado *The intangibility of form: Skill and deskilling in art after the ready-made* (2007), en el que señala que hemos asistido a una serie de transformaciones laborales que afectan también al arte, siendo el *ready-made* una suerte de anticipación del *trabajo cognitivo*. Con todo, más allá de la retórica post-operaísta, lo que conocemos de sobra es la *precariedad estructural* en la que tratan de sobrevivir los artistas. En el laberíntico sistema del arte es frecuente que, metafóricamente hablando, nos encontremos con vidas *desperdiciadas*. Maciunas, ese profeta de la superación del arte para conseguir la soñada «utilidad» y que censuraba a los artistas que se bajaban los pantalones (ya fuera para enseñar el culo u orinar al público), realizó en 1976 en la exposición *Downtown SoHo Manhattan* en Berlín, un laberinto que tenía como «desagradable sorpresa» una habitación con cagadas de elefantes del zoológico; según cuentan, los organizadores se deshicieron de esa materia hedionda y el lituano decidió bloquear su instalación hasta que la mierda regresara. Pensar en la escatología estética puede producir picnolepsia. Ni siquiera podemos *mearnos de la risa*.

Una «irrealidad» fraudulenta

Para Ortega y Gasset lo más interesante del arte nuevo era la voluntad de *huir de las reglas* tradicionales, esto es, su actitud intempestiva. Insistía, una y otra vez, en la necesidad de distanciarse de la estética decimonónica y, sobre todo, había que liberarse del realismo. Ortega desmonta el dispositivo realista que se afirma como clásico, señalando su lugar histórico definido, sosteniendo que las grandes épocas del arte han evitado precisamente que sea lo humano algo central:

Y ese imperativo de exclusivo realismo que ha gobernado la sensibilidad de la pasada centuria significa precisamente una monstruosidad sin ejemplo en la evolución estética. De donde resulta que la nueva inspiración, en apariencia tan extravagante, vuelve a tocar, cuando menos en un punto, el camino real del arte. Porque este camino se llama «voluntad de estilo». Ahora bien: estilizar es deformar lo real, desrealizar.

Aquella defensa de la *visión a distancia* es antitética a nuestras pasiones «obscenas», en un tiempo desquiciado en el que, según Baudrillard, ya no hay ningún imperativo crítico y «todo tiende a volverse más real».

Todo está «culturizado» y lo *más oportuno* es presentar situaciones reales, carnaza estética o *clickbait* mediático. Sobran ejemplos del «maridaje» entre *reality show* y arte contemporáneo, en una línea más obvia que el «retorno de lo real» con pretensiones lacanianos que dominó discursos críticos como el de Hal Foster. Podemos recordar que Santiago Sierra presentó en el Kunst-Werke de Berlín, en el año 2000, una serie de cajas de cartón, con el aspecto de viejos embalajes de electrodomésticos, dentro de las cuales estaban sujetos-precarios que, además, estaban en situación «ilegal» en Alemania. Habían sido *remunerados* para participar en esa *performance* que pretendía desvelar el fetichismo de la mercancía. Como si el libro primero de *El Capital* necesitara una «escenificación» literalmente descarnada o una suerte de cinismo de la obvedad.

El artista –apunta Juliane Rebentisch– fue acusado de explotar a los actores en beneficio de un espectáculo mediático cuyo aspecto supuestamente iluminador estaba *de facto* al mismo nivel que esa pornografía perversamente deleitosa que hoy se produce en masa para la televisión privada, en la cual la *reality* y la *liveness* de los miserables son fetichizadas poco más que como un valor de exhibición.

Es importante puntualizar que los sujetos «embalados» no eran actores sino ilegales que habían sido «remunerados» en una «ocurrencia artística» que tiene pretensiones críticas. Otro ejemplo de *realismo sensacionalista* fue perpetrado por Christoph Schlingensiefel en *Bitte liebt Österreich!* (2010) cuando colocó en *containers* a doce inmigrantes en la situación de ser vigilados, a la manera del *Big Brother*, para que el público pudiera «juzgarlos y expulsarlos». Los que comulgan con ruedas de molino en el sistema del arte pasan por encima del problema moral del voyeurismo, no tienen reparo en entretenerse en la porno-miseria.

En 1969 Christine Kozlov hizo *Figurative Work* que consiste en el listado de todo lo que la artista comió en un periodo de seis meses, una obra insustancial que tan sólo podría cobrar interés si alegorizara las malas digestiones del arte de lo *drástico*. En el cinismo del arte actual falta el «coraje de la verdad» que Foucault reclamara en el último de sus cursos en el Collège de France (1983-1984). En septiembre del año pasado se publicó la noticia de que el artista Jens Haaning había recibido la cantidad de 74.000 euros para que creara dos obras; lo que entregó finalmente fueron dos lienzos en blanco y cuando el Museo de Arte Contemporáneo Kunsten de Aalborg (Dinamarca) que había desembolsado el dinero «pidió explicaciones» recibió la respuesta de que esas eran «obras de arte» que aclaraban todo en su título: *Coge el dinero y corre*. Obvia revelación del *trincamiento artístico* como deriva del *kairós* en implacable oportunismo. El *derroche* del arte contemporáneo no es equivalente al *potlatch*, aquí no hay «parte maldita», todo lo que se busca es sacar tajada, aunque sea con los *nfts*, esas raras «posesiones no fungibles» que generan entusiasmo en este momento que es más que *deshumanizado* de «distanciamiento obligatorio». Hoy toda metafóricidad es catastrófica y si, como Ortega pensara, la metáfora se basa en el tabú, nuestro imaginario puede ser descrito (provisionalmente) como *tropológi-*

camente incestuoso. Nuestra belleza no es, como pretendiera el surrealismo, convulsa y, a pesar de todos los horrores que se depositan en la «mesa de disección», la tonalidad general es de *indiferencia*. Como si todo diera lo mismo cuando contemplamos la realidad con perspectivas de rana.

La dimensión estética se ha transfigurado completamente, dejando de ser una ilusión (esa realización de «lo irreal en cuanto irreal» que defendiera Ortega en el arte nuevo), para adoptar los procedimientos, como indicara Baudrillard, de un «bricolaje muy desintensificado y muy plano». Faltando casi todo, ni siquiera nos queda la nostalgia, si bien prolifera la estética *hauntológica*. En las redes se viraliza la insignificancia como aquella «escultura invisible» que vendiera, a mediados del 2021, Salvatore Garau de la que pronto aparecieron «precursores». Si Ortega ejemplificaba *La deshumanización del arte* con la obra de teatro de Pirandello *Seis personajes en busca de autor*, nosotros podemos sintetizar el «empantamiento» estético global con esos juegos de naderías que surgieron en el declinar neovanguardista. Basta recordar una obra como *The Air Show* de Atkinson y Baldwin (1966-1967), que consistía en unas especulaciones sobre la posible instalación de una columna de aire que cubriría un espacio de una milla cuadrada o la acción de Michael Asher de quitar, en la galería Claire Copley (Los Ángeles, 1974), las paredes que separaban el espacio expositivo del administrativo tornando «visible» el *trabajo del arte*, para que se concluya que en el conceptualismo se manifiesta, en ocasiones, la obviedad o la mera tontería.

Según Deleuze y Guattari la historia de la filosofía es una historia de idiotismo que, en su manifestación moderna, ya no pretende llegar a ninguna evidencia, sino que se complace en lo absurdo. En el arte nuevo todo parece tornarse cómico y las obras son, como apunta Ortega, «bromas». En *La deshumanización del arte* retoma el tono nietzscheano que reconoce la necesidad vital de las

mentiras y ficciones artísticas, justificando lo que llama «el delicioso fraude del arte, tanto más exquisito cuanto mejor manifieste su textura fraudulenta». En una entrevista en el 2008, Baudrillard advertía que el arte «ya no está reservado a la élite, se ha convertido en una cuestión de Estado y en una estrategia política». Del *efecto Beaubourg* a la estrategia del Guggenheim, con el edificio de Rogers y Piano colapsado (necesitado de reparaciones estructurales después de haber sobrevivido a la vertiginosa «pasión de las masas») y con el Puppy de Jeff Koons marchito (esperando que una «colecta» pública financie el ajardinamiento cursi), se ha certificado que nuestro destino es la banalidad y que será difícil en esta situación deprimente asumir, a la manera orteguiana, la farsa con jovialidad. De la irrealidad metafórica a la viralidad metaléptica, en el trayecto desde la deshumanización del arte al complot del sistema artístico hemos perdido el vigor irreverente del «arte nuevo» y finalmente «nos hemos tomado demasiado en serio» algo que pretendía ser un juego. Ya no odiamos el Arte y acaso seamos, inconscientemente, «decimonónicos», atolondrados en una actualidad que nos lleva a hablar de lo que pasa como expertos vulcanólogos. Seguro que la lava llegará al mar. *Obvio*.

F. C. F.