

ATENEO DE LA LAGUNA

Publicación coordinada por
Juan José Valencia Rodríguez

ISBN: 978-84-934363-6-0
Depósito Legal: TF 674-2020

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

© **de los textos:** los autores

© **de las imágenes:** los artistas

© **de la traducción:**
Mario Domínguez Parra textos de
Fred Michiels y Nia Pushkarova

© **de la traducción:**
Denis C. Santos González y Anne Lenny texto
de Dennis Guerra

Edición al cuidado de:
Juan José Valencia Rodríguez
Orbelinda Bermúdez Domínguez

Diseño y maquetación:
María J. Requena Durán

Índice

Un jeroglífico bajo el brazo

Daniel Barreto 9

Producir los medios de producción. Sistema de arte, precarización y derechos

Guillermina Bustos y Jorge Sepúlveda T. 13

Del muerto al huerto: revisiones del museo y propuestas de cambio a partir de Donna Haraway

Dani Curbelo 23

Motos y autenticidad

José Díaz Cuyás 35

Loro Parque.

Ontologías y mutaciones del capitalismo para una nueva era turística

Pablo Estévez Hernández 43

Entrevista a Fabrícia Jordão

Paola Fabres 57

Pulsión guanche, pasión descolonial. Ucronía y negatividad en la pintura de Paco Sánchez

Roberto Gil Hernández 69

Hasta que pierda el sentido

Alba González Fernández 87

Dennis Guerra 91

El espacio inventado, el tiempo suspendido. La obra de Estefanía B. Flores

Kumar Kishinchand López 113

El cine en la representación de Auschwitz

V. Latuff 123

Cuadros médicos para un tiempo enfermo.

Apuntes sobre la pintura de Juan José Valencia

Moneiba Lemes Lemes 137

Conferencias: instrucciones de uso

Cristina Maya León 145

Diez poemas

Fred Michiels 153

Pintar el fracaso: la autocrítica como forma propia para el arte crítico

José Otero 161

Bienvenidos a la república independiente de mi casa

Diana Padrón 173

Publicación del Critical Athenaeum

Nia Pushkarova 187

Sobre la estetización de la existencia (Filosofía de andar por casa)

Ramón Salas Lamamié 193

Políticas de archivo entre el estudio del artista y la esfera pública

Suset Sánchez Sánchez 215

Entrevista a Mariano de Santa Ana / Crítico de arte

Juan José Valencia 229

Arte en casa

Juan José Valencia 235

Sobre la estetización de la existencia (Filosofía de andar por casa)

Ramón Salas Lamamié

Sobre la estetización de la existencia (Filosofía de andar por casa)

Ramón Salas Lamamié

Los individuos modernos apostamos (es interesante que no se pueda saber si esta forma verbal está en presente o en pretérito perfecto) por la secularidad: decidimos creer que la vida no tiene sentido prefijado, que no existe ninguna instancia superior ni ningún designio anterior a nuestras propias decisiones (culturales) que nos determine —o incluso que nos dé pistas sobre— cómo debemos vivir la vida. Ni la naturaleza ni los dioses nos prescriben ya si tenemos que comer carne o hacernos veganos, ser competitivos y ambiciosos o colaborativos y generosos, consumir desenfrenadamente, reciclar la basura, ser fieles a nuestra pareja, plantar soja en el Amazonas para convertirla en hamburguesas o liberar las orcas del Loro Parque. Podríamos pensar que la ciencia (natural) sí prescribe, que sé yo, consumir más fruta que ginebra, pero solo en el caso de que elijamos vivir una vida más saludable que canalla, una disyuntiva ante la cual ya no nos procura razones incontrovertibles.

De hecho, lo que sabemos de la naturaleza (de la propensión o inclinación de todo lo que existe) gracias a la ciencia es que es mecánica y entrópica: tiende a la previsibilidad y la estabilidad, que consigue en el máximo grado de desorden: al parecer, *lo más probable* es que, dentro de unos cuantos millones de años, el universo se haya convertido en una masa equilibrada poco densa pero muy homogénea de partículas dispersas distribuidas de forma aleatoria. No podemos afirmar que esa inmensa sopa insípida e indistinta vaya a ser más feliz, pero sí que será más estable, y que habrá cumplido, si no con su “voluntad”, sí al menos con su más alto grado de probabilidad (su tendencia natural o finalidad). La vida es, por lo tanto, poco natural, es entropía negativa (neguentropía), una tendencia (estadísticamente irrelevante y temporalmente fugaz) hacia lo más complejo, ordenado y diferenciado, improbable e inestable.

La apuesta por llevarle la contraria a la entropía engendra seres muy inestables, que dependen de energía que no producen y escasea. De ahí que los seres vivos, a diferencia de la materia inorgánica, consuman su vida tratando de conservarla. Han cifrado su sentido (perdonen el antropomorfismo) en la mera supervivencia, entendida genéricamente: el sentido de la vida individual es el mantenimiento de la vida de la especie y, en última instancia, en virtud del equilibrio circular de los

sistemas, de la vida en su conjunto. En pocas palabras, la vida es contranatura, una resistencia heroica y sin sentido contra la entropía, la dirección más probable de los acontecimientos. Su (sin)sentido no puede pues incardinarse en el *telos* de la naturaleza, solo puede justificarse en su autoafirmación, en su supervivencia terca y sin futuro. La vida humana daría unos pasos más en esta ilógica tendencia hacia lo improbable y se afirmaría abundando en su condición de vida contra su propia naturaleza emigrando de su hábitat y, por ende, distanciándose de su instinto, la herramienta desarrollada por los seres vivos, tras miles de años de adaptación a un medio, para sobrevivir, esto es, para cumplir su vocación. Esta evolución hacia un grado de orden, complejidad, desequilibrio y heterogeneidad inusitado, fue, por añadidura, voluntaria, casi diría estética: un acto testimonial de afirmación de lo más improbable, plenamente consciente (de su falta de sentido y fundamento).

Quizá los humanos aún retengamos algo de la naturaleza universal en nosotros, que se traduce en esa pulsión de muerte que nos impele a destruir la vida en la tierra (es decir, en todos los sitios donde tenemos noticia de que existe) e incluso, ya puestos, a hacer estallar el planeta, para irlo convirtiendo en esos pequeños pedruscos flotando que anticipan la voluntad del universo. Esta tendencia autodestructiva e inconsciente nos hace mucho más naturales (incluso podríamos pensar que somos el arma secreta de la naturaleza para acabar con la resistencia discola de la vida) pero también, claro está, mucho más inhumanos. En ese sentido, parece evidente que todas nuestras veleidades ecológicas, lejos de acercarnos a la naturaleza, no son más que un claro síntoma de antropomorfismo que nos induce a pensar que un planeta con bosques, animalitos diversos y aire limpio es mejor que un mundo lleno de plásticos, residuos nucleares y cucarachas radioactivas. Sin duda, el primer planeta parece más bonito, pero este, claro está, es un criterio meramente estético con el que dudo que las cucarachas radioactivas estén de acuerdo.

Los seres humanos somos perfecta y más que probablemente prescindibles, pero mientras sigamos existiendo, se me antoja que el sentido de esa existencia no puede ser otro que el de llevar al extremo el orden de improbable inestabilidad de la vida, afirmándolo no sé si como un fin *en sí* mismo (inconsciente para la vida) pero sí, desde luego, como un fin (consciente) para una humanidad que no puede soslayar el hecho de que está (aún) viva y de que (es la única en el universo que) tiene conocimiento de lo extravagantemente excepcional (¿bello?) que eso resulta en un cosmos entrópico.

Quizá con ese fin, como apuntábamos, hace unos miles de siglos (un instante en términos cósmicos), esa extraña especie decidiera abandonar la charca en torno a cuyos recursos hídricos se arracimaba todo el ecosistema al que estaba adaptada (la metáfora está, obviamente, basada en los documentales de naturaleza con los que se esté durante años, protagonizados indefectiblemente por una cebrá y algún otro herbívoro, obligados a ir a beber a una charca inquietantemente concurrida,

en la que también abrevaba un león, y unas hienas o unos buitres que cerraban el ciclo de la vida. No me tengan en cuenta si los últimos primates y los primeros homínidos no habitaban exactamente en ese “episodio”, sin duda lo harían en otro similar). Quizá lo extraño no fuera exactamente que aquellos homínidos abandonaran su hábitat natural. A lo mejor otros animales habían tratado antes de traicionar su instinto: no es inverosímil que una cebra adolescente, rebelde o sorda, hubiera ignorado alguna vez el consejo de su madre de no salirse del rebaño o no bajar la cabeza para beber sin tener de cara el viento que habría de advertirle del olor del depredador. Pero *lo más probable* es que un león hubiera acabado inmediatamente con la cebra discolá —o sorda, en todo caso, diferente— y, por lo tanto, con su capacidad de procrear y darle así continuidad a sus tendencias vitales disidentes. Lo raro quizá no sea, por tanto, que el homínido desoyera a su instinto, sino que eso no le hubiera condenado a la extinción, es decir, que esa tendencia antinatural a aumentar el grado de complejidad de la ya de por sí compleja supervivencia de la vida haya triunfado evolutivamente.

Los seres vivos aprendieron a sortear las leyes de la mecánica que rigen inexorablemente a la materia inerte, se fueron haciendo más complejos, diversificaron sus componentes orgánicos, aprendieron a nacer, crecer, reproducirse y morir, abandonaron su inicial condición unicelular, se sexuaron, aumentaron sus capacidades funcionales, terminaron aprendiendo a gestar sus crías dentro de su propio cuerpo... en fin, llevaron sus niveles de desobediencia a la entropía a niveles realmente inverosímiles. Los humanos, además, abandonaron su charca y visitaron praderas, bosques húmedos, tierras heladas, mares, junglas y desiertos. Y allí donde fueron encontraron animales mejores adaptados que ellos para esos hábitats (que corrían, veían, saltaban o trepaban más que ellos) pero ese mismo estrés hizo más plástico su cerebro, que supo desarrollar recursos artificiales con los que sobrevivir —de forma inédita— en todos los hábitats. Los homínidos se hicieron humanos migrando, desterritorializando, contraviniendo las leyes de la naturaleza y el instinto para convertirse en seres altamente improbables (el cerebro humano obligó a sus crías a un tiempo de dependencia muy inapropiado para la supervivencia —un poco más abajo nos contará Lacan lo que esto acarrea—), mal avenidos con su propio sistema de necesidades, específicamente adaptados a su inadaptación: seres que se fueron especializando en abandonar los hábitats a los que se iban habituando —junto con las pautas instintivas que estos prescribían— y en crear formas de vida (en un sentido ya no solo fisiológico sino literario) inéditas, sofisticadas, inestables y heterogéneas.

Ya saben, los humanos se autoexpulsaron del paraíso —en el que estaban condenados a gozar de lo que la naturaleza les daba— para probar del árbol de la sabiduría, preguntarse por el sentido de la supervivencia y evaluar sus decisiones bajo el criterio del bien y del mal. Decidieron conscientemente desear cosas que los homínidos y los primates no necesitaban, y se vieron obligados a “ganarse el

pan con el sudor de su frente”, es decir, a inventar el trabajo (del que luego hablaremos), aplicar energía e información a la creación de prótesis con las que satisfacer estos deseos no instintivos. Prótesis que comenzaron siendo físicas o mecánicas pero que fueron cobrando tintes lingüísticos y —al ser socialmente compartidas— culturales.

Recapitulando: la vida se afirma a sí misma como una disposición innecesaria al orden y la diferenciación, inestable e improbable, que se enfrenta, de forma manifiesta pero intuitiva, a la tendencia natural a la necesidad, el desorden, la indiferenciación y la estabilidad. La vida humana se afirma, además, conscientemente, extrañando incluso esa tendencia “natural” de la vida hacia sí misma para sentirla como lo que realmente es: una opción contranatura. En el colmo de la absurda sofisticación —es decir, de la afirmación de la “vitalidad”—, el humano *busca la razón de ser* de todo este asunto, se distancia así de la vida misma, a la que pone en un lugar otro de su propia afirmación. No contento con emigrar de todas las charcas, con desterritorializar todo lo territorializado, obliga a la existencia misma, conscientemente, a separarse de sí.

Por supuesto, esta escisión pasa factura psicológica. Abandonar, uno tras otro, todos los entornos estables de los que podría emanar alguna certidumbre que le permitiera a la vida dejarse llevar, bien por el instinto o por la costumbre, es agotador. Cualquiera que haya sido padre habrá añorado alguna vez a ese león que devora a los adolescentes desobedientes. Y, desde luego, esa seguridad que debe dar educar a una cría, naturalmente predispuesta a seguir la impronta, en un mundo idéntico al que uno ha vivido y en el que las experiencias, por lo tanto, resultan transmisibles. Los animales no humanos (como los planetas), al actuar según su instinto (o su mecánica), disfrutan de una vida reconciliada: el cuerpo les pide lo que tienen que hacer, su ser se corresponde con su deber ser. Los especímenes humanos, por el contrario, viven (por vocación) una existencia fracturada: su esencia no se corresponde con su existencia, o, si lo hace, es en la medida en que “lo suyo” es, *esencialmente*, complicarse la vida, separar conflictivamente sus impulsos y su conciencia del deber. Por eso, con mucha frecuencia, reviven la nostalgia del paraíso en el que nunca estuvieron (al menos como humanos), y añoran una charca con unas reglas definidas en las que fijar la impronta, dejarse llevar y sentir que su experiencia de vida resulta transmisible. Como son perfectamente conscientes de que ese paraíso es solo otra leyenda, fruto de su naturaleza literaria, tratan de olvidar la autoría de sus propios relatos para atribuirselos a seres superiores que les eviten tener que volver a ponerlos en solfa. Eso les procura periodos de estabilidad que, a cambio de su fidelidad incontrovertida, les proporcionan seguridad, sentido, amor propio, sensación de continuidad, identidad, pertenencia, solidaridad, reconciliación... Pero ese dogmatismo entrópico no es humano. Fieles a su tendencia (anti)natural a no fijar improntas, tarde o temprano acababan emigrando, una tras otra, de las diferentes charcas históricas.

Hoy nos hemos acostumbrado a tildar despectivamente de “metarrelatos” a las sucesivas charcas en las que los humanos nos hemos ido metiendo, y a considerarlas como lo que probablemente sean: meros dispositivos históricos contingentes surgidos (del ejercicio del poder pero también) del deseo de gozar de contextos estables y compartidos capaces de procurarles reconocimiento a nuestros relatos particulares. La posmodernidad da con ello la última vuelta de tuerca de la moderna teoría de la sospecha, que ha prolongado su vocación nihilista hasta demoler su propia teodicea secular: el progreso y su relato historicista. La posmodernidad sería entonces solo una modernidad que ya no se cree que el desenmascaramiento de los relatos premodernos mediante el uso sistemático de la razón nos avoque a un horizonte de plenitud. Una reconvencción continuista que no plantea una vuelta atrás: el vaciado moderno de sentido es irrenunciable, aunque tampoco tenga sentido en sí mismo. Pero somos humanos, este escenario de incertidumbre es nuestro “hábitat natural”, en el que nos toca interpretar nuestras vidas.

(Si el capitalismo no generara tanta inquietud, retroalimentada con un deseo anacrónico de certidumbre dogmática, sería más fácil afirmar que) compartimos la convicción de que la vida humana es “de naturaleza” lingüística, de que lo que nos es más propio es *cubrir* la existencia de significados. Relatos —ahora mayoritariamente imágenes pero, en todo caso, elementos de mediación entre las cosas y nuestra percepción de las mismas— que consideramos verdaderos no porque se correspondan con algo externo a ellos mismos, o porque hayan sido revelados por alguna instancia superior, sino porque, a pesar de su manifiesta ficcionalidad, es lo único que realmente tenemos. Que tenemos y que realmente somos, porque, a través de una gigantesca performance social, nuestros verbos se hacen carne y habitan *entre* nosotros: determinan no solo nuestras convicciones, criterios e imaginarios, los filtros que nos permiten evaluar las existencias, sino nuestras formas de vida y relación, nuestros hábitos y pautas de comportamiento, designan el plan —material e inmaterial— de instituciones, lugares o adminículos, semiotizan los objetos, definen las prácticas... Habitan *entre* nosotros y, cada vez más, *en* nosotros: disciplinan nuestros cuerpos, influyen nuestros deseos, perfilan nuestras subjetividades.

Una circunstancia que hace del cinismo nuestro paradójico metarrelato: somos plenamente conscientes —la conciencia crítica tiene ya poco margen de maniobra— de que las normas que vivenciamos, que nos constriñen y nos habilitan, nos reprimen y nos gratifican, que imitamos y proyectamos, no emanan de instancia superior ni se apoyan en realidad profunda. Celebramos una liturgia sin credo, que solo se sustenta en esas prácticas faltas de convicción que parecen haber alcanzado lo que Brea llamaba un punto de histéresis: un estado vibrante de multiestabilidad (lo que es tanto como decir de multiinestabilidad) en el que la composición de las fuerzas en juego alcanza un máximo de tensión y complejidad autoportante que no determina la futura evolución del sistema.

Esta forma de vida autónoma, carente de fundamento y soportada en su necesidad interna, es el fundamento de la estetización de la existencia, la principal característica de nuestra época y la mayor aportación del arte a la historia de la humanidad. En este punto, tenemos que hacer un inciso, porque puede resultar raro que vinculemos el arte —sin adjetivos— con la autonomía antropológica y la desfundamentación. En efecto, eso que hoy llamamos arte, pero que hasta la invención del arte en la modernidad no era en realidad sino cultura, tuvo durante siglos el cometido de legitimar las prácticas —generalmente litúrgicas— que prefiguraban y prefijaban los comportamientos en cada una de las charcas y que, sobre todo, los remitían a alguna instancia superior. Cuando las pirámides, las catedrales, o las pinturas y esculturas que contenían, no estaban aún sometidas al escrutinio estético (a un juicio especializado y autónomo sobre sus valores formales), eran las garantes de la representación, instrumentos que servían de canales privilegiados de conexión entre los avatares humanos y las instancias metafísicas a las que remitían sus convicciones y normas sociales (y, de paso, servían para monumentalizar el *statu quo* y fijar a la estructura administrativa en la que también se apoyaba). No eran arte, eran la tumba del faraón o el templo de la comunidad, algo tan funcional como pueda serlo hoy un centro comercial. Se convirtieron en arte con la llegada de la modernidad, cuando comenzaron a ser analizadas siguiendo patrones de racionalidad estética y se llenaron de turistas o “conocedores” apreciando qué sé yo qué sutilezas edificatorias o qué características epocales, en todo caso, al margen de su culto y su potencia metafísica. Ahora ya sí que son arte, pero claro, arte moderno, aunque se construyeran hace siglos. Y, en consecuencia, ya no son cultura: no sirven para sacramentar cíclicamente los ritos comunitarios en los que se fundamentaba la organicidad de la civilización que los creó, sino, muy al contrario, para banalizarlos, para darles una consideración asimilable a la de un parque temático o, en el mejor de los casos, de una visita guiada a una charca desecada.

El arte se inventó como un instrumento (anticipadamente) posmoderno y contracultural para estetizar todas nuestras creencias, liberando su componente literario de su cometido cultural como articulador de la charca. Para ello desarrolló dos estrategias básicas, una directa y otra deconstructiva. La primera remedó los objetos litúrgicos —los palacios, los templos, las pinturas murales, las esculturas monumentales...— pero los vació sarcásticamente de contenido: en las imágenes e imaginarios donde antes había reyes, puso comediantes; donde aristócratas, plebeyos; donde vírgenes, putas; donde palacios, bares; donde santos, pordioseros; donde mitos, anécdotas; donde dioses, burgueses... donde aún quedaba algo (por desacreditar), puso un vacío abstracto. Pero no contento con este desalojo temático, procedió al vaciado procedimental: su crítica a la representación —a la fe en la posibilidad de encontrar un camino metafísico entre las palabras y las cosas, entre las apariencias y las esencias— fue degradando progresivamente la

mímesis, el dibujo, la estatuaria, la escritura, el marco, el lienzo, el bastidor, la autoría, la originalidad, la excelencia y hasta la materialidad del objeto artístico... Así, de paso, fue demoliendo uno a uno todos los hábitos que hacían comunidad: creó literatura que no se dejaba contar, música que no se podía bailar, modelos que no se podían imitar, pensamiento que no se podía entender, imágenes que no se podían reconocer, iconos a los que no se podían encomendar...

Pero ese escarnio de todo lo sagrado que representó el arte —llamémoslo así— de creación, no fue nada comparado con el plan sacrilego del nuevo arte de apropiación, que modernizó la cultura premoderna y la convirtió en arte (moderno) mediante el sistemático saqueo de templos, tumbas, palacios, tradiciones, liturgias... para meter el botín en un cubo blanco donde se exponía públicamente la impotencia de todos aquellos dioses y leyendas ante la capacidad moderna para banalizarlo todo, para reducirlo todo a superficie, para mostrar la naturaleza humana, demasiado humana, de aquellos productos que, durante siglos, se pretendieron obra del espíritu o expresión de la divinidad. *Para más inri*, aquello que no pudieron arrancar de su lugar sagrado y trasladar al espacio neutro y pagano del museo, lo llenaron de turistas en pantalón corto ávidos de fotografiarse junto a algún dios antiguo o, lo que es aún más oprobioso, de conocedores y estetas con gafas de pasta discutiendo sobre los matices tonales del manto de lo que otrora fuera la madre de dios. No contentos con profanar tumbas, saquear templos y someter sus tesoros al criterio de profesores universitarios, los humanos modernos pusieron, junto a los iconos sagrados, urinarios, remedos de cajas de detergente Brillo y otro buen montón de mercancías y naderías. El arte no perdió por ello su contenido cultural, solo que ahora se consagró a ensalzar al dios de la última charca: el escepticismo, la convicción de que la realidad no es más que un simulacro. Ante las mercancías sacralizadas y los santos mercantilizados, los turistas y diletantes adquieren su sensación de pertenencia a la charca asfaltada posmoderna y repiten las liturgias que estabilizan los relatos culturales compartidos. Y lo hacen con el mayor grado de sinceridad posible, es decir, cínicamente, sabiendo que estos ritos ya no tienen un mito que los soporte y solo se sostienen en su propia reiteración, esa perpetua repetición de lo nuevo, de lo que nace con la impronta de la muerte, que solemos llamar moda.

Pero la modernidad estética tiene hondas raíces antropológicas. La técnica artística de enmarcar las cosas, de extraerlas de su territorio natural de sentido y descontextualizarlas en un espacio-tiempo vacío para extrañarlas y observarlas “estéticamente”, al margen de su funcionamiento integrado, es la forma de proceder típica de la vanguardia y, como hemos visto, también caracteriza al arte desde su nacimiento. Pero podemos remontarla mucho más atrás, al nacimiento no ya de arte sino de la misma civilización: a la revolución neolítica, ese momento en el que los cazadores-recolectores, que, como los habitantes del paraíso, se nutrían del flujo mismo de la vida —sin preocuparse por comprender su mecánica (lo que

hacia que la vida resultara algo mágico, extraño, fascinante, carismático...)—, descubren la agricultura. Es decir, cogen una planta, la extraen de su ecosistema natural, la descontextualizan y la reterritorializan en un espacio agrimensurado, aplanado, venalizado, registrado. En ese no-lugar, la hibridan, para hacerla más adecuada a los gustos del consumidor (la ingeniería genética es ancestral) y más productiva. Sus semillas, es decir, sus frutos, el núcleo duro de su finalidad última —la reproducción—, se comienzan a tratar como un elemento abstracto: no como fuente primaria de energía sino como un objeto estratégico para la acumulación y la reinversión. Comer, algo que hasta ese momento se declinaba en presente, empieza a sentir la tensión del futuro (no me resisto a pensar que el hecho de soportar la tentación de comerse el grano —para poder convertirlo en siembra— anticipa ya la postergación del beneficio que caracteriza la mentalidad burguesa). Los antiguos “tesoros” (la pulsión humana por acumular en su versión primaria o precapitalista) pasan a convertirse en capital (ganancias susceptibles de ser reinvertidas para reproducir el proceso productivo).

Esa técnica de descontextualización, con la que los humanos obligaron a emigrar incluso hasta a los árboles —y que les permite a ellos abandonar la charca sin moverse del sitio—, produjo un elemento inédito: el excedente, un margen respecto a la necesidad —todavía fisiológica— que dará a su vez origen al deseo (proporcionará tiempo para desear y objeto del deseo). Y, con ello, a todo un orden de necesidades inéditas que, en adelante, nos harán muy difícil distinguir las “naturales” (que ya hemos visto que, por neguentrópicas, son claramente antinaturales) de las “exógenas” (que, por su sofisticación, debemos considerar vitales). A partir de ese momento, ni los árboles son ya lo que eran. No es solo que aparezcan cientos de tipos de melocotoneros, que los olivos se hagan bajitos para acercarnos sus aceitunas o que los naranjos comiencen a dar frutas dulces y en una cantidad que estaría claramente contraindicada para su propia reproducción, es que el árbol en sí (y el cerdo, la vaca, la oveja... todas ellas invenciones humanas) es extraído de la dinámica de la “selección natural”: en adelante, su capacidad de reproducción, recordémoslo, el sentido de su vida, ya no dependerá de su adaptación ecológica (¿cómo iba a sobrevivir una oveja?) sino de la productividad del trabajo que realizan. Una productividad que pasa a depender del deseo. Porque, por mucho que los marxistas fantaseen con la posibilidad de distinguir lo útil de lo innecesario, esta discriminación solo puede fundarse en criterios metafísicos (el valor de uso solo opera en una charca, fuera de ella, un arado y un yugo se convierten en objetos estéticos), toda vez que la vida misma es innecesaria y la vida humana, además, se define por traicionar su instinto y emigrar de su propio territorio de necesidad (desterritorializando de paso al resto de la vida).

Lo que determina la demanda —motor del darwinismo antropocénico, vector de la supervivencia y, por ende, del sentido de la vida— es un deseo, sin fundamento.

Esta estetización de la existencia —que es muy anterior a la invención del arte pero que ha contado con su inestimable ayuda— nos indica, efectivamente, que nuestros deseos y prioridades son subjetivas, pero no porque se remitan al gusto personal, sino, muy al contrario, porque determinan las posibilidades colectivas de subjetivación. Pero aquí (como cada vez que tratamos de caracterizar algo tan aparentemente intuitivo como la estetización de la existencia), se hace necesario un nuevo inciso.

El ser humano, que está adaptado a su inadaptación, puede vivir en cualquier hábitat, pero no puede vivir en ninguno. Nadie puede irse solo de la charca. La conciencia humana es —como no— paradójicamente subjetiva: nos preocupa más nuestra supervivencia individual que la genérica (cuando si la supervivencia de la vida y de la especie es ya improbable a largo plazo, la individual es directamente imposible a corto), pero, de momento, no somos solipsistas: necesitamos encontrar sentido a nuestra existencia *individual*, pero los argumentos privados no nos sirven. La vida humana, al ser consciente, se vive subjetivamente, cada quien la suya, pero ese “cada quién”, que lo es todo *para sí* mismo, no es nada *en sí* mismo, solo matices diferenciales *en relación a otro*. Es decir, aunque la vida pueda ser propia, el reconocimiento siempre es ajeno (lo es, incluso, el autorreconocimiento, que, como vimos, acata de entrada esa cláusula tan humana que obliga a la separación de la existencia de sí misma). Tanto si Lacan tiene razón como si solo es un buen literato, los seres humanos, al parecer, no tenemos una percepción interna de nuestra subjetividad: nacemos prematuros, dependientes, inconscientes e inconsistentes, sin una imagen completa de nosotros mismos... La primera imagen de nuestra subjetividad nos la proporcionan los demás, que nos tratan como si fuéramos alguien. Nuestro primer espejo es la pupila de nuestra madre. Partimos pues de dos presupuestos básicos: en primer lugar, de un vacío esencial —los filósofos dirían ontológico—, no solo porque la vida no tiene sentido sino porque nuestra percepción fundacional de nosotros mismos lo es de una ausencia que los demás llenan con sus miradas; y, en segundo lugar, de la necesidad de darle algún sentido a ese alguien que es lo que los demás perciben, y que ya siempre dependerá de su mirada. En pocas palabras, por muchos libros de autoayuda que nos leamos, no nos basta con querernos a nosotros mismos. Utilizando de nuevo los términos Deleuzianos, nos pasamos la vida desterritorializando (abandonando las sendas marcadas y desestabilizando de ese modo la cartografía de nuestro hábitat) pero volviendo a territorializar (incitando a la imitación de esas trayectorias divergentes que generan nuevas pautas de repetición y, así, de reconocimiento). Alguien solo se sale del camino cuando es percibido haciéndolo —y, en buena medida, seguido, al menos con la mirada—. Si no, simplemente desvaría y desaparece.

En buena medida, esta condena (permanente y no revisable) a esos trabajos forzados de diferencia y repetición (que hoy llamaríamos “postureo”) caracteriza la charca —ahora asfaltada— donde nos ha tocado vivir. Los humanos saca-

mos los pies del tiesto y, con ello, iniciamos un proceso planetario e irreversible de emigración y desterritorialización: desplazamos las plantas de su ecosistema, las materias primas de su veta, la energía de su yacimiento, los dioses de sus templos, los campesinos de sus terruños. Desposeídos de sus charcas, de sus recursos básicos para la supervivencia, estos ya no tenían nada más que su fuerza de trabajo (en eso consiste la acumulación primaria que da origen al capitalismo) y, entonces, hasta el trabajo (y recordemos que el trabajo, en física, es la energía que se aplica para producir los desplazamientos) se separa de su propio agente y se convierte en una mercancía abstracta. Separado el trabajo mercenario de su producto, este también se fetichizó en la forma de la mercancía y hasta su propio valor abstracto se desvinculó de la necesidad. Este fabuloso trabajo de desplazamiento y descontextualización —con tantas afinidades estéticas— lo ha sacado todo de quicio. La vida humana —y en el antropoceno ya toda lo es— ha emigrado de sus territorios vernáculos, ha sido desplazada de su nicho de sentido orgánico —donde parecía “natural”, resultado de alguna voluntad superior— para aparecer como lo que es: un exuberante ejemplo de un orden, tan improbable como injustificado, que responde a un principio de histéresis completamente contingente que, como solo se (sos)tiene a sí mismo, ha generado una conciencia para poder escindirse y hacer posible la observación de esta fascinante excepción cósmica que pasa desapercibida para el resto del universo. Esta conciencia no ha tardado en darse cuenta de lo absurdo de la situación de una vida que no tiene más sentido que *observar* su propia neguentropía (y observar, según el DRAE, no solo significa *contemplar con atención*, sino también *advertir y reparar* —como cuando se hacen observaciones—, y *guardar* —como se observa un precepto—).

La vida no nos dice nada, solo nos recuerda que somos una parte de la misma, escindida para poder mirar, hacer ver y cuidar esta fabulosa y excepcional inestabilidad que depende ahora de nuestra conciencia o, por decirlo de forma menos solemne, de nuestros gustos, de lo que demandemos y de lo que induzcamos a ambicionar, de lo que repitamos (la dimensión subjetivada de nuestros actos) y de lo que alentemos a repetir (la dimensión subjetivante). En definitiva, la estetización de la existencia nos obliga a entender que su propia sostenibilidad depende (ya casi pende) de nuestros deseos, lo que convierte las cuestiones de gusto en asuntos políticos que inciden en el grado de probabilidad de lo posible, decantan lo potencial hacia el futuro, que no es más que el resultado de lo que hacemos (y queremos) juntos.

“No hay hechos, solo interpretaciones” —dijo Nietzsche al matar a Dios—. Eso, a mi juicio, quiere decir dos cosas: no solo que la vida humana es consciente, es decir, que no nos es dado experimentar la existencia sin el filtro de sus construcciones de sentido (de “naturaleza” invariablemente estética); sino que esa existencia interpretante es, además, *interpretada*. *Representada*, pero no mediante la relación incontrovertible —e ideológica— de las palabras con las cosas, sino

performada, dramáticamente, mediante actuaciones que ponen en escena papeles vívidos y vívidos sin guión prestablecido. Y, sobre todo, que, siendo esas interpretaciones (actuaciones) de naturaleza estética, debemos dispensarles el mismo tipo de juicio atento, responsable, complejo, relacional, contextual, ordenado, sofisticado, autoexigente, escéptico, antiideológico, deconstructor, cuidadoso, comprometido e infundado que la estética nos a enseñado a dispensar a los objetos a los que atribuimos la consideración del arte (y que hoy pueden ser cualquiera).

La estetización de la existencia es exactamente lo contrario de lo que pensamos que es. Es el contrapunto de la actual —y coyuntural— explotación capitalista, a través de la capacidad de seducción del espectáculo, de la dimensión reproductiva de la existencia; el contrapunto de la tendencia actual a explotar económicamente la disposición humana, radicalmente humana, a mantener una relación significativa, compleja, mediada y gratuita con la vida. La estetización de la existencia, que tiene que ver con el juicio sobre el gusto, implica la renuencia a traducir esa “intelección general” en mercancía y la disposición a *interpretarla* en clave estética, sin otra finalidad que la de afirmar el sentido de la vida.

Lo que caracteriza el capitalismo posfordista es su despliegue en un mundo en el que las necesidades (“naturales” o “artificiales”) de los consumidores (es decir, de los que tienen capacidad de consumo) están plenamente cubiertas. Es decir, la (rentabilidad de la) producción no está ligada a la satisfacción de una carencia sino a su invención. Esto, más que una *inversión* de la secuencia lógica del taylorismo (en la que el diseño del producto se situaba al principio de la cadena y su publicitación e introducción en el mercado, al final), produce un *círculo vicioso*: hoy el diseñador del producto y el diseñador de la campaña publicitaria trabajan conjuntamente, porque abrir un nicho de mercado, generar un deseo, es la necesidad que se le plantea al ingeniero, que se enfrenta al reto inédito de resolver un problema que no existe (no es casualidad que el MIT se interese entonces por la “investigación artística” y promueva la incorporación de artistas en sus equipos de tecnólogos). Obviamente, esto da al traste con la hipótesis taylorista del *one best way* (una única manera óptima de trabajar) y abre el camino (desde la “Teoría Y” de McGregor que, de alguna forma, inaugura el posfordismo) a una creatividad que acerca el trabajo industrial al artístico (de hecho, hoy, el diseñador del producto y de su publicidad utilizan las mismas herramientas gráficas y los mismos referentes estéticos).

La sociedad de la abundancia solo puede sobrevivir produciendo escasez, la sensación de que nos falta algo. Esa sensación no es en absoluto falsa. Efectivamente, como ya vimos, nos falta algo: nada menos que el sujeto que sustenta ese deseo y la construcción del sentido. El truco del capitalismo es vincular esta condición carencial humana con las mercancías. Estas se desean por su capacidad de generar sentido, distinción, y se venden como un lujo (aunque de masas) que refuerza la sensación de carencia. El objeto de consumo se demanda en su calidad de signo —de ahí la importancia de la imagen—, codificado socialmente, produc-

to de una gran cantidad de información relacional que atesora el valor de lo improbable, del contraste con lo habitual. Esta naturaleza semiótica de la mercancía problematiza la identificación marxista de su valor económico con el tiempo de trabajo asalariado necesario para realizarlo (aunque los análisis de Marx sobre el fetichismo sigan resultando fundamentales para entenderla). Pero problematiza más aún la determinación de su valor de uso (vinculado a la capacidad inherente de un objeto para satisfacer una necesidad), a no ser, claro está, que consideremos que generar diferencia (esto es, producir un orden improbable, que contraste con una estabilidad entropizante, mediante un trabajo relacional fundado en el uso de información) es una necesidad básica, y que llamemos trabajo a esa labor pluridimensional basada en el uso relacional de información social que hoy implica todo acto del consumo (hoy, detrás de un simple “me encanta esto”, no solo se esconde un alto grado de codificación social vinculado a una compleja tecnología de subjetivación sino un fabuloso dispositivo de publicidad integrada que implica la dispersión de esa expresión de gusto por redes sociales).

Precisamente porque esto nos resulta hoy casi intuitivo, estamos asistiendo al asalto definitivo del capital a los territorios del arte (la diferencia, la distinción, las relaciones improbables, la heurística, la finalidad sin fin, la necesidad interna, el trabajo autotélico...), la política (el acontecimiento, la irrupción de la novedad, la construcción de posibilidades de subjetivación alternativas...), y la sociabilidad (la comunicación, la afectividad, el reconocimiento...). No es ya solo que resulte imposible ligar sin la mediación de un gintonic, socializar sin una determinada marca de coche o comunicar sin un tipo de móvil, sino que todas estas infiltraciones de la mercancía implican un gigantesco trabajo de intercambio de información biopolítica que la publicidad ha integrado en nuestros cuerpos devenidos imagen y ha emitido a través de ellos (“broadcast yourself” ¿significa “retransmite tú mismo” o “retransmite tú ti mismo”?). Y, sin embargo, esta evidencia esconde que todas estas transacciones comerciales no se valoran para nada por su productividad económica.

La más mínima expresión de la inteligencia general, cualquier tendencia humana a generar diferencia en el plano de la repetición, se encuentra hoy acosada por el capital y sus corporaciones. Ante esta deriva mercantil de la estetización de la existencia conviene dejar claro que la mercancía no puede existir sin una sociedad estéticamente codificada —se infiltra por imágenes, se confunde con experiencias, fagocita códigos culturales, se alimenta de gustos...— y sus dispositivos —que transmiten por el cuerpo social esos códigos y flujos de deseo—; dicho de otro modo, que no puede haber mercancía sin diferencia cultural, pero que *sí puede haber diferencia cultural sin mercancía*, basada en información relacional, pluridimensional, inmaterial, irreducible a la productividad económica y la generación de capital a través de su consumo.

Según la segunda ley de la termodinámica, la neguentropía y la entropía se encuentran en una relación constante y decreciente: el incremento local de or-

den se compensa con el de desorden, en cantidades superiores, en otro lugar. Para producir sus sofisticadas mercancías, la industria invierte gran cantidad de conocimiento o información (que eleva sus productos al máximo grado de improbabilidad), pero estos ejemplos impresionantes de orden generan inevitable y paralelamente caos. En fin, que los basureros que surgen alejados de los limpidos centros de diseño son productos naturales, resultado de la aplicación de las leyes de la física. Podemos fantasear con una economía circular y un reciclaje eficaz, pero la energía necesaria para producir orden la extraemos a base de quemar hidrocarburos, que tienen unas cadenas moleculares extraordinariamente ordenadas que convertimos en gases entrópicos. La naturaleza puso todo el cobre “ordenadito” en las montañas de Chile. La posibilidad de devolverlo a ese grado de concentración después de haberlo convertido en finísimos hilos y distribuido por todo el planeta en miles de aparatos electrónicos es sencillamente quimérica. Nuestra prepotente sensación de eficacia depende de una ciega ignorancia de la impresionante energía potencial que acumulaba el planeta y que desperdiciamos con una productividad ridícula.

La vida es neguentropía. Ese aumento de complejidad exige la aplicación de energía con un alto grado de precisión y el uso de gran cantidad de información (entendida como aquello que hace posible que suceda lo improbable). Tanto el arte como la industria estetizada explotan un trabajo basado en esos parámetros (desde el diseño del producto a la codificación de su consumo) para la generación de orden improbable, vital y generador de diferencia, sentido y subjetividad (¿quién, sin el enorme flujo de información que movilizan, consideraría necesarias las redes sociales?). Pero el trabajo humano es de tres tipos: el primario, que básicamente vampiriza el trabajo de las plantas y la geología; el secundario, que transforma esa materia prima; y el terciario, que no opera sobre la materia sino sobre el propio trabajo, organizándolo, optimizándolo, orientándolo, financiándolo, rentabilizándolo. Este es un trabajo “desmaterializado” en la medida en que no genera cosas (de tres dimensiones) sino relaciones, información, códigos (de múltiples dimensiones). A su vez, este tercer trabajo es de dos tipos: el heterotético, que tiene una finalidad externa (precisamente organizar, optimizar, etc. el trabajo) y el autotético, que no tiene más objetivo que emplear información para producir orden sin otro fin que el de engendrar su propia diferencia. El primer tipo de trabajo terciario es el que se identifica con el taylorismo, que busca *the one best way*, obviamente, *para algo* predefinido. El segundo tipo de trabajo terciario, fundamentalmente heurístico, es el que tradicionalmente caracterizamos como estético (el del arte, las humanidades o, incluso, la ciencia básica): genera un orden y una necesidad interna enormemente vital y, aunque resulta (resultaba) poco productivo, porque no satisface un fin concreto es, sin embargo, imprescindible para la vida humana, pues produce un alto grado de diferencia y, por lo tanto, de sentido (y esa es la razón por la que sufre hoy el acoso del capitalismo). Todos los tipos de trabajos están sometidos a la 2ª ley de la termodinámica y producen un grado

mayor de entropía que de neguentropía. Pero el trabajo del arte puede mantenerse en un plano “inmaterial” (que no espiritual), en el plano multidimensional de la relación improbable, del agenciamiento y la deriva interpretativa. Por supuesto, también genera entropía, pero mayoritariamente intelectual: la deconstrucción del sentido y su dispersión por infinitos meandros genera un inevitable grado de confusión que, por intensa que sea la labor de constelación y reterritorialización de las referencias, terminará conduciéndonos a un archivo borgiano que agote el discernimiento. Pero se me antoja que la cocina a fuego lento de esta sopa entrópica de signos puede ganarle mucho más tiempo a la inevitable extinción de la vida que seguir empeñados en vehicular la tendencia vital a la diferencia hacia el plano de la industria que, para generar distinción, no demanda un reciclaje *queer* de los cuerpos y sus códigos sino la fabricación de miles de camisetas y teléfonos móviles sometidos a una acelerada obsolescencia. La impresionante cantidad de basura intelectual que ha provocado la estúpida exportación de los criterios de rentabilidad económica a los indicadores de productividad científica, unida a la deconstrucción de los criterios canónicos de calidad, es infinitamente menos lesiva, creo, que las montañas de residuos sólidos electrónicos y los abismos de plásticos.

En este contexto, la interpretación estética de la existencia implica una politización del arte que nada tiene que ver con la moda de hacer “arte político” —de ilustrar monsergas—: no se trata de representar, en el más reaccionario de los sentidos, consignas, sino de politizar el orden de la representación, *interpretando* (y sigo utilizando el término en su doble sentido, que impide distinguir la “teoría” de la “práctica” y vincula una actividad intelectual con su performance) estéticamente la existencia como una actuación especulativa que incide en la economía de la atención y la consideración, del deseo y la demanda, desde un plano pluridimensional pero inmaterial. Esto es, que genera diferencia desagregando la distinción del consumo, tratando de resguardar el territorio biopolítico de la infiltración del capital y resistiéndose a la conversión del arte (vía creatividad) en el nuevo taylorismo del posfordismo.

Concluyendo: el sentido de la vida humana interpretada, que la propia naturaleza había situado en el punto más alejado de su propia finalidad —en un estadio de máxima complejidad y diferenciación, inestabilidad e improbabilidad, por lo demás consciente—, estaría ya consumado (con la inestimable colaboración del arte). La modernidad nos ha traído a la cima de la evolución: ha puesto la vida en peligro, la no humana por el improbable equilibrio medioambiental y la humana (es decir, la inteligencia) por la estetización de todas las convicciones. Durante siglos, hemos *avanzado* (perdónenme tanto historicismo) hasta este punto de no retorno. Igual Hegel no estaba equivocado del todo y el espíritu efectivamente progresa en la historia hacia su mayor grado de autoconciencia —pero no de autoconciencia de la plenitud, sino del riesgo de extinción—, hasta este punto en el que la complejidad pone en peligro su propia supervivencia. Incluso deberíamos

darle también la razón a los neoliberales: hemos alcanzado el fin de la historia, nunca seremos más conscientes de que hemos llevado al planeta, es decir, a la vida, a un estado de tensión en el que cualquier movimiento, hacia delante o hacia atrás, solo puede avanzar hacia la entropía, a favor del *telos* de la naturaleza y en contra del sentido de lo humano. Lo hemos desterritorializado todo, hemos transgredido todos los límites para alcanzar la charca meta: el planeta. Ya nada ni nadie pertenece a un lugar, todo lo antrópico —incluido el clima, la biodiversidad, las fuentes de energía o los productos industriales y culturales— debe sostenerse dentro de este perímetro donde acaba la vida y empieza la naturaleza entrópica. *Non plus ultra*.

No cabe el progreso. Cualquier avance —y bien sabemos que nuestra sociedad capitalista confunde “avance” con crecimiento material— en el plano del orden se compensa con un mayor desorden en este ecosistema único planetario. Estamos pues condenados a ser conservadores. Solo nos queda un cometido poshistórico: retrasar lo más posible lo más probable, el caos entrópico. No nos queda nada por lograr. Nuestro modo de vida ha alcanzado ya una complejidad delirante, sin fundamento, sofisticada hasta el absurdo y plenamente autoconsciente, que nos obliga a estar permanentemente atentos a nuestra interpretación de la existencia en su magno escenario: un orden tan inestable que hace su supervivencia altísimamente improbable. ¡¿Qué más queremos?! Ya solo nos queda proponerle un último reto al universo: hacer sostenible este absurdo autoinducido, mantenerlo el mayor tiempo posible, a despecho de las leyes de la naturaleza. Por fin, los seres humanos hemos encontrado sentido a la existencia, una teodicea laica.

Quizá este horizonte —ganar tiempo a la catástrofe— les parezca poco épico o demasiado conservador. Ciertamente, no propongo cumplir los designios de un ser superior, ni alcanzar la reconciliación entre la naturaleza y la cultura, entre lo que nos pide el cuerpo y lo que nos dicta el deber, no apelo a leyendas fundacionales ni a patrias irredentas, no confío en superar la contradicción ni en alcanzar un estadio de plenitud, solo se trataría de mantener lo que hay. En definitiva, ahora que hemos llegado hasta aquí, de no cagarla. Pero ¿Qué es “lo que hay”?

Pues, objetivamente, atesoramos suficiente conocimiento técnico como para satisfacer las necesidades fisiológicas de un contingente razonable de seres vivos. Esto nos permitiría mantener una biodiversidad aún aceptable entre los no humanos y liberar una enorme cantidad de tiempo entre los humanos, que podría dedicarse a la producción de diferencia, es decir, de biodiversidad cultural [un último pequeño inciso: lo que sí sería conveniente es que avanzáramos un pelín más en nuestra desnaturalización para aprender a no realizar nuestra existencia procreando como los primates —y, por favor, no me digan esa tontería de que quién va a pagar las pensiones— y mantuviéramos así el contingente humano, como mucho, en las cifras actuales]. La altísima productividad alcanzada debería permitarnos realizar nuestra tendencia a la heterogeneidad en un plano

fundamentalmente intelectual (y no mercantil, donde resulta insostenible). Del mismo modo que la diferencia individual se fundamenta en una igualdad de base —nuestra naturaleza lingüística—, la distinción social debería hacerlo sobre una igualdad de recursos que desagregara la estetización de la existencia de la capacidad de consumo. Igual Hegel también acertaba vinculando la muerte del arte con su “lingüistificación”, con su conversión en una intrincada red de relaciones ordenadas, complejas, autolegitimantes, sofisticadas, prolijas, improductivas y superfluas, que celebran su improbabilidad en el mundo de la vida contra la naturaleza. Sin excesiva creatividad, con poca prisa, generando rizomas intelectuales, practicando el anacronismo, revisando el archivo de la Historia y encontrando posibilidades inéditas entre sus pliegues (es decir, abandonando la Historia del arte).

Entiendo que la expectativa de pasar el resto de la existencia cobrando una renta básica y reinventando juegos de hermenéutica diferencial con los simulacros pueda no parecer demasiado seductor (los neoliberales pensarán que nos volveríamos unos vagos y nos pondríamos a esnifar pegamento; lo cual, también les digo, desde el punto de vista de la sostenibilidad, resulta mucho más saludable que la emprendeduría. Y a los antiposmodernos, lo de la hermenéutica les sonará heideggeriano y lo de los simulacros y la diferencia triquiñuelas del espíritu del capitalismo para desviar nuestra atención de la lucha de clases; aunque, también les digo, yo sigo sin saber qué tenemos planeado para cuando logremos acabar con ellas). Quizá por eso haya ahora tanta gente envolviendo a sus hijos en banderas, compitiendo, inventando comunidades originarias, buscando nichos de mercado o fuentes de extracción, abrazando credos y vallando charcas... y tanto arte ilustrando mensajes políticamente correctos que le liberen de la mala conciencia de su inutilidad, o anhelando comunidades orgánicas donde encajar de manera natural y evitar la tediosa obligación de tener que explicarse.

Pero bueno, si el cuerpo nos pide retos históricos concretos, yo plantearía dos problemillas. Primero, diseñar un sistema redistributivo que permita trasladar la “competitividad” al plano estético (entendiendo el arte, claro está, como *poiesis* y no como objetos venales). Se trataría de alcanzar un nivel de justicia social (y, yo, como estoy algo mayor, esto lo identifico con la distribución de la renta) que le permitiera a todo el mundo dedicarse el mayor tiempo posible al ejercicio de la diferencia, pero no en el espacio de la producción o el consumo sino en el de la banalidad. Por entendernos (a través de un ejemplo, como no, banal), que todo el mundo pudiera dedicarse a poner morritos en Instagram (algo que habitualmente identificamos con la estetización de la existencia). Pero también a repolitizar ese acto e interpretarlo como la imprescindible repetición y la recurrente celebración de la apuesta del arte moderno por la banalización que nos ha conducido a este irrenunciable nivel de nihilismo (como la rememoración del vaciamiento posminimalista del espacio de la representación, como reafirmación de la conciencia posconceptual de la naturaleza lingüística del arte y de su consecuente necesidad

de dar explicaciones, y como confirmación de la disolución pospop de las fronteras entre el arte y la cultura). Se trataría de que todo el mundo pudiera dedicarse no solo a poner morritos en Instagram, que, por supuesto, también, sino a pensar que esa estetización ridícula de nuestra imagen presupone un sujeto que se define en sus actos, unos actos individuales que, sin embargo, adquieren contenido socialmente, repitiendo técnicas de subjetivación e induciendo a su iteración. Y que esa objetivación del sujeto por el propio sujeto —con claras consecuencias sociopolíticas— esconde un deseo de recuperar la agencia sobre los actos propios socialmente determinados, reapropiándonos y resignificando los patrones de determinación. Un deseo que presupone, además, la inexistencia de aquel Dios que nos veía cuando estábamos a solas, prescribía que lo que hiciera la mano derecha no lo supiera la izquierda y nos eximía con ello de caer en el postureo. Y que pone en evidencia la dimensión constructiva de la mirada, que reconoce determinadas formas de vida y estigmatiza otras posibilidades. Una conciencia, por cierto, que desestabiliza el estatuto tradicional del arte, y, por supuesto, del objeto artístico, que lo descentra y dispersa en sus prácticas expandidas, y que lo enfrenta a una inédita economía del exceso que pone en solfa la historiografía artística. Poner morritos en Instagram altera el tradicional reparto de sensibilidades del “arte” premoderno y el repertorio de cisidentidades, pero también alimenta el capitalismo de la experiencia y sus corporaciones, que comercian con nuestra natural tendencia a la comunicación afectiva. Conviene pensar lo que ello supone, y pensar que ese “pensar” tiene una clara dimensión somática y performativa, práctica; que la fusión del arte y la vida se ha consumado pero está permanentemente en riesgo de despolitizarse, superficializando la banalidad, es decir, olvidando el sentido histórico de la renuncia al fundamento.

En fin, necesitamos tiempo (realmente) libre para poner morritos, más aún para pensar y discutir sobre lo que ello supone, y mucho más aún para abonar simbólicamente ese terreno compartido en el que los sujetos se procuran el necesario reconocimiento, generando de paso comunidades sin nada más en común que el interés por estos asuntos poco aptos para el tranquilizador maniqueísmo. Y necesitamos ese tiempo no porque este montón de disquisiciones “gafapastas” sean necesarias para subir imágenes a Instagram y obtener con ello una grata sensación de integración, ni tan siquiera para demostrar que se dispone del suficiente capital intelectual como para practicar de manera emancipada la banalidad —ya hemos dicho que la conciencia crítica tiene poco recorrido—. Necesitamos invertir tiempo en estas elucidaciones (en *imaginar e interpretar* subjetividades sin identidad, comunidades sin nada en común, verdades sin fundamento, ritos sin mito, discusiones sin consenso, juicios sin objeto...), precisamente, porque no valen para nada, para cultivar espacios de autonomía antropológica compatible con la vida que diversifiquen la existencia hasta niveles que irriten a la entropía, la estabilidad, la probabilidad y la indiferencia. Y porque esas inútiles elucidaciones,

de paso, le restan tiempo a otras tecnologías de la diferencia que, o bien abogan por retornar a una charca reduciendo dogmáticamente las posibilidades existenciales (a “nosotros” y “ellos”), o bien se basan en una competición insostenible en el plano de la capacidad de producción o consumo (que fractura la sociedad entre los que están “in” y los que están “out”). Así, estas banalidades estéticas liberan a la economía y la tecnología de su actual tarea de inventar necesidades y generar desigualdades, y se pueden dedicar a lo suyo: paliar las carencias fisiológicas. Ah y, como otro beneficio colateral, estas disquisiciones rebuscadas obligan a que la redistribución de la renta implique también la redistribución del capital educativo, para que todo el mundo pueda invertir casi todo el tiempo en estas profundas interpretaciones de los gestos más superficiales de la existencia.

Un pequeño apunte para evitar malentendidos: este escenario de autonomía antropológica —que quizá Claramonte llamaría una república de los fines— no nos obliga a considerar todas las propuestas de forma de vida igualmente plausibles. Es cierto que no disponemos de ningún argumento moral, racional, científico, ético o teológico para afirmar que los fines promovidos en un centro cultural autogestionado sean mejores que los impulsados en un *think tank* neoliberal o en una facción neonazi. Pero sí podemos argumentar que estos últimos son más feos, más inhumanos, peores para la vida: disminuyen el nivel de complejidad, heterogeneidad y diferencia, atentan contra la riqueza de los ecosistemas culturales y sociales, recurren a argumentos menos sofisticados y contingentes para procurar un mayor grado de estabilidad entrópica. Tiene una mayor tendencia al equilibrio caótico y son, por ello, más naturales —más darwinianos—, más probables, pero más improprios de la condición humana y de la vida misma. Indignos de este planeta. Feos.

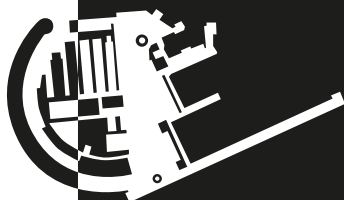
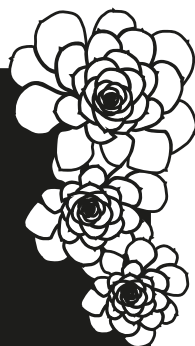
Regresemos entonces al segundo problemilla que nos quedaba por atajar, que es incluso más resoluble que el primero: procurar que la vida continúe. Si no, claro está, todo lo demás no habrá tenido sentido. Hay que vivir para filosofar. Es verdad que la *Crítica del Juicio* está en el punto más alejado de la entropía, pero debemos reconocer dos cosas, ambas obvias: la primera, que Kant no la hubiera escrito si previamente no hubieran existido organismos unicelulares, y que el grado de complejidad, orden e improbabilidad de un organismo unicelular está solo un poquito menos alejado de la entropía que la obra kantiana. Es decir, que la vida más elemental es ya una impresionante exaltación de la vida misma, a la que la humanidad le debe su pequeña aportación.

Esta disminución del grado de soberbia humana es fundamental para entender que es mucho menos lo que nos queda por hacer que lo que tenemos que evitar. La vida es muy terca. Contra todo pronóstico apareció, evolucionó hasta poder hacerse consciente de su proeza, y aquí sigue, sorteando todo tipo de dificultades. Es importante que apreciemos estéticamente lo que ello supone: que dejemos de flipar con un iPhone (y, en general con la tecnologización de las tecnologías de

la subjetividad) y comencemos a fascinarnos con el hecho de vivir en un planeta que reúne más rarezas y a menor escala que todo el resto del cosmos conocido. Esta conciencia estética debería servir para dejarnos seducir por esa posibilidad (hoy ya necesidad) de desacoplar la producción de diferencia de la producción y el intercambio mercantil. Posiblemente esto bastaría: salvar el planeta no requiere innovación tecnológica, eficiencia energética, capitalización de la economía verde, diseños ecológicos o monetarización de los daños ambientales, sino, más bien al contrario, escapar de ese imaginario moderno que nos induce a cuantificar e hipertecnificar la relación con la vida. Todo es un poco más antinatural: la vida no es más que afirmación de la diferencia, la heterogeneidad, la complejidad, la improbabilidad, la inestabilidad, la interdependencia...; la existencia humana solo añade el reconocimiento consciente de estos valores (para que puedan transformarse en) estéticos. Y no demanda más recursos materiales que los que nos proporciona la propia vida. Planteemos las innovaciones en el plano cultural que es donde de verdad se manifiestan nuestras carencias.

La estetización banal de la existencia es el más alto logro del universo contra su propia tendencia a la entropía, y su mantenimiento solo exige una justicia redistributiva que permita liberar a los humanos de la necesidad sin afectar a la vida en el planeta. Ambos objetivos están a la mano, solo nos resta lograr que esa estetización banal de la existencia no se confunda con la degradación entrópica de los contenidos de la conciencia, que la economía y la productividad se desacoplen de la diferencia, dejen ese trabajo a la estética y se dediquen a lo suyo: generar igualdad, un reparto equitativo de los bienes que resulte compatible con el sostenimiento de la vida en el planeta en el mayor grado de diversidad posible. A mí me parece un reto suficientemente plausible y excitante como para convertirlo en la razón estética de nuestra existencia.

Ateneo
Crítico



ATENEO DE LA LAGUNA

Publicación coordinada por

Juan José Valencia Rodríguez

ISBN: 978-84-122759-5-7

Depósito Legal: TF 821-2021

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

© **de los textos:** los autores

© **de las imágenes:** los artistas

© **de la traducción:**

Alba Sabina Pérez textos de Emmanuel
Alloa, Dennis Guerra, Fred Michiels y Nia
Pushkarova

Edición al cuidado de:

Juan José Valencia Rodríguez
Orbelinda Bermúdez Domínguez

Diseño y maquetación:

Gustavo Suárez Domínguez
Ester González Duranza

Índice

La farsa de la transición ecológica: ni democracia, ni ecología, ni mercado

Federico Aguilera Klink 9

Lo contemporáneo, lo intempestivo y lo inminente

Emmanuel Alloa 17

Reflexiones sobre Bresson y el Cinematógrafo

Daniel Barreto - Amaury Santana 21

Opacar

Jorge Blasco 25

¿Los guanches en el cabaret? Ya el conejo me riscó la perra

Daniasa Curbelo 31

Larga vida a la literatura de viajes

Saray Encinoso Brito 37

El diablo entre el dinero y la campana

Pablo Estévez Hernández 41

Proyecto ZL Vórtice en el Museu da Casa Brasileira – negociaciones en espacios públicos

Lola Fabres 47

Un jardín como tú y yo

Alba González Fernández 55

Dennis Guerra

59

ZULO. La vida es otra cosa

Kumar Kishinchand López 67

Las primeras décadas del cine en Canarias: paisajes, tópicos arcaicos y la servidumbre al modelo turístico

V. Latuff 73

Yo no nací en un paraíso cerca de África

Ariadna Maestre Gutiérrez 85

Cómo hacer más complejas aquellas ideas que ya han empezado a brotar (Una especie de monólogo con todo el mundo o de diálogo con nadie)

Fred Michiels 91

I was there. Sí, yo estuve allí

Natalia Moreno Martín 99

Solo la mujer salva a la mujer: artistas e investigadoras de la mano en la construcción de un canon feminista

Tayri Muñiz Pérez 105

¿Por qué los artistas se visten de negro?

José Otero Cabrera 113

Rafael Arocha y el privilegio de la duda

Diana Padrón 117

La representación de Llanura, de Alonso Quesada, en 1986. Conversación con Jorge Rodríguez Padrón

José Miguel Perera
y Miguel Pérez Alvarado 125

Un sueño más. El Loro Parque y la antropización mitológica del territorio

Larisa Pérez Flores 133

Las verdades incómodas de ser un artista que tiene el deber de lidiar con la administración para sobrevivir.

(El matrimonio imposible entre la administración y las artes)

Nia Pushkarova 139

[Notas de Buenavista Residencia sobre territorio del Ateneo de La Laguna]

Un perenqué en la cocina (cuaderno de Buenavista)

Jorge Riechmann 145

Cuerpo y espacio en la era pospandémica. Una reflexión desde la perspectiva de la arquitectura

Conchi Rguez. Pérez 163

Itinerario crítico de exposiciones 2020/21 en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM)

Marisol Salanova 169

Cuestiones vivas

Ramón Salas Lamamié de Clairac 175

Julio Zachrisson, un decolonial en la otra orilla

Suset Sánchez Sánchez 185

Todos nosotros, y cada uno de nosotros.

Herramientas para la construcción de una subjetividad política y económica

Jorge Sepúlveda T.
y Guillermina Bustos 197

Ampliar el campo de la imaginación

Andrea Soto Calderón 205

Isidoro Valcárcel Medina 211

Sin monedas para el Jukebox

Juan José Valencia 215

Charles Esche: *Para el neocapitalismo, el término “nosotros” no existe.*

Bianca Visser 223

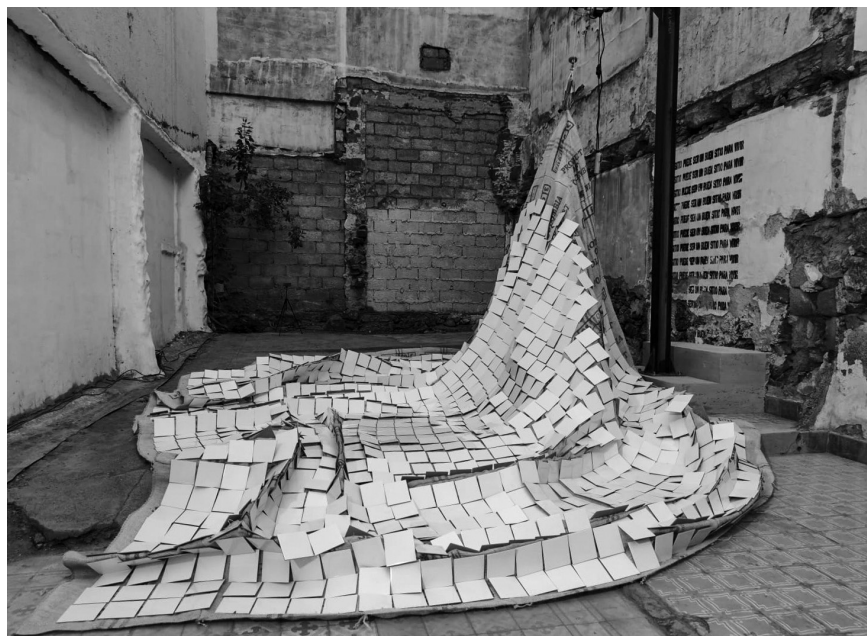
Cuestiones vivas

Ramón Salas Lamamié de Clairac

Entre el 31 de octubre y el 22 de noviembre de 2021, Beatriz Lecuona y Óscar Hernández (www.lecuonayhernandez.com) expusieron su pieza *Cuestiones vivas*, *Segundo origen* en el solar de la calle San Lucas de Santa Cruz de Tenerife. Como muy probablemente sepan, ese solar es uno de los espacios expositivos de Solar (www.solarizacion.org), una asociación cultural tinerfeña que genera actividades con el objetivo de “crear redes culturales a través de los recursos propios del ciudadano”. Solar es uno de esos grupos nacidos tras la eclosión del arte colaborativo y relacional, es decir, con plena conciencia de que la creación artística se ha desplazado desde la moderna producción de objetos destinados a ser contemplados e interpretados a la posmoderna generación de dispositivos destinados a establecer relaciones, pero no solo relaciones de ideas sino, preferentemente, relaciones entre cuerpos. Es decir, aunque, por supuesto, se encuentre entre sus propios protocolos negarlo, *Solar* tiene una clara vocación de obra de arte, obviamente, como todas las obras de arte posmodernas, con autoría colaborativa, vocación de mediación y mecánica curatorial: es decir, una obra que no junta materiales y disposiciones creando una unidad formalmente definida sino que agencia cuerpos y contenidos creando espacios de dilucidación (vaya por delante que, en este texto, voy a hacer afirmaciones y utilizar conceptos que requerirían ulteriores explicaciones y matizaciones, pero, en el espacio del que dispongo y para el asunto que nos ocupa, me parece más provechoso explotar la conectividad aunque sea a costa de la precisión). Por eso *Solar* utiliza un solar para exponer sus obras (o un trazado urbano, o una sala de reuniones, o cualquier cosa que se oponga dialécticamente a un cubo blanco, es decir, a un contenedor supuestamente neutro), un espacio con memoria, “con *doxa*”. Nos encontraríamos entonces frente a una obra, cabría decir, moderna, dentro de otra obra, cabría decir, posmoderna.

Si me aceptan inicialmente que la obra de Lecuona y Hernández es moderna (trataré luego de explicarles por qué) habría que reconocer que, en todo caso, sería *tardomoderna*, es decir, una obra de “después de *La escultura en el campo expandido* de Rosalind Krauss”. Esta afirmación podría resultar extraña, toda vez que el artículo de Krauss podría pasar por ser uno de los hitos fundacionales de la posmodernidad. Insisto, no tenemos aquí espacio para desarrollar este hilo argumental, pero convengamos que, aunque, sin duda, un conjunto de túneles de Alice Aycock o de Mary Miss marca una clara distancia respecto a una escultura pública de bronce subida en un pedestal (ya sea de Donatello o de Henry Moore) hoy, una vez que nos hemos acostumbrado a considerar como arte un proceso de negociación entre vecinos para decidir las condiciones de

gobernanza de un huerto urbano comunitario en un solar, parece evidente que las no-esculturas y no-arquitecturas a las que hacía alusión Krauss se mantenían aún en un paradigma (obra-artista-experiencia estética, por más que esta ya no fuera ocularcentrada y nos obligara a arrastrar el cuerpo por un tubo) que a Greenberg y a Fried todavía les habría resultado familiar (yo creo que más que una obra de Jasper Johns o, por supuesto, de Warhol). Por ubicarnos, llamaría, operativamente, “tardomoderno”, a ese estadio en el que el Minimalismo se erige como el culmen del proceso de vaciado del alto modernismo —con sus formas abstractas geométricas y neutras, reacias a acoger cualquier metáfora literaria— y, al mismo tiempo, su ostensible presencia inaugura una dimensión teatral que activa el espacio fenomenológico de la recepción.



Es decir, un “alicatado” de Carl Andre sería, al mismo tiempo, la penúltima versión del monocromo —y de su certificación de que al arte no le cabe otra misión histórica que la expulsión del espacio de la (alta) cultura de cualquier elemento que permita la identificación o el reconocimiento—, y el principio del fin de la supuesta neutralidad de la experiencia estética modernista, inaugurando la conciencia de contextualidad que caracteriza al posmodernismo. Cabría decir entonces que un alicatado de Carl Andre denotaría un solar en su doble sentido: sería (solar¹ *sust.* “Porción de terreno edificado o por edificar”, y *verbo* “revestir el suelo de un lugar con losas y otro material”) el resultado de la administración moder-

na del territorio y del consecuente desalojo de los elementos carismáticos del sustrato premoderno (como cuando los obreros cordobeses o gaditanos reciben del constructor la orden expresa de ignorar cualquier resto arqueológico encontrado en la cimentación, que paralizaría la construcción del edificio), pero también (solar² sust. “descendencia, linaje noble”) un ejemplo de la conciencia de que cualquier espacio –físico o intelectual– tiene un *fundamento solariego*. La mera denotación de un emplazamiento connota todos los estriamientos en los que se asienta. Eso quiere decir dos cosas: primero, que todo espacio, por más cúbico y blanco que se pretenda, está cimentado sobre una determinada historia, que es una historia de poder que no puede evitar, por lo tanto, sus vínculos con la barbarie (Benjamin *dixit*); y, segundo, que la huida del cubo blanco no nos conduce al afuera de la institucionalidad, institucionalidad que genera un espacio mental, ajeno a cualquier emplazamiento físico, del que la obra de arte no puede escapar.



Todos estos apuntes previos podrán parecerles escolares, pero me parecen fundamentales para acercarnos a una pieza (dentro de un dispositivo) que considero de naturaleza claramente “académica”. Este término quizá no sea bueno (aunque peor sonaría, no obstante, el de “ilustrada”), sobre todo si, una vez más, no se dispone de demasiado tiempo para matizarlo, pero no se me ocurre otro mejor para aludir a ese tipo de piezas tardomodernas que se plantean desde la crítica institucional, es decir, que se hacen con plena conciencia de la improcedencia de hacer arte (un arte inevitablemente ligado, como cualquier sistema de saber,

a un entramado de poder y, por lo tanto, a alguna forma de barbarie) y con la esperanza (no poco voluntarista) de que aquella prevención enerve estos flujos del poder, expanda algún tipo de conciencia (crítica) (eso también es muy modernista) y permita seguir explotando el balón de oxígeno que nos proporcionó el propio Benjamin al afirmar que la cultura, siendo indisoluble de la barbarie, es, al tiempo (y en buena medida por el momento redentor de la asunción anterior), el único instrumento contra la barbarie (vinculado a la expectativa, también muy modernista, de conseguir volver el concepto contra el concepto). Utilizo entonces el término “académico”, a falta de uno mejor, para hacer referencia a una obra *instruida*, una obra culta, creada desde la conciencia de su historicidad, pero también orquestada, como se instruye un caso, con la expectativa de que su espectador pueda reconstruir la escena del crimen y acceda, de ese modo, a algún tipo de disfrute ligado a la interlocución con una formalización sofisticada.



Ignacio Lewkowicz prefería el termino modernidad tardía al de posmodernidad porque, en el terreno de la historia, se aplica el adjetivo de tardío (por ejemplo, en la antigüedad “tardía”) a ese periodo en el que el paradigma anterior se reconoce ya periclitado (en términos de Kuhn, cabría decir que el número de “aberraciones” de las que ya no puede dar cuenta amenaza muy seriamente su prestigio explicativo) aunque sus prácticas siguen operativas porque aún no ha surgido un paradigma sustitutorio. No me cabe ninguna duda de que vivimos un periodo eminentemente manierista que revisita constantemente el paradigma moderno, tensionándolo con un respetuoso cinismo (si por cínica entendemos, siguiendo a Virno, la aplicación de prácticas y doctrinas que sabemos que ya no tienen fundamento —pero sin las cuales, de momento, nos resultaría imposible significar—). Y no seré yo el que abogue por el surgimiento de un nuevo orden de

valores capaz de imponerse de manera orgánica al decadente (des)orden actual. Personalmente, considero que la función del arte debe seguir siendo moderna, es decir, contracultural: la cultura es integradora, cohesiva, permite la identificación y crea conciencia de comunidad; el arte, sin embargo, es disgregador, deconstructivo, y no aglutina más comunidad que la de los que comparten su sospecha sobre el “sentido común”. Por entendernos, el arte “cultural”, premoderno, era el que se entendía (sin necesidad de complejas explicaciones), no porque fuera en sí mismo evidente (es imposible entender intuitivamente qué diablos hace una señora emperifollada recibiendo la cabeza amputada de un señor barbudo en una bandeja de plata si no se conoce la Biblia) sino porque formaba parte integral de un cuerpo de prácticas litúrgicas y saberes dogmáticos compartido por una comunidad orgánica que los asimilaba “por los poros”, sin necesidad de recibir una enseñanza reglada. Por el contrario, el arte moderno no se entendía precisamente porque atentaba contra ese cuerpo de doctrina, dejándonos no solo sin referentes dogmáticos sino ante la obligación de dar cuenta de los que pretendíamos utilizar en su lugar para significar. De ahí que, a partir de ese momento, la primera obligación del texto artístico fuera la determinación del contexto en el que debía ser interpretado. Espero que se entienda entonces la importancia que concedo aquí al tejido académico en el que se trama la obra que comentamos.



144 *Titanium Square*, Carl Andre, 2011, fabricado 2017-8, Tate and National Galleries of Scotland

Como suele suceder en las obras consumadas, esta genealogía “escolar” de la pieza de Lecuona y Hernández —que hoy preferiría llamar ya repertorialidad o historicidad— está inscrita en su forma. Ya hemos apuntado el que consideraría como primer estrato de su proceso de sedimentación de significados: por expresarlo de una forma plástica, la pieza de Lecuona y Hernández es inicialmente un Carl Andre en el que las piezas del alicatado no son sus típicas planchas de acero, plomo o zinc *ad hoc* sino azulejos *ready-made*. Carl Andre es, también lo anticipamos, un claro ejemplo de esa obra minimalista que lleva al límite la tautología de la abstracción modernista, autónoma y autorreferencial y, simultánea y paradójicamente, la desplaza al espacio no ya fenomenológico sino sociopolítico del mundo de la vida. Y no podemos olvidar que Carl Andre, como si quisiera llevar también al límite ese punto radical de fractura entre las estructuras patriarcales implícitas en el paradigma modernista y su crisis posmoderna, lanzó “presuntamente” por la ventana a su mujer, Ana Mendieta, provocándole la muerte. Acción que hoy calificaríamos sin duda de violencia machista y de la que, inexplicablemente, quedó absuelto. Hago esta anotación truculenta para poner en evidencia que, evidentemente, no se puede seguir la estela de Andre sin tirar de la manta, levantar las alfombras o, si hiciera falta, el propio suelo, hasta encontrar la basura que esconde debajo.

No otra cosa hace esta pieza que, literalmente levanta, a través de un guinche eléctrico montado sobre un perfil de doble T soldado en forma de horca, 70 metros cuadrados de suelo, llevándolos a su punto de resistencia. Al conducir al patíbulo al monocromo del modernismo, lo que resulta es algo que recuerda al manto de la virgen. La imagen, sin duda, es enormemente evocadora. El arte moderno no hizo otra cosa, desde el romanticismo hasta el minimalismo, que vaciar, vaciar y vaciar todos los elementos, primero temáticos y después procedimentales, del arte premoderno, hasta reducir toda su iconografía y saber hacer a la fría y monocroma planitud de Andre. Ese desalojo, convertido en fundamento, fue la gran aportación de la modernidad a la cultura: la generación de espacio-tiempo vacío, la desacralización del territorio, otrora carismático, de la premodernidad, de sus mitos locales, sus santos patronos, sus identidades vernáculas, sus leyendas *site-specific*. La modernidad convirtió la tierra en territorio, en un inmenso solar, es decir, en metros cuadrados para la explotación y la administración. Igual que en el sesenta y ocho se levantaron los adoquines para (tirárselos a la policía y) encontrar las playas que había debajo, Lecuona y Hernández levantan ahora el espacio tiempo vacío de la modernidad, su terreno administrado, para encontrar debajo los cadáveres sobre los que cimentó su barbarie y los conocimientos vernáculos que fueron reprimidos por su racionalidad.

La posmodernidad, es decir, lo que va después de la modernidad, siempre se ha podido entender de dos maneras: o bien como una ruptura radical con la modernidad, o bien como la consumación de su lógica. Si la entendemos de esta segunda manera (y quizá esa sería la versión que antes llamábamos tardomoderna) la posmodernidad sería solo el resultado de aplicar la sospecha característica de la modernidad a la propia modernidad, removiendo y evacuando no solo todo el sustrato mítico premoderno sino también los propios mitos de la modernidad y la razón. Esta lectura decolonial está también muy claramente inscrita en la pieza de Lecuona y Hernández.

Para que la obra funcione, es decir, para que el guinche pueda levantar físicamente el suelo, este tiene que estar “alicatado” sobre una superficie, al mismo tiempo, flexible y resistente. Ese sustrato lo proporcionan unos sacos de café brasileño y colombiano: la humilde rafia, de origen natural, con sus ecos del trabajo forzado (con frecuencia femenino), de la explotación colonial y poscolonial, es la que permite que el fantasma reprimido del pensamiento mítico levante literalmente el espacio tiempo vacío de la modernidad y se nos aparezca como una presencia espectral. Ese momento que, siguiendo de nuevo la estela de Benjamin, cabría calificar de “mesiánico”, ese “aquí y ahora” de la revelación es, como no podría ser de otra manera, efímero. Pero, como era de esperar, cuando el guinche baja, el alicatado *à la Andre* ya no vuelve a su sitio. Como es sabido, Benjamin abogaba por suspender la estupefaciente fantasmagoría del progreso (que avanza de forma lineal desde el mundo mítico primitivo al espacio administrado de la razón) convocando la memoria de los perdedores de la historia, rescatando del olvido esas instancias que el gran relato de los vencedores no recoge. Ese fugaz recuerdo (porque tampoco se trata de utilizar a Carl Andre como pedestal de un renacido culto a la virgen) suspende el avance franco de las tropas del alicatado de la memoria: la virgen desaparece, pero lo que queda es el pliegue sísmico al que el pensamiento posmoderno ha sometido a la lógica de la modernidad. Un antimonumento que congrega no a los correligionarios, sino a los que practican precisamente la fe en la sospecha.

Cuando la pieza baja, incapaz de mantener la tensión “mesiánica”, se hace sonora: los azulejos son incapaces de soportar su propia presión y se quiebran, lentamente, provocando un chasquido sordo, como de huesos quebrándose. Esa es, sin duda, la imagen de nuestro presente: no, debajo de los adoquines no hay playas; la historia no es reversible, no se puede volver al sustrato “natural”, si alguna vez lo hubo, pero tampoco nos asiste ya la confianza de que el alicatado de la naturaleza nos reporte un espacio estriado, liso y confiable. Lo que nos toca habitar son los quiebres de la historia, la memoria de sus fracturas, la inestable tensión de la naturaleza y la cultura. De hecho, el alicatado recogido genera una

continuidad con el propio pavimento hidráulico que queda, de forma irregular, en el propio solar, generando así una clara continuidad entre la pieza y el espacio físico desde el que la contemplamos: una especificidad para el sitio que nos recuerda que la pieza está barriendo bajo nuestros pies, también bajo nuestro suelo institucional, que alcanza los solares.

Volvamos ahora a la pregunta que dejamos colgada: si la pieza de Lecuona y Hernández remueve el suelo bajo los pies de la confiada soberbia moderna, asistida por la memoria de la naturaleza reprimida, por qué afirmábamos que se trataba de una pieza (tardo)moderna. Bueno, en primer lugar, precisamente porque no aboga por un retorno a una situación, digamos, precolonial, a un estadio paradisiaco previo a la administración del mundo. Porque da por sentado que lo moderno es un punto de no retorno, que nos toca aprender a habitar sobre un Carl Andre en cuya estabilidad ya no confiamos (ni el piche evitará los terremotos ni los diques contendrán el cambio climático). Pero, sobre todo, porque, como he tratado de explicar, esta pieza trata de implosionar en una forma pregnante toda una urdimbre de referencias que traman tanto su contenido como su propia genealogía, el contexto —decíamos antes— en el que sus referencias pueden resultar legibles. Presupone, por lo tanto, una subjetividad que conforma trabajosamente su autoría desterritorializando la lógica del modernismo y reterritorializando otro agenciamiento de referentes que implican un conjunto de ubicaciones en el espacio de lo político y lo cultural, con la expectativa de encontrar otra subjetividad dispuesta a reconocerse a sí misma en una actitud hermenéutica capaz de tirar, a su vez, del hilo de la urdimbre de la pieza.

Dicho de otro modo, así como la obra de arte *Solar* se entiende sin explicación (parece lógico que, ante la crisis del estado, la ciudadanía dé un paso al frente para fomentar actividades que difícilmente podrían mantenerse en el mercado), la pieza que acoge de Lecuona y Hernández requiere múltiples explicaciones (todas las que, con mayor o menor fortuna, hemos tratado de dar en este texto): no encaja de forma orgánica en la trama de la cultura visual —como lo haría, qué se yo, un huerto urbano, un tatuaje, un *selfie* para Instagram o una camiseta de marca—, no produce tomates Km. 0 gracias a una trama relacional comunitaria, no se vende en el mercado y, lo que es peor, no aglutina una comunidad de *Likes* que se reconozcan en torno a su imagen sin necesidad de aclaraciones. De hecho, solo podría aglutinar en torno a su (anti)monumento, nacido con vocación de ruina, a la comunidad de los que no tienen nada en común, nada que no sea su paciencia para llegar al final de este texto. Texto que deja abierta una pregunta: ¿tiene aún sentido crear imágenes pregnantes que no encajen de forma orgánica en los imaginarios culturales en los que nos reconocemos, solo para provocar un tipo de disquisiciones que nos hagan pensar que desarrollan nuestro pensamien-

to crítico y así, nos emancipan, integrándonos en un “nosotros” que se reconoce en eso que Barthes llamaba “el placer del texto” (digamos de la textualidad, en el sentido textil)? Ni que decir tiene que, en mi caso, esta pregunta es meramente retórica.



Ateneo
Crítico



ATENEO DE LA LAGUNA

Publicación coordinada por

Juan José Valencia Rodríguez

ISBN: 978-84-124918-2-1

Depósito Legal: TF 936 - 2022

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

© **de los textos:** los autores

© **de las imágenes:** los artistas

© **de la traducción:**

Alba Sabina Pérez textos de Patrick J. Fenech,

Dennis Guerra, Rahenna Markova, Fred

Michiels y Alnoor Mitha

Edición al cuidado de:

Juan José Valencia Rodríguez

Orbelinda Bermúdez Domínguez

Diseño y maquetación:

Gustavo Suárez Domínguez

Ester González Duranza

ÍNDICE

Demasiado transhumano

Daniel Barreto 9

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

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

La estación de guaguas

Daniasa M. Curbelo 19

El barranco y las cosas que se desmoronan

Pablo Estévez 23

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

Lola Fabres 27

¿Puede el arte contemporáneo ayudar en el cambio climático?

Patrick J. Fenech 31

Entre la idea y la experiencia

Jorge Fernández Torres 35

Vergüenza

Roy Galán 43

Las fuerzas centrífugas

Fernando Gómez de la Cuesta 47

Regar con gasolina

Alba González Fernández 53

Dennis Guerra

57

Contra-punteo: dialogicidad desde el territorio del arte

Carmen Hernández 63

Cine y futurismo italiano

V. Latuff 69

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

Moneiba Lemes 77

Un texto emocionante y vergonzoso

Ariadna Maestre Gutiérrez 83

La evolución de la humillación

Rahenna Markova 89

Un poema satírico en 7 tercetos

Fred Michiels and Ottist(F)reddy 93

Amar al prójimo - ¿sin avergonzarnos?

Alnoor Mitha 95

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

Natalia Moreno Martín 101

Canapés, copas de vino y otros epifenómenos

José Otero 107

Un ruido secreto

Diana Padrón 111

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

Miguel Pérez Alvarado 115

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

Conchi Rguez Pérez 131

Olas de lluvia y sal

Gopi Sadarangani 139

Estética ordinaria

Ramón Salas 143

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

Suset Sánchez Sánchez 153

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

Amaury Santana 175

La Lupa

Juan José Valencia 181

Anímate. Siente el poder del placer

Bianca Visser 191

Estética ordinaria

Ramón Salas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

agua de la industria textil, y las emisiones de CO₂ vienen impresas en la tarjeta de embarque. De hecho, somos tan conscientes de la huella socioambiental de *todo* lo que hacemos que ese exceso de conciencia nos condena a la inacción. Por otra parte, la posmodernidad ha acabado no solo con las grandes verdades, sino con la expectativa de encontrarlas: pese a que los retos globales exigen diagnósticos holísticos y acción política coordinada, cualquier imperativo más o menos categórico o cualquier precepto más o menos universal que pudiera someter nuestras acciones nos parecería un ejercicio de poder sospechoso de favorecer determinados intereses. El capitalismo es mucho más sexy que cualquiera de sus alternativas, y el pensamiento crítico es presa de un relativismo que favorece la posverdad, que no es más que la aplicación del sentimiento posmoderno al juicio crítico: una ficción compartida genera verdades operativas y emociones mucho más poderosas que la razón.

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

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

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

Por su parte,

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

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

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

