

Elegir la crisis

Juan Martín Prada

Flujos de acontecimientos y experiencias, tipos de discurso, modos de clasificación y compartimentos de la realidad se dan cita en cada una de las obras que componen esta exposición evocando constantemente los temas del sujeto y de su actuación social, los problemas de la intención individual y del sujeto colectivo. No cabe esperar de ellas sólo el propósito de transmitir una reflexión crítica sobre la experiencia de vida en la sociedades actuales, sino, sobre todo, la de generar una actitud más consciente y crítica hacia esas experiencias. En realidad, todas estas obras insisten en frenar el fascinante poder de la indiferencia que gobierna nuestras sociedades a través de un intento constante por incluir la actitud frente a ellas, su interpretación, en un extenso campo de conciencia.

Se invita al espectador a un movimiento constante entre cada uno de los términos en juego - estadísticas, videos, fotografías, documentos varios- en el que éstos y sus posibles atribuciones responden a una relación de absoluta movilidad, de intercambio, de modificación a distancia. Entre esos compartimentos, a veces forzosamente distanciados, no se establecen tanto relaciones de causalidad sino, más bien, de "arrastré". No en vano, en los procesos de exploración crítica de la conducta interpersonal a las que estas obras se refieren, la estrategia de la yuxtaposición pone fin a toda temporalidad perspectivista.

De una forma especialmente patente, la fusión del antes y el después, el recuerdo y la espera se hace protagonista de la obra ***Más muertas vivas que nunca***. Un intento de enfrentarse a un soterrado pasado en nuevos términos, invitando a leer sus secretos más ocultos en un momento de coincidencia del tiempo del espectador con el tiempo aludido. Una simultaneidad temporal que lo es también existencial, que convierte el viaje al pasado en un ya haber llegado, en un estar ya allí, sin partida, donde aspiraciones e inquietudes, vitalidad y muerte, son encontrados, todos, al unísono, en una consecución sin tiempo, o en uno enviado ya hacia el futuro de un eterno presente.

Los restos de la memoria histórica reaparecen insertados aquí en un espacio de reconstrucción personal de la memoria y el tiempo. La producción de memoria, del recuerdo de todas/os los que la violencia obligó a aplazar definitivamente su presente, es también aquí una intensa reflexión sobre lo que está muerto y lo que vive en las imágenes. En realidad, la configuración visual más determinante de esta obra, un *tableau vivant* del cuadro *La Coiffure* de Degas, es al original lo que la memoria de una pintura es a la pintura en sí misma, una imagen distorsionada y reblandecida, alusiva, reorganizada y densa. Viendo el vídeo recordamos y no recordamos a la vez lo que estamos mirando. Pensamos en las imágenes que nos recuerdan la historia de las mujeres y los hombres, al mismo tiempo que no podemos dejar de pensar en la propia historia de las imágenes (y con ella, también en la del arte).

Espacio de convergencia de múltiples elementos y referencias, ***Más muertas vivas que nunca*** elude cualquier asociación de la mujer con su histórica consideración como confluencia de diferentes formas de sometimiento al poder y al deseo. Acertadamente, la obra infiere cómo no es la represión de la subjetividad lo que hoy está en juego, sino, sobre todo, su regulación. De ahí que la obra se abra camino hacia una efectiva experiencia de la individualidad como multiplicidad. Entendida ésta como una equivalencia entre subjetividad y colectividad sólo puede manifestarse en

rito de acompañamiento, metáfora, por otra parte, recurrente en la mayor parte de las obras de esta exposición.

Más muertas vivas que nunca apunta formas de cohesión social y psíquica que entienden la identidad femenina en torno a una interconexión colectiva, en la insistencia de un sentir por y con los otros, opuesta en todo caso a la identidad histórica del patriarcado, centrada en la separación, la evolución, la sustitución o el relevo y la independencia. De hecho, la presencia singular a lo largo del video de las muñecas rusas *matriuskas*, en las que una alberga en su interior otra y así sucesivamente, no es sino la referencia a un universo identitario capaz de englobar otros mundos, al carácter social y colectivo de la identidad, donde la muerte es revelación de otros vivos, en una consecución *ad infinitum*, y en la que la identidad no se ejerce tanto desde la diferencia como desde la repetición de circunstancias y motivos de lucha a lo largo del tiempo.

No oculta tampoco esta obra la crítica a ese nuevo tiempo en el que la concepción dramática de la historia ha entregado el relevo a lo trágico, a aquello que se vive como tal sin tener en cuenta las contradicciones y que hoy designa el fundamento mismo del estar juntos. Es más, la muerte, la guerra y el sufrimiento humano, lejos de ser la más dolorosa revelación de lo real, es ahora la escenografía ideal de la sociedad de los medios, que ha acogido el horror de la catástrofe en ningún caso como negación del espectáculo sino sólo como la negación de lo real. Quizá por ello es la presencia de un *tableau vivant*, una representación de una representación, una ficción de una ficción, la que se propone como hilo desencadenante, siguiendo la ya vieja consigna de que *sólo la ficción permite analizar las condiciones de la verdad*¹.

De todo ello, que en **Más muertas vivas que nunca**, la crítica lanzada lo sea, sobre todo, a los medios de producción del significado que operan en los discursos históricos, a sus políticas, a sus exclusiones, a sus contradicciones insolubles que se concilian en el acontecer de sus funcionamientos. De ahí que el análisis político y la crisis identitaria sólo pueda ser planteada o enunciada, como en esta obra, desde la posición de la víctima.

Por otra parte, la obra **W: La force du bio-travail**, se refiere a una cierta forma del *vivir porque aún se sobrevive*², el de un tiempo póstumo de una cultura no de la velocidad sino de la inercia, de ese movimiento inducido por una fuerza acumulada de fuente ya extinguida, de movimiento sin ruido, cuya detención sólo puede calcularse en términos de rozamiento o de desgaste. No en vano, y lejos de pretender el desarrollo de una ontología de la existencia en la nueva sociedad del trabajo, la obra se orienta, primeramente, a la detección de cuáles son las nuevas categorías de ausencia en el mundo.

De especial interés resulta que la reflexión crítica sobre la vida se traduzca en esta obra en un silenciamiento permanente de sus personajes, sólo compensado por unos subtítulos que parecen jugar a una imposible práctica de traducción de un idioma no empleado ni pronunciado. De esta manera, la obra va a apoderarse de un vacío que, sin embargo, ya no será el de la blanca hoja mallarmeana -espacio donde todo proyecto de hipótesis dejaba pasar el tiempo de su realización- sino una página confusa, tachada por una reescritura que en su vano intento por afirmarse no deja más definición que la de la duda y el arrepentimiento. Un extraño silencio que ya no es el del arte de la reticencia sino el de la afasia. Un silencio que lo es más bien en el sentido de la *diferencia* Lyotardiana, un marcado imposibilismo del mismo lenguaje que es revelado por el sentimiento.

Si el silencio afásico comentado por Theodor W. Adorno era todavía signo de una posibilidad (“lo moderno es arte por imitación de lo endurecido y de lo extraño, y así se hace elocuente; no por la negación de lo que ha quedado mudo”³) para los protagonistas de esta obra, sin embargo, se convierte en el resultado de una desposesión de los medios de argumentar, el estado inestable y el instante del lenguaje en que algo que debe poderse expresar en proposiciones no puede serlo todavía. Ciertamente, lo que corrientemente se llama sentimiento señalaba, según Lyotard, ese estado “uno no encuentra las palabras adecuadas”. De ahí que esta obra, como sería el objetivo de toda literatura y filosofía, trate de señalar esas “diferencias” encontrándoles idiomas⁴.

Es probable también que ese silenciamiento acabe remitiendo, precisamente, a la solución lingüística de todo conflicto, de todo proceso crítico de constitución personal. No es extraño que, por ello, el lugar de la verdad, la toma de conciencia de una “crisis elegida” sea generada aquí a través de esta negación, de una exclusión interna. Recordemos que, para Marcel Broodthaers, lo único que puede experimentar el sujeto respecto a lo real era “la imposibilidad del decir”, un atrapamiento entre el enunciado y la enunciación⁵.

Los juicios de valor sobre la vida a los que los subtítulos, como extraña traducción del lenguaje de los sentimientos, someten a los personajes en su diálogo, se acaban reconociendo como simples exploraciones lingüísticas, intentos de avanzar en la exploración de lo que es, quizá, finalmente inexplorable.

* * * *

El fundamento de la información, que para las consignas *situacionistas* no podía ser sino el lenguaje que ha perdido toda referencia inmediata a la totalidad, es el paradigma de la estrategia política de nuestro tiempo y también uno de los campos principales de referencia de la obra ***La mañana cambia los nombres***. Una propuesta especialmente clarificadora en la determinación de las lógicas del poder y de las formas de administrarlo en nuestro tiempo.

La progresión del personaje principal hacia la producción de la crisis del mundo que ha vivido, evidencia cómo no existe deseo por el poder, sino que el poder mismo es el deseo. El poder como un ensamblaje, con los engranajes y con los componentes propios de una máquina, sólo inteligible como ejercicio y funcionamiento. Es de cada estado de esa máquina de donde fluyen las divisiones entre opresor y oprimido, represor y reprimido. De ahí que los individuos no sean ya los puntos de aplicación del poder sino, más bien, su vehículo⁶.

La obra insiste una y otra vez, en su permanente apropiación de imágenes y secuencias del mundo de los medios de información, en cómo se negocia la interrelación entre el sistema lingüístico de la visualidad mediática y las prácticas sociales, es decir, cómo toma cuerpo la sistematización controladora del lenguaje y el conocimiento⁷; cómo se practica el uso irresponsable del lenguaje y de la información al servicio del poder político.

De todo ello, que la obra asuma un papel mucho más allá de la reflexión sobre los sistemas de constitución del ejercicio del poder, deslizándose casi subrepticamente hacia una ambiciosa y más amplia labor de análisis y crítica de los procesos de inclusión del sujeto en la sociedad de los medios, de su modificación y adaptación permanente a ella. La crisis producida en el autorreconocimiento del personaje nos

genera la terrible duda de si es tarea de la crítica o del corazón pensar hoy socialmente.

En realidad, poco habría cambiado la sociedad de los medios desde sus orígenes, si no fuera por los procedimientos de administración de los efectos de realidad. En cualquier caso, se sigue tratando de una vida tempestuosa, transformada por la ilusiones. El posicionamiento del sujeto ahora es siempre periférico, rotatorio respecto a un centro habitado tan sólo por la ansiedad y el placer. Aceptando esto, ***La mañana cambia a los nombres*** parece proponer la consideración de la acción política no como la previsión de las acciones, sino como la acción en respuesta a la acción de los demás.

* * * *

Quizá no sea posible afirmar, desde la creciente y continua conexión de intereses y actividades, que los seres humanos se siguen relacionando hoy, fundamentalmente, por sus objetos de deseo. En realidad, nuevas prácticas y dinámicas de deseo (y no nuevos objetos de deseo) son las que imponen las nuevas formas de relacionalidad. No cabe duda de que muchos se “aman” hoy “amando”, en realidad, a la máquina común que constituyen los nuevos medios de telecomunicación. Y es indudable que éstos son cada día más eficaces en su tarea de dar forma y controlar la escala de la asociación y acción humanas. De ahí, que la tecnología de las comunicaciones no sea ya mero instrumento de la dominación, sino, quizá, la dominación misma.

Precisamente por ello, la obra ***European Friendship & Telecomunications*** nos induce a cuestionarnos si los medios realmente no han alcanzado ya la capacidad de establecer las bases de la comunicación. Si contestar al teléfono móvil, por ejemplo, no es, sobre todo, contestar a la llamada que él mismo nos hace, o si conectarse a Internet no es tanto la pretensión de establecer algún flujo de intercambio informativo o afectivo como rendir cuentas a la propia existencia del medio, ese ofrecimiento de la justificación que necesita y que se materializa a través de nuestra conexión.

Quizá por ello, toda revolución cultural o social debe tratar de producirnos a nosotros mismos, y no tanto cosas que nos sirvan, frente a lo que se pretende de forma intensiva en la actual revolución informática y de las telecomunicaciones. No en vano, ***European Friendship & Telecomunications*** trata de sustituir la interacción ser humano-máquina por una interacción ser humano-máquina-ser humano; contradecir la propuesta más generalizada en el arte electrónico de menor interés, en la que se insiste una y otra vez en proponer una reflexión –no carente de cierto regocijo- sobre la llegada de una inevitable indiferenciación entre seres humanos y máquinas. En esta obra, la creciente tendencia hacia el control en el mundo de las redes telemáticas se ve superada por otra mucho más fértil y necesaria, orientada a la producción de colectividad.

En cualquier caso, todo ocurre hoy en el envío, en la transmisión. De ahí que ***European Friendship & Telecomunications*** esté vinculada a una constante práctica de distribución, desplazamiento, envío. Recordemos que siempre el valor del signo en el arte de hoy reside, fundamentalmente, en su valor de deriva.

No disimula esta instalación la duda, ya generalizada, de que las nuevas redes de telecomunicación puedan facilitar realmente el desarrollo de la tan deseada concepción del sujeto no como un “ser” sino como un “acontecer” en el acto de la comunicación y el diálogo. En realidad, cada vez parece más difícil definir qué se presupone como social respecto a las nuevas tecnologías de la telecomunicación. En este sentido, lo relacionado con la producción de la afectividad se presenta como

territorio insondable. Es más, el desarrollo de la amistad, tema central de análisis en la obra ***European Friendship & Telecommunications*** parece verse cada vez más dificultado en la nueva sociedad de los medios de acceso a la información, dado que en ella, en términos generales, no se interpreta, sólo se analizan ofertas de significados. La amistad aparece aquí especialmente despojada de nexos de fuerza entre sus elementos, pues sus relaciones no son de necesidad sino siempre de atracción, variables en sus intensidades, temporales en sus acuerdos.

No parecería excesivo afirmar, incluso, que en las nuevas redes de telecomunicación se hace hoy patente una cierta forma de negación de la existencia de sujetos y subjetividades. Que, en realidad, no parece haber más que limitados interlocutores. No olvidemos que los *chats* o los mensajes SMS son hoy los *language-games* por excelencia, en el que la comunicación interpersonal se convierte en un mero juego que compite, o quizá incluso complementa, a los *video-games* de violencia y destrucción. Situada la razón y toda forma de afectividad en esa trama de juegos de lenguaje cambiantes, sin límites fijos y sin transiciones cerradas, no es extraño que el análisis crítico derive, como sucede en esta obra, hacia un replanteamiento permanente de las interacciones comunicativas.

Si no hay un yo ni un tú tras un mensaje en tu teléfono móvil o tras un *nickname* en un *chat*, si éstos son sólo las paredes entre las que se producen los momentos de la interacción, carentes de todo compromiso con el sentido o con cualquier noción de verdad, la producción de afectividad en su campo no será fruto ya de una simulación, sino resultado y efecto de un conjunto de falsas atribuciones que acarrearán, sin embargo, y en todo momento, el peso de una futura y *verdadera* desaparición.

¹ Véase Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. Catálogo de la Documenta 5 de Kassel. 1972.

² P. Virilio, *Cibermundo. ¿una política suicida?*, Dolmen Ensayo, Providencia, Santiago, 1997, p. 32.

³ T. W. Adorno, *Teoría Estética*. Taurus, Madrid, Madrid, 1977, p. 36.

⁴ J. F. Lyotard, *La diferencia*, Gedisa, Barcelona, 1991. p.26.

⁵ B. Pelzer, "Los indicios del intercambio", en *Marcel Broodthaers*, (cat. exp.) MNCARS, Madrid, 1992, p. 29.

⁶ M. Foucault, en C. Gordon (ed.), *Michel Foucault: Power/Knowledge*, Harvester Press, Brighton, 1980. p. 98.

⁷ J. Kosuth., "Within the Context: Modernism and Critical Practice" en *Joseph Kosuth: Writings 1967-88*, Coupure, Ghent 1977, p. 194.