



CRISIS? WHAT CRISIS?

Cap. 3

Intimidades,
subjetividades
y otras
afinidades
electivas

TEA

CRISIS? WHAT CRISIS? (¿tiene forma la catástrofe?)

un proyecto de TEA y Ramón Salas

Cap. 3. Intimidaciones, subjetividades y otras afinidades electivas

24 mayo > 13 octubre 2019
Tenerife Espacio de las artes TEA

CRISIS? WHAT CRISIS? (¿tiene forma la catástrofe?)

un proyecto de TEA y Ramón Salas

Cap. 3. Intimidaciones, subjetividades y otras afinidades electivas

ALBY ÁLAMO / TERESA AROZENA / RAÚL ARTILES

KARINA BELTRÁN / M^a LAURA BENAVENTE

FRANCISCO CASTRO / NÉSTOR DELGADO

LECUONA Y HERNÁNDEZ / MONEIBA LEMES

MARTÍN Y SICILIA / CRISTINA MAYA / UBAY MURILLO

JOSÉ OTERO / PÉREZ Y REQUENA / FERNANDO ROBAYNA

ADASSA SANTANA / JUAN JOSÉ VALENCIA / DIEGO VITES

Curaduría:

MONEIBA LEMES / RAMÓN SALAS

CABILDO INSULAR DE TENERIFE

PRESIDENTE DEL EXCMO. CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Pedro Manuel Martín Domínguez

CONSEJERO INSULAR DEL ÁREA DE CARRETERAS, MOVILIDAD, INNOVACIÓN Y CULTURA

Enrique Arriaga Álvarez

DIRECTOR INSULAR DE CULTURA

Alejandro Krawietz

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Carmen Luz Baso Lorenzo, Enrique Arriaga Álvarez, José Carlos Acha Domínguez, Liskel Álvarez Domínguez, María José Belda Díaz, Ruth Acosta Trujillo, Verónica Meseguer del Pino

EQUIPO DE TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

DIRECTOR ARTÍSTICO

Gilberto González

GERENTE

Jerónimo Cabrera Romero

CONSERVADOR JEFE DE LA COLECCIÓN

Isidro Hernández Gutiérrez

CONSERVADOR DE EXPOSICIONES TEMPORALES

Néstor Delgado Morales

DIRECTOR DE MANTENIMIENTO

Ignacio Faura Sánchez

DEPARTAMENTO DE ACTIVIDADES Y AUDIOVISUALES

Emilio Ramal Soriano

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN

Paloma Tudela Caño

DEPARTAMENTO DE PRODUCCIÓN

Adelaida Arteaga Fierro

Estíbaliz Pérez García

ÁREA JURÍDICA

M^a Mercedes Padilla Quintana

DISEÑO GRÁFICO

Cristina Saavedra (S.A. de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife)

JEFE DE MANTENIMIENTO

Francisco Cuadrado Rodríguez

ASISTENCIA A LA GERENCIA

María Milagros Afonso Hernández

CENTRO DE FOTOGRAFÍA ISLA DE TENERIFE

DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO CFIT

Rosa Hernández Suárez

DEPARTAMENTO TÉCNICO CFIT

Emilio Prieto Pérez

SERVICIOS EXTERNALIZADOS

CENTRO DE COMUNICACIÓN Y CFIT

Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias S.L.)

ÁREA DE REGISTRO COLECCIONES

Vanessa Rosa Serafín (P.D.E.C.S.L.)

COMUNICACIÓN

Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)

EXPOSICIÓN

CURADURÍA

Ramón Salas
Moneiba Lemes

COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN

Adelaida Arteaga Fierro

MONTAJE

Óscar Hernández
Israel Pérez

SERVICIOS DE REGISTRO

Vanessa Rosa Serafin (P.D.E.C.S.L.)

DISEÑO GRÁFICO

Cristina Saavedra (S.A. de Cultura del
Cabildo Insular de Tenerife)

ASISTENCIA TÉCNICA

Emilio Prieto Pérez

TRANSPORTE

P.G.P.

SEGURO

AXA Art

ISBN: 978-84-124928-2-8

DEPÓSITO LEGAL: TF 791-2021

CATÁLOGO

EDICIÓN

TEA Tenerife Espacio de las Artes

DISEÑO Y COORDINACIÓN

Ramón Salas

TEXTOS

Moneiba Lemes
Ramón Salas

FOTOGRAFÍA

M^a Laura Benavente (págs. 80 y ss.)
Los /as artistas

IMPRESIÓN

Litografía Romero, S.L.

© De esta edición TEA Tenerife Espacio de las
Artes

© De los textos los autores

© De las imágenes sus autores

© Moneiba Lemes, Martín y Sicilia, VEGAP, Santa
Cruz de Tenerife, 2019

Pieter de Hooch

ÍNDICE



I. Pintando la incertidumbre. Metáforas y fantasmas de la Escuela de La Laguna8	Moneiba Lemes
La <i>tabula rasa</i>10	
El piso compartido.14	
Fantasmas21	
II. Un pensamiento propio28	Ramón Salas
Escenas de la vida de provincias.29	
Subjetividades.59	
III. Intimidades, subjetividades y otras afinidades electivas80	Ramón Salas
A1. Conceptos81	
A2. La escuela de La Laguna97	
A3.1. Fotogramas136	
A3.2. La 2ª generación146	
A4. Mudanza164	
B. Derivas182	
B1. Multitud.183	
B2.1. Agencia de los objetos191	
B2.2. Decolonialidad197	
B3. Liquefacciones205	
B4. Siniestralidad216	
III. Biografías229	



MONEIBA LEMES

PINTANDO LA INCERTIDUMBRE
METÁFORAS Y FANTASMAS DE LA ESCUELA DE LA LAGUNA

Samuel van Hoogstraten
Vista de un corredor,
1654-70
óleo / tela
103 x 70 cm.



La Escuela de La Laguna aparece en una atmósfera académica que a finales del siglo pasado marcó un nuevo rumbo respecto al tema que casi en exclusiva parecía haberle preocupado al arte canario hasta entonces: la identidad canaria. A las puertas del nuevo milenio e impulsada por las enseñanzas de un pequeño grupo de jóvenes artistas y profesores en un contexto universitario que todavía seguía anclado a los métodos clásicos de las enseñanzas artísticas, comenzó a crearse un programa marcadamente más progresista en el que la teoría y la práctica se imbricaban íntimamente y se proyectaban hacia estéticas relacionales, en contraposición a las lógicas de la identidad y la diferencia que en años anteriores habían colmado el discurso sociocultural en el Archipiélago. Muchos de los alumnos y alumnas que se formaron en aquella facultad en transición, cada vez más multidisciplinar, optaron por prestarle mayor atención a la vida cotidiana en el nuevo contexto sociocultural globalizado. Mediante procedimientos principalmente pictóricos, esta comunidad artística tematizó su incertidumbre cartografiando su intimidad y empleando el lienzo como un espacio para la cita. Practicaban una suerte de pintura intertextual que, en la época del consumo masivo de imágenes y de identidades *prêt-à-porter*, pretendía redefinir lugares comunes y proponer nuevos valores representacionales que se contrapusiesen, no solo al esencialismo trascendental pre-moderno, sino al individualismo, el trabajo mecanizado, la rapidez y la competitividad imperante en la *cultura del nuevo capitalismo*. En el contexto sociocultural de finales del siglo XX en Canarias, muchos artistas formados en la Facultad de Bellas Artes de La Laguna comenzamos a interesarnos por el papel de los sujetos en el nuevo orden económico mundial y la pertinencia histórica del arte en la representación de ese incierto encaje entre los individuos y su contexto espacial y temporal. A partir de entonces,



Raúl Artiles
Sin Título, 2007
óleo / lienzo
17 x 22 cm.

el arte canario dejó de interpretar sus circunstancias como una excepción exótica para concebirlas como la forma local en la que decantan las tendencias que determinan el contexto global: el desarrollo de las tecnologías de la comunicación, la hibridación cultural, la desterritorialización de la producción, la desubicación y precarización de los sujetos, la conversión del territorio en parque temático o el devenir imagen de nuestra experiencia.

LA TABULA RASA

Expresado de diferentes formas —como hoja o lienzo en blanco, como hueco o vacío en la imagen, como pantalla en off, como un gélido campo de nieve, etc.— a finales del siglo XX, el joven

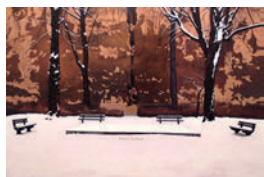


Martín y Sicilia
Buenos días Sr. Courbet I,
1997
De la serie
Estancia en el bosque
acrílico / lienzo
46 x 55 cm.

José Otero
El miedo ante el lienzo en blanco, 2005
óleo / lienzo
44 x 64 cm.



José Otero
Tabula Rasa, 2006
óleo / lienzo
153 x 232 cm.



arte canario comenzó a hacer uso de la metáfora de la tabula rasa para representar el proceso de vaciamiento y secularización que inició la modernidad y que culminó en la década de los setenta con el triunfo del cubo blanco minimalista. Como metáfora presente desde el siglo XVII en Holanda —momento en el que el arte se desacraliza y comienza a entrar en los hogares burgueses volviendo la mirada a los asuntos triviales del día a día— la tabula rasa ha sido un tema central del arte moderno. Desde las visiones románticas decimonónicas de una naturaleza en ruinas que sugerían una dramática pulsión de muerte en un contexto de enormes revoluciones industriales, hasta el proceso de descomposición formal de la imagen que se inició en el impresionismo, el arte no ha hecho otra cosa que “dar vueltas en el vacío” representando, no al ser, sino al devenir.

Pero este desierto metafórico que invadió la creación artística en

Alby Álamo
Hacia la metáfora, 1999
óleo / cartón
25 x 30 cm.



Canarias a partir de la década de los noventa evidenciaba, a su vez, uno de los principales problemas de las actuales sociedades de la imagen: la dificultad de auto-representarse tras la crisis de los conceptos de sujeto y bienestar y en un mundo acelerado y fragmentado, marcado por la deformación permanente y la inquietante necesidad de adaptación continua. La mitificación del cubo blanco y del pedestal vacío minimalista, aceptado simbólicamente como culmen del proyecto moderno, inauguró también un periodo nuevo, el de una postmodernidad afirmativa que a partir de los años setenta deseaba abrirse a la variedad (esquizofrénica) del mundo material. A partir de entonces, si en el espacio del arte el vaciado podía seguir actuando como una referencia— al menos, paradójica— en el espacio crecientemente saturado de la cultura visual era inimaginable plantear como problema la carencia de referentes. Del desierto deshidratado del modernismo habíamos pasado al desierto húmedo y polar del posfordismo, igual de inhóspito pero, si cabe, mucho más frío y resbaladizo. Y es que la posmodernidad no parecía invitarnos a la salvaguardia de refugios de sentido, sino a su destrucción, de ahí que en un escenario movedizo, regido por la obsolescencia



Jacobus Vrel
*Interior con mujer
peinando a una niña,*
c.a. 1654-62
óleo / madera
56 x 40,5 cm.

estética programada y frente a la aparente (y operante) ausencia de cosas que decir, los y las artistas de La Escuela de La Laguna decidieran “repoblar” esa tabula rasa a sabiendas de que el espacio de la representación no podía, de ningún modo, volver a constituirse como espacio de certidumbre, sino como lugar de encuentro y discusión para su constante puesta en crisis: la (ruina de la) imagen como pregunta y como problema.

Desde estos parámetros propusieron el tanteo y la deriva narrativa como un modo de habitar la transitoriedad y como estrategia de diletantismo y ejercitación de conciencia a la vez que reflexionaban sobre ese “partir de cero” en la construcción de las subjetividades. Su trabajo abandonó el ejercicio metódico de representar “nuestras esencias” (palmeras, cactus, guanches, rocas, “magos”, pintaderas, etc.) en pos de una pintura relativa, narrativa, relacional, siniestra e irónica que permitía repensar



Alby Álamo
Calle Maya, 2000
óleo / cartón
15 x 20 cm.



Damián Rodríguez
Sin Título, 2008
acrílico / cartón
18 x 24 cm.

formas de vida al margen de relatos identitarios afines al desvanecimiento posmoderno. Su asunto no era otro que el problema histórico de la pintura: producir una figura que se diferencie del fondo o, lo que es lo mismo, la pregunta acerca de la relación del Sujeto y la Historia. En este sentido, la tabula rasa no era percibida trágicamente como abismo existencial, sino como oportunidad de autodefinición estética, es decir, como la posibilidad de hacerse con un relato biográfico capaz de identificarles y de crear comunidad en ese contexto social de finales de siglo plagado de incertidumbres.

EL PISO COMPARTIDO

La representación de la figura en el piso o espacio compartido —que podía ser el apartamento de alquiler, la casa de los padres, la habitación del hotel, el taller del artista, etc.— fue otro de los lugares comunes más revisitados dentro de este ambiente artístico lagunero. Incluso la Facultad de Bellas Artes era vista como un centro de producción y convivencia donde diferentes promociones de estudiantes tratábamos de articular un discurso artístico propio a la vez que definíamos un espacio de relaciones con el que abordar problemáticas globales. En este contexto académico, en el que las preguntas superaban a las respuestas, y las inquietudes a las certezas, era normal que aparecieran numerosas obras y proyectos que tematizaban los problemas del arte para encontrar su lugar en la historia vinculados a los del propio sujeto para ubicarse en ese escenario. Asuntos que se trataban de resolver de manera cooperativa, dado que la utilización del aula como taller creaba una intensa atmósfera de estudio compartido y de conciencia generacional e historicidad que se extendía más allá del horario docente. La autopercepción como

Pág. siguiente

At Home, 2010
Exposición colectiva en
espacios domésticos

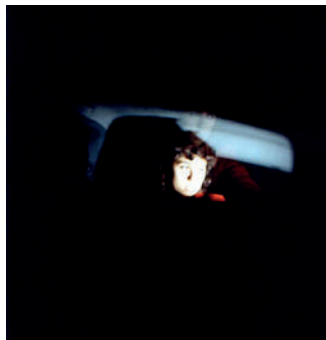
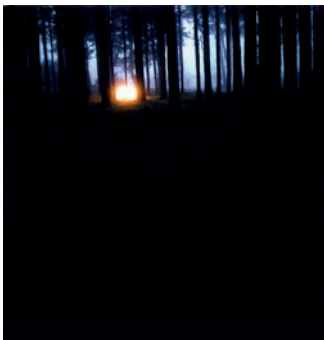
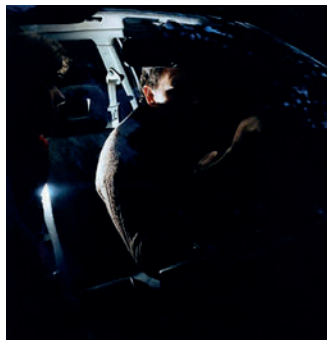


sujetos posmodernos —viviendo colectivamente el problema individual de la definición estética de nuestros propios intereses en un contexto a medio camino entre lo cotidiano y lo académico— hizo que el joven arte canario comenzase a mostrar un especial interés por registrar la perplejidad provocada por la disolución de los límites entre la vida pública y la privada, entre la acción y la reflexión, entre la performatividad y su representación y, así, el paralelismo entre las obras y las formas de vida modernas en su mutua tendencia a la indefinición.

Haciendo resonar historias de suspense en los escenarios de la vida cotidiana, el nuevo arte canario parecía haber abandonado ya la búsqueda de los fantasmas de la identidad para afanarse en abordar el problema acuciante de la corrosión del carácter, es decir, las dificultades que la inseguridad y la inestabilidad planteaban ahora al sujeto. Esta relación entre intimidad, in-sustan-

Martín y Sicilia
Los alborotadores, 2003
óleo / lienzo
140 x 300 cm.





Teresa Arozena
El acuerdo, 2004
fotografía
70 x 100 cm.

cialidad, trabajo de construcción de sí e inclinación a los otros encontraba un cronotopo privilegiado en esa coexistencia típica en el taller del artista, de vivienda, lugar de trabajo, estudio, relación y esparcimiento: un espacio de experimentación estética y relacional, ideal para la representación de la vida (y la obra) como permanente *work in progress*. En este hábitat posminimalista, el piso de estudiantes operaba como otra especie de tabula rasa —de nuevo con rasgos de siniestralidad en tanto que vinculaba lo familiar y lo extraño, lo propio y lo impropio, el recogimiento y la disipación— en la que escenificar esa decisión política de *poner la vida en obra*. Pero las micro-ficciones domésticas de artistas como Martín y Sicilia, Alby Álamo, Teresa Arozena, Ubay Murillo, José Otero, Pérez y Requena, Lecuona y Hernández, etc., trataban de representar no solo las dinámicas de la vida de taller, sino algunas de las principales paradojas que afectaban a una generación de individuos que ahora se reconocían en un tiempo “nuevo” que les inducía a ensayar formas electivas y compartidas de *hacer hogar*.

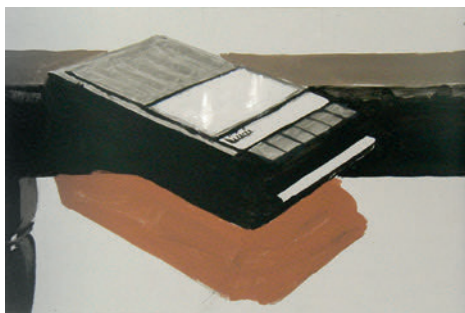
La vivienda ocupada aparecía como una suerte de diorama

donde se representaba la construcción de subjetividades; un espacio habitado temporalmente para el ejercicio hermenéutico de sus huéspedes que servía también para describir modos de hacer en común y de transformar el espacio de la representación (y de la vida) mediante el encuentro. De este modo, La Escuela de La Laguna iba progresivamente derivando del espacio de la representación al de la performatividad y relacionalidad sin modificar ninguno de sus presupuestos. Y esta inclinación cada vez más acentuada a la inclinación —a la relación metafórica, intelectual, pero también entrañable, personal— hizo que surgieran numerosas parejas artísticas (Martín y Sicilia, Lecuona y Hernández, Valencia y Peñate, Pérez y Requena...) así como diferentes experiencias colectivas (la Academia Crítica, La Reina 39, Él Puso, El Caso, El Apartamento, la Oficina para la Acción Urbana...). El espacio doméstico visto como salvaguardia de la memoria se convirtió así en metáfora o, mejor, en metonimia, de la predisposición colectiva a contar la propia vida.

Hoy, cuando han pasado diez años de convivencia con una crisis que no parece ofrecer garantía de resolución y una década después de que la antropóloga Paula Sibilia señalara que vivimos en el tiempo de la exhibición pública de la vida privada a través de nuestras pantallas, aquello que los y las artistas de La Escuela de La Laguna comenzaron a retratar a partir de la década de los noventa parece adquirir cierto carácter profético anticipando la cultura del *selfie* y las bio-ficciones de las redes sociales. La vivienda compartida, dispuesta para la escenificación de este suspense contemporáneo, transforma el espacio de la identidad-intimidad en un platón en el que solo podemos reconocernos mediante la adopción de un determinado *rol*. Se presenta como un pequeño generador de imágenes que ofrece la posibilidad de

Alby Álamo
Ahora no puedo hablar
(serie), 2004
acrílico / lienzo
varias medidas

I. Pintando la incertidumbre. Metáforas y fantasmas de la Escuela de La Laguna



José Luis Pardo traslada la pregunta que se encuentra en el origen de la filosofía (¿por qué existe algo y no más bien nada?) al terreno de la subjetividad: ¿por qué soy alguien y no más bien nadie? (...) Es decir, no nos interesa qué nos diferencia de aquel otro “alguien” sino qué nos hace parecernos a él y nos distingue de todos aquellos que no son alguien. Y la respuesta está implícita en el planteamiento: no tanto un modo especial de sentirse, un modo de contar y cantar la vida, sino el modo especial de vivir contando con algo o alguien y tratando de contar para algo o para alguien, es decir, de contar qué cuenta para uno. (Ramón Salas, 2003)

contar múltiples relatos (insustanciales) de nosotros mismos y hacerlos visibles a los demás. Muy especialmente, el (meta)relato de la nunca derogada obligación moderna de construir la existencia como proyecto de naturaleza narrativa, obligación cada vez más apremiante y, sin embargo, cada vez más inconciliable con un espacio mutable y nómada más apto para la vivencia que para la experiencia.

La imagen como morada, como hábitat, expresaba la urgencia de todos estos artistas por dar forma al contexto en el que vivían. Así, concentrando sus energías en la creación de estos “asentamientos”, las obras se convirtieron en pequeños nichos de sentido (provisionales) y comenzaron a verse a sí mismos como intérpretes de continuos *performances*, es decir, como personajes que participaban dentro de una escena autoconstruida. Los que, inicialmente, decidieron hacerlo a través de procedimientos pictóricos y desarrollaron el juego relacional en el ámbito fundamentalmente simbólico, parecían querer retrotraer esta inclinación por la intimidad hasta el nacimiento de la pintura en Holanda. El cuadro, en este sentido, parecía rescatar entonces la memoria de ese algo perdido que podía ser la promesa moderna de autonomía y libertad, vinculada a la posibilidad de definir los propios fines.

Pero en pleno desarrollo de Internet, conceptos antaño claros, como el de hogar, ventana o entorno, comenzaron a adquirir un carácter más polisémico. Internet era ahora nuestro gran piso compartido y, en consecuencia, las imágenes dejaron progresivamente de escenificar el artificio para representar la fluida superficialidad del mundo en la pantalla y el desplazamiento triunfal y fúnebre de los simulacros en la era global de los avanzados medios de representación, comunicación y vigilancia.

Karian Beltrán
Geometrías (interior),
2016
fotografía
18 x 13 cm.



FANTASMAS

Como es lógico, en un mundo en constante transformación —y máxime tratándose de artistas jóvenes— en los últimos años gran parte de las trayectorias de los artistas de la Escuela de La Laguna han vivido notables transformaciones formales y temáticas. Aunque las preocupaciones siguen siendo recurrentes —el papel de la imagen en la construcción de la subjetividad, el fondo de precariedad, la agencia del sujeto en el contexto posfordis-

Hoy la cultura no consiste en prohibiciones sino en ofertas, no consiste en normas sino en propuestas. (...) La cultura hoy se ocupa de ofrecer tentaciones y establecer atracciones, con seducción y señuelos en lugar de reglamentos, con relaciones públicas en lugar de supervisión policial: produciendo, sembrando y plantando nuevos deseos y necesidades en lugar de imponer el deber. (Zygmunt Bauman, 2011)

ta...— lo que claramente ha cambiado ha sido el tono con el que se abordan. En términos generales, hasta el 2008 el avance destructor del nihilismo se podía aún percibir como una amenaza con contrapartidas positivas: el desmontaje del sujeto ofrecía inéditas posibilidades para su reconfiguración estética que permitía abordar con esperanzas un proyecto coherente artístico y vital. Incluso la emigración, en una Canarias extraordinariamente bien comunicada en pleno auge de la industria del turismo y las compañías *low cost* y, en la mayoría de los casos, hacia una Berlín acogedora, dinámica y barata, se percibía como una “ventana de oportunidad”. Pero la evolución de los iniciales signos de optimismo —o, al menos, de esperanza— hacia unas visiones más siniestras es el correlato de la profunda crisis de la subjetividad en el actual paradigma cortoplacista, flexible y precarizador. Enfrentado diariamente a la ardua tarea de tener que reinventarse y adoptar diferentes roles en una sociedad aparentemente cambiante que se asemeja a un decorado cinematográfico, el sujeto vive esta multiplicidad como fantasmagoría, y hasta le atribuye un efecto provechoso para su desarrollo personal. Un efecto ilusorio y perverso que el sistema ha sabido inyectar en el imaginario colectivo a través de su amplia red de medios de seducción de masas con el fin de reducir la subjetividad a un bien de consumo. Las dificultades que encuentra actualmente el “yo” para darse respuestas duraderas y sostenibles, determinan que la identidad narrativa —como recurso dialéctico que permite a ese “yo” traducirse en lenguaje y contar su propia vida— se encuentre hoy en una fase agonizante. Pero, sobre todo, el problema y la paradoja es que esas llamadas a la auto-representación vital, que en su momento pudieron tener un sentido contrahegemónico, se han convertido hoy en el reclamo del sistema para engancharnos a su dinámica. Una auto-representación siempre

frustrada por el propio sistema, que demanda constantes esfuerzos de adaptación a requerimientos constantemente cambiantes y que, además, desarrolla a través de las redes sociales unos “géneros narrativos” que favorecen lo episódico frente a la continuidad y la coherencia propia del relato. Esta frustración es la que se retroalimenta —siguiendo la lógica del deseo y el consumo— con la propia necesidad de aprovisionar una autobiografía ficcionada basada en el consumo incesante de experiencias y en la hipermostración de nuestras inclinaciones. En este contexto amenazador, las transformaciones más recientes manifiestan una deriva general hacia la rarificación de los sujetos que problematiza mucho más si cabe la relación figura-fondo.

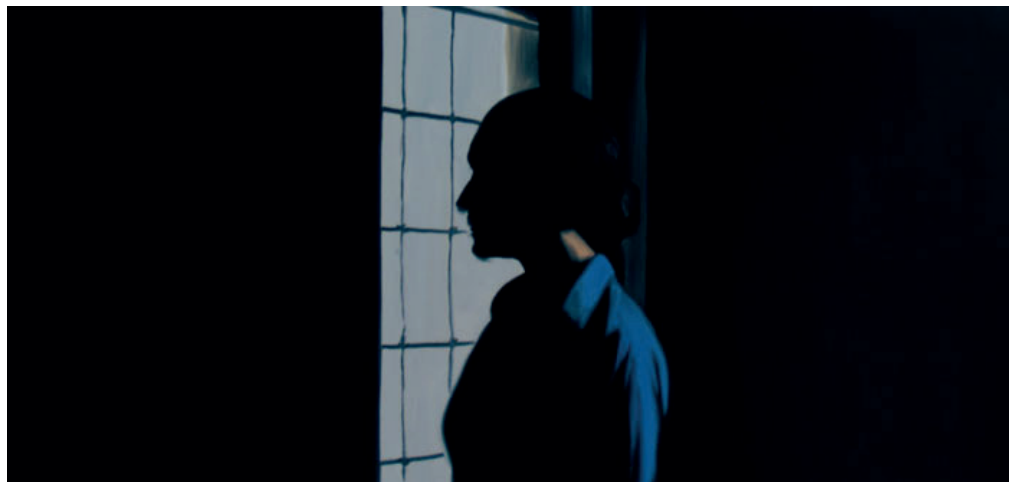
Entre tanto, lo único que parece haberse estabilizado es la crisis: el desmontaje sistemático del sujeto y del estado del bienestar no es, como apuntamos, un proyecto humanista para el desarrollo

Alby Álamo

Neck, 2010

acrílico / lienzo

46 x 97 cm.



Ubay Murillo
Rodarán cabezas
(*vanguardia*), 2011
óleo / lienzo
140 x 110 cm.



de una subjetividad liberada de las rigideces de los modelos normativos burgueses, sino un proyecto para el incremento de los rendimientos del capital, socavando los más mínimos restos de seguridad “social”. Probablemente estemos viviendo hoy la gran crisis de la crisis de la globalización. Una crisis de la que, sin lugar a dudas, no podremos salir a flote sin repensar al Otro. Nada tiene de particular entonces que las actuales metáforas pictóricas se hayan vuelto más oscuras y siniestras y el desvanecimiento de la figura en el fondo —del sujeto en el contexto o marco referencial que lo *sujetaba*— progresivamente más presente. El aura exótica de la “ciudad global” —la vieja arcadia

metropolitana que parecía la cúspide del Estado del Bienestar y que tantas fantasías de desarrollo y libertad había generado en la década de los noventa— se ha ido diluyendo al mismo tiempo que los siniestros modelos de deseo generados en la superficie de la cultura visual neoliberal se han ido apoderando de los imaginarios. Para esta generación de jóvenes —herederos de una clase media en extinción que ya solo acoge sus expectativas, y que ha visto sus proyecciones emancipatorias truncadas— la catástrofe ha dejado de evocar la imagen de un futuro amenazador y distópico para instalarse en el centro de su vida cotidiana.

En medio de este creciente *estado de malestar*, las relajadas escenas cotidianas que poblaban los viejos cuadros de Uбай Murillo

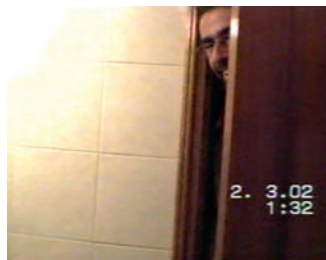


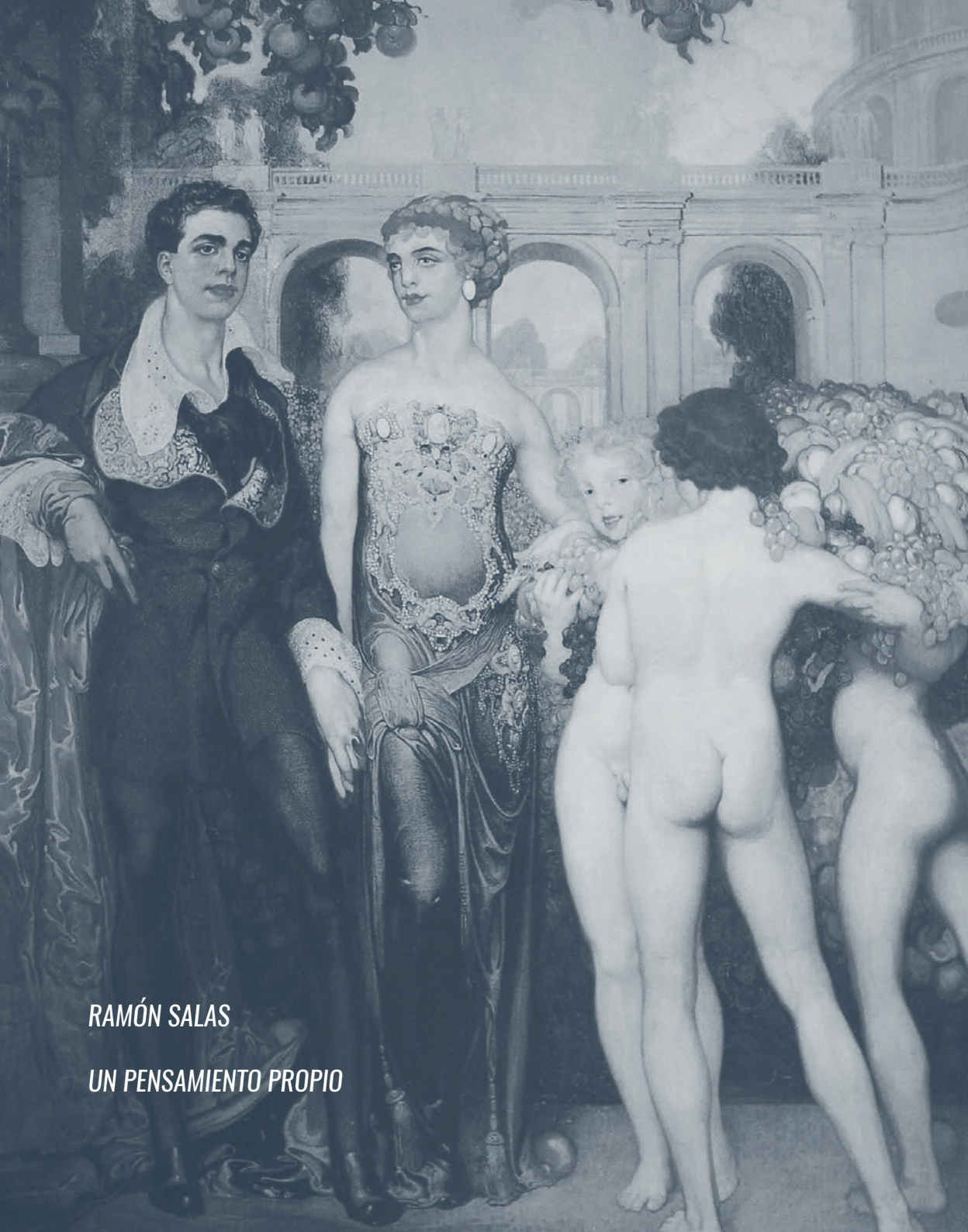
Moneiba Lemes
Sin título, 2020
óleo / lienzo
40 x 50 cm.

artistas de La Escuela de La Laguna, parecen estar a punto de esfumarse o de derretirse ante nosotros.

La hipótesis que barajamos es que todas estas transformaciones estéticas, más notables a partir del año 2011, son consecuencia de un nuevo escenario global de malestar social auspiciado, principalmente, por el severo desmontaje de los restos de la sociedad del bienestar fordista acelerado tras la crisis socioeconómica del 2008 y por la *furia de las imágenes* característica de nuestras sociedades hipertecnificadas. Esta crisis, que haríamos mal en interpretar como una coyuntura y no como una reorientación de las estrategias del capital, ha dado lugar a un tiempo convulso y, consecuentemente, también a un escenario más politizado en el que diferentes sujetos colectivos han puesto en conflicto y disputa los espacios de representación y reconocimiento. Todas las transformaciones socioculturales que hemos vivido en los últimos diez años han afectado a la experiencia, la práctica y los discursos artísticos locales. En el último estadio de esta exposición nuestro objetivo no era otro que aproximarnos a este nuevo contexto de incertidumbre(s) e *impasse*, observando su huella en las subjetividades y, por tanto, en su impronta en el campo de la experimentación e investigación del arte canario contemporáneo. ¿Qué forma tiene la crisis? ¿Cuál es la catástrofe?

Fernando Robayna
Vídeo doméstico, 2002
video 30'





RAMÓN SALAS

UN PENSAMIENTO PROPIO



Néstor Martín
Fernández de la Torre
*Epitalamio o Las bodas del
príncipe Néstor*, 1909
óleo / lienzo
220 x 220 cm.

Yo soy yo y mi
circunstancia, y si no la
salvo a ella, no me salvo yo.
(José Ortega y Gasset,
1914)

ESCENAS DE LA VIDA DE PROVINCIAS

La historia del arte ha sido, tradicionalmente, uno de los pilares del historicismo. Llamamos historicismo, en pocas palabras, a la convicción de que la historia tiene una lógica —incluso una racionalidad— interna. Que no es una mera secuencia de hechos heterogéneos e inconexos que ha conducido a un estado de cosas contingente sino *el sentido* que nos permite ligar aquellas ocurrencias u ocurridos mediante relaciones de causalidad; y que, en consecuencia, nos permite interpretar este presente como su finalidad. Bastaría echar la vista atrás para darse cuenta de que todo lo sucedido, pese a ser la consecuencia de decisiones idiosincráticas de agentes muy variados y descoordinados, ha marcado una trayectoria que se puede explicar o, al menos, reconducir al orden de un relato bastante coherente en términos literarios. Daría la sensación de que Dios ha mezclado sabiamente su respeto al libre albedrío de los humanos con un sutil manejo “narrativo” de sus impulsos, que terminan reconduciendo toda la casuística, mirada desde una cierta distancia temporal, hacia *una historia*. Si preferimos una versión más laica de esta teodiceia, y no mezclar a Dios en nuestros asuntos, siempre podremos pensar que el conjunto de los actores individuales forman en realidad parte de un sujeto colectivo —que podríamos llamar *espíritu humano*— que, con sus inevitables veleidades (pues escribe, como Dios, “recto con renglones torcidos”), manifiesta una voluntad subyacente que se refleja en la finalidad perceptible en la historia. Dado que el espíritu humano sería algo así como un individuo supraindividual, es lógico —o, por lo menos, es analógico— pensar que tenga, como los sujetos empíricos, como los individuos de carne y hueso, edades: una infancia, una pubertad, una madurez... No son infrecuentes las metáforas que personifi-



Academia Crítica
Proyectos de Él Puso
(2002), Fernandito Amor
(Fernando Robayna)
(2002), y Lecuona y
Hernández (2004)

El Sótano
Proyectos de Néstor
Delgado (2008), David
Ferrer (2008) y Arístides
Santana (2009)



can la historia y hablan del nacimiento de un imperio, la infancia de un pueblo, la juventud de una nación, la madurez de una cultura, la decadencia de una civilización o la muerte de una época. Esta analogía temporal, que de puro metafórica debería resultarnos sospechosamente literaria, tiene también una dimensión espacial. Así, nos permite imaginar que lo que está antes, en el tiempo, y que se identifica con las primeras etapas de la vida humana, coincide con lo que está más distante en el espacio. De tal manera que, durante siglos, nos costó poco pensar que lo que estaba más lejos, aunque fuera rigurosamente contemporáneo, en realidad vivía en un antes, en una instancia más primitiva o, si se prefiere la personificación, más infantil de su propio ser.

Era cuestión de tiempo que alguien acabara preguntando: “pero, lo que está más lejos... ¿de dónde?” Obviamente, lo que está más lejos de *aquí*, de ese punto más avanzado de la evolución del espíritu (o menos dejado de la mano de Dios), en el que *se escribe la historia*. La historia no es sincrónica, no todos los espacios viven en el mismo tiempo, aunque todos vivan la misma historia. Los que están aquí la viven antes y los que están allá lejos, después. Los primeros, en consecuencia, son más maduros, los segundos más primitivos, o más infantiles. Pero la historia es *una*, termina pasando, más tarde o más temprano, por todas partes. Es como si la historia fuera una serpiente, que avanzara por el espacio de forma sinuosa: en cada momento, la cabeza estaría en un sitio y la cola en otro, sin que estos puntos dejaran de estar unidos por un solo cuerpo, que determinaría que la cola hubiera de seguir necesariamente a la cabeza.

Esa forma de pensar es la que hace factible el historicismo: los que escriben la historia se presumen más maduros que el resto, pues han vivido ya los estadios por los que otros tendrán que

pasar. Es pues no solo lógico, sino incluso ético, que se hagan cargo de los más atrasados y les “ayuden” a llegar cuanto antes –aun a su pesar– al estado más avanzado, que no es otro que el que ocupan ellos. Su superioridad moral les autoriza a tutelar y les obliga a anticipar la historia de los demás. Una determinación que, cerrando el círculo, claramente vicioso, asienta la intuición de que *la historia*, una, termina pasando en todas partes; en unos sitios antes y en otros, mas forzada que forzosamente, después. Así, los países más avanzados –los que ya eran laicos, racionalistas, democráticos, capitalistas y estaban organizados en estados nación conformados por sujetos con conciencia de sí–, encontraron una forma tan natural de ver las cosas –y vieron sus cosas de una manera tan natural– que en absoluto les suscitó dudas su inclinación a imponerla al resto del mundo. Ya fuera que lo hicieran a través de sus descubridores, sus exploradores y aventureros, sus infantes y armadas, misioneros y cronistas, o con sus exploraciones científicas, tratados comerciales, teorías económicas, asesores, ongs, ayudas al desarrollo o deslocalizaciones. Hoy, a estos dos conjuntos de estrategias las llamamos, respectivamente, colonialismo y neocolonialismo. Y a aquellas razones historicistas que legitiman estas acciones colonizadoras, las llamamos colonialidad. Que consiste, básicamente, en no reparar en que la historia (parece lógica y teleológica porque) la escriben los vencedores. Y está plagada de ausencias y purgada de inconveniencias y desavenencias que, de no haber sido excluidas del relato, le habrían hecho perder su apariencia progresiva.

Pues bien, si alguna disciplina “científica” apoya la intuición historiográfica, esa es la Historia del arte. ¿Quién podría negar que los estilos tienen fases casi orgánicas de nacimiento, ma-

Pág. siguiente

El Apartamento
Espacio institucional
autogestionado,
2009-2011





La Escuela de La Laguna Entre Canarias y Berlín

duración y decrepitud?, ¿quién no ha tenido la sensación en un museo, máxime conociendo el carácter indómito y caprichoso de los artistas, de que sus salas muestran una lógica evolutiva que prácticamente demanda un relato con planteamiento, nudo y desenlace?, ¿quién dudaría que los genios, pese a su fuerte personalidad, actúan de médiums de una naturaleza o un espíritu que tienen su propio “estilo” supraindividual?, ¿quién no percibe que cada tiempo tiene su estilo y que estos estilos tienen expresiones nacionales?, ¿quién negaría que existe un arte *de* (cada) *época*, que surge en una región concreta desde la que se irradia al resto, que la siguen con voluntaria o inconsciente disciplina, impuesta por la necesidad interna de no perderle el paso a la historia?, ¿quién no ve que la historia, en cada época, pasó *antes* por el valle del Éufrates y por el del Nilo, por el Egeo, Roma, Florencia, Venecia, París o Nueva York?, ¿quién se sus-traería al impulso de datar al primer pintor impresionista de su región y de comparar la fecha de sus cuadros con los de Monet

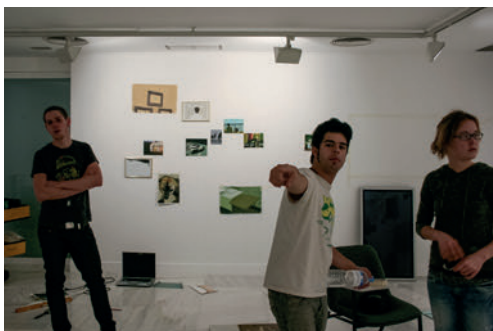
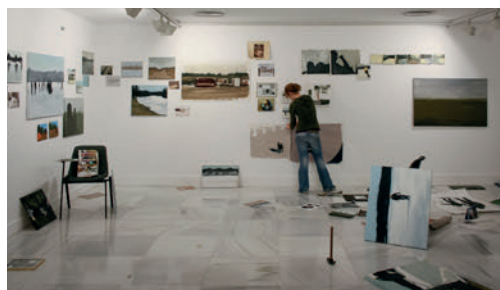
II. Un pensamiento propio

y Renoir en La Grenouillère para cronometrar con exactitud el retraso cultural de su localidad?, ¿y quién, ante esa evidencia, negaría que la misión histórica del artista es abandonar su tierra y viajar allí donde more la historia para aminorar en lo posible el retraso de su pueblo?

Del mismo modo –y por la misma pluma– que hoy creemos que la historia la escriben los ganadores, sospechamos que los museos atesoran el botín de sus saqueos, que los monumentos de la cultura son, al mismo tiempo, como dijo Benjamin, las huellas de la barbarie, que atestiguan la historia no de una evolución sino del continuo de una dominación del hombre por el hombre

La Escuela de La Laguna
Entre Canarias y Berlín





sublimada como exaltación del espíritu. Pero ¿qué pueblo no aspiraría a ponerse a la altura de la historia, a participar de su espíritu, que, según Hegel, se expresa mediante la creación de estados? Y, por lo tanto, ¿qué pueblo renunciaría a tener su museo nacional, tratando de evitar quedarse el último en la carrera de la barbarie?

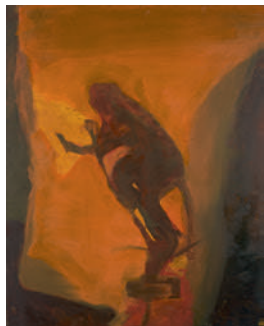
Pero esta no es *toda* la historia. Junto a la corriente dominante del progreso, que aspira a vivir en sincronía con su tiempo, privilegiando la novedad —que asegura el liderazgo y legitima el dominio—, es inevitable sentir nostalgia por todo lo que se pierde en esta carrera del desarrollo, en el que las épocas y los pueblos renuncian a identificarse con sus formas asentadas, compartidas, sentidas y disfrutadas, con esas imágenes, leyendas, dichos y cantares que resultan tan familiares que parecen haber surgido no del espíritu sino de la tierra, sin la mediación de ningún artista idiosincrático. Esa nostalgia del Paraíso —del que nos sacó la

El Caso

*Proyecto colectivo
para 8.1. Distorisiones,
documentos, naderías y
relatos.*

CAAM, 2008

II. Un pensamiento propio



Néstor Delgado
De la serie *Families*, 2007
óleo / lienzo
80 x 56 cm.

historia en su loca carrera—, donde vivíamos, como el resto de los animales, fijando la impronta, celebrando la feliz coincidencia entre lo que nos decía nuestra madre, lo que nos pedía nuestro cuerpo y lo que esperaba de nosotros nuestro entorno, sin aspirar a nada más que al eterno retorno de lo mismo, esa nostalgia, sí, es el reverso de la historia.

Cuando la modernidad aceleró su proceso, los cambios históricos comenzaron a ir más rápidos que las generaciones que los promovían. Por primera vez, los individuos pudimos observar en directo cómo cambiaba nuestra cultura, el escenario de nuestra existencia, el horizonte en el que cobraba sentido. Claro que otras generaciones vivieron cambios. Pero, en general, el común



Mª Laura Benavente
Taxonomía Especulativa,
Catalogo de especies,
2010
Instalación

de los mortales, bajo una administración griega, cartaginesa, romana, visigoda, árabe o asturiana, seguía cantando canciones, usando herramientas, transmitiendo a sus hijos preceptos, cocinando recetas, orando a dioses o enterrando a sus muertos siguiendo ritos... que habían heredado de sus padres. Los cambios se vivían a un ritmo tan pausado que eran tan difíciles de percibir como el crecimiento de los propios hijos. La modernidad, en cambio, no solo nos permitió ver cambiar nuestros valores y hábitos, no solo nos hizo saber que eran “históricos” en el sentido de cambiantes y contingentes, sino que nos persuadió de que despreciarlos y sustituirlos formaba parte de nuestra forma de vida, de nuestra cultura. Por primera vez nos criamos y socializamos en unas convicciones que podían abandonarnos a mitad



Ubay Murillo
*Diálogos. Estudio para
Seurat, 2003*
óleo / lienzo
195 x 255 cm.

II. Un pensamiento propio

de existencia, dejándonos a la intemperie, huérfanos de sentido. Lo cual generó una incertidumbre sin precedentes y un intenso deseo compensatorio de identidad, de recuperar una consistencia entre los valores que heredamos y los que transmitíamos a nuestros descendientes que, durante siglos, se había dado por sentada. Antes de la modernidad, uno nacía “x” y moría “x”, siendo “x” aquello que lo identificaba con su padre y con su hijo, sustituible por atributos invariables: pobre, blanco, cristiano, noble, plebeyo, español... La subjetividad moderna no solo permite nacer “x” y morir “y”, sino que identifica la realización de la existencia con el aumento de la distancia entre la “x” dada y la “y” alcanzada con el propio esfuerzo de la voluntad. Vivir dejó de consistir en fijar raíces e impronta para identificarse con la

Ubay Murillo
*Diálogos. Estudio para
Seurat*, 2003
óleo / lienzo
146 x 116 cm.



Ubay Murillo
Una turista más, 2004
 óleo / lienzo
 130 x 130 cm.



Vivir, es decir, asumir la vida, pretender que mis acciones se traducen en algo, moverse en un tiempo histórico hacia un objetivo, es algo que choca con el reglamento del hotel, puesto que cuando me alojo en un hotel no pretendo transformar sus instalaciones, ni mejorarlas, ni adaptarlas a mis deseos. Simplemente las uso. (Néstor García Canclini, 2001)

transformación de la propia existencia, abrazando una cultura tan artificial que no podía vivirse sin inquietud y sin un oculto deseo de estabilidad, de volver a ser lo que siempre habíamos sido, de poder esgrimir con nuestros hijos los argumentos que nos dieron nuestros padres.

Por eso los individuos modernos, desde que lo fueron, miraron con fascinación a los primitivos, que vivían en su paraíso, disfrutando de su existencia reconciliada alejada del inquietante imperativo del progreso. El arte (moderno, valga la redundancia), adalid de la novedad, promotor de la sustitución de los referentes culturales que daban sentido a la vida y sensación de pertenencia a la comunidad, miraba de reojo las expresiones simbólicas de los pueblos primitivos, que vivían, felices como niños, como *antes*, liberados de las responsabilidades de los adultos, en un estado de naturaleza. Así —en cuanto pudo olvidarse la realidad rural de la que se partía, tan poco idílica— se inventó el exotismo,

II. Un pensamiento propio



Cornelius Norbertus
Gijsbrechts

Cuadro al revés,
ca. 1670-1675
óleo / lienzo
66 x 86,5 cm.

el objeto de esa tendencia bohemia a identificarse con lo que es ajeno *a uno mismo*, que cumpliría una función histórica sin precio: permitiría a los pueblos que vivían a la vanguardia de la historia –y que, por ello mismo, habían perdido su identidad, es decir, la capacidad de fijar una impronta– identificar a “los otros”. A aquellos pueblos, encantadores pero necesitados de tutela, que les servirían para identificarse a sí mismos en la pérdida de su identidad. Identificarse como los estados adultos que, porque se habían emancipado, abandonado el hogar (metafísico) del padre y la madre –en el que las normas estaban claras y la disciplina se asumía con cariño–, se encontraban en condiciones de iniciar una vida madura y autónoma que les permitiría guiar a *los otros* por la historia para que alcanzaran el verdadero sen-



Raúl Artilles
Sin Título, 2009
óleo / lienzo
120 x 150 cm.

Raúl Artilles
De la serie *Toboganes*.
Sin Ánimo, 2009
óleo / lienzo
60 x 40 cm.



tido de su existencia: ser como ellos *mismos*. La metrópolis era la patria del D. Nadie, el lugar donde habían emigrado todos los que habían cortado sus raíces con el mundo rural donde todo el mundo era alguien. Era un lugar sin carisma, un espacio asfaltado y un tiempo desmemoriado, donde no arraigaban las culturas vernáculas ni se cantaban relatos locales. La metrópolis era el lugar por donde primero pasaba la Historia –del desarraigo–; y la Historia era lo que allí pasaba.

En paralelo a este proceso, los modernos realizaron otra fabu-

losa creación estética, también relacionada con el género del paisaje, que –también según Hegel– les granjearía su posición avanzada y tutelar: la invención del estado nación, la morada de un pueblo adulto, que habría sabido romper con los mitos infantiles de sus antepasados, que habría derogado sus normas consuetudinarias para suscribir un contrato civil. Un pueblo comprometido con (algo tan poco natural como) la administración de un *estado* pero, al mismo tiempo, capaz de reconocerse en los orígenes de una *nación*, objeto de transformación pero, simultáneamente, también de reconocimiento (como punto de referencia de su propio proceso de desterritorialización).

En términos estéticos, la dialéctica historicista de lo mismo y lo otro ofrecía una segunda opción al artista que no había nacido en el lugar de su tiempo. Podía optar, como de costumbre, por emigrar –al menos mentalmente– a la metrópoli para empatar cuando antes con el espíritu de la época; pero también podía cultivar lo propio, haciéndose así acreedor al displicente –pero, en términos individuales, no menos rentable– reconocimiento por lo exótico. En España, el primer impulso fue siempre la sincronía (quizá estábamos demasiado cerca de Europa como para no sentirnos europeos y demasiado cerca de África como para querer anhelar su estatuto), y “nuestros” artistas (hay que entender que las naciones tienen estilo y, por lo tanto, los nacionales nos identificamos con sus expresiones) siempre emigraron a París. Allí trataban de sumarse a la vanguardia pero, la mayoría de las veces, obtenían más réditos personales explotando el exotismo de su diferencia. Así, Picasso y Gris, Dalí y Miró, pudieron asumir el primer método, pero Zuloaga, Iturrino, Anglada-Camarasa, Uranga y, especialmente, Regoyos, tuvieron que crear el imaginario de la leyenda negra de una España de opereta llena

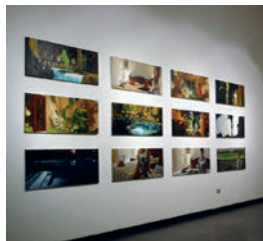


Martín y Sicilia
El traidor, 2005
 acrílico / lienzo
 130 x 280 cm.

de cármenes, gitanas, procesionantes, bandoleros y toreros tan del gusto francés (es decir, tan del gusto de *la época*).

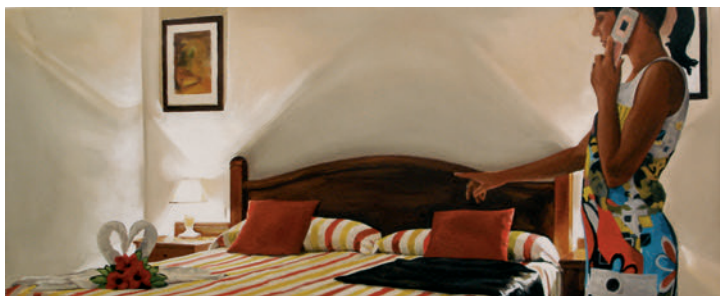
Hasta finales del siglo XX, la historia del arte impuso esta lógica de estilos, características y cronologías sin sentir no ya el menor atisbo de mala conciencia sino ni tan siquiera la menor sospecha por su clara apariencia literaria: los museos de arte recogían la producción de los pueblos por los que pasaba la historia; los de antropología, las expresiones culturales de los pueblos que no habían abandonado el estado de naturaleza. Y los museos provinciales trataban de mezclar importaciones metropolitanas con las expresiones más avanzadas de los artistas locales —que pugnaban por minimizar el desfase de su territorio— y alguna que otra muestra no expoliada del propio patrimonio antropológico que nos hiciera sentir la diferencia con “el otro” que nos acercaba a “el mismo”. Y digo “nos” porque, evidentemente, Canarias estaba ubicada en ese territorio intermedio que llamamos provincias —aunque nos guste pensar que habitamos en la periferia—, muy alejadas de las áreas por donde pasa la Historia y, sin embargo, demasiado cerca de su influencia como para poder hacerse acreedoras del encanto de lo exótico. Una zona de medianías, constantemente carcomida por la duda entre apostar por el cosmopolitismo metropolitano o por la identidad de la periferia. Más aún, una tierra carcomida por la conciencia de que

II. Un pensamiento propio



cualquiera de las dos opciones va a resultar igualmente inauténtica y que la “autenticidad provinciana” no dispone de concepto que permita pensarla en positivo.

Los artistas canarios a caballo entre milenios plantearon su obra en este escenario inédito, no tanto porque fuera novedoso como porque, por primera vez, se veía como escenario. Crecieron en un ambiente académico. En torno a una facultad de arte que había conocido una renovación de su profesorado suficiente como para que –a diferencia de lo que aún en esa época ocurría en la inmensa mayoría del resto de las facultades (incluso metropolitanas)– la obra “personal” pudiera realizarse en el aula y dentro



Uбай Murillo
De la serie *The great Trip*,
2008
óleo / lienzo
110 x 50 cm. c.u.

José Otero
El Proyecto II, 2007
 óleo / lienzo
 195 x 210 cm.



Martín y Sicilia
Decisión de vital importancia, 2003
 óleo / lienzo
 95 x 186 cm.



del horario lectivo. Efectivamente, durante décadas, los artistas tuvieron que hacer su obra al margen de la academia, donde solo realizaban ejercicios que ni valían para el desarrollo de un proyecto personal, ni tenían el más mínimo interés como tema de discusión, y que solo servían para inhabilitar al profesorado como interlocutor. A partir de los 90, las y los jóvenes artistas concibieron su obra en un ambiente de estudio, en directa interlocución con (algunos de) sus compañeros y con (algunos de) sus profesores. Estos no eran suficientemente reputados como para servir de modelo —o como para que a sus alumnos les apeteciera matar al padre— ni suficientemente arrogantes como para tratar de imponer un programa escolar dogmático basado en la reiteración de fórmulas que sabían inútiles para la creación contemporánea. Por otra parte, tenían una edad que les hacía casi rigurosamente coetáneos de su alumnado. En estas circunstancias, este alumnado, para bien o para mal, no pudo plantear su obra ni siguiendo normas ni rebelándose contra las mismas, sino como una reflexión sobre la ausencia o inoperancia de estas,

II. Un pensamiento propio

Ubay Murillo
La identidad, 2006
óleo / lienzo
139 x 195 cm.

que no tenían fuerza suficiente para imponerse ni como estilo de época ni como costumbre vernácula.

Simultáneamente, se produjo otro fenómeno inédito: el acceso a la información dejó de ser un valor añadido. Durante décadas, los artistas de provincias tenían que viajar a la metrópoli para llenar sus pupilas de material de trabajo. Pero, realmente, hasta los años 80 —década en la que el arte rigurosamente contemporáneo, especialmente en España, se integró a la sociedad



Ubay Murillo
La pesadilla, 2008
oleo / lienzo
150 x 270 cm.

del espectáculo—, salvo en grandes eventos periódicos como la Documenta o la Bienal de Venecia, tampoco era fácil acceder a las fuentes sin una visita guiada. Hasta esas fechas, los catálogos eran escasos y las revistas difíciles de conseguir, de ahí que cualquier aterrizaje documental en provincias provocara una auténtica secuela de imitadores. De hecho, hasta los años 90 se podía plantear una historia del arte local en relación con el desembarco de determinadas publicaciones. El difusionismo neocolonialista pervivió, por tanto, incluso después 1989, fecha en la que suele datarse la generalización de la sospecha de que la historia del arte (de los estilos) había entrado en crisis. Pero a esta crisis de la historia del arte se sumó la aparición de Internet: en pocos años, la información paso de ser un bien escaso que había que buscar a



Noelia Villena
Sin título, 2009
óleo / lienzo
100 x 80 cm.



convertirse en un bien sobreabundante que había que gestionar. Fuera de la academia, el discurso crítico —que era, básicamente, un discurso “curatorial”, mucho más vinculado a la organización de exposiciones que al análisis de las mismas— seguía siendo el de siempre: las exposiciones más retrospectivas trataban de afianzar un canon de lo canario, articulado en torno al concepto de paisaje y animado por la dialéctica cosmopolitismo / identidad; mientras que las exposiciones más prospectivas certificaban la obligación de no perder el tren de la historia y practicar los lenguajes metropolitanos (que se identificaban con



Moneiba Lemes
Maniqués, 2007
óleo / lienzo
60 x 80 cm.



Sin título, 2008
óleo / lienzo
40 x 50 cm.

la instalación y el ensamblaje, con referencias pop-castizas a los lugares comunes, *ready-made*, de “lo canario”: plátanos, mobiliario y enseres de playa, papas, invernaderos y “exotismos” variados). Dentro de la academia, este debate, que se arrastraba desde los años 30, entre el cosmopolitismo, que consideraba que debíamos correr para sincronizarnos con el centro, y el neoregionalismo —o indigenismo—, que consideraba que debíamos buscar lo universal en lo castizo y explotar nuestro encanto exótico, resultaba implantable. La aldea global había convertido ya la dialéctica retroalimentada entre lo mismo y lo otro en motor del neoliberalismo posfordista, que hacía perfectamente compatible una dinámica de desarrollo y crecimiento sin trabas ni fronteras —que estaba extendiendo la lógica del capital desde el último rincón del planeta hasta el más íntimo ámbito de la biopolítica— con un culto nostálgico a la identidad que ofrecía diferencia a cambio de igualdad, cultivando un innovador racismo cultural y cerrando fronteras a los trabajadores donde las había para sus productos y capitales. Hacia fuera, la novedad metropolitana (basada, por otra parte, en un culto manifiesto a la mercancía como espectáculo) ya no podía interpretarse como un síntoma de progreso sino como un intento póstumo de seguir inventando necesidades para mantener una dinámica insostenible. Hacia dentro, la referencia al paisaje, que debía vincularnos con una tradición marcada por el carácter determinante y determinista de la insularidad, resultaba igualmente inverosímil para una generación absolutamente urbana, acostumbrada a los pasajes *low cost*, que explotaba el aislamiento como una ventaja de monopolio y que, sin embargo, padecía —como el resto de un mundo crecientemente interconectado— el síndrome del desarraigo en una sociedad líquida que traducía la autenticidad (muy especialmente en las zonas turísticas autoexotizadas) a la lógica del

II. Un pensamiento propio

parque temático.

La única referencia clara era, en consecuencia, la ausencia de modelos. Una situación que, lejos de resultar circunstancial, parecía caracterizar a una generación poshistórica que no podía seguir esperando en clave progresiva que las épocas dictaran los estilos, ni tampoco, en clave romántica, el retorno a un estado de plenitud perdida. La ausencia de modelos no era un “vacío de poder” en una época de transición en la que “lo viejo no acababa



Néstor Delgado
Maquillaje, 2009
óleo / tabla
30 x 30 cm.



Idaira del Castillo
Recortes, 2012
 mixta / tela y fieltro
 67 obras entre 37 x 28 y
 17 x 14 cm.
 (detalles)

que, por supuesto, no podía esperar encontrar complicidad ni dentro ni fuera, ni entre los incondicionales de lo nuevo ni entre los devotos de las raíces. No se lo plantearon de manera inconsciente ni falta de información, no querían hacer aquí lo que se había hecho allí, ni tampoco lo que les prescribía su condición, supuestamente insoslayable. No existía un modelo de sujeto que adoptar o con el que identificarse, para luego expresarse en forma plástica desde ese lugar de enunciación estable. Ni siquiera había un modelo que negar o subvertir, sino más bien uno que inventar, desde la conciencia de que los sujetos no preexisten sino que se conforman en los procesos de significación. Esta tarea local parecía concomitante con la trama del arte global: la preocupación por los repertorios de la subjetividad que posibilitan la formación de sujetos, *sujetos* a normas y prácticas de comportamiento necesitadas de unas comunidades de reconocimiento. Si existían referentes formales para esta preocupación. En el plano de la actuación, provenían fundamentalmente de una fotografía posada que, desde Sherman a la Escuela de Vancouver, explotaba a través de “películas de un solo fotograma” la referencia cinematográfica para destacar la falta de guion de las vidas en el tardocapitalismo. Y, en el plano de la actuación, de colectivos “temporalmente autónomos” comprometidos con

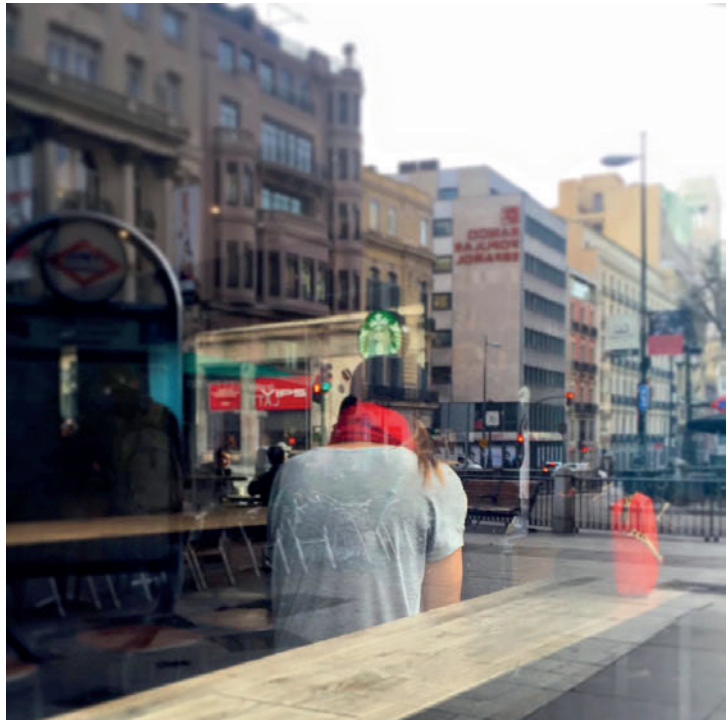
la generación de espacios de mediación entre subjetividades alternativas. Pero, para evitar el seguidismo, plantearon estos asuntos también en un territorio intermedio.

Decidieron adoptar la pintura como el lenguaje —no único pero sí significativo— con el que representar un escenario en el que el espacio del arte y el de la realidad se hacían completamente permeables. Y pintaron la misma comunidad que estaban construyendo como un entorno cultivado en el que sus decisiones resul-



Karina Beltrán
Gesto, Estambul, 2016
fotografía
14 x 14 cm.

Interior, Madrid, 2016
fotografía
14 x 14 cm.





Jean Siméon Chardin
Pompas de jabón, 1739
óleo / lienzo
60 x 73 cm.

Javier Corzo
Néstor, 2009
óleo / lienzo
25 x 20 cm.



taran significativas, en el que sus identificaciones y desafectos tuvieran sentido. Un espacio inhumano o poshumano —no solo porque los objetos y, en general, el *atrezzo*, cobraba el mismo protagonismo que las figuras, sino porque estas no heredaron en absoluto el perfil voluntarista y autónomo del sujeto moderno sino que aparecían cosificadas, integradas en un mundo en el que el yo resultaba indiscernible de las circunstancias—. Un escenario de textos, obras, interlocutores, instituciones, formas (de hacer), hábitos... y lugares, bares, casas, estudios y aulas... y actividades, programas y gente, amistades, citas y referencias... y, sobre todo, *de relación* entre todo ello.

Los artistas poshistóricos son conscientes de que, además de hacer el texto, les compete no solo definir el contexto en el que su texto cobre sentido sino también cultivarlo, de manera que ese sentido encuentre un campo abonado en el que crecer (por lo demás, en una tierra tan dura como la de provincias). *Nuestros* artistas, decidieron representar esa relación entre arte y vida de una forma que se distinguía perfectamente tanto de los lenguajes metropolitanos —que jamás hubieran aceptado que la representación tuviera nada que aportar en ese contexto neovanguardista— como de los vernáculos —que entendían la comunidad como algo preexistente y orgánico, fruto de unas características previamente compartidas—. Pintaron donde vivían, y lo que vivían, y a los que con ellos vivían y pintaban; y vivían lo que pintaban, con los que pintaban con ellos. Pintaban a sus interlocutores y la interlocución, la propia pintura y su posibilidad de imaginar un espacio donde vivir. En medianías.

Sin llegar a ser un canarismo, “medianías” quizá sea el término más diferencial del vocabulario canario sobre el territorio. Pero, más que para aludir al amplio territorio entre la cumbre y la

Moneiba Lemes
Turista (I y II), 2010
óleo / lienzo
130 x 145 cm.
130 x 100 cm.

costa —en el que, por cierto, se asienta La Laguna—, lo utilizaremos aquí para hacer referencia al aún más amplio terreno que se abre entre la metrópoli y su exótica periferia, entre lo mismo y lo otro, y también entre la excelencia y la vulgaridad y entre el exceso y la carencia. Las medianías definen, por antonomasia, el territorio más desafecto al arte: “en arte, las medianías son insoportables”, dijo Jean de la Bruyere. Como ya hemos visto, la Escuela de La Laguna mostró siempre un marcado interés por ese espacio insoportable, es decir, carente de soporte en un mundo del arte enfocado ora al cosmopolitismo ora a la identidad, muy poco dispuesto a dispensar consideración al vasto espacio que queda en medio. Y, como luego veremos, este interés suyo se extendió también al espacio entre la carencia y el exceso, es decir, a esas medianías artísticas que no se explican según la lógica



Javier Corzo
De la serie *Los Paseantes*,
2009
óleo / lienzo
35 x 40 cm. c.u.



Moneiba Lemes
El caso, 2008
óleo / lienzo
33 x 40 cm.



desgarradora del mercado (y de la Historia del arte) que no se interesa (como la cultura visual) por las inquietudes estéticamente compartidas sino por las singularidades y las excepciones especulativamente forzadas. Y, consecuentemente, también mostraron interés por las clases medias, por lo que desde hace siglos y hasta que Marx propusiera una segmentación bipolar de la sociedad, se conoció como burguesía. Siempre que el sistema económico se retroalimenta de sus crisis —y esta coyuntura quizá sea la que mejor define al neoliberalismo posfordista— la mesocracia se desmonta y la sociedad se fractura (lo cual, por otra parte, también retroalimenta fascismos y nacionalismos de varios pelajes que enervan cualquier reclamación de igualdad). Con excesiva frecuencia, el problema de la angustia de la (pérdida de la) identidad, provocado por la sistemática demolición de la seguridad social, se ha visto “naturalizado” y desplazado hacia el territorio de la subalternidad y lo vernáculo. Lo mucho que desde la crisis del fordismo (y del modernismo) se ha perdido en el plano de la justicia social se ha tratado de reclamar en el plano



Adrián Martínez
Sin Título, 2009
óleo / lienzo
85 x 70 cm., 90 x 85 cm. y
85 x 81 cm.

de la identidad, obviando que la merma en el orden de la igualdad se traduce en desigualdad y no en diferencia, un término que no pocas veces sirve para dulcificar la injusticia y que, por otra parte, el capitalismo convierte con suma facilidad en nichos de mercado y mecanismos de división que desmovilizan las luchas de clase. La aldea global ha promovido una paradójica coexistencia de los flujos globales del capital con la separación de los pueblos y los colectivos transversalmente explotados en este sistema que trata de encubrir su ineficiencia promoviendo una lucha de todos contra todos. El capitalismo se expande a través no de mecanismos de coerción sino de tecnologías de la subjetividad que individualizan y disgregan el deseo, alentado por una pulsión de diferencia nacida del luto por la pérdida de identidad, cuando, en realidad, lo que se encuentra en peligro de extinción es la igualdad, tradicionalmente encarnada en la clase media.

Estos artistas, que nacieron en el seno de la clase media (y se incorporaron generacionalmente a la baja, inaugurando una inédita pérdida global de capacidad adquisitiva), vivieron —y relataron— *colectivamente en primera persona*, el creciente desfase entre su personalidad burguesa —claramente identificada en los escenarios novelescos de la pérdida de la identidad— y la progresiva precarización de su situación real. Uno de estos artistas, en la inauguración de la exposición, comentó de forma elocuente: “lo que se respira fundamentalmente en estas imágenes —un auténtico retrato de grupo— es pobreza”. Llamó ya por su nombre, pobreza, a lo que nos hemos acostumbrado a calificar con el eufemismo de precariedad, que brinda un tinte de transitoriedad —e incluso de encanto— a una situación inducida y estable de inseguridad social. Esta normalización de la exposición al riesgo parece contar, sin embargo, con la extendida aquiescencia de los

afectados, que hemos aprendido a “privatizar” la sensación de malestar y la situación de inseguridad –como si no fuera el capitalismo el que, desde la acumulación primaria, hubiera convertido el despojamiento en sistema–, y a paliarla mediante la “libre” competencia en el plano de la producción y el consumo.

SUBJETIVIDADES

Durante siglos, los seres humanos creyeron en la existencia de un Dios que nos observaba incluso cuando estábamos a solas. Al margen de la opinión de nuestros congéneres, disponíamos de un Archiespectador que juzgaba de manera ecuánime nuestras acciones e inclinaciones. Ese Dios –junto con los confesores, sus delegados en la tierra– se reservaba para sí este cometido casi en exclusiva, pues, aunque se preciaba de que a los suyos se les

Juan José Valencia
Sin título, 2003
óleo / lienzo
27 x 35 cm.





Moneiba Lemes
Bañista, 2010
óleo / lienzo
40 x 40 cm.

conocería por sus actos —en todo caso prudentes y ascéticos—, también prescribía que lo que lo que hiciera nuestra mano derecha no lo supiera ni nuestra mano izquierda. En buena lógica, el “trabajo sobre sí” de los individuos se centraba en el alma, que era el objeto de atención exclusiva de la divinidad y debía cultivar unas características, curiosamente, muy similares a las de un cuadro modernista: ser pura, simple, frugal, equilibrada, carente de presunción, ornamentos y aditamentos innecesarios, introspectiva y profunda.

Con la muerte de Dios, perdimos al Archiespectador de nuestro alma. Y quedamos a merced de nuestro cuerpo (social). Durante un tiempo, pensamos que nos valdríamos a nosotras mismas, y depositamos nuestra fe en la *autenticidad*: una coherencia inter-



Francisco Castro
*Lichtenberg desde
Volkspark Prenzlauer
Berg*, 2012
óleo / lienzo
24 x 30 cm.



pág. anterior

Moneiba Lemes
De la serie *Dance with me*,
2011
montaje en El Apartamento
para el Open Studio #4

na y autónoma que despreciaba, con cierta arrogancia, el “qué dirán”. Pero, a medio plazo, percibir algo que los demás no ven tiende al solipsismo, cuando no a la paranoia. Máxime cuando la autenticidad pierde su fundamento estable. Porque Dios no solo era el mejor crítico y espectador de nuestros actos, era también el autor de nuestros modelos. La identidad—la propiedad de ser uno o una misma, independientemente de nuestras variables puestas en escena— tenía que ver con la fidelidad a aquello que siempre habíamos sido, incluso antes de serlo. La identidad era una deuda contraída con (y heredada de) nuestros orígenes, y asumía el compromiso de ser no como nuestros progenitores—que tuvieron ya una existencia decaída— sino como nuestros *ancestros*. Es decir, de parecernos a unos modelos cuya existen-

Teresa Arozena
De la serie *Networkers*,
2006
fotografía
100 x 100 cm.



*¿Por qué nos inquieta
que el mapa esté incluido
en el mapa y las mil y
una noches en el libro de
Las mil y una noches?
¿Por qué nos inquieta
que Don Quijote sea
lector del Quijote, y
Hamlet, espectador de
Hamlet? Creo haber*

cia también se sustentaba en el pensamiento mítico.

El proceso moderno de secularización es consustancial a la crisis de la identidad y el nacimiento de la subjetividad. Las dudas existenciales —la pregunta por el sentido de la vida— se dejaron de responder retrospectivamente y se orientaron hacia el futuro. El sistema aristocrático del antiguo régimen era, por razones obvias, partidario de la identidad, es decir, de que todo el mundo siguiera siendo lo que habían sido sus abuelos. Por el contrario, el régimen burgués, promovido por unos individuos de baja alcurnia pero convencidos de superar en capacidad a sus dirigentes a la hora de construir el futuro, era progresista (es decir, no buscaba la fuente de valor mirando hacia atrás sino hacia delante) y nos acostumbró a pensar que la realización de la existencia no tenía que ver con la aceptación resignada de lo prescrito por nacimiento sino, muy al contrario, con lo que fuéramos capaces de hacer —nosotras mismas y de nosotras mismas— a partir de ese

Teresa Arozena
De la serie *Networkers*,
2006
fotografía
100 x 100 cm.



dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. (Jorge Luis Borges, 1949)

momento y de esas condiciones de partida. La vida burguesa se convirtió en una responsabilidad individual en el marco de una religión reformada para la cual la distancia alcanzada en relación a nuestra cuna de partida, lejos de hacer más difícil nuestra entrada en el reino de los cielos (que la de un camello por el ojo de una aguja), era un claro indicador de la valoración que Dios hacía de la gestión de nuestras posibilidades. Un Dios que ya no parecía tan atento a nuestro alma –resignada a su providencia y paciente en la espera de recompensas ultraterrenas– como a nuestra performance social.

La responsabilidad personal de vivir sin guion una existencia orientada al futuro, sin más fuentes de retroalimentación que la sanción social, convirtió la subjetividad en una actividad narrativa, cargada de suspense e incertidumbre, obligada a dar sentido a una gran variedad de episodios coyunturales. No por casualidad, el gran invento cultural de la sociedad burguesa fue



Rubén Sánchez
De la serie *Historias comunes*: *Love in the Afternoon* y *The boss of it all*, 2008 y 2009
acrílico / lienzo
150 x 100 cm. c.u.

la novela: la técnica literaria de convertir a sus protagonistas – carentes ahora del destino del héroe de la épica y privados de su perfecta correspondencia con su mundo– en personajes, cuya coherencia dependía de la definición de sus afinidades electivas en contextos heterogéneos. El héroe de la literatura anterior a la novela era, incluso antes de empezar el relato, el elegido para realizar una tarea providencial. El protagonista de la novela era un cualquiera, sin genealogía ni destino, que encontraba en la incierta gestión de su falta de correspondencia con el mundo un recurso para dar forma a su contingencia.

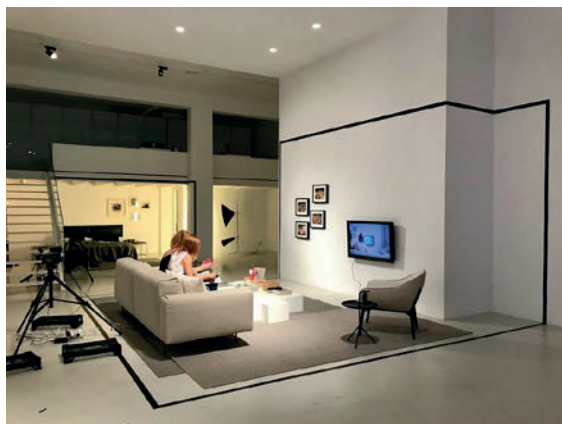
En estas *circunstancias*, el yo, el “diseño de sí”, no podía plantearse como una labor *ascética* de purificación (de las verdaderas esencias) sino como la puesta en escena *dramática* de

II. Un pensamiento propio

una subjetividad que, privada de textos sagrados “como los de antes” y modelos “como Dios manda”, tenía que empezar por definir el contexto mismo en el que podía ser reconocida. Los sujetos, que otrora contaran con papeles preasignados en libretos santificados por la tradición y la divinidad –que hacía también de espectadora privilegiada y crítica especializada– se convirtieron de repente en autores, actores y espectadores de su propia performance en una esfera pública. El alma dejó de ser un legado de la divinidad en nuestro cuerpo para pasar a ser la tarea fundamental de un sujeto convertido en retratista de sí mismo como obra en un espacio social devenido espacio expositivo. Y, en consecuencia, la apariencia pasó de ser la enemiga del alma a convertirse en su único canal de expresión, al tiempo que la opinión pública dejaba de suponer una amenaza a la autenticidad para convertirse en fuente privilegiada de interlocución, y la representación devenía una cuestión política.

Cuando, a finales del siglo XX, este escenario fue progresiva-

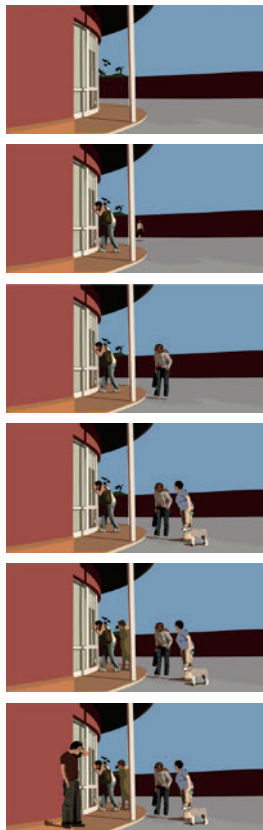
M^a Laura Benavente y
Néstor Delgado
Episodio piloto, 2018
instalación y performance
en el espacio Bibli





Alby Álamo
Narraciones, 2003
fotografía
30 x 90 cm. c.u.

mente virtualizándose, el compromiso moderno con la representación de la subjetividad fue perdiendo paulatinamente la dimensión íntima que todavía conservaba la mentalidad burguesa y asumiendo plenamente su condición de imagen y su carácter éxtimo. Muy rápidamente, lo que inicialmente se entendía como un derecho –recuperar la agencia en la puesta en escena de la propia “identidad”– se convirtió en una obligación, cuando no en una obsesión. Y, esa tarea retroalimentada, en el motor de la economía posfordista y en el recurso fundamental de su sistema disciplinario. Estos artistas vivieron en directo cómo el escenario enriquecido y libre de determinismos del desarrollo de la subjetividad emancipada se hacía prácticamente indiscernible del



Pérez y Requena
De la serie *Retórica
residencial*, 2007
Impresión / madera
41 x 20 cm. c.u.

panóptico en el que el capitalismo nos convierte en correas de transmisión de sus ansias de explotación global. En consecuencia, les sobrevino la urgencia de reclamar los derechos de propiedad de esa “estetización de la existencia” que estaba conociendo una deriva siniestra e inesperada.

Unas pocas décadas antes, el pensamiento feminista había dictaminado que “lo personal es político”. Y el arte de genealogía situacionista había explorado el potencial revolucionario de la transformación de la vida cotidiana. Desde entonces, las *stories* le fueron disputando su protagonismo a la *History*. El modernismo había anatematizado el costumbrismo, y consideraba cualquier acercamiento al imaginario del uso del tiempo de reproducción como un claro síntoma de trivialidad. Su iconoclastia acabó convirtiendo la crítica a la representación en un más amplio desprecio por la visibilidad, que identificaba con la apariencia y la superficialidad, en contraste con la esencia y la profundidad abstractas. Este prejuicio se unió, en contra de la pintura, a la exigencia marxista de dejar de interpretar el mundo para ponerse a cambiarlo. El arte le cedió así a la publicidad el imaginario de lo público y, o se alienó en abstracciones o apostó por la acción frente a la actuación. El marxismo clásico daba por sentado que el pensamiento crítico debía centrarse en la transformación de las relaciones de producción, de las que *las formas* de vida solo serían un derivado superestructural. Hoy, sin embargo, sabemos que la escenificación de las vidas, la performatividad de los cuerpos, los imaginarios del deseo y la relación, la definición y el empoderamiento de las diferencias... son la médula de la política, el engrudo de lo social y el fundamento de la nueva economía de la experiencia. Por suerte o por desgracia, los imaginarios que determinan nuestras formas de subjetivación y orientan



Damián Rodríguez
*Reflexiones sobre la
 cuestión del individuo*
 (ejercicio de montaje),
 2008

técnicas mixtas
 varias medidas

Alby Álamó
Zombie, 2007
 óleo / lienzo
 30 x 40 cm.



nuestros deseos en la esfera del consumo son hoy no solo el motor de la economía sino también la más poderosa herramienta de transformación sociopolítica. De ahí la importancia cobrada por la representación de la intimidad, la inclinación y la afinidad, en relación con la realización individual, la estimación social, las definición de las redes afectivas, el empleo del tiempo del ocio... asuntos, considerados triviales por el modernismo, que resultan sin embargo capitales en el horizonte de la transformación del ciudadano en consumidor y del consumidor de bienes en consumidor de experiencias en el biocapitalismo.

La realización personal hace tiempo que no se busca en el reconocimiento ideológico, sino en el reflejo en las pupilas de “el otro” social de nuestras autorepresentaciones del bienestar. Los viejos códigos burgueses de distinción, basados en la clase, el empleo o la ideología —que habían venido a sustituir a los arquetipos de la identidad: la raza, la religión, la nación...—, se han visto a su vez superados por otros, aún más inestables, fundados en la personalidad, el carácter, los gustos e inclinaciones, el currículo emocional... El tener, que había desplazado al ser, se ha visto desbancado primero por el parecer y, finalmente, por el simple aparecer: el rol social ya no se representa según los

II. Un pensamiento propio

Martín y Sicilia
Temporada Alta, 2005
óleo / lienzo
130 x 250 cm.

protocolos burgueses de la discreción sino en actuaciones abiertas, expresivas y expansivas hasta lo indecoroso. ¿Qué dirían nuestras madres (las madres, quiero decir, de los que conocimos Instagram cuando se lo abrieron nuestras hijas), que tanto nos repetían, citando a San Mateo, aquello de “no hay que presumir”, ante la costumbre actual de no empezar un plato, estrenar un artículo de consumo, tirarse en la cama de un hotel, volver de un viaje... sin haber enviado antes un bodegón, un cuadro de género o un paisaje a todos nuestros conocidos, sin la más mínima referencia a las vanitas barrocas, y con la intención –no sé si sana pero, desde luego, sí socialmente aceptada– de provocar una envidia convertida en engrudo social? ¿Quién nos iba a decir, a finales de los 90, cuando la pintura y sus géneros solo parecían servir para plantear “a lo bonzo” un desafío anacrónico –o,



Lecuona y Hernández
Actividades recreativas,
2005
Fotografía
40 x 30 cm. c.u.

mejor, anacronista— a la imposición metropolitana de los lenguajes *mainstream* (basados en el vídeo, la instalación y el objeto encontrado), que Instagram iba a convertir el autorretrato y la pintura costumbrista en los géneros característicos de la naciente cultura visual? Hoy sabemos que la extimidad ha cubierto el vacío dejado por la participación en la esfera pública, pero no era tan fácil intuirlo hace 20 años en un contexto cultural que toda-





Lecuona y Hernández
Actividades recreativas,
2006
Fotografía impresa pegada
sobre pared
medidas variables

vía se debatía torpemente entre seguir las modas metropolitanas o buscar en el paisaje los signos de la identidad.

Mucho antes de que el *selfie* se convirtiera en la lengua común del posfordismo, un grupo de artistas canarios se dio cuenta de que la autorrepresentación no era un síntoma de narcisismo sino un espacio “bueno para pensar”. Y de que, abordada desde el arte, podría comprometer la efectiva e irrefrenable *estetización de la existencia* con el trabajo cultural de construir valor (criterios discriminatorios para nuestros deseos y necesidades) en el mundo del nihilismo; es decir, en unos escenarios que no solo no favorecen el gobierno de nuestras inclinaciones e identificaciones sino que no permiten siquiera discriminar los valores de uso de los de cambio. Esta imposibilidad de plantear diferencias ontológicas (entre, digamos, “lo necesario”, “lo natural” y los de-

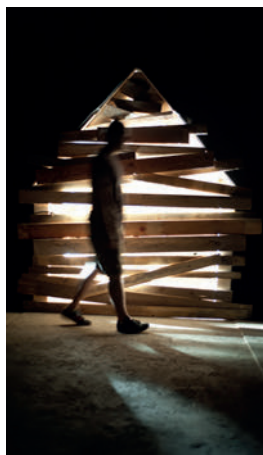
Diego Vites
Casa para Jacob Riss,
2009
instalación en El
Apartamento

seos socialmente inducidos) nos desplaza a un espacio retórico o, si lo prefieren, político: nos obliga a hablar de (las) cuestiones de naturaleza eminentemente estética (que determinan nuestros modos de identificarnos y hacernos reconocer socialmente), en términos no de verdad o falsedad, sino de pertinencia o impertinencia (en un determinado tiempo y lugar y con el objetivo de *realizar* las vidas de unas personas determinadas), con unos criterios también eminentemente estéticos. Precisamente porque la autorrepresentación (y los valores que moviliza, enerva o potencia) está determinada por prácticas sociales contingentes y las reproduce, el autorretrato es una forma (ejemplar) de actuar socialmente dentro de esas estructuras de poder a favor de uno mismo, planteando seriamente la posibilidad de dejar de contribuir a la inflación de vivencias y empezar a favorecer la formación de modelos de conciencia capaces de convertirlas en experiencias.

Mucho antes de la eclosión de la cultura visual, un grupo de artistas canarios intuó que el *reality show* se iba a convertir en

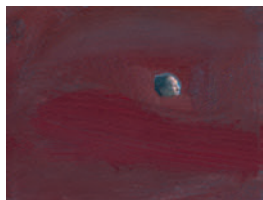


II. Un pensamiento propio



Raúl Artiles y
Moneiba Lemes
Todo lo pintable, 2011

Instalación para el proyecto
curatorial *Rafter* de Néstor
Delgado, Keroxen, 2011



el género por definición. Intuyeron que, en un mundo carente de metarrelatos compartidos, el costumbrismo sería el canal de la acción política. La cultura de la imagen había convertido el cotilleo en el motor de la economía, y la puesta en escena digital del aserto lacaniano de que los sujetos solo adquieren conciencia de sí cuando se reflejan en la pupila del otro, venía a certificarlo. Estos artistas orientaron la mirada hacia el espacio íntimo, convirtieron al espectador en mirón de inclinaciones “insignificantes”. Esta identificación nos anima a completar la narración frustrada, a participar en la reinención del sentido de unas vidas que, a menudo, olvidamos que tienen una textura literaria y una proyección histórica y diacrónica. Pero también nos permite experimentar la dificultad de hacerlo y, por ende, percibir la dimensión política de este problema que la sociedad del individuo nos ha hecho considerar personal.

El realismo capitalista privilegia el presente hasta el punto de hacer imposible percibirlo como una mera coyuntura epocal. La “puberalización” de la sociedad determina, entre otras muchas cosas, que olvidemos el pasado e ignoremos el futuro, que perdamos la perspectiva histórica y le concedamos un privilegio a la actualidad que hace difícil imaginar alternativas. En el horizonte de la fotografía digital, las imágenes se “relacionan” sincrónica



o transversalmente por las redes, pero, diacrónica o longitudinalmente, se ven sencillamente sobrepasadas por las que les siguen y desplazan “al fondo del *scroll*”, urgiendo así la “necesidad” de generar nuevas imágenes sin pasado y sin futuro. El valor de la imagen en el contexto de la cultura visual se cifra en su circulación, y periclita en cuanto pierde actualidad. Con su retórico retorno a la pintura, los artistas que aquí glosamos buscaban poner las prácticas del reconocimiento y la autorrepresentación en perspectiva, extrayendo la angustia de la subjetividad y la preocupación por el sí fuera del bucle de la actualidad y, de ese modo, simultáneamente, de la dinámica de la explotación mercantil de la sociabilidad en el contexto de las industrias de la experiencia y la realización. Inventando una genealogía para sus propias imágenes, trataron de escapar del historicismo reivindicando la historicidad, dándole profundidad histórica -y política- al trabajo autobiográfico y poniéndolo en relación con un proceso de transformación de la identidad que se remonta al nacimiento sincrónico del capitalismo, el cuadro, la burguesía y la mercancía a finales del XVI. Y lo hicieron justo en el momento en el que “la corrosión del carácter” (Sennett) y la demolición del estado del bienestar en el posfordismo estaban conduciendo

Alby Álamo
El invitado, 2006
óleo / lienzo
130 x 195 cm.



II. Un pensamiento propio

ese proceso a sus estadios más siniestros.

Como ya anticipamos, durante siglos, los individuos nacieron con una identidad predeterminada por el género, la raza, la nacionalidad, la lengua, la religión, la alcurnia... La modernidad planteó una verdadera revolución -en su sentido más etimológico- al girar 180° el foco del reconocimiento, desplazándolo desde el pasado al futuro. Desde este nuevo punto de vista, lo que caracterizaba a los sujetos no era ya su identidad sino, todo lo contrario, su *perfectibilidad*, su capacidad para autodeterminar sus vidas superando sus condiciones de partida. Esta apuesta ilustrada por la emancipación y la autonomía tuvo un

Adassa Santana
Habitáculo I, 2011
montaje en El Apartamento
para el Open Studio #4





Martín y Sicilia
El éxodo, 2008
 acrílico / madera recortada
 medidas variables

Pág. siguiente

David Ferrer
 De la serie *Reservados*,
 2008-10
 44 fotografías
 120 x 90 cm. c.u.

claro componente burgués, es decir, urbano. El éxodo rural provocado por la industrialización desgajó a los individuos del escenario secular de la tradición –los ritmos agrarios se basan en el eterno retorno de lo mismo y favorecen su culto– y replanteó el reconocimiento en el plano inédito del anonimato. Todavía en la segunda revolución industrial el proletariado, que consumía su tiempo de producción en un contexto ya claramente capitalista, vivía su tiempo de reproducción en comunidades orgánicas con marcados hábitos premodernos y en una sociedad rígidamente segmentada. Durante el periodo fordista, que culminó en *los gloriosos treinta* (las tres décadas posteriores a la segunda guerra mundial), todavía la inédita responsabilidad sobre la realización de la propia biografía se asumió en un escenario socioeconómico que permitía imaginar vidas a largo plazo, basadas en la fidelidad y la estabilidad laboral y afectiva. El fordismo extendió el



capitalismo desde el espacio de la producción al de la reproducción, incluyendo el tiempo improductivo en la lógica del capital. Las necesidades primarias (la alimentación, el cobijo, el vestido, la reproducción, el descanso...) fueron perdiendo importancia respecto a un sistema de necesidades inducidas que convirtieron a los trabajadores en consumidores que devolvían las rentas del trabajo al sistema productivo. En una sociedad mesocrática de iguales, la realización de la existencia estaba vinculada al disfrute de una serie de bienes definidos —el sistema de los objetos— cuyo acceso estaba garantizado para una gran parte de la población (de los países del que por entonces se denominaba primer mundo) a través de políticas basadas en el derecho al trabajo y la seguridad social. A principios de los años setenta, la inmensa mayoría de los ciudadanos (o, al menos, de aquellos que, durante años, integraron la clase que marcó la tendencia de la identidad social) vivían ya en el espacio-tiempo vacío de la modernidad, en una sociedad artificial, secular y mercantilista alejada de las fuentes “naturales” de la identidad y la matriz orgánica del deseo. Pero plenamente integrados en un dispositivo social que favorecía el relato vital. Una educación, primero obligatoria y después accesible, facilitaba el *planteamiento* de unos objetivos profesionales y la adquisición de unas capacidades que un aparato productivo en suave crecimiento con toda certeza demandaría, asegurando unas rentas que permitirían el desarrollo de *nudos*, personales y materiales: unas relaciones conyugales estables y una familia nuclear dinamizadora del consumo de un sistema de objetos con los que identificarse a largo plazo. La adquisición progresiva de estas pruebas materiales de realización personal, a través del consumo de bienes pero también del ascenso gradual en la escala profesional (si no en la misma empresa, sí en una muy similar), conducía a un *desenlace* previsto:

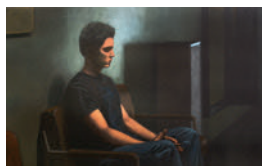


Rayco Márquez
Sin Título, 2009
 óleo / lienzo
 72 x 130 cm.

Pág. siguiente

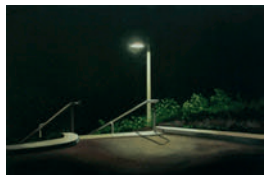
De la serie *Estancias*, 2009
 óleo / lienzo
 30 x 50 cm.

Sin título, 2009
 óleo / lienzo
 60 x 80 cm.



una jubilación, también asegurada, que nos permitía mirar atrás y ver que todo aquello había tenido sentido. El trabajo estable, la seguridad social, la fidelidad conyugal, con la empresa (y su emplazamiento, no menos estable) y hasta con las marcas, que hicieron posible un progreso continuado en el que era fácil reconocerse como una pieza tan pequeña como imprescindible, favorecían la recreación de una novela vital no demasiado emocionante pero sí perfectamente estructurada siguiendo el esquema narrativo clásico de planteamiento, nudo y desenlace.

Pues bien, el posfordismo se caracteriza por la inversión sistemática de todos estos fundamentos: una educación “para toda la vida” (basada en la obsolescencia de los conocimientos, que ya no persiguen la satisfacción de necesidades “de uso”), cada vez más cara y generadora de desigualdades, anticipa una constante movilidad laboral por empresas deslocalizadas y desmaterializadas, con horarios cambiantes y expansivos, que dificultan la estabilidad emocional y profesional, y promueven la dispersión del deseo y la “segmentación del mercado”, basado en un consumo que no busca generar igualdad sino diferencia, y que se sustenta en una obsolescencia programada que también impide



la intimidad con los objetos. Objetos que cada vez le restan más protagonismo a unos sujetos que se ven constantemente amenazados con el fin de que esa inestabilidad favorezca su consumo compensatorio, anule su conformismo, estimule su capacidad de autoexplotación y multiplique y legitime las diferencias, que deben ser incesantemente expuestas mediante tecnologías de la identidad basadas en la (circulación de la) imagen.

Un tiempo marcado por la “planetarización” de los flujos, no solo de los flujos de mercancías, capitales y personas sino también de los flujos de paradigmas, en función de los cuales estos individuos se relacionan, se entienden a sí mismos y organizan sus vidas. Un tiempo marcado por la definitiva degradación de las identidades premodernas, pero también por la “corrupción del carácter” burgués: un tiempo, como vimos, que prescribe la adaptación personal a las demandas de flexibilidad de la cambiante economía posfordista, que obliga a los individuos a desprenderse de todo equipamiento mental o afectivo que pudiera lastrarles, a diluir sus convicciones y compromisos y constreñir sus gustos y necesidades a la variada pero unidimensional oferta material del sistema. Un tiempo marcado por la conversión del país en escenario y las formas de socialización en formas de representación.

En conclusión, el posfordismo, ese nuevo mundo del que la generación de los artistas de esta exposición son los primeros nativos, plantea dificultades inéditas a la realización de la existencia como proyecto al promover, en un escenario de inestabilidad y movilidad territorial, social y sentimental, unas vidas a corto plazo que animan al disfrute in-mediatamente de subjetividades *prêt-à-porter* proyectadas como imagen en la escena del consumo (de experiencias fungibles).



RAMÓN SALAS

INTIMIDADES, SUBJETIVIDADES Y OTRAS AFINIDADES ELECTIVAS

A1. CONCEPTOS

David Teniers II
*El archiduque Leopoldo
Guillermo en su galería de
pinturas*, 1647-51.
óleo / cobre
105 x 130 cm.



Como ya anticipamos, durante todo el siglo XX, el arte canario osciló entre el cosmopolitismo y la identidad. Es decir, entre hacer “lo mismo” que en la metrópoli -unos años más tarde- o tratar de hacer “lo otro”, cultivando “diferencias esenciales” (en el fondo, también para satisfacer el gusto metropolitano por lo exótico). Casi siempre, el resultado fueron obras más o menos epigonales en las que se hablaba de “lo nuestro” –generalmente características geográficas supuestamente determinantes de la identidad isleña– con lenguajes metropolitanos (que aportaban el valor añadido de novedad y universalidad). Entre los últimos años del s.XX y los primeros del XXI un grupo de jóvenes artistas canarios se plantearon la posibilidad de escapar de esa dinámica, renunciando al “destino insular” del “hombre (que debía crear) en función del paisaje” pero evitando también caer en el mimetismo respecto a lo metropolitano. Decidieron entonces poner en valor su *anacronismo*, mediante la elección conceptual de la pintura como medio, para distanciarse del *mainstream* pero sin retornar al regionalismo. Por primera vez en casi un siglo no tuvieron a Canarias como tema –ni siquiera en sentido irónico– ni aceptaron su determinismo geográfico. Muy al contrario, su tema de fondo fue la inadecuación moderna, acrecentada en la posmodernidad, entre el yo y “su” mundo, es decir, por utilizar los términos pictóricos clásicos, la *no correspondencia entre fondo y figura*. Una condición de desarraigo –físico e intelectual– que, como ya hemos comentado, el proceso posfordista de precarización y deslocalización de la existencia había convertido en el tema y el problema por antonomasia. Sus imágenes no querían ser un residuo epigonal de la historia (del arte) ni un producto espacial de la geografía, sino el resultado –e incluso el catalizador– de decisiones personales y locales que les identificaban por su inclinación a estar vívidamente presentes

CRISIS? WHAT CRISIS?

Cap.3. Intimidades, subjetividades
y otras afinidades electivas

24 may > 13 oct 19

TEA | m



Crisis? What Crisis?
Cap. 3. Intimidades,
subjetividades y otras
afinidades electivas

Sala A1. Conceptos

en el espacio de su desalojo. No tenían gran cosa que decir, y se decidieron a hacerlo. Decidieron dejar de hablar de “lo nuestro” en “su lenguaje” para hablar “de lo de todos” pero “con nuestros acentos”, planteándose como tema la inédita obligación de tener que aprender a *habitar de paso y a hablar sin tener nada que contar*.

Esta obligación era inédita por su intensidad y por el grado de las dificultades estructurales a las que se enfrentaba, pero tenía una larga tradición. La “*inseguridad social*” es, sin duda, el último episodio del proceso moderno de vaciado del espacio y el tiempo hasta disponer de un espacio completamente agrimensurado (quizá habría que crear el neologismo “urbimensurado”) y de un tiempo completamente cronometrado. Recordemos que este proceso de vaciado simbólico había empezado oficialmente con el realismo y el impresionismo decimonónico: cuando las



A la derecha
Alby Álamo
El narrador, 2003
mixta / lienzo
195 x 89 cm.

vírgenes y las diosas se sustituyeron, en el espacio de la representación, por ramerías; los dioses por traperos y comediantes, los generales por domingueros, los palacios por bares y burdeles, las ceremonias por espectáculos de variedades, los reinos celestiales por plazas y parques, los juicios finales por espacios sociales donde mirar y dejarse ver... Fue precisamente esta radical vulgarización y “urbanalización” del arte moderno la que indujo al modernismo a estetizar el vacío, tendiendo a la abstracción. El paradigma baudelaireano del pintor de la vida moderna quedó durante un siglo eclipsado por la trascendentalización modernista de la nada, que cedió el espacio de la *bio-grafía* (de la representación de la vida narrada) a los media, dejando lo público a merced de la publicidad o el espectáculo. Pero esta dialéctica entre la abstracción iconoclasta y la representación de la vida se podía remontar bastante antes (sorteando claro está, la

Nada es más contrario a la identidad que la intimidad, porque la intimidad es lo que nos impide ser idénticos. (...) es lo que hace imposible que el hombre exista bajo ese modo de ser clausurado sobre sí que los filósofos siempre han llamado “sustancia” (lo que puede existir por sí mismo, lo que no necesita otra cosa para existir); yo no puedo existir por mí mismo, necesito para existir -para tenerme a mí mismo- mis inclinaciones. Ser alguien es estar inclinado. No “estar inclinado” a esto o a lo otro, sino estar inclinado a la inclinación misma. Esto -estar inclinado a tener inclinaciones, antes de determinar cuáles sean los objetos empíricos de tales inclinaciones-, la capacidad de inclinarse o la metainclinación, es la intimidad (...) la animalidad específicamente humana. (José Luis Pardo, 1996)

fuerza centrípeta del París convertido por el historicismo en metonimia de la metrópoli): al momento inaugural en el que, en los Países Bajos, entre los siglos XVI y XVII, se inventaron, simultáneamente, el cuadro, la subjetividad burguesa, la ciudad y el capitalismo (junto a todo el amplio agenciamiento de elementos concomitantes: la domesticidad, la intimidad, la autoconciencia, la lectura -en voz baja-, la higiene, los modales, el ama de casa, la infancia, el flirteo, la familia nuclear, la separación entre lo público y lo privado... y la cámara, la alcoba, el estudio, el correo, la república...).

A caballo entre milenios, unos jóvenes canarios supieron instrumentalizar su asincronía para mudarse intelectualmente -sin tener que emigrar físicamente- al Flandes del XVI, la Holanda del XVII, incluso a la Dinamarca del XIX y hasta al Austria Biedermeier, lugares no tan comunes hace veinte años (cuando apenas se empezaba a conocer la reivindicación del anacronismo de Didi-Huberman o Mieke Bal) como ahora pudiera parecernos. Plantearon ese desplazamiento porque no iban en busca de su identidad, sino de recursos para relatar el proceso de *construcción de su intimidad*, es decir, de sus inclinaciones y de la crecientemente amenazada posibilidad de identificarse con ellas. Recursos que no buscaban satisfacer necesidades procedimentales o temáticas tanto como *establecer genealogías* ajenas a la lógica retroalimentada del centro y la periferia, que ubicaba a las figuras ora en su tiempo ora en su espacio. No querían ser magos fuera de su tierra ni heraldos en la suya, no buscaban un destino sino una tarea. Y por ello se identificaron -precisamente por su falta de identidad- con ese *don Nadie* que la modernidad había convertido en modelo de su subjetividad y protagonista de las novelas con las que creó los repertorios para moldearla. El don



José Otero
Zoom Out, 2007
óleo / lienzo
195 x 250 cm.

Nadie fue, en infinitud de relatos, un personaje recién llegado a la ciudad, un lugar al que no pertenecía, tras abandonar el pueblo, en el que era alguien –ya fuera el tonto o el hijo de la boticaria–. Un advenedizo entre seres anónimos, obligado a construirse un currículum emocional mediante la gestión de circunstancias (en principio) insignificantes y heterogéneas, lidiando con un exceso de contingencia que siempre le situaba al borde la banalidad. Este personaje –por haber dejado de ser una persona– se convirtió en la figura central del trabajo de nuestros pintores, que plantearon, a partir de esta in-correspondencia con su fondo, su tarea de *autorepresentación sobre tabla rasa*. La tabla rasa que la modernidad había convertido en fondo cultural, un espa-

CRISIS? WHAT CRISIS?

Cap 3. Intimidades, subjetividades y otras afinidades electivas

Con esta tercera exposición se completa un ciclo –que comenzó en 2016, el año en que se cumplieron 40 años desde el fin de los 40 años de dictadura– que ha tratado de analizar el trabajo de los artistas canarios que nacieron ya en democracia.

Esta generación, surgida inmediatamente antes de la crisis de 2008, ya la barruntaba. Si no la económica, sí, desde luego, la epistemológica: la crisis de los relatos. Llegados al mundo del arte después del “fin del entusiasmo”, no se reconocieron en la continuidad del discurso identitario local pero tampoco sucumbieron a la fascinación por el *mainstream*. Menos interesados por el arte público y la identidad comunitaria que por la dimensión pública y comunitaria del arte “privado”, “tematizaron” sus propias dificultades para instalarse en el nihilismo. Trataron de dar ejemplo, en primera persona, de sus esfuerzos por protagonizar la construcción narrativa de su propia vida. No representaban una forma de ser, sino una manera de estar, incierta y definida por la intensidad de las decisiones, aparentemente costumbristas, en las que un Don Nadie estiliza su “personalidad” en escenarios micropolíticos.

Se anticiparon así a la moda del *selfie*, representando el drama de “la corrosión del carácter” (Sennett) con una inédita densidad temporal basada en una mezcla de los géneros del arte con los repertorios de la subjetividad propios de la cultura visual. Esta práctica artística auto-bio-gráfica, convertida ahora ya en hábito social, terminó tendiendo hacia lo performativo: los artistas de la “segunda generación” de la Escuela de La Laguna ya no se autorretrataban en el acto de encontrar un sentido “literario” a sus vidas inciertas, sino que representan “literalmente” ese papel (de reparto) en el siniestro escenario de la precariedad.

Moneiba Lemes y Ramón Salas
Comentarios Curatorijs

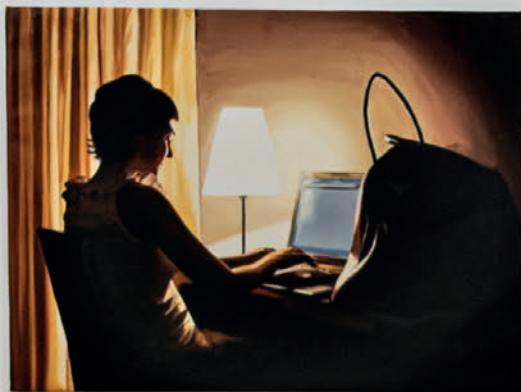
This is the third and final exhibition in a cycle begun in 2016, marking the fortieth year since the end of the previous forty years of dictatorship, which was conceived to study the work of artists from the Canaries who were born after the change to a democratic regime.

This generation, which emerged immediately before 2008 crisis, saw it coming. Maybe not the economic downturn, but definitely the epistemological crisis: the crisis of narratives. Arriving to the art world after the “end of enthusiasm”, they held no truck with the discourse of local identity, but neither did they succumb to the fascination for the wider mainstream. Less interested in public art and communal identity than in the public and communal dimension of “private” art, they “thematized” their own difficulties in an embrace of nihilism. They endeavoured to give an example through their personal efforts to play the lead role in the narrative construction of their own lives. They did not represent a form of being, but rather a way of being, an undetermined way defined by the intensity of apparently personal decisions in which a nobody stylizes his or her “personality” in micropolitical scenarios.

As such, they presaged the sweeping success of the selfie, representing the tragedy of “the corrosion of character” (Sennett) with an unprecedented temporary density predicated on a composite of art genres employing the repertoires of subjectivity proper to visual culture. This auto-biographical art practice, now transmuted into a social habit, ended up shifting towards the performative: the artists from the “second generation” of the School of La Laguna no longer portrayed themselves in the act of discovering a “literary” meaning to their uncertain lives, but instead “literally” represented this (secondary) role on the sinister stage of precariousness.

Artistas
Alby Álamo
Teresa Arzuena
Raúl Ariles
Karina Beltrán
M^a Laura Benavente
Francisco Castro
Néstor Delgado
Lecuna y Hernández
Moneiba Lemes
Martín y Sicilia
Cristina Maya
Ubay Murillo
José Otero
Hérez y Requena
Fernando Robayna
Adassa Santana
Juan José Valencia
Diego Vites

III. Intimidades, subjetividades y otras afinidades electivas



Uбай Murillo
La carta (cuadro respuesta), 2005
óleo / lienzo
116 x 89 cm.

Martín y Sicilia
La Piedra e Italo y Borges,
1996
acrílico / lienzo
27 x 35 cm. c.u.

cio de indeterminación y contingencia que, lejos de observarse desde la nostalgia de una “patria trascendental”, se interpretaba como el punto de partida irrenunciable de la representación costumbrista del proceso de definición de su círculo de afinidades electivas. Que no asumieran el historicismo no implicaba que no fueran conscientes de su *historicidad*: su obra no es posmoderna en el sentido –afortunadamente pasajero– que este término adoptó en relación a la pintura de los 80. No daba por zanjada la modernidad –y, mucho menos, por olvidada– para retornar, de manera tan nostálgica como inconsistente, “al orden” que supuestamente significaba la pintura: el gesto expresivo del “*genius loci*” que se reencontraba con los mitos que la modernidad había desplazado para dejar aflorar la naturaleza reprimida. Su



Francisco Castro
*Jameo de si entras te
gustará*, 2006
óleo / lienzo
80 x 80 cm.



pintura era posmoderna en la medida en que llegaba *después* de que la modernidad hubiera *realizado el nihilismo* haciendo inverosímil cualquier paso atrás. Su pintura se sabía posminimalista, pero, para certificarlo, no necesitaban llenar cubos blancos de monumentales pedestales vacíos o de lápidas pictóricas. Esa estética inundaba ya todos los espacios de sus ciudades, y estos artistas *se reconocían* nativos de ese territorio sin referencias. La crisis de identidad y valores había dejado de ser un proyecto





Crisis? What Crisis?
Cap. 3. Intimidades, subjetividades y otras afinidades electivas

Sala A1. Conceptos



Ubay Murillo
El avistamiento, 2006
óleo / lienzo
139 x 230 cm.

cultural (más o menos militante) y se había convertido ya en nuestro hábitat natural (claramente triunfante); el arte había perdido cualquier expectativa de preservar su autonomía frente a la cultura del espectáculo; y Canarias se había convertido definitivamente en un parque temático de sí misma que hacía inverosímil cualquier arraigo al “territorio natural” y, por lo tanto, innecesario cualquier trabajo deconstructor.

No tenía sentido seguir certificando lo obvio, alargar al infinito los funerales del arte. Lo que tocaba era *reantropomorfizar*, recordar que, entre esa carencia de valores, vivía la gente (conviene recordar que estos artistas comenzaron su carrera antes de la/s crisis, cuando en Canarias la falta de valores –y de escrúpulos– convertía cada esquina virgen en un solar en el que plantar cubos blancos, adosados o pareados; muchos de los cuales, de manera más cínica que paradójica, se cubrían de una epidermis de identidad vernácula). Su (falta de) “destino” no podía consistir en seguir certificando –o ironizando– la muerte del arte, ni el



Raúl Artiles
Sin título, 2007-08
óleo / papel
84,1 x 59,4 cm. c.u.

Entre el Autos y el Bios, la dialéctica es la de lo Uno y lo Múltiple, dialéctica de expresión, fidelidad y diferencia en el ámbito de la existencia cotidiana, protagonizada por el individuo, en base a los azares cotidianos y a las fortunas e infortunios de la vida. La Grafía introduce el medio técnico propio de las escrituras del yo. La vida personal simplemente vivida, Bios de un Autos, se beneficia de un nuevo nacimiento por la mediación de la Grafía. (...) La conciencia de sí constitutiva del Autos [y] la invención de la escritura marca el paso de la prehistoria a la Historia. (Georges Gusdorf, 1991)

Pág. siguiente
Lecuona y Hernández
Método breve para la obtención del pan, 2003-20
cinta de carroceros / pared

nihilismo —ya plenamente consumado—; pero tampoco en ignorar ambas circunstancias (planteando un inverosímil retorno al orden), sino en imaginar el arte de vivir en este escenario, de reconocerse en él tomando decisiones contingentes capaces de darle (otro) sentido a la estetización de la existencia y a la vida en la superficie (de la imagen).

No era infrecuente encontrar en sus representaciones lienzos, o pantallas, en blanco; como si quisieran imprimir sus cuadros con una base de nihilismo. Pero esta base de “falta de fundamento” se encarnaba, con más frecuencia, en pisos de estudiantes, hoteles y otros *lugares de paso*, que funcionaban como paisaje de unos individuos, ahora sujetos de/a sus actos tentativos, tratando de reconocerse en su falta de referencias. A la inversa, también era frecuente encontrarles tratando de abrirse un claro en el bosque de los signos mediante guiños y nexos intertextuales. O ejercitando el sentido de la orientación o del equilibrio sobre la base de la crisis de la representación clásica de la figura, convertida también en una superficie escurridiza sobre la que debían aprender a deslizarse. El relato, en primera persona, de sus propios intentos por mantener el (des)equilibrio y definirse mediante pequeños *gestos auto-bio-gráficos*, carentes de épica, en los escenarios del desarraigo, les acercaba al comentado paradigma burgués de la novela, más en concreto, de la *novela de formación* (*Bildungsroman*), que narra las peripecias de individuos, sin destino trascendente, tratando de “realizarse” narrativamente ante el fondo de la desintegración de la relación orgánica entre el yo y su mundo (no está de más recordar aquí que la palabra alemana *Bildung*, de tan profundo contenido nacional-identitario en aquel país, significa formación, educación, en el sentido de maduración personal, y tiene la misma raíz que *Bild* -pintura,





Moneiba Lemes
Turista, 2009
óleo / lienzo
80 x 100 cm.

imagen- y que *Bilden* –esculpir, modelar-). De esa manera, trataban de construir un hogar a partir de unas referencias que no debían a su naturaleza ni a su tiempo, sino a “afinidades electivas” nacidas de la relación entre biografía y bibliografía.

A2. LA ESCUELA DE LA LAGUNA

Ese grupo de artistas, que nunca firmaron un manifiesto, sí forjaron una relación personal basada en una afinidad intelectual que se ha venido conociendo como *Escuela de La Laguna*, en referencia –al margen de otras ironías– a su formación en la facultad de BB.AA. de la ULL. Una facultad que, como ya anticipamos, incorporó en los 90 a los profesores que luego integrarían *arte_C*. En un centro ya universitario, en el que la mayoría del claustro prefirió seguir mentalmente instalado en la vieja escuela, estos jóvenes profesores, después de casi una década promoviendo infructuosamente cambios generales, plantearon una “escisión encubierta”, consistente en solicitar los grupos de tarde –el “grupo C”– de sus respectivas asignaturas, que eran, por otra parte, los menos solicitados. De esta manera tan simple se formó un itinerario curricular autónomo, pues los alumnos que, voluntariamente, decidían escoger el grupo de tarde, recibían toda su docencia dentro de ese grupo que había decidido coordinarse transversalmente, saltándose los departamentos estancos que suponían las asignaturas, diferenciadas por disciplinas artísticas. Con el tiempo, esta escisión fue consolidándose administrativamente y dotándose de contenido específico, pero inicialmente partía de la simple voluntad de no separar la práctica docente de la artística. Independientemente de la categoría intelectual del profesorado, la sola segmentación del trabajo de estudio y taller en franjas horarias consagradas a prácticas disciplinares concretas se traducía sistemáticamente en programas de ejercicios segmentados que dificultaban el desarrollo de una obra autónoma y coherente. La decisión de saltarse esas fronteras horarias y disciplinares, creando un espacio de continuidad en el que el alumnado podía seguir haciendo la obra que se traía entre manos aunque pasara de una asignatura de pintura a otra de escultura, alteraba profundamente ese modelo de ejercicios





Crisis? What Crisis?
Cap. 3. Intimidades, subjetividades y otras afinidades electivas

Sala A2, La Escuela de La Laguna

1. Juan José Valencia
Te pareces a J., 2003

2. Martín y Sicilia
Los curiosos impertinentes,
2000

5. Martín y Sicilia
La academia, 1996

6. Martín y Sicilia
El supermercado, 1996

7. Alby Álamo
Ventana, 2002

11. Juan José Valencia
Apuntes sobre juego y poder II,
2008

12. José Otero
Casa abierta, 2008

13. Martín y Sicilia
La casualidad, 2002



3. Pérez y Requena
*Pop corn o cuando nadie nos
mira*, 2006

4. Alby Álamo
Spleen, 2001

8. Fernando Robayna
Regino, 2009

9. Fernando Robayna
El patrón, 2002

10. Fernando Robayna
Juanje, 2002

14. Pérez y Requena
Ejercicios de funambulismo,
2007

15. Martín y Sicilia
Jugando al ajedrez 1, 1996

16. Martín y Sicilia
Estancia en el bosque, 1996

1. Pérez y Requena
Ejercicios de funambulismo,
2007

2. José Otero
Lobby pobre, 2009

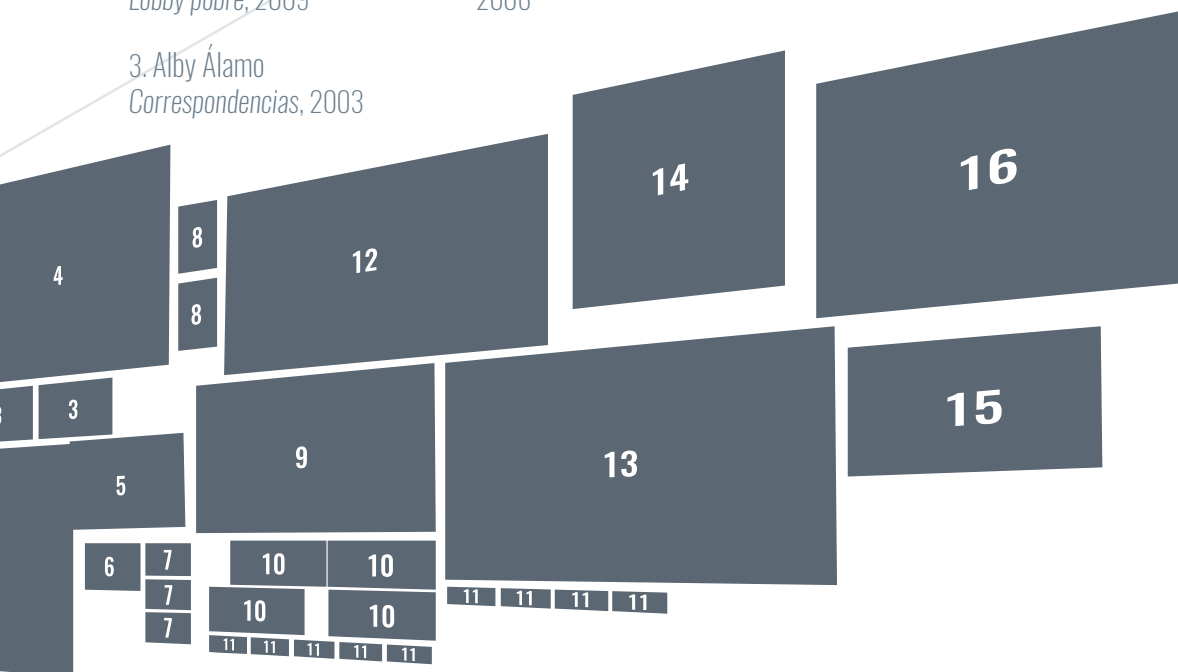
3. Alby Álamo
Correspondencias, 2003

7. Pérez y Requena
Relatos de un viaje, 2005

8. Lecuona y Hernández
Serie Actividades recreativas,
2006

12. Alby Álamo
Swingers, 2010

13. Ubay Murillo
Malestar, 2008



4. José Otero
Aprendiendo a dormir con luz,
2004

5. Alby Álamo
Ocho durmientes, 2004

6. José Otero
Lobby pobre (excursu), 2009

9. Martín y Sicilia
Narciso ha venido a merendar,
2003

10. Alby Álamo
Narraciones, 2003

11. Alby Álamo
Spleen en casa, 2001

14. Teresa Arozena
Serie Presentimiento complejo,
2000

15. Alby Álamo
El vecino impertinente, 2004

16. Karina Beltrán
Apariciones - Launderette, 2006



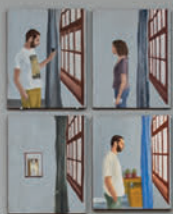
La atrofia creciente de la experiencia se refleja en el relevo del antiguo relato por la moderna información y de esta, a su vez, por la sensación. Todas estas formas se destacan por su parte de la narración (...). Lo que a esta le importa no es transmitir el puro en-sí de lo sucedido, se sumerge en la vida del que relata para participársela a los oyentes como experiencia. (Walter Benjamin, 1939)

que, de manera desapercibida, resolvía anticipadamente la inmensa mayoría de las decisiones que definen una obra de arte: el soporte, el material, el formato, el motivo... Tradicionalmente, en cada asignatura, el protagonismo pertenecía a la profesora o el profesor que la impartía. La decisión de invertir ese protagonismo, promoviendo la creación de una obra que debía tener interlocución con un buen número de profesores, comprometía al alumnado, desde los primeros cursos, con la obligación de definir un espacio de trabajo coherente, articulado y complejo. Pero, al menos inicialmente, más allá de esta clara disposición a comprometer a los artistas en formación con sus propias decisiones –que incluían la elección de técnicas, procedimientos, temas, referentes, enfoques, lecturas, preocupaciones...– *arte_C* no tenía contenido (más allá de la voluntad, también inscrita en su nombre, de realizar arte *_Contemporáneo*, algo que, sorprendentemente, no podía darse por sentado en las facultades de arte). Su objetivo académico y su único ejercicio consistía en llegar a ser artista, con todos los compromisos pero sin ninguna preconcepción sobre lo que ello implicaba. De este modo, el propio aula se convirtió en el primer no-lugar de su “carrera” por espacios indeterminantes, carrera marcada por la resolución de ser artistas y por la incertidumbre sobre lo que eso podía significar. La “academia” incorporó a las aulas la convicción de que el artista ya no disponía de una posición preestablecida que confirmar o que desafiar, lo que les hizo pensar que su trabajo consistía precisamente en inventarla. La decisión de ser artista adquirió así un carácter tan retórico, artificioso, consciente y elocuente como indefinido, y se convirtió en su tema fundacional. Su condición de artista, ahora tematizada, no preexistía a su decisión de serlo, ellos serían el resultado de su creación y no a



Crisis? What Crisis?
Cap. 3. Intimidades, subjetividades y otras afinidades electivas

Sala A2. La Escuela de La Laguna

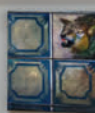


Pérez y Requena
*Ejercicios de
funambulismo*, 2007
Fotografía
80 x 40 cm.



la inversa, un punto de partida que convertía la propia obra en un espacio intelectual —o, más bien, en la intelectualización de un espacio— en el que plantear (el problema de) la existencia en relación al esfuerzo —de carácter eminentemente estético— por protagonizar o, al menos, habitar, las propias decisiones y discriminaciones en un escenario en el que las fronteras entre lo profesional y lo personal, lo público y lo privado, se desdibujaban y redefinían, curiosamente, en el plano de la imagen y en un contexto histórico en el que la indefinición y la capacidad de adaptación se habían convertido en el principal mecanismo de producción y reproducción económica y social.

Las primerísimas obras de Martín y Sicilia, todavía por separado, ya apuntaban a la necesidad de hacer, desde la convicción de que la posición de sujeto sería el resultado y no la fuente de las decisiones. Ya en colectivo, su primera decisión fue “poner por los suelos” todas las implicaciones que pudieran colegirse del estatuto del artista. A partir de ahí, empezaron a mezclar sus crónicas de microdecisiones (aún) insignificantes, adoptadas con conciencia (estética), con sus visitas e interrogatorios a todas las fuentes posibles, ya las encontraran en el entorno cercano o en los más remotos puntos de la historia del arte. Pipó Hernández Rivero y Miguel Ángel Pascual, dos artistas de la promoción de Martín y Sicilia que, por circunstancias formales —en el primer caso— o por derivas vitales —en el segundo—, acabaron separándose de “la escuela”, habían hecho también de la búsqueda —o, para ser más exactos, del *encontrarse*— el motivo de su trabajo. También mediante una pintura con voluntad de “ilustración”, tanto en el sentido narrativo como cognoscitivo, Pipó Hernández se “encontraba perdido” (con todo el sentido contradictorio de la expresión) en un paisaje local de “naturaleza” aparatosa-





Crisis? What Crisis?
Cap. 3. Intimidades, subjetividades y otras afinidades electivas

Sala A2. La Escuela de La Laguna



Uбай Murillo
Malestar I, 2008
óleo / lienzo
130 x 230 cm.

mente pictórica; casi a la inversa, Pascual, en lugar de convertir bosques en imágenes, convertía las imágenes en bosques, en los que también “se encontraba” mediante genealogías que parecían querer *aggiornar* los cuadros flamencos de gabinete.

Ya en paralelo, Alby Álamo, Uбай Murillo y José Otero forjaron, todavía en el aula, una relación personal que se convirtió en contenido plástico y que, en este caso, sí se formalizó con la creación –junto a Dácil Granados, Abel Herrera y Laura Machado– de un grupo artístico, aunque fuera con todas las reservas que sugería el propio nombre: *Él Puso*. Toda su obra fundacional parecía un diario de su propia génesis, y trazaba, haciendo centro en la decisión de hacer arte, sus diversos círculos: el afectivo, el artístico, el doméstico, el bibliográfico, el referencial, el administrativo... con sus múltiples intersecciones, suspensiones, réplicas y correspondencias. Este catálogo de gestos y posturas, físicas e intelectuales, permitió el desarrollo de una antropología de andar por casa en la que el piso-taller de estudiantes-artistas funcionaba como yacimiento. Desde este sustrato académicamente case-



Uбай Murillo
Malestar II, 2008
óleo / lienzo
130 x 230 cm.

ro, que propiciaba que Vermeer y Hopper se encontraran por los pasillos, revisitaron el dogma vanguardista de la fusión de arte y vida, representando la existencia en el espacio autorreflexivo del arte para darle profundidad al autorretrato en la antesala de su trivialización en formato *selfie*.

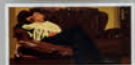
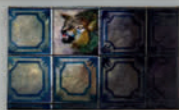
En efecto, como ya dijimos, uno de los grandes “logros” del capitalismo ha sido finiquitar la historia, convirtiendo la situación actual, coyuntural y tendenciosa, en un estadio final, natural e irreversible. A partir de esta premisa, su mejor argumento es el “realismo thatcheriano”: “no hay alternativa”. Su segundo gran truco ha sido privatizar el malestar derivado: las inquietudes que provoca el sistema se vivencian como un desasosiego subjetivo y endógeno sin posible tratamiento en clave política. Si el fordismo nos acostumbró a identificar la realización personal con el trabajo, el posfordismo no solo ha convertido la productividad directamente en el criterio de inclusión o exclusión social sino que ha aumentado de manera exponencial el nivel de exigencia sobre el rendimiento laboral al tiempo que ha precarizado e ines-



Alby Álamo
Ocho durmientes, 2004
frames del vídeo 4'51"

tabilizado el empleo. Aumenta la presión sobre el sujeto al tiempo que se le priva de recursos para soportarla. La conclusión inevitable es un incremento del desasosiego que, paradójicamente, se traduce en un aumento no solo del consumo excedentario sino de la autoexigencia tanto laboral como sicológica (debemos aumentar nuestra resiliencia, aprender a ver oportunidades en las crisis, desarrollar la creatividad y la autoestima, mejorar nuestra competencia y empleabilidad... y disfrutarlo). Por otra parte, la ampliación biopolítica del trabajo ha extendido esta presión disciplinante a la gestión integral de nuestra existencia, convirtiendo el trabajo sobre sí en el único empleo estable y a tiempo completo, 24/7, que nos obliga a fichar puntualmente en las redes sociales. Y este darwinismo social orquestado en torno a una ecología perversa de la subjetividad, pese a su evidente novedad y artificiosidad, se nos presenta como una situación ahistórica y apolítica, como nuestra condición natural.

Bien al contrario, estos artistas subrayan con su trabajo la “naturalidad” histórica, política, retórica y narrativa (en el contexto de la crisis de esta misma narratividad) del protagonismo cobrado por la autorrepresentación: lo que les estaba ocurriendo *personalmente* a ellos, como individuos de clase media, crecientemente precarizados tanto por el empobrecimiento material como por las crecientes dificultades intelectuales para gestionar las crecientes dificultades espirituales que el sistema deriva hacia la producción de diferencia, estaba ocurriendo, en realidad, de manera transversal e intencional. Desde esta conciencia, su estetización del yo y sus circunstancias hace referencia a la irremisible conversión de la vida en imagen en el mundo posmetafísico. Es inevitable que la pérdida de certezas tutelares y grandes relatos haga depender los criterios éticos de consideraciones estéticas,





Izquierda

Juan José Valencia
Te pareces a J., 2003
 óleo / lienzo
 38 x 55 cm.

Derecha

Martín y Sicilia
*Los curiosos
 impertinentes. La
 trinchera*, 2000
 óleo / lienzo
 60,5 x 81 cm.



pero eso no implica que debamos liberar el deseo de cualquier consideración que no provenga “por la vena del gusto”, sino, todo lo contrario, que debemos *politizar el criterio y el deseo*: estetizar la vida significa someter el gusto y las formas cotidianas de satisfacerlo al juicio crítico autorreflexivo que caracteriza al arte. La estetización de la existencia, promovida por las vanguardias artísticas y fagocitada por el capitalismo, debe ser sustraída a la banalización del nihilismo —cuya perfecta metonimia sería el fenómeno *selfie*— para trasladar los procesos de subjetivación al espacio autónomo el arte, donde cabe aún la posibilidad de definir fines al margen del repertorio que nos propone el capitalismo. El “narcisismo conceptual” que caracteriza estas obras haría referencia, en consecuencia, a unas condiciones históricas que nos exigen desacoplar la representación de nuestra existencia del escenario expandido de la producción y el consumo. Pero debe también acometer la tarea consecuente de recuperar la agencia en el proceso de definición de nuestra propia figura contra el fondo del nihilismo. El esfuerzo de un Don Nadie tratando de protagonizar su dependencia y de formalizar sus inclinacio-

Martín y Sicilia
La Academia, 1996-97
acrílico / madera
100 x 150 cm.

nes, pretendiendo que sus acciones y elecciones le signifiquen, narrativamente, al margen de los escenarios propuestos por el capitalismo, adquieren un *valor biográfico* (Bajtín, Ricoeur) basado en el efecto especular por el que el relato de una vida da forma no solo a la del autor sino a la del lector y, por extensión, a la vida misma. Un valor al alza tras la crisis del sujeto y la narración, que nos ha dejado, en la tarea de acometer el relato de uno mismo en un contexto de contingencia, a merced de los repertorios de las industrias del espectáculo reconvertidas en industrias de la subjetividad. Arrebatarle al capitalismo las tecnologías del yo para aplicarlas en el espacio de la estética, al mismo tiempo que se reivindica para esta estetización de la existencia una autonomía (en la autodefinición de los fines) crecientemente im-



José Otero
*Aprendiendo a dormir con
luz*, 2004
óleo / lienzo
153 x 220 cm.

pugnada por el capitalismo, posiblemente sea la más importante tarea política que cabe hoy encomendarle al arte.

Por eso, estos artistas no se interesaron tanto por el arte público como por la dimensión pública del arte “privado”. Su exceso de casuística rozaría lo banal si no fuera porque sus anécdotas personales “tematizan” sus vicisitudes generacionales tratando de definir narrativamente su intimidad, entendida esta no como privacidad sino, bien al contrario, como una constelación de



El hombre (...) no se tiene a sí mismo como una estatua (...) sino más bien como un borracho que evita por algún tiempo la inevitable caída final apoyándose sobre sus propios tropiezos, inventando posturas y desequilibrios metaestables, casi inverosímiles, (...) como quien sabe que, para mantenerse en pie, debe dejarse flexionar en la dirección de su caída e intentar allí, en el lugar en donde “debería caer”, una nueva composición inestable. (...) Cuando el hombre cae, no lo hace, como suele decirse, porque haya “perdido el equilibrio” sino, más bien al contrario, porque ha perdido el desequilibrio y se ha convertido, al desplomarse sobre la tierra, en un ser perfectamente equilibrado, en una naturaleza idéntica. Por otra parte, el “sí mismo” del “tenerse

afinidades electivas capaces de generar repertorios alternativos. Ser alguien (y no más bien nadie) no implica marcar las diferencias propias de la identidad sino articular las inclinaciones propias de la intimidad. Por eso no pintan una forma de ser, sino un modo de estar, presidido por la duda y marcado por la intensidad de las decisiones, aparentemente costumbristas, en las que un individuo cualquiera define su personalidad en escenarios micropolíticos. Realizan un arte en primera persona en el que ellos mismos y su círculo afectivo, convertidos en personajes en busca de autor, tratan de protagonizar la construcción narrativa de su propia vida en escenografías temporalmente autónomas.

Con la intención de negarle anticipadamente actualidad –y realismo (capitalista)– a la inédita sobrexposición de la intimidad a través de la imagen que iba a caracterizar nuestra sociedad apenas unos años después, estos artistas pusieron su aparentemente trivial *reality show* costumbrista en relación con la pintura de género, agenciándose una genealogía que se remontaba a Vermeer, de Hooch o Metsu y llegaba hasta Wall pasando por Chardin, Hammershøi, Manet o Hopper, y que se articulaba de manera no lineal como una constelación intertextual de referencias. Esta constelación tenía, sin duda, tintes Benjaminianos. El filósofo alemán usaba con frecuencia ese concepto, ante todo y como siempre, porque su contenido se traducía muy fácilmente en *una imagen*: la de una totalidad ordenada pero formada por unidades refulgentes y dispersas. Benjamin se mostraba tan crítico con las narraciones compactas y lineales del historicismo –que consideraba el instrumento metodológico de la mitología del progreso– como con la complacencia con el sinsentido, incapaz de hacerle frente. El boom del narcisismo en la sociedad del *selfie* bien podría considerarse como la última expresión de

a sí mismo" (...) no es absolutamente nadie. Y, por paradójico que pueda parecer, eso (...) es mi modo de pertenencia al ser, mi modo de ser (yo). (José Luis Pardo, 2013)

esa estrategia capitalista de convertir en espectáculo la depauperación de la existencia que Benjamin había visto nacer en las exposiciones universales. Él se dio cuenta de que la exhibición de las máquinas del progreso y, en general, de la mercancía, como obras de artes, las desvinculaba de su valor de uso y abría posibilidades inéditas a la definición de fines al margen de la razón instrumental. Pero también reparó en que su estetización podía embriagar al trabajador ante la belleza de los objetos que iban a convertirle en algo prescindible. Desde entonces, sabemos que las mismas estrategias que le sirven al capitalismo para afianzarse son las que pueden utilizarse para plantearle alternativas. Y Benjamin creía que el elemento que ponía el potencial revolucionario al servicio de la explotación era el brillo de la novedad, el relato lineal del progreso, que hacía parecer inevitable la posibilidad efectivamente cumplida (que declaraba indefectiblemente el triunfo de los vencedores). De forma análoga, la actualidad del fenómeno de la autorrepresentación opaca el hecho de que la estetización de la existencia, que bien podría convertirse en un espacio de autonomía antropológica, puede también servir para banalizar cualquier intento de recuperación de la agencia en la construcción de la subjetividad y la definición de sus fines. Esta conciencia nos emplaza a continuar la tarea benjaminiana de construir relatos capaces de desvelar la dimensión literaria, histórica y contingente de lo actual, y a hacerlo, claro está, eludiendo la linealidad y la continuidad narrativa en la que se esconde siempre la lógica del progreso. Con esta propuesta metodológica, Benjamin se anticipó a Deleuze y Guattari en su búsqueda de un sistema capaz de encontrar una forma escritural (micrológica) basada en relaciones improbables, ecos, concomitancias, reverberaciones, entre anécdotas y aconteceres mínimos e insignificantes.

Alby Álamo
Swingers, 2010
óleo / lienzo
122 x 244 cm.

En esta narratividad no lineal la imagen juega un papel fundamental. Benjamin la relaciona con la forma, que realiza un trabajo de “condensación” en la que “lo sido” y el “ahora” no se relacionan siguiendo la lógica lineal del relato historicista sino la de la simultaneidad. Y esta imagen resulta, por lo demás, dialéctica, cuando surge de la colisión entre su propio interés de actuar en el presente y la mirada que la va a buscar al pasado. Se entenderá entonces la apuesta por el anacronismo de la Escuela de La Laguna como una forma, condensada, de puentear la relación lineal entre el presente el pasado, para traerlo al ahora, pero no en la forma muerta de la erudición o la devoción: lo pasado no está detrás, en un lugar irremediabilmente inaccesible excepto para la nostalgia, sino debajo, como un sustrato latente. Cuando las





Crisis? What Crisis?
Cap. 3. Intimidades, subjetividades y otras afinidades electivas

Sala A2. La Escuela de La Laguna





Izquierda

Juan José Valencia
Digerir un clon, 2008
 óleo / lienzo
 27 x 35 cm.

Derecha

Alby Álamo
Hacia la metáfora, 1999
 óleo / cartón
 30 x 60 cm.



imágenes que crearon el imaginario de la subjetividad burguesa pugnan por venir a contarle su historia a sus descendientes, que parecen haber olvidado el proyecto humanista que se encuentra en su origen, y se chocan con la mirada que va a buscarlas para poner en perspectiva la estetización de la existencia, su encuentro dialéctico provoca que la industria de la subjetividad pierda actualidad, deje de cegarnos con su novedad y haga visibles las capas de significado en las que se asienta. Entonces, redescubrimos el proyecto de emancipación antropológica que estaba en el origen de la banalización de la representación de la subjetividad.

La imagen dialéctica es un método de conocimiento que constela temporalidades, yuxtapone imágenes con la técnica del montaje y materializa ese conocimiento en objetos o figuras que condensan también significados. El montaje, las costuras del tejido de la imagen, debe ser lo suficientemente tosco, aparatoso, como para que se presuma la figura del autor. No para exaltar al creador, sino para evitar el efecto cegador del historicismo que pretende, con su limpia continuidad, hacernos pensar que lo acaecido es obra de la lógica interna de la historia. En coherencia con este procedimiento, en estos cuadros la autoría no aparece —como en



Martín y Sicilia
Martín y Sicilia viendo la TV, 2004
acrílico / madera
122 x 230 cm.

la pintura de los 80— como afirmación expresiva de una personalidad carismática preexistente sino, bien al contrario, como antídoto de la ideología. El relato compacto del historicismo borra las huellas de la escritura —como los cuadros clásicos las de la pincelada— para procurarle objetividad a un relato que, presumiblemente, se escribiría a sí mismo como el despliegue natural del *telos* de historia, sin la mediación de la intención. Durante siglos, se mantuvo viva la expectativa, a la que los griegos se referían con el término *acheiropoietos*, de que las imágenes no tuvieran autoría: que fueran una donación o, más directamente, una emanación de la divinidad (como el paño de la verónica), o bien la expresión material del inconsciente colectivo o, a lo sumo, la obra de un genio, es decir de un artista mediúmnico poseído por la naturaleza o el espíritu. De esa forma, se sorteaban las dudas que inevitablemente provocaría el echo de que un objeto técnico pudiera ser depositario de un contenido metafísico. Esa convicción está en el fundamento de la representación, que plantea la posibilidad de que los significantes mantengan una relación natural con un referente esencial que se halla más allá del espectro de lo visible. Esa relación privilegiada entre las palabras



Crisis? What Crisis?
Cap. 3. Intimidades,
subjetividades y otras
afinidades electivas

Sala A2
La Escuela de La Laguna
Apéndice documental

y las cosas no solo sustenta la posibilidad ideológica de que una entidad del mundo de las apariencias pueda corresponderse con una substancia del mundo de las esencias sino que legitima la expectativa misma de que exista ese mundo metafísico. Ambas expectativas ideológicas (que están también detrás de la expectativa de que unas determinadas imágenes se correspondan orgánicamente ya sea con el espíritu del tiempo o con la naturaleza del territorio) se diluyen en cuanto —como en los cuadros que son objeto de nuestro análisis— la autoría se *pone en evidencia*, tanto por su evidente manifestación en la imagen, como por la propia la dimensión autorreferente de la pintura y por el carácter aparatoso de su montaje.

Benjamin puso expresamente esta concentración micrológica de elementos singulares y detalles aparentemente irrelevantes, constelada por un autor utilizando la técnica del montaje, en relación con el coleccionismo. Es importante señalar este detalle pues en la genealogía de los artistas de la Escuela de La Laguna



Ha de exigirse al investigador que, al ponerse frente al objeto, abandone la actitud serena, la típica actitud contemplativa: tomando así conciencia de la constelación crítica en la cual ese preciso fragmento del pasado encuentra justamente a este presente. (Walter Benjamin, 1937)

siempre tuvo especial relevancia el género de los cuadros de gabinete. Un detalle que hemos querido rememorar en el propio montaje —también tosco— de la exposición. Los cuadros de gabinete de aficionado se hicieron populares en Flandes al mismo tiempo que el propio coleccionismo, tanto de obras de arte como de “maravillas y curiosidades”, en el siglo de los “descubrimientos”. En ese momento y en ese lugar, como antes dijimos, no solo nació el cuadro, la subjetividad burguesa y “la ética protestante y el espíritu del capitalismo” (la mujer “ama de casa”, la domesticidad, la intimidad, la autoconciencia, la infancia, la higiene, la austeridad, la nítida separación entre lo público y lo privado...) sino también la globalización, es decir, la historia universal: la convicción de que una sola representación podía extenderse a la totalidad del orbe. Y todo ello aconteció en un territorio en el que también entraba en liza una reforma teológica con un claro correlato en el campo de la imagen: la pugna entre la iconoclastia protestante (de la que, por cierto, derivaría el culto modernista a



la ceguera) y la iconofilia católica. Los cuadros de gabinete, que vistos con la óptica de la historia del arte hoy nos parecen poco más que objetos decorativos, fueron durante un siglo un signo inequívoco de la afiliación a un bando político en un contexto de guerra abierta en todos los frentes: la república contra la monarquía, el protestantismo contra el catolicismo, la burguesía contra la aristocracia, el capitalismo contra el feudalismo. Es precisamente a esta posibilidad de rememorar el carácter intempestivo de la obra de arte cuando la historia nos la brinda como un objeto inocuo, a la que Benjamin hacía referencia con su propuesta de romper el continuo historiográfico para establecer conexiones improbables con la memoria de momentos que resplandecen como señalando el peligro de su propia extinción.

Los cuadros de gabinete, tantas veces evocados en la Escuela de La Laguna, son un concentrado ejemplo de constelación y montaje de elementos dispares; así como de un arte político radicalmente alejado de la representación ideológica de un contenido explícito. En la medida en que son el antecedente claro del catálogo de arte, lo son también de la pintura comparada. A medio camino entre la iconoclastia y la iconofilia, anticipan el montaje, no ya tosco sino directamente rudo, del museo. Las imágenes religiosas (o áulicas), cuyo aura estaba tradicionalmente vin-

Sala A2
La Escuela de La Laguna
Apunte bibliográfico

El autor que más respeta al lector no es el que lo gratifica al precio más bajo, sino el que le deja el mayor campo para desplegar el juego contrastado (...). Sólo llega a su lector si, por una parte, comparte con él un repertorio de lo familiar, en cuanto al género literario, al tema, al contexto social o histórico; y si, por otra, practica una estrategia de pérdida de familiarización respecto a todas las normas que la lectura cree poder reconocer y adoptar fácilmente. En este aspecto, el narrador “no digno de confianza” se convierte (...) en una pieza de la estrategia de ruptura que la formación de ilusión exige como antídoto. (Paul Ricoeur, 1985)

culada al *aquí y ahora* de su íntima relación con el muro del templo (o el palacio) y, en consecuencia, de sus ritos litúrgicos (o cortesanos), fueron sustraídas de su lugar de pertenencia y desplazadas a un espacio de relación en el que comenzaron a ser analizadas como meros objetos estéticos. En el primer plano de los cuadros de gabinete aparecen siempre “los aficionados”, que, en “docta conversación”, con las piezas en al mano (es decir, convertidas claramente en arte mueble, en mercancía, separadas por lo tanto de su valor de uso y reducidas al de cambio o, al menos, al de relación) discuten sobre un contenido que, durante los siglos que permaneció en el templo, hubiera resultado incontrovertible. Esta enervación se hacía aún más evidente por la acumulación de las imágenes. El aura de las obras –también según Benjamin– estribaba en que había que desplazarse para verlas. Eso dificultaba sobremedida su comparación: la relación que establecía –y que se esperaba que estableciese– el espectador no era entre imagen e imagen sino entre la imagen y la supuesta realidad esencial que representaba. La confrontación entre las obras, en el espacio de la colección, rompe ahora esa correspondencia metafísica en profundidad (propia del símbolo) e inaugura una relación en superficie (propia de la alegoría) en la que la representación se muestra claramente como una manera contingente de ver las cosas, en liza con otras que se hayan en el mismo plano. Representar no nos conduciría entonces al orden de la verdad –de las esencias– sino al plano del debate sobre la idoneidad –de las apariencias–. Y, por lo tanto, pondría en solfa, desde su mismo origen, la posibilidad de universalizar una imagen global que no sea la de la propia discursividad de la representación. La recepción, representada en la propia imagen, se hace activa, descartando la cómoda recepción neutral y equidistante, pretendidamente objetiva y científica, de la historia



del arte: no se trata de heredar, patrimonialmente, la obra del pasado sino de pensar qué hacer con ella, qué uso político darle, pues en realidad, no existirían imágenes dialécticas, sino un uso dialéctico de la imagen.

Al hilo de esto último, todavía nos resta otra razón para hacer referencia en esta exposición al género del gabinete. La invención del cuadro en los Países Bajos hay que ponerla también en relación con el nacimiento de la cultura visual. La pintura italianizante, la que colgaba en los muros del coleccionista, ha sido, incluso hasta hoy, la columna vertebral de la historia del arte,

*Academia Crítica
4 modelos de acciones y
material administrativo,
2001-2005*

basada en los estilos y los nombres de los maestros que, con su genio, mejor supieron expresar, incluso anticipar, el espíritu de su época. Lo que se valoraba en estos era la excelencia y la individualidad de su carácter -a la hora, por otra parte, de representar los textos canónicos-. La pintura flamenca y holandesa dejó de tener comitentes áulicos, y empezó a responder a la demanda de la inédita clase media. Quizá por ello surgieron decenas de pintores de una calidad muy homogénea abordando asuntos que, lejos de reiterar un repertorio tradicional visto desde el temperamento del maestro, poseído por el espíritu, respondían al punto de vista del comprador, “poseído” por un gusto de clase. En esta pintura, como propone la cultura visual, nos acercamos al cuadro, remedando al historiador materialista benjaminiano, como a un objeto elocuente de la cultura material, buscando no tanto sus diferencias como sus repeticiones. De manera análoga,



Academia Crítica
Material administrativo,
2001-2005



Solar

Gradientes artísticos y ciudad transversal, 2016-19

Publicación derivada del proyecto.

Pág. siguiente

Actividades vinculadas al proyecto (charla de Ana Moya Pellitero, Desayuno de trabajo, Exposición -Carlos Garaicoa, Valencia y Peñate, Ramón Miranda Beltrán y Racso Zechnas- y taller de Ramón Miranda).

la Escuela de La Laguna, aunque tuvo, como es inevitable, primeros ejemplos y continuadores, ejemplifica muy claramente la paradoja, destacada por Baxandall, de que cuando escuchamos que un pintor influyó en otro solemos pesar que fue el primero el que más hizo por el segundo cuando, al contrario, fue la voluntad de continuidad del segundo la que convirtió al primero en primero de algo. La Escuela de La Laguna –como cualquier intento de pensamiento propio en provincias– descalifica todo intento de jerarquizar a sus miembros, toda vez que su aportación se fundamenta, precisamente, en la construcción de una genealogía, conectada con el exterior pero propia de una localidad que se reconoce como ámbito de interlocución al margen de cualquier supuesta diferencia exótica. La innovación del pionero todavía puede entenderse en clave de progreso metropolitano, o de autenticidad periférica. Pero es la voluntad del seguidor –característica de las medianías artísticas– de articular un espacio propio de referencias la que pliega sobre sí la línea del tiempo progresivo creando un bucle rizomático. Sabedores de ello, los miembros de la escuela comenzaron a seguirse los unos a los otros, creando unos vectores de influencia imposibles de reducir a una lógica estructural.

Este detalle es importante porque la lógica del difusionismo historicista no puede escapar de la lógica del precursor, que es también la lógica del mercado. Durante décadas, la historiografía del arte canario había venido privilegiando al “profeta lejos de su tierra”, que hacia el “benemérito” esfuerzo de importar con celeridad los lenguajes metropolitanos. Así, se repetía (y repite) que la época dorada del arte canario fue aquella en la que Domínguez, Fleitas, Gregorio, Millares, Chirino o Hidalgo pasearon por el mundo el nombre de Canarias –y sus playas de arenas



negras, sus lugareños racializados, sus homúnculos del museo canario, sus arados y sus vientos—, mientras en el archipiélago era casi imposible mantener una conversación sobre arte. Un páramo cultural podía calificarse de época dorada mientras se dispusiera de la acreditación exterior de un puñado de grandes nombres cuyo mérito preferente era haber tenido que abandonar su tierra. Y todavía hoy se añora esa lógica promocional propia del mercado (y de la consideración mercantil del territorio), que solo opera mediante la fractura y la exclusión, pues el mercado del arte solo puede funcionar poniendo en valor a unos pocos a costa de la inmensa mayoría, inventando diferencias de talento absolutamente artificiales y generando así sensación de escasez en la abundancia.

La propia dinámica expositiva e institucional —que implica costes de transporte y cachés— nos obligó a limitar artificialmente la nómina de los participantes en esta exposición —pese a ello, bastante coral—. Pero en ese cuadro de gabinete expandido perfectamente hubieran tenido cabida —y debemos pedirles perdón por esta ausencia indeseada— Javier Corzo, Dácil Granados, Damián Hernández, Pipo Hernández, Abel y Javier Herrera, Laura Machado, Rayco Márquez, Santiago Palenzuela, Miguel Ángel Pascual, Noelia Villena... Lo que hizo grande a la Escuela de La Laguna —como a la pintura holandesa— fue su homogeneidad, que por momentos hasta dificultaba la atribución de las imágenes (nos preguntábamos, mientras montábamos la exposición, qué pensarían los prestamistas, posiblemente convencidos de haber adquirido una obra singular, al ver revueltas tantas obras tan similares). Lo que pretendíamos con el montaje de ese muro era dejar constancia de que, en este caso, la diferencia estriba en esa voluntad de repetición que generó un gusto —que no un



Sala A2
La Escuela de La Laguna
Apéndice documental

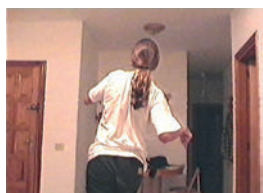
La Reina 39 y Él Puso,
2019
vídeos producidos por Alby
Álamo para la exposición
a partir de material
documental.

Pág. siguiente

Él Puso, 2019
frames del vídeo

espíritu— de época. Que tampoco era un gusto de clase: por suerte o por desgracia, la Escuela de La Laguna no contó, como los pintores de los Países Bajos, con una burguesía dispuesta a reconocerse en su proyecto, quizá por eso tuvo que desdoblarse para constituirse también como publico (en el sentido de Michael Warner): como comunidad articulada en torno no a una diferencia exótica sino a un tema, un debate, una inquietud, un proyecto. No debemos pensar en una escuela regional sino en una disposición generacional, decantada localmente, hacia el mutuo reconocimiento, al margen de dinámicas competitivas, narcisismos individualistas y esnobismos acomplejados. Una alternativa a la lógica del historicismo y del mercado, renuente a cribar los buenos de los malos, los pioneros de sus seguidores, y a promover que los primeros emigren. Un espacio de autonomía y un sustrato repertorial más preocupado por disfrutar del exceso que por producir carencia.

Tampoco es irrelevante que esta exposición se realice en TEA, un centro de arte que ha sabido sacudirse todos los estigmas del historicismo bajo los que se concibió. La “voluntad política” de



un centro de esta envergadura no podía sustraerse al signo de los tiempos. Nacido como Instituto Óscar Domínguez –el pro-hombre local emigrado– se planteó pronto como el Guggenheim tinerfeño, que habría de situarnos en el mapa de la cultura con una intención claramente promocional ligada a la concepción del territorio como mercancía. Todo ello bajo una lógica que identificaba la democratización de la cultura –que era la que justificaba la descentralización de los museos– como la extensión a provincias del derecho de ver obras maestras. La lógica historiográfica de la escasez presupone que, del mismo modo que dos ciudades y media docena de genios nos dan de sobra para pensar el Renacimiento, también bastará un puñado de creadores para poder resumir el siglo XX. El reparto de la escasez prescribe que sus obras, obviamente metropolitanas, circulen con rapidez por provincias, disminuyendo el desfase implícito en la lógica difusionista y el diferencial de acceso a la información. La lógica de la cultura visual, al contrario, no plantea difundir la escasez sino cultivar el exceso, no se preocupa por la recepción rápida de las mercancías metropolitanas sino por la mejora de la capacidad de participar en la elaboración del relato. Piensa los centros de arte en los mismos términos en los que podríamos pensar los centros de salud o las panaderías. Nadie se complacería pensando que hay una docena de médicos o de panaderos geniales por siglo cuyas célebres actuaciones –siempre en los centros metropolitanos– vayan a ser capaces de sanar o alimentar a unas cuantas generaciones. Tampoco nos conformaríamos con que sus geniales diagnósticos o recetas viajaran raudos por provincias. Todos preferimos tener un medico y un panadero, medianillos, cerca de casa. De la misma forma, no debería valernos con tener unos genios en Nueva York o Shangai, aunque sus obras itineren raudas por provincias. Lo que necesitamos es tener un centro de aten-

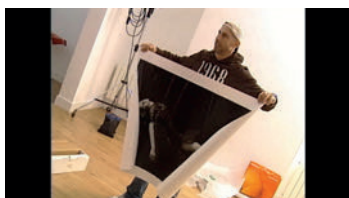
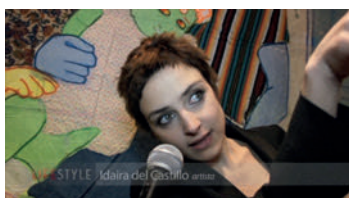
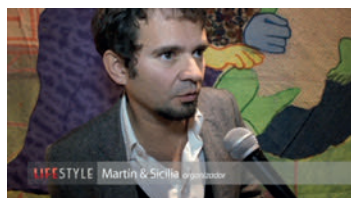
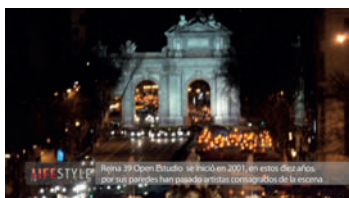
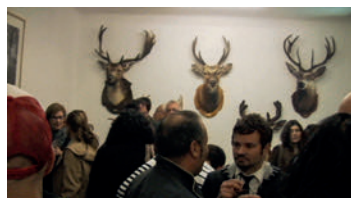
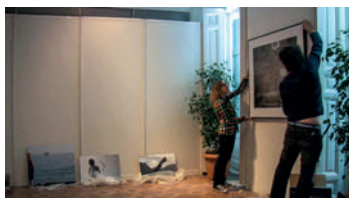
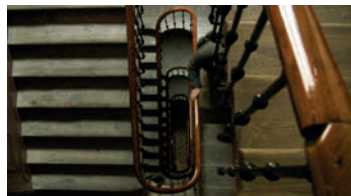
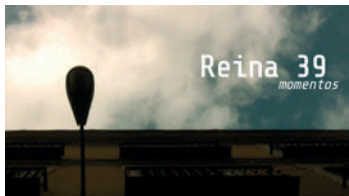


Sala A2
La Escuela de La Laguna
Apéndice documental

ción cultural primaria y levadura intelectual a mano, un entorno enriquecido de interlocución que no pretenda segregar a sus participantes con forzadas jerarquías, sino cultivar el territorio de manera orgánica, aunque ello no nos proporcione grandes nombres de emigrados que alimenten el amor propio y la carencia colectiva. Por diversos avatares, TEA ha acabado respondiendo en buena medida a este espíritu con el que se identifica la Escuela de La Laguna, a su vocación colectiva de crear un entorno de interlocución autónomo capaz de mantener un espacio enriquecido de subjetivación en el que los -ya de por sí arduos- esfuerzos por cultivar una existencia desacoplada de los estereotipos del capital encuentren un ámbito de reconocimiento.

En torno a esta voluntad de autogestión, surgieron en los primeros años del siglo XXI varias iniciativas instituyentes que mezclaban la abnegación personal con el espíritu del procomún, el respeto intelectual con la amistad y el voluntarismo con la gobernanza. Frente a su recreación del cuadro de gabinete –o su “Hall of Fame” con vocación coral– la muestra expuso, con una cierta vocación arqueológica, los restos materiales de estas colaboraciones instituyentes: La Academia Crítica (de Marrero y Carrillo), La Reina 39 (auspiciada por Martín y Sicilia), El Sótano (programa curatorial de Lecuona y Hernández), Solar (asociación ciudadana comandada, entre otras, por Barrena y de la Rosa), la Oficina para la Creación Urbana (de González, Pérez y Requena) o Keroxén (impulsada por Márquez y Torrens).

III. Intimidades, subjetividades y otras afinidades electivas



La Reina 39, 2019
frames del vídeo producido
por Alby Álamo para la
exposición a partir de
material documental

A3.1. FOTOGRAMAS

El medio más característico, aunque no el único, de la Escuela de La Laguna, fue la pintura. Como hemos explicado, nunca hicieron alardes procedimentales ni expresivos, la utilizaron conceptual e irónicamente para poner en evidencia la dificultad de crear una imagen estable de los escenarios de la subjetividad y, al mismo tiempo, la pertinencia de intentar lograrlo. Su pintura estaba en las antípodas del retorno al orden de los 80. Era casi una certificación de la imposibilidad de retornar a una pintura fresca, natural, cálida y vital. Era pintura zombi.

Pero la fotografía también tiene esa capacidad de someter el propio medio a tensiones análogas a las que el posfordismo estaba sometiendo a la existencia. Teresa Arozena, Karina Beltrán, Pérez y Requena o Alby Álamo, entre otros, la utilizaron para poner en evidencia las inquietudes que vivía una generación que había heredado la costumbre burguesa de pensar su biografía —el relato de su vida— en términos narrativos, como experiencia, pero a la que le había tocado vivir en un sistema que promovía la incertidumbre, la inestabilidad y la adaptabilidad, que, en el plano de la construcción de la subjetividad, favorecía la simple acumulación de vivencias disgregadas. La utilización de encuadres cinematográficos y recursos propios de la imagen en movimiento para crear escenas obviamente estáticas y aparatosamente compuestas —es decir, pictóricas— carga psicológicamente el instante al sugerir una continuidad que la imagen no puede proporcionarnos. El “plano general corto”, habitual en estas imágenes, es el recurso clásico del cine para enfocar la atención sobre la acción. Pero la fotografía nos niega esa misma actividad que nos sugiere. Esa “narratio interruptus” abre unos espacios de indeterminación que reclaman la continuidad que paralelamente nos hurtan, poniendo de manifiesto la angustia

Pág. siguiente

M^a Laura Benavente
*Serie Albergues
transitorios*, 2009
Fotografía
30 x 90 cm. c.díptico





Crisis? What Crisis?

Cap. 3. Intimidades, subjetividades y otras afinidades electivas

Sala A3.1. Fotogramas



Teresa Arozena

De la serie *Presentimiento complejo*, 2000

Cibachrome / aluminio

120 x 120 cm.



Karina Beltrán
 Serie *El hilo de los días*,
 2009
 Fotografía / aluminio
 40 x 60 cm. c.u.

implícita en la condición histórica de una generación inducida constantemente a *formarse* —es decir, a *darse forma*, a *agenciarse su propia existencia*— pero a la que se le ha negado el escenario de continuidad en el que esa formación podría proyectarse. Al mismo tiempo, este cortocircuito visual también estresa el momento crítico de la (auto)definición del sujeto en sus acciones cotidianas, convirtiéndolas en actuaciones a la vista de un espectador inesperado. La ya comentada privatización de la responsabilidad vincula nuestros actos más banales —ya sea tirar la basura o realizar una compra— con unas causas y unas consecuencias que se salen claramente del plano de nuestra actuación. Que, sin embargo, cada día está más expuesta al escrutinio social.

El carácter genérico del entorno y el personaje favorece que ese espectador indiscreto —que somos nosotros mismos— se identifique con ellos, pero no puede identificarse tanto con unos actos que, en realidad, no llegan a consumarse como con el modo en que la ausencia de estos actos viene determinada por un entorno sin rasgos. Una extraña mezcla escenográfica de realismo y

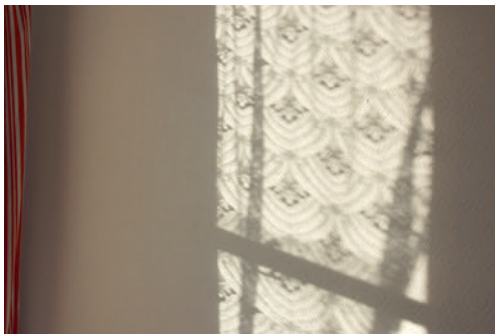
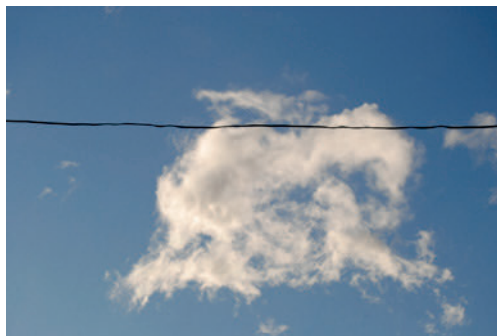
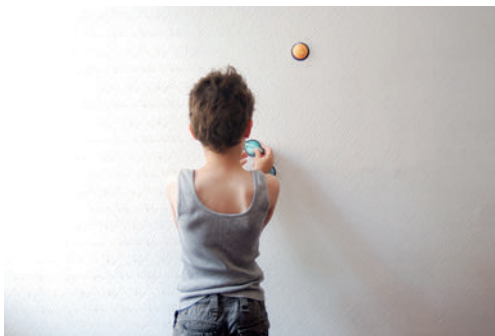
Karina Beltrán

De la serie *El hilo de los días*, 2009

Fotografía / aluminio
40 x 60 cm. c.u.

extrañamiento nos recuerda algo tan familiar como siniestro: habitamos existencias en las que los lugares nos resultan tan fácilmente reconocibles como inexpressivos, en las que el exceso de performance contrasta con la falta de guion, y en la que la intensidad de los instantes contrasta con la precariedad de una experiencia que solo podríamos desarrollar mediante unos recursos narrativos que hoy se reconocen insolventes.

Aplicado el recurso al repertorio de “lo familiar”, la “instantánea” (que era como hace años llamábamos a la fotografía





Martín y Sicilia
La fiesta báquica, 2002
Fotografía
50 x 193 cm.

vernáculo) participa sensación de cotidianidad al tiempo que inyecta extrañeza a la misma con el procedimiento del “realismo aparatoso” que comparte con la pintura de la Escuela de La Laguna. La fotografía doméstica era un grandioso ejercicio pequeñoburgués de contemplación umbilical que se alimentaba de la continuidad de los ritos de paso sociales hoy en decadencia: el bautizo, la comunión, la boda, la mili, las reuniones de la familia “tribal”... Las películas de un solo fotograma truncan esa continuidad para devolverle peso dramático a la intimidad: frente a la prosa fluida de la tradición cultural, plantean el ritmo escandido de la poesía de lo corriente, cuyos fragmentos se dispersan por efecto de la misma decadencia del relato. Como hiciera la pintura recurriendo a la memoria que atesoran sus géneros, la fotografía, que no puede presumir de esa larga tradición, fuerza su propia lógica y su analogía a la imagen movimiento para inyectar duración y profundidad en los instantes en los que el posfordismo ha fragmentado la existencia, con la esperanza de que nos ayuden a transcender el hecho de estar, de que nos ayuden a (sentir la necesidad de) darle contenido a la propia vida.

Pero ¿cómo llegó la fotógrafa a la escena (del crimen)? Estas

Pág. siguiente

Alby Álamo
Refranes y proverbios,
2001
Fotografía
10,7 x 8,8 cm. c.u.

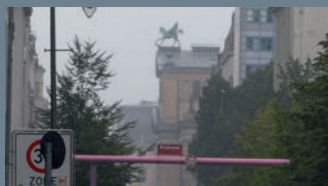
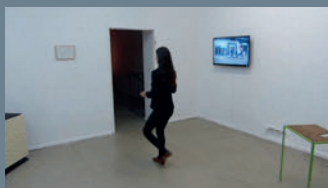
III. Intimidades, subjetividades y otras afinidades electivas



Alby Álamo
Diarios, 2012-2018
Vídeo
60" año



imágenes recrean paródicamente el “instante decisivo” de Cartier-Bresson, conscientes de que, en las nuevas batallas micro-políticas, ya no se necesita testosterona para ir a la primera línea sino imaginación para recrear la escena de un crimen que siempre sucede “fuera de campo”. Para dar cuenta de una realidad privatizada no basta con atreverse a ir, hay que saber re-latar. El detective, por definición, nunca puede ser testigo. Lo suyo no es dar testimonio, sino recrear la escena, atar cabos, discriminar pistas. La generación “millennial” sabe bien que el “referente” de la fotografía ya no está antes, sino después, que la imagen tiene un carácter instituyente que no trata de capturar la realidad, la genera. No es testigo de aconteceres, sino una práctica en sí misma que no registra sujetos sino que los imagina.

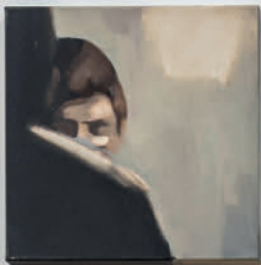


A3.2. 2ª GENERACIÓN

La “1ª generación” (más bien promoción) de la Escuela de La Laguna comenzó a trabajar antes del estallido de la crisis del 2008. Quizá por ello sus fondos y sus figuras, aunque indefinidos –aquellos– en sus rasgos, e inciertas –estas– en sus actitudes, conservaban sin embargo todavía una estereometría que empezaba a no casar con una realidad que hacía ya tiempo que todo el mundo caracterizaba como “burbuja”. Su recurso a la pintura era más irónico que metafórico: debía poner en evidencia su propio anacronismo para subrayar la fractura entre los procedimientos culturales supuestamente habilitados para representar la vida y las condiciones reales en las que esta se desarrollaba. Era una pintura sólida enfrentada a un mundo líquido. Aunque su solidez formara parte del *atrezzo*, fuera de cartón piedra.

La “2ª generación” daba sus primeros pasos justo cuando la famosa burbuja estallaba bajo sus pies. Inyectó entonces en el propio dibujo de la figura la evanescencia que caracterizaba la época. El cartón piedra, poco resistente a lo fluido, se diluyó. La incertidumbre, la sensación más propia de una generación que se sentía viviendo una historia desbocada, había terminado por disolverles. Sus compañeros solo un poco más mayores se habían podido imaginar como protagonistas, aunque fuera de una *sitcom* de bajo presupuesto en la que también les tocaba escribir el guion, montar la escenografía y poner la cama. Con los que vinieron después ya no se contaba ni como actores de reparto: sus figuras comenzaron a disolverse en el fondo, a formar parte de los flujos (del capital).

Eran “nativos precarios”, ya no podían ni ser críticos con una condición que era, en realidad, su única patria. Ni tan siquiera podían decir que habían perdido algo, sencillamente, nunca lo



Crisis? What Crisis?
Cap. 3. Intimidades, subjetividades
y otras afinidades electivas

Sala A3.2. 2ª Generación



Adassa Santana

De las series: *Ejercicios domésticos II*, 2010 (arriba izq.); *Entre pliegues*, 2013 (centro); *I and She*, 2013 (abajo) y *Durmientes*, 2013 (almohadones), hilo / tela. Medidas variables





Raúl Artiles
De la serie *Toboganes, sin
ánimo*, 2009-10
óleo / lienzo
varias medidas

tuvieron. Quizá por eso su tono fuera más sutil, más melancólico, más poético. Sus entes flotantes y deslizantes habían perdido la consistencia monumental de los de la promoción anterior. La escenografía se convirtió en atmósfera, sus espacios se parecían más a un recuerdo o una evocación que a un decorado. Los objetos mudos de la primera generación se convirtieron en murmullos, cuando no en una posimagen de la retina. Las anécdotas y microrrelatos vieron como su narratividad se convertía en un hilo cada vez más tenue, casi un acúfeno, como si las

Moneiba Lemes
Diorama, 2009
óleo / lienzo
50 x 50 cm.



figuras tratasen de sintonizarse en una honda ya apenas audible. Tuymans había “liquidado” a Hopper (que lo había hecho con Hammershøi como este con Vermeer). Todo perdía consistencia. Parecía que los personajes en busca de autor habían perdido la expectativa de encontrar un guion que justificara su entidad como figura y habían optado por mimetizarse con el fondo, salvaguardando lo único que parecía indubitable en un mundo en el que el realismo (capitalista) se construía sobre burbujas: la con-

Raúl Artiles
Sin título, 2007
óleo / lienzo
15 x 15 cm.



Jean Siméon Chardin
El niño de la peonza, 1738
óleo / lienzo
67 x 76 cm.

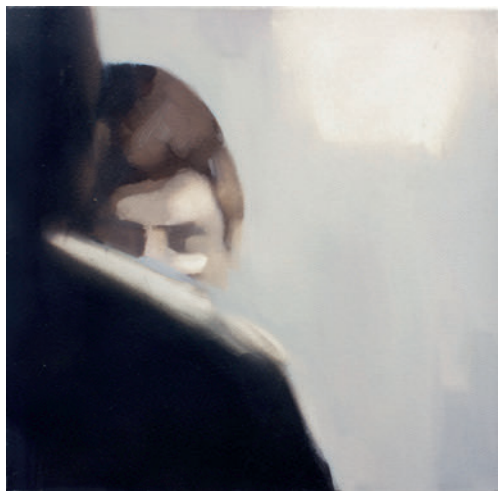


veniencia de suspender la obsesión aprehensora y de demorarse en los matices poéticos que ofrecía la propia inconsistencia de lo real. El relato de la experiencia resultaba inverosímil incluso como proyecto dialéctico, solo parecía posible modular el tono de las vivencias: los sujetos trataban de encontrar poesía en la crisis de la narrativa.

¿Había una cierta complacencia, más o menos estetizante, en la descripción de un mundo líquido?, ¿o era un intento a la defen-

siva de aprender a flotar en un medio que los mantenía fuera de foco? Asumiendo que tocaba “be water, my friend”, ¿se habían unido a un enemigo que no podían vencer o estaban tratando de utilizar sus propias armas? En un mundo crecientemente documental y de volúmenes amplificadas, en el que se trataba de contestar la ansiedad con (más) premura, y la ideología publicitaria con mensajes igual de elementales y vociferantes, esta pintura de tono bajo parecía fuera de honda. Pero lo cierto es que su intento de encontrar una suerte de “iluminación profana” en un gesto pausado, una soledad meditativa o un relato de andar por casa cogido de un hilo, resultaba mucho más dialéctico que todas las monsergas pretendidamente políticas que compartían sin pudor el lenguaje del enemigo. Ese ligero adensamiento del instante con el que Chardin consiguió secularizar el ensimismamiento reflexivo, esa demora, carente de pretenciosidad, con la que el

Moneiba Lemes
Sin título, 2008
óleo / lienzo
50 x 50 cm. c.u.





Néstor Delgado

De las series *El hombre en el mundo* y *El hogar*, 2008
óleo / lienzo
varias medidas



pintor francés acompañaba el tempo de la acción de la figura con el de su pincelada y con el tiempo mismo que le exigía al espectador para ver algo que bien podría verse en un instante pero en lo que, sin embargo, merecería la pena distraerse, contrastaba muy vivamente con una realidad que acababa de atropellarse a sí misma.

La pintura ya no quería tener la frescura de la ironía, ni la eficacia de la ilustración, buscaba cultivar un tono y un tempo en extinción que pudiera reconducir el fluir –inscrito en su propio procedimiento– hacia la templanza. El procedimiento de la primera promoción era marcadamente “postpainterly” –que, a diferencia de cómo se ha venido traduciendo este término, no significa pospictórico sino pospictorialista–. Hacían pintura de género o gabinete con la misma frialdad con la que Morris Louis derramaba acrílico en el lienzo. Su (anti)estilo era documental, su pintura era conceptual y –aunque resultaba relevante la decisión de que se resolviera en forma de cuadros– su contenido tenía mucho más que ver con la idea y su composición que con la factura, es decir, estaba más centrada en el conjunto de decisiones tomadas antes de su resolución.

Pág. anterior

Néstor Delgado

De las series *El hombre en el mundo* y *El hogar*, 2008, y *Cabaña*, 2009
óleo / lienzo: fotografía y madera
varias medidas

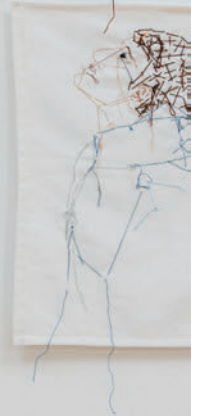


José Otero y Moneiba Lemes
Una historia de amor,
 2015
 óleo / lienzo y texto / papel
 políptico (12 piezas de 40 x
 60 cm. + Din A4)

Pág. derecha

Detalles de la obra

La segunda promoción, más afin a la sensación que a la denotación, comenzó a pensar con la materia. No parecían interesados en recuperar la expresividad –sus cuadros estaban también preconcebidos– pero sí en registrar la sensación de que estaban trabajando *in media res*, en un medio fluido. En la definición del espacio de su intimidad, la primera promoción tuvo casi siempre en mente la referencia a lo doméstico –bien entendido que en la época de su crisis– y a la difícil tarea de amueblar el entorno. En la segunda promoción, internet había entrado ya en casa. Si-guieron autorretratándose, pero ahora por “figura interpuesta”, mediante metáforas, pues su mundo ya no era el de las cosas, sino el de las imágenes, que habían olvidado sus referentes y se habían mudado a Google. Ya no volvieron a componer fotografías, ni siquiera a hacerlas (al menos como boceto de su pintura). No volvieron a emular el viejo álbum burgués. Sus fotos estaban *ya hechas*, su archivo era la red, su historia estaba contada. No tenían más (remedio) que reconocerse en ella. El *ready-made* se había extendido como procedimiento (no solo artístico) y la selección había desplazado a la composición. Igual que el *cover* había desplazado a la cita. Ya no tenían que escenificar sus imágenes para luego capturarlas, la performance no solo se había normalizado como procedimiento, sino que había abandonado el terreno de la dramatización y la puesta en escena para confundirse con la vida consciente y sus gestos: ya no sentían la necesidad de representar sus relaciones y sus inclinaciones, podían vivirlas. Tampoco tenían que representar su piso, podían expo-



Pág. anterior

Adassa Santana

De las series: *Ejercicios domésticos II*, 2010
(arriba izq.)

Entre pliegues, 2013
(centro)

I and She, 2013
(abajo)

hilo / tela
varias medidas

ner(se) en él. El giro antropológico se había consumado: el arte ya no reclamaba distancia y autonomía en relación con la vida, ya no se pensaba contra la cultura, porque ya no existía *una* cultura burguesa dominante, una “ciscultura”. Ahora la diferencia estaba integrada, formaba parte de la agenda de la política cultural —tradicionalmente vinculada a la cohesión—. El interés del arte se volcó en la capacidad de las formas de vida para ofrecerse posibilidades a sí mismas. Y su preocupación se centró en un sistema capaz de fagocitar todas estas alternativas y desplazarlas al espacio del capital.

Raúl Artiles comenzó identificándose con unas figuras que tra-



Adassa Santana

Durmientes, 2013
hilo / almohadón
medidas variables





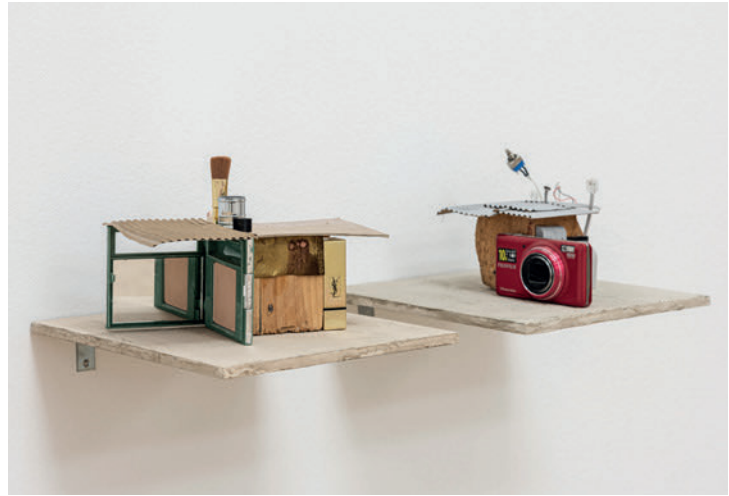
M^a Laura Benavente
Sin título, 2009
Fotografía
15 x 20 cm. c.u.

taban de mantener el (des)equilibrio, y terminó encontrando en los toboganes de los parques acuáticos —además de un paradójico tipismo—, la perfecta metáfora de una sociedad que había aprendido a disfrutar del vértigo del deslizamiento y a convertir la caída libre en espectáculo. Por sus superficies antiadherentes se deslizaba ya de manera natural la pintura, que en la generación anterior parecía tropezarse con su propio dibujo, que trataba de contener un flujo que ahora había que aprender a surfear. Néstor Delgado encontró en sus referencias antropológicas a nuestros antecesores y a las culturas exóticas —incluida, por supuesto, la cultura burguesa— un campo enciclopédico, archivístico, casi museológico, en el que analizar la continuidad de las formas de sociabilidad en un mundo que exageraba la aceleración histórica (e histórica). Parecía tratar de descubrir en las diferencias una idéntica preocupación por conformar un hogar, un espacio para la autodefinición y el conocimiento. Como si Max-Neef tuviera razón y la seguridad social fuera una necesidad transversal a todas las culturas. En esta misma línea parecía trabajar Damián Hernández, con sus hojas sueltas de un manual de instrucciones para una vida dispersa.

Adassa Santana se focalizó en las relaciones entre lo textil y lo textual, entre el hilo y el relato y entre la costura y el género. De alguna manera, los comportamientos están invisiblemente grabados en los objetos, como los cuerpos dejan su huella en los cojines. De igual forma que el trabajo hoy “se lleva a casa”, las tareas domésticas hace tiempo que han hecho permeables sus muros: el capitalismo ha invadido áreas que, como la comida, la educación de los menores o el cuidado de los mayores, estuvie-

Cristina Maya
Rascacielos
autoconstruible IX, 2017
técnica mixta
dimensiones variables

Cristina Maya
Jenga, 2017
técnica mixta
17 x 24 x 18 cm. y
16 x 18 x 15 cm.



Estas visiones de la narrativa, a veces llamadas “posmodernas”, reflejan, en efecto, la experiencia del tiempo en la moderna economía política. Un yo maleable, un collage de fragmentos que no cesa de devenir, siempre abierto a nuevas experiencias; éstas son precisamente las condiciones psicológicas apropiadas para la experiencia de trabajo a corto plazo, las instituciones flexibles y el riesgo constante. (Richard Sennett, 1999)

ron tradicionalmente descomercializadas. Pero, curiosamente, esta fluidificación biopolítica de las fronteras entre lo público y lo privado no ha acabado de invalidar el viejo reparto burgués de las sensibilidades. Mostrando sus costuras, Santana deja los cabos sueltos de las subjetividades como si quisiera animarnos a tirar del hilo que las dibuja. Cristina Maya abunda, en un medio muy diferente, en esa relación entre lo doméstico y lo simbólico, el habitar, los hábitos, el poder y la inestabilidad de sus fundamentos. Hace tiempo soñó una edificación: un simple pilar central que sostuviera unos forjados sin cerramientos exteriores, una especie de gigantesca estantería de un solo pie que permitiera construir favelas en altura, reclamando así el capital simbólico del rascacielos. Tan brillante como poco rentable, su proyecto paso a engrosar la larga lista de la arquitectura utópica y se mudó al espacio estrictamente simbólico para adoptar, esta vez, no la forma del dibujo, sino la de una escultura social que podríamos llamar transmonumental vinculada a un taller didáctico en el que propone “gamificar” y *participar* el problema de construir un hogar con los restos del naufragio de la subjetividad burguesa, como si fuera una torre de babel levantada después de confundirse las lenguas.



Cristina Maya
Rascacielos
autoconstruible IX, 2017
 (detalle)
 técnica mixta
 dimensiones variables



A4. MUDANZA

A finales de 2008, Juan Manuel Palerm, director de la segunda Bienal de Canarias, se puso en contacto conmigo para impulsar la creación de una *Bienal Off* en Tenerife. La solicitud me resultó paradójica, toda vez que, en teoría, las bienales *off* son iniciativas que surgen de manera espontánea y precisamente al margen de las bienales “on” y de cualquier iniciativa institucional. Pero como jamás he participado de esa no menos paradójica fascinación de la izquierda estética por la iniciativa privada, ni mucho menos de ningún tipo de escrúpulo *a priori* sobre el apoyo del estado a la articulación de la sociedad civil, acepté lo que entendí como una labor de mediación. Me puse en contacto con las alumnas y alumnos que se encontraban a punto de licenciarse en la que sería la primera promoción de arte_C con una estructura administrativa ya medianamente avalada (aunque fuera en formato de “grupo piloto”) y visitamos un local que la crisis acababa de dejar libre al lado de la Facultad, propiedad de buen amigo de José Arturo Martín que, meses antes, me había comentado su existencia y situación. Los alumnos decidieron destinar el dinero que la Bienal les ofrecía para producción de obra al alquiler del local y emanciparse. Nació así “El apartamento”, cuyo nombre

III. Intimidades, subjetividades y otras afinidades electivas

M.L. Benavente, N.
Delgado y D. Vites
Mudanza, 2019
instalación curada

jugaba con su doble sentido: un local urbano “de alquiler”, de paso, al que mudarse provisionalmente —en fin, un viejo conocido de la Escuela de La Laguna—, y también un lugar donde apartarse tanto de la dinámica académica reglada —siguiendo las directrices del arte avanzado— como de las directrices del arte avanzado —siguiendo criterios académicos—.

Surgió como espacio de trabajo pero también como dispositivo artístico en sí mismo, que expondría durante la Bienal su propia dinámica, aprovechando la deriva relacional del arte que ponía en valor, frente a la producción de objetos, la producción de sentido y relaciones humanas culturalmente enriquecedoras en



Crisis? What Crisis?
Cap. 3. Intimidades, subjetividades y otras afinidades electivas

Sala A4. Mudanza







Yo tomo la palabra
“estudio” literalmente,
no como un espacio de
producción, sino como un
tiempo de conocimiento.
(Gabriel Orozco)

M.L. Benavente, N.
Delgado y D. Vites
Mudanza, 2019
instalación curada

intersticios autogestionados. Como obra, formalizaba el deseo de alterar determinados elementos de nuestra escala de valores, como estudio vinculaba el trabajo con el acceso al conocimiento.

El contrato de alquiler se firmó con una asociación cultural sin ánimo de lucro y el espacio fue inicialmente ocupado por Esther Arocha, M^a Laura Benavente, Néstor Delgado, David Ferrer, Ida Galván, Rayco Márquez, Francisco Marrero, Arístides Santana, y Diego Vites, a los que, en septiembre de 2009 se unieron Raúl Artiles, Claudia García Sosa, Adrián Martínez Marí y Noelia Villena. En las tareas de transformación y acondicionamiento de aquel local grasiento –asumidas integra y autónomamente por sus “inquilinos”– resonaba de alguna forma el viejo plan burgués de invertir esfuerzo en (la autoformación, es decir, la creación de) uno mismo. Pero vinculado aquí, sin embargo, a un proyecto relacional que superaba el individualismo competitivo propio de aquella mentalidad. El espacio, un antiguo taller de reparación de vehículos de una marca que había visto decrecer notablemente sus ventas, estaba plagado de recuerdos del fordismo –desde elevadores hidráulicos a calendarios de mujeres pechugonas– que tuvieron que ser desmontados para convertirlo en un *loft*, que remedaba (la invención de) el “estilo de vida” del posfordismo. En ese sentido, el local parecía una de las escenografías pictóricas de la Escuela de La Laguna, poniendo así en evidencia el paso de la representación al de la presentación. Para esta generación, ya no era necesario tomar formalmente nota de que la puesta en escena de la conciencia de existir podía adquirir dimensión estética y, en ese sentido, micropolítica. No era necesario elevar al orden de lo simbólico su precariedad a través de su congelación en la imagen, podían vivirla, performarla y exponerla en directo. Pero El Apartamento como escenografía no solo









Crisis? What Crisis?
Cap. 3. Intimidades, subjetividades y otras afinidades electivas

Sala A4. Mudanza

Crisis? What Crisis?
Cap. 3. Intimidaciones,
subjetividades y otras
afinidades electivas

Sala A4. Mudanza



formalizaba ese tránsito de la actuación a la acción, sino también el del campo semántico *de la producción* (de *mercancías*: materia, racionalidad, administración, organización, eficacia, fundamento, certeza, cantidad, producto, estructura, cifra, rigor, seriedad, disciplina, división del trabajo, concentración espacial, jerarquía, previsibilidad, obediencia, norma, burocracia, valores masculinos...) *al del consumo* (de *experiencia*: prueba, cambio, tentativa, valoración, exigencia, cualidad, flexibilidad, incertidumbre, elección, riesgo, gestión, atención al cliente, simbolismo, virtualidad, creatividad, gestión de afectos, valores femeninos, redes, relativismo, dispersión...).

Cuando se acabó la aportación económica de la Bienal, desde Arte_C solicitamos al Gobierno de Canarias que corriera con los gastos del alquiler a través de una subvención a la ULL. Con no pocos problemas administrativos (no fue fácil hacer entender a las autoridades, sobre todo a las universitarias, la pertinencia académica de alquilar un viejo garaje y mucho menos que este pudiera mantenerse de forma autogestionada), El Apartamento pudo mantenerse hasta que la crisis hizo inviable el mantenimiento de la subvención. El espacio acogió entonces –ya formalmente bajo la administración universitaria– también a Moneiba Lemes, Pérez y Requena, Laura Gherardi, Pérez y Joel, Oliver Behrmann, Adassa Santana y Martín y Sicilia. Aquella experiencia, discreta pero altamente reglada en lo administrativo y absolutamente autónoma en su gestión, demostró claramente que el Estado y las prácticas instituyentes no son incompatibles cuando se deposita confianza en la sociedad civil.

En ese espacio se celebraron “open studios” (que, desde el primer momento, incorporaron artistas invitados como Cayetano Gómez, Daniel Ferrer, Trash Can School, Ricardo Trigo, Rita Marrero, Davinia Jiménez, Sheila Hernández, Pablo Requena o Damián Rodríguez), las actividades paralelas y derivadas de las exposiciones de *25 ft.*, las ediciones de *Proyecta·Arte* (un dispositivo que permitía a los jóvenes creadores dar a conocer sus proyectos a los gestores culturales del archipiélago que podían producirlos y, en general, a todos los interesados en el arte emergente, en una batería de ágiles presentaciones audiovisuales y en un contexto lúdico y distendido), festivales de performance, conciertos, mesas, encuentros, debates, iniciativas curatoriales y participativas... siempre mezclando, en dosis poco definidas, lo lúdico, lo académico, lo creativo y lo relacional. Para una gene-



ración de artistas, El Apartamento supuso un antes y un después en su concepción del concepto de autoría.

Durante esta tercera exposición de *Crisis?, What Crisis?* la última sala se consagró a rememorar aquella mezcla de obra, estudio y espacio de producción. Obviamente, no parecía lógico hacerlo colgando obra material, ni siquiera documental, que no pasarían de ser reliquias o recuerdos nostálgicos. Ni tampoco recreando el espacio en una labor taxidérmica. M^a Laura Benavente, Néstor Delgado y Diego Vites, veteranos del apartamento y colaboradores habituales de *Crisis?* anidaron en el proyecto –en perfecta coherencia, por otra parte, con su forma natural de trabajo– planteando un comisariado dentro del comisariado que rememoraba esa imagen del cuadro dentro del cuadro tan propia de la pintura de gabinete y de la Escuela de La Laguna.

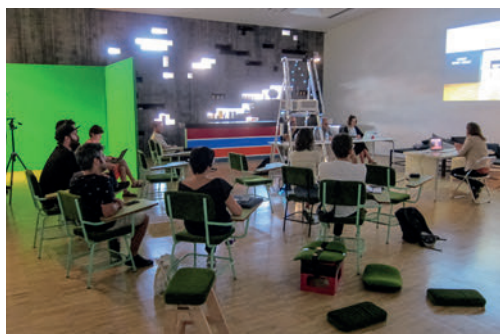
Para explicar la naturaleza del espacio evitando el tono nostálgico pidieron la colaboración de los estudiantes de arte_C que se encontraban en su misma situación, en el último año del grado, y que, durante ese mismo curso, habían creado un grupo de trabajo para desarrollar en el Ateneo de La Laguna, también a propuesta de Néstor Delgado, una exposición dinámica que, bajo el nombre de *Croma y Delito*, consistió básicamente en el registro, la edición y la emisión en directo del conjunto de actividades que

M.L. Benavente, N.
Delgado y D. Vites
Mudanza, 2019
instalación curada

Crisis? What Crisis?
Cap. 3. Intimidades, subjetividades
y otras afinidades electivas

Sala A4. Mudanza





Sala A4. Mudanza

Actividades realizadas durante la exposición

Defensa de la tesis doctoral de Moneiba Lemes.
Presentación de La Piscina Editorial.
Charles "Qué fue El Apartamento" y "Lo que vino después".
"Noodles y conversación", comida relacional con estudiantes de Bellas Artes.

tuvieron lugar en la sala. Estas actividades consistían a su vez en la reedición periódica de la inauguración como actividad relacional en torno a la creación de obras específicas para el lugar, en el traslado al mismo de las actividades académicas y de estudio y en el sampleado de todo ello en una suerte de gestor de contenidos en red constantemente reconfigurable. La "exposición" giraba en torno a la pregunta no ya por la pertinencia sino por la necesidad del cubo blanco como expositor en un mundo plagado de recursos para la difusión, y exploraba la posibilidad de convertirlo en un espacio relacional de intersección entre el estudio (como espacio de trabajo y conocimiento) y el centro de arte (como espacio de residencia, encuentro e interlocución).

La convicción de que el arte solo se muestra en su verdadera dimensión en el campo (un espacio que no es solo físico) de su creación, que permea el aprendizaje, la transformación de sí, la creación de intimidad, la definición de genealogías y prácticas y la estilización de esta labor múltiple de alguna forma que



El Apartamento
*Espacio institucional
autogestionado,*
2009-2011

permita el comentario y la recodificación, siempre ha sido un contenido básico del programa de Arte_C y de la Escuela de La Laguna. El intracomisariado de *Mudanza* permitía introducir en el cubo blanco y en la propia exposición —que no dejaba de tener un carácter retrospectivo y antológico— un espejo de crítica institucional donde poder ver reflejados sus propios límites. No tanto por cumplir de ese modo con la cuota imprescindible de relacionalidad y performatividad sino porque, efectivamente, esa conciencia de los límites del espacio expositivo institucional estaba en el propio ADN de un grupo acostumbrado no solo a crear y a mostrar su trabajo en unos espacios de interlocución corales y enriquecidos sino a representar esos mismos espacios como contenido de su obra.

La recreación de ese ámbito de intersección entre el museo, el estudio, la academia y la residencia, en el que se suspendieron temporalmente varios protocolos institucionales —como no beber y comer en las salas o no leer tesis fuera de la institución universitaria— nos permitió contar con un recinto muy versátil para platear las actividades paralelas a la exposición, que incluyeron actos académicos —desde simples clases a la lectura y defensa de la tesis de la comisaria del proyecto—, actos lúdicos y relacionales, talleres y encuentros, y que estuvo a disposición de los jóvenes estudiantes de arte para su uso.



Crisis? What Crisis?
Cap. 3. Intimidades, subjetividades y otras afinidades electivas

Sala A4. Mudanza



Como no podía ser de otro modo, la obra de los integrantes de esta exposición –y de muchos de sus colegas que no ha podido estar incluidos en ella– ha conocido una evidente evolución en las últimas dos décadas.

DERIVAS

No obstante, esta evolución de la Escuela de La Laguna no ha venido motivada por el hecho de que los asuntos centrales que les ocuparon (la construcción de la subjetividad en el espacio de la imagen, la dimensión micropolítica de los hábitos antropológicos de la domesticidad, la autorrepresentación en el contexto de la crisis de la narratividad, la pertinencia y la dificultad de definir un espacio de pensamiento propio enmarcado en el contexto de la globalidad, el interés de los fenómenos culturales locales, la superación de la dialéctica de “lo mismo” y “lo otro”...) hayan perdido ni un ápice de actualidad. Muy al contrario, la evolución de su arte ha tenido que ver con el hecho de que sus preocupaciones han adquirido una inquietante centralidad. Precisamente la enorme e imprevisible dimensión cobrada por los asuntos que estos y estas artistas se plantearon (el autorretrato y las tecnologías del yo, la precarización del contexto de la existencia y el crecimiento de las amenazas al ejercicio de la subjetividad, la estetización de la vida, el interés por los relatos locales frente al historicismo, la cesión de agencia de los sujetos a los objetos...) fue la que determinó el giro “ siniestro ” de sus trabajos derivado del giro “ siniestro ” de su entorno sociohistórico.

Lo que hoy tiene de particular la incertidumbre es que existe sin la amenaza de un desastre histórico; y en cambio, está integrada en las prácticas cotidianas de un capitalismo vigoroso (...). La consigna “ nada a largo plazo ” desorienta la acción planificada, disuelve los vínculos de confianza y compromiso y separa la voluntad del comportamiento. (Richard Sennett, 1999)

B1. MULTITUD

El 15-M le dio una inesperada dimensión simbólica al “vivir a la intemperie”. Aquellas acampadas espontáneas en las plazas de España, que mostraron al mundo no solo el hartazgo de una generación ante la creciente precarización de la existencia sino su disposición espontánea a crear foros no institucionales donde pensar alternativas, ofreció un ejemplo no solo de que los sujetos podrían vivir de otro modo, sino de que debían ser representados de otra forma. La representación del sujeto, que la ELL había planteado inicialmente desde una perspectiva más intimista, adquirió en ese momento un perfil marcadamente colectivo. La progresiva “privatización” de la responsabilidad, de la que ya hemos hablado y que pretende hacernos creer que la catástrofe medioambiental es algo que podemos atajar en casa separando adecuadamente nuestra basura, o que la precariedad psicológica y emocional es fruto de una incorrecta gestión de nuestra autoestima, no solo distribuye de una manera radicalmente injusta las responsabilidades sino que, incluso sin querer buscar culpables (que los hay), resulta absolutamente ineficaz y nos avoca a la catástrofe. Por más que sigamos creyendo en la dimensión política de lo privado y en la realización íntima de la existencia, los microgestos personales se han demostrado incapaces de hacer frente por sí solos a unos retos globales de una magnitud que desborda no solo a los sujetos sino incluso a los estados, y que tienen su origen en problemas estructurales y sistémicos que exigen medidas a muy gran escala. Esta coyuntura exige definir un nuevo sujeto político –no sé si “universal” pero, desde luego, sí planetario– que sustituya la categoría del proletariado que el posfordismo ha convertido en caduca.

Un buen candidato podría ser la “multitud”, un viejo concepto de Spinoza que preserva la pluralidad de la acción colectiva que



Crisis? What Crisis?
Cap. 3. Intimidades, subjetividades y otras afinidades electivas

Sala B1. Multitud







Teresa Arozena
Sol, 2015
 Fotografía
 67 x 100 cm. c.u.

Pág. anterior
 Moneiba Lemes
Menschenmenge, 2014
 óleo / lienzo
 150 x 185 cm.

el concepto de pueblo tiende a reducir a lo uno y lo homogéneo. Casa bien con una situación en la que el trabajo ya no se realiza en las condiciones estables y disciplinarias de la fábrica y se dispersa por la sociedad en red. Estas nuevas condiciones de producción liberan el trabajo de su dimensión alienante, pero exponen a las personas a la sobreexplotación, la precariedad individual y la dispersión política. La red de creatividad social que conduce la energía del capitalismo cognitivo provoca también una explotación sin precedentes de la inteligencia general. El tránsito del modelo de producción fordista (que extraía la plusvalía del tiempo de trabajo del proletariado) al postfordista (que extrae la plusvalía del tiempo de vida del precariado) está plenamente consumado. Los sistemas coercitivos que se ejercían físicamente sobre los trabajadores concentrados en la fábrica se han transformado en mecanismos de seducción infiltrados entre prosumidores dispersos. Esta estrategia es más efectiva que la represión, pero también delega en la una multitud cada vez más incontrolable los mecanismos (auto)disciplinantes, hasta confundirlos con la misma vida social que exprimen. La dinámica de



Teresa Arozena
Domingo (I), 2014
 Fotografía
 150 x 200 cm.



la dominación es, al mismo tiempo, el campo de la resistencia. El mismo sistema que nos permite vincular la vida afectiva e intelectual, el trabajo, la creación y la realización personal, también produce inéditas formas de explotación y exclusión: las mecánicas del antagonismo y el control se solapan. Lo que convierte la autoconciencia colectiva en el ámbito privilegiado de una renovada lucha sin clases, y a la multitud —un indefinido conjunto de singularidades que no puede representarse en términos de ciudadanía (en el marco del estado nación), ni de proletariado (en el marco de un sistema de clases)— en el agente doble de la resistencia y la explotación. El cuerpo social se articula en torno a su propio vacío pero, como intuía la Escuela de La Laguna, ¿hay algo hoy más público, más compartido, que la sensación de precariedad, de falta de lugar y de sustancia?

A veces re-productiva, a veces antagonista, la multitud es cada

día más cohesiva y, al mismo tiempo, está más disgregada. De ahí que el problema político se reduzca a *cómo representar* ese flujo contradictorio de expansión y contracción. ¿Cómo darle unidad plástica a un conjunto de puntos dispersos?, ¿cómo unificar en un sujeto político la multitud preservando la diferencia de las singularidades?, ¿cómo favorecer los dispositivos de discontinuidad y dispersión que combaten la inercia cohesiva de la que se retroalimenta el capitalismo sin dispersar la capacidad de resistencia política?

La multitud opera como productora y consumidora, como superconductor o como resistencia. De ahí que la artista confunda las formas de ocio, de socialización y de manifestación. Hasta la forma de bajar a la playa puede convertirse en un frente para la gestación de alternativas en el uso del territorio porque, como dijera Negri, “ser antagónico al capitalismo significa declinar en mil maneras las posibilidades concretas, biopolíticas del ser”. Lo que está convirtiéndose en *capital* en el proceso de colonización

Moneiba Lemes
Stage Diving, 2014
óleo / lienzo
50 x 50 cm.
Sin título, 2014
óleo / lienzo
30 x 40 cm.





Teresa Arozena
Sol, 2015
 Fotografía
 67 x 100 cm. c.u.

de la vida en el posfordismo globalizado es pues *el control de la representación de la subjetividad* en la metrópolis. Lo que siempre se representó con inquietud —la masa, el populacho, la indefinición, alienación, deshumanización— hoy se representa con algarabía, como fiesta. Y la artista trabaja el contraplano de la sociedad del espectáculo para devolvernos el rostro de los consumidores que están en condiciones de convertirse en productores de formas también inéditas de resistencia y sociabilidad.

B2.1. AGENCIA DE LOS OBJETOS

La Escuela de La Laguna supo anticipar el escenario del nuevo materialismo, que extraña la tranquilizadora separación cartesiana entre sujetos y objetos. El capitalismo alienó la fuerza de trabajo, que durante siglos identificó al *homo faber*, y la convirtió en mercancía. Bajo el dominio del biopoder —que ha puesto la vida misma a trabajar— esta alienación ha alcanzado dimensiones inéditas, que nos obligan a gestionar el cuerpo como objeto (de la mirada) y la existencia como una “empresa personal”. Al



Moneiba Lemes
Limón, 2008
óleo / lienzo
50 x 50 cm.

Crisis? What Crisis? Cap. 3
Sala B2. Agencia de los objetos y Decolonialidad

Moneiba Lemes, Ubay Murillo, Oficina para la Acción Urbana







Pérez y Requena
Custodia, 2008
 técnica mixta
 medidas variables

mismo tiempo que los sujetos se cosifican, los objetos, que se adhieren a nuestra piel (cuando no penetran quirúrgicamente bajo ella), han demostrado mucha más elocuencia que nosotras mismas a la hora de hablar de nosotras mismas.

Los objetos han dejado de ser, en términos descartianos, *res extensa*, materia inerte esperando pasivamente a que el sujeto se los represente y les dé contenido: ya no son mercancías carentes de valor de uso esperando menesterosas —como las imaginaban Baudelaire y Benjamin— detrás del escaparate a que un consumidor les de una vida. Las cosas no solo dicen más del sujeto que este de sí mismo, sino que tienen incluso una agencia definida (nuestro móvil determina mucho más la construcción de nuestra subjetividad que lo que nuestra personalidad alcanza a determinar el uso del aparato). Tenemos simultáneamente la sensación de que las cosas *son solo lo que parece* (y lo que aparece) pero que, sin embargo, *ya nada es lo que era*. El objeto, emancipado del sujeto, cobra un aspecto siniestro (*umheimlig*): nos sigue resultando familiar, pero por referencia a relatos sociales sin vigencia. O, al menos, que ya no ofrecen posibilidades de identificación. Los lugares comunes de la representación burguesa de la identidad (estabilidad, permanencia, hogar, carrera profesional, familia, fidelidad, coherencia...) se han desvanecido en el aire

Pág. siguiente

Ubay Murillo
Meditación de Lao Tse,
 2005
 óleo / lienzo
 92 x 78 cm.



Pérez y Requena
Custodia, 2008
(detalle)
técnica mixta
medidas variables

dejando la cultura material huérfana de sentido narrativo.

En la obra de Martín y Sicilia, Lecuona y Hernández, Otero, Álamo o Murillo, los objetos, los sujetos (demiurgos en excedencia, en el papel de actores y no tanto de autores de su propia vida) y los propios escenarios, que tienen carácter de personaje, parecen coincidir de manera circunstancial y desjerarquizada en un cuadro escénico: las figuras se convierten en *atrezzo* y los objetos se emancipan y humanizan, alentando el fetichismo (de la mercancía). En efecto, como siempre por otra parte en el mundo del arte, las cosas ya no son lo que son, sino lo que parecen dentro de las redes de relaciones materiales y discursivas en las que aparecen. El problema es que estas redes de sentido están alcanzando un grado de rarefacción tan inquietante que amenaza con dispersar, alienar o disolver la propia materia.



B2.2. DECOLONIALIDAD

La preocupación de la Escuela de La Laguna por ocupar un espacio intermedio entre “lo mismo” y “lo otro”, tan alejado de la dinámica acelerada de la producción metropolitana de novedades de ciclo corto, como de la búsqueda de verdades vernáculas intemporales, se vincula con la preocupación del pensamiento decolonial por la definición de un “pensamiento propio”, que no puede escapar de la órbita gravitacional del pensamiento metropolitano (que permite pensar la propia perifericidad) ni, por lo tanto, apostar por el nativismo o la metafísica de los orígenes, pero que tampoco puede dejar de pensar en ese pensamiento que nos piensa como el pensamiento que nos ubica en una posición subalterna. Desde esa óptica, cabría plantear el arte canario no como una sucesión de repeticiones epigonales de estilos metropolitanos sino como un espacio de reflexión sobre la construcción mental de la provincialidad y de negociación de su representación en la historia.

En el año 2014, la Oficina para la Acción Urbana –un colectivo formado por Gilberto González, Israel Pérez y María Requeña- presentó su proyecto para la utilización del espacio recién ganado por el Museo de Bellas Artes a la Sala de Arte Contemporáneo, que se volvió a trasladar a su viejo emplazamiento en la Casa de la Cultura del parque La Granja. El Museo, de titularidad municipal, carece de obras relevantes de la vanguardia canaria, lo que hacía inviable convertirlo en el tantas veces imaginado museo de arte canario contemporáneo. La Oficina vio en esta carencia una posibilidad, pues la inviabilidad de desarrollar un plan museográfico enfocado desde el prisma metodológico de la historia del arte abría la posibilidad de hacerlo desde el enfoque de la cultura visual, que no interpreta las obras como expresión (en provincias) del espíritu del tiempo sino como indicio del





modo concreto en el que ese tiempo decanta en espacios. La historia del arte habría planteado, en el mejor de los casos, un museo de la interpretación retardataria del arte metropolitano en provincias, o, en el peor, un museo del regionalismo. La oficina no se planteó *ordenar* la creación —poniendo en evidencia que era precisamente ese posible canon el que estaba en cuestión— sino mostrarla, según la lógica del archivo o, incluso, del almacén. Creó la ficción de una visita siempre privada y exclusiva —la sala permanecía aparentemente cerrada, aunque se podía visitar con solo solicitarlo— que enfrentaba al espectador no a un relato, sino al privilegio y la responsabilidad de crearlo en contacto directo con una *Wunderkammer*. No con una historia canónica del “espíritu humano” que algún gabinete pedagógico pudiera explicarnos de manera docta, sino con la colección “personal” de la burguesía santacrucera —cuyas donaciones forman la columna vertebral de los fondos del museo—, un sujeto colectivo con una historia jamás contada de la que, sin embargo, somos herederos.

Como metonimia no ya de aquel episodio sino de la propia metodología decolonial de la cultura visual, en esta exposición plantearon una selección borgiana de objetos traídos de aquel almacén que denotan la dificultad de establecer criterios para la definición de lo artístico que no arrastren estigmas coloniales, máxime tras el giro antropológico y etnológico del arte contemporáneo, o su propia incidencia en la curaduría como procedimiento creativo. La propia memoria de los objetos, su “vida social” una vez desgajados, por procedimientos estetizantes, de su contexto “natural” y convertidos en “botín cultural”, refleja que el arte se ha desplazado hacia (la reapertura de) los procesos de negociación para la formación de sentido que se producen siempre, y de manera tensa, en contextos específicos dentro de

Oficina para la Acción
Urbana
Maravillas, 2018
Instalación curada

Oficina para la Acción
Urbana
Maravillas, 2018
Instalación curada
(detalles)





Lo que queremos indicar es el carácter relacional que constituye a una serie de pensamientos como subalternos en un momento dado. El pensamiento subalterno supone una tensión que expresa unas luchas por el sentido en escenarios concretos y en contextos específicos. No es esencia, no es estático ni homogéneo; es histórico, heterogéneo, contradictorio y posicional. (Eduardo Restrepo, 2016)

una hegemonía.

Lecuona y Hernández plantean otro ejemplo de lucha por la emancipación epistémica proponiendo una genealogía alternativa a la metropolitana para su propio patrimonio personal, en un diálogo implícito, inevitablemente local, con la obra de un viejo amigo, Adrián Alemán. Heredaron un cuadro de López Díaz, ínclito representante del paisaje vernáculo de importación, que representaba la bahía de San Andrés. En su serie *Socius*, Alemán asoció, por tradicionales procedimientos alegóricos, esa imagen recurrente para cualquier usuario de la TF-5 —la inevitable autovía que une La Laguna con Santa Cruz de Tenerife— con la fosa común en la que tantos republicanos “desaparecieron” al comienzo de una guerra civil que en Canarias solo existió como una cadena de asesinatos. Pero la memoria histórica “de actualidad” utiliza aquí su coyuntural capacidad de resonancia para agitar el género mismo del paisaje, que cuelga con la misma naturalidad en los comedores burgueses que en los muros de Instagram ocultando bien a la vista su implicación en todos los procesos de naturalización. Lecuona y Hernández decidieron emparedar su heredad dentro del cubo blanco, con la violenta determinación de ocluir la visión romántica del paisaje canario. Pero este tratamiento modernista “de choque”, no produce en provincias un efecto tan sublimado como en la metrópoli. Su apuesta académica, historicista en cierto sentido, por el nihilismo iconoclasta ya no consigue evitar que la memoria de los fantasmas del pasado desborden los limpios perfiles del modernismo. Hoy ya hasta los cadáveres salen del armario, haciendo hartos difícil cualquier proceso de transmisión patrimonial y, por ende, cualquier proceso de identificación y reconocimiento. Los museos ilustrados consiguieron limpiar de un plumazo, por la



Lecuona y Hernández
Segundo origen, 2018
pared / óleo
Medidas variables

vía de su estetización, toda la memoria de su botín cultural. Pero ahora la experiencia estética tiene menos que ver con sustraer la percepción de una belleza autorreferente de todas sus conexiones con la historia (de la barbarie) que con tirar del hilo de la trama que sustenta la imagen y la convierte en objeto de esa especial atención estética.

Los artistas de la Escuela de La Laguna siempre tuvieron vocación entomológica, tanto con sus amigos o familiares como con ellos mismos: nos colocaron a todos en sus vitrinas con la frialdad del taxidermista y nos convirtieron en miembros genéricos de su especie. Digo “a todos” porque, aunque no retrataran a cualquiera, siempre era un cualquiera el que acaba retratado. Pero estos dioramas de la subjetividad contemporánea —que



tanto nos recordaban a los que, en los museos de antropología, sustituyeron con su inédita vocación didáctica a la, de repente, obsoleta e inelocuente exposición de restos de la cultura material extrañamente estetizados— parecen desangrarse de nuevo por sus objetos. El hogar burgués, convenientemente desaturatizado en el hotel o el piso de estudiantes, todavía operaba como metáfora de la resistencia al impulso disgregador del capitalismo. Pero la voluntad genealógica de ordenar los muebles se enfrenta ahora también al hecho de que esos propios muebles entran en escena para contar su propia historia. Inevitablemente siniestra.

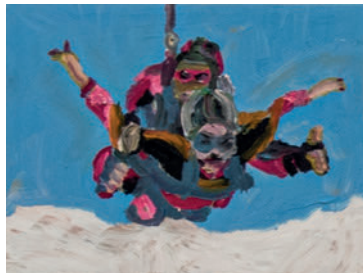
Teresa Arozena
Los herederos / Haerēre,
2009
Fotografía
38 x 45 cm.





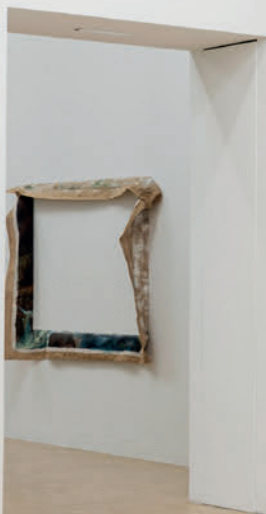
B3. LIQUEFACCIONES

Marx caracterizó la modernidad como el estadio histórico en el que “todo lo sólido se disuelve en el aire”. De manera premonitrice, aludía a la sublimación (el paso directo de lo sólido a lo gaseoso) para ilustrar cómo las referencias culturales que, durante siglos, proporcionaron un marco de estabilidad en el que representar la existencia estaban siendo sistemáticamente deconstruidas en el proceso de avance del nihilismo. Bauman popularizó esta imagen marxista con su conocida metáfora de la sociedad (y el amor, la vida, la modernidad, los tiempos, las generaciones, la vigilancia, el miedo, el trabajo, la educación...) líquida. El antiguo tránsito vital por un suelo estable en el que resultaba imposible no seguir las sendas que otros habían abier-



to por delante de nosotros, evolucionó hacia el surfear sobre la cresta de unos flujos que borran los trazados e inundan de adrenalina los recorridos. Esta imagen, todavía romántica, mantuvo su encanto mientras persistieron restos de la sólida rigidez del fordismo y su cultura, basada en la estabilidad, el compromiso y el largo plazo, tanto en la vida privada (matrimonio, familia) como intelectual (coherencia, estilo), productiva (ética del trabajo, autodisciplina), laboral (contrato permanente, fidelidad a la empresa, promoción por antigüedad) o política (derechos, prevención, seguridad).

Juan José Valencia
Sobre la gravedad,
2017-18
óleo / tela
Varias medidas



Crisis?, What Crisis? Cap. 3
Sala B3. Liquefacciones

Raúl Artiles, Juan José Valencia, Francisco Castro





Francisco Castro
Jet contrails, Estudios de vapor, 2011 -2012
mixta / tabla
240 x 580 cm.



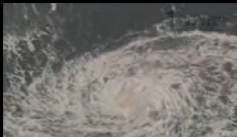


Raúl Artiles
Black Hole, 2014
 carbón / papel
 100 x 150 cm.

Pág. siguiente

Diego Vites
Fukusima Ostranenie,
 2012- 2017,
 Video collage 7'40"

De hecho, la Escuela de La Laguna percibió inicialmente la liquidez como una oportunidad para ejercitarse nadando contra corriente. Pero esa posibilidad se fue haciendo más incierta, incluso utópica, conforme los flujos se convirtieron en tsunamis. La propuesta de darle estabilidad estética a la figura solo adquiriría sentido dialéctico contra un fondo que había perdido su definición. El nihilismo podía interpretarse como el lienzo en blanco en el que plantear el problema central de la modernidad —¿qué podemos ser ahora que hemos conseguido no ser nadie?— como un proyecto vital ilusionante. Tras la crisis del 2008, quedó claro que el nihilismo posfordista no pretendía “fluidificar” los restos de rigidez de la sociedad fordista para darle a los sujetos la posibilidad de construir sus vidas estéticamente, sino que estaba decidido a demoler todo resto de seguridad, continuidad y previsibilidad, a dismantelar —y, además, desprestigiar— cualquier atisbo de estabilidad —laboral, ideológica, simbólica o política— y cualquier acuerdo social capaz de revertir esta tendencia. Y, desde luego, no lo hacía en pos de más libertad que la de mercado.





Sala B4. Siniestralidad

Raúl Artiles (abajo: *Toboganes, sin ánimo*, 2009-10), Ubay Murillo

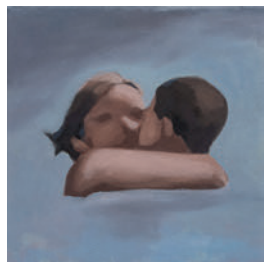


Tras la crisis del 2008, quedó claro que la precarización de la existencia –física y simbólica– no era un daño colateral del sistema sino su producto estrella: la multiplicación de los riesgos sociales, la instrumentalización del miedo y la “privatización” de la negociación colectiva, la interiorización de estos factores y su traducción en autoexigencia y autoexplotación, la degradación de la ética del trabajo, de la vida social y del medio ambiente, la extensión de la confusión y el derrotismo, a través del uso sistemático de la mentira y el rumor, como forma de enervar cualquier alternativa racional y de globalizar la sensación de fatalidad... despojaron el nihilismo de cualquier contenido positivo. Entre otras cosas, porque también debilitaron la representatividad política: antaño vinculada al objetivo común del bienestar,



Moneiba Lemes, Juan José Valencia

Moneiba Lemes
Bañistas, 2017
 óleo / lienzo
 50 x 50 cm.



la seguridad social, la igualdad y el derecho al trabajo, ahora se dispersaba en las más variadas formas del derecho a la diferencia. El anacrónico recurso a la identidad como mecanismo para brindarle sentido, estabilidad y continuidad personal a un mundo corporativamente desequilibrado, favoreció la división de las demandas sociales, tan segmentadas como el propio mercado. La institucionalización del desorden no solo desestabiliza la subjetividad —carente no ya de referentes sólidos sino, sobre todo, de posibilidades materiales y aún de estímulos éticos o estéticos para orientar su existencia hacia el sentido— sino que dispersa cualquier criterio racional susceptible de ser utilizado para la definición del progreso y el bienestar, para promover la acción social o la reivindicación política. La injusticia, conveniente-



Ubay Murillo
Alles Klar, 2015
óleo / lienzo
200 x 300 cm.

mente representada, desmoviliza. El sistema se dio cuenta de que sobreexplotar a los individuos provocaba unas paradójicas reacciones antisistema consistentes en votar a los multimillonarios para extender la xenofobia, el machismo, el nacionalismo, la homofobia y todo tipo de respuestas viscerales contra las propias víctimas que trataban trabajosamente de traducir en diferencia su inestabilidad. Apuestas retrógradas por las fuentes premodernas de certidumbre que, curiosamente, refuerzan la inseguridad de la que el sistema se retroalimenta.



Juan José Valencia
Sin Título, 2018
óleo / lienzo
27 x 35 cm.

El capitalismo posfordista ha convertido la distribución generalizada de la angustia, la inseguridad y la inestabilidad en motor de la economía productiva, modelo de la representación social y base de la negociación colectiva. En este nuevo contexto, la incertidumbre ha dejado de parecer liberadora, el suspense comenzó a provocar terror, los bañistas empezaron a sentir frío, la meditación se convirtió en un adiestramiento para aguantar más estrés y los deportes de riesgo en un entrenamiento para la vida doméstica. Cuanto más necesario se hacía el recurso a la estetización de la existencia (contra el retorno de los dogmatismos premodernos y de la misma incontinencia del deseo) menos encanto cobraba el cultivo de la incertidumbre. De alguna manera, todos intuimos ya que el gran reto del futuro tiene mucho más que ver con la definición de los límites que con su superación.



Néstor Delgado
Antártida, 2010
óleo / lienzo
24 x 35 cm.

B4. SINIESTRALIDAD

La falta de interlocución que caracteriza la escena artística en provincias invita a los artistas a “desdoblarse” para convertirse en espectadores de su propia obra (o, muy frecuentemente, a trabajar por parejas para facilitar ese diálogo, como en el caso de Martín y Sicilia, Lecuona y Hernández, Pérez y Requena, Peñate y Valencia...). En esto también las provincias se anticipan al signo de los tiempos: ya lo dijimos, ante la muerte del Archiespectador, los individuos deben subcontratarse como guionistas y espectadores de sí mismos, lo que convierte el costumbrismo en una actividad dialógica y política muy alejada de la alienación típica del “arte de buhardilla” o del solipsismo implícito en la fórmula del “diálogo con una misma”. Este desdoblamiento plantea una violación del “principio de identidad”: para ser uno (mismo) hace falta desdoblarse en dos, el que actúa y el que se

Pérez y Requena
Black Bird, 2011
Grafito / papel
20 x 30 cm.





Raúl Artiles
Sin título (Ojo), 2017
 Carbón / papel
 150 x 180 cm.

observa actuando; permitiendo así, en un mundo desvergonzado, sentir vergüenza ajena de uno mismo.

El autorretrato tradicional mostraba siempre el rostro del pintor invertido, mediado por un espejo y, con frecuencia —pensemos en *Las Meninas*— ejerciendo. Como los primeros *selfies*, cuando las cámaras tenían aún el objetivo al otro lado del visor. Por eso, en este caso, quizá sea menos exacto hablar de autorretrato que de retrato del *alter ego*, lo que no podría interpretarse como un síntoma de narcisismo sino, bien al contrario, de distanciamiento irónico con uno mismo. Y es en este punto en el que el desdoblamiento de los y las artistas de provincias —obligados a convertirse en autores e interlocutores de su propia vida y su propia obra, de su aislamiento, de su desarraigo— se hace ejemplar y les permite actuar en primera persona en nombre de todos. Porque su existencia no es más que un modo local en el que precipita una situación histórica global: la pérdida de agencia de unos



Ubay Murillo, Raúl Artiles



Crisis?, What Crisis? Cap. 3
Sala B4. Siniestralidad

Pérez y Requena, Ubay Murillo, Martín y Sicilia

Ubay Murillo
Big Smile, 2014
óleo / lienzo
85 x 65 cm.

Ninguna de las posiciones de desigualdad relativa debe sentirse estable ni segura de ella misma. La construcción de lo precario, del desempleado, del pobre, del trabajador pobre, la multiplicación de los “casos” y de las “situaciones” (...) apunta a fragilizar no sólo al individuo que se encuentra en esta situación, sino también, de manera evidente y diferencial, a todas las posiciones del mercado de trabajo (...). No hacen insegura solo la vida de los individuos, sino también la relación de los individuos con todas las instituciones que hasta ahora los protegían. (Maurizio Lazzarato, 2004)



sujetos degradados a la categoría de personajes secundarios, tratando de escribir un guion para su propia vida en un mundo que ha convertido la capacidad de adaptación a sus reglas, constantemente cambiantes, en un mecanismo de supervivencia.

Recordemos que el doble es también la figura central de lo siniestro, que Freud describió como la turbación que provoca el extrañamiento de lo familiar, del que tanto hemos hablado. En este mundo desbocado, en el que la naturaleza ha dejado de ser sublime y se muestra menesterosa, lo inquietante ya no es “lo otro” de la razón, lo indómito, lo no urbanizado, sino,



Alby Álamo
La pose, 2004
acrílico / lienzo
30 x 20 cm.

precisamente, la proliferación de mundo administrado, que se comporta como si de una segunda naturaleza se tratara. En otras palabras, lo más siniestro es lo más familiar. Los sujetos hoy se desdoblán en la construcción de su propia imagen, se objetualizan, se autoexplotan, se gestionan y se tratan como una empresa privada. Y, cuanto más energía invierten en el cuidado de sí, menos control tienen sobre su propia existencia y su futuro. Ser una misma, algo que parecía de lo más sencillo, como dado por añadidura, resulta haberse convertido hoy en día en una obsesión y, al mismo tiempo, en una imposibilidad. Nada resulta hoy más siniestro que la disfunción entre lo que aún nos resulta familiar (la concepción de la vida como un proyecto de definición de los fines propios) y una realidad que desmonta sistemáticamente cualquier posibilidad material de vivirla a largo plazo. La no correspondencia entre la figura y el fondo, el viejo problema pictórico que la Escuela de La Laguna trasladó al escenario micropolítico,



Ubay Murillo
PRT, 2013
collage
40 x 30 cm. c.u.



Crisis?, What Crisis? Cap. 3
Sala B4. Siniestralidad

Juan José Valencia, Ubay Murillo



Alby Álamo, Francisco Castro

Martín y Sicilia
De la serie *Epidemia*, 2011
acrílico / madera recortada
180 x 150 cm.



Pág. siguiente

Francisco Castro
Sin dormir, 1999
óleo / lienzo
101 x 146 cm.

no ha perdido un ápice de actualidad, aunque, como comentamos, ya no parece fácil abordarlo en clave personal e intimista.

A principios del siglo XXI, aún resultaba perceptible el contenido emancipador de la crisis de la subjetividad burguesa: frente al trabajo alienante de la empresa fordista, las formas patriarcales de la familia, el etnocentrismo del estado-nación, la normalización educativa... la autoconstrucción en un escenario de incertidumbre que desterritorializaba los códigos de autoridad, se percibía todavía en clave utópica. Pero, después de haber sido





Alby Álamo
La puerta trasera, 2004
óleo / lienzo
155 x 170 cm.

despedidos de la empresa, en el seno de una familia desestructurada, viviendo en un estado que ha derogado sus obligaciones y al que le vienen grandes todas sus responsabilidades, tras recibir una educación privatizada y mercantilizada... la agobiante exigencia de realizar la propia vida ya solo se puede leer en clave distópica. El desdoblamiento cada vez tiene menos que ver con la interlocución y más con la adaptación forzada a una panoplia de perfiles personales y profesionales cambiantes y eventuales, con la asimilación complaciente de una explotación 24/7 que nos condena al *multitasking* en un horizonte de creciente e inducida inseguridad.

Cuanto más crece el grado de responsabilidad del sujeto, menor es su capacidad de agencia. Las constantes apelaciones a los “pequeños gestos” personales coexisten con la conciencia de que los riesgos alcanzan una dimensión planetaria que supera incluso la capacidad de decisión de los estados. Sin duda, esta bipolaridad, favorece esa extraña mezcla de “egolatría” y enajena-



Juan José Valencia
(izquierda)

Ubay Murillo
Metrala, 2012
óleo / lienzo
170 x 130 cm.
(derecha)



ción que tan bien caracterizó la Escuela de La Laguna. La propia conciencia crítica, en la que durante décadas se había depositado la esperanza progresista en la transformación social, se ve enervada no por represión sino por saturación: la constante sospecha de que cualquier cosa que comamos o con la que nos vistamos lleva la marca de una siniestra red de intereses con incalculables consecuencias invita más a la perplejidad que a la militancia.

El *shock* ya no disimula su dimensión productiva mientras la angustia se generaliza como forma de disciplina. Si a finales de siglo nos inquietaban aún las seductoras estrategias de control y disciplinamiento utilizadas por el mercado a través de la publicidad, apenas una década después estas resultaban casi amables en comparación con las amenazas corporativas de desencarnarnos del sistema en una sociedad fracturada.

La *siniestralidad* comenzó entonces a aludir menos a la pérdida de familiaridad —que aún conservaba cierto rostro liberador— y más a la cadena de accidentes que el sistema provoca como mé-

Juan José Valencia
Prefiguración, 2005
óleo / lienzo
30 x 40 cm.



todo, paradójicamente, para convencernos de su irremisibilidad. En efecto, el realismo capitalista gana adeptos no demostrando su eficacia sino, exactamente al contrario, generando catástrofes que han terminado confundiendo la libre competencia con el sálvese quien pueda.

Inicialmente, la Escuela de La Laguna entendió el accidente en sentido filosófico, como lo contrario de la sustancia. Y la posibilidad de “concertar los accidentes” como una forma no dogmática de construir y constelar la subjetividad desde la multiplicidad. Ahora, el accidente se enmarca dentro de una estrategia del terror que ha convertido la destrucción creativa en algo más que un recurso estético. Cuando nuestros artistas empezaron a trabajar, la pérdida del protagonismo histórico del individuo se podía interpretar aún como un efecto desterritorializador que inducía al trabajo sobre sí. En una sociedad que auspicia la fractura social como incentivo a la productividad, esa pérdida de protagonismo ha pasado a significar que este sistema semoviente sencilla y llanamente ha dejado de incluir el bienestar de los individuos entre sus fines.

Practicar el arte de la vida, hacer de la propia vida una “obra de arte” equivale en nuestro mundo moderno líquido a permanecer en un estado de transformación permanente, a redefinirse perpetuamente transformándose (o al menos intentándolo) en alguien distinto del que se ha ido hasta ahora. (Zygmunt Bauman, 2008)

ALBY ÁLAMO se licenció en Bellas Artes en 2002 y posteriormente realizó estudios de tercer ciclo en el programa *Teoría de las Artes*, también de la Universidad de La Laguna (en adelante, ULL). Desde 2010 vive y trabaja entre Canarias y Berlín, ciudad donde, junto a María León, codirige el espacio *Urlaub Projects*. Su interés por el lugar del espectador le ha llevado a desarrollar una obra que, partiendo de la pintura, se expande a medios como el vídeo o la instalación para hablar de nuestros modos de ver. Ha realizado multitud de exposiciones colectivas e individuales entre las que cabe destacar: *24/7* (El Tanque, Tenerife, 2019), *Agility* (VHS Wedding Berlin 2018), *Fosbury Flop* (Industriegebiet, Berlin, 2017), *Perfect 10* (Sala B La Regenta, Gran Canaria, 2016), *What's up glitches* (TEA Tenerife, 2016), *A corrective system of exercising* (Junefirst Gallery, Berlin, 2015), *Crisis? What Crisis?* (TEA, Tenerife, 2016), *Back to the future* (Embajada de España en Berlín, 2014), *Sin Escala* (DA2 Salamanca, 2012), *Sieben grüne Sterne: die Schule von La Laguna* (Kunstraum Dreieich, Frankfurt, 2012), *Moře, Kterým plujeme* (Galerie Chodovská tvez, Praga, 2011) o *Remake* (SAC, Tenerife, 2010).

TERESA AROZENA realizó sus estudios de Bellas Artes entre Tenerife (ULL), Madrid (Universidad Complutense) y Francia (École des Beaux Arts de Toulouse). Se doctoró, con una investigación centrada en la fotografía y sus relaciones con la imagen movimiento y la narratividad, por la ULL, universidad en la que actualmente es docente e investigadora. Fue también docente en la Universidad Europea de Canarias. Su trabajo como artista se desarrolla en torno al medio fotográfico y las nuevas tecnologías en el marco de los nuevos medios digitales.

Su obra se ha expuesto en distintos centros y museos, tales como el CAAM y el Centro de Arte La Regenta (Gran Canaria), TEA (Tenerife), el Centro de Arte Juan Ismael (Fuerteventura), el MIAC (Lanzarote), el Nabi Art Center (Seoul, Corea), la Primavera Fotográfica de Barcelona, la Bienal de Dakar o en los Encuentros de Fotografía de Arles. Sus dos últimas muestras individuales *Menos es nada*, y *Parade* pudieron verse en la sala de la Fundación Mapfre (Tenerife, 2016) y el Centro de Arte La Regenta (Gran Canaria, 2017), respectivamente.

Como parte de su proceso investigador y creativo, ha desarrollado talleres, impartido conferencias y publicado diversos ensayos sobre imagen en libros y revistas. Asimismo, en el año 2011 realiza un trabajo curatorial en TEA a partir de los fondos fotográficos de la COFF (Colección Ordóñez Falcón de Fotografía), titulado *Algo falta. El significado fugado en la fotografía*, centrado en ofrecer una lectura transversal de la fotografía como pieza clave para comprender en interpretar el devenir social y el sentido de lo público en nuestras sociedades.



O. Hernández, B. Lecuona, R. Salas, K. Beltrán, J. Sicilia, M. Lemes, A. Álamo, G. González, J.J. Valencia, Alejandra Corbera (JTI), I. Pérez, M. Requena, N. Delgado, M.L. Benavente, Diego Vites, A. Santana

RAÚL ARTILES es licenciado de Bellas Artes por la ULL y la Hochschule für Bildende Kunst Braunschweig.

Ha participado en numerosas exposiciones colectivas, entre las que cabría destacar: *Drawing Positions* (CAB, Burgos), *Paradise* (Progr Bern, Berna Suiza), *Paperwork. Spanish Contemporary Drawing* (Today Art Museum, Pekín, 2016), *Archaeology Fabricated* (Junefirst Gallery, Berlín, 2014), *La isla ileta* (TEA, Tenerife, 2013), *25 ft. '08 Orientaciones* (Cabrera Pinto, Tenerife, 2008) u *8.1 Distorsiones, documentos, naderías y relatos* (CAAM, Gran Canaria, 2008).

En cuanto a sus exposiciones individuales, cabría señalar *I Was Here* (SAC, Tenerife, 2019), *Vórtice* (Galería Manuel Ojeda, Gran Canaria, 2019), *Black Hole* (CAAM, Gran Canaria, 2015) o *Souvenir. Restos del naufragio* (Sala de Santo Domingo, Tenerife, 2012).

También ha ejercido labores de asistente de artistas como Arnulf Rainer, Laura González, Ray Smith o Fernando Álamo.

En 2016 fue galardonado como *mejor artista joven* en la primera edición de la feria de dibujo Contemporáneo *Drawing-Room* en Madrid y su obra se encuentra en colecciones como la de la Fundación Barrié (A Coruña), la del CAAM (Gran Canaria), o la del Ayuntamiento de La Laguna (Tenerife).

KARINA BELTRÁN es licenciada en Bellas Artes por la ULL, máster en Bellas Artes por el Chelsea College of Art and Design y Certificado de Postgrado en Fotografía por el Central Saint Martins College of Art and Design, Londres.

Entre sus exposiciones individuales cabría destacar: *Un astro oscuro* (Galería ATC, Tenerife, 2019), *Tiempo propio* (Galería Estampa, Madrid, 2017), *Femme-maison* (Galería Saro León, Gran Canaria, 2012), *Escena-*

rios, constelaciones, polaroids (CAAM, Gran Canaria, 2007) o Apariciones (Photoespaña, Galería Raquel Ponce, Madrid, 2007).

Ha participado en infinidad de muestras colectivas en Canarias y ciudades como Madrid, Londres, Oporto, Berlín o Beirut; en ferias de arte contemporáneo como Just Mad Art Fair (Madrid, 2019), Art Context New York (2016), Zona Maco (México D.F., 2015), Estampa (Madrid, 2014), Art Cologne (2008) o Circa (Puerto Rico, 2008), así como en varias ediciones de ARCO (Madrid). También ha participado en la Iª Bienal de Arquitectura, Arte y Paisaje de Canarias (2006), la VII Bienal de Arte Contemporáneo Africano de Dakar y en varias ediciones de Fotonoviembre (Tenerife) y Photomonth (Londres).

Su obra forma parte de las colecciones permanentes de TEA, CAAM, Centro de Fotografía Isla de Tenerife y Gobierno de Canarias, así como de colecciones privadas, tanto nacionales como internacionales.

Ma LAURA BENAVENTE es licenciada en Bellas Artes por la ULL. Su investigación parte de la fotografía para expandirse hacia otros medios. Pone el foco en las transformaciones estructurales que modifican las sociedades y sedimentan en la ciudad. Su interés en el archivo analiza cómo los documentos crean espejismos que, en ocasiones, se vuelven más intensos que los hechos acontecidos. Sus proyectos posdocumentales se centran en la huella dejada por el turismo de masas y sus interrelaciones con procesos como la explotación agraria, el tráfico marítimo o los flujos de mercancías.

Destacan sus exposiciones individuales *No soy de aquí* (Ateneo de La Laguna, 2019), *Ascesis*, (TEA, 2009), *Taxonomía Especulativa. Catálogo de especies* (Fundación Mapfre Guanarteme, Tenerife y Gran Canaria, 2011). Ha participado en muestras colectivas como: *Europa ese exótico lugar* (TEA, 2019), *AutoEdit* (Centro Huarte de Arte contemporáneo de Navarra, 2016), *Auto-Edit II* (Centro Centro, Madrid, 2015), *Nueva Isla de Útopia* (Centro de Arte La Recova, Tenerife, 2015), *Sigan Bailando* (Círculo de Bellas Artes, Tenerife, 2014), *40 años después* (Sala La Recova, Tenerife, 2013), *El Lugar Escondido* (Círculo de Bellas Artes, Tenerife, 2011), *La mirada con rimel* (Espacio Canarias, Madrid, 2011), *TNF-VLC* (Sala la Perrera Valencia, 2011), *Atlánticas Colectivas FN09* (Sala Mapfre, 2009) o *ART <30* (Sala Parés de Barcelona, 2009). Ha participado en proyectos colectivos y transdisciplinares como el espacio de proyectos *El Apartamento*, del año 2009 al 2011, y la editorial independiente *La Piscina*, desde el 2012 hasta la actualidad. Desde 2019 Coordina junto a Néstor Delgado el programa de mediación *Onda Corta, Laboratorio de Documentación* en TEA.

FRANCISCO CASTRO (Francho) es licenciado en Bellas Artes por la ULL, en cuyo Departamento de Pintura y Escultura obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados en 2003.

A lo largo tanto de su formación como de su trabajo plástico, centrado en la pintura, ha mostrado una clara inclinación especulativa que le ha llevado a interesarse por la dimensión simbólica del hecho pictórico. Francho pinta

al mismo tiempo que se pregunta por la naturaleza de la pintura, práctica que asocia a la naturaleza simbólica del ser humano. Interesado por este enfoque antropológico decide ampliar sus estudios, para lo que se traslada a Berlín en 2002.

Tras 13 años de rodaje práctico multidisciplinar en la capital alemana regresa a su Lanzarote natal, donde reside y trabaja en la actualidad.

Ha participado en proyectos colectivos como *El renacimiento del espacio pictórico* (Sala La Granja, Tenerife, 1997), *Estética del estudio* (Sala del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Tenerife, 2000) o *Pintura relativa. La escuela de La Laguna* (Bienal de Lanzarote, 2005). Entre las muestras en las que ha participado en Alemania destacan *Retrosainting* (Ulf Saupe Galerie, Berlín, 2009) y *Sieben Grüne Steme* (Kunstraum Dreieich, Frankfurt, 2012).

Ha realizado tres muestras individuales: *Suceso tremendo* (CIC El Almacén, Lanzarote, 2007), *Picturebook* (SAC, Tenerife, 2013) y *Cabecita Loca Jafet* (Sala de Arte Cabrera Pinto, Tenerife y Centro de Arte La Regenta, Gran Canaria, 2019).

NÉSTOR DELGADO es licenciado en Bellas Artes y doctor en Arte y Humanidades por la ULL. Ha realizado estancias de estudio en la Manchester Metropolitan University (Reino Unido), la Universitat de Barcelona y la Emily Carr University of Art + Design en Vancouver (Canadá).

Es artista, comisario y editor independiente. De manera individual, ha realizado los proyectos *Un huésped adecuado* (Museo Municipal de Bellas Artes, Tenerife, 2021) y *El Hombre en el Mundo* (SAC, Tenerife, 2009). Ha llevado a cabo colaboraciones con otros artistas como en *Buhardilla* (TEA, 2011), junto con Diego Vites, y *The Collection*, con Rasmus Nilausen. Entre otras, ha participado en las exposiciones colectivas *No News, Good News* (CAAM / Sala de Arte del Cabrera Pinto, 2019) y *8.1 Distorsiones, documentos, naderías y relatos* (CAAM, 2008).

Entre sus comisariados destacan *Como ningún lugar en la tierra* (TEA, 2020), *Historia de un incidente y All Tomorrow's Parties* (MIAC, Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote, 2017 y 2018) junto con Gilberto González, *Monstruos y fósiles* (Fotonoviembre'17, Tenerife), *Nueva Isla de Utopía* (Sala de Arte La Recova, Tenerife, 2015), *Una antropología de la emergencia* (TEA, 2016) y *Crisis? What Crisis? Cap. 2. Dibujos y otros recursos antropológicos* (TEA, 2018), junto con Lemes y Salas. Ha sido director editorial del programa *¡Autonomía! ¡Automatización!* (TEA, 2018-2019), miembro fundador de *El Apartamento* (2009-2011) y de la editorial independiente *La Piscina* (2012 –), con quien ha organizado las cuatro ediciones de *Pliegue. Encuentro de Autoedición* (Tenerife, 2013-2018). Ha estado a cargo del programa expositivo de la sección de arte del Ateneo de La Laguna entre 2016 y 2019. últimament se ha incorporado a la *Oficina para la Acción Urbana*.



Beatriz LECUONA Y Óscar HERNÁNDEZ son licenciados en Bellas Artes, expertos universitarios en Gestión Cultural y Diploma de Estudios Avanzados en Teoría de las artes por la ULL, cuyo Aula Cultural de Pensamiento Artístico Contemporáneo han dirigido. En esa misma universidad, Lecuona imparte docencia. Como artistas que trabajan desde Canarias, su obra cultiva la forma poliédrica –y, a veces, esquizofrénica– de un proyecto insular enfrentado a otras realidades y representaciones, con el objeto de que ayude a entender las estructuras de la voluntad y el poder que conforman las complejas imágenes con las que convivimos.

Han participado en más de un centenar de proyectos individuales y colectivos, con frecuencia internacionales. Entre ellos, cabe señalar su representación española en la Bienal de *DaKar Off 06*, en la *X Bienal Internacional de Cuenca/Ecuador*, 2009 y en la *XI Bienal de la Habana*, en 2012. Su trabajo ha sido expuesto, entre otras ciudades, en Praga, Belgrado, California, Caracas o Miami. De sus exposiciones individuales destacan *Segundo Origen* (Centro de Arte de Alcobendas, Madrid), *Cuestiones vivas* (Galería Lucía Mendoza), *Agujero, rostro, desierto* (Galería Saro León), *Hábitos modernos* (Centro de Arte La Regenta), *Impasse* (TEA) y *Testigos* (SAC, Tenerife). Asimismo, han desarrollado diversos proyectos curatoriales como una dimensión expandida de su actividad plástica. Han participado

en Residencias internacionales como *Mana Contemporary* (Miami), *Fugaz "Monumental Callao"* (Lima) o *Fundación Adelina* (Sao Paulo).

Su obra se encuentra en varias colecciones institucionales y privadas como Mana Contemporary, Callao Monumental, Ik Projects, CajaCanarias, Ayuntamiento de S/C de Tenerife, Cabildo Insular de Tenerife, Gobierno de Canarias, IdeoBox ArtSpace, Toledano Salas, etc.

MONEIBA LEMES es graduada en Bellas Artes y doctora en Arte y Humanidades por la ULL, universidad en la que, entre otras, ha impartido docencia. Desde 2007 trabaja profesionalmente como artista dentro y fuera de España. En su currículum artístico constan numerosas exposiciones colectivas como *Pedí ventanilla y el cristal voló* (TEA, 2016) o *Archeology fabricated* (galería Junefirst, Berlín, 2014). Su última exposición individual, *La fiesta es para todos*, ha podido verse en algunas de las principales salas de arte de Canarias como el Centro de Arte La Regenta (Gran Canaria, 2015) o la SAC (Tenerife, 2014).

Su actividad artística ha estado centrada en el estudio de la pintura y la cultura audiovisual contemporánea desde una perspectiva sociológica e intertextual.

José Arturo MARTIN Y Javier SICILIA son licenciados en Bellas Artes por la ULL, universidad por la que Sicilia es también doctor y en la que imparte clase. Desde 1995 han expuesto en galerías nacionales e internacionales como, Nina Menocal (México DF), Nara Roesler (Sao Paolo), Artizar (Tenerife) Apama Mackey (Houston) Charles Cowles (New York), Paola Verrengia (Salerno), La Casa Cuadrada (Bogotá), Miguel Marcos (Barcelona), My Name's Lolita Art (Valencia), L'Oeil (París), Val i 30 (Valencia), Manuel Ojeda (Gran Canaria), Ferrán Cano (Barcelona-Mallorca), Carmen de la Guerra (Madrid), Espacio Líquido (Gijón), m:acontemporary (Berlín), Torbandena (Trieste), Ulf Saupe (Berlín), Kir Royal (Valencia), Galería N2 (Barcelona) y Momo (Johannesburgo).

También han realizado exposiciones en museos y salas de exposiciones como CEART (Fuenlabrada), TEA (Tenerife), CAAM (Gran Canaria), Casa de América (Madrid), Espai Cuatre (Mallorca), Artium (Vitoria), Da2 (Salamanca), Kunstraum De Castro (Frankfurt), Espacio C (Camargo), Henie Onstad Kunsenter (Oslo), Kunsthalle (Darmstadt), la Regenta (Gran Canaria), etc. Han participado en tres ediciones de la Bienal de La Habana, en la Bienal de Dakar (Senegal), en Fotonoviembre (Tenerife) y en la Bienal de Bamako (Mali); y han asistido a numerosas ferias internacionales como Art Cologne, ARCO, Armory Show, Art Platform, L.A., Balelatina, Art Forum Berlin, MACO, SPart, Art Lima, Pulse Miami, Pulse New York, ArteBa, Art Miami, Art Chicago, Joburg, Art Bologne, Docks Lyon, Art Lima, Fia Caracas, Viena Art Fair o Marbella Art Fair.

Entre los premios obtenidos destacan el Primer Premio Villa de Santayí, 2015, la mención de Honor ABC, 2000, de fotografía o el premio Ron Brugal a los artistas emergentes de ARCO'07.

CRISTINA MAYA es arquitecta por la Universidad Politécnica de Madrid. Formada en disciplinas escénicas como la danza, el teatro y el mimo, cursó el Laboratorio de Estudio del Movimiento en la escuela de Jacques Lecoq de París. Integrante del grupo de reflexión sobre el andar *¿Es esto la ciudad?*, es autora de trabajos en distintos formatos que convergen en la crítica del discurso hegemónico en la arquitectura contemporánea.

En 2015 obtuvo la Beca El Ranchito (Centro Creativo Contemporáneo Matadero, Madrid) y disfrutó de una residencia artística en el National Museum of Modern and Contemporary Art Residency Goyang de Seúl. Ha realizado una exposición individual, *Jenga*, en la galería Magda Bellotti de Madrid (2017) y los proyectos de investigación en torno al arte y la arquitectura *Ciudad favorita* y *Especular con el suelo* (Centro de arte La Regenta, Gran Canaria, 2016 y 2019). Ha participado en exposiciones colectivas en TEA (Tenerife), el Space 291 (Seúl), el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y el Pabellón de España en la X Bienal de Venecia.

Ha impartido talleres en España y Corea, y participado como ponente en seminarios en la Fundación César Manrique (Lanzarote), el CAAM (Gran Canaria), el MIAC (Lanzarote), TEA (Tenerife) y la Escuela de Arquitectura de U. de Las Palmas, así como en un descampado del barrio de la Minilla, entre otros. Ha publicado textos y entrevistas en periódicos, catálogos y libros.

UBAY MURILLO es licenciado en Bellas Artes por la ULL, en cuyo Departamento de Pintura y Escultura obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados en 2006. Su trabajo se pregunta recurrentemente por la naturaleza del medio que utiliza (sea pintura, escultura o instalación), así como por su relación con eso que llamamos neoliberalismo —o capitalismo zombi—, preguntas que articula en investigaciones sobre alguna faceta característica de ese sistema, como el turismo o la moda (y los medios que los transmiten).

Desde 2006 vive y trabaja en Berlín. En los últimos años, ha participado en proyectos colectivos como *Gravedad y Órbita* (TEA, 2021) *A la manera de* (Galería Rafael Ortiz, Sevilla, 2021) *ARCO e-xhibitions* (Galería Rafael Ortiz, 2021, online), *Nuevos Cánones, entre la escultura y la arquitectura* (Rafael Ortiz, 2021, online), *Horizonte de sucesos* (Espacio OTR, Madrid), *Pensamientos maestros* (GE Galería, México DF, 2017), *Bête Noire* (Scan Arte, Berlín, 2016), *Crisis, What Crisis. Cap. 1* (TEA, 2016) o *MUSABANANAPROJECTS* (galería José de la Fuente, Berlín y Santander, 2015). Entre sus últimos proyectos individuales se encuentran *Alles auf Gold | die Dame | die Erosion* (Rafael Ortiz, Sevilla, 2019), *Un cierto dominio* (Artizar, Tenerife, 2018), *Objetos de estudio* (Espacio cultural El Tanque, Tenerife, 2018) *Son días brillantes (la demolición)* (Ge Galería, Monterrey, 2015), *Alles klar* (Twin Gallery, Madrid, 2014). Como curador y gestor ha realizado *Around the body* (Rafael Ortiz, Sevilla, 2019), *MUSABANANAPROJECTS* (Berlín, Santander 2015), *Sind Wir Berliner?* (Riccardo Costantini Gallery, Turín, 2014). También ha publicado los textos *Tres preludios*,

fuga y coda (Fundación Es Baluard, Mallorca, 2017) y, en alemán, *Piel - Gespenst - Vacio - Stoff. (Figur-Grund Probleme. Das Sichtbarmachen des Körpers und der Verlust des Subjekts in der Krise des Kapitalismus)* (Hülle und Haut. Verpackung und Umschlag. Techniken des Verkleidens und Umschliessens, Rotbuch Verlag, Berlin, 2014).

OFICINA PARA LA CREACIÓN URBANA surgió de la discusión sobre cómo definir un espacio común de trabajo que cada uno llamaba de forma diferente: taller, oficina o estudio. Finalmente optamos por “oficina” (Del lat. officīna) y estuvo más o menos activa hasta 2019. La mayor parte de sus acciones se pueden aún rastrear en youtube, y algunos de los trabajos perduran en el Museo Municipal de Bellas Artes. Aprovechando los intersticios administrativos, nos movíamos entre el plano de la museología y el de la acción performativa, haciendo posible que sucedieran las cosas en el modo en que creíamos debían encarnarse las instituciones. Nunca tuvo un número fijo de miembros ni requisitos para pertenecer a ella (aunque su columna vertebral siempre estuvo compuesta por Gilberto González, Pérez y Requena). En todo caso, es una experiencia social que debe tener fecha de caducidad.

JOSÉ OTERO es licenciado en Bellas Artes y doctor en Artes y Humanidades por la ULL, y máster en Estudios Hispano-Africanos por la Universidad de Las Palmas de G.C.

Durante doce años residió en Berlín, en donde su pintura fue progresivamente enriqueciéndose con otras disciplinas y prácticas culturales (escritura de ficción, investigación académica, performance, dinamización de espacios de creación, etc.). Ha sido docente universitario y en la actualidad es Técnico en Artes Visuales para el Gobierno de Canarias.

Ha realizado numerosas exposiciones, individuales, como *+++FLOW* (CIC El Almacén, Lanzarote, 2018), *...eppur si muove* (Sala de Arte Contemporáneo, Tenerife, 2008), *Cuadros de formación* (Galería Tercer Espacio, Madrid, 2007), *La distancia relativa* (Galería Saro León, Gran Canaria, 2005); y colectivas, como *Pedí ventanilla y el cristal voló* (TEA, 2016), *Sieben grüne sterne. La Escuela de La Laguna* (Kunstraum Dreieich, Frankfurt, 2012), *Reinventar la isla (2) Artistas canarios en la Colección del CAAM* (Gran Canaria, 2012), *Junge talente aus Spanien* (Instituto Cervantes, Munich, 2009), *Bienal de Dakar Dak'ART off* (Dakar, Senegal, 2008) o *INJUVE Muestra de Artes Visuales* (Madrid, 2008). Ha impartido numerosas conferencias, participado en mesas redondas y dirigido seminarios como *Cosmopolítica: Ciudadanía del mundo, identidad y globalización* (Centro de Arte La Regenta, Gran Canaria). También ha publicado textos críticos y artículos científicos como *Pintar el fracaso: la autocrítica como forma propia para el arte crítico* (Ateneo Crítico, Tenerife, 2021) o *Las Islas Canarias en la encrucijada de la restitución del arte africano: El documento Sarr-Savoy, la 'colección Verneau' y el rostro negro del canario* (Anuario de Estudios Atlánticos, Gran Canaria, 2020).



Israel PÉREZ Y María REQUENA son licenciados en Bellas Artes por la ULL, en la que también obtuvieron el Diploma de Estudios Avanzados e imparten docencia.

Han participado en numerosas exposiciones colectivas entre las que destacan: *Europa. Ese exótico lugar* (TEA), *No news good news* (Sala de Arte Cabrera Pinto y CAAM), *Estructura emocional* (BIBLI), *Crisis, What Crisis? Cap. 1. y 2* (TEA), *Fotonoviembre'17*, *Kénosis*, *Épicas enanas* (Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife), *Biennale d'art contemporain de Jodoigne* (Belgica), *El fin del mundo como obra de arte* (TEA), *Nueva Isla de Utopía* (Sala de Arte La Recova, Tenerife), *Memorias de contrabando* (Sala de Arte La Recova), *40 años después* (Sala de Arte La Recova), *La Imágen-Sintoma. Revisitando a Bill Viola* (vinculada a *Liber-insularum, Bill Viola*, Espacio Cultural El Tanque), *Rafter nº4* (Keroxen, Espacio Cultural El Tanque), *Arteaméricas*, *Feria de Arte Latinoamericano*, Miami, *Open Studio El Apartamento* (Tenerife), *Shadows of Silence* (Ideobox artspace, Miami), *Lo que nos queda de románticos* (Tenerife), *Cielo/Sky*, *Sister Cities* (Felix Kulpa Gallery, California), *Time Out* (II Segunda Bienal de Canarias, Tenerife), *Residencias Nómadas* (Círculo de Bellas Artes, Tenerife), *ARCO* (Madrid), *Entre memorias y expectativas* (Tenerife), *Siempre son otros los que mueren* (Círculo de Bellas Artes, Tenerife y Gabinete Literario, Gran Canaria).

Han realizado varias exposiciones individuales: *En todas direcciones, (D) escribiendo círculos. Cap. 4.* (Sala de Arte la Caixa, Tenerife), *Instrucciones de cómo podar y mantener el seto* (Fundación Mapfre Guanarteme, Tenerife), *Clamor* (TEA), *Malditos* (Bronzo) y *The Fall* (SAC).

También ha comisariado: *Tiempo, gestos y ficciones*, (TEA, Las Catalinas) u *A Narrative in Twelve Stories* (Solar, Acción Cultural).

Cuentan con obras en colecciones como las de TEA, Fundación Cajacanarias, Ayuntamiento de S/C de Tenerife, Sala de Arte La Palmita, Ideobox Artspace, Miami, y en colecciones particulares.

FERNANDO ROBAYNA (*Fernandito Amor*) es licenciado en Bellas Artes por la ULL. Artista multidisciplinar, realiza incursiones en la pintura, el diseño gráfico, la música, la gestión cultural e intervenciones en el espacio público. En 2001 fue becado por la firma Talens de Barcelona y en el Curso de Pintores Pensionados de El Paular (Segovia). Ha ganado varios premios en el campo de la pintura y el diseño, entre ellos, el Premio de Pintura del Certamen Puerto de Arrecife (2005 y 2008). En 2005 ganó el Cartel Fiestas de San Ginés y en 2008 el concurso *Siglo XXI: Una nueva ética*. Ha participado en exposiciones colectivas en Berlín, Dakar, Lisboa, Madrid, Barcelona, Segovia, Tenerife y Lanzarote; destacando la muestra *Pintura Relativa. La Escuela de La Laguna* (Bienal de Lanzarote, 2005) y *Canary Islands Urban Culture* (Berlín, 2009). Su última exposición individual *#workinprogress* itineró en 2017 por la SAC (Tenerife), la Casa de Los Coroneles (Fuerteventura) y el CIC El Almacén (Lanzarote). Dentro del campo de la gestión cultural, en 2010 diseñó las actividades del evento *Artsenal*, organizado por el CIC El Almacén, y entre el 2007 y 2011 ha sido coordinador de la *Bienal Off* de Lanzarote, organizada por los CACT de Lanzarote.

ADASSA SANTANA es licenciada en Bellas Artes y máster en Arte, Territorio y Paisaje por la ULL.

Entre sus exposiciones colectivas cabría destacar: *In/Out: Un mapa posible. Dos generaciones de creación artística contemporánea de Gran Canaria* (CAAM, Gran Canaria, 2020), *Tres eran tres... las hijas de Eva* (TEA, Tenerife, 2019), *+F Artistas Postconceptuales en Canarias 2000-2017* (San Martín, Gran Canaria, 2017), *IV Encuentro de Performance, Música y Video, Cuerpo a Cuerpo* (Centro de Arte La Regenta, Gran Canaria, 2016), *Sombras* (Galería Saro León, Gran Canaria, 2014), *Afinidades y Divergencias. Creadoras en Canarias* (Espacio Cultural de la Fundación CajaCanarias, La Palma, 2014), *Hilos y Tramas. Homenaje a Penélope* (TEA, 2013), *Si quebró el cántaro. Abuso e Infancia* (TEA, 2011), o *In Media Res* (Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Tenerife, 2010).

En cuanto a sus exposiciones individuales, cabe destacar: *Specto. Red de Retratos* (Casa de los Coroneles, Fuerteventura / SAC, Tenerife, 2016), *Inter-medium* (Centro de Artes Plásticas, Gran Canaria, 2014), *Entre Pliegues* (Museo Casa Colón, Gran Canaria, 2013) o *La Petit Salle II* (Galería Fleming 4, Tenerife, 2009).

Así mismo, cabe destacar su participación en ferias como Hybrid Art Fair (Madrid, 2020), o Room Art Fair #3, con el proyecto *Perpetuum Mobile* (Madrid, 2013); y en residencias de producción Artística como la del Centro de Arte La Regenta (Gran Canaria, 2012-13) o El Apartamento (Tenerife, 2011).

Su obra se encuentra en la colección de TEA y en varias colecciones privadas de Gran Canaria y Tenerife.

JUAN JOSÉ VALENCIA es licenciado en Bellas Artes por la ULL, artista, comisario y editor de proyectos en red. En la actualidad ocupa el cargo de presidente de la sección de arte del Ateneo de La Laguna, para el que ha coordinado la publicación *Ateneo Crítico*.

Ha realizado residencias en Lincoln (Argentina, 2018) y la *Water Tower Art Fest 2018* (Sofía, Bulgaria); las exposiciones individuales *De la observación* (Galería ATC Agencia de Tránsitos Culturales, Tenerife, 2018) y *Malestar* (Galería Saro León, Gran Canaria, 2016); y numerosos proyectos colectivos en la Galería ATC (2020), Überbau house (2020), Sambreville, Bélgica (2017), Auvelais, Bélgica (2017), Jodoigne/Geldenaken, Bélgica (2016), Galería Exit 11, Grand-Leez, Bélgica (2015), Sambreville, Bélgica (2015), Galería Korjaamo, Helsinki, Finlandia (2009), Espace 72, Bélgica (2008), San Francisco, EE.UU., Círculo de Bellas Artes, Tenerife (2008) y Sto. Domingo, Tenerife (2005).

En colaboración con Lena Peñate Spicer ha expuesto en el CAAM (2020), la Sala de arte Cabrera Pinto / CAAM (2019), Fotonoviembre 2017 (Tenerife), TEA (2017), San Martín, Gran Canaria (2017), Bienal de arte de Lanzarote (2015), La Recova, Tenerife (2015), Maspalomas / Fuerteventura / Ateneo de La Laguna (2015), Taipei (2015), Galería Saro León (2014), SAC, Tenerife (2012), Bienal de La Habana / Librería La Central, Barcelona (2012), Almería / La Habana (2010), CAAM (2010), Área 60, TEA (2009-2010), II Bienal de Canarias, y TEA / La Recova / CAAM (2008). Ha sido comisario y coordinador de *Ejercicios de domismo* (Tenerife, 2003-2004).

DIEGO VITES es licenciado en Bellas Artes por la ULL y máster en Arte, Museología e Crítica Contemporánea por la USC. En 2009 funda, junto con otros artistas, El Apartamento, Centro de Producción en Tenerife, donde produce las instalaciones que mas tarde expondrá en La Sala Cabrera Pinto y el TEA dentro de la exposición *25 pies. Orientaciones* y en la individual *Buhardilla*, respectivamente. En el Año 2010 regresa a Galicia. Funda y codirige el FAC Peregrina, Furancho de Arte Contemporánea. Su obra construye, entre la pintura, la instalación, la acción, la escultura y el vídeo, una realidad deliberadamente mediada por las imágenes de la Historia del Arte: sus instalaciones son extensiones escultóricas de su pintura, sus vídeos, ensayos de composición pictórica y sus acciones, modos de relacionarse con la producción simbólica de su entorno, una zona de *cruising* entre territorios periféricos que lo atraviesan: las Islas Canarias, Ecuador y Galicia. Su mirada se transforma en una máquina especulativa que no cesa de alucinar relato. Ha participado en *Afluentes: La figuración en el arte gallego desde los años Sesenta* y ha expuesto en el MARCO de Vigo. En 2017 realiza el proyecto *Historiografía Tigua* en Ecuador, y se integra en Caneca Filmes, con quienes realiza el documental TIGUA y el proyecto *Unha Gran Burla Negra. Creatividade poppoular e mempria do Prestige [2002 – 2019]*. Ha realizando residencias en Ecuador, México, Argentina y Tenerife.

Esta eficacia simbólica limitada conduce a esa distinción fundamental para definir las relaciones entre el campo cultural y el político (...): la diferencia entre acción y actuación. Una dificultad crónica en la valoración política de las prácticas culturales es entender a estas como acciones, o sea como intervenciones efectivas en las estructuras materiales de la sociedad. Ciertas lecturas sociologizantes también miden la utilidad de un mural o una película por su capacidad performativa, de generar modificaciones inmediatas y verificadas. Se espera que los espectadores respondan a las supuestas acciones “concienciadoras” con “tomas de conciencia” y “cambios reales” en sus conductas. Como esto no ocurre casi nunca, se llega a conclusiones pesimistas sobre la eficacia de los mensajes artísticos.

Las prácticas culturales son, más que acciones, actuaciones. Representan, simulan las acciones sociales, pero solo a veces operan como una acción. (...) La antropología nos informa que esto no se debe a la distancia que las crisis ponen entre los ideales y los actos, sino a la estructura constitutiva de la articulación entre lo político y lo cultural en cualquier sociedad.

Quizás el mayor interés para la política de tomar en cuenta la problemática simbólica no reside en la eficacia puntual de ciertos bienes o mensajes, sino en que los aspectos teatrales y rituales de lo social vuelven evidente lo que en cualquier interacción hay de oblicuo, simulado y diferido. (Néstor García Canclini, 2001)





TEA

tenerife espacio de Las Artes

