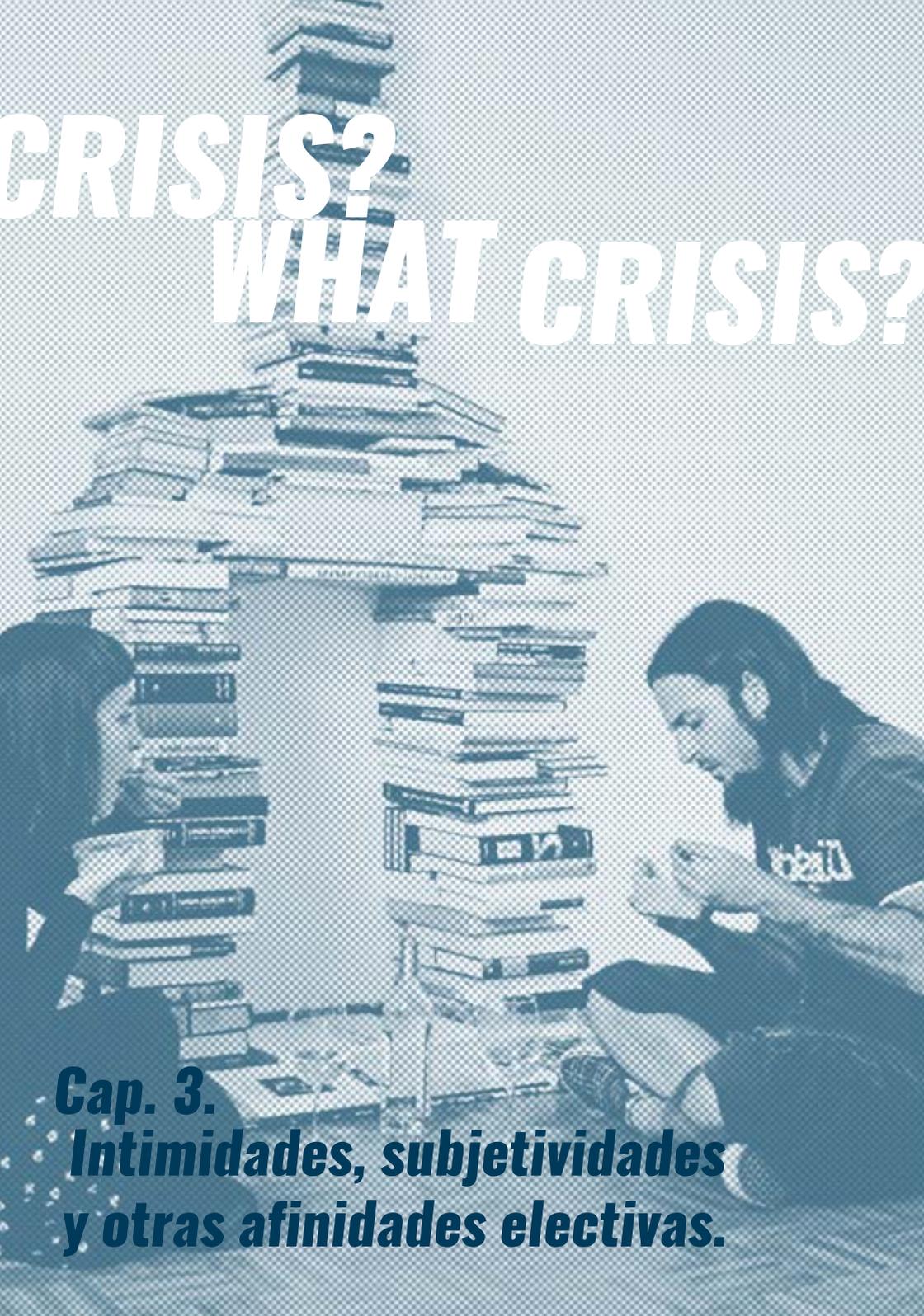
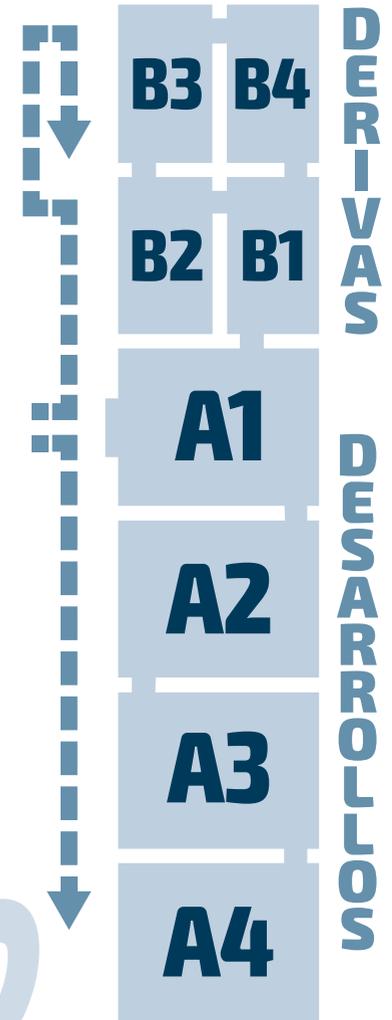


CRISIS? WHAT CRISIS?



Cap. 3.
***Intimidades, subjetividades
y otras afinidades electivas.***

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



TEA Tenerife Espacio de las Artes

del 24 de mayo al 13 de octubre de 2019

Textos: Moneiba Lemes y Ramón Salas

Diseño: María Requena

Impresión: Litografía Drago

© de las imágenes, los artistas.

ISBN. 978-84-120486-1-2

Dep. Legal: TF 456-2019

Cap. 3. Intimidades, subjetividades y otras afinidades electivas



Cuando dejamos de creer que Dios nos observaba incluso cuando estábamos a solas, perdimos al (archi)espectador de nuestras decisiones personales. En consecuencia, el “trabajo sobre sí” dejó de centrarse en el alma (que antes era el foco de atención de la divinidad que prescribía que lo que hiciera nuestra mano derecha no debía saberlo la mano izquierda) y se focalizó en el cuerpo (social). Perdida la identidad –antaoño también garantizada por aquel Dios creador de arquetipos a los que debía adaptarse nuestra existencia concreta– la subjetividad adquirió una dimensión mundana, inicialmente vinculada –cuando la novela era aún el modelo del arte burgués– con la elaboración de un personaje coherente en la gestión de sus circunstancias contingentes. El diseño de sí dejó de plantearse como una labor ascética de purificación (el alma cristiana tenía las mismas características que los cuadros modernistas: debía ser pura, simple, frugal, equilibrada, carente de ornamentos y aditamentos innecesarios y, sobre todo, introspectiva y profunda) y se convirtió en una labor dramática, en la **puesta en escena de una subjetividad** que, carente de modelos “como Dios manda”, tenía que empezar por crear el contexto mismo en el que podía ser reconocida. Los sujetos, que otrora realizaran su existencia a ojos de Dios, ahora ya no disponían de más plataforma que la esfera pública ni de más recursos que la apariencia, el *atrezzo*, las representaciones y los escenarios en los que se desarrollaban. Conforme estas plataformas fueron haciéndose virtuales, el compromiso con la autoconstrucción de la propia subjetividad fue perdiendo paulatinamente la dimensión privada que todavía conservaba la mentalidad burguesa e integrándose plenamente en el mundo de la imagen.

Cuando el pensamiento feminista dictaminó que **lo personal es político** las *stories* le disputaron el protagonismo a la



History. Pero el anatema modernista contra el costumbrismo (por considerar cualquier acercamiento al imaginario del uso del tiempo de ocio como un claro síntoma de superficialidad), unido al desprecio por la visibilidad (símbolo de la apariencia y la superficialidad frente a la esencia y la profundidad abstractas), se unieron, en contra de la pintura, al llamado marxista a dejar de interpretar el mundo para ponerse a cambiarlo. El arte le cedió a la publicidad el imaginario de lo público y, o se alienó en sus abstracciones o apostó por la acción frente a la actuación. El marxismo clásico daba por sentado que el pensamiento crítico debía centrarse en la transformación de las relaciones de producción, de las que las formas de vida solo serían un derivado. Hoy, sin embargo, sabemos que la **escenificación de las vidas**, la **performatividad de los cuerpos**, los imaginarios del deseo y la relación, la definición y el empoderamiento de las diferencias... son el engrudo de lo social y el fundamento de la **nueva economía de la experiencia**. Por suerte o por desgracia, los repertorios que determinan nuestras formas de subjetivación y orientan nuestros deseos en la esfera del consumo son hoy la más poderosa herramienta de transformación política.

Hoy la realización personal no se confía a la coherencia ideológica sino al reconocimiento social -casi diríamos *re-twitteo*- de las **autoescenificaciones de nuestras imágenes del bienestar**. Los viejos códigos burgueses de la estimación, basados en la clase, el empleo o la ideología, (que habían venido a sustituir a los arquetipos de la identidad: la raza, la religión, la nación...), se han visto a su vez superados por otros, aún más inestables, fundados en la sensibilidad, el carácter, el gusto, el deseo, la experiencia... El *tener*, que había desplazado al *ser*, se ha visto desbancado primero por el *parecer* y finalmente por el simple *aparecer*: el papel social ya no se representa según los protocolos burgueses de la discreción, sino en actuaciones abiertas, expresivas y expansivas hasta lo indecoroso. La **extimidad** ha cubierto el vacío dejado por la participación en la esfera pública.

Mucho antes de que el *selfie* se convirtiera en la “koiné” del posfordismo, un grupo de artistas canarios entendió que la **autorrepresentación costumbrista** no era un síntoma de narcisismo, academicismo o superficialidad, sino el **espacio micropolítico de negociación de las subjetividades**. Y, abordado desde el arte, podría orientar la inevitable **estetización**



INTRO

de la existencia hacia el trabajo cultural de la construcción del valor y la consideración en el mundo del nihilismo, es decir, en unos escenarios que no solo no determinan nuestras preferencias sino que no permiten discriminar los valores de uso (lo necesario, lo natural) de los de cambio (fruto de deseos inducidos socialmente). Esta imposibilidad de plantear diferencias ontológicas nos desplaza a un espacio retórico o, si lo prefieren, político: nos obliga a hablar de (las) cuestio-



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

nes de naturaleza eminentemente estética (que determinan nuestros modos de identificarnos socialmente), en términos no de verdad o falsedad, sino de pertinencia o impertinencia, y con unos argumentos también eminentemente retóricos. Precisamente porque la autorepresentación (y los valores que moviliza) está determinada por prácticas sociales contingentes y las reproduce, el autorretrato es una forma (ejemplar) de actuar socialmente dentro de esas estructuras del poder a favor de uno mismo, planteando seriamente la posibilidad de dejar de contribuir a la **inflación de vivencias** y empezar a favorecer la formación de modelos de conciencia capaces de convertirlas en experiencias.

Mucho antes de la eclosión de la cultura visual, un grupo de artistas canarios intuyó que el *reality show* se iba a convertir en el género por definición y el *selfie* en el procedimiento estrellado. Intuyeron que, en un mundo carente de metarrelatos compartidos, el **costumbrismo** sería el **canal de la acción política**. La cultura de la imagen había convertido la envidia –y, por ende, el cotilleo– en el motor de la economía, y la puesta en escena digital del aserto lacaniano de que los sujetos solo adquieren conciencia de sí cuando se reflejan en la pupila del otro, lo certifica. Estos artistas orientaron la mirada hacia el **espacio íntimo**, convirtieron al espectador en mirón de inclinaciones “insignificantes”. Esta identificación nos anima a completar la narración frustrada, a **reinventar el sentido** de



unas vidas que, a menudo, olvidamos que tienen una dimensión diacrónica. Pero también nos permite experimentar **la dificultad de hacerlo** y, por ende, de percibir la dimensión política de este problema que la sociedad del individuo nos ha hecho considerar personal.

En el horizonte de la fotografía digital, las imágenes se “relacionan” transversalmente por las redes, pero longitudinalmente solo se ven sobrepasadas por las que le siguen y desplazan al fondo del *scroll*, forzando la “necesidad” de generar nuevas imágenes sin pasado y sin futuro. Estos artistas trataron de sacar la **angustia de la subjetividad** fuera del bucle de la actualidad –y de la dinámica mercantil de la economía de la experiencia– y de darle **profundidad histórica** –y política–, poniéndola en relación con un proceso de transformación de la identidad que se remonta al nacimiento sincrónico del capitalismo, el cuadro, la burguesía y la mercancía a finales del XVI. Una evolución que “la corrosión del carácter” (Sennett) y la demolición del estado del bienestar en el postfordismo están conduciendo a **escenarios siniestros**.

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



Durante siglos, los individuos nacieron con una identidad predeterminada por el género, la raza, la nacionalidad, la lengua, la religión, la alcurnia... La modernidad provocó una fabulosa **crisis de identidad** al plantear que lo que caracterizaba a los sujetos no era su identidad sino, todo lo contrario, su **perfectibilidad**, su capacidad para autodeterminar sus vidas. Durante años, esta inédita responsabilidad sobre la **realización de la propia biografía** se asumió en un escenario socioeconómico que permitía imaginar vidas a largo plazo, basadas en la fidelidad y la estabilidad laboral y afectiva. Hoy, el **posfordismo** plantea **dificultades inéditas** a la realización de la existencia como proyecto al promover, en un escenario de inestabilidad y movilidad territorial, social o sentimental, unas vidas a **corto plazo** que animan al disfrute inmediato de **subjetividades prêt-à-porter** proyectadas como imagen en la escena del consumo (de experiencias fungibles).

Durante todo el siglo XX, el arte canario osciló **entre el cosmopolitismo y la identidad**. Es decir, entre hacer "lo mismo" que en la metrópoli -unos años más tarde- o tratar de hacer "lo otro", cultivando sus "diferencias esenciales" (en el fondo, también para satisfacer el gusto metropolitano por lo exótico). Casi siempre, el resultado fueron obras más o menos epigonales en las que se hablaba de "lo nuestro" -generalmente características geográficas supuestamente determinantes de la identidad isleña- con lenguajes metropolitanos (que aportaban el *valor añadido*). Entre los últimos años del s.XX y los primeros del XXI un grupo de jóvenes artistas canarios se plantearon la posibilidad de **escapar de esa dinámica**, renunciando al "destino insular" del "hombre (que debía crear) en función del paisaje" pero evitando también caer en el mimetismo respecto a lo metropolitano (por aquellos años, aún sin Internet pero ya con un acceso normalizado a las fuentes, la "información privilegiada" dejó de ser un valor añadido para convertirse en un problema a gestionar con prudencia). Decidieron entonces **poner en valor su anacronismo**, mediante la **elección conceptual de la pintura** como medio, para distanciarse del *mainstream* pero sin retornar al regionalismo. Por primera vez en casi un siglo no tuvieron a Canarias como tema ni aceptaron su determinismo geográfico, subrayando bien al contrario, la **no correspondencia entre fondo y figura**. Una condición de desarraigo -físico e intelectual- que, por otra parte, el proceso posfordista de precarización y deslocalización de la existencia había normalizado. Sus imágenes no eran un residuo temporal de la historia (del arte) ni un producto espacial de la geografía, sino el resultado de **decisiones personales y locales** que les identificaban por su inclinación a estar presentes en el espacio de su desalojo. No tenían gran cosa que decir, y se decidieron a hacerlo. Decidieron hablar "de lo de todos" pero "con nuestros acentos", planteándose como tema la necesidad de



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

CONCEPTOS 7



aprender a habitar de paso. En lugar de buscar su identidad, comenzaron a relatar el proceso de construcción de su **intimidad**. Ese Don Nadie -con el que se identificaban precisamente por su falta de identidad- se convirtió en la figura central de su trabajo de **autorepresentación sobre la tabla rasa** en la que la modernidad había convertido el fondo cultural, un espacio de indeterminación y contingencia que, lejos de observarse desde la nostalgia de una "patria trascendental", se interpretaba como el punto de partida irrenunciable de la construcción de la **representación costumbrista** del proceso de definición de su **círculo de afinidades electivas**.

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



El relato, en primera persona, de sus propios intentos por **mantener el (des)equilibrio** y definirse mediante pequeños **gestos auto-bio-gráficos**, carentes de épica, en los **escenarios del desarraigo**, les acercaba al paradigma burgués de la novela, más en concreto, de la **novela de formación** (Bildungsroman), que narra las peripecias de los individuos sin destino trascendente tratando de "realizarse" narrativamente frente a la desintegración de la relación orgánica entre el yo y su mundo. De esta manera, trataban de construir un hogar a partir de sus referencias, **relacionando biografía y bibliografía**. Lienzos, o pantallas, en blanco, como si quisieran imprimir sus cuadros con una **base de nihilismo**, una "falta de fundamento" también encarnada en pisos de estudiantes, hoteles y otros **lugares de paso**, funcionan como paisaje de un "hombre", ahora sujeto de/a sus actos tentativos, tratando de abrirse un claro en el bosque de los signos mediante guiños y **referencias intertextuales**. Y ejercitando el **sentido de la orientación** o del equilibrio tras la crisis de la representación clásica de la figura, convertida también en la base sobre la que aprender a deslizarse.

LA ESCUELA DE LA LAGUNA

Ese grupo de artistas, que nunca firmaron un manifiesto, sí forjaron una relación personal basada en una afinidad intelectual que se ha venido conociendo como *Escuela de La Laguna*, en referencia a su formación en la facultad de BB.AA. de la ULL (que en los 90 incorporó a los profesores que luego integrarían *arte_C*). Desde este sustrato académico revisitan el dogma vanguardista de la fusión de arte y vida **representando la existencia en el espacio autoreflexivo** del arte para darle profundidad al autorretrato en la antesala de su trivialización en formato *selfie*.

Negándole anticipadamente actualidad a esta novedosa sobreexposición de la intimidad, estos artistas incardinaron su aparentemente trivial *reality show* costumbrista en el horizonte de la **pintura de género**, creando una genealogía que se remontaba a Vermeer, Chardin, Hammershøi o Hopper, y que se organizaba de manera no lineal como una **constelación intertextual** de referencias, que, a su vez, se remitían a los **cuadros de gabinete** (que tratamos de evocar en el montaje). Con excesiva frecuencia, el problema de la (perdida de la) identidad se había visto "naturalizado" y desplazado hacia el territorio de la subalternidad y lo vernáculo, cuando, en realidad, era la clase media urbana la que se encontraba en peligro de extinción. Por el contrario, estos artistas subrayan la "**naturaleza**" **histórica, política y narrativa** (en el contexto de la crisis de esta misma narrativa) del asunto: lo que les estaba ocurriendo personalmente a ellos, como individuos de clase media, *estaba ocurriendo* histórica y políticamente.

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

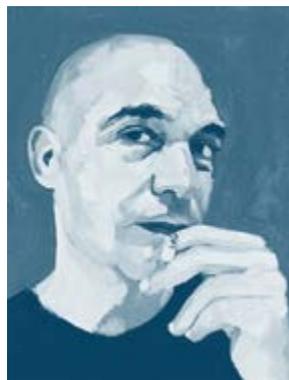
Su **estetización del yo y sus circunstancias** hacía referencia a la inevitable **conversión de la vida en imagen**. Es cierto que la pérdida de certezas metafísicas hace depender los criterios éticos de consideraciones estéticas, pero eso no implica que debamos liberar el deseo de cualquier consideración que no provenga "por la vena del gusto", sino, todo lo contrario, que debemos **politizar el criterio y el deseo**: estetizar la vida significa someter el gusto y las formas cotidianas de satisfacerlo al juicio crítico autorreflexivo que caracteriza al arte,

desde la conciencia, eso sí, de que no podremos recurrir para ello a ningún dogma científico o metafísico.

Este **narcisismo conceptual** hace referencia, en consecuencia, a unas condiciones históricas, pero también a la posibilidad de **recuperar la agencia** en el proceso de definición de nuestra propia figura contra el fondo del nihilismo. El esfuerzo de un Don Nadie tratando de **protagonizar su dependencia** y de formalizar sus inclinaciones, pretendiendo que sus acciones y elecciones le signifiquen, adquieren un **valor biográfico** (Bajtín, Ricoeur) basado en el efecto especular por el que el relato de una vida da forma no sólo a la del autor sino a la del lector y, por extensión, a la vida misma. Un valor al alza tras la crisis del sujeto y la narración, que nos ha dejado huérfanos de modelos en para el relato de una mismo en un contexto de contingencia.

Estos artistas no se interesaron tanto por el arte público como por la **dimensión pública del arte "privado"**. Su exceso de casuística rozaría lo banal si no fuera porque sus anécdotas personales "tematizan" sus vicisitudes generacionales tratando de definir su **intimidad**, entendida esta no como privacidad sino, bien al contrario, como una **constelación de afinidades electivas**. Ser alguien (y no más bien nadie) no implica marcar las diferencias propias de la identidad sino articular las inclinaciones propias de la intimidad. Por eso no pintan una forma de ser, sino una manera de estar, presidida por la duda y marcada por la **intensidad de las decisiones**, aparentemente costumbristas, en las que un individuo cualquiera define su personalidad en escenarios micropolíticos. Realizan un arte en **primera persona** en el que ellas mismas y su círculo afectivo, convertidos en personajes en busca de autor frente a la escenografía de los no-lugares, tratan de protagonizar la **construcción narrativa de su propia vida**.

En torno a aquella voluntad de autogestión surgieron varias **iniciativas instituyentes** que mezclaban la abnegación personal con el espíritu del procomún, el respeto intelectual con la amistad y el voluntarismo con la gobernanza, entre todas ellas recordamos en esta exposición **La Academia Crítica** (de Marrero y Carrillo), **La Reina 39** (auspiciada por Martín y Sicilia), **Solar** (asociación ciudadana comandada, entre otras, por Barrera y de la Rosa), la **Oficina para la Acción Urbana** (de González, Pérez y Requena) o **Keroxen** (impulsada por Márquez y Torrens).





El procedimiento más característico, aunque no el único, de la Escuela de La Laguna, fue la pintura. Nunca hicieron alardes procedimentales ni expresivos, la utilizaron conceptual e irónicamente para poner en evidencia la dificultad de encontrar una imagen estable de los escenarios de la subjetividad pero, al mismo tiempo, la pertinencia del intento de lograrlo. Era una **pintura zombie**.

Pero la fotografía también tiene esa capacidad de someter el propio medio a las tensiones a las que el posfordismo estaba sometiendo a la existencia. Teresa Arozena, Karina Beltrán, Pérez y Requena o Alby Álamo, entre otros, la utilizaron para poner en evidencia las inquietudes que vivía una generación que había heredado la costumbre burguesa de pensar su bio-grafía –el relato de su vida– en términos narrativos, como experiencia, pero a la que le había tocado vivir en un ambiente marcado por la incertidumbre, la inestabilidad y la adaptabilidad, que favorecía la simple acumulación de vivencias disgregadas. La utilización de encuadres cinematográficos y recursos propios de la imagen en movimiento para crear escenas obviamente estáticas y aparatosamente compuestas –es decir, pictóricas– **cargan psicológicamente el instante** al sugerir una continuidad que la imagen no puede proporcionarnos. El "plano general corto" centra la atención sobre la acción, pero nos la niega. Esa "**narratio interruptus**" abre unos espacios de indeterminación que reclaman la continuación que nos hurtan poniendo de manifiesto la condición histórica de una generación inducida constantemente a *formarse* pero a la que se le negaba el espacio de continuidad en el que esa formación pudiera proyec-



“ José Luis Pardo traslada la pregunta que se encuentra en el origen de la filosofía (¿por qué existe algo y no más bien nada?) al terreno de la personalidad: ¿porqué soy alguien y no más bien nadie? Entiéndase bien que la pregunta inicial no se cuestiona por el origen de la creación, sino por la razón que hace que eso que existe nos parezca algo (con forma) y no más bien nada (una multiplicidad informe). En consecuencia, la pregunta de por qué somos alguien no hace referencia al por qué hemos venido al mundo sino al por qué, una vez en el mundo, permanecemos en él en la condición de alguien y no más bien de nadie. Es decir, no nos interesa qué nos diferencia de aquel otro "alguien" sino qué nos hace parecernos a él y nos distingue de todos aquellos que no son alguien. Y la respuesta está implícita en el planteamiento: no tanto un modo especial de sentirse, un modo de contar y cantar la vida, sino el modo especial de vivir contando con algo o alguien y tratando de contar para algo o para alguien, es decir, de contar qué cuenta para uno. (Ramón Salas, 2003)



tarse. Al mismo tiempo, también estresan el momento crítico de la (auto)definición del sujeto en sus acciones cotidianas convirtiéndolas en actuaciones a la vista de un espectador inesperado.

El carácter genérico del personaje y el entorno favorece la identificación de ese espectador, pero no puede identificarse tanto con unos actos que no llegan a consumarse como con el modo en que la ausencia de estos viene determinada por un entorno sin rasgos. Su realismo escenográfico nos recuerda algo tan familiar como siniestro: habitamos existencias en la que el exceso de performance contrasta con la falta de guion, y en la que la **intensidad de los instantes** contrasta con la **debilidad de una experiencia** solo alcanzable mediante unos recursos narrativos que se autoproclaman insolventes.

Aplicado el recurso al **repertorio "lo familiar"**, la "instantánea" participa sensación de cotidianidad al tiempo que **inyecta extrañeza** en la misma con el "realismo aparatoso" que comparte con la pintura de la Escuela de La Laguna. La fotografía doméstica era un grandioso ejercicio pequeño-burgués de contemplación umbilical que se alimentaba de la continuidad de los ritos de paso sociales hoy en decadencia: el bautizo, la comunión, la boda, la mili... Las **películas de un solo fotograma** truncan esa continuidad para devolverle **peso dramático a la intimidad**: frente a la prosa fluida de la tradición cultural, plantean el ritmo escandido de la poesía de lo corriente que se libera en la decadencia misma del relato. Como hiciera la pintura por referencia al recurso al género, **inyectan duración y profundidad** en los instantes en los que el posfordismo ha dividido la existencia con la esperanza de que nos ayuden a trascender el hecho de estar, de que nos ayuden a darle contenido a la propia vida.

Pero ¿cómo llegó la fotógrafa a la escena (del crimen)? Estas imágenes recrean paródicamente el "instante decisivo" de Cartier-Bresson, conscientes de que en las nuevas **batallas micropolíticas** ya no se necesita testosterona para ir a la primera línea sino **imaginación** para recrear la escena de un crimen que siempre sucede "fuera de campo". Para dar cuenta de una realidad que ha dejado de ser elocuente no basta con atreverse a ir, hay que **re-latar**. La generación "milenial" sabe bien que el "referente" de la fotografía ya no está antes, sino después, que la imagen tiene un **carácter instituyente** que no trata de capturar la realidad, la genera.



La "1ª generación (más bien promoción) de La Escuela de La Laguna" comenzó a trabajar antes del estallido de la crisis del 2008. Quizá por ello sus fondos y sus figuras, inciertas en sus actitudes, conservaban sin embargo todavía una estereometría que empezaba a no casar con una realidad ya caracterizada como burbuja. Su recurso a la pintura era más irónico que metafórico: debía poner en evidencia su propio anacronismo para subrayar la **fractura** entre los procedimientos para representar la vida y las condiciones reales en las que esa se desarrollaba. La "2ª generación" dio sus primeros pasos justo cuando la burbuja estalló bajo sus pies. Inyectó entonces en el propio dibujo de la figura la evanescencia que caracterizaba la época. La incertidumbre de una generación que se sentía viviendo una historia que no contaba con ellos más que como actores de reparto había terminado por disolverles.

Eran "**nativos precariales**", no podían ser críticos con una condición que era su única patria. Por eso su tono era **más sutil, más melancólico, más poético**. Sus **entes flotantes y deslizantes** habían perdido la consistencia monumental de los de la promoción anterior. La escenografía se convirtió en atmósfera, sus espacios se parecían más a un recuerdo o una evocación que a un parque temático. Los objetos mudos de la primera generación se convirtieron en murmullos, cuando no en una postimagen de la retina. Las anécdotas y microrelatos veían como su narratividad se convertía en un hilo cada vez más tenue, como si las figuras tratasen de sintonizarse en una honda ya apenas audible. Tuymans había "liquidado" a Hopper. Parecía que los personajes en busca de autor habían perdido la expectativa de encontrar un guion que justificara su entidad como figura y habían optado por mimetizarse con el fondo, salvaguardando lo único que parecía indubitable en un mundo en el que el realismo se construía sobre burbujas: la conveniencia de suspender la obsesión aprehensora y de demorarse en los **matices poéticos** que ofrecía la propia **inconsistencia de lo real**. Los sujetos trataban de **encontrar poesía en la crisis de la narrativa**. ¿Había una cierta complacencia, más o menos estetizante, en la descripción de un mundo líquido?, ¿o era un intento a la defensiva de aprender a flotar en un medio que los mantenía fuera de foco? En un mundo crecientemente documental y de volúmenes amplificadas, en el que se trataba de contestar la ansiedad con (más) premura, esta **pintura de tono bajo** parecía fuera de honda. Pero lo cierto es que su intento de



encontrar una suerte de "**iluminación profana**" en un gesto pausado, una soledad meditativa o un relato de andar por casa cogido de un hilo, resultaba mucho más dialéctico que todas las monsergas que comparten el lenguaje del enemigo. Ese **ligero adensamiento del instante** con el que Chardin consiguió secularizar el ensimismamiento reflexivo, esa **demora**, carente de pretenciosidad, con la que acompasaba el tempo de la acción de la figura con el de la pincelada y con el tiempo mismo que le exigía al espectador para ver algo (que bien podría verse en un instante pero en lo que, sin embargo, merecería la pena distraerse), contrastaba muy vivamente con una realidad que acababa de atropellarse a sí misma.

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



La pintura ya no quería tener la frescura de la ironía, ni la eficacia de la ilustración, quería cultivar un tono en extinción que pudiera reconducir el fluir de su propio procedimiento hacia la templanza. Los retratos de los toboganes, diseñados para disfrutar de la propia caída libre, o las referencias antropológicas a la continuidad de las formas de sociabilidad en un mundo que exageraba la aceleración histórica (e histórica) trataban de anticipar la **maqueta de un hogar** -que debía construirse con los restos del naufragio del propio hogar burgués, como una torre de babel levantada después de confundirse las lenguas, o el renacimiento de un relato, aunque fuera "desde 0 y con muy poco", cogido con alfileres. Esta generación, más afín a la **sensación** que a la denotación, se pintó su autorretrato mediante **metáforas**, pues su mundo ya no era el de las mercancías, sino el de las imágenes, que habían olvidado sus referentes y se habían mudado a Google.

A finales de 2008, el director de la segunda Bienal de Canarias se puso en contacto con un profesor de la facultad de Arte para impulsar la creación de una *Bienal Off* en Tenerife. El profesor contactó a su vez con sus alumnas y alumnos –que por aquel entonces conformaban el grupo piloto del que nacería *arte_C* y decidieron no dedicar el dinero a la producción de obra sino al alquiler de un local que la crisis acababa de dejar libre al lado de la Facultad. Nació así “El apartamento”, cuyo nombre jugaba con su doble sentido: un local “de alquiler”, de paso, al que mudarse provisionalmente, y un lugar donde apartarse, tanto de la dinámica académica reglada –siguiendo las directrices del arte avanzado– como de las directrices del arte avanzado –siguiendo criterios académicos–.

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

Surgió como espacio de trabajo pero también como **dispositivo artístico** en sí mismo (que expondría durante la bienal su propia dinámica) aprovechando la **deriva relacional** del arte, que ponía en valor, frente a la producción de objetos, la producción de sentido y relaciones humanas culturalmente enriquecedoras en **intersticios autogestionados**. Como obra, formalizaba el deseo de alterar determinados elementos de nuestra escala de valores, como estudio vinculaba el trabajo con el acceso al conocimiento.

En las tareas de transformación de aquel local grisiento, resonaba el viejo plan burgués de invertir esfuerzo en (la autoformación, es decir, en la creación de) una misma, pero vinculado aquí, sin embargo, a un proyecto relacional que superaba el individualismo competitivo propio de aquella mentalidad. El espacio estaba plagado de recuerdos del fordismo –desde elevadores hidráulicos a calendarios de mujeres pechugonas– que tuvieron que ser desmontados para convertirlo en un *loft* que remedaba el “estilo de vida” del posfordismo. En ese sentido, el local parecía una de las escenografías pictóricas de la Escuela de La Laguna, poniendo en evidencia el paso **del campo semántico de la producción** (de mercancías) [materia, racionalidad, administración, organización, eficacia, fundamento, certeza, cantidad, producto, estructura, cifra, rigor, seriedad, disciplina, división del trabajo, concentración espacial, jerarquía, previsibilidad,



obediencia, norma, burocracia, valores masculinos...] **al del consumo** (de experiencia) [prueba, cambio, tentativa, valoración, exigencia, cualidad, flexibilidad, incertidumbre, elección, riesgo, gestión, atención al cliente, simbolismo, virtualidad, creatividad, gestión de afectos, valores femeninos, redes, relativismo, dispersión...]. El contrato se suscribió por parte de una asociación cultural sin ánimo de lucro formada *ex profeso* por los jóvenes artistas que ocuparon inicialmente el espacio: Esther Arocha, M^a Laura Benavente, Néstor Delgado, David Ferrer, Ida Galván, Rayco Márquez, Francisco Marrero, Arístides Santana y Diego Vites.

Cuando se acabó la aportación de la Bienal, *arte_C* solicitó al Gobierno de Canarias que corriera con los gastos del alquiler a través de una subvención a la ULL. Con no pocos problemas administrativos (no fue fácil hacer entender a las autoridades la pertinencia académica de un viejo garaje, y mucho menos que pudiera mantenerse de forma autogestionada), El Apartamento pudo mantenerse hasta que la crisis hizo inviable la continuidad de la subvención, acogiendo posteriormente también a Oliver Behrmann, Claudia García Sosa, Laura Gherardi, Moneiba Lemes, Martín y Sicilia, Adrián Martínez Marí, Pérez y Requena, Adassa Santana, y Noelia Villena. Aquella experiencia altamente reglada en lo administrativo y absolutamente autónoma en su gestión demostró claramente que **el Estado y las prácticas instituyentes no son incompatibles** cuando se deposita confianza en la sociedad civil.

En ese espacio se celebraron “open studios”, las actividades derivadas de las exposiciones de 25 ft., las ediciones de *Proyecta.Arte*, festivales de performance, conciertos, mesas, encuentros, debates, iniciativas curatoriales y participativas... siempre **mezclando**, en dosis poco definidas, **lo lúdico, lo académico, lo creativo y lo relacional**. Para una generación de artistas, el apartamento supuso un antes y un después en su concepción del **concepto de autoría**.

En esta sala se pretende recordar aquella mezcla de obra, estudio, espacio de producción y relación, incorporando en el cubo blanco y en la propia exposición un **espejo de crítica institucional** donde poder ver reflejados sus propios límites institucionales. En ella se realizarán las actividades paralelas a la exposición y se utilizará como estudio eventual por actuales estudiantes de arte.

La natural evolución de la ELL no se ha debido en absoluto al hecho de que **los asuntos centrales** que les ocuparon (la construcción de la subjetividad en el espacio de la imagen, la dimensión micropolítica de los hábitos antropológicos de la domesticidad, la autorrepresentación en el contexto de la crisis de la narratividad...) hayan perdido ni un ápice de actualidad, sino, bien al contrario, al hecho de que han adquirido una **inquietante centralidad**. La enorme dimensión cobrada por los problemas que se plantearon (el autorretrato, la precarización del contexto de la existencia, la estetización de la vida, el aumento de los relatos locales frente al historicismo, la cesión de agencia de los sujetos a los objetos...) ha determinado el **giro siniestro** de sus trabajos.



El 15-M le dio una inesperada dimensión simbólica al "vivir a la intemperie". Ofreció un ejemplo no solo de que los sujetos podían vivir de otro modo, sino de que debían ser representados de otra forma. La representación del sujeto, que la ELL planteó desde una perspectiva más intimista, adquirió entonces un **perfil marcadamente social**. La progresiva "privatización" de la responsabilidad (delegada en microgestos personales) resulta incapaz de hacer frente por sí sola a los retos globales, lo que exige **definir un nuevo sujeto político** que sustituya la categoría del proletariado que el posfordismo ha convertido en caduca.

"Multitud" es un viejo concepto de Spinoza que preserva la **pluralidad de la acción colectiva** que el concepto de pueblo pretende reducir a lo uno y lo homogéneo. Casa bien con una situación en la que el trabajo ya no se realiza en las condiciones estables y disciplinarias de la fábrica y se dispersa por la sociedad en red. Estas nuevas **condiciones de producción** liberan el trabajo de su dimensión alienante pero condenan a las personas a la precariedad laboral. La red de creatividad social que conduce la energía del capitalismo cognitivo provoca también una explotación sin precedentes. El **tránsito del modelo de explotación** fordista (que extraía la plusvalía del tiempo de trabajo del proletariado) al postfordista (que extrae la plusvalía del tiempo de vida del precariado) está plenamente consumado. Los sistemas coercitivos que se



ejercían físicamente sobre los trabajadores concentrados en la fábrica se han transformado en mecanismos de seducción infiltrados entre prosumidores dispersos. Esta estrategia es más efectiva que la represión, pero también delega en una multitud cada vez más incontrolable los mecanismos (auto)disciplinantes, hasta confundirlos con la misma vida social que exprimen. El mismo sistema que nos permite hoy vincular la vida afectiva e intelectual, el trabajo, la creación y la realización personal, también produce inéditas formas de explotación y exclusión: **los espacios del antagonismo y la explotación se solapan**. Esto convierte la **autoconciencia colectiva** en el espacio privilegiado de una renovada lucha sin clases, y a la multitud -un indefinido conjunto de singularidades que no puede representarse en términos de ciudadanía (en el marco del estado nación), ni de proletariado (en el marco de un sistema de clases)- en el **agente doble de la explotación y de la resistencia**. El cuerpo social se articula en torno a su propio vacío pero, como intuía la Escuela de La Laguna, ¿hay hoy algo más público, más compartido, que la sensación de precariedad, de falta de lugar y de sustancia?

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

La multitud opera como productora y consumidora, como superconductor o como resistencia. Lo que está convirtiéndose en capital en el **proceso de colonización de la vida** en el post-fordismo globalizado es pues el **control de la representación de la subjetividad** en la metrópolis. Lo que siempre se representó con inquietud -la masa, el populacho, la indefinición, alienación, deshumanización- hoy se representa con algarabía, como fiesta. Y la artista trabaja el **contraplano de la sociedad del espectáculo** para devolvernos el rostro de los consumidores que están en condiciones de convertirse en productores de **formas también inéditas de resistencia y sociabilidad**.



La ELL supo anticipar el escenario del **nuevo materialismo**, que extraña la tranquilizadora separación cartesiana de sujetos y objetos. El capitalismo alienó la fuerza de trabajo que durante siglos identificó al *homo faber* y la convirtió en mercancía. Bajo el dominio del **biopoder** –que ha puesto la vida misma a trabajar– esta **alienación** ha alcanzado dimensiones inéditas, que nos obligan a gestionar el **cuerpo como objeto** (de la mirada) y la existencia como una “empresa personal”. Al mismo tiempo que los sujetos se cosifican, los objetos, que se adhieren a nuestra piel (cuando no penetran quirúrgicamente bajo ella), han demostrado mucha más elocuencia que nosotras mismas a la hora de hablar de nosotras mismas.

Los objetos han dejado de ser “res extensa”, materia inerte esperando pasivamente a que el sujeto se los represente y les dé contenido: ya no son mercancías carentes de valor de uso esperando mesesterosas detrás del escaparate a que un consumidor les de una vida; no solo dicen más del sujeto que este de sí mismo, tienen además una agencia definida (nuestro móvil determina mucho más la construcción de nuestras subjetividad que lo que nuestra personalidad determina el uso del móvil). Tenemos simultáneamente la sensación de que las cosas son solo lo que parece (y lo que aparece) pero que ya nada es lo que era. El **objeto, emancipado del sujeto**, cobra un **aspecto siniestro** (*umheimlig*): nos sigue resultando familiar, pero por referencia a relatos sociales sin vigencia. Los lugares comunes de la representación burguesa de la identidad (estabilidad, permanencia, hogar, carrera profesional, familia, fidelidad, coherencia...) se han desvanecido en el aire dejando la cultura material huérfana de sentido narrativo.

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



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

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



La rehabilitación propuesta por la Oficina para la Acción Urbana del Museo de Bellas Artes, cuya carencia de obras de vanguardia le impiden convertirse en un museo de arte canario contemporáneo, no puede plantearse entonces desde la óptica de la Historia del arte, pero sí desde la de la **cultura visual**, que no interpreta las obras como expresión (reardataria) del espíritu del tiempo sino como indicio del **modo concreto en el que el tiempo decanta en espacios**. El historicismo propio de la Historia del arte suponía que el presente pasaba *primero* en la metrópoli y después, de manera vicaria, en sus *provincias*, que confirmaban así la capacidad de anticipación de aquellas. La decolonialidad de la cultura visual entiende la catalogación de esas “pruebas culturales” dentro de un **proceso de negociación** cuyas tensiones expresan las **luchas por el sentido** que se producen **en contextos específicos** dentro de una hegemonía. Lecuona y Hernández plantean un ejemplo de esa **emancipación epistémica** planteando una **genealogía alternativa** a la metropolitana para su propio patrimonio personal –su propia herencia cultural– en un diálogo con la obra de Adrián Alemán que termina ocluyendo la visión romántica del paisaje canario.

Marx caracterizó la modernidad como el punto de inflexión en el que **"todo lo sólido se disuelve en el aire"**. De manera anticipatoria, aludía a la sublimación (el paso de lo sólido a lo gaseoso) para ilustrar cómo las referencias culturales que, durante siglos, proporcionaron un marco de estabilidad en el que representar la existencia, estaban siendo sistemáticamente deconstruidas en el proceso de avance del nihilismo. Bauman popularizó esta imagen marxista con su conocida metáfora de la sociedad (y el amor, la vida, la modernidad, los tiempos, las generaciones, la vigilancia, el miedo, el trabajo, la educación...) líquida. El tránsito vital por un suelo estable en el que resultaba imposible no seguir las sendas que otros abrieron, evolucionó hacia el **surfeo** sobre la cresta de unos **flujos** que borran los trazados e inundan de adrenalina los recorridos. Esta imagen romántica mantuvo su encanto mientras persistieron restos de la sólida rigidez del fordismo y su cultura, basada en la estabilidad, el compromiso y el largo plazo tanto en la vida privada (matrimonio, familia) como intelectual (coherencia, estilo), productiva (ética del trabajo, autodisciplina), laboral (contrato permanente, fidelidad a la empresa, promoción por antigüedad) o política (derechos, prevención, seguridad).

No obstante, la ELL siempre percibió **la liquidez como una oportunidad para ejercitarse nadando contra corriente**. Pero esa posibilidad se fue haciendo más utópica conforme los flujos se convirtieron en *tsunamis*. El planteamiento inicial de la ELL de darle estabilidad estética a la figura solo adquiriría sentido dialéctico contra un fondo que había perdido su definición. El nihilismo podía interpretarse como el lienzo en blanco en el que plantear el problema central de la modernidad -¿qué podemos ser ahora que hemos conseguido no ser nadie?- como un proyecto vital ilusionante. Tras la crisis quedó claro que el nihilismo posfordista no pretendía "fluidificar" los restos de rigidez de la sociedad fordista para darle a los sujetos la posibilidad de construir sus vidas estéticamente, sino **demoler cualquier resto de seguridad**, continuidad y previsibilidad, dismantelar -y, además, desprestigiar- cualquier atisbo de estabilidad -laboral, ideológica, simbólica o política- y cualquier acuerdo social capaz de revertir esta tendencia. Pronto quedó claro que la **precarización de la existencia** -física y simbólica- no era un daño colateral del sistema sino su producto estrella: la **multiplicación de los riesgos** sociales, la **instrumentalización del miedo** y la "privatización" de la negociación colectiva, la interiorización



de estos factores y su traducción en autoexigencia y **autoexplotación**, la **degradación** de la ética del trabajo, de la vida social y del medio ambiente, la extensión de la **confusión** y el **derrotismo**, a través del uso sistemático de la **mentira** y el rumor, como forma de enervar cualquier alternativa racional y de globalizar la sensación de fatalidad... despojaron el nihilismo de cualquier contenido positivo.

Entre otras cosas, porque también **debilitaron la representatividad política**: antaño vinculada al objetivo común del bienestar, la seguridad social, la igualdad y el derecho al trabajo, ahora se dispersaba en las más variadas formas del derecho a la diferencia. El **anacrónico recurso a la identidad** como mecanismo para brindarle sentido, estabilidad y continuidad personal a un mundo corporativamente desequilibrado favoreció la división de las demandas sociales, tan segmentadas como el propio mercado. La **institucionalización del desorden** no solo desestabiliza la subjetividad -carente no ya de referentes sólidos sino, sobre todo, de posibilidades materiales y aún de estímulos éticos o estéticos para orientar su existencia hacia el sentido- sino que dispersa cualquier criterio racional para la definición del progreso y el bienestar, para promover la acción social y la reivindicación política. El sistema se dio cuenta de que sobreexplotar a los individuos provocaba unas **paradójicas reacciones antisistema** consistentes en votar a los multimillonarios para extender la xenofobia, el machismo, el nacionalismo, la homofobia y todo tipo de respuestas viscerales contra las propias víctimas que trataban trabajosamente de traducir en diferencia su inestabilidad. Apuestas retrógradas por las fuentes premodernas de certidumbre que, curiosamente, refuerzan la inseguridad con la que el sistema se retroalimenta.

El capitalismo posfordista había convertido la distribución generalizada de la **angustia**, la inseguridad y la inestabilidad en motor de la economía productiva, modelo de la representación social y base de la negociación colectiva. En este nuevo contexto, **la incertidumbre dejó de parecer liberadora**, el suspense comenzó a provocar terror, los bañistas empezaron a sentir frío, la meditación se convirtió en un adiestramiento para aguantar más stress y los deportes de riesgo en un entrenamiento para la vida doméstica. Cuanto más necesaria se hacía la apelación a la estetización de la existencia (contra el retorno del dogmatismo) menos encanto cobraba el cultivo de la incertidumbre.



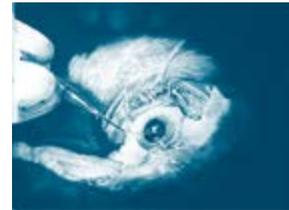
“ Ninguna de las posiciones de desigualdad relativa debe sentirse estable ni segura de ella misma. La construcción de lo precario, del desempleado, del pobre, del trabajador pobre, la multiplicación de los “casos” y de las “situaciones” (...) apunta a fragilizar no sólo al individuo que se encuentra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



La falta de interlocución que caracteriza la escena artística en provincias invita a “desdoblarse” para convertirse en espectadores de su propia obra (o a trabajar por parejas para facilitar ese diálogo: Sicilia y Martín, Hernández y Lecuona, Pérez y Requena, Peñate y Valencia...). Pero en esto también las provincias se anticipan al signo de los tiempos: ante la muerte del Archiespectador, los individuos se subcontratan como **espectadores de sí mismos**, para ver y ser vistos, lo que convierte el costumbrismo en una **actividad dialógica y política** muy alejada de la alienación típica del “arte de buhardilla” o del solipsismo del “diálogo con una misma”. Este desdoblamiento plantea una **violación del “principio de identidad”**: para ser una (misma) hace falta desdoblarse en dos, la que actúa y la que se observa actuando; permitiendo así, en un mundo desvergonzado, sentir vergüenza ajena de sí misma.

El *alter ego* autorretratado no es síntoma de narcisismo sino, bien al contrario, de **distanciamiento irónico** con uno mismo. Y es en este punto en el que el **desdoblamiento** de las artistas de provincias –obligadas a convertirse en autoras e interlocutoras de su propia vida y su propia obra, de su aislamiento, de su desarraigo– se convierte en **ejemplar** y les permite actuar en primera persona en nombre de todos, porque su existencia no es más que un modo local en el que precipita una situación histórica: la de la pérdida de agencia de unos sujetos degradados a la categoría de personajes secundarios tratando de escribir un guion para su propia vida en un mundo que ha convertido la capacidad de adaptación a sus reglas constantemente cambiantes en un mecanismo de supervivencia.

Recordemos que el doble es también la figura central de **lo siniestro**, que Freud describió como la turbación que provoca el extrañamiento de lo familiar. En este mundo desbocado, en el que la naturaleza ha dejado de ser sublime y se muestra menesterosa, lo inquietante ya no es “lo otro” de la razón, lo indómito, lo no urbanizado, sino, precisamente, la proliferación de mundo administrado que se comporta como si de una segunda naturaleza se tratara. Es decir, lo familiar. Y,



especialmente, esa siniestra disfunción entre lo que aún nos resulta familiar (la concepción de la vida como un proyecto de definición de los fines propios) y una realidad que desmonta sistemáticamente cualquier posibilidad material de vivirla a largo plazo.

A principios del siglo XXI aún resultaba perceptible el contenido emancipador de la crisis de la subjetividad burguesa: frente al trabajo alienante de la empresa fordista, las formas patriarcales de la familia, el etnocentrismo del estado-nación, la normalización educativa... la autoconstrucción en un escenario de incertidumbre que desterritorializaba los códigos de autoridad, se percibía todavía en clave utópica. La agobiante responsabilidad de realizar la propia vida una vez fuimos despedidas de la empresa, con una familia desestructurada, un estado que derogaba sus obligaciones, una educación privatizada... ya solo se podía leer en **clave distópica**. El desdoblamiento cada vez tenía menos que ver con la interlocución y más con la **adaptación forzosa** a una panoplia de perfiles personales y profesionales cada vez más variada y eventual, a una **autoexplotación** que nos condenaba al *multitasking* en un horizonte de creciente e inducida inseguridad. El **shock** comenzaba a mostrar su rostro productivo y a generar **angustia como forma de disciplina**. Si a finales de siglo nos inquietaban aún las seductoras estrategias de disciplinamiento ideadas por el mercado, ahora nos resultan amables ante la amenaza corporativa de desengancharnos del sistema.

La siniestralidad comenzó entonces a aludir menos a la pérdida de familiaridad –que aún conservaba su rostro liberador– y más a la cadena de **accidentes que el sistema provoca** como método, paradójicamente, para convencer-nos de su irremisibilidad.

Inicialmente la ELL entendía el accidente, en sentido filosófico, como lo contrario de la sustancia. Y la posibilidad de **concertar los accidentes** como una forma no dogmática de construir la subjetividad. Ahora el accidente se enmarca dentro de una **estrategia del terror** que ha convertido la **destrucción creativa** en algo más que un recurso estético. Inicialmente, la pérdida del protagonismo histórico del individuo se podía interpretar como un efecto desterritorializador que inducía al trabajo sobre sí. En una sociedad que auspicia la fractura social como incentivo a la productividad, ha pasado a significar que este sistema semoviente ha dejado de incluir el bienestar de los individuos entre sus fines.

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

Las prácticas culturales son, más que acciones, actuaciones. Representan, simulan las acciones sociales, pero solo a veces operan como una acción. [...] La antropología nos informa que esto no se debe a la distancia que las crisis ponen entre los ideales y los actos, sino a la estructura constitutiva de la articulación entre lo político y lo cultural en cualquier sociedad. Quizás el mayor interés para la política de tomar en cuenta la problemática simbólica no reside en la eficacia puntual de ciertos bienes o mensajes, sino en que los aspectos teatrales y rituales de lo social vuelven evidente lo que en cualquier interacción hay de oblicuo, simulado y diferido. (Néstor García Canclini, 2001)

El problema de la subjetividad se ha convertido en uno de los asuntos centrales del arte contemporáneo, es decir, la preocupación por los repertorios y modelos para convertirse en sujeto históricamente operativos tras la crisis moderna de la identidad y la posterior obsolescencia del propio modelo de subjetividad burguesa. Esta preocupación se enmarca dentro del creciente consenso sobre la pertinencia de vincular la subjetividad con la construcción de un proyecto que se haga cargo de la vida. Pero también dentro de la no menos creciente convicción del incesante aumento de las dificultades para lograrlo, no solo debido a la precarización biográfica en el contexto de la sociedad del riesgo (Beck, 1986), sino también a la propia crisis de la narratividad (Benjamin, 1933 y 1936) que hace difícil convertir las vivencias en experiencias. Con frecuencia, esta preocupación se ha planteado en el terreno de lo performativo, y no pocas veces desde la nostalgia por el retorno a la comunidad y la identidad. Pero la crisis de la sociedad del bienestar guarda también relación con la **colonización de los imaginarios de la vida buena** por parte de las instancias que la hacen inviable.



otro proyecto



pensamiento y prospectiva

Tenerife
2030



TEA
tenerife espacio de Las Artes