



La problemática arte/vida: un punto de vista biopolítico*

Ina Blom

Tomemos, por ejemplo, dos obras expuestas muy cerca una de la otra en *Son et Lumières*, la grandiosa muestra del sonido en el arte del siglo XX que organizó el Centro Pompidou en París entre los años 2004 y 2005. La primera es *Dream House* (Casa de sueños), de La Monte Young y Marian Zazeela, un clásico de los sesenta que rompe con la mayoría de los supuestos acerca de lo que debe ser una obra musical, o, más en general, una obra de arte. *Dream House* apela a estrategias que rompen con la división entre «tiempo de trabajo» y «tiempo de vida». En ella no hay una secuencia temporal en el sentido ordinario del término, no hay un principio ni un fin que enmarquen una organización más o menos compleja de los materiales auditivos en un tiempo acotado. *Dream House* es más bien un *lugar* que una composición musical, y la primera clave para la experiencia del lugar es un área bañada en una luz magenta. En esa área se escuchan tonos sinusoidales generados por computadora cuya base son los números primos, que se producen en tiempo real mediante el empleo de un sintetizador construido al efecto, lo que posibilita la creación de intervalos presumiblemente nunca antes escuchados; intervalos que se experimentarán de modo diferente en dependencia de cómo se mueve el visitante en el espacio y de

* «The Life/Art Problematic: A Biopolitical Perspective», en *Ojeblikket*, número especial «Er moderniteten vores antik?», Copenhagen, vol. 13, n° 46, verano 2006.

© *Ojeblikket*, 2007, sobre el original; Criterios, 2007, sobre la traducción. Cuando se cite, en cualquier soporte, alguna parte de este texto, se deberá mencionar a su autor y a su traductor, así como la dirección de esta página electrónica. Se prohíbe reproducirlo y difundirlo íntegramente sin las previas autorizaciones escritas correspondientes.

<http://www.criterios.es/pdf/ojeblikketblomproblematica.pdf>

2 Ina Blom

variaciones de las relaciones psicoacústicas y de los cambios de las condiciones físicas, como la presión y la temperatura. La obra no sólo es estática, sino que en lo fundamental funciona de manera perenne: ha marchado durante varios años en un edificio de Nueva York. Es, en otras palabras, una obra que sustituye los conceptos normales de una presentación artística por un concepto alternativo del sonido en su propia existencia; una existencia con el que el espectador topa de manera similar a como topa con otras existencias en el mundo. *Dream House* no es una obra que «transmite», sino una serie de señales luminosas y sonoras que, pura y simplemente, viven (su propia vida). De esa forma, la demarcación del tiempo orientada a la transmisión de los «formatos» artísticos —el arte acotado— o las experiencias de entretenimiento, se ven sustituidas por una producción de eventos constante e incontrolable. Es a esa producción de tiempo sin un formato a lo que hace alusión la metáfora del sueño en su título.

La segunda obra parece tener muchos rasgos en común con *Dream House*, aunque sus diferencias fundamentales son igualmente evidentes. *L'expédition scintillante, a musical, acte 2 (Light Box)* (La expedición centelleante, un musical, segundo acto, caja de luz) (2002), de Pierre Huyghes, constituye también una especie de lugar musical que se siente como pulsante y repetitivo, como carente de principio y fin. El espacio también está circunscrito por una luz magenta íntima y atmosférica. Pero en este caso, el visitante se topa con el mundo del entretenimiento, con sus formatos y formas de presentación familiares, explícitamente reproducido en todos sus detalles. La luz magenta se proyecta hacia un escenario en miniatura que se levanta en una habitación a oscuras; combinado con un espectáculo de humo que pulsa lentamente, recuerda, sobre todo, el marco que rodea algunos de los más glamorosos conciertos de rock. Pero la música que se escucha no es rock, sino una obra de Eric Satie orquestada por Claude Debussy, y en ese contexto en que la proyección y el escenario están tan abiertamente en un primer plano es, en primer lugar, la sensación de romance y música para el cine lo que se acentúa en ese modernismo musical. El humo, la luz y la lenta abundancia de la música hacen de *L'expédition scintillante* otro lugar de sueños. Pero en este caso, parecería que la palabra «sueño» significa, sobre todo, la fascinación, el ansia y el deseo de identificación que suelen producir los filmes y formatos musicales más populares (la música para el cine de las «películas de Hollywood», los musicales, el rock). La diferencia consiste en que en esta obra las fascina-

ciones y ansias se cultivan y aíslan como una suerte de sustancia independiente, en el sentido de que nada sucede y la obra se experimenta como una especie de infinito preludio de un evento espectacular que nunca tiene lugar.

En el Centro Pompidou, la obra de Huyghes era la última pieza al final de un largo recorrido por la historia del arte sonoro. Y muchos la consideraban un extraño final. Porque si esa historia —que en buena medida reproduce la historia del movimiento de las vanguardias del siglo XX (de 1910 a 1970)— se resumiera en términos sencillos, se podría afirmar que, en lo fundamental, consiste en un prolongado y continuo intento por romper con los límites y hábitos disciplinares y experienciales que sentaron las bases de lo que se suele llamar, en términos gruesos, producción artística. Si se considera que la producción artística en una sociedad poseedora de una industria y unos medios modernos contribuye a regular y explotar el tiempo de manera aún más homogenizada, entonces lo que pretende todo este intento radical intermedio de explorar posibilidades para lograr una producción diferente de tiempo es, pura y simplemente, una liberación del tiempo, una producción de eventos. La obra de Huyghes, que establecía un contrapunteo tan obvio con algunas de las categorías más reguladas y formateadas de los medios y que, aun más, las idealizaba, resultaba difícil de entender como otra cosa que no fuera una negación de la voluntad radical total.

No obstante, la hipótesis de que existe una diferencia fundamental entre la producción antiespectacular de las vanguardias y un arte contemporáneo que vive y prospera en el seno de las grandes maquinarias de los medios, tiene como base una interpretación de las estrategias de las vanguardias que —sin ser totalmente errónea— vela otras interpretaciones posibles y razonables. Por tanto, planteo que la obra de Huyghes —que me parece representativa de cierto número de obras contemporáneas—, por el contrario, incorpora momentos esenciales de los intentos de las vanguardias para liberar el tiempo, momentos que colocan los tan debatidos intentos por romper los límites entre la vida y el arte bajo una luz algo distinta. *L'expédition scintillante* aísla y cultiva la fascinación, el ansia y el poder de proyección como su propia sustancia, rodeando a los espectadores con el aura de los medios que les resulta familiar, sin hacer uso, en realidad, de formas específicas de contenido o formato de dichos medios. En otras palabras, la obra aísla —y materializa o visualiza— el tiempo personal o mental mismo. Según Mauricio Lazzarato, los afectos humanos son la

4 Ina Blom

forma absoluta y específica de energía que mantiene funcionando la maquinaria. Esa maquinaria es el motor de una economía capitalista moderna de la conciencia, esto es, una economía que basa la creación de valores sobre dónde invertimos nuestros pensamientos y sentimientos; en resumen, sobre dónde dirigimos nuestra atención. Se trata de una economía que explota todas las formas de uso del tiempo y a todos los tipos de usuarios del tiempo, y no sólo el uso del tiempo que tradicionalmente se denomina trabajo. Ello puede verse como un excelente ejemplo del hecho de que la vida misma se ha ido haciendo gradualmente más productiva, lo que cada vez más puede entenderse como el pivote para el control sobre la sociedad. Esta conexión deseosa y guiada por los afectos con las maquinarias de los medios, que a menudo están vinculadas con diversas formas de autoproducción y autocontrol constituye también, de esta manera, un elemento central de una forma de gobierno que es individualizadora y orientada al control.

L'expedition scintillante se asocia en todo sentido con esa maquinaria de los medios. Pero, al mismo tiempo, al visualizar o materializar precisamente las relaciones que hacen funcional la maquinaria, piensa esas relaciones, para decirlo de algún modo, como si fueran elementos independientes, desconectados de cualquier codificación o formato temporal específico. Y es precisamente ahí donde aparece una apertura para otra forma de producción del tiempo. En cuanto la explotación del tiempo es pensada, demostrada o visualizada en sus dimensiones cualitativas, entonces el tiempo mismo, como fuente de una potencial producción incontrolable de eventos, queda «liberado», aunque sea por un breve instante.

Sin embargo, la cuestión reside en si esa «lógica de repetición mímica» sostiene relaciones productivas con las vanguardias de los sesenta, esto es, con unas vanguardias notoriamente famosas por su intervención crítica y disruptiva en los complejos mediático, institucional e ideológico (*Dream House* puede ser fácilmente interpretada en el marco de esos horizontes). El sello fundamental de la alianza de esas vanguardias con la antigua sociedad disciplinar es, quizás, su exhaustiva problematización de la disciplina y la autoridad. La idea del trabajo interdisciplinario como ideal crítico produce un discurso legalista infinito cuya base es la liberación, y cuyo centro son las cuestiones disciplinares básicas relativas a los límites legítimos del arte y sus disciplinas. Pero esas cualidades o valores que se exploran y promueven en una obra tras otra —la intensa concentración en los procesos y la temporalidad, en la interactividad y la producción de la subjetivi-

dad del espectador, en realidad, toda la serie de estrategias encaminadas a difuminar la división entre el arte y la vida— están, simultáneamente, vinculadas de manera inextricable con los mecanismos de la creciente economía de la conciencia y las formas individualizadas de control de la sociedad del control. La aún más radical e idealizada presentación del arte y la vida como continuidad productiva y «móvil», que abrazaran las vanguardias de los sesenta, tiene, en otras palabras, un paralelo preciso en el avance de nuevas formas de producción y control biopolíticos.

Entonces, hasta donde se asocie a las vanguardias en primerísimo lugar con perspectivas y estrategias críticas, este paralelo no puede constituir la base para evaluar positivamente las obras específicas, sino sólo para un rechazo general de unas vanguardias, en general, «desacreditadas». La idea de una crítica ideológica puede muy fácilmente implicar la concepción de la existencia de una posible ubicación crítica por fuera del ámbito del poder, algo que se expresa comúnmente como «la sociedad del espectáculo», como si se tratara de una especie de producción teatral que se contempla y se puede, en determinado momento, interrumpir o rechazar, y no del mecanismo productor de subjetividad, que es lo que muy bien puede resultar. Si se dejan a un lado por un momento las instituciones al uso y las perspectivas críticas de la ideología (¡junto al eterno debate sobre el museo!) se abre una posibilidad para ver de qué manera la producción de vida/arte de las vanguardias también activa cuestiones relativas a la explotación de los afectos y de la vida misma, al establecer un contrapunto, precisamente, con esos factores e intensificarlos. Y desde esa perspectiva resulta posible encontrar un material que coincide en algunas características fundamentales con la obra de Huyghes, aunque no comparte sus estrategias formales ni su centro temático.

Un elemento a considerar es que la investigación reciente sobre el constructivismo y el productivismo soviéticos ha arrojado un cuadro mucho más matizado acerca de qué tipo de ideas sobre la «producción» circulan en ese contexto: parece ser que el concepto constructivista de construcción, partía, mucho más de lo que antes se pensaba, de ideas entonces nacientes sobre la producción inmaterial, esto es, la que produce nuevas relaciones sociales y formas de subjetividad, más que «objetos utilitarios» (una nueva sociedad de carácter socialista debe crearse, precisamente, mediante la producción de nuevas relaciones y nuevas subjetividades). Otro elemento es que, en muchos casos, resulta posible asociar el uso que hiciera el arte conceptual de los sesenta de formatos administrativos y

legalistas escuetos —los formatos que más se han identificado con el rechazo crítico a las instituciones estéticas y artísticas— con una especie de absurda «administración» de los afectos personales. Un control y un registro en parte burocráticos, en parte a modo de «diario», de los aspectos privados, banales, subjetivos y emocionalmente cargados de la propia vida del artista emplean, una y otra vez, los formatos administrativos y los procedimientos legalistas. En otras palabras, se utilizan como una forma de «autoinscripción», como una forma de «autovigilancia» orientada hacia el cuerpo y los afectos. El uso que hace On Kawara de la pintura y de otros formatos de los medios para consignar de manera casi compulsiva e infinita sus acciones cotidianas es un ejemplo; otro es el proyecto igualmente compulsivo de Ben Vautier, en el que la firma artística siempre está asociada con afectos privados que se despliegan en un estado basto e incontrolable (afectos que nunca se transforman en el tipo de forma artística a la que se supone que la firma, con todas sus implicaciones, se refiere y garantiza). En ambos ejemplos es como si la propia producción de subjetividad (más que las obras de arte materiales) fuera la que se materializara o se visualizara, adquiriendo dimensiones casi absurdas. Y aunque existen muchas razones para pensar que hay una considerable cantidad de deseos invertidos precisamente en esta producción participativa —un sentimiento, quizás, de estar en contacto directo con una especie de factualidad del momento— este tipo de actividad artística también crea formas de las que, en el mejor de los casos, se puede decir quizás que enfatizan o aceleran el régimen productivo del cual ellas mismas forman parte, y, de esa manera, trastornan la producción homogenizada y orientada a objetivos cuya base en la vida.

Éste es un bosquejo —extremadamente esquemático y reduccionista— para entender el potencial crítico de esa zona del arte contemporáneo que parece operar en una alianza incómodamente estrecha con la cultura contemporánea de los medios. Es también un borrador para una lectura de la pregunta recurrente y cargada de intenciones acerca de la continuidad de las vanguardias. La cuestión no es si el arte más nuevo está a la altura de unas vanguardias previas cuyas hazañas heroicas/críticas están talladas en la piedra. La cuestión tiene más que ver con qué potencialidades específicas y qué nuevas formas de esas potencialidades pueden extraerse de las prácticas previas de las vanguardias, sobre la base de las actuales y urgentes experiencias. Ello supondrá, en muchos casos, una descodificación «destruktiva» de prácticas previas, pero también, en el mejor de los ca-

sos, una liberación del período de eventos de las vanguardias: un tratamiento que impida que ese período implote en forma de «historia crítica» homogénea.

Traducción del inglés: *Esther Pérez*