

<http://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO «ARTE, CULTURA Y CIENCIAS DE LA COMPLEJIDAD»

Metodologías artísticas en la ecología de los medios

Matthew Fuller

Fecha de presentación: octubre de 2009

Fecha de aceptación: octubre de 2009

Fecha de publicación: diciembre de 2009

Resumen

El arte ha dejado de ser sólo arte. Sus métodos se recapitulan, se filtran y se vuelven indomables en combinación con otras formas de vida. Las metodologías artísticas articulan la capacidad del arte para representar un proceso vivo en el mundo, lanzando partículas sensoriales y otras conjunciones a través de formas y combinaciones que renuevan su poder de alteración y de visión. Las metodologías artísticas constituyen distintas formas de percibir, hacer y comprender generadas en el arte que hoy circulan de un modo más fortuito, y quizá menos sistemático, y exigen una nueva forma de comprensión para poder ser plasmadas y desarrolladas. Las metodologías artísticas son entidades culturales, encarnadas en el lenguaje, los textos, los sonidos, los comportamientos y los modos de conexión entre elementos que comparten, desarrollan e influyen la capacidad de alteración del arte, así como la voracidad multiescalar de la percepción.

Palabras clave

metodología artística, ecología de los medios

Abstract

Art is no longer only art. Its methods are recapitulated, ooze out and become feral in combination with other life forms. Art methodologies convey art's capacity to enact a live process in the world, launching sensorial particles and other conjunctions in ways and combinations that renew their powers of disturbance and vision. Art methodologies are a range of ways of sensing, doing and knowing that were generated in art and now circulate more haphazardly, less systematically, requiring a renewed form of understanding to be traced and developed. Art methodologies are cultural entities, embodied in speech, texts, sounds, behaviours and the modes of connection between things, that share, develop and work on art's capacity to disturb and the multi-scalar engorgement of perception.

Keywords

art methodology, media ecology

El arte ha dejado de ser sólo arte. Sus métodos se recapitulan, se filtran y se vuelven indomables en combinación con otras formas de vida. Las metodologías artísticas articulan la capacidad del arte para representar un proceso vivo en el mundo, lanzando partículas sensoriales y otras conjunciones a través de formas y combinaciones que renuevan su poder de alteración y de visión. Las metodologías artísticas constituyen distintas formas de percibir, hacer y comprender generadas en el arte que hoy circulan de un modo más fortuito, y quizá menos sistemático, y exigen una nueva forma de comprensión para poder ser plasmadas y desarrolladas. Las metodologías artísticas son entidades culturales, encarnadas en el lenguaje, los textos, los sonidos, los comportamientos y los modos de conexión entre elementos que comparten, desarrollan e influyen la capacidad de alteración del arte, así como la voracidad multiescalar de la percepción.

A medida que proliferan los sistemas artísticos, algunas veces comprimiéndose en puntos magníficamente condensados, otras desplegándose en torrentes de vida y obra, las metodologías artísticas van y vienen en un trasiego continuo de las entidades de sistemas artísticos a otros ámbitos con cierto grado de libertad, confrontación y restricciones escénicas. La generación y circulación de metodologías artísticas no apela a una formación del arte como un sistema conservador que sólo encumbra a unos pocos y selectos elegidos a lo más alto de una pirámide edificada sobre las obras mutiladas de muchos otros artistas —el paradigma clásico—, sino a un sistema que condensa y expelle momentos de relacionalidad. Y esto ocurre sin una necesaria conexión con entidades previamente identificadas, como autor, pieza, proyecto, titular, artista, procedencia.

Las metodologías artísticas circulan, ganan tracción, cambian, dejan de existir, entre una floculación más general de ideas, estilos y modos de inflexión. La actual difusión permite que las metodologías artísticas surjan de improviso, incluso sin reconocerse a sí mismas como arte, posiblemente ni tan siquiera teniendo esta filiación en sentido genealógico, pero conectándose a la misma a través de otra vía filogenética o de un desplazamiento para el que la mera idea de este tipo de seguimiento resulta ridícula. Esta forma de entender las metodologías artísticas radica en una comprensión de las culturas como procesos vivos, incluyendo la estabilidad y la diversificación que aglutinan vectores de circulación, candentes, distantes y entremezclados, impulsados por la invención y la mutación, que actúan como zonas pulsionales para la circulación y la invocación de signos y dinámicas. Es decir, las metodologías artísticas —si existen a esta escala— pueden ser un estímulo para las culturas o bien quedar succionadas en su estela.

Las culturas, mezcladas con las ecologías de los medios y atraídas por ellas, actúan como transmisoras de calor, materia e

inteligencia y proporcionan de inmediato los métodos adecuados, cada uno a su propio ritmo, para la mezcla y la conservación de modos y la transmisión multiescalar de efectos y dinámicas potencialmente mutacionales, que entremezclan, bloquean y replican dimensiones de relacionalidad, congelándose como acontecimientos, entidades mediales y procesos de subjetivación. Existen efectivamente, según el significado de la definición clásica de medios, como sistemas de almacenaje, procesamiento y distribución de materia cultural, pero también se transmiten fuera de ellos.

Contexto

Disponer de cierto contexto resulta útil para describir este cambio. Un aspecto podría ser simplemente la masificación de la enseñanza artística que ha tenido lugar en algunas partes del mundo desde mediados del siglo xx. Tomando como ejemplo las Islas Británicas, si asumimos que la mayoría de los licenciados en escuelas de arte desde los años sesenta aún están vivos, resulta que hay varias decenas de miles de personas con algún tipo de formación artística. Evidentemente no todos son hoy artistas o diseñadores reconocidos por el sistema del arte. ¿Qué ocurre entonces con las ideas, las formas de ver el mundo y de hacer cosas que posibilita y determina el arte? No me interesa describir aquí las llamadas *competencias transferibles*, sino más bien exponer de qué forma las acreencias de reflejos culturales y los modos de intensificación que se desplazan por la población, a escala microscópica o de mayor tamaño, inventan sus propios medios de circulación, mutación y alianza.¹

Otro elemento a tener en cuenta es el contexto del arte como cultura popular. Un aspecto sería la celebrización más sistemática del arte, mientras que otro caso, quizá más interesante, sería la serie de televisión *Jackass*, que mezcla con precisión el final traumático del arte corporal (por ejemplo, el de Chris Burden) con la cultura *skate* y el ritmo temporal de la comedia de televisión. Un ejemplo más simple, la migración de las metodologías artísticas a la música pop, está razonablemente bien representado y, curiosamente, sigue siendo un ámbito serio de discusión, aunque para explicar el fenómeno es preciso algo más que reconocer el traspaso de la representación de ideas y medios de un ámbito cultural relativamente estable a otro. Lo que aquí se describe como una posible dinámica contextualizadora, quizá se entienda mejor también como síntoma.

Igualmente, la circulación de metodologías artísticas puede entenderse como una forma de interceptar y alimentar una reflexión más general, una autoobservación entretrejada en las acciones del sujeto. Aquí la entidad que funciona como sujeto puede abarcar desde un

1. *Competencias transferibles* es un término especializado de la auditoría educativa para definir lo que se aprende haciendo algo que también puede usarse para otra actividad. Por ejemplo, si puedes acercarte a la fotocopidora, también puedes acercarte a la librería.

proceso de producción, hasta el movimiento de una danza con su estabilidad y variación, el repertorio de una subcultura erótica de tamaño escalable del subindividuo a la masificación, un corpus nacional de autovigilancia cibernética o un programa de *fitness* individual. Las entidades y los modos estéticamente cargados se desplazan por formaciones sociales y comunicativas, ofreciendo muchos otros tipos de entidad y dinámica con su propia métrica y justificación.²

De este modo, la idea de las metodologías artísticas es demasiado frágil, o su radio de acción demasiado limitado, para ajustarse a las ambiciones totalizadoras de los movimientos que exigen la completa subsunción de la vida cotidiana en el arte, caracterizada, entre otros, por la Internacional Situacionista de la última época. Lo que aquí se describe no es una oferta de absorción clásica sino un cambio y una apertura de la matriz permutacional de influencias y posibilidades entre ámbitos entrecruzados, el registro de una aparente torsión en la dinámica cultural que desata la expresividad de la insubordinación.³

En efecto, la proliferación de metodologías artísticas y su inclusión en otras formas de vida no puede simplemente considerarse buena, democrática, habilitante o humana tal como se supone que todo ha de disfrazarse hoy de participación; ni tampoco como algo meramente opresivo, alegre y cristiano a la manera del «don't worry be happy» del spinozismo. Las metodologías artísticas comparten parte de la cuestión más amplia del conocimiento derivada de su aportación a la maldición apuntada por Paul Rabinow cuando, al referirse al «problema antropológico», afirma que «*anthropos* es aquel ser que padece demasiados *logo*» (Rabinow, 2003, pág. 6) (Esto sirve para situar la conciencia excedente como una condición fundacional, no como un exceso calculable representado como forma emancipadora o compensadora de la posición social.) El arte es un medio de alienación, una preciada fuente de automutilación. *Anthropos* es un residuo y un artífice de las fuerzas evolutivas, y el hombre es una de sus subcategorías. El hombre es un animal patológico (Nietzsche), un animal enfermo (Burroughs), una plaga (Margulis), un ser atravesado, usado como nutritivo absceso de pus proteico o como caldo de cultivo para muchas otras enfermedades, entre las que, por su virulencia, destacan el lenguaje y la cultura. Hablar de metodologías artísticas exige una forma de reconocer a la cultura que está más allá del hombre. Deberíamos estar atentos a sus capacidades y a sus rasgos particulares sin quedarnos adheridos a su piel.

En sus ensayos sobre Spinoza, Gilles Deleuze presta especial atención al término *método* (Deleuze, 1988; Deleuze, 1992). *Método* es el modo en que Spinoza fabrica una máquina capaz de viajar por todo el Universo, susceptible a su vez de escarbar y difundir realidades

escalares microcósmicas, que así pueden ser componibles, alienables del sentido común, y adentrarse en el ámbito de la geometría y del amor. Los métodos son procedimientos, regímenes, artimañas sobre el sujeto, que nos permiten ir más allá de la percepción diaria y del predominio del lugar común.

¿*Qué es la filosofía?* expande el vocabulario del método describiendo las tres modalidades, variaciones, variables y variedades que generan los tres planos del libro, o «hijas del caos», la filosofía, la ciencia y el arte, cuando penetran, cada una a su manera, en los arcos de la vida, del caos (Deleuze, 1994, pág. 208). El énfasis de Deleuze y Guattari en la percepción sensual del arte es inmensamente productivo como parámetro de una excelente matriz especulativa, pero deja de lado muchos otros tipos de dinámica que afectan tanto a la práctica artística contemporánea como, en el contexto de este texto, a las metodologías artísticas que la atraviesan, en paralelo o a distancia. Sin embargo, la obra de Deleuze y Guattari ofrece recursos útiles para describir las metodologías artísticas dentro y fuera de los sistemas del arte.

Son precisamente variaciones lo que elabora Eric Alliez en su sorprendente comentario sobre ¿*Qué es la filosofía?*. Son una multiplicación de resonancias en el sí de un ámbito conceptual en evolución: del mismo modo que el culturista se desgarrar el músculo para aumentar la densidad y capacidad del tejido, multiplicando algunas fibras, intensificando la capacidad de otras, la filosofía desgarrar el pensamiento, nutriéndolo y anticipándolo, alimentándose de su crecimiento.⁴ Las variables son entidades reconocibles por ser independientemente significativas dada la construcción y adopción de un sistema de perspectiva científica particular. Ralentizar un sonido para representarlo gráficamente en forma de onda; diseñar un instrumento con sensores para que responda a ciertas partículas; o recortar o ampliar la longitud de una extremidad o de una cola para emparejar estas variables con otras, como la forma de andar o la selección de pareja. Estas variables siempre se derivan de un contexto gestacional más rudimentario. Sintonizando, aunque no necesariamente concordando, con figuras como Brouwer y Poincaré, Deleuze y Guattari amplían las formulaciones matemáticas clásicas del intuicionismo. Las variedades, producidas en el Arte, son dimensiones que emanan de una intersección del arte al atravesar la fecunda turbulencia de la vida que autonomiza parcialmente la sensación como un proceso del ser, y a través de esta autonomización, permite su retorno al mundo con mayor ferocidad y pasión.

En ¿*Qué es la filosofía?*, la forma de entender el arte de Deleuze y Guattari no aborda aquellas prácticas artísticas que no sitúan a la

2. Scott Lash y John Urry observan de modo parecido que en una época en que «la reflexividad estética llega a dominar los procesos sociales» (pág. 54), existe una distribución más amplia y «democrática» (pág. 50) de sistemas simbólicos, lo que permite a varios observadores sugerir que «la postmodernidad es, en efecto, la generalización de la modernidad estética no sólo a una élite sino a toda la población» (pág. 133).

3. Véase también Fuller, 2006.

4. Véase también Antic y Fuller, 2006.

percepción como principal objetivo o modalidad, o de hecho, como un modalidad en la que puedan ser adecuadamente experimentadas o comprendidas. Las interpretaciones del arte basadas en la primacía o el afecto pueden acabar sofocando otro tipo de dinámicas que pudieran estar presentes, o ser activas y productivas.⁵ Con el predominio de una categoría interpretativa, la confrontación del arte con la tecnicidad u otras formas del intelecto corren igualmente el riesgo de quedar ensombrecidas. Sin embargo, a pesar del limitado alcance de la figuración del arte de Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?*, lo que sí que ofrece es una forma lúcida de pensar en las ideas y las prácticas como elementos dinámicos de sistemas múltiples.⁶ El arte proporciona un pararrayos a las sensaciones, una disciplina para encontrar los medios para que la sensación pueda asociarse a una forma múltiple de materialidad, la de la obra, pintura o escultura, aunque es también algo más.⁷ Deleuze establece algo parecido en sus anteriores y extensas reflexiones sobre las interacciones de la sensación y su inherencia respecto a la lógica o a las figuraciones matemáticas: la sensación nunca es algo sencillo y sin consecuencias (Deleuze, 1990; Deleuze, 1994). Cuando el último libro de ambos autores aborda las afiliaciones y resonancias del arte con la ecología y el *oikos*, en el capítulo «Percepto, afecto y concepto», el centro de la gravedad del análisis deviene demasiado múltiple para dejar anclada la percepción como principio dominante del arte, abriendo un universo de dinámicas para hacer sentir sus capacidades. La sensación, asociada a su resonancia en el espacio, en la capacidad de los comportamientos, y a las factibilidades físicas, deviene melódica, algo que se construye a partir de la interacción entre objetos y que los crea como objetos. Dada una comprensión ecológica del arte, la idea del arte como único proveedor del trabajo dividido de la percepción se queda a medio camino.⁸ En efecto, si el arte empieza con el animal, con el acoplamiento coevolutivo entre organismo y lugar, este tipo de acoplamiento también exige algo más que una explicación vívida, jubilosa y sutil sobre la acometida y la maldición interfibrilar de la naturaleza. El reconocimiento de la sensación por la sensación genera inteligencia, la propia melodía instiga la búsqueda de pautas, y cobra vida la reflexividad. En última instancia, la propia trayectoria del libro da paso a un reconocimiento de los tipos de indiscernibilidad a los que dan origen los tres arcos del libro: el arte, la ciencia y la filosofía. Desde esta posición aventajada, es posible entender que

el seguimiento de estos tres arcos irreductibles se lleva a cabo de forma extremadamente exigente, a fin de unir lo inconmensurable y tejer un muaré a partir de su nítida geometría. Las tres hijas del caos son en sí mismas tanto un resultado de la melodía que se crea entre ellas como los seres que cobran vida a través de estos ámbitos y los hacen realidad.

Tras el emparejamiento de arte y ecología (en «Percepto, afecto y concepto»), lo que adquiere importancia es el emparejamiento de la sensación y la composición que se genera en el plano estético. El terreno de lo que podría ser el arte, en la reelaboración que llevan a cabo Deleuze y Guattari, se expande hasta cierto punto, por impulso de la vivacidad de una frase o de una figuración del mundo, «Devenimos universos» (Deleuze, 1994, pág. 169).

Sin embargo, antes de que se convierta en una cuestión de estilo, entre la capacidad de variación del arte, su capacidad de manufacturar compuestos de sensación, se distinguen grandes tipos, variedades de la variación: la vibración; el abrazo o el cuerpo a cuerpo; y el repliegue, la división y la distensión. Estas variedades marcan fuerzas espaciales y sensuales de disposición, la distribución fluctuante de la proximidad que proporciona un instante de puro tránsito, o un resoplido, una pausa, un escalofrío que abre el pensamiento y la serenidad o el apretón que envía descargas de un elemento compositivo a otro (Deleuze, 1994, pág. 168). Estas figuras aparecen también en un momento posterior. Las revoluciones no sólo ocurren como una serie identificable de acontecimientos políticos, ni tampoco necesariamente en su desenlace estructural o psíquico, sino que residen en las vibraciones, los abrazos y las aperturas que se produjeron en el momento de su gestación (Deleuze, 1994, pág. 177). En las revoluciones a cualquier escala, los devenires se apilan en forma de túmulo para poder encontrar las marcas de los demás. (¿Podría decirse que las revoluciones, como las entidades artísticas, incluyen bloques persistentes de sensaciones que son prematuras? ¿La intensidad de un sagrado rugidor orgiástico con el estilo de vida de Abiezer Coppe supera siempre la traición de un Cromwell?) Lo que queda claro es que, en cuanto a la variación atribuida al arte, estas capacidades se recapitulan, se transponen a otras formas de vida: murmurando, quebrando y conjugando en la composición. Esta tipología, esta gramática de conjunción, diferenciación y resonancia atraviesa distintas obras, distintos corpus y disciplinas, y va más

-
5. En los recientes estudios teóricos se dan una serie de ejemplos en los que la renovada respetabilidad que merece relegar el arte simplemente al dominio del afecto también se convierte en un medio aceptable de negarse efectivamente a reconocer la compleja política de las obras que, de hecho, podrían incorporar el afecto como devenires, pero que a la vez los multiplican, creando sus propios devenires del devenir, asociados a otras dimensiones de la relacionalidad, sin quedar reducidas a las mismas.
 6. La suya es una figuración que históricamente se desplaza sin dirección fija, importante en el sentido que libera el poder de la no-adequación al tiempo, del rechazo a la rigidez de colocar una cosa detrás de la otra. En efecto, el arte, como un sistema de medios que incluye la función de almacenamiento, «preserva» (Deleuze, 1994, pág. 163) y forma barricadas de perceptos y afectos contra el tiempo, o constelaciones que se filtran a través de los mismos, estableciendo una reserva que se sitúa fuera del tiempo, o más precisamente, en un tiempo conscientemente eventual (de acontecimientos).
 7. Deleuze formula de forma brillante este planteamiento en su libro sobre Bacon (Deleuze, 2003).
 8. Para un estudio relacionado sobre arte y ecología, véase Fuller, 2008.

allá de ciertas formas de vida. Siguiendo esta trayectoria extrínseca de las vibraciones, los abrazos y las aperturas es posible dar una idea rápida del alcance de otras metodologías artísticas. No quiero presentar un bestiario completo, sino sólo distinguir algunos tipos observables:

Memética de segundo orden. La memética tiene que ver con la identificación de unidades coherentes de cultura (a escalas que van desde los fonemas hasta la religión) y con la dinámica con la que mutan o se conservan. Utiliza herramientas de la teoría evolutiva para diseñar indicadores que den cuenta de la longevidad, la fecundidad y la variabilidad de estos elementos culturales. La memética de segundo orden se complementa con la perspectiva obtenida por el reconocimiento del observador. La memética de segundo orden se lleva a cabo en directo, como algo susceptible de ser sometido en sí mismo al análisis memético pero que también supedita la «frialdad» del análisis a la torsión de inherencia múltiple en aquellos procesos culturales que reconoce huidizos, mutacionales e indómitos.

Dilatación perceptiva. Las metodologías artísticas son sensuales pero también actúan sobre el material sensible. Las sensaciones obstruyen los conductos de pensamiento. Las superficies y cavidades nerviosas están sujetas al engrosamiento y al raspado, transpiran, evocan lenguas, la carnalidad se revela en el acto, un mazazo inmediato atestado en todo el cuerpo, pero también se ralentizan, se distienden, se alargan hasta puntos que sobrepasan su capacidad de aguante sin necesidad de agregarse a ellas. Tanto si son austeras como musculares y líquidas, hipertróficas y desquiciadas, estas metodologías artísticas, como el amor, generan campos extendidos de carnalidad que opera a distintas escalas y registros de la materia.

Lo no disponible. Las metodologías artísticas no están necesariamente «disponibles». El arte combina una accesibilidad transversal con una torpeza universal: una capacidad para conseguir que ocurra algo, sin el impedimento o la mano orientadora del prerrequisito técnico o el utillaje y la formación adecuada. El angelical punkismo del arte es extraño y voraz, insistiendo en el poder de liberar su refinada y curiosa ignorancia en aquellos lugares donde el conocimiento está bien custodiado, expandiendo su sistema nervioso para atrapar las ondulaciones de soles desconocidos. Las herramientas y las dinámicas estéticas se abren a objetos y procesos no estandarizados. Si la filosofía es una metadisciplina, las metodologías artísticas inauguran el espacio de una metaantidisciplina truncada, trémula y brillante.

Tiempos de producción. El arte se somete a análisis en la vida real, tanto a tiempo real como en el tiempo propio del arte —una dimensión temporal en la que se establece un diálogo con «lo que ya no es posible» y a la vez con «lo que aún está por hacer», recurriendo a objetos, tradiciones, ideas y residuos distribuidos— sumergiéndose en el tiempo y emergiendo del tiempo. Esta clase de tiempo también tiene que ver con la densidad experiencial de la carnalidad. El arte escenifica la ocurrencia de las cosas, su revelación o tangibilidad, de un modo que se resiste a su fácil capacidad de darse a conocer.

Es decir, el arte insiste en escenificar una relación con el tiempo que incluye la simultaneidad, potencialmente mantenida hasta la saciedad, de todos los estadios de anticipación, demora y conocimiento.

Introducir una cosa en otra. Los circuitos y procedimientos estéticos, de un reflejo neuronal instantáneo a un método, de una cierta mirada a un dispositivo concreto, se establecen como entidades y dinámicas escalares en la dinámica composicional de la vida. Determinan un ámbito al que referirse, parches de colores, movimientos repetidos, atención a ciertos flujos de información, la idiosincrasia de una técnica o de un conjunto óptico, formando habituaciones o modelos. Así, en la transposición de estas dinámicas, puede entreverse un conglomerado de mitologías artísticas, donde el desplazamiento de referencia se convierte en un desplazamiento de procesamiento y modulación. «Introducir una cosa en otra» rechaza la representación trivial y arbitraria de algunas artes electrónicas o multimedia, que la simplicidad de los medios digitales ha convertido en casi inevitable. En cambio, se asocia con precisión a la política de análisis estructural y a los universos de sensaciones en transformación.

Si aceptamos que dichos indicadores se orientan al reconocimiento de metodologías artísticas en estado natural, puede deducirse que esta propuesta no pretende establecer una posible hermenéutica en la que pueda reconocerse que cierta frase, gesto, marca o aliento proporciona un espacio de articulación para, digamos, los momentos de no-pensamiento intensivo que el expresionismo abstracto pretendía encarnar físicamente; la rápida e irónica percepción de figuras cuya recomposición en dibujos capaces de ser reproducidos en serie pretendía clavar una navaja en los intestinos de una sociedad tan rancia como uno mismo, tipificada por, digamos, George Grosz. Estas precipitaciones artísticas tienen lugar de forma clara y son valiosas y productivas, pero no pretendo analizarlas de forma prioritaria, en parte, porque no tienen una necesidad inherente de darse «en primer lugar» en el arte. Sería más interesante examinar también los isomorfismos de los métodos artísticos que tienen lugar *ex natura*.

Dentro y fuera del arte

Una de las formas en la que es útil plantear esta cuestión es asociándola a la puesta en circulación o la creación de una frontera entre el arte y el no-arte. Es un terreno resbaladizo, con oscilaciones que algunas veces generan un vaivén de interferencias tan rápidas que resultan indiscernibles, fracturadas o irrelevantes, y otras un rígido tictac y un reparto de funciones en las que parece que lo único que cuenta es el proceso y los mecanismos de demarcación. Estos regímenes, que establecen rutinas de búsqueda de modelos o aclaran elementos que contienen sustancias por encima de cierto umbral, fueron los que proporcionaron un punto de referencia clave al artista y agudo teórico del arte Alan Kaprow. El ensayo *¿Qué es la filosofía?* de Deleuze y Guattari concluye afirmando que el arte siempre depende

del no-arte o incluso es inherente al mismo. Aunque la batería de referencias escalares de Kaprow es otra, uno de los polos esenciales de actividad de su colección de ensayos y otros textos, *The Blurring of Art and Life*, es precisamente esta fluctuante negociación entre el arte y el no-arte.

Comparemos los siguientes ejemplos de muestra: en el ensayo *Experimental Art* de 1966 Kaprow afirma: «Esta aceptación del arte, no importa en qué momento se produzca, es, desde mi punto de vista, el principal objetivo» (de las acciones experimentales) (Kaprow, 1993, pág. 77). Y en el *Manifiesto* del mismo año: «La tarea del artista es evitar hacer arte de cualquier tipo» (Kaprow, 1993, pág. 81). No tiene interés utilizar estas afirmaciones para postular una posible incoherencia en la obra de Kaprow. Lo que resulta interesante es los medios por los que se establece y se pone en circulación esta tensión, a través de un balanceo entre el arte y el no-arte. Lo que persigue Kaprow en ambos textos y en otros, cada uno de los cuales sigue distintas trayectorias o apuestas en el juego de fuerzas experimentales, es poner en movimiento una condición en la que la vida, o la experiencia, puedan realizarse. En efecto, «El arte experimental puede ser la introducción a una forma adecuada de vivir, y tras esta introducción, el arte puede dejarse de lado para dar paso a lo que realmente importa» (Kaprow, 1993, pág. 225). Este vaivén continuo en la frontera del arte y el no-arte entrelaza ambos terrenos sin preocuparse por la primacía de uno u otro, sin tener en cuenta si uno se somete o se infiltra en el otro, sino deleitándose en el juego de fuerzas, codificaciones y tensiones que permite su interacción.

Si una trayectoria del arte es que se libera primero de Dios, luego de la naturaleza y más tarde de la imposición de la retina, también es cierto que aprovecha estas oportunidades para experimentar con la apertura de vacíos y articulaciones dentro y desde el arte en sí mismo. En el terreno artístico, existen hoy múltiples mundos o universos de referencia que no se reducen ni pueden reducirse a un único conjunto de términos, dinámicas, infraestructuras y sistemas artísticos. No hay, sin embargo, ningún indicio que pueda hacernos pensar que sean interesantes de por sí. Lo importante es que actualmente existe un disenso fundamental sobre lo que es el arte, dónde se localiza, quién lo activa, y de qué forma se articulan sus discursos. Por ejemplo, en el Reino Unido existe un sistema artístico dedicado a la colaboración entre arte y ciencia que está casi enteramente financiado por una fundación de relaciones públicas biomédicas; o, en el norte de Europa, se han creado una serie de instituciones contraculturales dedicadas al arte electrónico, un género que casi no se acepta en otros ámbitos artísticos; hay sectores artísticos comerciales que son incapaces de reconocer o incluso intuir cualquier cosa que vaya más allá de la finalidad de su sistema nervioso siempre en involución; y hay una gran cantidad de recursos esperanzadores, enormemente inútiles, que se destinan al arte en un esquema piramidal casi místico.

Parte de este disenso es debido a la voraz naturaleza del arte, que en este sentido adopta la misma forma que el mundo, pero

también a su ironización. Esta maniobra genera una paradoja familiar: el *ready-made* permitió que cualquier cosa se considerara arte, pero también permite que el arte se considere cualquier cosa, cualquier chorrada. Un encargado del servicio de limpieza de una galería de arte desmantela accidentalmente una instalación y la tira a la basura. Todo el mundo grita de placer, especialmente los programas de humor, pero nadie tanto como los artistas.

Y es en este punto donde las metodologías artísticas se distancian de los sistemas artísticos. Los sistemas artísticos, las conocidas ecologías mediáticas –galería, prensa, comunicado, colección, propaganda, manifiesto, revistas, reseñas, precios, festivales, patrocinios, etc.– se entrelazan con las metodologías artísticas, pero no se incluyen en ellas. El hecho de que el arte sea comparable a la mierda puede entenderse como una relación autorizada que disfruta de forma segura de su maravillosa cualidad efímera y a la vez constituye una estúpida encarnación del objeto único más valioso por milímetro cuadrado del mundo. Mierda con más diamantes incrustados que una corona es el feliz horizonte de gran parte del arte contemporáneo, pero omite lo que se derrama lateralmente por los dos polos de esta gastada paradoja.

El disenso del arte es en parte lo que posibilita esta movilidad, pero también está en el arte de forma inherente, como una serie de tendencias y capacidades internamente diferenciadas y simbióticas. Deleuze afirma que «el ojo, tras abandonar su función háptica y pasar a lo óptico, se subordinó a lo táctil como poder secundario» (Deleuze, 2003, pág. 127). Su texto sobre Bacon se enturbia con alianzas y migraciones cambiantes de los sentidos y la materia. Lo óptico desmantela lo manual y lo háptico relaja la relación entre el ojo y la mano, el color y la línea.

Las corporalidades que inventa el arte permiten inserir sutiles filiaciones y perversiones en el pintor, en el usuario de la pieza, en los órganos, modos y entidades que generan los sistemas artísticos y, en última instancia, en lo que emana de ellos, y por este medio el arte excede a su propia organización. El ojo, la mano, la tela, el cerebro, la pintura, la luz, las confluencias, se desperdigan y colisionan, se instigan unos a otros, hermanados o incomodados por el uso de fotografías, modelos, un trozo de tierra, un jarrón de flores. Las últimas pinturas de Willem de Kooning son bien conocidas por su uso del color y el movimiento acrobático de su lábil y rezumante pincel, pero también por si la contracción gradual de la enfermedad de Parkinson durante su producción redujo al artista a un ensamblaje manierista de movimientos musculares aprendidos, a un trazo espasmódico que se limitaba a agitar la pintura que alguien le había preparado en la paleta. ¿A qué nivel situamos una metodología artística? ¿Al nivel de un tic nervioso residual, de un espasmo? Con cierta justificación, Deleuze y Guattari niegan que las pinturas producidas por locos o niños deban ocupar un lugar específico en el mundo del arte. Pero yo diría que el filo categorial que establecen es demasiado brusco. Las metodologías artísticas permiten una perspectiva que está «por

debajo» de esta escala y que se centra en cambio en las poblaciones de entidades reflexivas que atraviesan las «obras», dándoles vida, pero también algunas veces sobrepasándolas o cobrando vida precisamente allí.

Atención

Una de las metodologías que usó Kaprow para entender esta transición fronteriza entre el arte y el no-arte es la atención. Reconociendo que la «atención altera lo que se atiende» (Kaprow, 1993, pág. 236), Kaprow movilizó el fenómeno del observador, un estado de interacción recursiva dentro de un sistema como una técnica cotidiana que funciona en distintos momentos, según distintos ritmos, tanto en el arte como en otras formas de vida. La atención formaba parte de la vida, pero también podía ser interpretada, atendida, con otra persona, con objetos y con relación a un sistema de comunicación como el vídeo, desplegándose así en otros circuitos de atención. La atención podía movilizarse en la vida diaria en acciones como por ejemplo lavarse las manos. El método era llevar a cabo una acción con la condición, la codificación, de que se descompusiera y se prestara atención a lo representado con la finalidad de reflexionar sobre un conjunto de interrelaciones con el mundo y que, en todo caso, el acto fuera interpretado como un proceso sensual y considerado.

La técnica de prestar atención de Kaprow, asociada en parte a las ideas de John Cage, tiene sus raíces en la filosofía natural, ciertos aspectos del zen y su inmersión en lo mundano, en el estoicismo, cualquier instante en el que uno trata de calmar, excitar, sensibilizar o despellejar la conciencia hasta el punto de que, a muchas escalas, puede percibir la plenitud de lo que está ocurriendo alrededor y a través de la misma. Se trata de la modificación perceptiva más económica y disponible: un intento de impedir la propensión de los humanos a la «ceguera por falta de atención» (Mack & Rock, 2000). En la obra de Gary Snyder, la misma figura, que se limpia las

manos de grasa después del trabajo, aparece como un momento intermedio y por lo tanto muy intenso. Accidentalmente, la mente se abre a la «calma y a la claridad», cuando «echa un vistazo a las nubes pasajeras» (Snyder, 1990, pág. 24). Prestar atención significa preguntarse de qué modo es posible establecer ámbitos o dominios de resonancia con los demás (animales, procesos sociales, sistemas de visualización, jabón, agua, manos) como si por primera vez todo debiera ser tomado en cuenta pero también con el conocimiento de la práctica, de la cotidianidad tácita.

Las metodologías artísticas no perduran necesariamente como bloques de sensación. Más espectrales, también desaparecen, se evaporan, se vuelven inadecuadas, pero también surgen a través de la duplicación sensitiva, del reconocimiento o de la aprehensión de la melodía que se halla en la atención y en cualquier otra parte. Como en los ensamblajes más extensos de entidades y dinámicas, la cuestión no es necesariamente encontrar formas de hacerlas más incisivas, perturbadoras y reveladoras. Son demasiado sustanciales, demasiado coherentes a múltiples escalas para ser simplemente consideradas metodologías artísticas. Sin embargo, las metodologías artísticas atravesarán una realidad escalar, un conjunto de individualidades o de relaciones de dimensionalidad para pasar a otras y, conscientes de ello, podrán ser reelaboradas. Las metodologías artísticas en estado natural, sin un gravamen a entidades más perdurables, de agregaciones subjetivas a instituciones o economías de cualquier nivel de fictividad, son de por sí difíciles de delimitar, perseguir o prescribir con una métrica uniforme. Las metodologías artísticas están ahí afuera, y quizá eso deba bastarnos.

Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento al Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst de los Países Bajos por su apoyo en la elaboración de este texto.

Bibliografía

- ALLIEZ, A. (2004). *The Signature of the World*. E. R. Albert y A. Toscano (trad.). Londres: Continuum.
- DELEUZE, G. (1988). *Spinoza: Practical Philosophy*. R. Hurley (trad.). San Francisco: City Light Books.
- DELEUZE, G. (1990). *The Logic of Sense*. M. Lester y C. Stivale (trad.). C. V. Boundas (ed.). Nueva York: Columbia University Press.
- DELEUZE, G. (1992). *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. M. Joughin (trad.). Nueva York: Zone Books.
- DELEUZE, G. (1994). *Difference and Repetition*. P. Patton (trad.). Nueva York: Columbia University Press.

- DELEUZE, G. (2003). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. D. W. Smith (trad.). Londres: Continuum.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (1994). *What is Philosophy?*. H. Tomlinson y G. Burchell (trad.). Londres: Verso.
- FULLER, M. (2006). «The Expressiveness of Insubordination». En: I. ARNS; J. LILLEMOSE (eds.). *The Hardware Guide to Irrational*. Dortmund: Hardware MedienKunstVerein.
- FULLER, M. (2008). «Art For Animals». En: B. HERZOGENRATH (ed.). *Deleuze/Guattari & Ecology*. Londres: Palgrave.
- KAPROW, A. (1993). *Essays on the Blurring of Art and Life*. J. Kelley (ed.). Berkeley: University of California Press.
- LASH, S.; URRY, J. (1993). *Economies of Signs and Space*. Londres: Sage.
- MACK, A.; ROCK, I. (2000). *Inattentive Blindness*. Cambridge: MIT Press.
- RABINOW, P. (2003). *Anthropos Today, Reflections on Modern Equipment*. Princeton: Princeton University Press.
- SNYDER, G. (1990). *The Practice of the Wild*. Nueva York: Northpoint Press.

Cita recomendada

FULLER, Matthew (2009). «Metodologías artísticas en la ecología de los medios». En: «Arte, cultura y ciencias de la complejidad» [nodo en línea]. *Artnodes*. N.º 9. UOC. [Fecha de consulta: dd/mm/aa].

<http://artnodes.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n9_fuller/n9_fuller>

ISSN 1695-5951



Esta obra se publica –si no se indica lo contrario– bajo una licencia Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista e institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>.

CV



Matthew Fuller

Centro de Estudios Culturales, Goldsmiths, Universidad de Londres
cus01mf@gold.ac.uk

Matthew Fuller es autor de varios libros, entre los que destacan *Media Ecologies*, *Materialist Energies in Art and Technoculture* y *Behind the Blip, Essays on the Culture of Software*. Junto con Usman Haque, es coautor de *Urban Versioning System v1.0*. Editor de *Software Studies, a Lexicon*, es también coeditor de la nueva colección «Software Studies» de MIT Press. Actualmente participa en una serie de proyectos de arte, medios de comunicación y software y trabaja en el Centro de Estudios Culturales, Goldsmiths, Universidad de Londres.

www.spc.org/fuller/