

# Ateneo Crítico



Ateneo  
Crítico



ATENEO DE LA LAGUNA

**Publicación coordinada por**

Juan José Valencia Rodríguez

**ISBN:** 978-84-124918-2-1

**Depósito Legal:** TF 936 - 2022

© **de la edición:** Ateneo de La Laguna

© **de los textos:** los autores

© **de las imágenes:** los artistas

© **de la traducción:**

Alba Sabina Pérez textos de Patrick J. Fenech,  
Dennis Guerra, Rahenna Markova, Fred  
Michiels y Alnoor Mitha

**Edición al cuidado de:**

Juan José Valencia Rodríguez  
Orbelinda Bermúdez Domínguez

**Diseño y maquetación:**

Gustavo Suárez Domínguez  
Ester González Duranza

**Patrocinador:**



**Gobierno de Canarias**

Consejería de Educación,  
Universidades, Cultura y Deportes

**Colaborador:**



## ÍNDICE

### **Demasiado transhumano**

Daniel Barreto 9

### **Sobre la capacidad de establecer relaciones imprevistas. Residencia de Investigación en Arte en Latinoamérica**

Guillermina Bustos, Jorge Sepúlveda T. y  
Federico de la Puente 13

### **La estación de guaguas**

Daniasa M. Curbelo 19

### **El barranco y las cosas que se desmoronan**

Pablo Estévez 23

### **JAF: la tierra y el rito en la comunidad de Jatiwangi**

Lola Fabres 27

### **¿Puede el arte contemporáneo ayudar en el cambio climático?**

Patrick J. Fenech 31

### **Entre la idea y la experiencia**

Jorge Fernández Torres 35

### **Vergüenza**

Roy Galán 43

### **Las fuerzas centrífugas**

Fernando Gómez de la Cuesta 47

### **Regar con gasolina**

Alba González Fernández 53

### **Dennis Guerra**

57

### **Contra-punteo: dialogicidad desde el territorio del arte**

Carmen Hernández 63

### **Cine y futurismo italiano**

V. Latuff 69

### **Pereza de statement. Apuntes sobre volando la pintura de Alby Álamo**

Moneiba Lemes 77

### **Un texto emocionante y vergonzoso**

Ariadna Maestre Gutiérrez 83

### **La evolución de la humillación**

Rahenna Markova 89

### **Un poema satírico en 7 tercetos**

Fred Michiels and Ottist(F)reddy 93

### **Amar al prójimo - ¿sin avergonzarnos?**

Alnoor Mitha 95

### **Dioses que suben y bajan. Filip Custic traspasa la pantalla y se hace carne en "Filip a(l)lone"**

Natalia Moreno Martín 101

### **Canapés, copas de vino y otros epifenómenos**

José Otero 107

### **Un ruido secreto**

Diana Padrón 111

### **Viaje y espacio en la isla integral. —apuntes en torno a De Fuerteventura a París, Lancelot 28°-7°, y Cartas de la Guinea—**

Miguel Pérez Alvarado 115

### **El peso del vacío. Una pequeña reflexión sobre la nada desde la práctica artística**

Conchi Rguez Pérez 131

**Olas de lluvia y sal**

Gopi Sadarangani 139

**Estética ordinaria**

Ramón Salas 143

**Cita a ciegas (Tarsila, Lam y Picasso):  
Interpelar las imágenes, decolonizar  
la historiografía, ficcionalizar la  
historia**

Suset Sánchez Sánchez 153

**Imagen de archivo y memoria  
revelada.****Reflexiones sobre la representación  
fílmica del pasado en *Shoah* de  
Claude Lanzmann y en *48* de Susana  
Dias de Sousa**

Amaury Santana 175

**La Lupa**

Juan José Valencia 181

**Anímate. Siente el poder del placer**

Bianca Visser 191

# Estética ordinaria

Ramón Salas

Durante siglos, el conjunto de objetos y prácticas que hoy englobamos bajo la categoría de arte tuvieron que ver con lo extraordinario. La historia de la arquitectura no se fijaba en la casa si no era un palacio, y sí en la tumba, el monumento o el templo. El resto de las artes ocupaban también esos lugares de excepción, y representaban dimensiones ultraterrenas, momentos fundacionales y extraordinarios, hazañas o martirios épicos. En fin, figuras carismáticas en poses paradigmáticas: si salían pastores era porque estaba naciendo Cristo y si veíamos trabajar a un carpintero era porque la virgen le estaba dando de mamar al lado.

Solo el arte de la modernidad (y su pequeño anticipo en la pintura barroca de los Países Bajos) empezó a mostrar interés por lo cotidiano. El realismo y el impresionismo desplazaron del espacio de la representación a diosas, santos, princesas y héroes para dar cabida a borrachos, prostitutas, domingueros y campesinas. La vocación antiartística de la vanguardia refrendó este interés por lo ordinario. Aunque, paradójicamente, siguió en buena medida instalada en un plano de superioridad, al menos estética: entendía que la vida había sido sometida a la dinámica adocenante de la burocracia y la racionalidad funcionalista y debía ser rescatada de su alienante letargo. Desde el posimpresionismo a Lefebvre y Debord, la vanguardia soñó con una semana de siete días de fiesta.

Por supuesto, en esa fiesta permanente el arte dejaría de tener sentido, pues perdería su autonomía y desinterés: sus energías creativas encontrarían su finalidad histórica en la superación del trabajo alienado y el narcótico fetichismo de la mercancía. El capitalismo, en su proceso de “acumulación originaria”, despojó a los humanos de sus vínculos ancestrales con la tierra, de la que obtenían su sustento mediante un trabajo que se invertía en la producción de valores de uso. Se vieron entonces obligados a vender en el mercado lo único que les quedaba: su fuerza de trabajo, ahora alienada (separada tanto de la vida y sus necesidades como de las mercancías que producía) y sometida al valor abstracto del dinero. Pero, al final, la propia productividad del sistema terminaría liberando una enorme cantidad de tiempo libre que el arte sabría extraer del círculo vicioso del capital.

Haciendo una analogía con las prácticas más actuales, el arte se convertiría en algo así como un huerto urbano estupefaciente: en los intersticios del sistema, ofrecería a la *inteligencia general* tantas posibilidades de autorrealización que esta

se mostraría renuente a la lógica retroalimentada del capital. Por citar a Brad Pitt, dejaríamos de aceptar empleos que odiamos para comprar mierda que no necesitamos para impresionar a gente a la que no le importamos y consagraríamos un tiempo realmente libre a modelar nuestra propia vida como una obra de arte.

El arte, en ese estadio, se replantearía sus criterios estéticos: no es que dejaran de importarnos las proporciones de huerto urbano, es que estas adoptarían sin esfuerzo la eutritmia de lo humano: como en un *modulor* sin la imposición del cálculo, los parterres se adaptarían a la ergonomía de las espaldas y el mobiliario de palets a la dinámica de la asamblea. Volveríamos a la Grecia clásica (y mítica), donde lo necesario se imponía sin esfuerzo y el ser y el deber ser coincidían sin imposición. El sabor de la fruta madurada en la mata sería tan intenso, el trabajo tan orgánico, la educación tan natural, la conversación tan fluida, el tempo tan ansiolítico, las relaciones tan distendidas y el cáñamo tan jovial, que nadie se mostraría interesado en invertir en el trabajo más esfuerzo que el poco que asegurara la reproducción del sistema. Por supuesto, la recepción estética no demandaría explicación alguna, y no porque el huerto urbano fuera elemental, sino porque su complejo agenciamiento de asuntos —que irían del km. 0 y la *slow food* a la soberanía alimentaria, del trabajo no alienado a la solidaridad y el procomún, de la administración autogestionada del territorio a su ocupación orgánica, de la liberación del *general intellect* de las garras del bio-poder a la fundación de la comunidad de los que no tienen nada en común (más que un interés colectivo por desarrollar su economía libidinal)— le parecería tan pertinente a la nueva comunidad poscapitalista como intuitiva su belleza. La vida sería estética porque no necesitaría certeza metafísica ni compromiso ético para realizarse y desarrollar la sensibilidad y la creatividad humana, el deseo y la diferencia no se orientaría a celebrar la mercancía sino *plutôt la vie*.

Pero el interés artístico por lo ordinario es paradójico: cualquier cosa, por vulgar que sea —desde un urinario a una lata de sopa de tomate, pasando, por supuesto, por un huerto urbano— elevada al plano de la representación, focaliza una atención que la distancia de sí misma. El arte es una especie de rey Midas de lo extraordinario que ve constantemente frustrada su fascinación por lo común pues, con solo acercarse a ello, lo tizna de aura. Quizá por ello sienta esa pasión por lo popular: porque le resulta inaccesible (y de ahí la paradoja de que el arte nunca se encuentre tan alejado de la vida como cuando intenta fundirse con ella). El arte no puede tocar lo real, ni mirarlo siquiera. No puede evitar convertirlo en imagen, convertir un encuadre, una focalización, en un objeto de reflexión. Una reflexión que, por otra parte, no debería caer en el “cuñadismo”; es decir, debería contrastar ese encuadre con “la historia o el repertorio de los encuadres”, destacando su contenido dialéctico. Dicho de otra manera: una obra de arte debe



establecer una relación genealógica con los puntos de vista que desea superar y, al mismo tiempo, convertir en referencias ineludibles.

¿Puede el arte fusionarse con la vida? ¿Puede lo extraordinario hacerse habitual? ¿Soportaríamos semanas con siete días de fiesta? O, dicho de otro modo, ¿podíamos dispensar la atención que nos demanda el arte al conjunto de lo real sin caer en la esquizofrenia? ¿Podríamos someter a la actitud crítica y relacional que nos reclaman las prácticas artísticas la infinidad de decisiones que adoptamos cotidianamente sin condenarnos a una parálisis histérica? ¿Podríamos concentrar nuestra atención sobre cada uno de nuestros gestos susceptibles de interpretarse como una imagen o sobre cada uno de los estímulos que provienen de ellas, suspender su “normalidad” y reflexionar sobre pertinencia? Parecería, literalmente, una locura.

Pero lo realmente loco es que estas preguntas, que parecen retóricas, se han convertido en insoslayables por el paradójico triunfo de la vanguardia: lo que Brea llamaba la “estetización difusa” se ha consumado, efectivamente. Si el objetivo último de la vanguardia era disolver el arte en la vida y expandir el comportamiento estético a la performance vital, esa distopía quimérica, que parecía avocarnos al delirio, se ha convertido hoy en ordinaria. Cada mañana, miles de nativos digitales capturan —mediante un filtro que “pictorializa” la imagen— y *exponen*, en algún escaparate social, su desayuno —que, con mucha probabilidad, habrá sido previamente *emplatado*—, separan conscientemente sus restos en bolsas de diferentes colores, *comisarían* su ropa, posan en la marquesina del tranvía, juzgan el modo diferente con el que varones y mujeres ocupan sus asientos, fuerzan los pronombres de su lengua materna para tomar conciencia de su sesgo de género, sexualizan su sonrisa siguiendo repertorios socialmente compartidos, interpretan con suspicacia las señales de sus compañeros de trabajo...

Miles de hábitos cotidianos, aparentemente insignificantes, indignos de consideración, que durante siglos reprodujimos de manera desapercibida, mecánica, sin reparar ni demandar atención hacia ellos, repitiendo gestos consagrados por una tradición que ni tan siquiera se percibía como tal (porque, simplemente, operaba), son hoy motivo de consideración estética en todos los órdenes de la palabra. Comer carne, sentarse (con las piernas más o menos separadas), sacar la basura, vestirse, tumbarse al sol, fumar (en qué punto de la frontera de la terraza), mostrar fórmulas de cortesía delante de las puertas, bromear a costa de alguna debilidad, hacer deporte, viajar, estornudar sin ponerse la mano (o el codo), casarse... son hoy objeto de un incesante *self broadcasting* que convierte cada gesto en una performance y cada postura en postureo. Porque, de acuerdo con Butler, incluso los rasgos que consideramos más propios son solo una

repetición de roles educados culturalmente, que tienen significados simbólicos legibles en una determinada comunidad. No hay gestos “naturales”: la sonrisa, el ceño fruncido, las expresiones de cansancio... son aprendidos por iteración en un contexto que podríamos considerar teatral, cuando no dramático. Esta traducción de la vida en espectáculo ha asumido todos los protocolos de la institución arte: desde la representación y el registro pictórico a la exhibición curada de las imágenes en espacios expositivos *ad hoc* sometidos a un escrutinio público que comenta con mordacidad y reclama un alto grado de autoconciencia por parte del o la autora. Autoconciencia, por supuesto, que no sigue más norma que la del gusto, pues no puede echar mano de ningún criterio metafísico, es decir, más allá de su propia autoafirmación y su capacidad de seducción y replicación.

Los rituales paganos de la sociedad del espectáculo superan incluso los de la antigua comunidad confesional, en número y en ortodoxia. Lo novedoso es que estos ritos no tienen detrás un mito que los soporte y sea compartido por todos los feligreses. En términos generales, las sociedades que nos precedieron compartieron cosmovisiones que no solo determinaban el *statu quo* e informaban su día a día, sino que eran asumidas tanto por los más como por los menos favorecidos por ese sistema de creencias. Hasta hace muy poco, el conjunto de los miembros de una comunidad pensaba que su papel en ella, su organización administrativa, su sistema simbólico, su reparto de las rentas, sus jerarquías, su sensación de pertenencia, sus tradiciones y su memoria colectiva, sus enemigos, su género o su color de piel..., en definitiva, *todo*, venía determinado por un orden metafísico unitario en el que creían a pies juntillas.

Y, entonces, llegó la modernidad, que, en pocas palabras, consistió en desmontar sistemáticamente ese dispositivo precedente que aglutinaba con una coherencia orgánica instituciones, expresiones artísticas, prácticas profesionales, hábitos, construcciones, administraciones territoriales, objetos, discursos y cuerpos. No desmontó cada una de estas variables (no demolió las catedrales) simplemente la fe que les servía de engrudo (y, entonces, las catedrales se convirtieron, según para quién, en objetos de arte, reclamos turísticos o fuentes de orgullo nacional; incluso, para algunos, siguieron siendo templos). Durante un tiempo —que podríamos llamar modernismo, entendiéndolo como ideología de la modernidad—, esta sistemática deconstrucción se vio compensada por una fe sustitutoria en que el propio desmontaje de los sistemas de creencias premodernos traería progreso y bienestar. Es cierto que este progresismo ya no prometía la salvación eterna, pero sí mantenía un fundamento teleológico que permitía que la vida siguiera sintiéndose orientada hacia un horizonte de sentido y sus actos como parte de un todo. Durante ese tiempo, los avances de la ciencia, los progresos de la técnica, el desarrollo económico (en términos cuantitativos y macro), el bienestar

(material), incluso el (lento) avance de la justicia social, resultaron tan evidentes que ni los más críticos con el nuevo orden cuestionaron sus fundamentos (el comunismo fue siempre positivista, racionalista, extractivista y utilitarista, por más que desconfiara en la capacidad del mercado para redistribuir los beneficios de ese modelo; y las diferentes luchas por la emancipación y los derechos sociales aspiraban a la igualdad, es decir, a la extensión universal del modelo, social y geográficamente). Por decirlo sucintamente: la secularización creó una nueva fe casi universalmente compartida.

Y entonces llegó la posmodernidad, que, en pocas palabras, consistió en ampliar el proceso de secularización moderno a la nueva fe modernista, aplicando su espíritu destructor a la te(le)ología del progreso. Una vez más, no demolió ni las viejas catedrales ni los modernos cines, no borró las fronteras —ni las culturales ni la de los estados nación—, no derogó los matrimonios ni cerró las industrias, simplemente disolvió el engrudo ideológico que le daba a todo aquello la apariencia de una cultura (si no ya una fe) compartida. Jugó esta vez a su favor que los avances de la ciencia dibujaran un universo entrópico, que los progresos de la técnica adquirieran una inquietante autonomía respecto no ya al bienestar humano sino a la misma subsistencia de la vida, que el desarrollo económico se basara en un consumismo insostenible y el bienestar se repartiera con un creciente grado de desigualdad que desdibujaba la justicia social. Por decirlo sucintamente, la posmodernidad acabó con toda teleología: hoy pensamos que el futuro no será mejor o, al menos, no será mejor para el conjunto de la humanidad. Por primera vez en la historia, lo que nos une como comunidad es la sospecha de que todo lo que hacemos es una puta locura.

Esto es muy raro. Durante siglos, la identidad colectiva y personal se basó en un solo precepto: honrar la tradición, reconocernos en las formas de vida de nuestros ascendientes, pensar que “quien a los suyos se parece, honra merece”. Hoy interpretamos nuestra herencia cultural como un infame conjunto indisoluble de progresismo, racionalismo, positivismo, cientifismo, extractivismo, codicia, especismo, productivismo, machismo, racismo, colonialismo, desigualdad... que, por otra parte, no se ha librado de la persistencia de prejuicios y dogmas premodernos. Y lo creemos, además, en la época de la corrección política, en la que la prevalencia de la ética sobre la política impide las matizaciones y desautoriza en bloque. Pero esta sensación de compacidad no puede evitar ya la fragmentación de las experiencias.

Vivimos pues una existencia zombi. Nuestros abuelos repetían gestos con la interna convicción de que eran coherentes con un plan trazado por Dios y seguido por miles de antepasados. Nuestros padres secularizaron los suyos, pero entendían

esa modernización como parte de un proyecto colectivo hacia un progreso incuestionable. Y ambos percibían la dimensión cohesiva de sus actos. Desde luego, los nuestros siguen teniendo una dimensión claramente mimética, e incluso marcadamente continuista. Seguimos visitando catedrales, probablemente más que nunca, nos casamos también más que nunca (a menudo en esas catedrales), fabricamos más productos que nunca en las mismas cadenas de montaje de siempre, seguimos siendo nacionalistas, las mujeres son (performan) incluso más “femeninas” que antes... La diferencia estriba en que visitamos las iglesias sin fe, nos casamos sabiendo que la monogamia es una construcción cultural en crisis, somos conscientes de que el modelo fordista está en decadencia, nos emocionamos con nuestra selección pero no se nos escapa que el estado nación es impotente ante los retos de la globalización y debe albergar una población multicultural, adoptamos expresiones de género con conciencia de que son repertorios impuestos por instancias no neutrales y performamos nuestra subjetividad sabiéndonos correa de transmisión de ese poder, apelamos al crecimiento —económico o personal— sabiendo que es insostenible, nos matriculamos en la universidad conscientes de que la enseñanza no puede asegurarnos el acceso a un mercado de trabajo imprevisible, hacemos arte sabiendo que ya no existe la capacidad de atención que demanda...

Todas las prácticas definitorias de un pasado sin futuro persisten, lo único que no tenemos es un sistema de creencias que consiga hacernos pensar que todo eso que hacemos sea algo más que la ciega huida hacia delante de una civilización incapaz de tomar las riendas de su propio destino. O, para ser más exactos, tenemos un sistema de creencias que nos hace interpretar el conjunto de lo que ocurre como una expresión orgánica de sinsentido. Nuestra única convicción —y nuestra convicción única— coincidiría con el axioma de lo que Mark Fischer llama “realismo capitalista”: resulta más fácil concebir el fin del mundo que el fin del capitalismo (en la convicción, claro está, de que el capitalismo aboca al fin del mundo). Lo más inquietante de este credo es que todos los críticos del capitalismo coinciden en un punto: no se trata de un sistema represivo sino persuasivo, su omnipotencia depende absolutamente de la colaboración necesaria de los individuos a los que somete. Dicho de otro modo, nuestro problema radica en que hemos dotado a nuestra propia extinción de un glamur cautivador.

El posfordismo ha aprovechado las hojas del rábano para desmontar todos los sistemas de seguridad social, que, al no estar ya vinculados ni a verdades metafísicas ni a pactos sociales, resultan tan fáciles de derogar como de suscribir. Por su parte, la conciencia crítica está en horas bajas: si seguimos comiendo carne, haciendo turismo o comprando ropa, no será porque no nos hayan advertido de su insostenibilidad: lo sabemos todo de los pedos de las vacas y del consumo de

agua de la industria textil, y las emisiones de CO<sub>2</sub> vienen impresas en la tarjeta de embarque. De hecho, somos tan conscientes de la huella socioambiental de *todo* lo que hacemos que ese exceso de conciencia nos condena a la inacción. Por otra parte, la posmodernidad ha acabado no solo con las grandes verdades, sino con la expectativa de encontrarlas: pese a que los retos globales exigen diagnósticos holísticos y acción política coordinada, cualquier imperativo más o menos categórico o cualquier precepto más o menos universal que pudiera someter nuestras acciones nos parecería un ejercicio de poder sospechoso de favorecer determinados intereses. El capitalismo es mucho más sexy que cualquiera de sus alternativas, y el pensamiento crítico es presa de un relativismo que favorece la posverdad, que no es más que la aplicación del sentimiento posmoderno al juicio crítico: una ficción compartida genera verdades operativas y emociones mucho más poderosas que la razón.

Ya no cumplimos los diez mandamientos, pero aplicamos con la misma consistencia y mayor conciencia las “diez reglas para salir bien en un selfie”. Sabemos que, con ello, nos sometemos a los dictados de la sociedad del espectáculo, pero también que, al mismo tiempo, ejercitamos la agencia sobre nuestra propia imagen, forzamos el tradicional reparto patriarcal de papeles entre sujetos (activos) y objetos (pasivos), incluso subvertimos esa polaridad y hacemos uso de un derecho inalienable, largamente proscrito, a la superficialidad y a la representación lúdica de la propia subjetividad. Cada día, al hacernos un selfie, nos sometemos al más sofisticado aparato de coerción nunca diseñado y, al mismo tiempo, ejercemos el más alto grado de autonomía antropológica jamás gozado.

Con no poca soberbia, Beuys proclamó que cualquier ser humano podía ser artista y reclamó la unión del arte y la vida. Hoy nadie le pide ya permiso al artista, los individuos desbordan libremente su expresividad estética en el mundo de una vida convertida en imagen. Lo hacen con producciones que, cuantitativa y cualitativamente, desplazan al arte (oficial) a la periferia de la visualidad y convierten en “inframince” la distancia entre arte y cultura visual, al punto de que en sus expresiones se confunden los ejemplos de la más jovial expansión del *general intellect* y del más absoluto de los adocenamientos. En efecto, como nunca antes en la historia, hacemos un libre, intenso y democrático uso de nuestra autonomía antropológica: jugamos con el lenguaje y sus paradigmas epistémicos, con las prácticas sociales y las constelaciones simbólicas que gobiernan la comunicación social y dotan de un sentido narrativo a las formas de vida. Pero nos cuesta interpretar toda esta conciencia en clave emancipatoria, pues también nos resulta evidente que nuestro lenguaje, nuestra creatividad y capacidad crítica están siendo explotadas por el capitalismo de los afectos y la experiencia.

En estas circunstancias, Paolo Virno interpreta en su *Gramática de la multitud* (Traficantes de sueños, 2003) que las “tonalidades emotivas” más plausibles son el oportunismo y el cinismo. Advierte de entrada que una caracterización apresuradamente peyorativa de estos términos podría impedirnos entender que en el capitalismo “el antídoto, por así llamarlo, solo puede encontrarse en aquello que por el momento se da a conocer como veneno” (p. 87). Virno sugiere “una definición estructural, no moralista, del oportunismo” (p. 90): “Oportunista es aquel que hace frente a un flujo de posibilidades siempre intercambiables, que se mantiene disponible y atento al mayor número de eventualidades” (p. 89), que ejercita “una disciplina para manejarse en el caleidoscopio de las oportunidades, una íntima relación con lo posible” (p. 90), “un adiestramiento para aceptar la dimensión de lo posible en cuanto posible y en una estrecha cercanía con las reglas convencionales que estructuran los diversos contextos de acción” (p. 92).

Por su parte,

El cinismo está en conexión con la inestabilidad crónica de las formas de vida y de los juegos lingüísticos actuales. Esta inestabilidad crónica pone a la vista, tanto en el trabajo como en el tiempo libre, las reglas desnudas que estructuran artificialmente los ámbitos de acción. (...) En la base del cinismo contemporáneo está el hecho de que los hombres y mujeres tienen experiencia de reglas mucho antes que de “hechos” o acontecimientos concretos. Pero tener experiencia directa de reglas significa también reconocer su convencionalidad, su carencia de fundamento. Esto es así a tal punto que ya no se está inmerso en un juego predefinido, del cual se participa con verdadera adhesión, sino que cada “juego” singular, destituido de toda obviedad y seriedad, se percibe solamente como el lugar de la inmediata afirmación de sí. Afirmación que es tanto más brutal, arrogante y cínica en cuanto se sirve —sin ilusiones sino con perfecta adhesión momentánea— de aquellas mismas reglas que ya han sido percibidas como convencionales y mutables. (p. 91)

Si nos dedicáramos a los estudios visuales, bastaría con ilustrar estas paradojas con ejemplos más o menos sintomáticos para presumir de un espíritu crítico que, hipotéticamente, nos aseguraría un sitio fijo en el lado de los buenos. Pero quien decida hacer arte, para bien o para mal, no podrá distanciarse críticamente sino operar en este espacio de contradicción en el que ya no dispondrá de una disciplina específica autónoma ni de repertorios canónicos o papeles disciplinares exclusivos, sino de reglas zombis (carentes de reglamento) “convencionales y mutables”. La tarea de “estetizar los hábitos” nos mete de lleno en el caleidoscopio de oportunidades de la sociedad del espectáculo, adoptando posturas que lindarán

con el postureo, surfeando “un flujo de posibilidades” atentos “al mayor número de eventualidades” en “íntima relación con lo posible” y “estrecha cercanía con las reglas convencionales que estructuran los diversos contextos de acción”. Este juego, lugar inestable de la creación estética del sí, con las dosis que convierten el veneno en antídoto, debe entusiasrnos al punto de hacernos *recuperar la fe* en que valga la pena vérnoslas con la perplejidad a base de matizaciones, trastocando constantemente las reglas que nos inducen a marcar diferencias a base de presunción, intemperancia, supremacismo y egotismo, y a igualarnos por el común deseo de privilegiar la voluntad sobre la capacidad de adaptación, superar compulsivamente los límites, dominar la naturaleza o confiar a la técnica la solución de los problemas culturales. Ese es quizá el reto del arte, conseguir que un conjunto de juegos simbólicos autorreferenciales con las reglas de la economía libidinal, planteados desde presupuestos estrictamente estéticos que apenas se diferencian del esteticismo más difuso, resulte más excitante que la adrenalina suicida del realismo capitalista. O, al menos, suscite suficientes dudas sobre “la importancia de lo que nos preocupa”. Las perspectivas no me parecen tan malas. En general, la gente que conozco que se mete en este ocio (yo no me codeo con las que lo entienden como negocio) encuentra en él estímulos que hacen que el realismo parezca una fantasmagoría y el pragmatismo infructífero, es decir, que logran que lo normal resulte extravagante y lo raro inevitable. También es verdad que lo primero que hay que recuperar es la ingenuidad.







ATENEO DE LA LAGUNA