

## La obra de arte y el fin de la era de lo singular.

José Luis Brea

“Se denota así en el ámbito plástico lo que en el ámbito de la teoría advertimos como un aumento de la importancia de la estadística. La *orientación de la realidad a las masas* y de éstas a la realidad...”

Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*.

“¡No seáis uno ni múltiple, sed *multiplicidades!*”

Gilles Deleuze-Felix Guattari, “Rizoma, una introducción” en *Mil Mesetas*.

“No hay individuo, no hay especie. Tan sólo altos y bajos de intensidad”

Friedrich Nietzsche, *La Gaya Ciencia*.

“La reproducibilidad de la obra de arte no es vulgar, sino que constituye una experiencia ética -la ruptura de la nulidad existencial del mercado. El arte es el antimercado en tanto pone la multitud de las singularidades contra la unicidad reducida a precio. La crítica revolucionaria de la economía política del mercado construye un terreno de disfrutabilidad del arte para *la multitud...*”.

Toni Negri, *Arte y multitud*.

“En tanto que sometida a las exigencias de la representación, la *diferencia* no puede, ni podrá nunca, *ser pensada en sí misma*”

Gilles Deleuze, *Diferencia y Repetición*.

### 1. El fin de la obra singular (el fin de la obra como singularidad)

Es preciso impedir que se minusvaloren las consecuencias. Pequeños hallazgos como éstos -la reproductibilidad- pueden llegar a trastornar en profundidad todas las economías del imaginario. Y tras de ellas, y una vez desplazados los ordenamientos simbólicos, las propias de *lo real* en su totalidad. Pero para ello es necesario contrarrestar el trabajo de neutralización, de desactivación sistemática, que las inercias de la institución o el mercado realizan. Es preciso impedir que funcionen con eficacia los mecanismos que ellas preparan para que, una vez cambiado todo -todo siga igual. Es preciso afirmar el fin de *la obra como singularidad* con toda contundencia, extrayendo y exigiendo que se extraigan todas las consecuencias. Negándose a cualquier connivencia: toda contemporización -incluso, particularmente, la del “control de tirada”- es cómplice, las estructuras inerciales del sistema se apoyan en ellas.

No hay *obra singular* que pertenezca por derecho propio a este tiempo. O habita tiempo prestado, y habla entonces al oído de otras épocas -no le dice a la nuestra nada que esclarezca y saque a la luz la problematización de sus propias condiciones de representación-, o se abandona al formidable vértigo de su existir incontenido, en una cascada de multiplicaciones en las que el infinito innúmero de sus avatares dice la equivalencia radical, ontológica, de producción y reproducción, de origen y eco distribuido. Para nuestro tiempo, el existir particularizado de las cosas, de los objetos del mundo, es una quimera esfumada, una pesadilla suspensa. Como para los granos de arena de una playa o las agujas de un pino, el nombramiento que no fuese numeración molar pertenecería al orden del delirio esquizoide. No hay nombres en el mundo que *sujetan* (pues se trata de la misma operación que intenta *subjetivizar* los objetos, para que ellos digan la veracidad del existir particular de quien los enfrenta, de quien los designa) la imparable multiplicidad ecuánime de lo que hay, de lo que está habitando el mundo en las curvas impredecibles de millones de miríadas de series infinitamente descentradas, abiertas y entrecruzadas en una urdimbre febril, inabarcable.

Es de esta *gran revolución metafísica epocal*, que nombra el desaparecer del ser del mundo como escrito en las presunciones retenidas de sus *particulares*, de la que la que ha de hablar la obra de nuestro tiempo. Que para hacerlo, dé testimonio -y no ocultación- de su propia

imposible singularidad -es fuerza. El tiempo en que las artes tenían por misión respaldar el imaginario de un mundo de los seres particulares -es el tiempo de un proyecto pasado, muerto. Y felizmente muerto -por falsificadorio, por negador del ser en su despliegue infinitésimo e innumerable, como epifanía radical de la *diferencia*.

Pero hemos de tener cuidado con los muertos, pues zombis se pasean entre nosotros mascullando aún aquello de "los muertos que vos matáis..." mientras, inexistentemente, mantienen todo el control de los aparatos de estado, de poder (que es la forma en que lo que no vive *comparece*). El orden de los singulares que ellos defienden -en el que *son*, si tal atributo fuera para ellos y en alguna medida *real*- se asienta en tales truculencias seculares, milenarias. Por su poder, el reino de este mundo les pertenece. La auténtica revolución pendiente pasaría entonces por derrocarles de él -o más exactamente por devolver ese reino al que por derecho pertenece: el más oscuro de las sombras, el del *phantasma* en cuanto escenario -o *estructura de la conciencia desdichada*- constituido en el territorio de las falsificadas restituciones de *la falta*.

## 2. El fin de la *mercancía-Arte como singularidad*.

Pero descendamos a terrenos más concretos, que no parezca que hablamos de vapóreas metafísicas. Es preciso percibir que esta política ontológica se *realiza* de modo directo en el orden del mercado -y que es éste el orden que, por tanto, es primero preciso someter a crítica y transformación (una crítica que entonces ha de resolverse como crítica de una *economía-política* específica). Es en efecto a través de su *realización* en el orden del mercado como un sistema de articulación de la representación asienta su establecimiento como régimen despótico de regulación genérica del mundo. En tanto *paradigma ejemplarizador* y estructura *constituyente* del modo de la relación articuladora del orden de la representación sobre el sistema de los objetos, de las cosas, haríamos bien entonces en no minusvalorar el potencial político que el trabajo del arte posee en ese sentido, *en su propio escenario*, en cuanto a su propia economía política.

El sistema de la reproductibilidad telemática (de la inherente *producibilidad* multiplicada al infinito de la imagen técnica-digital, sin límite ni aumento de la energía de inversión en esa producción multiplicada para aquellos *objetos* susceptibles de ser reducidos a información) sentencia su inexorable transformación -la de la economía del arte- a un nuevo régimen que violenta y desmantela las estructuras del existente, siendo éste seguramente el más importante suceso que en la esfera del arte ha comenzado a ocurrir, marcando con ello el inicio del nuevo milenio y con él una periodización radicalmente diferencial de su modo de darse epocal -de su ontología del hoy- pero también de los posibles modos de su experiencia -de su fenomenología- y en última instancia de su sentido y función antropológica en las sociedades de información, del conocimiento.

Muy probablemente, la piedra angular de este cambio se sitúa en el carácter inmaterial del producto digital y su inscripción consiguiente en un orden de circulaciones intersubjetivas sin pérdida ni gasto, en el que la transmisión y comercio social no produce en punto alguno carecimiento, desposesión. Sostenible entonces en los términos de una economía de distribución, su recepción y apropiación por el receptor no se produce a condición de que el dador pierda grado alguno de propiedad sobre él. Por lo tanto, el régimen de circulación bajo la forma de la mercancía -en que la "transmisión" requiere compensación por la pérdida efectiva que el otorgador del don sufre- queda naturalmente, *forzosamente*, en suspenso. La condición de irrepitibilidad singularísima es subvertida por la inherente característica reproducible del soporte-medio, pero al mismo tiempo, y esto es aún más importante y más cargado de consecuencias, la posibilidad de asentar su circulación social en una *economía post-mercantil* se constituye como una posibilidad perfecta y naturalmente viable. Y, en cuanto tal, *forzosamente advenible*.

¿Qué queda que lo impide? La doble resistencia de una metafísica de la singularidad ontológica del objeto-obra y los fuertes intereses organizados de una industria del arte que articula su economía alrededor de la modalidad del mercado. De un mercado, para ser más preciso, que se despliega alrededor del acto de compraventa o transmisión onerosa del objeto

arte, de la mercancía-arte. Ciertamente que cuando hablamos del territorio del vídeo esa modalidad de mercado no es la única -se da la modalidad del pago de derechos por exhibición o reproducción (e incluso la naciente de los honorarios por producción), ya perteneciente a la nueva y emergente economía de distribución que tiende a dominar en el mundo del audiovisual- pero esta otra modalidad sólo constituye por ahora una economía apenas suplementaria, y en cualquier caso subsidiarizada. La cuestión es que esa nueva economía, aunque apenas naciente y sometida por ahora a ser suplementaria y subsidiarizada, es *el futuro*. Es decir: está llamada a sustituir y evacuar -o al menos convertir en suplementaria y subsidiarizada- a la actualmente dominante economía de mercado, de mercancía. ¿Qué tiene a su favor? En primer lugar la lógica de los tiempos y el desarrollo de posibilidades técnicas que hacen posibles economías mucho más expansivas, “democráticas” y cuantitativamente potentes (o digamos, que condicionan menos el acceso a la capacidad económica de sus consumidores). Y segundo, que cuando lleguen a desarrollarse las formas industriales (postindustriales) que logren canalizar y estabilizar esos caracteres y concretarlos en industrias específicas, su potencial arrasará hasta convertir las otras economías (y todos sus dispositivos) en residuales y secundarias (evidenciando su actual *elitismo selectivo*, propio de lo que son: economías suntuarias que dirigen sus productos en exclusiva a las clases más privilegiadas -y si acaso a las más humildes sólo bajo la mediación autolegitimante -en ese acto que es la función real por la que las administraciones públicas se apropian de la gestión cultural- del Estado, de lo público en tanto estructurado como “horror del mundo administrado”, que dijera Weber).

### 3. El fin del (destinatario)sujeto como singularidad.

Puede en todo caso que esta transformación en curso tenga un polo aún más crucial, más cargado de cambios cruciales, justamente *en el lado del receptor*. Como indicaba Benjamin, todo este tránsito supone la nueva *orientación de la realidad a las masas*. Por lo que se refiere a las prácticas y producciones culturales, ese tránsito es ya un tránsito consumado e irrevocable. Y conlleva enormes consecuencias.

La principal: que el destinatario natural de la cultura deja de ser el sujeto-individuo, ese sujeto ilustrado que resultaría del proceso de la *bildung*. La cultura deja de operar como dispositivo formativo del individuo concebido -precisamente en esa adquisición cultural que define su competencia singularísima- como singularidad competencial, como “persona”, como *alma bella* (dirían los románticos). Al mismo tiempo desaparece esa singularidad egregia del otro lado, del lado del artista-genio, como hombre también singularísimo y diferencial que viene -precisamente en su ejemplaridad distante del común- a epitomizar ese carácter discreto y singular, alejado de la tribu y la especie, del ser sujeto-individuo -en cuanto inscrito en el espacio de lo cultural como argumento de diferenciación (de distinción, diría Bourdieu).

De tal modo que la aparición de la *cultura de masas* no sólo señala la emergencia de una cierta industria (o la reorientación coyuntural-epocal de una existente), sino, más allá, un auténtico trastocamiento antropológico que señala una transformación crucial en los modos del *ser sujeto* en las sociedades de la información. Brevemente, aquella “muerte del hombre” (“ese invento reciente”) que Foucault anunció en los albores del fin del milenio pasado como acontecimiento cercano, y que se refiere al desvanecimiento ya cumplido de un cierto modo del ser sujeto en cuanto anclado e inscrito en el espacio de la experiencia individual del sujeto considerado empírico, referido a su relación orgánica con un cuerpo concreto y una memoria específica de las experiencias que a su existencia biológica (biopolítica, deberíamos con Negri empezar a decir) se refieren.

No tanto debemos pensar la cultura entonces como *el envío* que se entrega (que se entregaba) a ese destinatario-individuo, sino más bien como el operador específico en cuyo espacio de consumo y *praxis* ese sujeto era (y es) *producido*. Del mismo modo, no se trata ahora de pensar que la cultura se dirige a las masas, que -digamos- ha desplazado su destinatario: sino más bien de pensar que ella ahora *produce* ese nuevo tipo de sujeto: colectivo, indiferenciado y multitudinario. Ese *nuevo modo del ser sujeto* que las nociones de *multitud* -en Negri- o *comunidad* -en Agamben- comienzan a teorizar muy bien. La

emergencia de un sujeto *cualsea* -de un *sujeto como multiplicidad*- para el que la condición del ser ocasión de experiencia, *conciencia de*, no se somete ni al endurecimiento presupuestario del yo como esencialización y emergencia erecta del significante despótico en el horizonte de la vida psíquica prefigurada por el orden simbólico, ni a su trivializada constitución "en la mala publicidad de lo mediático", al decir de Agamben.

Así, que las nuevas prácticas culturales tiendan a articular sus escenarios de recepción (y consumo) en modulaciones colectivas (e incluso simultáneas), no es sólo el efecto de los intereses específicos de una industria emergente (la del espectáculo y el entretenimiento) sino también el resultado de un *decaimiento creciente del sujeto-individuo* para el que en su orientación singularizada fueron concebidas. O, dicho de otra manera, el decaimiento creciente de ese sujeto singularizado -propia de la concepción cristiano-burguesa de la cultura, diseñada a la medida de un proyecto del mundo que era también un proyecto específico de subjetividad- que en su movimiento característico -por las páginas de un libro sostenido entre las manos, o frente a la singularidad de la obra maestra percibida en la soledad del encontronazo museístico- ellas generaban.

Pero quizás haríamos bien en llevar esta cuestión incluso más lejos: puede que no se trate únicamente del desplazamiento que hace que la forma cultura ya no se predique de ese "hombre de los atributos" cuya desaparición la novela musiliana tanto tiempo hace que sospechó y escrutó, o de que ella se refiera ahora a una nueva forma del ser sujeto como multitud, masa o comunidad. Sino incluso de algo anterior, técnicamente hablando. De la puesta en evidenciación de que son los acontecimientos culturales -los actos de enunciación y praxis en que consisten las prácticas de producción simbólica- los que en su curso *producen* al sujeto, y no éste el que precediéndolas las produce a ellas. O dicho de otra forma: de la puesta en evidencia del carácter *productor de identidad* de las prácticas culturales -y no, viceversa, del carácter expresivo de las formas de la identidad (que entonces y esencializadas la pre-existirían). Del reconocimiento de la dimensión de *industria de la subjetividad* que ostenta en nuestro tiempo la cultura, por la trascendencia que conllevan sus operativos en cuanto a los procesos de socialización, identificación y diferenciación, en cuanto -dicho de otra forma- a los procesos de *producción de subjetividad*.

Nos encontraríamos así inscritos en una economía de las prácticas enunciativas y significantes *post-identitaria*, post-esencialista. Son las identidades las que son inducidas en el movimiento de las prácticas culturales -entendidas éstas entonces como prácticas constituyentes- y éste es precisamente su principal sentido en las sociedades "del conocimiento". Ellas producen al sujeto -como inscriptor de las formas de la experiencia- en su movimiento y eficacia circulatoria, en la interacción social. Así, incluso aquella "nostalgia de una vida propia" que Beck reseña como único último sentimiento de comunidad restante en las sociedades avanzadas, debe ser relativizada, quizás poniéndola en pie de igualdad con el testimonio melancólico del replicante de *Blade Runner*, cuando en sus últimos minutos de existencia aún reclamaba que se le reconociera la irrepetible singularidad de la experiencia vivida -allí donde esa singularidad extrema reclamaba, por encima de todo, la ritualización de su mantenimiento patrimonial (para la historia, para la especie) en la traza *comunitaria*, en el rastro histórico de lo *inmemorial humano*, en la inercia de su "línea germinal": una línea que, como dicen los biólogos y genetistas, es en sí misma inmortal (y aún probablemente *única* para la especie en su totalidad). Fuera de ella, en lo que concierne a ese triste invento que es el sujeto-individuo, el diagnóstico de Roy, nuestro mejor clon, es ciertamente irrevocable: *todo esto se perderá, como lágrima en la lluvia...*

#### 4. La desubicación y el *no lugar* -el fin del espacio como singularidad.

La transformación del mundo contemporáneo hace obligado repensar las relaciones entre espacio y poder: no es posible diseñar una crítica de las economías contemporáneas de lo social -que no sea una geopolítica, una topología crítica de los espacios, de los lugares, de los modos del territorializar. El más directo efecto de la globalización del mundo contemporáneo es una topologización exhaustiva de la tierra como lugar heterótropo, en el que la distribución de densidades, energías y potenciales es cualquier cosa menos ecuánime, cualquier cosa menos *entrópica*. El extraordinario aumento de las movilidades -geográficas,

pero también sociales, culturales, genéricas, etnográficas, biopolíticas, económicas- produce una desterritorialización sistemática de esa ecuación posesiva, despotizadora del mundo -que hemos llamado globalización. Nunca como en los tiempos actuales el mundo se había visto atravesado de *tantos* flujos, en todas direcciones (y a *tanta velocidad*) y de todas las cualidades -flujos de personas, mercancías, valor, información, conocimiento, emotividad, datos... La misma idea de heterotopía pone en suspenso cualquier diseño de topologías que postule su idealización bajo las formas del espacio diferencial, heterótropo, atravesado de fronteras y territorializaciones fijas. En su lugar, las nuevas formas de utopización negocian su realizabilidad práctica en el horizonte del espacio *cualsea*, en la ubicuidad desterritorializada del *no lugar*, del territorio fugado, deslocalizado, en el *no espacio* del tránsito.

Milimétricamente saturado hasta su último rincón, la contrafigura del mundo contemporáneo es un espacio alisado (como un pulido: por roturación *ad infinitum*) que se abre en una fibrilación rizomal en todas las direcciones, de manera ajerarquizada y excéntrica, relegando cualesquiera atribuciones fijas, estables -es el *espacio sin cualidades*. La forma paradigma de esta heterotopía de los microespacios distribuidos la constituye el horizonte de lo virtual, como escenario desplegado del *no-espacio*, configurado únicamente como topología del encuentro, de la circulación, del flujo inobstruido de la información, la mercancía, el conocimiento o los afectos, como espacio, disposición y máquina de los flujos incortados.

No el espacio fracturado de la privacidad -esa arquitectura molar que distribuye la tierra como lo haría una agencia inmobiliaria- ni tampoco el espacio de falsificada publicidad que define lo estatal, el agenciamiento de lo colectivo por la maquinaria (kafkiana, *toujours*) de la administración. Se trata antes bien de pensar en un espacio renovadamente liso, circulable en direcciones equiprobables, que se constituya como lugar de los puntos intercambiables, indiscernibles, para los que todo *aquí* se instituye como un *cualsea*, un *indistinto*, un ámbito micropolar de la acción y una *multiplicidad* antes que una singularidad territorializada. Frente a las políticas de la singularización, de la fracturación exhaustiva del espacio y su regulación por el derecho y los aparatos territoriales, un espacio concebido como transitividad, como *locus* hiperconductor, un lugar de los puntos que no son "sí mismo", que como la mónada leibnizana se definen totalmente por su exterioridad, por su comunicatividad, por su estar siendo *otredad* pura...

De forma tal que se revoquen todos los privilegios, todas las jerarquías -en cuanto asociadas a la asignación de espacios, de posiciones en la topologización exhaustiva de *lo informe*. Lo que está en juego es la construcción y emergencia entonces de una nueva forma de publicidad, de construcción de la *esfera pública*. Una forma que no sea ya la de la "representación" ciudadana -mediada por el simulacro político en su contemporánea instrumentación por lo mediático. O quizás de lo que se trata es de imaginar cómo una nueva configuración -postmedial- del ámbito de los media podría contribuir a articular nuevas formas y condiciones para la construcción de publicidad, del ser ciudadano y habitar lo común, en un marco de *democracia profundizada*...

Idealmente: la forma de una *comunidad de comunicación* pensada como encuentro de emisores/participadores, en que todos los participantes en los juegos de habla y enunciación lo hicieran al mismo título, bajo las mismas condiciones. Una fantasía heurística que se postularía únicamente como el horizonte regulador de una fábrica rizomal del tejido comunicativo, en su descondicionamiento espacial, más allá de las topologías de poder asociadas a las asignaciones de lugar, de posición, en las configuraciones del espacio ciudadano y simbólico como instrumentador del escenario de lo Público.

En lo que se refiere al horizonte de las prácticas de producción cultural, y artística específicamente, ello supondría una desjerarquización radical de los espacios, la suspensión de asignaciones y privilegios del museístico frente al cotidiano, frente al del mundo de vida. ¿No es ésta acaso una fantasía digna de ser acariciada? Pero para ello se impone una propedéutica: que el trabajo del arte se descondicione frente a la exigencia de la espacialización, que deje de servir a ella. Nuestro tiempo -y sus tecnologías- lo hacen pensable, realizable. Donde varios siglos nos han entregado sus producciones visuales como disposiciones productoras de espacios singularizados, "sacralizados" en sus liturgias y

ritualizaciones, entramos quizás en un período de la historia (vinculado a la emergencia y asentamiento de la imagen técnica y a su eficacia inductiva de la *imagen tiempo*) privilegiado para lograr que el efecto de *distinción* ya no se vincule perentoriamente a ninguna indicación de lugar, de *aquí* privilegiado. Sino acaso a una señalización de tiempo, de temporalidad. Frente a varios siglos de dominancia de un *arte de espacio*, los albores titubeantes de un arte *time-based*, no cortado en la singularidad espacializadora de un "ahora" estatizado -antes bien destinado al lugar *cualsea*, desmantelada ya toda jerarquía del lugar- sino expandido en *el curso del tiempo...*

## 5. Tiempo expandido -el fin del tiempo como singularidad.

La aparición (relativamente reciente) y el asentamiento progresivo de la imagen-tiempo como modalidad de la imagen con la que tiene lugar el modo normalizado, principal, de *experiencia de imagen* en las sociedades actuales, determina la caída del imperio milenario de la imagen estática y el régimen de relación experiencial que se establecía con ella. La nueva imagen -la imagen-tiempo, que los dispositivos técnicos de producción y distribución de imagen hacen posible- no ocurre en el tiempo suspendido, estatizado, del "momento logrado", único, singularizado -en la intemporalización de un ahora cortado, suspenso y desgajado del devenir. Sino en un tiempo expandido que es un tiempo continuo e incortado, un tiempo no espacializado, no fragmentado y reducido a unidad discreta, sino distribuido expansivamente como *dasein* y acontecimiento, como devenir, como continuidad del ser en cuanto existente.

Lo primero que resulta evidente es que ese nuevo régimen del darse de la imagen, como imagen-tiempo, implica una nueva modulación de los regímenes de lectura (y por tanto de los dispositivos de *presentación*) que reclaman un tiempo-expandido en la contemplación. El tiempo de la percepción espectadora (y correlativamente al propio tiempo-interno del signo-obra) ya no es un tiempo-singularidad, sino un tiempo extendido, temporalizado, que se desarrolla y despliega en la sucesión. La "lectura" de la obra no tiende ya al instante -como en el caso de la obra estática- sino que se expande en una duración, en un ocurrir que transcurre, que se despliega como una sucesión de presentes -a lo largo de la cual la obra deviene, se transforma, se expresa como historia, como narración. La obra no se da de una vez y para siempre, como identidad a sí congelada para la eternidad, fuera del transcurso del tiempo. Al contrario, la representación se abre al régimen de la duración en su propio interior, se temporaliza internamente. Gracias a ello, se potencia como dispositivo narrativo, capacitado para contar historias, para darse como signo-tiempo que se efectúa en el propio diferir de la diferencia -en cuanto al tiempo. Y esta temporalización interna -este cargarse del signo de una temporalidad expandida interior- se traslada obviamente al régimen de lectura. Todo ello conlleva una cierta desespacialización del propio dispositivo de presentación (museos, galerías: lugares inadecuados para el visionado de objetos con tiempo interno), de articulación de la recepción. Ya no vale esa articulación de un aquí en el que la imagen se aparece como estaticidad inmóvil, sino que se requiere un dispositivo que facilite una atención expandida en el tiempo, un contenedor que haga posible un visionado extendido en el tiempo.

Benjamin ya sugirió que esta forma del darse la representación expandida en el tiempo (la imagen-tiempo, y mucho más la imagen-movimiento, cine o tv) propicia otro tipo de percepción, más distraída, menos capaz de darse como sujeta a concentración -toda vez que el retorno de la mirada sobre su objeto lo encuentra transformado, siendo "otro" (*diferición de la diferencia* podríamos sugerir con Derrida) en cuanto al tiempo. Así, hay una alianza insoslayable entre imagen movimiento y percepción distraída, *orientación de la imagen al entretenimiento*. Pero también hay un cierto sucumbir del régimen de autoridad que sobre la mirada poseía la imagen en su afirmación estatizada, extraída y separada del curso del tiempo, ajena al régimen del *ser como un sustraerse* que es propio del *acontecimiento*. Tensada y artificiosamente detenida en la congelación de su enquistada identidad a sí, la imagen estatizada sentaba así las bases -y los poderes asociados y las promesas, antropológico-mágico-simbólicas- de un régimen escópico, de visualdad, constituido alrededor del signo estático (el único artesanalmente producible) como régimen milenariamente hegemónico, dominante. Un régimen que, se quiera o no, el asentamiento de la *imagen-tiempo* desestabiliza.

Para, en cambio, horizontalizar la equivalencia de todo tiempo, romper las jerarquías de los tiempos singularizados, las pretensiones de esos *tiempos-ahora* del instante-bello (¡detente instante, eres tan bello! -escribía Goethe) o el instante logrado (en la mística de la fotografía como captura del instante "eterno") para asumir en cambio una horizontalidad del acontecimiento que se aparece como sucesión incortada de *tiempos cualsea*. Rompiendo con una construcción de lo histórico como sucesión de tiempos de privilegio y retornando (la negada "historia de los vencidos", diría Benjamin) por la estrecha puerta del instante, allí donde su extensión intensiva hace equivaler la densidad del *tiempo-ahora* al horizonte incortado y glorioso del *tiempo-pleno*.

A todo ello responde esa continuidad que vemos darse en tantas de las obras contemporáneas entre expansión del tiempo-imagen (en las video-proyecciones, en todo el nuevo género de la narratividad soportada sobre en imagen técnica, ya sea en la fotografía narrativa digital, ya en los desarrollos del vídeo) y las nueva expansión del género de las *performances* y *producción de situaciones* entendidas como prácticas de afirmación estricta del transcurrir, como *políticas del acontecimiento*. Pero esta alianza (de imagen-tiempo y acontecimiento) no es nueva: digamos que el momento más radical de los usos del vídeo, en las neovanguardias de los sesenta y setenta, ya tenía este carácter de *afirmación del tiempo cualquiera*, del tiempo entropizado del acontecimiento. La alianza entre imagen-tiempo y arte de experiencia (piénsese epor ejemplo en "*El tiempo como actividad*" de David Lamelas) era y es, en efecto, un hecho: lo que de manera más radical se efectúa en esta puesta en obra de las potencias de la *imagen-tiempo* es, justamente, *una política del acontecimiento*, una política de la experiencia.

Una afirmación del mero existir -del existir cualquiera- frente a la congelación del ser del ente -de lo *ya sido*- afirmado en el signo en cuanto concebido a la medida del verbo. Una afirmación de la *presencia* frente a la representación, del darse del mundo como despliegue del *diferirse de la diferencia* frente a la *congelación de lo que es* procurada por la ontoteología. De la que, dígase de una vez, la obra clásica en su modulación estatizada, por su consagración instituyente del *orden de la representación*, era no ya argumento larvado, sino cómplice o incluso inductor máximo -tanto cuando menos como el *logos*, de cuyo imperio ella, en una servidumbre oscura, se constituía en ignominioso aval.

## 6. *Cultura visual y estetización del mundo -el fin del arte como singularidad.*

Acaso todo este declive del darse de las *prácticas de representación* bajo un régimen de singularidades podría cerrarse, o resumirse, en un signo englobador, perimetral: el del fin del carácter de singularidad radical de la artística frente al resto de las prácticas -de producción simbólica, visual, significativa. Asistiríamos en ello, quizás, al tanto tiempo anunciado fin del existir separado de lo artístico, en cuanto sometido a las asignaciones de una articulación segregada de los modos de producción de la actividad crítica, racional -la característicamente moderna separación de las esferas: especulativa, práctica y estética. Habría que recordar que la superación de este estado segregado -o la reintegración de la totalidad de la experiencia correspondiente a cada una de esas tres esferas del actuar de la razón- respondería en todo caso al estado de realización de un modelo de orientación utopizante, como lo haría también la propia figura regulativa de la disolución del existir separado de lo artístico -en el conjunto amplificado, entrópico y desjerarquizado, de las prácticas culturales y de representación.

No se trata aquí de rescatar viejas figuras de la "muerte del arte" para re-proponer su oportunidad en el nuevo horizonte de realización de la metafísica en la forma de la tecnología, sino acaso de replantear la condición problemática bajo la que se viene dando dicha figura en el contexto de todo el programa del "alto modernismo" o modernismo tardío: bajo la figura de un *ocaso* o una muerte permanentemente aplazada, como oscilación entre su afirmación diferencial -frente al resto de las prácticas simbólicas- y su estado de indiferenciada inmersión en la constelación difusa y expandida de las prácticas productoras de visualidad, un campo en estado de crecimiento desmesurado en el contemporáneo contexto histórico del asentamiento cumplido del capitalismo cultural, en la época de definitiva preponderancia de las culturas de masas y de lo cotidiano -frente al tiempo en que

dominaron las formas “elevadas” de la “alta cultura”, orientadas a su consumo singularizado y, como más arriba hemos mostrado, a la producción específica de esos modos del propio ser del sujeto como singularidad.

Tan indudable resultará entonces que el espacio que se abre en este proceso está cargado de problematicidad -es un territorio extremadamente resbaladizo, cargado de incertidumbre y signos equívocos- como que volverle la espalda supondría negarse a afrontar los desafíos que nuestra propia época nos plantea. Nada seguramente obtendríamos lanzándonos a ciegas a sus abismos, pero menos aún en negarles realidad, su condición de reto epocal por excelencia para las prácticas de representación y producción de identidad soportadas en la generación, difusión y consumo de *visualidad*.

Es muy posible incluso que la tarea por excelencia a la que un superviviente *arte* debiera todavía enfrentarse sería precisa y propiamente ésa -y que en negar su prioridad perdería su postrera, quizás incluso deberíamos decir *póstuma*, oportunidad. Por decirlo de otra manera: que resistiendo encastillado en el enarbolamiento de sus privilegios -frente a un entorno de homologación indiferenciada- decaería laciamente en la más rancia de las desapariciones por in-significancia, por falta de alcance, en la medida y toda vez que lo que aportaría dejaría intocado el núcleo mismo de su problematicidad epocal. O dicho de otra manera: solo se daría como espectáculo administrado por las industrias del entretenimiento, obedientemente sumido en la lógica de la contemporánea estetización difusa del mundo que acontece como generalización a la totalidad de las formas de la producción visual y cultural (y aún de la experiencia) de apenas unos pocos de los rasgos reconocidos como caracterizadores de la experiencia estética: la función fruitiva, que se le asocia a su particular e intensivo modo de sensorialidad, o el rango exonerante que posee frente al exhaustivo condicionamiento de los modos de vida por el tejido económico-productivo. Pero ambos caracteres no dejan de ser predicables de tantas otras actividades y prácticas de representación, de modo que la diferenciación con ellas -la reivindicación de su diferencial frente a la absorción de las industrias del entretenimiento- reclamaría antes bien otras autoexigencias -o la propuesta de otras estructuras y modulaciones enunciativas. Entre las que el obligarse a confrontar esos modos nodales de la problematicidad epocal que concierne a las prácticas de representación podría, mejor que ninguna otra, definirle misión, tarea y especificidad...

Como quiera que sea, hablamos de un *horizonte de disolución* que significa un profundo desplazamiento, una auténtica mutación, en la que se juega una desjerarquización radical del campo, una homologación de la topología del territorio en el que se despliegan las prácticas culturales y productoras de significado, las simbólicas y productoras de imaginario colectivo, todas las de representación y producción de identidad. Aceptémoslo o no, ese horizonte dibuja -para toda esa *constelación expandida*- *el desafío de nuestro tiempo*. Y cómo podríamos creer en tales prácticas *como arte* si no fueran capaces de asumir precisamente su reto, esa la más alta tarea que puede encomendársele a las prácticas de representación. Digamos, elucidar su espacio, esclarecer su problematicidad, mostrar su límite y sus dependencias, facilitarnos al mismo tiempo su empleo y el conocimiento desmantelado de todo lo que en ese usarlas -y quedar nosotros mismos como sujetos de tal práctica en ese uso constituidos- está implicado. Ayudarnos a, desde el extremo mismo en que se incrustan las bases de sus piedras angulares, conocer o sospechar al menos cómo y bajo qué condiciones se instituye en la Historia de las producciones humanas cada *orden de la representación*, cada *orden del discurso* -y en su espacio, su propia eficacia y aún nuestro mismo existir...