

Construcción vital. Cuando el arte excede a sus gestores¹

Éric Alliez, Brian Holmes, Maurizio Lazzarato

1

“Imagínate la paz”: acompañado de la inevitable foto de John Lennon en la pared, de un pin blanco que podía llevarse, de un tampón con el que poder imprimir sobre una postal, este lema estaba dentro de un kit de Yoko Ono en el centro de la bien llamada *Estación Utopía* en el antiguo Arsenal de la *Bienal de Venecia* de 2003. En este inmenso no-lugar transformado en aparato de captura de las trashumancias de las multitudes, los esponsales del arte contemporáneo con la difusión pop se celebran bajo el signo del artista-turista (Pawell Althamer). El maestro de ceremonias de esta 50^a edición, Francesco Bonami, reivindica “la seguridad utópica de nuestra vida cotidiana”. Así, la estética relacional se inscribe con una cierta evidencia en esta Cámara de Comercio donde lo social es una cuestión de *reconocimiento* tal, que las propuestas artísticas desaparecen en beneficio de las exigencias de los diferentes actores del mercado.

Walid Raad, por su parte, se ha imaginado la guerra: la que ha asolado al Líbano durante quince años. Para poner esta guerra real a la distancia paradójica de un imaginario sensible, ha inventado con el grupo Atlas un instituto de investigaciones visuales que gestiona los fondos de un archivo ficticio. Es en este marco esmeradamente diseñado donde se presentan las notas de trabajo de un tal Fadl Fakhouri, historiador libanés que habría coleccionado fotos de todas las marcas de vehículos utilizados en atentados con coches-bomba de 1975 a 1990. Proyectar un archivo ficticio o duplicar una estructura erudita de conservación y estudio, supone parodiar las ciencias humanas oficiales y sus “objetos” fácticos. Pero también supone abrir un campo de investigaciones paralelas que sabrá revertir el choque existencial de cada deflagración, en el desciframiento de las imágenes mediante las que un mundo se hace visible a sí mismo. ¿Hay mejor forma de resumir los desafíos de la experimentación artística que cuando ella misma se pone a investigar sobre la realidad histórica y social, cambiando los marcos formales y referenciales para desplazar el sistema de evidencias sensibles?

El arte se afirma como una potencia constructiva y una fuerza de intervención activa, atravesada por ritmos internos. El saber híbrido se encuentra con el cuerpo intensivo. Este entrecruzamiento, que toma el relevo de un constructivismo vitalista, exige una autonomía relativa que puede ser adquirida sobre un plano de agenciamiento ficcional: la estructura gestora del grupo Atlas, desarrollada en Internet, se sitúa en la línea del falso sitio web de la Organización Mundial de Comercio realizado por el grupo RTMark, que les permite “dialogar”, de un modo paródico, con las organizaciones burocráticas de la mundialización. Pero estos artistas-falsarios extienden su impostura virtual para postularse como verdaderos representantes de la OMC y ejecutar performances subversivas que acaban por pulverizar toda frontera entre arte y política. Asimismo, ciertas experiencias de pensamiento artístico toman formas tangibles, casi científicas, como las de un laboratorio nómada en busca de una consistencia heterotópica. Es así como el Makrolab se instaló durante toda la *Bienal de Venecia* sobre la isla de Campalto, en la laguna de Venecia: una isla desierta con vistas tanto a la ciudad como a las refinerías de petróleo, a la que se accede únicamente en un barquito. Como si fuese necesario separarse a cualquier precio, darse un territorio específico, poner en marcha un proceso de heterogénesis colectivo, productor de subjetivaciones más que manipulador de signos. Este principio de exilio, inscrito en el proyecto de

¹ Publicado originalmente en *Multitudes*, nº 15, París, invierno de 2004. Servía de introducción al volumen monográfico titulado *Art contemporain: la recherche du dehors* (Arte contemporáneo: la búsqueda/investigación/persecución del afuera). Traducción del francés de Marcelo Expósito publicada en *Brumaria*, nº 5, *Arte: la imaginación política radical*, Madrid, 2005 (<http://www.brumaria.net/erzio/en/publication/5.html>).

Makrolab, ¿habrá devenido condición previa de toda experimentación real en estos tiempos posmodernos en los que el arte está amenazado de perder su dimensión pública?

Es por atreverse a adoptar una posición *fuerte* ante el *merchandising* comercial o político que los artistas contemporáneos a veces se ven obligados a adentrarse en el territorio urbano. Como cualquiera habrá comprobado en sus viajes, las ciudades europeas que rivalizan por la captación de los flujos económicos, humanos y simbólicos, invierten de manera masiva en los llamados “acontecimientos artísticos”. Venecia juega con ventaja con su *Bienal*; cada cinco años, la pequeña ciudad sin historia de Kassel puede volver a hacer relucir sus blasones con la célebre *Documenta*. La antigua ciudad portuaria de Bilbao se reinventa mediante la arquitectura imperial del Guggenheim; el centro financiero de Londres responde creando la Tate Modern en el Bankside y organizando una exposición de primer aniversario en torno al tema *Capital*; Barcelona opta por un nuevo tipo de exposición universal [el Fórum de las Culturas]; Lille obtiene el estatuto envidiado de “capital cultural”, pretexto de todo tipo de actividades, en tanto que el estado francés acaba de planificar un verdadero recorrido territorial de centros de arte y festivales de verano, los *megashows* de las instituciones parisinas (Louvre, Centre Pompidou, Musée d'Orsay, Grand Palais...).

Interrogar los marcos socioeconómicos para resituar los límites significa intentar sobrevivir como inventor, iluminador, descifrador mental. Creer, por el contrario, que las prácticas artísticas pueden permanecer indemnes al contexto descrito, es dar pruebas de una gran ingenuidad (raramente desinteresada). Reducir todos los problemas a la “dictadura del curador”, una dictadura que se podría aparentemente deshacer, como propuso hacer Francesco Bonami en Venecia, sencillamente dividiendo su autoridad y distribuyendo tareas a un pelotón de profesionales diversos, es ignorar las constricciones que un grupo como el Bureau d'Études ha situado en el centro de su investigación, poniendo en cuestión explícitamente los mecanismos. A saber: la trama compleja de instancias de producción y regulación, a la vez estatales y capitalistas, en las que se insertan las instituciones y los acontecimientos, en detrimento de la creación de espacios públicos de experimentación artística y social.

Se supone que para formalizar su descubrimiento de las “tendencias” más singulares y prometedoras, para abrir la cantera del arte contemporáneo a los no profesionales de la profesión, el curador debe simultáneamente satisfacer las exigencias de sus ordenantes en términos de cifras de negocios, por supuesto, pero también de impacto electoral o publicitario. El carácter gestor y directivo de esta empresa responde a la necesidad de canalizar no solamente algunas decenas o centenares de artistas (de maneras diferenciadas según el nivel de reconocimiento de unos u otros: véase la sección *Clandestine* de la *Bienal de Venecia*, en principio reservada a los ¡“artistas clandestinos”!), sino también, y sobre todo, de aquellas decenas o centenares de miles de espectadores que son el “blanco” de los socios industriales o paraestatales, como los servicios administrativos o los socios comerciales. Al final de esta lógica, una operación urbana como el Fórum Universal de las Culturas Barcelona 2004 organiza, a beneficio del municipio (o sea, de las industrias inmobiliarias y turísticas) debates en el seno de ese inmenso taller de trabajo clandestino que es el Estado español, sobre los conflictos “culturales” de la mundialización. Desde ese punto de vista, la cultura es un arma que supuestamente opera una cierta reterritorialización social del deseo y privatiza la proliferación de devenires-minoritarios, como son los que se expresan y construyen en las actuales formas de contestación. Todo esto no está desligado de la manera en que los partidos de todo pelaje (incluyendo esas formas de protopartidos en las que se han convertido organizaciones como Attac) intentan recientemente integrar el movimiento de los Foros Sociales –que surge directamente de los territorios urbanos en lucha– en su política representativa. La institucionalización museística no es menos irrisoria y decepcionante cuando busca *representar* en sus salas estériles y neutras, dedicadas a los flujos turísticos, una experimentación que ha tenido lugar en otra parte: en la densidad de las relaciones sociales reales o, por el contrario, en la libertad de los lugares de éxodo. La institución artística y la exposición de

arte contemporáneo parecen tener como último recurso la puesta-en-representación de experiencias cuya realidad no puede ser así presentada.

¿Por qué son estas experiencias objeto de tales operaciones de captura? Son ciertamente “atractivas” —útiles para la gestión de los flujos— cuando se prestan a la difusión pop utilizando las técnicas más trilladas del cine y la publicidad. Contribuyen así a esta nueva industria cultural que constituye hoy la animación integral de una ciudad (la “ciudad-acontecimiento”, tan cara al arquitecto Tschumi). La dinamización del territorio urbano con los medios del arte es el sueño de los directores de la economía del conocimiento. Pero es un arma de doble filo, como sugiere Marion von Osten [cf. “De doble filo: crear una exposición-proyecto sobre las transformaciones contemporáneas de la creatividad”]. Si las experiencias artísticas dirigen la atención de los administradores ¿no es acaso por su capacidad de activar verdaderas pulsiones cognitivas, afectivas y sociales, aptas para desordenar y reagentar los encadenamientos construidos por la razón productiva contemporánea? Su potencial subversivo se revela cuando los protocolos de representación derrapan, abriendo paso a verdaderas experimentaciones en directo, fuera de los espacios-tiempos debidamente controlados. El artista puede rivalizar entonces con sus gestores. Piénsese en este punto en el trabajo “de tiza” de Allora & Calzadilla, presentado en la *Tercera Bienal Iberoamericana* de Lima.

Los artistas dispusieron enormes bloques de tiza blanca en la plaza principal de la ciudad, esperando que con tales medios los paseantes pudieran escribir grandes cosas. La presencia casual de un grupo de manifestantes y la salida del trabajo de los empleados de una oficina hicieron el resto. Frases y lemas furiosos se multiplicaron hasta el infinito, reseñablemente contra el alcalde de la ciudad, Alberto Andrade Carmona, jefe del partido nacional de derechas Somos Perú. En este cuerpo a cuerpo con la tiza, el pensamiento sale de los marcos contemplativos de la escritura estrictamente personal para devenir expresión colectiva de disenso. No hay nada menos capturable que estos trozos de tiza pasando de mano en mano para acabar trazando verdaderos cuadernos de malestares sobre la plaza pública; nada más revelador del estado de un país que las hordas de policías que intervinieron rápidamente para lavar el pavimento a golpe de manguera, interrumpiendo el juego desmesurado de los trazos de tiza blanca repentinamente silenciados.

Tales aperturas pueden ser espontáneas y efímeras, como en el caso peruano; pero no dejan de dar lugar a nuevas sensaciones ligadas a estas producciones mutantes de enunciación, que no se limitan a la reapropiación de útiles expresivos, porque se trata sobre todo de experimentar con nuevas modalidades de subjetivación. Este tipo de acciones transversales al campo del arte pueden igualmente estar programadas con precisión, maduradas largo tiempo y puestas a prueba con sistematicidad, a la manera en que el dúo de artistas Dias & Riedweg conciben sus dispositivos complejos los cuales pasan por una sucesión de fases ordenadas: encontrarse con una población específica; elegir los elementos materiales a formalizar en la obra; compartir experiencias y sensaciones; comunicar expresiones-construcciones dentro y fuera de las instituciones artísticas. Es así que las prácticas experimentales en ruptura con el sistema de la representación pueden reinstalarse, no sin dificultad, en el seno de la mecánica cultural de las bienales, museos, etc. Se trata de situar una bifurcación creadora cada vez que se da la tensión entre estética y política, problematizando al máximo el estatuto de autonomía de la obra. Quien ha participado en las movilizaciones de Seattle, Génova y tantas otras ciudades por el mundo, quien ha seguido de cerca las múltiples invenciones del movimiento, comprenderá de golpe las virtualidades y resonancias a las que estos gestos artísticos pueden llevarnos. Son tales agenciamientos los que desafían la dictadura de todos los comisarios.

Salir de las instituciones escleróticas, desviar sus útiles y sus marcos de referencia, ensayar “zonas de autonomía temporal” abiertas en el territorio urbano: tales han sido las prácticas – llamadas “tácticas”– de los artistas en el seno de las manifestaciones antimundialización. Pero estas luchas tienen una debilidad notable: la de ser puntuales, desaparecer con la primera expresión de su fuerza. ¿Es posible imaginar un conflicto social abierto, de larga duración, que oponga a los artistas-productores de la industria cultural, en toda su amplitud, al acontecimiento urbano? Estaremos por una vez de acuerdo con Jean Baudrillard: la anulación de los más importantes festivales de verano en Francia fue un acontecimiento político mayor. Lanzado por los Intermitentes del Espectáculo, el lema “On en joue plus” (No jugamos/actuamos más) introduce una interrupción, una avería, un rechazo a la circulación y captura de los flujos de lo sensible organizada por la animación festivalera. Confiere un nuevo reto político a la batalla que se libra a escala mundial en torno a las máquinas de expresión y su producción de afectos, recaudación y opiniones.

A partir de finales del siglo XIX, la potencia de los agenciamientos de expresión se ha multiplicado por los dispositivos tecnológicos de reproducción de la acción a distancia (radio, teléfono, televisión). El flujo de cooperación expresiva y las fuerzas vivas que las animan (memoria, atención, percepción, sensación) se desdoblán en las redes, en los flujos electrónicos y las memorias artificiales. La circulación de la palabra, de las imágenes, conocimientos, informaciones y saberes, son los lugares de una confrontación a la vez “estética” y “tecnológica”, una batalla por la creación y el reparto de lo sensible.

Los restos de esta guerra, con demasiada frecuencia reducidos a un enfrentamiento ideológico, remiten al control que las máquinas de expresión ejercen mediante la centralización tecnológica, el monopolio financiero y la recodificación de las nuevas “funciones creadoras” en los términos clásicos de la representación autorizada. El proyecto de cine revolucionario soviético (Vertov), que apuntaba a multiplicar la pantalla, la sala y el público, y a difundir *masivamente* los dispositivos de producción y la función-autor, queda bloqueado, capturado y centralizado por el cine de los años 30-40 y, sobre todo, por la televisión de posguerra.

A partir de finales de los sesenta la crítica del modelo fordista de producción de lo sensible se desarrolla por medio de prácticas experimentales que transgreden los marcos de las instituciones modernistas (arte conceptual, performance) y por la miniaturización de los útiles de expresión (cámara de vídeo, microordenadores, multimedia en red), de los que se apropian una multiplicidad de sujetos que no pueden ser contenidos en el tipo de comunicación y consumo de masas estandarizados. Las estrategias de control tuvieron que modificarse radicalmente, intentando integrar los instrumentos y las formas de expresión de la crítica, sometiendo a una centralización sin precedentes el poder de producir opiniones, afectos, ingresos.

El “ya no jugamos/actuamos más” de los Intermitentes nos sitúa frente a otra vuelta de esta batalla desvelando las ambigüedades, específicamente francesas, de la política de excepción cultural. En su aplicación al cine y la televisión, es decir, a las grandes producciones de los centros dramáticos nacionales, la excepción cultural habría servido con demasiada frecuencia para proteger un modelo de producción heredado de la época fordista. Pero la interrupción del desarrollo programado de la ciudad-acontecimiento nos muestra con una nueva evidencia lo que ya sucedía hacía tiempo: la experimentación con la potencia de las imágenes, de las temporalidades, de las velocidades de las nuevas máquinas de expresión; la invención de dispositivos que permiten huir de la constitución del público como modelo mayoritario.

Nos reencontramos con los retos políticos de estas experimentaciones en las prácticas artísticas que inventan micromarcos tecnológicos, expresivos y sociales, para exceder los clichés y los hábitos perceptivos del “espectáculo”, descendiendo hacia las pulsiones preindividuales de la imagen y remontando hacia la invención de “funciones creadoras” que no pasan por la función-autor (y sus derechos). “Una vida molecular constituida por velocidades (de la cinta), intensidades

(de luz), movimientos (de cámara), temporalidades de grabación". Así, el proyecto *Timescapes* de Angela Melitopoulos organiza una microcooperación entre diferentes individuos y grupos que filman y constituyen una base de datos compartidos para montar las imágenes en red, interrogando las potencias de creación y expresión de la acción a distancia (en los flujos digitales), y transformando la función-autor (<http://www.timescapes.info>). El objetivo de esta investigación poner en funcionamiento la dinámica interna de una red que trabaja a distancia, haciéndola operar como un proceso de producción y de construcción de sí mismo y de un mundo en los archipiélagos --en las estructuras superpuestas-- de la producción audiovisual.

Este número de *Multitudes* (Arte contemporáneo: la búsqueda/investigación/persecución de/desde el afuera) presenta diferentes estrategias de deconstrucción de la máquina que produce el consenso en la opinión, la homogeneización en la percepción y la uniformización de la sensación. Pero cuando "ya no se juega" se pasa a otra escala, a otra experiencia de ruptura y resistencia ante la máquina del espectáculo. Ciertamente, no basta con bosquejar un "retrato del artista como trabajador" para asentar la idea de que la empresa capitalista se ha apropiado de las dinámicas de creación. A nuestro entender, la lucha de los Intermitentes plantea cuestiones más interesantes. ¿Cómo singularizar individual y colectivamente las máquinas de expresión para producir devenires minoritarios que escapen a las lógicas espectaculares de la producción de lo sensible? ¿Cómo promover nuevas funciones creativas que no pasen más, de verdad, por la función-autor (y sus derechos), aunque esa función-autor contenga "crítica artista" [Cf. Luc Boltanski y Eve Chiapello]?

Retomando la distinción entre prácticas de desimbolización y de resimbolización desarrollada por Bureau d' Études es evidente, no obstante, que la lucha de los Intermitentes ha privilegiado las primeras en detrimento de las segundas, las cuales ha explorado hasta ahora insuficientemente. Cada interrupción en los estudios de televisión ha provocado inmediatamente el derrumbamiento de los códigos y normas del dispositivo informacional, de la misma forma que el "rechazo a actuar" ha dejado en suspenso, averiada, toda la "simbólica" del artista. Las acciones *anti-pub* (contra la publicidad) en el metro parisino neutralizan todos los signos "que acaban por hacernos dudar del lenguaje y que nos sumergen en la significación del núcleo de lo real, en lugar de liberarlo de lo imaginario" (Godard). Pero las potencias de la expresión --las técnicas, los saber-hacer, los dispositivos de producción de imágenes, de palabras, de gestos y de sonidos que los Intermitentes utilizan cotidianamente--, no han sido más que débilmente movilizados y activados en el conflicto.

Hemos comprendido en este caso los límites de las prácticas artísticas que separan la expresión de la construcción para encerrarse y preservar su ilusoria autonomía. Sea cual sea su potencia de subversión formal o conceptual, estas experiencias que han estado pensadas y probadas en el interior de la industria cultural (y en el seno de la excepción cultural a la francesa), dan testimonio de la enorme dificultad de sustraerse a sus marcos institucionales y de hacer salir a los públicos de su pasividad de espectadores. Combinar y articular la lucha por nuevos derechos sociales con la creación de nuevas máquinas de expresión, es un reto político mayor irreducible a los exclusivos intereses de los "profesionales de la profesión" (Godard de nuevo). Lo que no está lejos de remitirnos al gesto inicial del constructivismo cinematográfico ruso, cuando se rechaza reafirmar el dispositivo (de expresión cinematográfica) en sí mismo, evitando que esta voluntad de autonomía se confunda *en efecto* con la toma de poder de la forma comercial y la forma artística sobre otras formas de producción posibles. El constructivismo, lo sabemos, no concebía la imagen, la tecnología o el público como elementos de un dispositivo de representación, más bien, sobre todo, como los momentos de un agenciamiento de expresión que interviene directamente en la producción de lo sensible. Expresión/construcción.

Suponiendo que este texto caiga en sus manos, los conservadores de museo e historiadores del arte no verán aquí más que un simple “activismo” a la moda separado de las grandes tradiciones del arte moderno, y que por su desidentificación del modelo pictórico se dirige a un punto de no retorno, el del arte imposible, conscientemente reivindicado. Curadores de exposiciones y otros promotores del arte contemporáneo pueden en revancha reencontrar las prácticas que les parezca que están en perfecto (*r*)*accord*² con la revolución duchampiana del *ready made* en su ruptura con toda forma de presentación sensible de la autonomía del arte. ¿Pero la democratización que supuestamente porta el modelo “nominalista” del procedimiento de Duchamp no es así extrañamente cómplice del contrasentido modernista sobre el arte moderno (la identificación de la pictorialidad pura), que mantiene para poder justificar su separación “en nombre del arte”? El arte reducido a juegos de lenguaje en su nombre, teledirigido por la Máquina Célibe del significante “flotante” y la complejidad de los procedimientos que moviliza a modo de fundación in-estética de la posmodernidad...

A cuenta de esta “tautología en acto”, cuyo carácter subversivo se observa cada vez peor, convendría preguntarse si no es acaso urgente arrancar el arte moderno de la confiscación formalista de la que es objeto y que ha pretendido autonomizarlo convirtiéndolo en espectáculo (la pintura por la pintura), dando lugar a exposiciones “retrospectivas” antes que “prospectivas”. Es así como Matisse es objeto hoy de una multitud de celebraciones honoríficas destinadas a suscitar la admiración de los locos por la “cualidad pictórica” de su obra, no sin permitir a los historiadores y especialistas refinar exponencialmente su conocimiento histórico-erudito, justificando las operaciones de prestigio para los diferentes promotores institucionales (del estado a los mecenas, pasando por la ciudad que organiza el show).

Matisse es el tipo de artista cuya interpretación no ha dejado de profundizar en un estetismo anticuado, asociado equívocamente a una *joie de vivre* (el título de una de sus obras más célebres), que supuestamente mantiene su obra alejada de toda preocupación política y, *a fortiori*, de todo “activismo”. Se ha construido una alternativa, presentada a gran escala espectacular, entre Matisse y Picasso, en la que se resucita al Matisse de la esencia de la pintura y la religiosidad difusa para poder oponerlo al pintor “comprometido”, agresivo y trivial, promotor de todo tipo de audacias.

Mediante un análisis exterior a las cosas, se quiere ignorar que Matisse no solamente ataca a los productos del arte de su tiempo, sino que pone en cuestión el principio mismo de producción y sacralización del Arte en esa destrucción de la Forma-Pintura que lleva por nombre fauvismo, que significa llevar la estética fuera del cuadro óptico-visual para extraer una *sensación* intensiva y no cualitativa, trabajando hasta la *desaparición* del campo de percepción (“hacer retroceder las paredes”) en beneficio de una energética vital(ista). Lejos de toda complacencia “hedonista” (rigurosamente alternativa a la ironía nihilista de un Duchamp que significa la abolición de toda producción de signos mediante una ruptura con la expresión y la construcción que se apodera del significante literalizado), la energética fauvista se eleva a la identidad vitalista de *expresión* y *construcción* en lo que Matisse llama, en un sentido nuevo, *decoración*. Así, la decoración matissiana implica la desterritorialización de la expresión (humana, demasiado humana) mediante y dentro de la construcción, que se pone a funcionar directamente con una materia intensiva *no formada*. Sin esta doble operación de un vitalismo constructivista (es decir decorativo en el sentido matissiano) que saca la pintura fuera de sí misma para exceder su mundo cerrado (de su manera de ofrecer su Imagen como Espectáculo, y de su pictorialidad justamente denunciada por Duchamp), la identidad Expresión=Construcción permanece irrealizada/irrealizable, sin la necesaria apertura a la *experiencia de vida* más común, hacia nuevos devenires, nuevas configuraciones de experiencia. El carácter “expansivo” de las obras de Matisse tiende hacia el

² Juego de sentido: (*r*)*accord*, prácticas que están *de acuerdo* o *en raccord*, es decir, como en el efecto de continuidad narrativa del modo de representación institucional cinematográfico. [N. de T.]

Espacio del Afuera *porque sus diagramas de fuerza se dirigen de alguna manera hacia afuera*. Es la condición *forzosa* de un fauvismo permanente, contra todas las tentaciones y tentativas de restauración de las Imágenes de la pintura.

De los contracuadros fauves hasta los grandes paneles decorativos (*La Danza* de 1909), de la traducción de la pintura en arquitectura (la "pintura arquitectónica" de *La Danza* de la Fundación Barnes) a los grandes guaches recortados, las formas se deconstruyen mediante relaciones entre los colores como en un devenir-signo de las fuerzas. De la misma forma, en efecto, que "es la diferencia de cantidad de color lo que confiere calidad" (esta ecuación cuantitativa vale según Matisse como definición "técnica" de la caosmosis fauvista: atender a las *cantidades intensivas*), el "signo" no es construible independientemente de las fuerzas más materiales que expresa en una experiencia pragmática total que le hace perder su cualidad formal de arte. *Art as Experience*, según expresión del filósofo John Dewey, el intercesor americano de Matisse. Esta concepción activa de lo "decorativo" habría conducido a Matisse a realizar un arte al mismo tiempo experimental y ambiental, invitando a hacer del arte más que un simple objeto de experiencia (lo "bello" espiritualmente purificado en la abstracción de las formas sensibles) o de juicio (no tanto sobre el "gusto", sino sobre la atribución del nombre "arte", bajo ciertas condiciones, a un objeto cualquiera), una experiencia de vida, en la que las fotos de los lugares en los que el artista clavaba sus recortes ofrecen la visión sorprendente de una *instalación in situ* abierta a las fuerzas de fuera. "El arte en tanto que Experiencia más allá del Arte como 'salón de belleza de la civilización'" ("*the beauty parlor of civilization*", según la expresión magnífica de Dewey). Al contrario que la perpetuación de la pintura de caballete que museos del mundo entero presentan a modo de "guaches recortados", enmarcados y detrás de un cristal, dando crédito, mediante ese dispositivo, a una re-presentación pictórica que siempre ha servido para reprimir las alteraciones vitalistas del arte.