

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO
FACULTAD DE BELLAS ARTES

Sobre infección, clandestinidad e indiferencia

Estudio de actividad perimetral en manifestaciones próximas al arte.

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de:

Maestro en Arte: Estudios de arte moderno y contemporáneo

Presenta:

Víctor Manuel Jiménez Verduzco

Dirigido por:

Dra. Teresa Bordons Gangas

Centro Universitario, Querétaro, Qro.

Septiembre de 2011

México



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Arte: Estudios de arte moderno y contemporáneo

Sobre infección, clandestinidad e indiferencia

Estudio de actividad perimetral en manifestaciones próximas al arte.

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestría en Arte: Estudios **de arte moderno y contemporáneo**

Presenta:

Víctor Manuel Jiménez Verduzco.

Dirigido por:

Dra. Teresa Bordons Gangas.

SINODALES

Dra. Teresa Bordons Gangas
Presidente

Dr. Benito Cañada Rangel
Secretario

Mtra. María Teresa García García- Besné
Vocal

Mtra. Pamela Jiménez Draguicevic
Suplente

Mtro. Benjamín Cortés Tapia
Suplente

Mtro. Vicente López Velarde
Director de la Facultad

Firma

Firma

Firma

Firma

Firma

Dr. Luis Gerardo Hernández Sandoval
Director de Investigación y
Posgrado

Centro Universitario, Querétaro, Qro.
Septiembre de 2011
México

Resumen

El trabajo que se presenta a continuación es el resultado de una fascinación adolescente, en manifestaciones comúnmente consideradas irrelevantes (una banda de rock, una tira cómica en el periódico, o un horrible video karaoke disponible solamente en YouTube. La intención inicial era validar este tipo de manifestaciones dentro de la categoría “obra de arte”. Sin embargo, el desarrollo de la investigación modificó ese primer objetivo y puso en evidencia lo insignificante que resulta querer reducir esos proyectos al restringido fenómeno artístico. Entre las conclusiones más importantes de la investigación se destaca por ejemplo: hay un ejercicio de voluntades que rebasa el encasillamiento disciplinar, en favor de una idea que Michael Foucault resume de manera brillante: “donde hay poder existirán siempre resistencias”. La práctica artística, que históricamente había poseído este derecho, aparece hoy como un entramado metodológico muy predecible y en deflación, que -al menos en lo inmediato- no presenta síntomas de cambio. Por ello, este trabajo intenta dejar a un lado los objetivos iniciales para tratar de reconocer posibles métodos de resistencia en algunos proyectos que merodean las periferias disciplinares, infecciosos y absolutamente indiferentes a cualquier clasificación. ¿Qué relevancia tiene para nuestro contexto? La intención es demostrar que: no es mediante la restricción lingüística en el término “arte” que se garantizan los objetivos de lo artístico; es decir, todo lo que hoy veneramos con esta definición es solo un “empaque” con el que algunas inquietudes humanas estuvieron cómodas un periodo de tiempo -por diversas razones- pero en el cual no pueden residir eternamente. Si José Luis Brea tiene razón y “la figura del artista (y la de su práctica) vive un tiempo prestado” entonces este trabajo servirá como una evidencia más, y en ese sentido la transformación del paradigma “arte” no debe preocupar mucho más que el paso de cualquier otra moda. El panorama presentado aquí no es para nada desalentador, por el contrario, encierra diversas y reconfortantes garantías -en el sentido de la idea de Michel Foucault- que esta investigación ha intentado demostrar extensamente.

(Palabras clave: arte, arte contemporáneo, periferias, no-arte, resistencia, clandestinidad).

Summary

This work is the result of an adolescent fascination with manifestations commonly considered to be irrelevant (a rock band, a comic strip in the newspaper or a horrible karaoke video available only on YouTube). The initial intention was to validate this type of manifestation within the “work of art” category. Nevertheless, development of the research modified this first objective and made evident how insignificant it is to wish to reduce these projects to the restricted artistic phenomenon. Among the most important of the study’s conclusions is, for example: there is an exercise of wills which goes beyond disciplinary pigeonholing in favor of an idea that Michel Foucault brilliantly sums up: “where there is power, there will always be resistance.” The practice of art, which had historically possessed this right, today appears as a very predictable methodological framework in deflation which – at least at the moment – shows no sign of change. This work attempts to leave aside the initial objectives in order to recognize possible methods of resistance in some projects found around the disciplinary peripheries, projects that are infectious and absolutely indifferent to any type of classification. What relevance does this have in our context? The intention is to demonstrate that it is not through the linguistic restriction in the word “art” that objectives of what is artistic are guaranteed; in other words, everything with this definition that we venerate today is only a “package” with which some human uneasiness was comfortable for a while – for different reasons – but in which it cannot remain eternally. If José Luis Brea is right and “the figure of the artist (and that of his/her practice) lives on borrowed time,” then this work will offer one more piece of evidence, and in this way the transformation of the paradigm “art” should not concern us much more than the passing of any fad. The panorama presented here is not at all disheartening; on the contrary, it contains diverse consoling guarantees – in the sense of Michel Foucault’s idea – which this research has tried extensively to demonstrate.

(Key words: Art, contemporary art, peripheries, non-art, resistance, clandestineness)

Dedicatorias

A mi hija, siempre.

Agradecimientos

Dra. Teresa Bordons. Por ser ejemplo. Por todas las enseñanzas, la amistad, la confianza.

Nodo Laboratorio. En particular a Kissel Bravo, Fernando García, Denis Rodríguez. Por ser gremio, pares, réplica, amigos y de paso referentes.

Mto. Esteban Nava Balvanera. Por la fraternidad, la amistad y la confianza.

Mto. Gerardo Sixtos López. Por toda la confianza y amistad.

Dr. Orépani García Rodríguez. Por toda la confianza y amistad.

Lic. Adriana Mejía Rangel. Por todo y más.

A mis amigos; hermanos. Beba, Alejandro, Chak1, Klauz.

A mis compañeros de generación. Por compartir y hacer más enriquecedora la experiencia en Querétaro.

A la Escuela de Bellas Artes y a mi Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

A mi hija. Otra vez.

ÍNDICE

	Página
Resumen	I
Summary	II
Dedicatorias	III
Agradecimientos	IV
Índice	V
Índice de Imágenes	VI
I. INTRODUCCIÓN	1
II. PLANTEAMIENTO	5
II.I Ideas generales en torno al estado del sustantivo arte en la época contemporánea.	6
II.II En relación a esta investigación. Infección, Clandestinidad e Indiferencia	13
III. DESARROLLO	22
V. RESULTADOS Y DISCUSIÓN	81
LITERATURA CITADA	89
APENDICE	96

ÍNDICE DE IMÁGENES

	Página
Imagen 1. Radiohead en Glastonbury. 2003.	24
Imagen 2. Dialéctica de la Ilustración.	27
Imagen 3. Clement Greemberg.	31
Imagen 4. Elephant, Gus Van Sant.	34
Imagen 5. María Daniela y su Sonido Lasser	36
Imagen 6. Típica quinceañera en México.	39
Imagen 7. Silverio.	41
Imagen 8. Video oficial, No surprises, Radiohead.	43
Imagen 9. OS Linux como resistencia civil.	47
Imagen 10. Publicidad para Miki Guadamur.	50
Imagen 11. Cara de Niño. Proyecto de Miki Guadamur. Publicado solo en Youtube.	52
Imagen 12. Dibujos de Pablo Helguera publicados en revista nacional.	54
Imagen 13. María Daniela como icono de adolescente promedio.	60
Imagen 14. Video oficial, All i need, Radiohead.	63
Imagen 15. Thierry Guetta, Mr Brianwash. En Exit Through the Gift Shop.	67
Imagen 16. Miki Guadamur, Slogan para Basurero.	70
Imagen 17. El trabajo de Shepard Fairey en relación constante con los medios masivos de comunicación.	72
Imagen 18. Poster Boy tergiversando la industria visual.	76
Imagen 19. Shepard Warhol. La imagen de la Imagen de la imagen.	78

I. Introducción

*Yo no quisiera ser un ser humano.
Quisiera ser como uno de los personajes que me laten a mí.
Quisiera ser el Tigre Toño. Y suena muy tonto esto...
Pero ser una persona es limitante... aburrido... y mediocre.*
Miki Guadamur (2011)

Buscar un tema sobre el cual desarrollar una tesis de maestría en arte, tal vez de cualquier maestría, se convierte para el estudiante en algo complejo. Si a esto se suman las enrarecidas condiciones que se viven hoy día en el mundo del arte, entonces la complejidad se multiplica. Cualquier persona familiarizada con el tema sabe que el siglo XX ha sido un territorio de constantes debates y reformulaciones sobre lo artístico. Y de la misma manera es posible reconocer sin complicaciones la intensificación que esos debates han adquirido después de los años 60. Las cosas no han cambiado mucho de fondo hoy día y todo parece indicar que continuamos aún envueltos en un incierto devenir, en un complicado coctel de posiciones decididas a lo irreconciliable. Así, muchos de los intentos por construir conocimiento científico aparecen como empresas estériles; aspecto que se acentúa si pensamos que los objetivos universitarios y el ser de lo científico se encuentran implicados también en revisión y cuestionamiento.

Ante esta realidad densa, confusa y desalentadora se han desarrollado, pareciera, en un terreno inestable y litoral de los circuitos y métodos habituales, una serie de actividades que si bien parecen no contar con todas las características que permitan leerlas desde el territorio artístico *serio*, por otro lado presentan factores que las hacen tremendamente interesantes, frescas, desinhibidas, irrespetuosas, confusas, despreocupadas, clandestinas, modestas en cuanto a objetivos pero al mismo tiempo muy poderosas.

¿Es posible aun pensar como frívolo un proyecto por el simple hecho de desplegarse próximo a los medios de masas?

¿Funcionan en una compleja realidad contemporánea aquellas distinciones entre lo

culto y lo popular?

¿Cuánto se deja fuera y se limita en el espectro cognitivo al ignorar las evidencias en toda una gama de proyectos que, lejanos a las pretensiones artísticas de galería, funcionan como respuestas al entramado de nuestras sociedades postcoloniales?

¿El impacto derivado de la decisión por modificar los procesos de distribución y remuneración cultural (Radiohead y sus discos por internet) son suficientes para advertir oposiciones relevantes?

¿Existen aún alternativas viables e inteligentes al proyecto homogeneizante del capitalismo cultural desde donde se diseñan todas las funciones sociales?

¿Es posible plantear reductos de visibilidad, que a manera de guerrillas de bajo impacto, minen significativamente la fábrica de ideología dominante?

¿Es posible pensar en un proyecto *desde* el imperio mismo, es decir, no desde la potencia de los individuos sino desde su impotencia, como lo plantea Negri?

¿Hacia dónde se han desplazado los puntos de resistencia ante la omnipresente, mimética y difusa represión deslizada sutilmente en el mundo del arte?

Siempre, desde el principio de los tiempos, incluso de forma inherente al poder, dijera Zizek, se han manifestado posiciones que discrepan sustantivamente de la unificación discursiva derivada del poder. Sin embargo, y como bien han señalado importantes estudiosos de nuestras sociedades contemporáneas - José Luis Brea, Nicolás Bourriaud, entre otros- los sistemas de disciplina y control mimetizados en las más insignificantes actividades cotidianas, han obligado a un deslizamiento de las intenciones de resistencia hasta manifestaciones que difícilmente tomadas en cuenta por las *artes serias*, actúan liberadas de los compromisos de éstas, presentándose como potentes respuestas.

Esa inquietud, indudablemente sin esa claridad, rondaba en la cabeza. Hace un poco más de 4 años y como parte de los exámenes que debía presentar para ingresar en la maestría en estudios de arte moderno y contemporáneo en Querétaro, se solicitaba a los

candidatos presentarse a una entrevista con la coordinadora de la maestría (la Dra. Teresa Bordons); hay dos preguntas que recuerdo con claridad, la primera, al final de la entrevista, era si en verdad estaba dispuesto a hacer el recorrido entre Morelia y Querétaro cada fin de semana durante dos años -además de las complicaciones que supone una estancia de 3 días ahí-. Y la otra pregunta, se refería a mencionar algún tema que pudiera servir como línea de investigación para mi tesis final; recuerdo haber mencionado la intención de llevar a cabo una investigación en la cual demostraría la forma en que Radiohead debía ser considerado como arte conceptual. Menciono lo anterior, 4 años más tarde, porque el tema de mi tesis y las pequeñas investigaciones, mis primeros pasos en el terreno de la investigación teórica, se encuentran muy cercanas a esa ingenua respuesta.

Hoy, después de todo el crecimiento emocional, intelectual, etc; que suponen los estudios de posgrado, llama la atención el origen de aquella nebulosa noción temática; en otras palabras, los estudios culturales se han cansado de demostrar algunas máximas del estructuralismo lingüista más básico, desde hace por lo menos un par de décadas, en el sentido de que, como mencionaba Levi-Strauss, no hay versión buena, ni forma auténtica ni primitiva, y que es necesario tomar en serio todas las versiones. Tomar en serio manifestaciones culturales como una banda de rock alternativo -Radiohead- o a un proyecto confusamente pop -María Daniela y su Sonido Lasser- por ejemplo, sólo puede significar que, asumir la generación de conocimiento teórico en relación con la visualidad se desprende de los objetos de estudio y de los métodos menos usuales.

II. Planteamiento

II.1 Ideas generales en torno al estado del sustantivo arte en la época contemporánea.

*Es preciso que cada imagen le quite algo a la realidad del mundo,
es preciso que en cada imagen algo desaparezca,
pero no se debe ceder a la tentación del aniquilamiento,
de la entropía definitiva, es preciso que la desaparición continúe viva:
este es el secreto del arte y de la seducción.
Hay en el arte una doble postulación y, por lo tanto, una doble estrategia.
Una pulsión de aniquilamiento,
borrar todas las huellas del mundo y de la realidad,
y una resistencia contra esta pulsión.
Baudrillard (1998)*

Las reflexiones esbozadas en la introducción orientan la investigación presente; ahí es donde se decide centrar la atención en actividades lindantes que aparecen así atractivas, frescas, y donde se dispone en consecuencia dejar de lado las que se supondría cumplen cabalmente con la definición de lo artístico. La incertidumbre citada allá, permite investigar territorios ajenos y repensar el objeto principal de estudio, es decir, ¿de qué se trata aquello que denominamos arte? (debería decirse incluso, ante la reiteración estilística provocada por esa incertidumbre). No se trata, me parece, de estudiar sólo aquello que *es*, sino también resulta importante ocuparse de aquello que *no es*, el por qué no, el momento en que dejó de serlo, y qué consecuencias humanas arrastra.

Podría pensarse desde esa perspectiva entonces, que el estudio del comportamiento de los neutrinos en las capas superiores de la atmósfera terrestre cumpliría con el planteamiento desarrollado hace unas líneas. Por obvias razones es pertinente hacer aquí énfasis en la idea de *proximidad*. Por las características que intenta desarrollar este estudio en los siguientes capítulos, las manifestaciones que sirven como núcleo aquí se encuentran, en diversos sentidos, muy próximas al objetivo de nuestra maestría, incluso al nivel de ser tremendamente confusas y objeto de polémica sobre su *naturaleza* y pertinencia. Precisamente ese grado indiscernible es uno de los motores que activan este estudio. Es este

punto de fuga, estos vértices de escape, los que han orillado el estudio y los que permiten mantener una visión optimista sobre la cultura. Asomar la nariz más allá de los lindes tremendamente imprecisos de nuestro fenómeno, nos brinda la oportunidad de sopesar niveles de impacto, injerencias, infiltraciones, contribución, pertinencia y operatividad del concepto arte en nuestros días.

El estudio de estas confusas manifestaciones ha sido abordado por diferentes pensadores que desde posiciones teóricas distintas han observado en ellas importantes claves de época. El caso de José Luis Brea es destacado en ese sentido, sobre todo por tratarse de una de las referencias latinas más destacadas en teoría del arte de la actualidad. Este lúcido personaje ha llevado a cabo estudios sobre problemas que a primera vista parecieran no comportar relevancia alguna. Por ejemplo, en una peculiar coincidencia con uno de los temas de esta tesis, escribe Brea:

Podría decir que el de Yorke es el trabajo que en el mundo de la música pop contemporánea mejor entiende esta específica “función del arte” –relacionada con el dismantelar de las pretensiones de presencia (de verdad) de todo lo que es mera representación, pero también debería inmediatamente añadir una inversa: que es el trabajo del arte que mejor realiza esa función, y precisamente por hacerlo en el espacio de la música. Para él, en efecto, para ese espacio, todos los efectos movilizados se juegan en términos de intensidades puras, no figurales. Si el reto para un arte que quiera concebirse bajo el punto de vista de la redención -el resto es basura, decoración, entretenimiento- es no resolverse en representación (puesto que es su escena la que falsifica) desplazarse al campo de la música puede ser una buena estrategia.

El problema es que ahí parecería que toda la música es eficiente al respecto y que en ella no se estructuran nunca unidades de representación. Dicho de otro modo: que en ella nunca habría -por

ejemplo- sujeto, objeto, transmisión organizada y escenario de registro (mercado, institución). Sabemos que todo lo último es descaradamente falso, y es en una modificación consciente de sus dinámicas que hoy casi todos los nuevos productores musicales críticos trabajan. Ninguno de ellos ha ido tan lejos como Radiohead poniendo a prueba una economía de distribución y mercado alternativos, bajo dinámicas de pura afectividad. (Brea, José Luis. 2008).

Revisar seriamente desde y en referencia a nuestro campo de acción, el hecho de las implicaciones culturales de la distribución gratuita por Internet de un disco de música o la relación del comportamiento-accionar, *la presencia estrábica* del vocalista de una banda de rock alternativo con, dice Brea, el desmantelamiento en los contenidos de la suposición del sujeto como territorio estable de sensibilidades y experiencias, e incluso el sujeto esquizo propuesto por Deleuze, pareciera muy, muy arriesgado.

Pese a todas las limitaciones a que el formato ensayo le obliga y a los escasos móviles que Brea decide usar frente a un fenómeno más complejo como el de Radiohead, es indudable que el hecho de dedicar unas líneas a estos problemas es ya un riesgo, que pese a ser tal vez absolutamente premeditado y con todas las garantías favorables para el escritor, no deja de sorprender, permitir atisbar y reconocer una posición alterna en los estudios serios sobre arte.

Quizá una de las razones que le permiten a Brea deslizarse por un territorio de fenómenos mucho más extendido, sea su orientación sobre los estudios visuales, campo que en una suerte de relación entre teoría del arte y sociología, aborda los problemas que nos interesan con mayores herramientas y además con un dejo de desenfado. Humildad científica que resulta en reconocimiento de lo simple, en una especie de inteligencia pop, o como dijera Fernández Porta, lo *Trash* –y todo lo que pueda sonar insignificante- se nos aparece como un nuevo simulacro de imperfección necesario para atraer a las nuevas masas cansadas de tanta limpidez moderna y democrática. (Fernández, Porta. 2008).

Razones de esta índole son el motivo por el cual estas referencias serán, para esta tesis, una fuente de indicadores constantes ya que, como se ha mencionado continuamente, ese tipo de desplazamientos entre campos de estudio proveen herramientas flexibles para este análisis.

Ahora bien, este acercamiento con Brea caza, por concordancia ideológica, con uno de los supuestos que él argumenta como trasfondo de lo artístico, a saber, el arte en tanto redención. Esta característica funciona como sinónimo de las ideas de peso o profundidad, valores contenidos y perseguidos en esas manifestaciones no artísticas pero sí perimetrales sujetos de esta tesis, concretamente Pablo Helguera, Radiohead o María Daniela y su Sonido Lasser. De esta manera es posible desplazarse de lo artístico como sujeto nominativo o como área de operación a lo redentorio, lo de peso. En otras palabras, lo que proyecta condiciones posibles de valor afectivo a aquello se denomina como artístico no es su clasificación posible, ni su estado disciplinar o la formulación a priori de un acuerdo legitimado, sino la capacidad de presentarse, bajo cualquier apariencia, como una posibilidad de redención.

Si se acuerda este desplazamiento de valor, entonces la percepción se modifica considerablemente y las consideraciones posibles cobran un sentido distinto. La carrera enloquecida por el adjetivo se convierte en un absurdo. El problema de pertenencia, la soberbia del gettho, se transforma en un problema humano con la simple y a la vez compleja operación del desplazamiento de valor. Ser arte se afirma como una actividad de redención dice Brea, a maneras de mirar el mundo dice Danto (Danto, Arthur. 2002), a una voluntad de hacernos experimentar dice Kristeva (Kristeva, Julia. 1999). Todas y cada una de estas reorientaciones apuestan por la subjetiva esperanza de una reestructuración incluso paradójica de índole humano -a manera del *no futere* de los Pistols por ejemplo-; de voluntad de corto plazo, aunque ésta sea la del día siguiente o la del minuto siguiente. Un ahora extendido del tiempo al espacio.

we mean it man,
and there is no future;
in england´s dreaming.

Lo decimos en serio,
no hay futuro;
en Inglaterra se sueña.

(Sex Pistols, 1977).

Tocar el tema de valor en una investigación que se pretende seria, científica, profesional y vigente en tanto discurso, orilla a muchos riesgos. Por un lado la inmensa reflexión que en torno a esta idea, a los sistemas de valor, a los mecanismos de validación que se han llevado a cabo a lo largo de historia de la humanidad, bastarían para intimidar un intento de semejante labor. Sin embargo, por otro lado, ha sido constante el cruce de este concepto a lo largo de toda la investigación. Dejarlo de lado es por demás infructuoso. De forma *natural* van a ir apareciendo constantes reflexiones que tocan en alguna medida esta complejidad filosófica; se intenta indicar al lector que de ninguna manera se pretende llevar a cabo un exhaustivo desarrollo de los sistemas de valor en la cultura o en proximidad al arte. Sólo se tocan inevitablemente algunos bordes que en determinados momentos y para específicos acontecimientos, aparecen como ineludibles, incluso determinantes.

Ya definidas las aproximaciones con esta compleja idea, se apuesta en nuestro estudio por una ecuación que pareciera indisociable: valor y profundidad. Haciendo uso de un pensamiento de Guillermo Fadanelli se intentan ilustrar brevemente algunas de las implicaciones en estas ideas:

Debido a que solemos hacer cualquier cosa para evitar pensar es necesario tener a la mano un mecanismo que realice las funciones del pensamiento. Este mecanismo no es otra cosa que un mercado seductor que nos propone saberlo todo sin saber nada a fondo (internet, periódicos, revistas, medios electrónicos). Se dice hasta por los codos que la información es poder, pero no se dice que de nada sirve esta información si no puede ser ordenada, comprendida o asimilada en función de valores o estructuras más sólidas.

Cuando le preguntas a una persona por qué razón no lee, te dice que no tiene tiempo. No tiene tiempo porque está ocupada en hacer todas las cosas a medias, en vivir sin calidad. El mundo va demasiado aprisa como para detenerse en la lectura, pero es precisamente este detenerse a pensar lo que hace diferentes entre sí a los hombres. Los libros piden lectores, como escribió Michel Houellebecq, pero estos lectores no deben ser sólo consumidores, sino sujetos con vida propia dispuestos a esforzarse por comprender. Esta carencia de lectores o de ciudadanos capaces de pensar por sí mismos nos lleva a una sociedad deprimida y fundamentalista donde tanto los gobernantes como los medios de comunicación electrónica tienen la posibilidad de engañar con suma facilidad a los ciudadanos: el caso de Bush es más que elocuente.

Qué sentido tienen las democracias actuales si están formadas por hombres menospreciados, deprimidos, incapaces de establecer diferencias entre las toneladas de información que los medios de comunicación lanzan a sus rostros. (Fadanelli, Guillermo. 2007).

Todo movimiento cognitivo, desde esta perspectiva, sólo puede ser entendido en función de los valores o las estructuras sólidas que provoca, en tanto permite observar diferencias, similitudes, alternativas, etc. En resumen, conocer. Valor y profundidad entablan un diálogo que articula esqueletos en pos de personas con vidas propias y además de calidad. Tal vez en este punto alguien podría recordarnos que algunos de los postulados pilares para este estudio se han cansado de debatir problemas de profundidad y superficie, seriedad y ligereza, alta cultura y cultura de masas, lo trascendente frente a lo trivial, en un *espíritu* de reinterpretación sobre lo vano. Así, hablar de lo profundo en tanto valor sería entrar en una inmensa contradicción. Sin embargo esto sólo sucede si observamos a primera vista el problema, porque, examinado con detenimiento, es posible identificar una serie de conexiones neurales que se entrelazan en este acuerdo.

Sirva como argumento central el insistir, y con el riesgo de rayar en la obviedad, que en ninguno de los estudios donde se intenta repensar la condición de la superficie, se hace por ella y para ella. La superficie pop, la del simulacro, la mediática o la virtual, no hacen otra cosa que redireccionar el modo de abordar e identificar conocimiento, desarrollando fórmulas que accesan por vías ignoradas al problema del hombre y su sociedad. Una lata de atún venenoso como evidencia de subordinación. Un hombre Marlboro desprotegido desnuda la fragilidad del imperio.

Pensar en valor y profundidad como acuerdos vigentes, aunque a primera vista *modernos* en el sentido deleznable del término, no hace otra cosa que insistir y confiar en nuestra especie, en las inmensas capacidades de la humanidad para ser consiente y responsable de sí. Por eso profundidad, aunque en ocasiones encubierta, clandestina, escurridiza, será un postulado directriz en este trabajo.

Luego entonces, mientras más profunda sea la posibilidad mayor será el impacto social y por lo tanto su relevancia. Esta obviedad parece pertinente en este lugar. Si en el consenso general las consideraciones en lo que se refiere a Arte parecen cambiar con respecto a otras áreas del conocimiento humano, entonces traer a discusión esta ecuación tan obvia tiene sentido. El problema es que cuando se habla de arte en el mundo ordinario, muchas cosas que por sentido común aplicarían, no lo hacen. Es decir, para hablar de física nuclear, asumimos que debería conocerse sobre el tema. Pero cuando se aborda el problema del arte pareciera que cualquier persona puede hacerlo, incluso sin referencias. De alguna manera se intenta de esta forma apuntalar un hecho que vale la pena subrayar, es decir, las consideraciones y sobreentendidos para cualquier área del conocimiento son aplicables a lo artístico, pese a sus particularidades.

II.II En relación al diseño de la investigación. Sobre Infección, Clandestinidad e Indiferencia.

En algún momento en el diseño de esta tesis se pensó en abordar el tema principal de forma directa. Revisar todos los fenómenos sin mayor preámbulo. Sin embargo parece conveniente antes de iniciar el análisis directo, trazar coordenadas de soporte, de referencia y de inmersión en algunos de los problemas de partida, a saber: Infección, Clandestinidad e Indiferencia.

El primero de ellos, el problema de infección, desde la perspectiva de esta investigación, intenta evidenciar un proceso de impacto entre los diferentes miembros de un organismo, mundo del arte en este caso. Con infección e impacto se hace referencia a la forma en que el pensamiento altamente intelectual, las teorías más complejas e importantes, se filtran en todas las capas de lo humano. Pensar en que, por ejemplo, la problemática planteada por el manifiesto futurista de principios de siglo, todas sus implicaciones y los síntomas que evidencia son elucubraciones aisladas y ajenas a la vida más cotidiana, es absurdo. La forma en que la ideología más abstracta manifiesta secuelas en lo tangible es diversa, pero lo más importante, científicamente constatable. Este planteamiento lleva implícito una serie de supuestos que miran a lo artístico como un mecanismo de conocimiento, pero a la vez, como un sujeto participante en la operación de lo social, es decir, desde la perspectiva de Foucault, intrincado e indisociable de todas las esferas de lo social.

De esta manera si se traslada esta certeza a cualquier manifestación (artística o no), entonces la importancia de su impacto y de su repercusión está garantizada. Hacer referencia a las ideas *fuera* o *dentro* de lo artístico no es mera retórica. Sobre todo si se toma en cuenta que algunos de los objetos que sirven como evidencia a este estudio no son propiamente jugadas en el campo del *arte serio*, sino manifestaciones desenfadas de esa responsabilidad. De esta manera se plantea como medular que la importancia de una

manifestación no radica en su inclusión-exclusión de un campo o disciplina, sino en la magnitud de los problemas expuestos como ya se había planteado anteriormente.

Infectar se relaciona así con peso y profundidad como una respuesta lógica a la operación de cualquier manifestación artística o no, en la cultura. Si privilegiamos el ámbito de lo emancipatorio, es decir aquello que impacta a profundidad nuestros vínculos con el mundo y que nos permite trazar por tanto dibujos de relaciones otras. Entonces asistimos a una fórmula doble; por un lado asumirse como agente infeccioso y no como un cuerpo, permite desprenderse de la pesada carga que supone asignar valor a lo que es artístico a priori, o a lo que cuadra con el acuerdo legitimado en ese momento, y por otro se implica de forma automática, ya que entendemos que toda manifestación que se aproxima a lo redentorio se aproxima al territorio de lo definible como arte.

Una de las formas recientes de contagio aparece relacionada con un fenómeno distinguido en el pensamiento de Jean Baudrillard: las prácticas de simulación. Pese a no ser el referente o la caracterización más conveniente de nuestro estudio, pese a no describirlo en precisión, parece en este momento uno de los problemas más próximos temporal y teóricamente. Quizás incluso uno de los pasos previos en las discusiones que a finales de nuestra década se lleva a cabo. En ese sentido Jean Baudrillard viene a lugar como referente obligado. A pesar de lo polémico que pueda ser el discurso del pensador francés, es uno de los que de forma directa han abordado los problemas de la ilusión, las transparencias, lo cifrado, las ficciones. Es muy importante desarrollar en algún sentido la posición de Baudrillard. La cercanía teórica con su pensamiento permite plantear algunas de las hipótesis de este trabajo, es decir, aquellas que tienen que ver con demostrar la forma en que impactan en la cultura de masas las ideas más complejas de los circuitos de pensamiento, la manera en que la esfera teórica y la vida diaria comportan un flujo de correspondencias, infecciones y que no son superficies inconexas. Pero también es importante mencionar que esta hipótesis no es la única ni central en este trabajo, sino que acompaña a otras que se desarrollan en paralelo. Este estudio no es ni se contenta con ser uno más de simulacro.

En 1978 Baudrillard escribe *Cultura y Simulacro* en un intento de demostrar que la realidad ha sido suplantada por una imagen de ésta, la cual finalmente terminará convirtiéndose en el referente. A lo largo de su trabajo desarrolla un argumento, haciendo uso de varios argumentos postestructuralistas, donde evidencia mecanismos en los cuales *el poder* desarrolla diversas tramas de postizos con los que intenta vaciar toda referencia de lo humano, las distinciones entre lo verdadero y lo falso, lo bueno y lo malo, etcétera, buscando imponer su ley de hierro.

La idea de simulacro en Baudrillard parte primeramente de identificar las diferencias entre copia y simulación, es decir, distinguir con cierta claridad las diferencias posibles entre un proceso que parte de un modelo original -la copia- y otro proceso que no corresponde a territorio, referencia o sustancia alguna, y que se identifica en tanto generación de lo real sin origen ni realidad, en este sentido hiperreal. Como resultado de este tipo de procesos por ejemplo, el territorio no será más el referente del mapa, a partir de aquí el mapa mismo será quien anteceda al territorio aún incluso, quien lo engendre (aquello que Baudrillard llama la sustitución de lo real, por los signos de lo real).

Los estudios de Baudrillard se refieren en general a la potencia de la imagen, pero una imagen pervertida por así decirlo, la del doble desprendido que reúne en uno mismo a la copia y al simulacro, es decir, nace a partir de un *algo* original a la manera de una sombra que se despliega a la par pero que desemboca siempre en consecuencias adversas. Toda imagen así trastoca el régimen de realidad. La imagen pervertida Baudrillardiana, apocalíptica e iconoclasta (en tanto el juego de palabras favorito de Baudrillard) plantea entonces la imposibilidad de distinguir la existencia que se oculta bajo semejanzas externas -es decir, la imposibilidad de determinar semejanzas internas-. Es por esto que el triunfo de la imagen, del omnipotente flujo del simulacro, reduce o más bien nulifica el rango de posibilidades. Al respecto señala Fabián Giménez Gatto:

Quizás hoy, más que nunca, el concepto de simulación sea esencial para repensar el sentido de nuestra realidad, una realidad que, cada vez más, se confunde y se torna indiscernible de sus imágenes, pareciera

que detrás de las imágenes sólo encontramos otras imágenes, una deriva que tiene mucho que ver con procedimientos alegóricos, de cita o de parodia, en definitiva, y parafraseando a Barthes, a lo que nos enfrentamos es a la Simulación (con mayúscula) como procedimiento. (Giménez Gatto, 2003).

Es aquí donde esta investigación toma distancia de las conclusiones Baudrillarianas, es decir, funcionan hasta el punto de reconocer la potencia del símil, pero reconoce en el desarrollo posterior llevado a cabo por Deleuze sobre imagen, ciertas nociones de posibilidad donde: El simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia positiva que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción. (...) El simulacro hace caer bajo la potencia de lo falso (fantasma) a lo Mismo y lo Semejante, el modelo y la copia. Hace imposible el orden de las participaciones, la fijeza de la distribución y la determinación de la jerarquía. Instauro el mundo de las distribuciones nómadas y de las anarquías coronadas (Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 2005).

Donde la postura nihilista de Baudrillard no ve otra cosa que destrucción, Deleuze advierte rasgos de posibilidad. Por eso es posible el funcionamiento de un proyecto como el de María Daniela, es decir, en el sentido del descubrimiento y la aplicación de la potencia afirmativa del simulacro. No se trata de representar una amenaza a la claridad de la copia, más bien, como diría Deleuze: La simulación designa la potencia de producir un efecto, pero no solamente en el sentido causal, puesto que la causalidad resultaría completamente hipotética e indeterminada sin la intervención de otras significaciones. Es en el sentido de «signo», salido de un proceso de señalización; y es en el sentido de «indumentaria» o más bien de máscara, expresando un proceso de ocultamiento donde detrás de cada máscara hay una más (Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 2005). En esta perspectiva un proyecto como el de María Daniela funciona al modo de un engaño convirtiéndose en nueva disposición - simulada- de presentar los signos de lo real, a partir de lo cual es posible construir las diferencias. Una nueva presencia.

Es en las sutiles divergencias entre simulacro, clandestinidad e indiferencia, donde se alojan signos fundamentales de distancia entre las manifestaciones que comportan tal o cual carácter. La nitidez con que se intentan establecer estos principios, los rasgos propios de cada postura, el recuento de los caracteres que diferencian, permite diseñar una segunda hipótesis que plantea vislumbra en estos fenómenos (que si bien son deudores en alguna medida de las importantes teorías de Baudrillard y los 80s) características singulares de un estado *otro*.

En ese sentido, la variable de clandestinidad que se intenta demostrar en esta propuesta teórica, es la de los *operadores arte* en tanto carácter discreto, un estado desplazado, un mecanismo que bajo diferentes sistemas operacionales trata de construir un área de trabajo. Ante un escenario pasivo y aburguesado, estas prácticas intentan garantizar la supervivencia de una facultad responsiva, y ven en la clandestinidad la posibilidad de seguir presentando alternativas. La decisión de identificar móviles de esta naturaleza aparece entonces como fundamental desde la perspectiva del arte en tanto hecho activo. Este estudio asume que las manifestaciones artísticas no pueden comportarse en otra forma que no sea la del sujeto activo, entendido con toda la carga volátil imaginable. Pensar el arte así implica asumirlo como un fenómeno en el cual todo movimiento provoca un impacto expansivo. Si el arte es activo, transformador de su entorno, cuestionador nato, entonces es previsible que en algún momento deba actuar al margen.

La intolerancia de los mecanismos de control es manifiesta. Y dado que el poder solo es poder en tanto que es central, el enfrentamiento con lo artístico será siempre inevitable. La clandestinidad así, se desarrolla como una mascarada que actúa necesariamente en ambos territorios y que lleva implícito un doble estado: el de ocultar una acción dentro de un sistema y el participar activamente dentro de otro.

Las políticas de control han desarrollado una cantidad impresionante de estrategias tendientes a mantener su estado, a contrarrestar toda disidencia. Pero al mismo tiempo y en la misma medida han aparecido diversos métodos de secesión. En ese sentido las artes visuales han tenido que trabajar constantemente así. De alguna manera hasta la

manifestación artística más inocente y entregada trabaja en clandestinidad; en ocasiones consciente de ello aprovechando todas las ventajas de la sombra, y en otras sin saberlo siquiera.

En contextos espacio temporales muy alejados de las artes-específicas, en los últimos años hemos sido testigos de la aparición de una amplia gama de esas prácticas, que a pesar de ciertas afinidades y relaciones con las artes-específicas, sólo pueden entenderse como arte relacional y que en casi ningún momento intentan reclamar un estatus artístico. En muchos casos estas formas de producción simbólica, cuestionan y rompen implícitamente las fronteras de lo artístico, rescatando los objetivos que deberían corresponder a las artes, de forma mucho más eficiente. Sin embargo, el estudio de estas prácticas nunca ha sido tomado en serio. Incluso la filosofía estética contemporánea suele utilizarlos solo en la medida en que son definidos como NoArte, en un esfuerzo apresurado por asegurar las fronteras de lo que convencionalmente se distingue como arte (Wright, Stephen. 2004).

En este punto el trabajo se aproxima a las ideas trazadas por el pensador canadiense Stephen Wright y a lo que él denomina arte clandestino. Sin duda, varias de sus propuestas ayudan a fortalecer lo defendido aquí. El pensamiento de este crítico, su forma de revisar lo artístico y lo que está más allá del dominio visible de este, sus vínculos con lo sociológico, las relaciones que hace entre teoría del arte y estrategias de guerrilla, el pensarlo en tanto actividad de espionaje, coinciden con la perspectiva que se maneja en esta tesis. Wright piensa que el arte vive atrapado en un sistema de representación (como el que se menciona más adelante con Greenmberg). El concentrado integral que vive a la expensa de galerías, museos o bienales se traza en relación a un valor contemplativo que está lejos de ser significante, en términos de refinación de la conciencia perceptiva o estímulo de la

cognición sensorial. Por esto el arte se encuentra muy lejos de aquello que podríamos esperar de él en términos de actividad.

Se trata, desde la perspectiva de Wright, de replantear todo el sistema de producción artístico dominante en el siglo XX, repensar al arte en términos de sus procedimientos específicos, estrategias, operaciones, mecanismos encubiertos, disciplinas ajenas, frivolidad -como en Miki o Pablo Helguera- y no en términos de sus fines específicos, obras y objetos de culto. Así, algunos de los mejores momentos de lo artístico -los más inusual e interesante- resultan paradójicamente de la actividad creativa que no cabe dentro de las definiciones aceptadas en el término arte, es decir, cuando el productor no hace arte o en todo caso, cuando lo que se produce no pasa por la pretensión de un hecho artístico. Dice Stephen Wright, cuando se reciclan, se confunden y se diluyen las habilidades artísticas, percepciones y hábitos, y se regresan efectivamente a la economía simbólica de lo real.

La figura del artista vive en un tiempo prestado. Nutrida por fantasías e imaginarios pertenecientes a otros ordenamientos antropológicos, el conjunto de distanciamientos e inclusiones que prefiguran su lugar social, asignándole una cierta cuota restante de poder totémico, ya no hace al caso. Quien quiera se sitúe hoy por hoy bajo advocaciones semejantes cae de lleno o en la ingenuidad más culpable o en el cinismo más hipócrita. (Brea, José Luis. 2003).

Como ya se ha señalado anteriormente, los ejemplos usados en esta investigación no son los primeros ni los últimos de esta naturaleza. Sin embargo si es posible señalar que más allá de algunos acertados artículos cortos en prensa y revistas especializadas, alguno que otro recuento de historia reciente en nuestro país, -*La era de la discrepancia*, por ejemplo (Debrois, Olivier. 2006)- hay pocos estudios serios dedicados a revisar con detenimiento estos proyectos, por lo general son descartados como curiosidades o como fenómenos pintorescos que aunque llamativos en la realidad social, no parecen ostentar los méritos suficientes para ser estudiados en tanto cuerpos de impacto.

Qué sucede entonces, se pregunta Wright, cuando estas formas de no arte infectan la vida diaria. Para empezar, se logra un muy bajo nivel de visibilidad: vemos algo pero no como arte. En el momento en que el marco de validación desaparece, desaparece también la referencia posible, la posibilidad de adjetivar. Los ejercicios forman parte ahora de una paradoja operativa común: aunque contruidos en relación a cierto tipo de conceptos artísticos, su trabajo adolece –y en muchos casos disfruta- de visibilidad en tanto arte. Para Wright esta invisibilidad es inversamente proporcional a su eficacia política. Ya que no se presenta como arte, o como necesariamente arte, o no sólo como arte, es libre de desplegar toda su potencia crítica y su fuerza simbólica en tanto consecuencia inmediata de su contexto. Esta nueva forma de arte-sigilo logra infiltrarse en esferas del hacer-mundo más allá de la ambigüedad operativa de los proyectos artísticos considerados como tal. No se trata entonces de renunciar a los sistemas de producción por el simple hecho de considerarlos obsoletos, esto no sería sino otra forma de juego capital, sino de revisar y ser conscientes de cuáles son las inercias histórico conceptuales que se ponen en juego y aún más, como dice Wright, la cuestión es el uso –o el objetivo- con el que estas herramientas son puestas en marcha, en qué contexto, y por quién. Las herramientas revelan su uso-valor en relación a como son tomadas y puestas en práctica.

Desde Warhol hasta Miki, de The Velvet Underground a María Daniela o del Atlas Group a Radiohead, ha sido posible observar el despliegue de estas estrategias, en mayor o menor medida todas relacionadas con esos valores de los que habla Wright –la de arte en tanto operatividad- y que en la mayor parte de las ocasiones se presentan como indiferentes al reconocimiento disciplinar o de status arte. En esta tesis se intenta demostrar que estos sujetos a pesar de que algunos no participan necesariamente dentro del círculo serio, están trabajando con la misma intensidad de otros que sí se asumen así. El extraño orden clasificatorio con el que asignamos lugar a las cosas y que es en la misma medida un sistema de valor, que ya se ha mencionado, le ha permitido a estos sujetos por un lado aparecer como respuesta inmediata y eficaz a las transformaciones contextuales, desembarazarse de agobiantes responsabilidades culturales, y moverse mucho más ágilmente.

En ese sentido la deuda de los sistemas de cultura para con ellos funciona al mismo tiempo como una perforación por la cual filtrarse. Por eso es importante llevar a cabo un análisis cercano, para observar el comportamiento y las repercusiones que estas provocan; las implicaciones que construye; los contactos y transferencias que establece. La eficacia y el impacto. Es de esta manera que será posible reconocer y redimensionar el valor cultural que esas manifestaciones comportan. A pesar de no buscarlo y que probablemente ni les importe, sería preciso reconocer sus aportaciones.

III. Desarrollo de tema

“Didier Eribon: Entonces, para usted, un mito es el conjunto de sus (propias) variantes, de sus versiones. ¿No intenta determinar la versión auténtica?
Claude Levi Strauss: No hay versión buena, ni forma auténtica o primitiva.
Hay que tomar en serio todas las versiones.” Claude Lévi-Strauss
Didier Eribon (1990).

“Donde hay poder, hay resistencias”
Michel Foucault (1989).

En junio de 2003 Radiohead lanza el disco *Hail to the Thief* (*aplausos para el ladrón*). La canción que abre el trabajo es *2+2=5*, la pieza se desarrolla sin mayores complicaciones en el clásico corte alternativo de los 90's, con un inicio expectativo y lento que rompe en el intenso estribillo. La canción, en palabras de los integrantes (John Kennedy, 2003). Hace referencia a una antigua y compleja idea que Dante Alighieri despliega en *La Divina Comedia* sobre el problema de la condición displicente, y que se sintetiza en la referencia bíblica: “...estas almas se encuentran fuera de la gracia de Dios y son sus enemigos... y es una de las razones por las cuales estos pusilánimes no pueden ser enviados al más profundo de los abismos, pero al mismo tiempo no es una razón suficiente para que no merezcan estar ahí... no son lo suficientemente buenos para el cielo ni lo suficientemente malos para el infierno, por eso Jesús dijo: así pues, porque eres tibio, ni frío ni caliente, yo te escupo” (La Santa Biblia. 2003).

A lo largo de la pieza, incluso desde el título mismo, se llevan a cabo una serie de operaciones que en mayor o menor medida retan la medianía. Con un sarcasmo al mismo tiempo mordaz y afligido, la banda construye una metáfora que pareciera lamentar sobre la inercia mediática con la que se desplaza el consumidor medio, móvil y definido tan sólo por la programación musical de la semana. No has estado poniendo atención (*...you're not there Payin' attention*). El coro insistente e irónico se repite una y otra vez sobre escenarios como el del Glastonbury, y otra vez, y otra. No se trata en ningún sentido de retórica, así de

obstinados eran los gritos del vocalista frente a las 150,000 personas, más o menos entregadas al impresionante despliegue aurático de la banda. *No has estado poniendo atención* es en alguna medida la respuesta a un terco reclamo por parte de las mayorías, a la extraña producción que empezó a distinguir a la banda en sus últimos discos. Este proceso de complejidad y alternativas en que se ven envueltos algunos fenómenos en la historia de la música popular siempre ha sido incomprensible para un público masivo extrañado ante las excentricidades de cualquier cosa que huelga a pimienta, (a *Sargento Pimienta* pues).

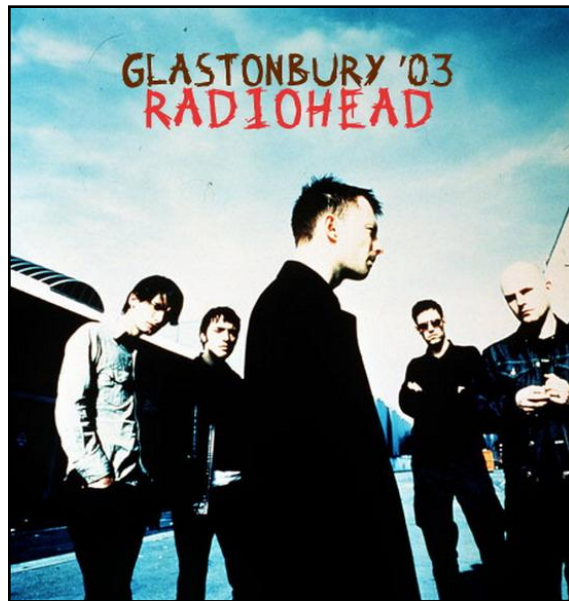


Imagen1. Radiohead en Glastonbury. 2003.

Después de escuchar una y otra vez, entrevista tras entrevista el mismo problema de la opacidad en *Kid A*, después de todas las bromas mediáticas sobre su penumbra, pareciera gritarle a toda esa gente que en realidad ese *conceptualismo* no tiene nada que ver con *Kid A*, que no tiene nada que ver con algún extraño viraje, y que por el contrario siempre fue así, que desde el principio fue así, no deja de ser algo muy peculiar. El problema no era el nuevo disco, ni las ocurrencias en los arreglos del guitarrista, sino que en realidad nunca habían estado poniendo atención.

Este tipo de trabajos son atípicos. Los niveles de discurso que manejan están cargados de tal forma, que no resulta extraño sea difícil seguirles. La deficiente preparación

que distingue a las sociedades contemporáneas provoca una distancia enorme entre las masas y el conocimiento sensible. Los problemas intrínsecos a la orientación, a las reacciones, a la música de Radiohead, o en el caso más próximo a nuestro país de María Daniela y su Sonido Lasser, están mucho más cerca de los problemas que competen al arte, incluso al más complejo de sus modos, que finalmente sólo son una traducción de las preocupaciones más profundas de la sociedad. Y ni siquiera es algo gratuito, la proximidad de los integrantes de estas bandas con las *artes serias* ha sido a lo largo de su historia, diversa y constante. Por eso es tan recurrente observar influencias adheridas por todas sus piezas, conscientes y accidentales, por eso incorporan complicados discursos, por eso son tan incomprensibles.

La relación de las artes visuales con toda una gama de estrategias posibles cercanas a los procesos intelectuales y de pensamiento, así en su carácter más crudo -léase conceptualismo, arte conceptual, etc.- es para todos nosotros extremadamente común; el giro conceptual que históricamente llevan a cabo las prácticas artísticas después de los años 60's y su posterior desarrollo hacia los 90's y nuestra época, no merece mayor afirmación en este trabajo. Sin embargo, parece pertinente aquí hacer un par de señalamientos en este sentido, intentando por un lado, establecer la postura de quien escribe y por otro resaltar la coincidencia de las actividades disidentes que son objeto de estudio con esa cuarta dimensión citada por David García Casado y que hace referencia a la profundidad o intensidad deseable y al mismo tiempo carente de pensamiento en la mayor parte de las prácticas culturales contemporáneas.

Parece pertinente aquí, si tomamos las acusaciones mediáticas a la complejidad - profundidad, intensidad- intelectual del caso Radiohead, resaltar también que es precisamente esta vinculación voluntaria o incidental de la banda, una de las principales razones por las que es posible distinguir su trabajo del resto de las agrupaciones comerciales. Si por un lado es común e incluso un método en las artes visuales, es poco común encontrar evidencia de pensamiento crítico en el circuito de masas. Sin lugar a dudas, la importancia que presenta para el argumento defendido aquí, esa deseable dimensión de profundidad intelectual. Refiere García Casado en este sentido, que si bien

supondríamos que todos y cada uno de los hombres, mujeres y niños vivos es un pensador, citando a George Steiner “... sólo una parte muy limitada de la especie da prueba de saber pensar” (Steiner, George. 2007). Y continúa diciendo:

Constatamos cada día que el pensar, como ejercicio crítico, pese a su absoluta relevancia en el desarrollo del ser, no se considera si quiera digno de su propio entrenamiento especializado en cualesquiera planes de estudio si no es como aplicación -de dudosa instrucción- en ciertos ámbitos del conocimiento. Desde nuestra opinión, el interés del giro conceptual de las prácticas artísticas a partir de los años setenta, estribaría no en su simplificación o sutilización procedimental, ni en cualquier obsoleta idea de evolución formal, sino en el uso activo del pensamiento como método de trabajo para la resolución de los problemas singulares de experiencia -alejados del territorio codificado, mapeado- que se plantean en cual sea devenir minoritario.

Un devenir en el que “la voluntad del artista es secundaria al proceso que él inicia desde la *idea hasta su realización*.” (Lewitt, Sol. 1969). En tanto que la filosofía ha perdido su papel en las sociedades contemporáneas, el arte ha tendido a suplantar el vacío de significado que las industrias mediáticas se empeñan en rellenar con la espuma de poliuretano del entretenimiento como si jamás hubiese existido hueco alguno.

Es aquí donde las prácticas artísticas no pueden seguir la lógica de audiencias de los media si no quieren perder para siempre su potencial poder plástico para el desarrollo del ser. Desconfiamos pues de las exhibiciones bien de unificación discursiva, bien de novedad radical de los discursos artísticos contemporáneos, máxime cuando se producen en la sofocante precariedad simbólica de un estado de crisis. (Steiner, George. 2007).

Es el ejemplo de Radiohead y lo serán los otros de los usados en este trabajo, evidencias de que la actividad intelectual de ciertos agentes mediáticos reafirma el enunciado de los seres humanos como entes de pensamiento. Son estos ejemplos, en un mismo tiempo, fracturas a la lógica de audiencias en los media, potencial de poder de resistencia y quizás lo más importante, células a donde desplazarse (aunque sea sólo momentáneamente) en esta sofocante precariedad simbólica que ha alcanzado incluso al Arte, reducto que en algún momento parecía garante para García Casado e incluso antes que a él para Adorno, Horkheimer y tantos otros.



Imagen 2. Dialéctica de la Ilustración.

En este contexto los trabajos estudiados son eficaces, y esa sería una de las razones de su encanto. Eficaces en una amplia serie de circuitos; y es precisamente ésa efectividad la que destaca su actividad de todas las otras que orbitan próximas. Mientras las artes serias se envuelven en una maraña de excesivas pretensiones, esta banda tiene la fortuna de desplazarse sobre un territorio que le permite desmarcarse de estas responsabilidades, y asume así tal cual, su particular condición pública, aquella a la que le condiciona el circuito de distribución musical, la industria. Aunque no sin reservas.

Este juego múltiple, este tramposo estar y no, es una de las razones que lo hacen tan eficaz. La pertenencia obliga a responder ante los escenarios de aquello de lo que se es parte, la identidad entre otras cosas funciona en tanto adopción de ritos en realidades

específicas, y esta proximidad, esta mimesis de sentido agencia compromisos inherentes. No es posible ser sin asumir caracteres. Y esta construcción ideológica unitaria y sólida funge como la única vía posible en la época moderna, aquello reconocible y específico, cierto, garantiza su definición. Como alternativa a esta rigidez cientificista, lo evasivo actúa como liberador, porque al no asumirse como algo en totalidad, ser banda de rock pero al mismo esquivar una implicación absoluta, o inmiscuirse en problemas serios de arte y filosofía pero evidentemente no pertenecer a tal o cual, reduce considerablemente la tensión provocada por los ritos-herencia.

El peso disminuido orbita ligero por sobre todas esas esferas, a pesar de identificarse a ratos más con alguna, evadiendo el radar taxonómico de lo moderno. No hay bien a bien métodos que logren encapsular estos agentes y por eso su eficacia. Inyectan interrogantes a los organismos en que saltan desajustando su perfecto funcionamiento. Estar y no, no es el resultado de un signo estructural premeditado, es decir no es una posición intelectual, es más una simple *naturaleza*.

Esa simple razón justificaría el interés en esos trabajos; por eso merecen ser revisados con detenimiento, por eso son signos de mediación y funcionalidad, de objetividad y equilibrio en esa realidad innegablemente *sujeta* en la industria cultural. Intentando sumar en la recopilación de evidencias, es posible señalar otra más que se distingue también por su específico peso, que no responde al atípico accionar de sus integrantes, como señala Brea (eso es sólo performance, superflua representación escénica), si no a índoles muy diversas y que tiene que ver más con la peculiar forma en que estos ejemplos se despliegan por el circuito cultural. Una forma compuesta de hábitos, reacciones, propuestas y procesos poco comunes para la industria en que se desenvuelven. Aquí precisamente es de donde parten y se activan toda esta suerte de posibles erosiones que se hacen posibles, siempre y cuando se asuma como ambivalente el carácter mismo de la industria. Este último factor, la ambivalencia, cobra relevancia notable sobre todo si se tienen en cuenta las posibilidades múltiples que se desprenden al abordarlo como un modelo abierto, esto es, cuando se desplazan, que no se desechan, las ideas preconcebidas

y los prejuicios recurrentes sobre la industria cultural y las instituciones burguesas, aparecen una serie de funciones y modos de operación imprevistos desde lo intelectual.

Ahora bien, al detenerse un instante en este punto con la intención de hacer más evidente el cisma cosmovisual que soporta gran parte de este estudio, podríamos observar que un significativo fragmento de la información cultural adherida al mundo del arte no es más que la herencia de modelos ideológicos anquilosados que persisten sobre los juicios *estéticos* y que son exigidos a las manifestaciones artísticas. El modelo de vanguardia desarrollado por Clement Greenberg es un buen ejemplo para ilustrar lo anterior. En medio de la decadencia de nuestra sociedad, decía Greenberg:

Algunos nos hemos negado a aceptar esta última fase de nuestra propia cultura y hemos sabido ver signos de esperanza. A esforzarse por superar el alejandrino, una parte de la sociedad burguesa occidental ha producido algo desconocido anteriormente: la cultura de vanguardia. Una superior conciencia de la historia —o más exactamente, la aparición de una nueva clase de crítica de la sociedad, de una crítica histórica— la ha hecho posible. Esta crítica no ha abordado a la sociedad presente con utopías atemporales, sino que ha examinado serenamente, y desde el punto de vista de la historia, de la causa y el efecto, los antecedentes, las justificaciones y las funciones de las formas que radican en el corazón de toda sociedad.

Y así, el actual orden social burgués ya no se presenta como una condición “natural” y eterna de la vida, sino sencillamente como el último término de una sucesión de órdenes sociales. Artistas y poetas pronto asumieron, aunque inconscientemente en la mayoría de los casos, nuevas perspectivas de este tipo, que pasaron a formar parte de la conciencia intelectual de las décadas quinta y sexta del siglo XIX. No fue casual, por tanto, que el nacimiento de la vanguardia coincidiera

cronológica y geográficamente con el primer y audaz desarrollo del pensamiento científico revolucionario en Europa.

(...) Y realmente hacía falta coraje para ello, pues la emigración de la vanguardia desde la sociedad burguesa a la bohemia significaba también una emigración desde los mercados del capitalismo, de los que artistas y escritores habían sido arrojados por el hundimiento del mecenazgo aristocrático. (Ostensiblemente, al menos, esto implicaba pasar hambre en una buhardilla, aunque más tarde se demostraría que la vanguardia permanecía atada a la sociedad burguesa precisamente porque necesitaba su dinero.) -. (Greenberg, Clement. 2002.)

El estratificado modelo Greenberiano funciona perfectamente para evidenciar el enlace de diversas esferas ideológicas que re-enmascaran un modelo ideológico que proviene cuando menos del siglo XVIII y que construye la mayor parte de los juicios del *arte serio* hacia las manifestaciones de índole masivo-mediático. ¿Cuál es el futuro del pensamiento radical en este panorama? Simon Critchey menciona al respecto:

Bien, tenemos que resistir al futuro, quiero decir resistir la idea del futuro, la cual es la baza suprema de las narrativas capitalistas del progreso. Pienso que tenemos que resistir al futuro y a la ideología del futuro. ¿En nombre de qué? En nombre de la pura potencialidad del pasado radical y el modo en el que el pasado puede dar forma a la creatividad y la imaginación del presente. El futuro del pensamiento radical es su pasado, y el radicalismo siempre ha conducido un coche cuyo conductor está mirando constantemente por el espejo retrovisor. Algunos objetos pueden parecer más grandes, otros más pequeños.

El capitalismo es un mal que se presenta a sí mismo como inevitable, un destino para aquellos a quienes el futuro pertenece. El capitalismo, a nivel de ideología, se ha convertido en una forma de amnesia de

autoayuda Budista, nihilistamente pasiva; una jerga de autenticidad cuyos agentes son el Dalai Lama, Deepak Chopra y el resto.

Todo lo que tenemos para resistirlo es un entendimiento de la historia, una visión clara de las injusticias estructurales actuales y una voluntad de pasar a la acción, una necesidad de afrontar la descomprometida satisfacción bovina con la urgencia de un compromiso angustiado, la angustia de una exigencia como la que prepara la posibilidad de la acción. Tal acción no debería tan sólo soñar con una no-relación entre ley y vida, y una secesión de una civilización supuestamente maldita, sino que requiere que la relación entre ellas sea repensada de modo decisivo. El mundo es una mierda, estoy de acuerdo, el problema es que es nuestro excremento (Critchney, Simon. 2010).

Tanto la vanguardia, como el futuro o la inevitabilidad de que habla Critchley, no son otra cosa que reconocimientos fundacionales de lo moderno, del capital. Sin intentar hacer una fácil e ingenua interpretación del concepto de multitud (*la positividad incontenible* de las manifestaciones pop(ulares) y los mass-media) por un lado, ni a la fatalidad de índole Greenberiano y más aun baudrillardiano (en el sentido de la pasividad como característica fundacional de las manifestaciones populares), ¿existen formas de relación posibles?

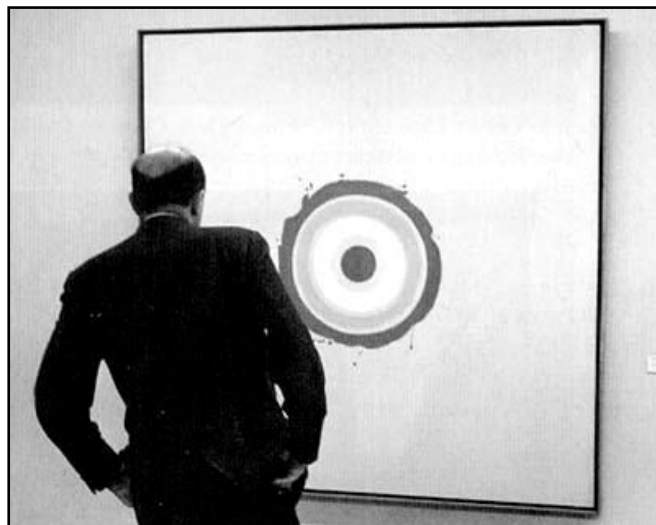


Imagen 3. Clement Greenberg.

Sí, y mediante ellas es posible redireccionar las lecturas que sobre los gestos imbricados en la industria cultural se llevan a cabo desde lo intelectual, y al mismo tiempo reconocer cuando menos una suerte de ambivalencia. Ni siquiera es, pues, una conciliación que se antoje de nada nueva, el desarrollo de los estudios visuales y culturales de nuestros días no serían otra cosa que una de las formas más serias de ese redireccionamiento, que en paralelo a interpretaciones lingüísticas como el pensamiento molecular o las genealogías del poder, se permiten observar con algo más de prudencia los resultados de una pretendida cultura popular, una vez que se hubo tomado distancia de, por ejemplo, clasificaciones como las propuestas por Clement Greenberg.

El punto de vista de Hal Foster resulta notable al respecto, cuando al pensar sobre los modos posibles de observar la industria cultural habla sobre esta “ambivalencia” como una característica misma tanto de los procesos culturales como del mismo capital. Al respecto señala, que si bien los modelos contemporáneos de cultura o capital nos liberan de estructuras represivas tales como la comunidad tradicional, al mismo tiempo nos colocan en otras nuevas o recodificadas (como la ciudad en serie). Del mismo modo solo cabe la citada ambivalencia respecto a un diagnóstico del capital o la cultura en el que se oscila entre la celebración radical de sus intensidades, en el sentido de potencia modificadora, y la nostalgia por las estructuras que están disolviendo. Foster hace a continuación un señalamiento por demás relevante, sobre todo en la intención de identificar procesos sólo posibles entre los huecos abiertos en estas nuevas relaciones del capital con la cultura, esto es, que la verdadera radicalidad es siempre la del capital, continua diciendo, puesto que no sólo determina las nuevas formas simbólicas en las que vivimos sino que destruye las antiguas. El capital es un agente de shock y transgresión más de lo que pudiera serlo cualquier vanguardia. Apunta en su discurso que, focalizado en el arte además, aquello que hace que el uso de tales estrategias en el arte sea tan redundante como fútil, parece precisamente su resistencia.

Existe un reconocimiento de debilidad, una deflación de la presencia delictiva en las manifestaciones artísticas -entre otras cosas- por su extrema y predecible visibilidad. Foster

señala que se necesita una práctica que exceda las pretensiones del capital –su capacidad omnívora de beneficiarse y de descosificar- sin acceder a la nostalgia de la cultura de mandarines, por un lado, o a las estrategias de marginalidad y nihilismo, por otro. (Foster, Hal. 2001). Es decir, las posibilidades de seguir funcionando como efectivo solvente, desde esta perspectiva, aumentan no en la polaridad sino en la implicación con aquello que se reconoce adverso. En alguna medida se podría leer la postura de Foster como un intento de validar argumentativamente al capital como vehículo de transformación y por ende justificar su presencia. Por lo mismo deviene extremadamente delicado e incluso crítico revisar detenidamente estos fenómenos, ya que, la única forma de garantizar una suerte de efectividad, es exigiendo el impacto reconocible y evidenciable sobre el organismo social.



Imagen 4. Elephant, Gus Van Sant.

Deleuze y Guattari enfatizan al respecto en *El Anti Edipo* que, *la única literatura, es la que mina su paquete, fabricando falsa moneda, haciendo estallar el súper yo de su forma de expresión y el valor mercantil de su forma de contenido.* (Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix. 1985). Generalizando, podemos afirmar que las manifestaciones que se colocan voluntariamente a la sombra del poder, en la periferia de su disciplina, adquieren recursos propios en el descentrado, empleando los dialectos del poder para transformar la lengua oficial del poder. En ese sentido al momento de pensar categorías, impacto cultural, límites del arte, estrategias de minado, caducidad de conceptos y metarrelatos, los

proyectos que se estudian aquí, aparecen como una recopilación de supuestos que sostienen esos debates y que miran lo social como un conjunto de coyunturas más que como un todo homogéneo, en muchos casos enfrentadas incluso, desde donde es posible una contestación, lo que permite usarlos como evidencia de mecanismos eficaces de infección, clandestinidad e indiferencia.

Por otro lado, más allá que un simple intento por colocarlos dentro o fuera de cualquier circunferencia, incluso la del *Arte*, lo que propone este trabajo es identificar algunos métodos más equilibrados y por lo mismo más eficaces de coexistencia en una ineludible *cultura cool*. En ese sentido la propuesta arranca rescatando características que puedan evidenciar distancias del pensamiento unidireccional y cartesiano, del concepto tradicional de representación, que es único y predeterminado como dijera Deleuze en el antediplo. (Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix. 1985). Aquel modelo de pensamiento que exige, por ejemplo, que para reconocer un objeto se requiere la posesión de una experiencia previa del mismo en la vida real que actúe como referente, y que sin embargo, cuando este objeto en escena es liberado de su función de representación, es capaz de generar una multiplicidad de reacciones en el sujeto, acercándolos a la noción que el propio Deleuze tiene del pensamiento contemporáneo, aquel que nace del fracaso de la representación, de la pérdida de las identidades, y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan por debajo de la representación de lo idéntico. (Deleuze, Gilles. 1968).

Si bien no es la identificación de estas características la manera más original de iniciar nuestra tesis, en el sentido de la inmensa cantidad de textos sobre el tema que parten de un recuento similar, sí podría ser apropiado sobre todo para el lector sin una relación próxima a los debates del arte tener a la mano referencias inmediatas de lo que ahora podemos identificar como proyecto *no-moderno*; en el caso del lector medianamente informado pueden ser notas que auxilien, reafirmando autores, ideas o enunciados, en la pista de los que podrían ser indispensables al momento de pensar en dicho proyecto; y para el lector experto puede ser un fragmento que toque su curiosidad -la forma en que aquí se resuelve la distancia entre proyectos tan disímiles- o en el peor de los casos un buen trozo a omitir en la lectura.

En un segundo momento parece pertinente localizar los puntos fuertes de los proyectos, aquellos que por encima de su circunscripción los dotan de poder, y una vez identificados, intentar evidenciar la forma y las conexiones con las que éste poder se filtra por el tejido de masas de la misma forma que por el tejido especializado.

Podría decir que el de Yorke es el trabajo que en el mundo de la música pop contemporánea mejor entiende esta específica “función del arte” relacionada con el dismantelar de las pretensiones de presencia (de verdad) (Brea, José Luis. 2009).

Por la misma vertiente en que el pensamiento de José Luis Brea afirma cuantitativamente el trabajo de estos músicos, esta tesis presenta argumentos analíticos que intentan sumar a la lista de referencias serias sobre el tema. Identificar en este trabajo aquellas voluntades, actividades y decisiones tangibles que rebasan la mera acumulación tan recurrente en la música pop, se convierte en una tarea primordial. Las certezas de Brea para con Radiohead son contundentes, incluso en algunos momentos incluso excesivas, y ello debido a los rasgos tan peculiares que rodean las piezas; llamarlo “el trabajo que mejor entiende la función de dismantelar la pretensión de verdad” no es poca cosa. Y aunque pareciera complejo llevar acabo afirmaciones de tal magnitud, no cabe duda que a eso conduce la euforia provocada por ejemplos que trastocan lo advertido. Es difícil saber si son el mejor ejemplo o no, pero lo seguro es que, anomalías como Radiohead o el proyecto de María Daniela pertenecen a la inercia de una serie actos apartados de las respuestas más predecibles y domesticadas del circuito arte, afectando directamente esos fundamentos.

Es precisamente en ese *apartarse en conciencia* donde encajan como alternativas a los proyectos de poder, de ahí los *métodos* de los que se valen y en alguna medida de ahí también su eficacia. Más allá de suscitar pugnas frontales con los módulos dominantes, como lo hicieron otras reacciones postmodernas a lo largo de la historia, deciden, como señala Nicolas Bourriaud, aprender a habitar el mundo que les corresponde, en lugar de pretender construirlo en función de ideas preconcebidas en la evolución histórica

(Bourriaud, Nicolas. 1998). Esta decisión, en algún sentido producto del desencanto en las generaciones posteriores al 68, aparece como alternativa y en algún sentido también salida al abrumador proyecto corporativo. Las estrategias de los ejemplos que aquí se estudian, se traducen a entramados funcionales en un tiempo y en un contexto como el nuestro precisamente porque, como dice Bourriaud, se asumen como sujetos que subieron al tren de la cultura cuando este ya estaba en marcha, y su trabajo opera bajo circunstancias y no bajo antelaciones ideológicas evolutivas.

Pensar la cultura como un hecho en movimiento y no como un gran relato vuelve a enfrentar y obliga a repensar, aunque sea como método de ubicación, con un problema primigenio del debate contemporáneo, es decir aquel del tránsito de épocas. Seguimos y seguiremos encontrando a lo largo de esta investigación motivos muy próximos a los planteamientos de otredad dilucidados por lo menos desde Francois Lyotard en sus análisis sociales; tal vez con palabras y términos distintos y en boca de diferentes pensadores, pero todos encaminados a avistar alternativas al iluminismo. En algún sentido y debido su reiterada aparición, pareciera que esos signos de otredad en el trabajo de María Daniela, Radiohead y Pablo Helguera, se convierten en ejemplos perfectos para nuestro trabajo y al mismo tiempo proponen bases fiables en el argumento que se intenta armar.



Imagen 5. María Daniela y su Sonido Lasser

Echar un vistazo a nuestro alrededor debería bastar como índice de traslación. Es imposible pensar en un mundo igual cuando se opera bajo formas tan divergentes y tan opuestas. Cuando la acumulación y la reiteración de ellas se convierten en signos distintivos de un sujeto, convendría observarlas detenidamente porque ofrecen signos de modificación. Entonces, si esos signos se reproducen, ignorar un estado transitorio que podríamos denominar posmoderno o con cualquier otra palabra gremialmente aprobada en el momento, sería no sólo necio sino imposible. La dificultad de percibir con alguna nitidez los graduales movimientos de la cultura está relacionado en alguna medida con el quiebre del hábito, es decir, enfrentar lo desconocido es precisamente no poder reconocerlo. En ese sentido Nicolas Bourriaud ha señalado que si a la opinión pública le cuesta entender la legitimidad o la importancia de estos sujetos, se debe a que ya no se presentan como fenómenos anticipadores de una evolución histórica ineludible, sino más bien al revés, aparecen fragmentarias, aisladas, huérfanas de una visión global del mundo, que por lo demás, las lastraría con el peso de una ideología... por tanto estos proyectos, parecerán quizá insípidos a las mentes formadas en el molde del darwinismo cultural o a los aficionados al “centralismo democrático” intelectual (Bourriaud, Nicolas. 1998).

Las complicaciones perceptivas que se presentan frente las estrategias derramadas, son muy interesantes y sencillamente comprensibles. En alguna ocasión Gabriel Orozco decía al respecto que, por ejemplo, *el arte verdaderamente nuevo tiende a ser decepcionante, sobre todo para el público que cree saber cómo debería ser el arte*. Incluso aún más contundente afirma que *el arte nuevo destruye al público, que lo hace entrar en crisis por el simple hecho de que no podría haber un público para un arte que aún no existe. Con la aparición de un arte desconocido el público consagrado, es decir aquel estable, desaparece. El artista, dice Orozco, es el primero en transformarse y con él, el público deja de ser una masa de acuerdo entre sí y se convierten en individuos en desacuerdo ante una nueva realidad artística*. (Buchloh, Benjamín. 2005). Esta idea al tocar las reacciones con lo inédito, nos permite, además de observar lo que ocurre en el *arte serio* o en el universo de las ideas, aplicarlo a nuestros sujetos de estudio. El reclamo de hermetismo sobre *Amnesiac* de Radiohead por ejemplo, está sujeto a los principios referidos por Orozco. La seguridad y el confort, fundamentos del pensamiento moderno y

del modo de vida burgués, reaccionan negando cualquier alteración. La crisis ante lo imprevisto se transforma en censura.

Cuando el proyecto de María Daniela y su Sonido Lasser aparece, el hábito nuevamente se pone a debate. Lo previsible en la cultura musical de masas está completamente adherido a la idea de manufactura y del mérito. Que un proyecto desarrolle de *forma incorrecta* y además intencionalmente, algunos de los componentes claves en la estructura pop, perturba las nociones previsibles más elementales. Cantar mal, feo, desafinado, etc. no es parte de la agenda sonora de nuestra cultura. Las ideas éticas y estéticas encubiertas tras el *sentido común* revelan un sofisticado sistema de control que vigila y castiga de forma precisa. Restringir por medio del hábito, el *cantar bien* en este caso, no es más que otra forma invisible como dijera Michel Foucault en la que el poder opera. Partiendo de este supuesto, y haciendo una conexión entonces, podemos decir que *el ejercicio del poder no se agota en los aparatos del Estado, sino que es visible e invisible, que está por todas partes y que se ejerce por todas partes; nadie es su titular y sin embargo sabemos que se despliega en una determinada dirección.* (Foucault, Michel. 1993).

Ahora bien, el *sentido común* es un escenario marcado profundamente por el poder y sus relaciones invisibles. Todo movimiento realizado en este ámbito, comporta implicaciones políticas en tanto se extiende como dispersión ideológica de un modelo dominante. Si asumimos que no existe imposición sin oposición, entonces el proyecto en general de Nuevos Ricos y en particular de María Daniela, se reúnen como piezas necesarias en el armado de un contra poder, la mayor parte de las veces oculto paradójicamente a la luz de la evidencia más subrayada, -un Silverio exhibiendo hasta la payasada un mamotreto de clichés falocráticos por ejemplo- en una forma más de la evidente invasión cultural y política que lleva implícito el gusto oficial. El *sentido común* innegablemente está inmerso en un océano de relaciones de poder, en donde fenómenos como la lucha de clases adquieren un carácter verdaderamente original, y donde es posible observar claramente el enfrentamiento entre la dominación y la resistencia.

Si se atienden las recomendaciones del autor en relación a las resistencias posibles en las coyunturas del ser social, y precisamente como percepción de una velada transferencia de sentidos, es posible ubicar la erosión proyectada desde el trabajo de María Daniela y su Sonido Lasser, como una puesta en marcha, en el sentido de activación-lucha, de lo que el autor denomina el *intelectual específico*, aquel que intenta sectorizar el rango de actividad operando desde un foco particular del poder y no desde una noción global del mismo. El sector presentado por el proyecto si bien no es más que un diminuto fragmento del cuadro total de la clase media mexicana, si es por otro lado perfectamente identificable, con toda una serie de características desplegadas desde siempre a la vista cualquiera pero en la misma medida desapercibidas por todos. La presencia, la evidencia y el exterior aplican aquí los mecanismos más eficientes de camuflaje, la lógica del sustituto de baja intensidad, aquella estrategia perfectamente conocida y utilizada en la distribución ideológica del dominio.



Imagen 6. Típica quinceañera en México.

Estas micro-políticas camufladas a la sombra en la compleja figura de la adolescente promedio, engendran como contrapeso en sí mismas las condiciones operativas de resistencia incorporadas en nuestro caso al interior del proyecto de María Daniela,

funcionando como un atentado contra el orden y como un método de combate continuo y tenaz. A través de esta mofa-reflejo, ridiculizan y perturban simbólicamente el modelo *princesa*, haciendo evidente la segregación provocada por esos hábitos coercitivos. Meter McLaren en un estudio sobre modelos de autoridad disfrazados en hábitos aparentemente insignificantes de la educación básica mexicana señala: *El origen de la resistencia se ubica en la antiestructura, donde la contradicción y el conflicto compiten con la continuidad de los símbolos rituales y los metafóricos y donde los sujetos intentan perturbar, obstruir y evadir las exigencias morales que incumben en los ritos instruccionales.* (McLaren, 1995).

No es mucho lo que morfológicamente ocurre con María Daniela, Miki Guadamur o Silverio, y por lo mismo suelen ser menospreciados por la izquierda intelectualista en tanto espectáculos de sujeción; sucede que justamente este es su método, es decir, provocar a la cultura dominante para darle un sentido y al mismo tiempo se nombre a sí misma. Estos ejercicios clandestinos a pesar de ser en alguna medida parciales en el sentido de: asumirse en los signos de dominación social, raramente evidenciar algún compromiso político y reducirse formalmente a abstracciones estilísticas, se mantienen sin embargo como una irritación permanente y como símbolos de malestar; son capaces de revestir los símbolos y las mercancías con una ambivalencia simbólica que amenaza los principios de equivalencia sobre los que se basa nuestro intercambio social y económico. Como resultado de un entramado en donde se entremezclan los fracasos contraculturales y vanguardistas o los resultados de los estudios postestructuralistas, se saben imposibilitados para transformar revolucionariamente el código pero al mismo tiempo se saben capaces de llevarlo al clímax en su carácter de fetiche para que ese mismo carácter se haga evidente.

Desde la perspectiva de Foucault lo anterior resulta en una inversión del poder - como se había señalado con anterioridad- y ni siquiera en lo general sino en segmentos particulares. La clase media mexicana y su colección de prácticas de relación, inciden en la figura de una falsa adolescente que a manera de superficie lisa absorbe un mínimo fragmento de la carga diferencial de información y regresa. Señala Foucault que es ahí donde una posición, la del combate individualizado, puede tener una significación general,

donde el combate local o específico que se desarrolla produce efectos, implicaciones que no son simplemente sectoriales.



Imagen 7. Silverio

Funciona o lucha a nivel general de este régimen de verdad tan esencial a las estructuras y al funcionamiento de nuestra sociedad. Existe un combate *por la verdad*, o al menos *alrededor de la verdad* —una vez más entiéndase bien que por verdad no quiero decir *el conjunto de cosas verdaderas que hay que descubrir a hacer aceptar*, sino el conjunto de reglas según las cuales se discrimina lo verdadero de lo falso y se ligán a lo verdadero efectos políticos de poder, se entiende asimismo que no se trata de un combate *en favor* de la verdad sino en torno al estatuto de verdad y al papel económico -político que juega-. Hay que pensar los problemas políticos de los intelectuales no en términos de ciencia/ideología sino en términos de verdad/poder. Y es a partir de aquí que la cuestión de la profesionalización del intelectual, de la división entre trabajo manual/intelectual puede ser contemplada de nuevo. (Foucault, Michel. 1993).

Desacuerdo, transformación, relanzamiento, decepción, son reacciones habituales ante lo desconocido de diferentes formas, por eso no es de extrañar que un planteamiento que vislumbra algo tan inconmensurable como una redefinición epocal, sea motivo de debate por lo menos desde los años 80s. Pensar en condiciones así y leerlas además en la práctica de los ejemplos de nuestra tesis, contribuye en la afirmación de esa redefinición sostenida por diversos pensadores en las últimas décadas y con el cual coincidimos.

Uno de los valores que asume la posmodernidad es el de la promoción de lo humano. No obstante, en la posmodernidad no todo se acepta como camino de “promoción de lo humano”. Esta promoción implica discernir y elegir, sobre la base del análisis estético y retórico, lo que la sociedad ofrece como campo de posibilidades a lo humano. Este es un modo, tal vez “débil”, de hacer la experiencia de la verdad. Lo que la posmodernidad propone es la promoción de lo humano sin un nuevo humanismo: la posibilidad capaz de facilitar verdaderamente todas las otras posibilidades que constituyen la existencia. Una de estas posibilidades nuevas se haya en advertir que la «movilidad de lo simbólico» constituye nuestra realidad (Vattimo, Giani. 1985).

Asumir lo humano como valor sustancial es provocar distancias con hábitos de la mayor parte de las actividades sociales actuales. Lo humano en tanto primordial y por lo mismo en tanto utópico, ha estado a lo largo de la humanidad sometido a la voluntad dominante. Alejarse de las inercias culturales es una decisión que separa y por eso el sujeto se torna evidente. Si asumirse contracorriente es de por sí un mérito, ejecutar acciones reiteradas en este sentido convierte al motivo en sujeto de revisión. El individuo contemporáneo ha sido asediado de tal forma, mediante un proceso de sustracciones permanentes que garantizan la continuidad de los sistemas de control, que ha tenido que negociar, incluso con las garantías más elementales, una serie de transacciones sociales que le permitan conservar en alguna medida fragmentos de eso humano.

No Surprises presupone por ejemplo, en un escenario irremediamente cedido y además reconocido con crudeza, una suerte de intercambios afectivos en donde el orden social, los otros (en este caso incluso los más próximos), adquieren un compromiso de neutralidad, de distancia y de no intervención al ser interpelados por el sujeto agotado. Es precisamente en ese estado extenuado donde se reúnen algunos de los caracteres de respuesta más interesantes, y que operan en una transacción aparentemente favorable a los sistemas de poder. El juego procede de la siguiente forma: al desaparecer el agente nocivo, aquel que desestabiliza el rol social, se anula la oposición. Sin embargo, en este caso, el aparente logro inicia un proceso de reducción en el momento mismo en que la transacción es dibujada en este sentido.



Imagen 8. Video oficial, *No surprises*, Radiohead

En primer lugar es importante observar que la oferta, en este caso de la vida como recurso último, sigue siendo una afrenta y además un límite, pero desde un particular estar dentro. En la oferta silenciosa hay un reconocimiento, la certeza de una presencia

inmutable, la de un orden preparado para cualquier atisbo de movimiento y que sin embargo se descarapela en este acto. Este *operar dentro* en oposición al *operar fuera* es un recurso de retracción típicamente posmoderno, es decir, de particularización y no de universalización que desconcierta a la hegemonía. Foucault subraya la efectividad de una operación desmarcante en este sentido señalando que efectivamente, el poder está «siempre ahí», que no se está nunca «fuera», que no hay «márgenes», para la pirueta de los que están en ruptura. Pero esto no significa que sea necesario admirar una forma inabarcable de dominación o un privilegio absoluto de la ley. Que no se pueda estar «fuera del poder» no quiere decir que se está de todas formas atrapado. Y desarrolla a continuación una suerte de sugerencias en hipótesis al respecto:

- Que el poder es co-extensivo al cuerpo social, no existen, entre las mallas de su red, playas de libertades elementales;
- Que las relaciones de poder están imbricadas en otros tipos de relación (de producción, de alianza, de familia, de sexualidad) donde juegan un papel a la vez condicionante y condicionado;
- Que dichas relaciones no obedecen a la sola forma de la prohibición y del castigo, sino que son multiformes.
- Que su entre cruzamiento esboza hechos generales de dominación; que esta *dominación* se organiza en *una* estrategia más a menos coherente y unitaria: que los procedimientos dispersados, heteromorfos y locales de poder son reajustados, reforzados, transformados para estas estrategias globales y toda ella coexiste con numerosos fenómenos de inercia, de desniveles, de resistencias; que no *conviene* pues partir de un hecho primero y masivo de dominación (una estructura binaria compuesta de «dominantes» y «dominados»), sino más bien una producción multiforme de relaciones de dominación que son parcialmente integrables en estrategias de conjunto;

- Que las relaciones de poder «sirven» en efecto, pero no porque estén «al servicio» de un interés económico primigenio, sino porque pueden ser utilizadas en las estrategias;
- Que no existen relaciones de poder sin resistencias; que estas son más reales y más eficaces cuando se forman allí mismo donde se ejercen las relaciones de poder; la resistencia al poder no tiene que venir de fuera para ser real, pero tampoco está atrapada por ser la compatriota del poder. Existe porque está allí donde el poder está: es pues como él, múltiple e integrable en estrategias globales. (Foucault, Michel. 1993).

El problema para el organismo vigilante que se presenta con la caída del limitado pero al mismo tiempo coactivo reducto de libertad de la fuerza productiva, de la deflación del confort domesticado, es que la decisión del sujeto a hacerse prescindible, se lleva a cabo en el seno mismo de la industria. Nos encontramos frente a una detonación de importantes alcances mediáticos escondida tras una fábula. Esta posición de cara a los aparatos disciplinarios, leída en términos de psicoanálisis Lacaniano o de crítica Foucaultiana como diría Hal Foster adquiere una dimensión no solo relevante si no crítica, cuando se da forma de esta manera a una propuesta política contemporánea (Foster, Hal. 2001).

Al considerar a la cultura, pensando en ella en tanto discurso dominante y acultural en el sentido de Luc Boltanski y Ève Chiapello como un lugar de conflicto, la estrategia a seguir es la de una resistencia o interferencia al código hegemónico de las representaciones culturales y regímenes sociales (Boltanski, Luc y Chiapello, Ève. 2002). Esto es lo que ocurre con la postura adoptada por parte de bandas como Radiohead, el antagónico mecanismo de condescendencia y desprecio extiende, enrarece y potencia el grado corrosivo y de infección al no identificar el sistema cultural en el que participa como un sitio de parálisis. Este otrora repugnante estado, es decir, en tanto alejada condición del cliché intelectual del arte serio, no hace más que reelaborar proyectos que se han venido llevando a cabo desde Andy Warhol.

Es indudable que no se pueden encontrar semejanzas mayores entre uno y otro proyecto dado que las diferencias formales entre ellos, Warhol y Radiohead, saltan inmediatamente. No cabe duda que la pretenciosa figura intelectualoide de Yorke y sus compañeros no se corresponde a la aparente entrega mediática a que responde Warhol. Sin embargo, esto sólo ocurre cuando la observación se detiene en este único factor. Esta postura sólo presenta una alternativa fisonómica, que si bien indica profundas diferencias en tanto forma, lo son sólo a ese nivel. Al desplazar la atención analítica a otros campos es posible advertir métodos equivalentes de funcionamiento, y son esos precisamente los que en este estudio se han intentado localizar, son los mismos principios a que se refiere Foster cuando intenta vislumbrar las formas políticas posibles en tiempos de simulacro.

Volviendo al argumento Lacaniano-Foucaultiano del que habla Foster, es posible señalar dos elementos direcciónantes aquí para nuestro estudio. El primero tiene que ver con la posibilidad, reconocida en palabras de Foster, de desarrollar estrategias que por un lado renuevan tanto los procedimientos como las formas de obstrucción en tanto propuestas políticas contemporáneas, y que por otro nos permiten leer, en este reconocimiento, una reelaboración del discurso viable, es decir, aquel que percibe en estas estrategias un germen de posibilidad frente al colonialismo. Como se señala, teniendo en cuenta el modo Andy Warhol, es mediante estos argumentos que se fortalece una posible postura de otredad, es decir, la certeza de mecanismos armados desde una perspectiva diferente que ofrezcan recursos frente al pesimismo teórico. No se habla formalmente en términos de Dada o de Punk, aunque los objetivos de fondo sean en realidad los mismos, sino más bien de condiciones de reposicionamiento, de reajuste focal, de giro hipercubista. Se refiere al derecho al envenenamiento voluntario, en tanto libertad responsable, que lleva acabo cualquier fumador; al respecto un comentario de Antonio Escohotado:

Cuando empecé a tomar notas y acumular bibliografía sobre historia de las drogas estaba en mitad de la cuarentena. Ahora me acerco a los setenta, y quizá el lector se preguntará si el paso del tiempo me ayudó a cambiar de criterio en esto o lo otro. Desde luego, si volviese a

escribirlo le quitaría una indignación mejor o peor contenida, que añadiendo obviedades lastra el rigor expositivo.

No he cambiado de idea, por lo demás, sobre las cruzadas en general y ésta en particular; siguen pareciéndome explosiones de paranoia colectiva, tanto más crueles cuanto que siempre cumplen lo mismo - imponer la estrategia de chivos expiatorios- al amparo de diversos pretextos. El substrato reptiliano de nuestro cerebro le sirve de apoyo, apartando más o menos duraderamente nuestra apuesta por una libertad responsable como presupuesto de cualquier vida civilizada. (Escohotado, Antonio. 2008).

Son las condiciones para el ajuste de condición. Son las compulsivas ansias consumistas del *Geek* por la tecnología de última hora, pero al mismo tiempo también es la ociosa aventura en busca de los agujeros en las soberbias y “ultraperfectas” programaciones comerciales, la obsesión por elaborar un delicioso entramado de políticas de software libre, por prácticas colaborativas, o por el hecho simple de compartir el conocimiento. Rutinas que no exhiben otra cosa que el deseo de exigir el derecho a nutrirse culturalmente de un modo libre y sin las trabas que cierran y monopolizan el acceso a la tecnología impuestas

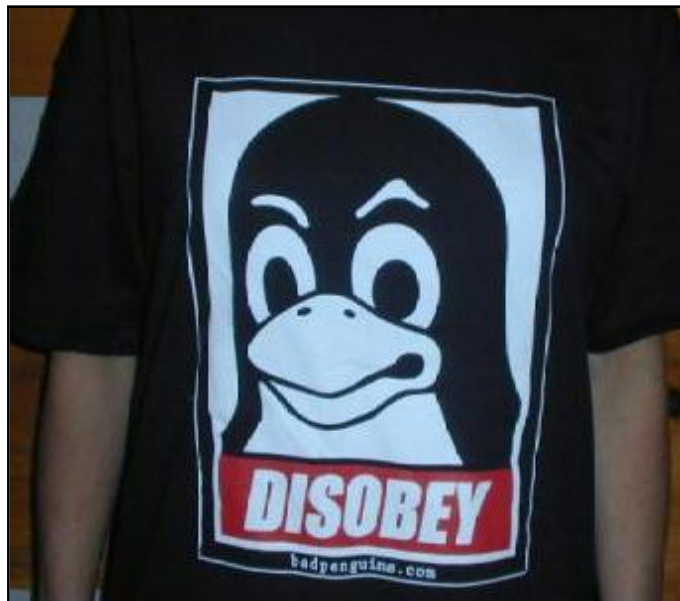


Imagen 9. OS Linux como resistencia civil

por de la mayoría de los sistemas legales.

En segundo lugar, ligado con lo expuesto anteriormente pero en un sentido que modifica la concepción de enfrentamiento, Foster reconoce un importante cambio de perspectiva como consecuencia del reajuste de postura en estas propuestas contemporáneas, identificar *el interior* como el lugar conflicto, es decir la cultura misma, en oposición al concepto *exterior* que se desprende de contracultura, permite identificar además de un reajuste en el entramado responsivo, una potencia especial en las propuestas desarrolladas bajo esta suerte de camuflaje. Roland Barthes, en sus estudios relacionados con la idea de “*lo otro*” (Barthes, Roland. 1999) lleva a cabo una serie de marcas que bien podrían ayudar a entender la forma en que esta noción no es sino el perímetro de contingencias *interior-exterior* que sombrea buena parte de la conciencia cultural de nuestros tiempos, aquella de la izquierda clásica; de cómo los sistemas de poder identifican y resuelven este conflicto, y de cómo a la izquierda tradicional le toma tanto tiempo el darse cuenta de él. Es aquí donde se aloja el origen de otro de los motivos principales de esta tesis, es decir, toda una serie de ideas preestablecidas que rigen gran parte del mundo del arte, local, mexicano-moreliano, y que impiden redimensionar o simplemente reajustar la percepción de las múltiples y cambiantes condiciones culturales.

Este mecanismo de pavor catapultado por el sistema burgués tiene su origen en una compleja red de acuerdos que provienen desde, “la imposibilidad de imaginar *al otro*. *El otro* es un escándalo que amenaza la existencia misma”, pero que al mismo tiempo aparece necesario como método de división. El orden estructurado entrona a esta diametral disociación, ubica al otro en las dimensiones de lo exótico, lo marginal, lo primitivo, lo oscuro, a partir de los cuales se desarrollan una serie de estereotipos que permiten operaciones de resistencia claramente vinculadas con ellos.

Es en ese escenario que la noción de enfrentamiento, en tanto reconocimiento de exterioridad, dispara un sin número de soluciones viables, donde la urgencia de distanciamiento se convierte en un bálsamo existencial razonable. Pollock, Dada, Rimbaud, Basquiat, el movimiento mexicano de los grupos. Este es el sentido que funda la noción

clásica de izquierda, noción de la cual los ejercicios revisados toman evidente distancia, una noción que, en palabras de David Halperin, *piensa más la política a través de las categorías marxistas tradicionales: El estado, el derecho, la policía, la estructura de poder, el sistema de clases, las apuestas económicas; los cuales tanto intelectual, como políticamente se califican de humanistas, insistiendo en la preeminencia del sujeto como creador e intérprete de las significaciones culturales e históricas, como agentes esclarecidos de la crítica, como locutores de una comunidad de discurso. Que se ubican del lado de la objetividad científica contra la ideología, del lado del espíritu crítico contra la mistificación, de los valores de la ilustración contra los prejuicios* (Halperin, David. 2007).

En esta figura de resistencia *la imagen de sujeción* se convierte en el aglutinante que posibilita la identidad colectiva, que construye los estereotipos posibles de un pensamiento opositor, los cuales continúan siendo principios fundacionales en nuestras comunidades artísticas locales. Lo que nos ha sido imposible identificar es la movilidad con que las operaciones culturales se modifican en cada momento; es la característica pesadez y aletargamiento de respuesta en las instituciones de izquierda, las asombrosas inercias que reproducen y que no se equiparan con la sofisticación de los sistemas actuales de control; quizá de ahí la eficacia de estos. García Canclini dice al respecto, que hay razones de peso por las que no es posible seguir entendido las hegemonías de esta forma, es decir, como un sistema de imposición absoluta (García Canclini, Néstor. 1984).

La sátira desplegada en el trabajo de Miki Guadamur respecto a los círculos de elite en el mundo del arte, reconoce por ejemplo, el discurso immaculado y los diversos instrumentos direccionantes inoculados aquí mediante las estrategias mencionadas. La irreverente performatividad desplegada en las esferas del circuito del arte puso de manifiesto las paradójicas inercias de la izquierda intelectual clásica que al pensar desde conflictos del tipo interior-exterior, ignora las formas en que se mueven y en que se consumen los bienes y los mensajes hegemónicos; las modos en que interactúan las formas y hábitos de percepción en las estructuras, mercados, sistemas cultural/artístico (las clases subalternas pues) aparecen en el discurso de Guadamur como un chiste de mal gusto, incluso en el sentido lacaniano de indicar solamente (ya que no se puede hacer seriamente,

porque al denunciarlo se refuerza, se normativiza, se perfecciona), *como en una caricatura patética sin la máscara ya de alta intelectualidad* (Lacan, Jacques. 1977). La oferta crítica se acentúa de esta forma presentándose como objeción infiltrada y maquillada a las estrategias sugeridas por los sistemas de poder, a las ofertas entregadas por el mismo en forma de bienes y mensajes y que lógicamente condicionan las opciones y los hábitos de un mundo del arte cómplice, en tanto circuito controlado; propuestas como la de Guadamur operan como radicalidad pero en un modo contemporáneo, fracturando, incomodando, evidenciando y desestabilizando las tácticas de control (aquellas que valiéndose de los acuerdos implicados en los circuitos del arte -sin reproducirlos idénticamente por supuesto- condicionan y en última instancia nulifican sus riesgos).



Imagen 10. Publicidad para Miki Guadamur.

Es por ello que entender la izquierda en el sentido tradicional, el descrito por Halperin, como una garantía anticipada de desobediencia efectiva, no es más que un error

formalista que da por sentado irrefutables condiciones metafísicas de insurrección por el simple hecho de nombrarse como izquierda. En un juego de interacciones que llegan al delirio de lo complejo bajo las actuales condiciones de colonialismo cultural, dice Canclini:

...ni las clases, ni los objetos, ni los medios, ni los espacios sociales tienen hogares sustancialmente fijados, de una vez para siempre.

Por eso son erróneas preguntas tales como si el tango o el rock son hegemónicos o subalternos: su origen cultural o su contenido no bastan para adscribirlos a un sentido u otro; lo decisivo será examinar su uso, la relación con los dispositivos de poder actuantes en cada coyuntura.

Además de conocer las estrategias generales de una tendencia o una institución, hay que estudiar el sentido ocasional de sus tácticas, cada reubicación o resignificación de los objetos y los mensajes. (García Canclini, Néstor. 1984).

De la misma forma que resulta inconveniente medir la orientación del tango o del rock por su origen cultural, es imposible garantizar en el mundo del arte esa condición inmaculada. El aura moral que rodea al fenómeno del arte es parte de los residuos a los que Benjamín se refiere con *adjudicación de origen* y que tan arraigados aparecen en la conciencia social (en tanto procesos de culto, valor, adoración, y que continúan proveyendo de participación ritual). (Benjamin, Walter. 2004). A esa santurronería se dirigen las embestidas de Guadamur. Es capaz de advertir la espectacularización ofertada por el medio.

*Ya no escucho techno ni rock
solo escucho dance
es mi dosis, es mi adicción
solo escucho dance.*
(Guadamur, Miki. 2007).

En algún momento alcanza a percibir la forma en que, con el manoseo *del otro*, se anula el disenso restringiendo las prácticas artísticas a una organización en que se diluyan las discrepancias, se acentúen las diferencias y se reproduzcan los clasismos más aburguesantes; el perímetro soft y apaciguado enmascarado de rock (o de arte) en donde se asienta mansamente la distribución de facultades e incapacidades, de tareas y desempleos.

En un formato de oposición contemporánea, las condiciones en que se observa *al otro* cambian sustancialmente, el rock se desmarca hacia modos formalmente contrapuestos tanto en Guadamur como también en María Daniela. Aquí, *el otro* es retomado, procesado en su diferencia, incluso reducido a lo mismo. Esto es lo que tempranamente intuía Warhol; esta es la percepción que mueve la mayor parte de los destacables proyectos desterritorializados de nuestros días, los dual-sites, el street art, los game artist. Barthes, lo identificó de la siguiente forma; por un lado existe un momento en que hay una conciencia por parte de los sistemas de poder de las ventajas que presenta el apropiarse de los discursos opositores, habla de un proceso de “inoculación” donde *el otro* es absorbido, pero sólo en la medida de volverlo inofensivo y la “incorporación” en la que



Imagen 11. Cara de Niño. Proyecto de Miki Guadamur. Publicado solo en Youtube.

se desmaterializa mediante su representación, intentando que ésta funcione como sustituto de la presencia activa; en palabras de Barthes: *nombrar equivale a desconocer*.

Este mismo mecanismo es el que se activa en los proyectos que se usan como evidencia en esta tesis, pero es un mecanismo que funciona a la inversa, es decir, *el otro* deja de ser *otro* en la medida de que por un lado reconoce (consciente o inconscientemente) una pertenencia o por lo menos participación en el sistema en el sentido de inevitabilidad en tanto realidad operativa, el *Geek* que toma parte en los sistemas compulsivos de intercambio y consumo, incorporando un modo de vida a primera vista condescendiente pero que reacciona incómodamente *desde dentro*, es decir, haciendo obsoleta la dicotomía *yo- otro* propia en la imagen de sujeción.

La forma en que se llevan a cabo los mecanismos de inoculación evidenciados por Barthes, pueden reconocerse por ejemplo, en la incorporación de las subculturas. El teórico de los medios Dick Hebdige señala en sus estudios sobre esta añadidura, que *son dos modos generales en que se lleva a cabo, primero, la conversión de los signos propios de un particular movimiento contracultural, en productos de consumo masivo; sus modos de vida, vestimenta, rasgos singulares, su música, expresiones verbales, etc.* (Hebdige, Dick. 2004). Los *Vitamine String Quartet* maquillando el *Kid A*. Y segundo, el etiquetado y la redefinición en el sentido *ideológico* de esa conducta *otra* en el sistema dominante, diseñando las formas de respuesta en la Tv, en los métodos judiciales, etc. Estas dos vías tienen como objetivo convertir al otro en mercancía-signo, proceso en el que es subjetivizado como signo y transformado en productivo objeto de intercambio comercial en tanto mercancía. Según Hebdige el otro subcultural es controlado en su reconocimiento y dispersado por su mercantilización. En la circulación de esta imagen-mercancía el poder y el conocimiento penetran las fisuras y los márgenes del campo social.

La diferencia es así usada productivamente. De hecho, en un orden social que no deja nada fuera de sí (y que debe cometer sus propias transgresiones para redefinir sus límites) la diferencia es fabricada en interés del control social y la renovación de las mercancías. Ésta aseveración podría entenderse como la respuesta contundente y lapidaria

de algunas de las propuestas de esta tesis, sobre todo aquellas que se señalaban en líneas anteriores. No se ignora el poder de los distintos órdenes sociales para, como decía Barthes, inocular, incorporar y más aún, como decía Heibdige, cometer y provocar sus propias transgresiones; los sofisticados procesos diseñados en estos entramados tendrían la capacidad de anticipar (e incorporar o inocular) la emergencia crítica más virgen.

En este sentido y como analizamos en los argumentos presentados por Zizek y otros pensadores, quedaría como única forma de respuesta, ya ni siquiera la posibilidad de la filosofía y el arte Adorniano-Horkheimeriano, sino la simple resignación. Como se explica en esta investigación cuando se habla del pensamiento de Zizek, las evidencias encontradas apuntan a permanentes voluntades de alteridad que garantizan también cambiantes formas de antagonismo.

En ese sentido *No Surprises*, por ejemplo, infecta desde el interior y al mismo tiempo dibuja una caricatura íntima. La del sujeto promedio y su resignación clasemediera en tanto hacerse a un lado de la línea de ensamblaje con *un apretón de manos al monóxido de carbono*, el trabajo en general de Radiohead o de María Daniela actúa desde el interior de la industria con una potencia extendida precisamente por compartir el canal de flujo, el territorio mismo de conflicto, el organismo huésped, que lejos de ser un despojo cultural,

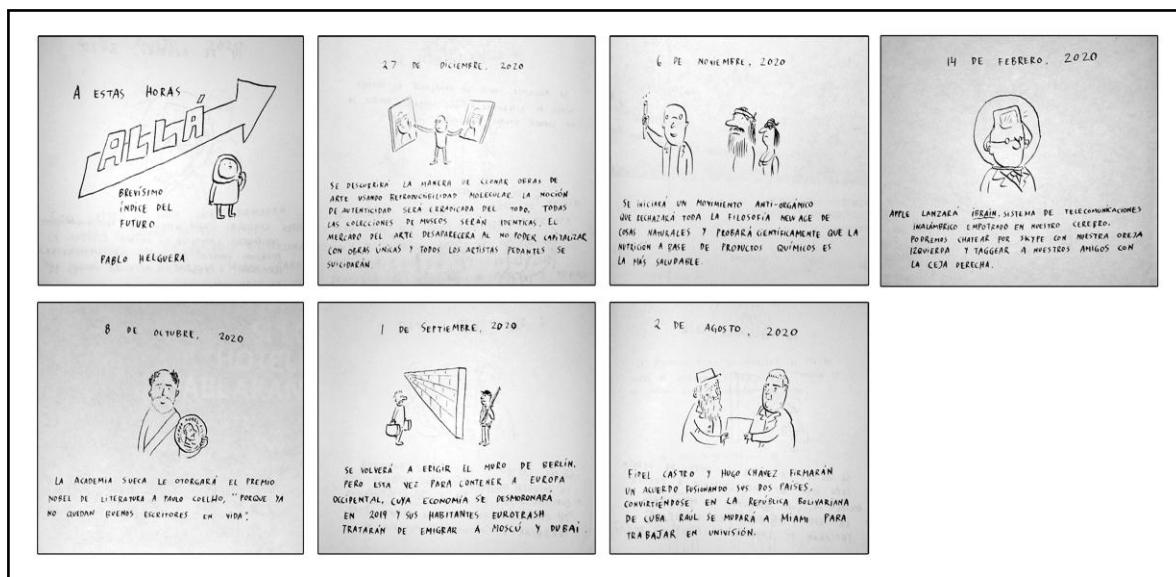


Imagen 12. Dibujos de Pablo Helguera publicados en revista nacional.

como lo visualiza la izquierda tradicional, la cultura de masas a la que se deben en gran medida los ejemplos de esta investigación, representa una extraordinaria expansión de lo burgués. Lo mismo ocurre con Pablo Helguera; es la simulación que corresponde a un cortocircuito de la realidad.

Con Helguera se tiene aquí, el caso más próximo a la disciplina natural que corresponde a esta tesis, es decir el entorno de las artes visuales. Desde un inicio se argumentaron las razones de la pretendida distancia con las formas que manifiestamente conciernen al mundo del arte, sin embargo la particular posición que despliega en este circuito conecta en diversos sentidos con los objetivos de esta investigación. Es decir, Pablo Helguera es un individuo muy inteligente, capaz de advertir con agudeza, el estado particular que da forma al ámbito en que se mueve. Esta peculiaridad que podría ser tachada de obvia -cualquier persona medianamente involucrada es capaz de percibir sin gran problema estas condiciones- sin embargo no es habitual el grado de cinismo, factor corrosivo, que ha sido motivo de diversas líneas de investigación en sus proyectos. Su desarrollo, vinculación, cercanía con importantes circuitos del mundo del arte le han permitido conocer y desenvolverse desde dentro de forma extensa. Las particularidades de su trabajo están relacionadas con un operar desde la transparencia, desde la divertida posición de vínculo roto que solo él cree -y quien mira su trabajo sin referencias lógicamente- en un ir y venir grosero, burlesco, y agudamente sinvergüenza. La potencia crítica que resulta de la tomada de pelo de forma solemne, magnifica la orientación fetichista, en el sentido de valor aparente -abstracción estereotipada de valor-, de circuitos operativos fuera y dentro del arte contemporáneo.

Helguera no desprecia el contenido de las prácticas artísticas en las que participa, ni el desatacadado trabajo de muchos de los representantes, por el contrario, su labor es el resultado de una muy triste mirada a la crisis de contexto y a las inercias operativas de las que todos llevamos parte. Una visibilidad despiadada que termina por ignorar los filtros de pudor con que se intenta hacer menos humillante la ilusión de dignidad de quienes formamos parte de este espectáculo. La operación desplegada desde la matriz misma de distribución intangible, logra poner de manifiesto esa condición permeable de que hablaba

Foucault, la de la imposible asepsia en lo cultural, y en la cual el arte evidencia su humanidad. Cuando Helguera habla en “el manual de estilo” de la información contenida en ese gremio y de cómo ésta es muy difícil de encontrar en otro lado debido a que: “*a pesar de la sociabilidad que caracteriza al mundo del arte, hoy en día muy pocos están dispuestos a compartir sus secretos de creación y estrategia creativa o comercial*” (Helguera, Pablo. 2005), no está haciendo otra cosa que señalar la reproducción de las construcciones históricas devenidas en realidad social practicadas en todos los estratos.

Son la misma serie de patrones identificados por Bourdieu en el sentido de pensar el comportamiento en tanto reproducción, apropiación, desplazamiento y transformación de las prácticas e interacciones de la vida cotidiana a todas las esferas de lo humano. Los circuitos de arte, antes que los más elevados sistemas de producción cultural, son los mismos regímenes de interacción de cualquier otra actividad; son, en palabras de Bourdieu: *estructuras objetivas independientes de la conciencia y de la voluntad de los agentes y capaces de orientar o de restringir sus prácticas y sus representaciones* (Bourdieu, Pierre. 1987). La consternación inicial resulta en Helguera una sátira efectivamente capaz de señalar estas estructuras. Lo que se desenvuelve con este trabajo y al interior del cuerpo social, es una actividad cancerígena para la que en primera instancia no hay anticuerpos adecuados, es decir, ajustados para disolver la desobediencia celular presentada y nacida al interior de las relaciones de poder, pero que afecta directamente proporcional a su magnitud mediática no sólo al tejido circundante sino incluso al nodo más alejado de la red, gracias precisamente a su capacidad de desterritorialización acelerada, al salto que sucede cuando se pasa de una dimensión finita, distinguible, y de distancia, a una *dimensión viral*.

Si Foucault tiene razón en cuanto a la imposibilidad de relaciones de poder sin resistencias y a que estas se gestan en el carácter mismo de la primera, entonces tendríamos que sumar a la misma lista de características provenientes de los fenómenos de dominación, -en tanto procedimientos dispersados, heteromorfos y locales, reajustados, reforzados, transformados incluso por estas estrategias globales de poder, múltiples e integrables- una peculiaridad de parasitazgo, es decir, la capacidad de replicarse sólo en los componentes de un metabolismo social activo y fuera de este reducirse casi a moléculas inertes.

Hablaríamos así de un proceso de infección efectivo y nos veríamos obligados entonces a reconocer si no su poder, si por lo menos su eficacia en tanto mecanismos contemporáneos de respuesta, no sólo por ser portadores de estas características sino por la imposible respuesta derivada de una *naturaleza* más compleja.

En este territorio las ideas de Critchney cobran sentido cuando afirma que *la política* (en el sentido más amplio del término) *ya no es, como lo era en el denominado movimiento anti-globalización, únicamente una lucha por y para la visibilidad. La Resistencia tiene que ver con el cultivo de la invisibilidad, la opacidad, el anonimato y la resonancia. Dado el infierno en el que vivimos, según grupos como Tiqqun, uno tiene que avanzar enmascarado si quiere provocar resonancia* (Critchney, Simon. 2010).

Por ello, el resultado de estas configuraciones hace a las *anomalías* del tejido cultural resistentes por partida doble: por un lado, al presentarse al interior, complejizan cualquier acción que se intente hacia ellas (desde su identificación, ubicación y aislamiento, hasta el recuento mismo de repercusiones). En algún sentido el traslado a esta dimensión viral reduce los enfrentamientos frontales que caracterizan a los fenómenos contraculturales -lo que los hace predecibles- y provocan una serie de fenómenos miméticos, camuflados y extendidos por todo el organismo portador. Por otro, el ser parte misma de ese organismo, el haber brotado de él y compartir sus características, les hace impermeables a los anticuerpos que le salvaguardan.

Este mecanismo, que vuelve clandestino al fenómeno parasitario, no implica rehacer el sistema en que los signos son apropiados por los medios masivos sino más bien, alojados ahí, funcionar como opositores velados y recomponer tal sistema, es decir *Kid A*, como ha pasado a lo largo de la historia con todos los discos complejos, es un trabajo producido por una de las casas disqueras más fuertes del mundo, y que se transforma en sus manos en una encrucijada. La apuesta ideológica del *Kid A* surgida en el seno mismo de la industria *vive* y se desenvuelve al amparo del órgano protector del que absorbe todos los beneficios.

La resonancia mediática, uno de ellos, será en última instancia el que terminará planteando importantes signos de recomposición sistemática: proyectos comerciales que distribuyen proyectos conceptuales, alteraciones al modelo (*banda de rock*, actitud), la modificación de objetivos (*rockstar*; fama, dinero, ventas). Se busca restablecer el sentido inicial del signo en tanto participante social, del trabajo artístico como productor de bienes comunes, y complejizar el proceso de su mitificación-domesticación para reinscribirlo en un sistema contra-mítico. De esta forma el signo es reclamado en tanto valor social por la comunidad en que se inscribe, exigiéndole su operación como agente de bienestar cultural, reapropiándose de él, reevaluándolo y redireccionándolo.

Ahora bien, ¿En qué medida una propuesta como *No surprises* desarrolla procesos alternos –infecciosos- a otros de inmolación? ¿En qué consiste lo peculiar de su renuncia-suicidio? Si la condición de vida queda asociada al estado emocional y psicológico derivado de las amputantes y coactivas relaciones laborales, por ejemplo, entonces el peligro se revela. No se trata indudablemente de una propuesta de decesos colectivos, sino de una declaración distendida. No importa si es incluso un único recurso, un último, lo que sí es posible garantizar es su viabilidad como terraplén y resguardo, el momento en el que la vida propia se convierte en oferta resignada en el grado máximo de impotencia. El peligro que se advierte bajo esta propuesta no es la oferta en sí misma, lo que desconcierta son los caracteres que comporta tal proposición. Lo no heroico. Es decir el supuesto gesto suicida logra poner en evidencia la nulidad a que ha sido orillada en nuestras sociedades contemporáneas la infinita potencia del poder, la injerencia de participación individual abolida que lleva al sujeto a sustraerse a cero. El suicidio así planteado, en tanto recurso ficticio, es un método imprevisible que logra poner nuevamente en movimiento la cadena de los acontecimientos. Prefiero no estar antes que perder mi dignidad y así la conservo. Un atentado frontal a la superestructura que sólo es operativa en tanto existan condiciones que posibiliten su correcto funcionamiento, lo que implica por supuesto mano de obra que la reactive continuamente.

El suicidio en tanto ofensiva no es nada nuevo, no haría falta más que recordar la colonización holandesa de la isla de Bali o la embestida kamikaze del Japón hacia finales

de la segunda guerra mundial. Sin embargo la epidemia estoica de principios del siglo XXI no es ya un peculiar suceso aborigen, sino una manifestación proliferante de la desesperación actual. La cultura del Prozac es, bajo la tutela de las campañas publicitarias multinacionales, la libertad del consumo ilimitado, el placer derivado del tener, y la híper competitividad, una de las compañeras inseparables de la economía global.

No Surprises, deviene en relato acostumbrado, en la estampa familiar primero y luego personal, en el sentido de la depresión psíquica del trabajador promedio y la imposibilidad de mantener una dinámica de competitividad extenuante. *No Surprises* presenta la auto inhumación como un reclamo desesperado de desaceleración, de distancia con el modelo de fanatismo competitivista, un reclamo de calidad de vida –sin tener nada que ver con economía- y de tiempo.

El mismo reclamo ocurre en María Daniela, aunque concentrado en el psiquismo híper estimulado del ser social, que no deviene en un resultado funesto como en *No surprises*, pero que sin embargo permite percibir el sentimiento espeluznante de soledad e inadaptable actual. No se trata de un *disfraz aurático*, ni de un tratamiento esteticista como sucede en otro tipo de ejercicios impostores que lejos de politizar y funcionar en toda su potencia crítica resultan en coartadas mediáticas dónde convertir lo ideológico en mercancía. Se trata de ejercicios contra-míticos que circulan dentro de los medios masivos de comunicación, aprovechando su capacidad de circulación social y que en tanto agentes infecciosos utilizan estos canales sólo como táctica como señala Chantal Mouffe cuando dice que: *todo lo que tiene que ver con el papel que juegan las pasiones en la creación de identidades colectivas, todo aquello que tiene que ver con el deseo, con el inconsciente, y de forma más general con la cultura, se oculta* (Expósito, Marcelo. 1998).

Sin ser cómplices de los objetivos del poder, y sin ser tampoco un contragolpe anárquico como intento de respuesta de naturaleza mesiánica, estas actividades clandestinas operan como evidencia. Cuando Pablo Helguera hace uso de los códigos comportados al interior de la institución *Arte*, lo que hace es llevar a cabo una recodificación mediante el uso de los signos que se presentan ahí, evitando proponer un programa revolucionario; es

decir, pone en marcha mecanismos críticos que no tienen nada que ver con los ridículos argumentos de la supuesta crítica de tintes neoconservadores (del tipo Avelina Lésper) (Lesper, Avelina. 2011); su resistencia se lleva a cabo mediante la transformación de las mercancías, valores y actitudes que rigen el sentido común de este ámbito.



Imagen 13. María Daniela como icono de adolescente promedio.

La eficacia y el riesgo de las prácticas infecciosas ponen en marcha procesos tanto de invasión como de metástasis, que a diferencia de las prácticas contraculturales de los 60s o de la vanguardia modernista, consiguen una migración y penetración tanto en los órganos vecinos, es decir en los conjuntos implicados en un estilo particular de música, como en

focos lejanos e inesperados del tejido social aprovechando para esto los canales dispuestos por el mismo. Una idea muy distinta a la del enfrentamiento contracultural y al reconocimiento en tanto a otredad (en el sentido Barthesiano). En esta suerte de licuado paródico se revuelcan signos hegemónicos de privilegio, clase, raza, cultura, identidad, género, que se abordan con sentido crítico, se cuestionan, se confirman y terminan siendo asimilados.

*Reunión en mi casa,
café con galletas,
helado con mermelada,
mis amigas y la muchachada,
magos y payasos,
es mi fiesta de cumpleaños.*

María Daniela y su sonido lásser. (2005)

En estos ejercicios la verdadera naturaleza de los estereotipos se vuelve nítida, así como el carácter absurdo de los lineamientos sociales que intentan definir. Sus modos de operación en tanto signos semánticos y como activos actores de contundente rol social son reconvertidos, travestidos en falsa adolescente perversa e ingenuamente inteligente, en artificio efectivo, capaz de traducir ridículamente los roles y los deseos de la clase media mexicana; capaz, en esa misma oscilación, de funcionar como un método de resistencia a los condicionamientos sociales-económicos que definimos anteriormente, estropeando con ligeras modificaciones la estabilidad del texto dado que exhibe en esta experiencia las contradicciones sociales.

La princesa que entre aspirinas y tachas trenza sus juegos de seducción es la caricatura resultante del espejo semántico que sintetiza la cosmovisión juvenil de tipo *plaza comercial* en México hacia principios del siglo XXI; *Nuevos Ricos* juegan con estas discriminaciones codificadas para fiscalizarlas y para confundirlas en un ovillo-parodia, mismo que entreteje los signos-mercancía, los símbolos de la moda, los mitos mediáticos

que como decía Baudrillard sirven para devolver a cada cual a su sitio. (Baudrillard, Jean. 2002).

Es bien cierto que los ejercicios presentados aquí como evidencia son hechos aislados y también es cierto que la repercusión ideológica está condicionada por muy diversos factores –entre ellos todos los de naturaleza semiótica, el complejo, sutil o velado discurso transmitido en los ejercicios, los diferentes grados cognitivos de los receptores, etc- . Desde esta perspectiva el riesgo que corre la estabilidad hegemónica es muy pequeño frente a la inmensa cantidad, complejidad y penetración de los recursos de control. El bajo impacto observado en el grueso de la población, incluso en muchos de los más férreos y declarados fans, les hace tolerables. El daño a la estabilidad social dominante se encuentra estimado dentro de una serie de márgenes permisibles, de unos digeribles números rojos. Pero si sutil se presentan las operaciones y los modos de control, las manifestaciones que logran reconocer en *el mito artificial Barthesiano* posibilidades de respuesta también se revisten de la misma coraza de sutilidad.

La mejor arma contra el mito es quizá mitificar a su vez y producir un mito artificial; ese mito reconstituido constituirá de hecho una nueva mitología... todo lo que se necesita es usarlo como punto de partida para una tercera cadena semiológica, tomando su significación como el primer término de un segundo mito. (Barthes, Roland. 1999).

Qué mejor punto de partida que el contexto de pertenencia perse, en este sentido la industria de la música. Ya que el mito nos roba, ¿por qué no robar al mito? Aquí es donde radican los riesgos posibles para la estabilidad social, en la potencia que se desprende de las características del mito reconstituido y las variables de su aplicación. Resulta claro que las rupturas en las convenciones semánticas no estarán por sí mismas y de forma mecánica concretadas, por ello se trozan y se revelan aquí proyectos impostores llenos de buenas intenciones y de peregrinaje misionero al modo del *Club Rotario*. Es fundamental conseguir un entramado de conexiones entre los propios actos menores de desobediencia y las luchas mayores, conexiones que efectivamente capitalicen las redefiniciones y los

desmantelamientos representacionales propuestos; de otra manera las actividades y proyectos serán en gran medida insignificantes -la propuesta ideológica en Maná por ejemplo- (Maná. 1992). Las complicaciones desprendidas de la distribución de mercancías por internet son fiel reflejo de estas conexiones citadas, de esa tercera cadena semiológica pensada por Barthes, que no intenta rehacerlos, se desprende la relevancia del hecho de distribución planteado por Radiohead en el lanzamiento de In rainbows (Radiohead. 2007), donde muchas de los planteamiento de Copy Left por ejemplo, se ponen en marcha y redefinen hacia el futuro las relaciones de consumo en la industria de la música.

En una conferencia dictada a los miembros de la Sociedad Francesa de Filosofía (conferencia después transformada en texto referencial), Michael Foucault, decía que la noción de autor constituye el momento fuerte de individuación en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas, también en la historia de la filosofía, y en la de las ciencias. Mencionaba que, incluso hoy, cuando se hace la historia de un concepto, o de un género literario, o de un tipo de filosofía, en ella no se consideran menos tales unidades como escansiones relativamente débiles, secundarias y sobrepuestas en relación con la unidad primera, sólida y fundamental, que es la del autor y de la obra.



Imagen 14. Video oficial, All i need, Radiohead.

Cuando Foucault habla de esta figura como un estado primario en, por ejemplo, las investigaciones históricas, está haciendo hincapié en ese elemento que suma relevancia cuando otras unidades como las literarias o las filosóficas empiezan a decrecer en favor de la autoría. Dadas las particularidades de los procesos de historiación, la síntesis ideológica que se aglutina en *el autor* resulta especial a la luz del lugar que ocupa en otras áreas del conocimiento. Cuando las consideraciones de Foucault, entre otros, expusieron precisamente esta figura como, nada más, el momento fuerte de individuación en la historia de las ideas, es decir, el momento en que el sujeto único, singular, se yergue como piloto de los procesos culturales, se develaron toda una serie de complejas relaciones que operan encubiertas bajo la sombra de la autoría y que el sistema institucionalmente coactivo ha sabido aprovechar. A partir de estas nociones se han desarrollado múltiples estrategias que intentan identificar de forma más nítida las particularidades de esa figura, evidenciándola, hiriéndola, subvirtiéndola, oponiéndola, negándola, ridiculizándola, omitiéndola, etc. Estas estrategias que desplazan al individuo, que obvian al Yo de los mecanismos de arte, revisten una agenda política muy diversa y muy importante frente a lo moderno, presentándose reiteradamente en los sujetos muestra de este estudio.

Una de las formas más elementales en que se presenta este desplazamiento se refiere a un sencillo paneo, a la omisión del autor en uno de los registros más importantes en que radica la identidad, es decir la presencia. En este sentido el ensayo de Brea sobre York vuelve a ser pertinente. A partir de *How To Disappear Completely* (Como desaparecer por completo) Brea arma una pequeña disertación donde involucra a la presencia con contenidos políticos, estéticos, de representación y ontológicos.

No, no ser nada, nadie, no estar aquí, que esto no esté pasando –que ni siquiera haya *acontecimiento*. Hay una política detrás de la negación – de lo presunto de una verdad de todo lo que es afirmado- que es no sólo una política, sino definitivamente una estética: es decir, la política más radical imaginable, una metafísica, una *política contra la metafísica* – para ser exactos. O lo que es lo mismo: una estética política contra toda representación –contra toda presuposición de que cualquier

representación satisfaga la puesta en *presencia* del *acontecimiento*. Una estética y una política en la que se exhuma entonces el saber de una ontología crítica que sólo puede expresarse en el reverso de lo decible – quiero decir: de lo representable. Que yo no estoy aquí, que aquí no hay nada, que este -esto- no soy yo, que esto no está pasando. O, por decirlo con Thom Yorke, una política cuya consigna podría ser el “desaparecer completamente” –una *policía del karma*. (Brea, José Luis. 2009).

Las inquietudes motivadas por la presencia, por alterarla, por desaparecer, asoman continuamente en su trabajo. Las estrategias en este sentido son tremendamente simples: desde el depresivo existencialismo en la letra de *How To Disappear Completely* como señala Brea, el desplazamiento y la omisión figural en diversos videoclips o el rechazo al circo de los reflectores. Cuando la mayor parte de las bandas de música popular son arrastrados por la inercia del protagonismo típico de una sociedad centrada en el espectáculo y en la idolatría de la imagen, Radiohead decide en trabajos como *All i need* desplazar la atención de sí, de la imagen y el refuerzo mediático que garantiza la venta. Este desplazamiento del yo imagen por el otro humano aparece como un signo característico en varios de los movimientos separatistas, como sucede por ejemplo a finales de la década de los 90s con la escena electrónica y rave, que reintroduce caracteres base a la discusión sobre el lugar del yo. Enfrentarse al objetivo por excelencia del ser urbano, producir métodos alternos al fervor de la imagen, además de ser un móvil de lo humano es una política de la desaparición. El único resultado garantizado de esa carrera desmedida, se dan cuenta ellos, redundan en puntales a un esquema. Cuando algunos chicos son mostrados en televisión como íconos efectivos del ser, el social, el económico, o cualquier otro, del tipo RBD, American Idol, etc, se está insistiendo y asegurando la preservación de un modelo que en la práctica está reservado evidentemente para un reducido grupo. Baudrillard señalaba al respecto que las realidades basadas en esas imágenes, en esas simulaciones, no son otra cosa que mascaradas con las que las clases privilegiadas aseguran el control.

La hiperrealidad y la simulación disuaden todo principio y todo objetivo; vuelven contra el poder esta disuasión que ha sido tan bien

utilizada por largo tiempo. Pues fue el capital el primero en alimentarse a través de su historia de la destrucción de toda referencia, todo objetivo humano, lo que quebró toda distinción ideal entre verdadero y falso, bueno y malo, para establecer una ley radical de equivalencia e intercambio, la ley de hierro de su poder.

Fue el primero en practicar disuasión, abstracción, desconexión, desterritorialización, etc; y si fue el capital el que fomentó el concepto de la realidad, fue también el primero en liquidarlo en el exterminio de cada valor de uso, cada equivalencia real de producción y riqueza, en la omnipotencia de la manipulación (Baudrillard, Jean. 1978).

De esa manera el capital encontró en la referencia, la antagonía suficiente para decidir desplazarla de la dinámica social. Como podemos observar en cualquier fenómeno idolátrico, en el mismo instante en que la referencia lo es sólo en tanto imagen, en tanto fragmento visual, se abre un universo bidimensional que impide al espectador ver otra cosa que no sea la amplificación producto del medio, un ídolo en júbilo superflat que recorta la experiencia del ser en dos dimensiones. Este mecanismo provoca de entrada el enfrentamiento del sujeto con un estado de imposibilidad física profundamente angustiante, pero al mismo tiempo el choque de su ser sensorial lo catapulta hacia una suerte de identificación o deseo de pertenencia. La trampa urdida por esa confusión psico-visual, por la desconfianza moderna sobre su ser sensorial, agita al sujeto sobre su propio eje dejándolo aún más desprotegido.

La paradoja de una realidad que intenta imitar el modelo que se extrajo de sí misma, el ídolo a su imagen y semejanza, es una reposición moderna del antiguo sistema deístico, comprobado en eficacia a lo largo de la historia, pero en su versión high-tech. El ídolo no solo está próximo a nosotros en tanto ser humano, eso Cristo ya lo había hecho, si no que ahora la presión identificativa se ve animada ante un ejemplo que no necesita portar un complejísimo bloque de utopías morales, ahora cumplir con los requisitos de la moda puede bastar, o al menos eso se insinúa, para acceder al paraíso de la imagen. La inclusión de

nuestros 15 minutos de fama en la carta magna de los derechos humanos ha sido una exigencia incumplida hasta el día de hoy desde los años 60s.



Imagen 15. Thierry Guetta, Mr Brianwash. En *Exit Through the Gift Shop*.

En el mismo sentido de la presencia, del yo extremado, es posible hablar también de la reticencia a los reflectores que la banda muestra al bajar del escenario. Parte del mito Radiohead incluye el reiterado *desprecio* que sobre las entrevistas, las sesiones fotográficas o en mayor medida sobre el ser considerados los mejores en el mundo recurrentemente manifiestan.

- Fueron considerados en 1997 como una de las bandas de rock más importantes.
- Todo eso sobre decir que una banda es grande y tal es ridículo, no tiene importancia, realmente.
- ¿Por qué?
- Porque apesta la maldita música rock, apesta, odio ese mundo. Pienso que es basura y lo odio. Es una maldita pérdida de tiempo. Es como... no

tiene que ver en realidad con la música... no se trata de estar en un escenario tocando la batería, las guitarras y cantando, no hablo de eso. Hablo más bien de la metodología que hay detrás, tengo un verdadero problema con eso, con la idea de que debes de ser un estúpido y actuar como tal para ser aceptado, hacer ciertas cosas y tratar con esta persona o aquella porque ese es el camino. Estoy totalmente asqueado de eso.

(Thom York, Reflections on Kid A. Vpro. 2003).

Desde luego, sólo un producto con el poder de penetración de estos músicos puede permitirse enfrentar a la opinión pública de esta manera, con toda la serie de garantías que ofrece el reconocimiento mundial. Pensar en sí esto sería diferente en el caso de que las condiciones fueran adversas, si el desprecio sería en tal magnitud, es entrar en el territorio del supuesto. La realidad es que existe una posición clara en sus declaraciones secundada por una serie de actos que es muy difícil ignorar.

Evidentemente esa postura se encuentra matizada por muchos factores entre los que podemos enumerar desde nuestros hábitos de comportamiento o la calidad moral, es decir lo que haríamos la mayoría en un caso similar, hasta el evidente protagonismo infantil que caracteriza a Thom York. Indudablemente hay un poco de todo esto. En ningún momento este trabajo de investigación ha intentado consecuentar a los sujetos muestra. Una de las condiciones fundamentales en un proyecto que se precie de seriedad, es el de no dejarse arrastrar por las preferencias que el autor, como es el caso, manifiesta para con su objeto de estudio. Es evidente que ante cualquier fenómeno, los operadores involucrados suelen ser de distintas y diversas índoles, sin embargo, lo que se obtiene al final como resultado de la suma de evidencias, es una estadística cuantificable sobre los pesos de cada móvil. Es decir si los integrantes de Radiohead sólo mostraran un desdén caprichoso en entrevistas y programas de televisión, entonces la estadística sobre el supuesto desprecio a las comunidades espectáculo mostraría una curva muy baja. Como se intenta demostrar a lo largo de este trabajo, existen indicadores que permiten establecer que el valor cultural de estos sujetos presenta la magnitud suficiente para plantearlos como trinchera de lo humano.

La repulsión resultado de los nefastos vicios multinacionales, es más que un oportunista juego de deseos. El proceso de hacerse plano involucra una serie de comportamientos mediante los cuales el sujeto pierde protagonismo frente a la imagen que construye. El protagonismo característico de las bandas pop lesiona al sujeto común; la reproducción del modelo dominante, el ídolo, la banda, desdobra un icono referencial aislado de la realidad, dibujando en su lugar un eficiente modelo bidimensional. Esta lámina expansible, o serie de láminas expansibles en tanto superficies planas, se acondicionan al escenario deístico de perspectiva paralela que atrapa la atención global.

Se habla aquí de una sucesión de movimientos tremendamente sutiles, comparables a las modificaciones operativas que plantea el comportamiento del público en un museo por ejemplo -en el sentido de forzar rearmados y redistribuciones- El ícono en tanto modelo necesita del desprendimiento, porque como amplificador de lo general es al mismo tiempo reductor de lo singular. Cuando York habla de la necesidad de comportarse de determinada manera, está hablando del desprendimiento que se le exige al individuo para cumplir con los requisitos del modelo. Quien se involucra en el mundo del espectáculo asume, de forma consciente o no, esta lesión como una consecuencia inherente del reconocimiento público, como algo *natural*. Decía Debord que finalmente el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes (Debord, Guy. 1999). Tanto el miedo a la pérdida de protagonismo y posición, como las represalias diseñadas por la industria, obligan al participante a funcionar en ese único sentido, a ser partícipe de una inercia que entre otras cosas lo aplasta. Por eso no es común ver reacciones en el seno mismo del circuito, o las renuencias son siempre muy primarias. El instinto domesticado del mundo pop rara vez traza problemas de fondo y cuando lo hace, no cuenta con los argumentos que permitan proyectar obstáculos más efectivos.

Quizás se está pasando por alto, en la abstención planteada por tipos como York, divergencias que reconocen en “el hábito” los complejos e inestables métodos de focalización de poder, todos aquellos que en verdad son capaces de provocar conductas de redistribución y que además logran entender multidireccionalmente o desde lo inmediato o desde lo diseminado, cosas tales como *el sujeto* (en este caso, y no poco, el sujeto-

mercancía). Estas conductas postautónomas, de las que habla García Canclini no intentan ser ni buenas ni malas, incluso aún más, no se sabe y no importa si lo son. En esta lógica ausente, en este sujeto desplazado, los juicios de valor aparecen obsoletos porque todo el sentido posible a perdido peso ante lo que sólo es, ante la ambivalencia que es multiplicada,

La potencia de omitir de esta manera convierte al proyecto, dada su *naturaleza* mercancía, en un tenue pero fijo germen de contaminación ideológica. La deflación de la



Imagen 16. Miki Guadamur, Slogan para Basurero.

autónoma, de la figura central, merma cimientos fundamentales en la lógica de distribución capitalista al poner en marcha dinámicas de disseminación de los bienes intangibles. La autonomía en la época postautónoma deja al descubierto los cúmulos de coerción depositados en ella durante siglos de colonialismo industrial; una autonomía que deviene singularidad, que deviene originalidad, que deviene unicidad, que deviene exclusión. Tal como lo sugiere Josefina Ludmer al hablar de la literatura en esas mismas condiciones, al perder voluntariamente especificidad y atributos literarios, al perder ‘el valor literario’ (y al perder ‘la ficción’) la literatura posautónoma perdería el poder crítico, emancipador y hasta subversivo que le asignó la autonomía a la literatura como política propia, específica. La literatura pierde poder o ya no puede ejercer ese poder (Leudmer, Josefina. 2007). Junto

con ese poder se pierden también los vínculos de responsabilidad que ligaban al realizador; la condición opositora se transforma sustancialmente al ser liberada.

Ahora bien, se podría argumentar en este punto que no existe tal cosa como la resistencia o algo que nos permita hablar de oposición. No son nuevos los estudios que señalan el complejo mecanismo que se desdobra en la construcción opresiva, donde la resistencia misma es inmanente al poder. Slavoj Žižek, por ejemplo, en un estudio realizado alrededor del capitalismo multinacional y sus lógicas (Jameson, Fredric y Žižek, Slavoj. 1998), dice que poder y contrapoder se generan mutuamente; que el poder mismo genera el exceso de resistencia que finalmente no podrá dominar; en este argumento el edificio mismo del poder se escinde desde dentro, es decir para reproducirse a sí mismo y contener su *otro* depende de un exceso inherente que lo constituye.

Žižek intenta dejarlo más claro hablando en términos hegelianos de identidad especular: el poder es siempre ya su propia transgresión; si efectivamente funciona, tiene que contar con un agregado obscuro: el gesto de autocensura es consustancial al ejercicio del poder. Por lo tanto no es suficiente decir que la “represión” de un contenido libidinal erotiza retroactivamente el mismo gesto de la “represión”; esta “erotización” del poder no es un efecto secundario del ejercicio sobre su objeto, sino que conforma sus propios cimientos, su “delito constitutivo”, el gesto fundante que debe de permanecer invisible si el poder pretende funcionar normalmente.

Estas complejas reflexiones, con conexiones evidentes al pensamiento de Michel Foucault y sus estudios sobre las *naturalezas* del poder, subrayan ideas a tomar en cuenta cuando se revisa cualquier movimiento contracultural, de resistencia o como se le quiera llamar. Lo que a Žižek le interesa demostrar en primera instancia tiene que ver con la forma en la que el eje dominante no sólo es consciente de su propia transgresión, si no que su operación funciona en tanto ese contrapoder es remitido a lo invisible. Esta conciencia de trastienda, funciona de forma constante en el periodo conservador que Žižek revisa, y que opera incluso desde la aparición misma de la burguesía. Pero para nuestro estudio, lo que resulta más inquietante, es esta idea de *la resistencia* en tanto herramienta que sostiene al

poder. Desde este enfoque no sólo es inútil cualquier movimiento que pretenda acceder a una realidad que no sea aquella que la hegemonía prevé, sino que imposibilita de antemano cualquier modificación.

El trabajo de Pablo Helguera, el de Radiohead, o el de María Daniela no serían en esta dinámica más que fútiles actos que permiten al poder operar saludable. Cuando más, distractores e inofensivos entretenimientos. Y en alguna medida es probable que suceda esto; el problema radica en pensar las manifestaciones como fijas, inmóviles, es decir, el intento clasificatorio en lugar de aportar orden, se transforma aquí en una maniobra reductora que exalta lo que sólo es una instantánea. Sin embargo, focalizar la atención en una sola arista, en esta sombría lectura social da como resultado conclusiones devastadoras. Dentro de ella no existen garantías que permitan fundar expectativas en ninguno de los movimientos que figuran en tanto logro humano o distancia del eterno insecto.



Imagen 17. El trabajo de Shepard Fairey en relación constante con los medios masivos de comunicación.

En ese sentido el pensamiento de Zizek se vincula con la desconfianza de teóricos como Jurgen Habermas, Frederic Jameson, Paul Virilio o Gilles Lipovetsky, entre otros que observan en cualquier actividad surgida en el seno de un sistema cultural como el actual,

sólo una suerte de continuidad hegemónica, lógicas culturales del capitalismo avanzado o hipermodernidades. Hal Foster cita por ejemplo un pensamiento de tipo Baudrillardiano que también está cercano a la ideología anterior. En esta postura nos enfrentamos a un sistema total ante el cual la resistencia es completamente fútil, ya que no sólo está “comodificado” lo cultural (la industria, según el diagnóstico de la escuela de Frankfurt) si no que lo económico se ha convertido en el lugar principal de la producción simbólica. De acuerdo con esta idea la burguesía no necesita ya de la cultura tradicional para consolidar su ideología o conservar su poder. La mercancía ya no necesita del disfraz del valor personal o social para someternos, así se ha convertido en su propia excusa, en su propia ideología. El capital ha penetrado incluso en el interior del signo hasta el punto de que la resistencia al código a través del código es estructuralmente imposible. Peor aún, dicha resistencia puede colaborar en la acción del capital.

Partiendo de estos importantes estudios sería muy difícil intentar vincular los fenómenos que se revisan en tanto signos eficaces de humanidad (en el sentido de la promoción de lo humano que señalaba Vattimo) sobre todo si de ante mano se entiende a perpetuidad el régimen de las minorías. Es posible entender que los pensadores citados anteriormente no hablan necesariamente de poder en un sentido siniestro y que desde una definición más amplia Zizek intenta poner en evidencia operaciones recurrentes en la historia. Sin embargo reiteramos, desde esta configuración, las alternativas que se presenten así sean de la *naturaleza* más revulsiva posible, serán siempre ligeras contracciones previstas, monitoreadas, asimiladas e incluso, como dice Zizek inherentes al sistema de dominio.

Luego entonces, al reconocer en estos estudios crudamente los niveles de sofisticación en que se despliegan las operaciones de autoridad, se intenta entre otras cosas, revisar la ubicación real de los fenómenos de discrepancia y sus condiciones presentes para, omitiendo la inocencia de la izquierda más conservadora, observar la sofisticación misma de sus posibilidades. En este sentido es importante señalar de esta forma que existen estudios que parten de otros supuestos y que observan como factibles los proyectos, ya no por modificar en el sentido pretencioso la condición dócil, si no que apuestan por una más

modesta y quizás más objetiva redistribución de operaciones. No desde las complejísimas transformaciones en lo macro, si más bien como *nano-reajustes* de relación. Las ideas desprendidas a partir de estas posibilidades plantean incluso *la diferencia* y sus proyectos como un requisito de los sistemas socioeconómicos capitalistas incluso extendiendo esta necesidad al fenómeno de las sociedades organizadas.

Jacques Attali señala que no es posible pensar en algún sistema social que no estructure en su interior mismo un lugar para las diferencias. Como lo hemos citado en ya en otras momentos de esta investigación, Attali tiene la impresión de que ninguna economía de intercambio puede sobrevivir sin llevar tales diferencias a la producción masiva o en serie. Es en esta serie de contradicciones donde se yace la paradoja capitalista y la autodestrucción que engendra, en esta necesidad voraz por la diferencia perdida en una lógica donde la diferencia misma ha sido excluida. (Attali Jaques, 1983). Podríamos recordar también nuevamente a Foucault o Lacan citados anteriormente en el sentido de resistencia de tipo interferencia. En la línea de estos pensamientos es que nuestra tesis se decanta por estudios, que podrían ser tachados quizás de optimistas o ingenuos, pero que intentan interpretar desde ángulos menos mates lo social, donde la resistencia puede funcionar por lo menos como un agente crítico. Una postura así, cuando se planta consecuente y se rebasa en tanto estrategia de mercado, deviene en guerrilla de bajo impacto, en incómodo apéndice nocivo capaz de infectar por contacto, emulación, o modelo y reproducir en cadena el malestar estructural frente al poder. Foster, reconociendo la penetración de la ideología dominante, propone por ejemplo:

La posición con respecto a los efectos del capital es inevitablemente ambivalente, ya que si bien el capital nos libera de estructuras represivas tales como la comunidad tradicional nos coloca en otras nuevas o re-codificadas (como la ciudad en serie) del mismo modo, solo cabe la ambivalencia respecto a un diagnóstico del capital, en el que se oscila entre la celebración radical de su intensidad y la nostalgia por las estructuras que está disolviendo.

A pesar de todo encontramos un punto de acuerdo con esta posición, la verdadera radicalidad es siempre la del capital, puesto que no sólo determina las nuevas formas simbólicas en que vivimos sino que destruye las antiguas. El capital es un agente de shock y transgresión más de lo que pudiera serlo cualquier vanguardia; lo que hace que la utilización de tales estrategias en el arte sea tan redundante como fútil pareciera su resistencia.

Lo que se necesita entonces es una práctica que de algún modo exceda las pretensiones del capital –su capacidad omnívora de beneficiarse y de descosificar- sin acceder a la nostalgia de la cultura de mandarines, por un lado, o a las estrategias de marginalidad y nihilismo, por otro. (Foster, Hal. 2001).

Si se fuera más exigente y se aplicaran métodos recientes de interpretación histórica ¿No es acaso la lectura de Zizek y otros, también una lectura fragmentada que prioriza factores (desde la perspectiva de imposibilidad en una verdad compacta y totalizadora), una clasificación de archivos selectos que de esa forma adquieren coherencia? Si es así, entonces el acceso al índice memorial y las posibles combinaciones, optimistas, pesimistas o cualquier otra, son tan vastas como la historia misma del hombre. Las transacciones de información que permite la realidad estarán tan sólo limitadas por la capacidad de inventar, manipular, ajustar, componer, etcétera, los datos fácticos que nos rodean.

Keith Moxey hablando de la forma en que la naturaleza participa en la construcción de conocimiento (Moxey, Keith. 2009), señala que no hay nada “puro” en la investigación científica, sino más bien, una compleja empresa profundamente social y por lo tanto cultural y política, en la que es imposible decir en donde la investigación empírica termina y la imaginación teórica comienza. Y que los hechos científicos surgen de la confusión de la distinción sujeto/objeto en la interacción entre formas de la naturaleza humana y no humana.

Así pues, pareciera la orientación teórica una competencia más del sujeto que una característica inherente al objeto estudiado. Imputar a los estudios de índole lingüista sólo la posición sombría, sería un reclamo reductor. La conciencia sobre la inmensidad de implicaciones en todo esquema de poder, ha sido desde mediados de la década de los 70s, una razón suficiente para pensárselo dos veces antes de hablar de transformación mundial. Keith Moxey, continua diciendo que los estudios visuales en el Reino Unido y los Estados Unidos han tendido a estar dominados por un paradigma interpretativo según el cual la imagen es concebida a menudo como *interpretación*, una construcción ideológica que traiciona la agenda ideológica de su productor y cuyo contenido es susceptible de ser manejado por sus receptores (Moxey, Keith. 2009). No es la intención de este estudio sumarse a los reproches sobre el giro lingüístico, sino más bien, reconociendo su certera objetividad, intentar evidenciar algunos resquicios de injerencia en que un hombre o un fenómeno o un proyecto en la nimiedad de su alcance, puede impactar.



Imagen 18. Poster Boy tergiversando la industria visual.

Esa conciencia, la de reconocer las condiciones implicadas en todo proceso de poder, se potencia en muchos sentidos, de entrada porque se reducen los argumentos ingeniosos y es posible así identificar los múltiples factores que participan en la

construcción, operatividad y consecuencias de un sistema de control. Lo interesante aquí, es que lo que en algunos casos se traduce en resignación y parálisis, puede ser también motivo perpetuo de alternativas. En ese sentido Jordan Crandall, pensando en los aparatos de control, describe un proceso surgido precisamente de esta conciencia ineludible del estadio *victimal*:

Sin embargo, estando ahí, en medio de la simulación, el guión cambio súbitamente. O más bien mi papel en él. Quizás, como el estudiante en la camilla, también yo quería una nueva modalidad de estudio. Quería interpretar un papel distinto. Un papel a través del que pudiera descubrir mi propio *victimismo*, no a través del análisis sino de la inmersión.

Ciertamente animados a habitar la guerra, interpretamos el papel que se espera de nosotros a través de los aparatos, psíquicos, discursivos y tecnológicos. Si bien todos estos aparatos son puestos en marcha a través del deseo. Hay placeres que reconocer, placeres en los que estamos implicados. Quiero dar cuenta de estos placeres, y al hacerlo, descubrir la agencia transformativa que ahí se esconde. (Crandall, Jordan. 2008).

En muchos sentidos la noción de inconmensurabilidad en los procesos de poder, los estudios relacionados con la observación de la experiencia filtrada por medio del lenguaje, se han trasladado a todas las capas de la cultura. Ni si quiera es necesario, pues, haber estudiado postestructuralismo por ejemplo, para percibir, adjudicarse y reaccionar así críticamente. Sin embargo, al sombrío reconocimiento, han surgido un sinnúmero de reacciones, como la que ilustra el caso de Crandall.

La necesidad de interpretar papeles distintos fuera de los esperados de o por nosotros genera reacciones inesperadas, es decir, una vez que se asume la condición *victimal*, se accede a un territorio distinto, se abre un campo de desplazamientos que hasta el momento

se ignoraban y que complejiza las respuestas de absorción por parte del poder. Cuando Andy Warhol con su inmersión sinvergüenza desplaza la balanza moral de la cultura seria, el cinismo y la marginalidad se entrelazan en una relación sorprendente y desconcertante. Este es, en arte, tal vez uno de los primeros modos donde el ser disidente se desmarca de la otrora inamovible oposición dialéctica, y se introduce en un cosmos de pares no necesariamente opuestos; convivir con el mercado, regodearse en él, no es sinónimo de resignación.

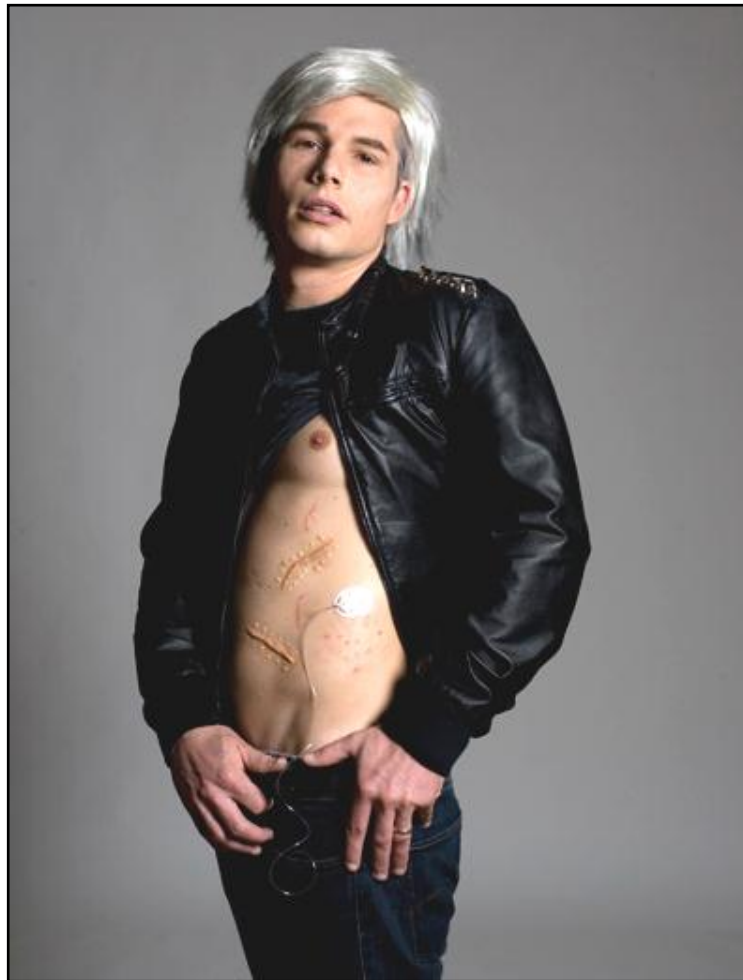


Imagen 19. Shepard Warhol. La imagen de la Imagen de la imagen.

Aparece una práctica que asume un estadio víctima en toda consecuencia, que logra identificar cínicamente toda la vacuidad de los constructos sociales y donde el fundamento de la misma queda en entre dicho; un camino de nociones en que la realidad es una representación no sustancialista, un simulacro carente de fundamento, pero con la noción (y a veces sin ella) de que es posible dar cuenta ahí de toda una serie de ocultas agencias transformativas. El trabajo de Warhol es en esta investigación un ejemplo del potencial valorativo-subversivo que reside en exponer la ausencia de valor mediante la afirmación cínica de los mismos.

Decía Baudrillard: *cuando Warhol pinta las sopas Campbell en la década de los sesenta es un lance imprevisto, un brillo sorprendente de la simulación, y para todo el arte moderno, de un solo golpe, el objeto-mercancía, el signo-mercancía, el mismo, queda sacralizado irónicamente* (Baudrillard, Jean. 1998). La postura de Radiohead en ese sentido se refuerza por la relación estrecha que mantiene con el ámbito intelectual y la alta cultura, es decir el desarrollo de una suerte de inteligencia los empuja al rechazo de lo bidimensional. La conciencia dificulta la resignación. No se trata en esta ocasión del rechazo revolucionario y complaciente que caracterizaba a los trovadores de los sesentas y setentas, es más bien un rechazo de carácter mucho más íntimo.

En alguna medida, el desencanto posterior al 68, el sentimiento de derrota, la senda del perdedor, ha reformulado los enfrentamientos al poder. Ante un proyecto tan complejo y que rebasa en tal magnitud, una reacción de autorreferencia se convierte en una trinchera viable. El discurso de Radiohead es sumamente desencantado pero al mismo tiempo es crudamente realista. No es una retórica de combate sino más bien un proceso de retracción que al no instar, señala. No intenta presentarse como respuesta, tan sólo marca su incomodidad ante tal y nos habla de una reacción, aquella que le funciona en lo particular. De esta forma un movimiento que pareciera no representar mayor trascendencia adquiere tonalidades de importante impacto cultural. Decidir desplazar la presencia de la banda por un motivo u otro es un signo de humanidad, en tanto podamos identificar lo humano con la distribución de posibilidades, de recursos, de poderes de una forma distinta al monopolio.

Romper la inercia de la industria, del ídolo en imagen, es desplazarse hacia objetivos diametralmente disímiles a los que se dirige el poder.

No Surprises usa al ícono referencial para vaciarlo y chocar una vez más, al poder. Un vacío por sobreexposición. No del tipo que prescinde de toda referencia material para hacer evidente la ausencia, no en este caso, si no de aquel que usa algo tan primario como el cuerpo humano para sacar a flote la fragilidad del modelo. Lo que se ve aquí es el origen del espectáculo develado en su simpleza. No se trata del vacío ingenuo y mediático como el de la bienal de Sao Paulo, sino, como dijera Teresa Bordons, es el vacío de abundancia (Bordons, Teresa. 2009).

V. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

En alguna medida, como se ha señalado en un par de ocasiones en el desarrollo de la investigación, una gran cantidad de premisas guía surgieron en las condiciones menos ortodoxas desde el punto de vista científico. Recuerdo por lo menos una de ellas -con la intención de evidenciar las posibilidades de conocimiento que se desprendieron a lo largo de estos años- en una de tantas calurosas tardes de embotellamiento en hora pico, sonaba en el estéreo una rolita de María Daniela y discutíamos con mi compadre Kissel sobre simulación. Resulta peculiar, que a pesar de ser un recurso nada nuevo dentro de las manifestaciones culturales, siga siendo sorprendentemente efectivo, mordaz, pleno de cinismo, sátira y sarcasmo. Sin embargo ¿Cuáles son los motivos que llevan a que esta carga crítica sea ignorada por el circuito al cual va dirigida? ¿Es tal el grado de pausa intelectual, que lo que fue diseñado como afrenta sutil se transforme hasta el punto de la omisión? ¿Es de alguna forma, como ha sucedido en otros momentos históricos, una apuesta al futuro y a otra forma de entender el mundo?

Como se ha evidenciado a lo largo de la investigación, la presentación de la imagen como sustituto de la realidad es un recurso *Warholiano* sumamente efectivo, sutil pero al mismo tiempo crítico, que marca de alguna forma el inicio de la posmodernidad en la construcción del personaje artificio. En el punto extremo de estos fenómenos, los protagonistas transforman su vida en un disfraz, en una suerte de símil con la serie de imágenes publicitarias donde se reproducen objetos de la nueva cultura, carentes de aparente sentido y utilizadas hasta el cansancio en el pop de los 60s. El productor se convierte así, por voluntad propia, en el payaso principal en esta danza blandengue, en el embudo de valores tibios que enarbolan la liviandad de una sociedad fútil, enclenque y timorata. En ellos se confunde la noción de arte y mercancía, esfumando diferencias que hoy, en conciencia, pretenden reflejar a manera de terapia de choque en un escenario despreciable. Comprar es más americano que pensar y yo soy el colmo de lo americano.

Según Simón Marchan Fiz, esta actitud tiene como base la apropiación de los aspectos más comunes y banales del panorama cotidiano. Del entorno de una sociedad en consumo exacerbado. (Marchan Fiz, Simón. 1994). Como es posible darnos cuenta, estas tendencias se alejan del nihilismo terrorista de Dadá apartándose de toda intención

reivindicadora explícita (que no manifiesta) y de todo deseo oculto de un hacer superior. No se confiere ya valor trascendental alguno a una imagen sin contexto, sino que se acentúan sus aspectos más vulgares y centrando su atención primaria en evidenciar los alcances sociales de la nimiedad sobre la cultura de masas. De esta forma, la distancia entre Pop y Dadá se encuentra precisada, ostentándose el primero, como una adaptación flagrantemente conformista. Como se ha señalado en repetidas ocasiones, la ausencia de elementos críticos, sociales o políticos no exime objetivos subversivos.

El cinismo usado de esta forma, logra hacer evidente los huecos de una estructura social que deja carente sus relaciones con lo humano; las características más destacables de estos métodos tienen que ver con presentar el proyecto de realidad como una representación sin contenido, como un simulacro al modo Baudrillardiano. Los resultados inmediatos: la ausencia de valor de todos los valores. Se confirman así dos representaciones de la realidad, la naturaleza auténtica de las cosas y una versión simulada, lo que hace imposible distinguir una auténtica realidad; la demostración de la falta de fundamento de todo aquello que pensamos cierto. Así, lo ligero, lo poco profundo, la materia suave se convierte en valor auténtico. Aquello que se presenta como margen parece más denso que lo asumido como fondo. Con Keith Haring en los 80s y la vuelta a la ironía, o con Félix González-Torres en los 90s queda claro, es posible reconocer un giro importante al problema de lo humano. La trascendencia de las relaciones interpersonales cauteriza intervalos abiertos entre cinismo y contenido. La evidencia pasa como arma punzo cortante que acentúa las contradicciones presentes. En adelante, el recurso, aparecerá en repetidas ocasiones.

El efecto Moderatto no fue, en principio, otra cosa que la adaptación de la evidencia como sarcasmo. Y esto no es gratuito si tomamos en cuenta los vínculos de Jay de la Cueva con el proyecto de los Nuevos Ricos. En el trabajo de Emilio Acevedo (Titán, María Daniela, Sonido Lasser Drakkar) desarrolla ampliamente métodos que ponen en marcha, con bailables-retro-tonadillas-kitsch y la voz de karaoke desafinado de Daniela, un mundo rosa oxidado. La simulación, la estridencia, el mal gusto, la estética de lo feo, reflejan perfectamente a una generación muy cansada de la belleza implantada como obligación y que encuentra en esos riffs una opción viable al insoportable compromiso de lo perfecto.

Angustiosamente esa frontera que divide, la parodia de la realidad es tan sutil que los riesgos implicados avanzan hasta los límites de la tergiversación. ¿Dónde es posible identificar más claramente los riesgos de esa ambigüedad interpretativa, sobre todo para el espectador promedio? Indudablemente en la formación educativa.

La inercia de los esquemas didácticos en general -donde se incluyen los familiares, los de amistad, los escolares, aquellos mediáticos, de relación, etc.- manifiestan claramente tendencias de reducción sobre la actividad crítica de los individuos, inercias a-culturales que se han señalado a lo largo del estudio. Ser *cool* implica la renuncia sistemática a todo asomo de actividad intelectual so pena de ser relegado al inframundo de la indiferencia y al invisible pero voluminoso paquete de castigos sociales. Es común y sencillo observar el funcionamiento de estos procesos en las instituciones educativas, por ejemplo con los jóvenes estudiantes; es muy simple observar la puesta en marcha, el modo en que se acciona y el modo en que los chicos actúan como componentes, en la mayor parte de los casos de forma involuntaria.

En esas condiciones, las posibilidades de mantener, incentivar, o promover una postura crítica, evitando las líneas de golpeo, han desarrollado formas que garantizan y validan, se adecúan, se escurren en nuestra época, como se ha intentado demostrar a lo largo de esta tesis. En esa medida es posible señalar que los experimentos utópicos que dan forma a lo inestable, a lo contracultural en nuestros tiempos, continúan en los sujetos que sirvieron al estudio, donde se ha podido demostrar la continuación de esta suerte de nostalgia situacioncita por ejemplo, en actividades que intentan funcionar de forma autogestiva, móvil, de colaboración, etc.

Hay pocas denominaciones diseñadas al momento para enlazarlas todas, y hacemos uso, por nuestra proximidad con las artes visuales, de términos como relacional, postproducción o altermoderno para darles cabida dentro de los estudios serios de cultura. No es extraño encontrar en los foros más importantes de arte contemporáneo exposiciones curadas importantes personajes, donde se intenta hilar un proyecto teórico con elementos de la cultura de masas como Radiohead o Nuevos Ricos y las artes visuales, como en un

intento de observar si es posible algo como *una inteligencia colectiva*, pensando tal vez que esta forma de colectividad (entendida como funcionamiento) y no la forma (entendida como materia física) pueda ser una vía posible hacia el anonimato (la presencia estrábica y despersonalizada de que hablaba Brea).

Se ha asumido a lo largo de la investigación, de forma velada, difusa, connotable, y en donde lo amerita, contundente, la complicada relación que guardan la mayor parte de los modelos observados, dada su participación en la industria del entretenimiento, es decir con/dentro/en aquel sistema que se intenta subvertir. Se han propuesto en el trabajo defendido como tesis una serie de argumentos que intentan *justificar* la participación de los modelos estudiados (cosa que indudablemente los tiene sin cuidado y que sólo importa al egresado encargado de este estudio en su afán de presentarlos como evidencia de otredad). Sin embargo la mayor parte de los argumentos desarrollados a lo largo, permiten observar características que giran en torno a preferencia de pasar invisible, por lo menos en tanto desacuerdos sociales.

Sé que es difícil trazar una idea como esta sobre todo cuando (casi) todos los ejemplos responden de manera evidente a su participación como figuras públicas; intento explicarme, a lo largo del estudio se ha defendido una postura de clandestinidad que opera dualmente, contradictoriamente, paradójicamente, tomando parte y al mismo desmarcándose sutilmente del acuerdo generalizado. Es en ese sutil, *tímido* deslizamiento, donde la voluntad de volverse imperceptible se torna nítida -paradójicamente-, como en la intención de recuperar, al desaparecer la imagen de la banda en un videoclip por ejemplo, en algún sentido el gusto por el anonimato; estamos hablando aquí, de una demostración con la ausencia, de un deseo a no exponerse, de tratar de evitar perderse a sí mismo en el proceso de la visibilidad, de evitar disminuir un sentido teórico en el escenario telemedico en control permanente del estado. Estamos hablando de franjas de opacidad, de territorios diagonales donde sean fértiles las variables de relación que menciona el *Comité Invisible* en la insurrección que viene, (Invisible, Comité. 2007).

Por ejemplo las estrategias puestas en práctica en el trabajo de Miki Guadamur que son sino, pensando en el trabajo de Comité Invisible, una serie de focos de deserción, de polos de secesión, de puntos de concentración. Para los fugitivos. Para aquellos que se van. Un conjunto de lugares para resguardarse del control de una civilización -o un gremio- que se encamina hacia el abismo. En su trabajo se propone estrategias de sabotaje, bloqueo o de alguna forma aquello que podría denominarse *huelga humana* para debilitar aún más nuestra infecta civilización. Es la simulación sin retorno. Apartir de ahí no existe nada más. No es ni siquiera una casualidad, sino el reflejo de lo más banal de nosotros, la más completa y obscenamente cotidiana de sus formas. Un método que permite activar una y otra vez las apariencias humanas, sus sistemas de validación social, para destruirlas.

Yo no quisiera ser un ser humano, quisiera ser como uno de los personajes que me laten a mí, quisiera ser el Tigre Toño. Y suena muy tonto esto, pero ser una persona es limitante, aburrido y mediocre.

(...) A lo mejor cuando empecé sí quería molestar, pero a ciertas gentes. Gente del medio del arte y la cultura, muy pinche apretado... muy pinche chovinista... misógino e hijo de puta. Entonces yo decía: ¿Cómo voy a resumir en algo, todo lo que les choca?, ah, pues en Miki. (Guadamur, Miki. 2011).

Si somos capaces de entrelinear y rebasar la membrana capilar de estos trabajos, de estos ensayos de resistencia en pequeña escala, entonces será más relevante su secretismo, su clandestinidad y su condición de intinerancia e indiferencia, lo que el cultivo de la pobreza, el mendigado radical o el rechazo al trabajo en tanto sistema de consumo vital.

Si estos proyectos actúan en tal dimensión ¿Que falta entonces en el rompecabezas? Recuerdo ahora a Denis Rodríguez ávido de impacto inmediato arte/social, y con tanto sentido. Hace falta algún sistema de conexiones donde estos proyectos artísticos sean capaces de vincularse y concretar acuerdos teóricos efectivos con todos aquellos movimientos de lucha, con los desempleados, con los trabajadores, con los wikileaks, con

los tecno-chicos rebeldes o con las comunidades marginadas. No me cabe la menor duda de que el sistema de influencia sutil e indirecta que operó en mi juventud con Radiohead, sigue operando en diferentes dimensiones, influyendo a una gran cantidad de movimientos radicales a partir de esa extraña resonancia, de la misma forma que, cuando un vaso empieza a tintinear en una mesa, logra que los otros al rededor se estremezcan y se rompan.

A qué se debe entonces el interés de una investigación visual en objetos de estudio que podría estar más cercano a otras disciplinas artísticas. Simple y sencillamente a todas las series de movilidad que comparten y que tiene mucho menos que ver con su forma que con su desplazamiento de horizontalidad. Decía Deleuze al respecto que *hay algún rasgo que les es común a todas esas series, a todas esas series de intervenciones de funciones, de bloques movimiento-duración, invenciones de conceptos, etc.; la serie que les es común a todas o ¿el límite de todo esto que es? Es el espacio-tiempo.* (Deleuze, Gilles. 1987). Es necesario tomar muy en cuenta las relaciones intangibles que conectan a las manifestaciones culturales, para desvincularlas de los habituales juicios formalistas y promover una discusión más próxima al terreno de las ideas. Resulta mucho más productivo alejarse de las lógicas de inercia ramificadas que son soporte del proyecto en el capitalismo avanzado.

Clasificar, ordenar, emparejar, especializar el conocimiento, es un método que permite jerarquías de nitidez, pero que no deben ser más que eso, fórmulas de enfoque y no segmentaciones parcelarias entre la pintura, el video o la danza. Parece una buena oportunidad para pensar menos en el objeto y pensar más en su función. Es decir, existe toda una serie de resultados que están siendo dejados fuera y que en un panorama mestizo, de hibridación, arrojarían perspectivas lúcidas. Un estudio de los fenómenos culturales que desplaza del centro su parentesco objetual y que reajusta el foco sobre la compatibilidad de funciones. La relación de todos los proyectos artísticos pasa más por los métodos creativos puestos en marcha para desplegar y construir estrategias de pensamiento.

Existen un sinnúmero de ejemplos en la historia del arte que sería posible citar como argumento; sería muy reducido tan solo recordar lo que paso en la Bauhaus, en el

Cabaret Voltaire, en las reuniones de poetas franceses de finales del XIX, en el caso de los renacentistas, del Black Mountain College o de los Nuevos Ricos, donde la efervescencia en la actividad creadora desbordaba las restricciones disciplinares y se imponía como vehículo fundamental de las actividades artísticas. Un pensamiento creativo que ha sido capaz de funcionar, como decía Deleuze, en series operativas comunes espacio-temporales, que se reinventan en cada click de las manecillas del reloj en funciones que permiten poner en marcha a los objetos. Obras de arte, manifestaciones culturales, procesos capaces de modificar la inercia fetichista de nuestra economía política y operar en tanto estrategias de infección, operaciones heterogéneas y singulares de resistencia. Evidencias de la parcial lectura de todo modelo, del modelo disciplinar.

Literatura Citada.

Literatura Citada.

Attali, Jacques. 1983. "Introduction to Bruits", revista Textos Sociales 7, Primavera-Verano. Italia.

Barthes, Roland. 1999. La economía del signo. Requiem por los medios. Ed. Siglo XXI. México.

Barthes, Roland. 1999. Mitologías. Ed. Siglo XXI. México.

Baudrillard, Jean. 1978. Cultura y Simulacro. Editorial Kairós, Barcelona.

Baudrillard, Jean. 1998. La simulación en el arte (ilusión y desilusión estética). MonteAlva Editores. Caracas.

Baudrillard, Jean. 2002. Economía política del signo. Siglo XXI Editores. México.

Benjamin, Walter. 2004. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Editorial Itaca. México.

Boltanski, Luc y Chiapello, Ève. 2002. El nuevo espíritu del capitalismo. Ed. Akal. Madrid.

Bourdieu, Pierre. 1987. Cosas Dichas. Editorial de Minuit. Paris.

Bordons, Teresa. 2009. Archivos posibles. Revista Estudios Visuales, enero 2009. Madrid.

Bourriaud, Nicolas. 1998. Estética relacional. Les presses du reel. Paris.

Brea, José Luis. 2003. El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural. Ed. CENDEAC, Murcia.

Brea, José Luis. 2008. Thom Yorke: No ser nada, no estar aquí. http://salonkritik.net/06-07/2008/05/thom_yorke_no_ser_nada_no_esta.php (Consultado en abril de 2009). Madrid.

Buchloh, Benjamín y otros autores. 2005. Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. Ed. CONACULTA. México.

Crandall, Jordan. 2008. A su disposición. La “disponibilidad” como aparato de control. Revista Estudios Visuales # 5, enero 2008. Editorial CENDEAC. Murcia.

Critchney, Simon. 2010. El futuro del pensamiento radical. Revista Estudios Visuales 7, Retóricas de resistencia. Enero 2010. <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>. (Consultada en enero 2011). Madrid.

Danto, Arthur. 2002. La trasnfiguración del lugar común, Paidós, Barcelona.

Debord, Guy. 1999. La sociedad del espectáculo. Ed. Pre-Textos. Valencia.

Debrois, Olivier. 2006. La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997. UNAM. México.

Deleuze, Gilles. 2002. Diferencia y repetición. Amarrortu Editores. Buenos Aires.

Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix. 1985. El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia, Paidós. Barcelona.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 2005. Lógica del sentido. Paidós. Barcelona.

Deleuze, Gilles. 1987. ¿Qué es el acto de creación? Fundación FEMIS. Paris.

Eribon, Didier; 1990. Claude Levi-Strausse, de cerca y de lejos. Ed. Alianza. Madrid.

Escohotado, Antonio. 2008. La cruzada farmacológica, 20 años después. Historia general de las drogas. Ed. Espasa, Calpe. Madrid.

Eexposito, Marcelo. 1998. Mouffe, Chantal. Pluralismo artístico y Democracia Radical. Entrevista. Revista Acción Paralela, número 4. Mayo de 1998. Madrid.

Fadanelli, Guillermo. 2007. Una sociedad deprimida. www.fadanelli.blogspot.com sábado 27 de marzo de 2007, (Consultado en mayo de 2010). México.

Fernández, Porta, Eloy. 2008. Homo sampler: tiempo y consumo en la era afterpop. Ed. Anagrama. Madrid.

Foster, Hal. 2001. Recodificaciones. Hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. AAW, Modos de hacer, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca.

Foucault, Michel. 1989. Historia de la sexualidad, Tomo 1: La voluntad de saber. Ed. Siglo XXI Editores. México.

Foucault, Michel. 1993. Microfísica del poder. Ed. La piqueta. Madrid.

García Canclini, Néstor. 1984. Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular. Nueva sociedad No.71, marzo- abril. Caracas.

García Canclini, Nestor. 2010. ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia? Revista Estudios Visuales 7, Retóricas de resistencia. Enero 2010. <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>. (Consultada en Junio 2010). Madrid.

Gimenez Gatto, Fabián. 2003. De la teoría de la simulación a la simulación de la teoría. Comunicación y sociedad en los albores del siglo XXI. Memorias del XV Encuentro Nacional de Investigadores de la Comunicación, AMIC, México.

Greenberg, Clement. 2002. Vanguardia y Kitsch. Arte y Cultura, Ensayos Críticos. Ed. Paidós España.

Guadamur, Miki. 2007. Solo escucho dance. Compilación, Nuevos Ricos, 2007. México.

Guadamur, Miki. 2011. En <http://www.vbs.tv/es-mx/watch/art-talk/miki-guadamur#> (Consultado en enero de 2011). Nueva York.

Halperin, David. 2007. San Foucault. Para una hagiografía gay. Ed. Ediciones Literales. Buenos Aires.

Heibdige, Dick. 2004. Subculturas. El significado del estilo. Ed. Paidos Ibérica. España.
Invisible, Comité. 2007. L'insurrection qui vient. Ed. La fabrique editions. Paris.

Helguera, Pablo. 2005. Manual de estilo del arte contemporáneo. Ed. Tumbona ediciones. México.

Jameson, Fredric y Zizek, Slavoj. 1998. Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional, en Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo. Ed. Paidos, Buenos Aires.

Kennedy, John. 2003. Entrevista con John Kennedy en X-posure, junio de 2003, <http://www.xfm.co.uk/Thom-Yorke-on-Hail-To-The-Thief> , (Consultado en junio de 2009). Londres.

Kristeva, Julia. 1999. Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis, Ed. Cuarto Propio. Santiago de Chile.

Lacan, Jacques. 1977. *Psicoanálisis: Radiofonía & Televisión*. Ed. Anagrama, Barcelona.

Lesper, Avelina. 2011. *Déspotas y mediocres*. <http://avelinalesper.blogspot.com/2011/02/despotas-y-mediocres.html> (Consultado en febrero de 2011). México.

Ludmer, Josefina. 2007. *Literaturas postautonomas*. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, N°. 17. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> (Consultado en febrero de 2011). Nueva York.

Lewitt, Sol. 1969. "Sentences on Conceptual Art". *Art and Language*. Vol. 1. N°1 Mayo. Ed. Art & Language Press. New York.

La Santa Biblia. 2003. *Revelaciones, III-16*. Ed. Herder. Barcelona.

Maná. 1992. *¿Dónde jugarán los niños?* Warner Music. México.

María Daniela y su Sonido Lasser. 2005. *Nuevos Ricos*. México.

Marchan Fiz, Simón. 1994. *Del arte objetual al arte del concepto*. Ed. Akal. Madrid.

McLaren, Peter. 1995. *La escuela como un performance ritual. Hacia una economía política de los símbolos y los gestos educativos*, Ed. México: Siglo XXI. México.

Moxey, Keith. 2009. *Los estudios visuales y el "giro icónico"* *Revista Estudios Visuales* # 6, enero 2009. Ed. CENDEAC. Murcia.

Negri, Antonio. 2006. *Fábricas del sujeto/Ontología de la subversión: Antagonismo, subsunción real, poder constituyente, multitud, comunismo*. Ed. Akal. Madrid.

Radiohead. 2007. In rainbows. Independiente. Londres.

Sex Pistols. 1977. Never mind de bollocks. God Save the Queen. Virgin Records. Londres.

Steiner, George. 2007. Diez posibles razones para la tristeza del pensamiento. Ed. Siruela, Madrid.

Vattimo, Gianni. 1985. El fin de la modernidad, nihilismo y Hermeneútica en la cultura posmoderna. Ed. Gedisa. Barcelona.

Vidal i Auladell, Felip. 2002. Cinismo y marginalidad. Andy Warhol y the velvet underground en “exploding plastic inevitable”. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid.

Wright, Stephen. 2004. The future of reciprocal Ready-Made. The use-value of art. Texto de exposición. Ed. Apexart. New York.

Apéndice.