

Tesis doctoral presentada por
Guillermo Ros Lluch

Dirigida por
Juan Bautista Peiró López
Marina Pastor Aguilar

La violencia sistémica en los tiempos del capitalismo emocional: el caso del artista contemporáneo



La violencia sistémica en los tiempos del capitalismo emocional: el caso del artista contemporáneo



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Tesis doctoral presentada por

Guillermo Ros Lluch

Dirigida por Juan Bautista Peiró

López y Marina Pastor Aguilar

Universitat Politècnica de València

Junio, 2024

*A Juan Bautista Peiró,
por su inestimable acompañamiento desde siempre*

*A Marina Pastor,
por su apoyo incondicional*

*A Nuria Enguita,
por su confianza*

*A José María Bou,
por el imprescindible espacio de creación*

*A Gregorio Abril,
por el vínculo emocional que ambos tenemos con la piedra*

*A Julia Castelló y Charo González,
por su efectiva y constante colaboración*

*A Irene Faus,
por el soporte vital, académico y artístico en los años difíciles*

*A mi familia,
por todo*

Resumen

Esta tesis analiza el tipo de violencia sistémica que el neoliberalismo implementa hoy en las relaciones sociales de producción posfordistas y que se extiende, más allá del ámbito laboral, a todos los ámbitos de la vida del individuo, poniendo el acento en los efectos psicológicos de esta violencia, interiorizada como optimización personal y libre autorrealización. A partir de aquí, indaga en la inserción del ecosistema del arte en esas nuevas relaciones de producción caracterizadas por el imperativo de creatividad y de autorrealización personal. La apropiación (por parte de la lógica mercantilista neoliberal) del concepto de creatividad propio de la tradición artística y sus consecuencias —la flexibilidad y la precariedad—, así como la manera como impactan en particular en la vida cotidiana del artista y en su producción, en medio de la instrumentalización del arte contemporáneo y de sus formas de legitimación por parte de un nuevo capitalismo emocional, constituyen el foco fundamental de la investigación. A modo de interpretación subjetiva del análisis llevado a cabo en esta investigación, se presenta una práctica artística propia que, bajo el título de *Un ejercicio de violencia*, se expuso en el IVAM entre octubre de 2021 y febrero de 2022.

Resum

Aquesta tesi analitza el tipus de violència sistèmica que el neoliberalisme implementa hui en les relacions socials de producció postfordistes i que s'estén, més enllà de l'àmbit laboral, a tots els àmbits de la vida de l'individu, posant l'accent en els efectes psicològics d'aquesta violència, interioritzada com a optimització personal i lliure autorealització. A partir d'ací, indaga en la inserció de l'ecosistema de l'art en eixes noves relacions de producció caracteritzades per l'imperatiu de creativitat i d'autorealització personal. L'apropiació (per part de la lògica mercantilista neoliberal) del concepte de creativitat propi de la tradició artística i les seues conseqüències —la flexibilitat i la precarietat—, així com la manera com impacten en particular en la vida quotidiana de l'artista i en la seua producció, enmig de la instrumentalització de l'art contemporani i de les seues formes de legitimació per part d'un nou capitalisme emocional, constitueixen el focus fonamental de la investigació. A mode d'interpretació subjectiva de l'anàlisi duta a terme en aquesta investigació, es presenta una pràctica artística pròpia que, sota el títol d'*Un exercici de violència*, es va exposar en l'IVAM entre octubre de 2021 i febrer de 2022.

Abstract

This thesis analyses the type of systemic violence that neoliberalism implements today in post-Fordist social relations of production and that extends, beyond the labour sphere, to all areas of the individual's life, emphasizing the psychological effects of this violence, internalized as personal optimization and free self-realization. From here, he investigates the insertion of the art ecosystem in these new relations of production characterized by the imperative of creativity and personal self-realization. The appropriation (by neoliberal mercantilist logic) of the concept of creativity inherent to the artistic tradition and its consequences — flexibility and precariousness — as well as the way in which they impact in particular on the artist's everyday life and production, amidst the instrumentalization of contemporary art and its forms of legitimization by a new emotional capitalism, constitute the fundamental focus of the research. By way of a subjective interpretation of the analysis carried out in this research, an artistic practice of my own is presented which, under the title *Un ejercicio de violencia*, was exhibited at IVAM between October 2021 and February 2022.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	16
<i>PARTE I</i>	
1. APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LA VIOLENCIA	30
1.1. La violencia en la modernidad	31
1.2. El siglo XX y el fin de la modernidad: de Sorel a Benjamin	34
1.3. Carl Schmitt: el binomio amigo/enemigo	36
1.4. Walter Benjamin: la «violencia divina»	38
1.5. Hannah Arendt: violencia y poder	43
1.6. René Girard: la violencia como fundamento de la vida social	47
1.7. Pierre Bourdieu: la violencia simbólica	49
1.8. Johan Galtung: el triángulo de la violencia	50
1.9. Giorgio Agamben: biopolítica, estado de excepción y violencia divina	52
1.10. Jean Baudrillard: el infierno de lo mismo	56
1.11. Slavoj Žižek: violencia objetiva y violencia emancipatoria	58
1.12. Byung-Chul Han: la violencia de la positividad en la sociedad del rendimiento	62
2. ASÍ ESTÁN LAS COSAS	74
2.1. Tiempos de melancolía: los cielos ya no se toman por asalto	80
2.2. El individuo posmoderno: despolitizado y apático, pero optimizado	88
2.3. En la rueda de hámster: la lógica del mercado	94
2.3.1. El individuo posmoderno en el diván: terapias y memes	97
2.3.2. <i>Millennials</i> : la fatiga de una generación	101
2.3.3. El insaciable apetito del hámster: la violencia autoinfligida	105

PARTE II

3.	QUÉ HA SIDO DEL ARTE	110
3.1.	El asombroso triunfo de la creatividad	110
3.2.	El dudoso lugar del arte (y del artista) contemporáneo	114
3.2.1.	A vueltas con la estética	120
3.2.2.	La promesa del «giro social»: el arte participativo	122
3.2.3.	La apuesta por la rehabilitación de la estética	124
3.2.4.	Contra la retórica de la transgresión: a las barricadas	126
3.2.5.	El curioso caso del arte emergente	128
3.2.6.	El artista en la cuerda floja	130
4.	DE LA CREATIVIDAD A LA PRECARIEDAD EN EL ARTE (O CÓMO HEMOS LLEGADO A ESTO)	134
4.1.	Del « <i>precario é bello</i> » a Steve Jobs	135
4.2.	El artista como entusiasta precario en huida hacia delante	142
4.3.	Estos son los datos, nuestras las conclusiones	154
4.4.	Cultivando nuestro jardín: prácticas artísticas contra la precariedad	163

PARTE III

5.	RETRATO (PRECARIO) DEL ARTISTA SUMERGIDO	180
6.	EN PRIMERA PERSONA: <i>UN EJERCICIO DE VIOLENCIA</i>	188
6.1.	El «sitio específico» de una instalación: la Galería 6 del IVAM	188
6.2.	Paisaje después de la batalla: una descripción	191
6.3.	El <i>lore</i> de <i>Berserk</i> : un héroe atormentado en violento combate contra el mundo	195
6.4.	Videojuegos, <i>lore</i> , violencia, ratas y tiempo detenido	198
6.5.	La piedra inmemorial: violencia y misticismo	206
6.6.	El <i>lore</i> de la piedra: picapedreros y símbolos de la Llotja al IVAM	214
6.7.	Un material de leyenda: el acero de Damasco	219

6.8.	El roedor como <i>alter ego</i>	222
6.8.1.	El animal como espejo oscuro: el uso alegórico	223
6.8.2.	Ratas, precisamente ratas	235
6.9.	Antes de <i>Un ejercicio de violencia</i> : el hilo conductor	241
6.10.	Ampliación del campo de batalla: Zape	256
6.11.	Ser o no ser (artista): ¿esa es la cuestión?	261
7.	A MODO DE CONCLUSIÓN	266
	ANEXO 1: Imágenes de <i>Un ejercicio de violencia</i>	270
	ANEXO 2: Archivo de la producción de <i>Un ejercicio de violencia</i>	302
	REFERENCIAS	318

INTRODUCCIÓN

La temática planteada como punto de partida de esta tesis ha sido, desde el primer momento, el análisis de la presencia implícita de la violencia en el arte contemporáneo en tanto violencia sistémica que afecta al mundo del arte en general y al artista en particular. La sospecha que la alentaba —una percepción sin duda subjetiva, basada en la experiencia personal, el conocimiento cercano del ámbito del arte emergente y alguna lectura esporádica— era la idea de que cualquier resistencia, cualquier batalla del arte contra esta violencia inherente al sistema, está condenada a ser fagocitada por ese sistema y, en consecuencia, a perpetuar esa misma violencia. Esa sospecha constituía, de hecho, mi motivación, y tal vez también un atisbo de secreta esperanza: hallar en la investigación herramientas sólidas para afrontar personalmente el propio desarrollo profesional.

Se trata de un tema de actualidad desde hace décadas —y promete seguir siéndolo en los próximos años— a causa de la coyuntura sociopolítica de la que el sistema del arte forma parte y del propio proceso de autodefinición del arte contemporáneo desde el fin de la modernidad. Precisamente el hecho de que el arte —y el ámbito de la cultura en general— forme parte de una coyuntura sociopolítica concreta ha hecho derivar el transcurso de la investigación hasta centrarlo en la relación entre el concepto de creatividad y la realidad de la precariedad.

En este sentido, la hipótesis inicial es que solo es posible comprender la actividad artística profesional en la actualidad y la precariedad en que está inmersa a partir de un marco explicativo que contemple la existencia de una violencia sistémica en las sociedades neoliberales occidentales. Esta violencia afecta a las relaciones sociales de producción en general, que se caracterizan por el imperativo de creatividad y que, en el ámbito del arte, se

traduce en su instrumentación política y en una cultura de la precariedad que interioriza esa violencia e impacta psicológicamente en el trabajador del arte y en su práctica.

Marco conceptual

En las últimas décadas, el concepto de creatividad tradicionalmente asociado al arte —y a la cultura en general— se ha situado en el centro de las dinámicas económicas de las sociedades neoliberales contemporáneas, convertido en pieza clave en la lógica mercantilista del posfordismo y vehículo perfecto para el desarrollo de una sociedad del rendimiento en la que se ha producido un cambio de paradigma: estamos ante una especie de capitalismo tardío de carácter emocional, que incide en las emociones para aumentar el rendimiento del individuo, conminándolo a ser «empresario de sí mismo». Los sujetos tienden así a interiorizar una autoexplotación en la que coinciden libertad y coacción. Esta situación ha desembocado en la exigencia de un perfil de flexibilidad y precariedad —extendido ya fuera del ámbito laboral— en aras de supuestas oportunidades de autorrealización. Las consecuencias se manifiestan en enfermedades psíquicas que provocan el colapso del yo bajo el imperativo autoimpuesto de hiperrendimiento. Se trata de una nueva forma de violencia que no necesita de la represión, puesto que es violencia interiorizada y autoinfligida. Esto se produce en un marco sociopolítico de «realismo capitalista» en el que de manera generalizada se ha aceptado que no hay alternativa consistente que el sistema no sea capaz de fagocitar. Inmerso en esta crisis ideológica, el arte contemporáneo se replantea continuamente su papel, y el artista afronta cotidianamente su práctica víctima de un marco teórico cuando menos confuso. Este es el marco conceptual —en clave sociopolítica— en el que esta tesis pretende, modestamente, abordar esa confusión y trata de situar en ella al artista, perdido entre la tradición del genio

creador y su condición de trabajador acosado por una precariedad de la que no puede escapar, y que le provoca una angustia traducida en fatiga, ansiedad y desórdenes mentales.

Metodología

El trabajo debía partir de una exégesis conceptual acerca de los fundamentos de la investigación, y se imponía, por tanto, empezar por el propio concepto de violencia tal como se ha desarrollado a partir del siglo XX. Para esta conceptualización filosófica de la violencia se ha recurrido básicamente a las fuentes clásicas de primera mano (fundamentalmente Benjamin, Arendt, Bourdieu, Galtung, Agamben, Baudrillard y Žižek), además de las aportaciones más recientes —y a nuestro juicio fundamentales— del filósofo Byung-Chul Han, en particular *La sociedad del cansancio* (2012) y *Topología de la violencia* (2022). En este caso, resultaba imprescindible respetar un orden cronológico que permitiera comprender la evolución del análisis filosófico del concepto.

A partir de aquí, desaparece el enfoque cronológico y la investigación se sustenta en una revisión de la teoría —la sociología— del arte que se desprende de la teoría crítica sociopolítica contemporánea. En este sentido, antes de adentrarnos propiamente en el ámbito artístico, era preciso acudir a las fuentes contemporáneas que sostienen la crítica al neoliberalismo con el fin de comprender de qué modo esta violencia sistémica se implementa hoy en las sociedades «libres» occidentales. En este punto de la investigación nos hemos servido de trabajos de teoría política como los ya clásicos de Armen Avanessian (2017), Hartmut Rosa (2016), Ulrich Beck (1998), Wendy Brown (2019) o Sara Ahmed (2019), y los ensayos críticos desde diferentes disciplinas, como los diversos trabajos sociológicos de Mark Fisher y Gilles Lipovetsky desde la filosofía, de Enzo Traverso (2019) desde la historiografía o de Claire Bishop (2016) desde la teoría del arte.

Una vez apuntalada la evolución histórica que condiciona las variables del ámbito artístico en las que queríamos profundizar, se trataba de abordar la problemática del arte contemporáneo, imposible de abarcar en toda su dimensión en estas páginas, pero cuyos trazos básicos debían permitirnos comprender las enormes dificultades que suscita la definición de su propio rol (en las sociedades neoliberales descritas en el capítulo anterior) antes de centrarnos en la condición de precariedad por la que se ve afectado. Para ello, fue muy útil un recorrido —que no se pretende exhaustivo— desde la crítica ortodoxa a las posiciones más radicalmente iconoclastas, desde las obras de Arthur Danto, Martha Rosler (2017) o Gerard Vilar a las reflexiones de Allan Kaprow (2007), Laurent Cauwet (2019) o Daniel Gasol (2021). Este abanico de posiciones —frente a la estética, pero sobre todo frente al mercado del arte— nos permitió iluminar aquellas tensiones, e incluso contradicciones, relevantes para explicar la situación del artista contemporáneo.

Llegados a este punto, han sido decisivos los análisis sobre la apropiación neoliberal del concepto de creatividad —el trabajo de Oli Mould (2019) ha resultado muy clarificador al respecto— y los ensayos, ya centrados en la precariedad y sus efectos sobre el trabajador cultural en general (y el artista en particular) de Deresiewicz (2021), Eudald Espluga (2021) y los diversos trabajos de Remedios Zafra, que se ha ocupado exhaustivamente de la precariedad y su impacto psicológico en los trabajadores creativos. Todos ellos han aportado claves para la comprensión de las ambivalencias y mitos que alimentan la precariedad y dificultan su abordaje en un tipo de trabajo —el cultural— que solo en los últimos años está siendo abordado sociológicamente. Los estudios y prácticas artísticas en torno a esta precariedad que aportamos a modo de muestra solo ponen en evidencia —vienen a confirmar— los rasgos que adquiere la precariedad en este ámbito y las tensiones que provocan en la vida cotidiana de los trabajadores culturales.

Todo este análisis desemboca en una práctica artística concreta que supone la interpretación subjetiva y personalísima de las tensiones que la investigación ha provocado en su autor, y hace necesario un giro en el tono de la tesis, que pasa a narrarse en primera persona, como indica el propio título del capítulo.

En todos los casos hemos procurado identificar las fuentes de información cuando correspondía. Es posible que, en un afán de rigor en la investigación, y dado que prácticamente no se han utilizado datos cuantitativos ni técnicas de medición, nos hayamos excedido al citar. Diremos, en nuestra defensa, que hay en la cita un reconocimiento honesto de la deuda intelectual con el autor citado y que, a nuestro juicio, evita el plagio disfrazado de paráfrasis.

Objetivos

No es la intención de esta investigación ofrecer propuestas de solución ante una problemática que escapa, hoy por hoy, al alcance de la propia crítica especializada, sino presentar la complejidad de un panorama que emerge al contemplar una cuestión que, más allá de incidir en las condiciones laborales del trabajador cultural, tiene profundas raíces filosóficas e ideológicas basadas en la evolución global del neoliberalismo y no puede comprenderse al margen de estas raíces. Los objetivos que nos planteamos desde el inicio de la investigación respondían en general a la necesidad de comprender la propia práctica artística a partir de un marco teórico explicativo, y fueron concretándose en el transcurso de la investigación. Todos, salvo el último, constituyen objetivos de tipo analítico:

- Conceptualizar el tipo de violencia sistémica que impregna hoy las sociedades neoliberales occidentales.

- Concretar la implementación de esta violencia en las actuales relaciones sociales de producción y su extensión a todos los ámbitos de la vida del individuo.
- Enfatizar los efectos psicológicos de una violencia sistémica interiorizada como optimización personal en una sociedad afectada por la aceleración de los ritmos de vida.
- Insertar el ecosistema artístico en unas nuevas relaciones sociales de producción (posfordistas) caracterizadas por el imperativo de creatividad y de autorrealización personal.
- Identificar la instrumentalización política del arte contemporáneo y de sus formas de legitimación, así como la tensión entre lo artístico y lo social en el ámbito del arte.
- Analizar la flexibilidad y la precariedad como consecuencias de la apropiación del concepto de creatividad por parte de la lógica mercantilista del neoliberalismo.
- Revisar la literatura acerca del trabajador cultural precario para señalar el impacto específico sobre el artista (y sobre la producción artística) del modo de producción posfordista.
- Identificar estudios que reflejan la precariedad (particularmente en el ámbito español) y casos de artistas que revelan en sus prácticas la precariedad persistente en el mercado del arte.
- Presentar una práctica artística propia concebida a partir de las relaciones conceptuales que atraviesan esta tesis.

Estructura de la tesis

La estructura de este trabajo, de acuerdo con el enfoque metodológico adoptado, está organizada en tres partes claramente diferenciadas.

Parte I

Esta primera parte está compuesta a su vez por dos capítulos: un primer capítulo dedicado a la conceptualización de la violencia a través de la filosofía y la sociología contemporáneas —siguiendo aquí un orden cronológico— como premisa necesaria para abordar las raíces del contexto en el que se va a desarrollar la investigación, y un segundo capítulo en el que se plantea propiamente, desde una perspectiva sociopolítica, el contexto contemporáneo en el que esa violencia se implementa, sin entrar todavía en el terreno concreto del arte contemporáneo y de su rol en este contexto.

Capítulo 1

El primer capítulo pretende elaborar una teorización sistemática del concepto de violencia tal como se ha desarrollado a partir del fin de la modernidad, con Benjamin como autor referente de una filosofía de la violencia con la que dialogarán prácticamente todos los autores posteriores, y especialmente Agamben y Žižek. El posterior desarrollo del concepto de violencia sistémica de este último se irá nutriendo de la violencia simbólica de Bourdieu (que ya prefigura la sutil violencia contemporánea que señalará Baudrillard, más allá de la sociedad de control que había descrito Foucault) para llegar a un concepto que podemos considerar más ajustado a nuestro tiempo, el de violencia de la positividad —que sigue siendo violencia sistémica— en la sociedad del rendimiento, conceptualizada por Byung-Chul Han, y que nos sitúa en la actual autoexplotación del individuo en el marco del neoliberalismo.

Capítulo 2

Este capítulo aborda el contexto sociopolítico concreto en el que se plasma la teorización de la violencia desarrollada en el capítulo anterior. Plantea la situación generada por la caída del comunismo y la aceptación general del neoliberalismo como «fin de la historia», así como de la inviabilidad de las alternativas. Se analiza la tendencia a la nostalgia y a la melancolía que se ha apoderado de la cultura posmoderna ante la absorción de cualquier intento de hacer frente al sistema, que desemboca en la identificación de la realidad con un capitalismo («realismo capitalista») caracterizado por la aceleración temporal y social. El análisis nos lleva a un capitalismo emocional, consolidado por las nuevas tecnologías, que se ha apropiado del concepto de creatividad y lo ha convertido en un imperativo. Prácticamente toda la segunda parte de este capítulo está dedicada a la descripción sociológica de este nuevo escenario, que afecta particularmente a lo que se ha dado en llamar la generación *millennial*: la compulsión hacia una autogestión óptima y a la autorrealización («ser uno mismo»), entendida como libre elección, provoca en el individuo desórdenes mentales recurrentes que el neoliberalismo intenta privatizar sin asumirlos como problema social, y desarrolla una nueva ética posfordista del trabajo basada en una violencia autoinfligida.

Parte II

En esta segunda parte, la investigación se adentra en el rol del arte contemporáneo en el marco del contexto sociopolítico descrito. Está formada por dos capítulos: uno de ellos dedicado a analizar la transición del arte moderno al arte contemporáneo y su evolución en el contexto de una sociedad neoliberal que fagocita el arte crítico y cuestiona el papel del artista como trabajador cultural. El capítulo siguiente se centra en desarrollar la apropiación del

concepto de creatividad por la lógica del mercado neoliberal y la precariedad como consecuencia fundamental en el sistema del arte.

Capítulo 3

A partir del ascenso de la «clase creativa» y del imperativo de creatividad asumido, se recogen aquellas aportaciones teóricas que han explicado el modelo económico actual como modo de producción propio del arte, y se anuncian las implicaciones de flexibilidad y precariedad laborales que han eclipsado lo social frente a lo individual. Con el fin de situar al arte en este contexto sociopolítico, la investigación se adentra en el debate acerca de la desestetización del arte y su «giro social», incluyendo el cuestionamiento de los conceptos de «arte» y de «artista», así como el de la institución como legitimadora de ambos. Todo ello dentro de una retórica de la transgresión que el arte ha asumido como propia, pero que se ha visto cuestionada desde las posiciones teóricas más radicales. Este debate afecta particularmente al artista emergente fagocitado por el entramado cultural (por necesitar la sanción del mercado), obligado a negociar la tensión inevitable entre lo artístico y lo social.

Capítulo 4

En este capítulo se desarrolla la apropiación por la economía neoliberal de la creatividad, ya apuntada en capítulos anteriores, para abordar su consecuencia fundamental: la precarización en general y en el ámbito del arte en particular. Se revisan aquí las aportaciones teóricas de los últimos años, que recogen la evolución del artista desde el mito del genio romántico, marginal y solitario, imbuido de entusiasmo creador, hasta el trabajador del arte que ve reducida su libertad y pospuesta su vida, sometido a una autoexplotación impuesta por la

precariedad laboral. La segunda mitad del capítulo recoge, por una parte, los datos que diversos estudios han aportado sobre la precariedad en el sector cultural —principalmente centrados en el ámbito español, pero con referencias a otros de carácter internacional— y, por otra parte, una serie de prácticas artísticas —también fundamentalmente en el contexto español— que ponen en cuestión la relación entre arte y trabajo y abordan la cotidianeidad del artista.

Parte III

Esta tercera y última parte de la tesis se aborda desde la subjetividad de su autor.

Abandonando el tono académico sostenido hasta este momento, se propone, en primer lugar, un retrato hipotético del artista precario en su cotidianeidad. Este breve capítulo da paso a la presentación de la práctica artística resultante de la reflexión llevada a cabo a partir de la elaboración de la tesis y la conciencia desarrollada a partir de la investigación.

Capítulo 5

El retrato que aquí se presenta como hipotético está obviamente inspirado en la experiencia más personal e intransferible, pero —así lo entendemos— concreta en la cotidianeidad toda la reflexión teórica anterior. Se propone este retrato, no como un reflejo ficticio representativo de cualquier artista precario con la intención de plasmar en un prototipo las condiciones descritas en los capítulos anteriores, sino justamente a la inversa, como un retrato lacerantemente realista de la propia circunstancia vital, que se corresponde, sin necesidad de recurrir a la ficción, con esas condiciones.

Capítulo 6

En este último capítulo se presenta la práctica artística concebida a partir de la investigación teórica de esta tesis: la instalación *Un ejercicio de violencia*, realizada ex profeso y expuesta en el IVAM en 2021. Esta práctica artística permitió revisar y consolidar ciertas cuestiones que aquí se han planteado y la percepción subjetiva de su autor ante ellas. Al planteamiento de la exposición se acompañan descripciones de prácticas artísticas anteriores que ya prefiguraban las inquietudes que se plasman en *Un ejercicio de violencia*, así como la experiencia de la apertura posterior de un espacio independiente vinculado en primera instancia a la exposición.

PARTE I

1. APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LA VIOLENCIA

*La realidad ha llegado a tales extremos en nuestro siglo
que podemos decir sin exageración que la realidad es
«exagerada».*

Hannah Arendt (*Correspondence*)

Aunque el concepto de violencia recorre, sin duda, toda la historia del pensamiento, lo cierto es que una teorización sistemática puede datarse, a efectos de este trabajo, a partir del Renacimiento (en el sentido de que empieza a prefigurarse el mundo moderno) y, concretamente, de la figura de Nicolás Maquiavelo (1469-1527) y su obra emblemática, *El Príncipe* (1532). Sin embargo, como se trata llegar al concepto de violencia tal como se ha desarrollado al final de la modernidad, a partir del siglo XX, repasaremos, con trazo grueso, el recorrido del concepto hasta situarnos en los inicios de ese siglo.

En el siglo XVI, Maquiavelo inaugura la separación de la política de la esfera de la ética y, puesto que la política trata del poder, entiende que los medios son buenos en la medida en que sirven para lograr el fin. En su razonamiento, la violencia es parte de la naturaleza del hombre, de ahí que la fuerza haya sido en la historia el origen de todo poder y, al mismo tiempo, la negación del derecho. El Estado, como poder colectivo de la sociedad, normativiza y legitima la violencia a través del derecho, y en nombre del derecho la ejerce como monopolio propio, con el fin justificado de preservar el orden y la unidad en una sociedad.

1.1.La violencia en la modernidad

El siglo XVII, con el que se inicia el mundo moderno —en medio de un escenario de revueltas, guerras civiles y religiosas, de monarquías absolutas cuyo poder trata de limitar una incipiente burguesía ilustrada—, verá el desarrollo del pensamiento político británico, que servirá de inspiración a la Ilustración europea. Este movimiento cultural e intelectual recorrerá Europa en el siglo XVIII, pero sus inicios pueden situarse en la Revolución Gloriosa en Inglaterra (1689), que instaura la monarquía parlamentaria. En este contexto, los modelos antagónicos del pensamiento político británico de Hobbes y Locke parten de una misma idea de igualdad natural de todos los hombres, pero se encaminan a justificar dos tipos muy diferentes de sociedad: Thomas Hobbes (1588-1679) defiende en su *Leviatán* (1651) el absolutismo —retomando la tradición política de Maquiavelo—, y entiende que la igualdad natural llevará a una competencia feroz (una guerra de todos contra todos), que desemboca en un pacto social que dará lugar al Estado como forma de vivir en sociedad. El poder supremo se encarna en un soberano en el que los ciudadanos delegan todos sus derechos, sin que él mismo esté sujeto a las leyes. La paz exige la renuncia a la libertad, y el uso legítimo de la violencia pasa a ser monopolio del Estado, legitimado así para ejercer el terror sistemático con el fin de garantizar el orden y la seguridad.

Por su parte, John Locke (1632-1704), considerado como el primer teórico del liberalismo, defiende en sus *Dos tratados sobre el gobierno civil* (1689) que la igualdad natural de los hombres les lleva a una convivencia en el respeto mutuo siguiendo la ley natural. Para evitar las infracciones a la ley natural, los hombres se organizan en sociedad mediante un contrato —de nuevo el pacto social—, que en este caso debe garantizar de manera pacífica los derechos naturales. Los ciudadanos delegan en el poder la administración de justicia, pero conservan sus derechos. El poder no puede ser absoluto ni arbitrario, y para

evitar que lo sea propone una separación de poderes, lo que le convierte en el primer representante de la ideología liberal. Ciertamente, es el Estado el que concentra el derecho a la violencia, pero no puede ejercerse fuera del derecho. Si el poder actuara contra su misión de garantizar los derechos naturales, el pueblo quedará libre del pacto de obediencia, el poder vuelve a él y podrá resistirse, violentamente si es necesario.

La Ilustración supone una crítica política y social del Antiguo Régimen que implicará la defensa de la libertad de pensamiento y la confianza en el progreso a través de la razón. El movimiento se extiende hasta la Revolución Francesa (1789). Será Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) el pensador que marca el inicio de la Ilustración en Francia. Para Rousseau la violencia no se da en el estado de naturaleza (en el que el hombre vive de manera feliz y pacífica), sino que surge con la introducción de la sociedad —un mal necesario para la supervivencia— y específicamente de la propiedad privada. Es bien conocido el siguiente párrafo de su *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, escrito en 1754:

El primer individuo al que, tras haber cercado un terreno se le ocurrió decir «esto es mío» y encontró a gentes lo bastante simples como para hacerle caso, fue el verdadero fundador de la Sociedad Civil. Cuántos crímenes, guerras, asesinatos, cuántas miserias y horrores no le hubiera ahorrado al género humano el que, arrancando las estacas o cegando el foso, hubiera gritado a sus semejantes «guardaos de escuchar a este impostor, estáis perdidos si olvidáis que las frutas a todos pertenecen y que la tierra no es de nadie...». (Rousseau, 1989, p. 119)

En definitiva, el derecho de propiedad y la desigualdad económica están en el origen de la violencia, que acaba por ser prerrogativa del poder político al servicio de la opresión y la desigualdad. La propuesta de Rousseau es un pacto social que establece el dominio de la

voluntad general (identificado con el interés común) bajo los principios de igualdad y libertad. En una sociedad de este tipo, la violencia sería el medio de coacción social para asegurar el cumplimiento de esa voluntad general por parte de un poder legítimamente constituido. Estas ideas de Rousseau, de extraordinaria influencia en el siglo XX, están en el germen del ideario socialista y del concepto de violencia revolucionaria.

El siglo XIX, destruidas las bases del Antiguo Régimen, verá surgir las revoluciones liberales lideradas por la burguesía y la revolución industrial en medio de transformaciones políticas, económicas y sociales que van a tener como fondo el liberalismo político y, en consecuencia, el capitalismo. La burguesía, ya afianzada como clase social, pasa de ser revolucionaria a representar el conservadurismo frente a una nueva clase social surgida de la industrialización —el proletariado—, sometida a una durísima explotación. Los medios de producción se acumulan en manos de la burguesía, y las graves desigualdades sociales hacen que el proletariado tome progresivamente conciencia de su situación. Este estado de cosas desembocará hacia la mitad del siglo en movimientos de trabajadores, que vendrán a sumarse a los que ya existían y que pedían mejoras sociales. Los primeros teóricos del socialismo y del anarquismo y el idealismo hegeliano suministrarán a Marx y Engels la base de su pensamiento revolucionario.

No entraremos aquí en una explicación exhaustiva de la dialéctica hegeliana, salvo en lo que nos interesa para llegar a Karl Marx (1818-1883). Para Hegel la realidad es dialéctica, y todo proceso histórico debe ser explicado a partir de la dialéctica. En su *Fenomenología del espíritu* hace referencia a la dialéctica entre amo y esclavo. Hegel afirma que la primera forma en que se expresa la conciencia individual es el deseo. A partir del deseo surge una lucha que concluye con la imposición de unos (amos) y la derrota de otros (esclavos). La dependencia progresiva del amo contrastará con la conciencia del esclavo de su capacidad transformadora de la naturaleza adquirida mediante el trabajo. Hegel explica cómo, dialécticamente, la

contradicción entre el amo y el esclavo será superada mediante una lucha violenta e inevitable. Ahora bien, Hegel entendía esta conquista del esclavo en el terreno propio del idealismo, como etapa de la conciencia hasta llegar al autoconocimiento. Marx, por el contrario, empleó la dialéctica para defender la lucha de clases y la liberación del obrero sometido a la alienación capitalista.

Como Maquiavelo, Marx considera la violencia una constante en la historia. Se trata de una violencia que tiene su base en la dimensión económica, y que funciona como medio para conseguir el fin: el poder económico y político. La lucha de clases es el motor de la historia, y la historia es violenta y revolucionaria. En esa lucha de clases, la violencia es violencia revolucionaria, y la única manera de acabar con la alienación del trabajador. Esta alienación —que se da por el hecho de que el trabajador considera el producto de su trabajo como algo ajeno a sí mismo y que le lleva a una deshumanización— se da especialmente en el capitalismo (la plusvalía que genera su trabajo no retorna al trabajador, que es quien lo ha generado, sino que queda en manos del capitalista, lo que supone una distribución desigual de la riqueza), pero el proletariado puede acelerar la marcha inexorable de la historia hacia el comunismo con su acción revolucionaria y necesariamente violenta, como ya se adelanta en el *Manifiesto Comunista* de 1848, escrito juntamente con Engels. A pesar del fracaso de la utopía socialista, todos los autores que en el siglo XX y hasta nuestra época han reflexionado sobre la violencia estarán impregnados de marxismo, sin duda la filosofía más influyente que recorre el fin de la modernidad y la modernidad tardía.

1.2.El siglo XX y el fin de la modernidad: de Sorel a Benjamin

El siglo XX es —como acabamos de señalar— el siglo del fracaso de la utopía socialista, pero también de dos guerras mundiales, de la aparición de los totalitarismos, de las guerras de

liberación de los países colonizados y de la guerra fría. Todo ello hizo de este siglo una etapa de la historia particularmente violenta, y trajo consigo el cuestionamiento del mito del progreso de la humanidad. Sin embargo, será también el siglo del desarrollo del denominado «estado de bienestar» —siguiendo las teorías del economista John Maynard Keynes—, de manera que la organización económica de las sociedades occidentales después de la Segunda Guerra Mundial se asienta sobre dos pilares: el sistema capitalista basado en la propiedad privada y un Estado intervencionista y protector.

A principios del siglo, en medio del auge de los totalitarismos y antes de que se produjera la revolución soviética, el filósofo y sindicalista francés George Sorel (1847-1922), oscilando ideológicamente entre el fascismo y el marxismo, apuesta también por la violencia como única vía para la revolución: solo la violencia revolucionaria puede derrotar a la burguesía a partir de la organización social del proletariado. Su análisis de la violencia es interesante porque es el punto de partida de la reflexión sobre el tema de otro autor particularmente influyente sobre la intelectualidad occidental posterior: Walter Benjamin. A juicio de Sorel (1978), la dignidad y la justicia para los oprimidos se alcanzan a través de la violencia revolucionaria organizadas en sindicatos obreros. Es el mito de la violencia lo que dará vitalidad a la lucha obrera. Mientras que la utopía es el sueño de los débiles, el producto de los intelectuales, el mito dirige nuestras emociones, mueve nuestra voluntad, es acción violenta, destrucción para la regeneración, el mito es revolucionario y la violencia que emerge de él será radical, heroica y mítica, y es el medio que justifica el fin, tal como reconoce en sus *Reflexiones sobre la violencia* de 1908:

La violencia proletaria, ejercida como pura y simple manifestación del sentimiento de la lucha de clases aparece así con carácter de algo bello y heroico. Está al servicio de los intereses primordiales de la civilización, y aun cuando no opta, quizá, por el

método más adecuado al logro de provechos materiales inmediatos, puede salvar de la barbarie al mundo. (Sorel, 1978, p. 95)

Tal como la concibe Sorel, la violencia revolucionaria es la única alternativa para acabar con la violencia del Estado capitalista, un Estado que tiene su reflejo en el parlamentarismo, representante de los intereses de la clase dominante.

Algunas décadas más tarde, la pensadora alemana Hannah Arendt situaría el fin de la modernidad en el acontecimiento histórico que supone la llegada de los totalitarismos. Para Arendt, este acontecimiento habría supuesto tal ruptura con las categorías políticas y morales tradicionales, que ya no era posible comprender el presente apoyándose en ellas: era necesario empezar a «pensar sin barandillas», según su propia expresión. Tomando como lema esta expresión, ya en pleno siglo XXI, el filósofo estadounidense Richard J. Bernstein (2015) publicaba *Violencia. Pensar sin barandillas*, una obra que analizaba la violencia a partir de ciertas figuras fundamentales que han reflexionado profundamente sobre los distintos interrogantes que plantea el concepto de violencia. Entre esas figuras fundamentales, de las que a su juicio tenemos mucho que aprender en lo que se refiere al significado de la violencia en nuestro tiempo, Bernstein sitúa a Carl Schmitt, Walter Benjamin y la propia Arendt.

1.3. Carl Schmitt: el binomio amigo/enemigo

Carl Schmitt (1888-1985), jurista y teórico político vinculado activamente al nazismo, llevó a cabo una crítica radical y controvertida del liberalismo contemporáneo que ha sido objeto de reflexión de filósofos posteriores, desde Benjamin y Arendt hasta Agamben y Žižek, por citar solo algunos nombres, de tal forma que su obra *El concepto de lo político*, publicada en 1927,

está considerada como un clásico de referencia para la reflexión contemporánea sobre la cuestión.

En su intento de analizar lo que considera la política real, este autor introduce la distinción entre amigo y enemigo como criterio de distinción de lo político, del mismo modo que en el terreno de lo moral el criterio es la distinción entre lo bueno y lo malo, o el de lo bello y lo feo en el de la estética:

El sentido de la distinción amigo-enemigo es marcar el grado máximo de intensidad de una unión o separación, de una asociación o disociación. Y este criterio puede sostenerse tanto en la teoría como en la práctica sin necesidad de aplicar simultáneamente todas aquellas otras distinciones morales, estéticas, económicas y demás. El enemigo político no necesita ser moralmente malo, ni estéticamente feo; no hace falta que se erija en competidor económico, e incluso puede tener sus ventajas hacer negocios con él. Simplemente es el otro, el extraño, y para determinar su esencia basta con que sea existencialmente distinto y extraño en un sentido particularmente intensivo. (Schmitt, 2009, p. 57)

Somos nosotros —en tanto colectividad— quienes decidimos si el otro constituye una amenaza existencial para nuestro modo de vida (si se trata, por tanto, en términos políticos, de un enemigo público), y si esa amenaza justifica la guerra, cuya posibilidad real está siempre incluida en lo político. Schmitt viene a recordarnos que la esencia de la política es el conflicto, como más tarde recordaría Freud en *El malestar de la cultura*, publicada en 1930, al plantear que, superadas las luchas entre clases, la conflictividad reaparecería en las identidades colectivas basadas en ligeras diferencias entre grupos.

No obstante, la distinción amigo-enemigo no implica para Schmitt necesariamente violencia (aunque sí su posibilidad), y desde luego no implica en ningún caso el

aniquilamiento. Lo cierto es que distingue entre diversos tipos de enemistad, y no justifica la enemistad absoluta que llevaría al aniquilamiento del adversario. El enemigo —como el amigo— posee valor humano, y no debe ser tratado simplemente como alguien que no tiene dignidad y debe ser aniquilado, porque deshumanizarlo nos deshumaniza también a nosotros. El adversario debe ser derrotado, no aniquilado. Y, de hecho, la enemistad absoluta supone el fin de la política. La categoría de amigo-enemigo comprende la violencia, pero justamente con el fin de acotarla y controlarla.

1.4. Walter Benjamin: la «violencia divina»

En esos años veinte, un joven Walter Benjamin (1892-1940) adoptaba un radicalismo político filomarxista y revolucionario del que da testimonio su ensayo *Para una crítica de la violencia*, escrito en 1921, poco después de un golpe de extrema derecha en Alemania (el golpe de Kapp, que se vino abajo tras una huelga general sindical de cuatro días) y del fracaso de los comunistas: no lograron desbancar del poder a una socialdemocracia debilitada que estaba perdiendo el apoyo de la clase obrera, como tampoco lograron contener la amenaza de la extrema derecha. La izquierda había derrocado en pocos días el gobierno de Kapp, pero no había sabido capitalizar aquella victoria, y es posiblemente esta preocupación la que inspiró el corto ensayo de Benjamin (2001) que reflexiona sobre la conexión entre violencia, derecho y justicia. El texto se inspira en las *Reflexiones sobre la violencia* de Sorel y pretendía esclarecer el concepto de violencia revolucionaria, pero pasó entonces casi inadvertido. En cambio, desataría una intensa discusión cuando Marcuse lo rescató en los años sesenta, en medio de las revueltas estudiantiles. Desde entonces, volver sobre este texto de Benjamin y posicionarse con respecto a él se ha vuelto imprescindible para quienes intentan comprender

el fenómeno de la violencia e identificar sus manifestaciones. Bernstein nos recuerda la interpretación de Marcuse:

La violencia que es criticada por Benjamin es la del establecimiento, esa que sustenta su monopolio sobre la legalidad, la verdad y la justicia. Aquí el carácter esencialmente violento de la ley desaparece de vista, a pesar de manifestarse con ferocidad durante las así llamadas «circunstancias excepcionales» (que de facto no son tales), Para el oprimido, estas circunstancias excepcionales son su realidad cotidiana (Marcuse, 1965, citado por Bernstein, 2015, p. 67).

En definitiva, Marcuse interpreta el ensayo como un recordatorio de la necesidad histórica de la revolución. No obstante, desde los años sesenta se han hecho muchas otras interpretaciones del texto, como veremos. Antes de adentrarnos en ellas es necesario, sin embargo, aventurarnos en la polémica distinción entre violencia mítica y violencia divina.

Benjamin nos habla en primer lugar de una violencia fundadora de derecho, aquella que impone derecho en forma de un Estado, por ejemplo, la requerida para establecer la ley. Existe, además, una violencia conservadora de derecho, la que se utiliza para conservar un derecho ya establecido, para hacer cumplir la ley. Una y otra son medios para un fin, sea el de imponer derecho o el de conservarlo, y ambas son interdependientes. En conjunto, Benjamin las denomina «violencia mítica». Así, la violencia revolucionaria puede culminar en la creación de una constitución (violencia fundadora) que, para ser preservada, necesita como medio la violencia (violencia conservadora). La pena de muerte es la mayor expresión de poder de la ley y, en definitiva, tiene la función de reforzar al derecho mismo. Sin embargo, el texto de Benjamin es fundamentalmente una crítica del poder establecido, al plantear la sospecha sobre la violencia conservadora de derecho y, en consecuencia, sobre el derecho mismo:

(...) a la larga, toda violencia conservadora de derecho indirectamente debilita a la fundadora de derecho en ella misma representada, al reprimir violencias opuestas hostiles. (...) Esta situación perdura hasta que nuevas expresiones de violencia o las anteriormente reprimidas llegan a predominar sobre la violencia fundadora hasta entonces establecida, y fundan un nuevo derecho sobre sus ruinas. Sobre la ruptura de este ciclo hechizado por las formas de derecho mítico, sobre la disolución del derecho y las violencias que subordina y está a la vez subordinado, y en última instancia encarnadas en la violencia de Estado, se fundamenta una nueva era histórica.

(Benjamin, 2001, p. 41)

Para mostrar la forma de superar esa violencia mítica secular, que se manifiesta en la violencia despótica del poder, Benjamin analiza la política revolucionaria. En este sentido, la huelga general es un ejemplo del desafío al monopolio estatal de la violencia: la huelga es una amenaza al orden legal constituido. Es una forma de violencia radicalmente diferente de la violencia legal, que rompe con la violencia mítica y que no intenta sustituir un sistema jurídico coercitivo por otro. Es la que Benjamin denomina «violencia divina»:

En tanto que la violencia mítica funda derecho, la violencia divina es destructora de derecho. Si la primera establece fronteras, la segunda arrasa con ellas; si la mítica es culpabilizadora y expiatoria, la divina es redentora; cuando aquella amenaza, ésta golpea; si aquella es sangrienta, esta otra es letal aunque incruenta. (Benjamin, 2001, p. 44)

Hemos visto que la interpretación de Marcuse sigue la línea de Sorel, entendiendo que la revolución radical es necesaria para acabar con la violencia jurídica o violencia mítica. Sin embargo, hay autores que sostienen que «la “violencia divina” debe entenderse propiamente como una “violencia no-violenta”. Se trata de una interpretación bastante novedosa

desarrollada originalmente por Judith Butler» (Bernstein, 2015, p. 77), una autora comprometida con la no-violencia, pero con la conciencia de que no podemos anticipar circunstancias excepcionales que requieran acciones violentas, de tal manera que la decisión ante una situación concreta solo puede ser individual. Butler se basa en estas palabras de Benjamin:

(...) a la pregunta de si puedo matar surge como respuesta el mandamiento inamovible: «No matarás». Y erran (...) aquellos que fundamentan la condena de toda muerte violenta de un hombre a manos de otro a partir del mandamiento. Este no representa un criterio para alcanzar un veredicto, sino una pauta de comportamiento para la persona o comunidad activa que debe confrontarlo en su intimidad, y que en casos tremendos tiene que asumir la responsabilidad de sustraerse a su mandato.

(Benjamin, 2001, p. 42)

Como veremos más adelante —en el contexto de su propio enfoque del concepto de violencia—, también el filósofo esloveno Slavoj Žižek hará una interpretación particular del ensayo de Benjamin. Bernstein sugiere que posiblemente una de las razones de que este texto haya sido constantemente reinterpretado ha sido la reacción a la deconstrucción que hiciera Derrida de la crítica benjaminiana de la violencia en su texto de 1992 *Fuerza de ley: el fundamento místico de la autoridad*. Al oponerse a la violencia revolucionaria y a cualquier violencia que vaya más allá del derecho en nombre de la justicia, Derrida acaba sugiriendo un vínculo del texto de Benjamin con el nazismo y la llamada «solución final», al plantear la tentación de «pensar el Holocausto como una manifestación ininterpretable de la violencia divina en cuanto que esta violencia divina sería a la vez aniquiladora, expiadora y no-sangrienta (...), una violencia divina que destruiría el derecho en curso, (...) de un “proceso no-sangriento que golpea y redime” (...) Cuando se piensa en las cámaras de gas y en los

hornos crematorios, ¿cómo oír sin temblar esta alusión a una exterminación expiadora que no es sangrienta?» (Derrida, 1997, citado por Bernstein, 2015, p. 87).

Aunque la mayoría de sus intérpretes rechazan esta lectura de Derrida, lo cierto es que la opacidad del texto de Benjamin permite la ambigüedad, como ha considerado Giorgio Agamben, que entiende, acerca de la violencia divina, que «Benjamin no ofrece ningún criterio positivo para su identificación (...) Lo que es seguro es que ni funda ni conserva el derecho, sino que lo depone (*entsetzt*). De ahí su facilidad para prestarse a las más peligrosas equivocaciones, como lo prueba el escrutinio con el que Derrida, en su interpretación del ensayo, lo aproxima —con un peculiar malentendido— a la “Solución final” nazi» (Agamben, 2006, p. 85).

Benjamin deja abiertas muchas cuestiones, como hasta qué punto el derecho ejerce una función positiva en lo que se refiere a la justicia, aun cuando esté basado en la amenaza de la violencia, o cuál debería ser la alternativa al derecho si se destruye al Estado. Sin embargo, lo sugestivo del texto reside justamente en hacernos ver la dificultad de distinguir entre violencia legítima y violencia ilegítima, y en señalar hasta qué punto derecho y violencia están relacionados (en definitiva, en el hecho de constituir una crítica a las estructuras del poder establecido). Esto resulta particularmente interesante hoy, en un mundo con Estados capaces de desactivar cualquier movimiento en contra¹. Lo que Benjamin parece apuntar es que es posible romper el ciclo de la violencia mítica, con la incertidumbre que ello conllevaría, y que cada cual debe asumir con responsabilidad.

¹ Aunque es cierto que históricamente se ha dado esta capacidad de desactivar los movimientos de oposición, la desactivación capitalista supone la capacidad de integrar cualquier movimiento de resistencia, un matiz que desarrollaba Marcuse en *El hombre unidimensional*, publicada en 1954.

1.5.Hannah Arendt: violencia y poder

Arendt (1906-1975) es una de las intelectuales más influyentes del siglo XX. Su vida y su obra estuvieron marcadas por las dos guerras mundiales, el holocausto y el auge de los totalitarismos: el nazismo en Alemania y el estalinismo en la Rusia soviética. Su obra es un intento de comprender lo que su generación vivió en el siglo con mayor avance de la razón en ciencia y tecnología: la irrupción de los totalitarismos (la experiencia del mal radical), formas políticas radicalmente nuevas en la historia —regímenes que han eliminado absolutamente la política, la esfera pública— que pretenden la dominación total del ser humano y que ya no pueden ser pensadas, como se ha dicho más arriba, con las categorías tradicionales del pensamiento.

En lo que al concepto de violencia se refiere, Arendt es autora de una obra —*Sobre la violencia*, publicada en 1970— que plantea la cuestión de la violencia en el terreno político, y que hay que entender desde el contexto que le tocó vivir. Frente al consenso tradicional de que la violencia es manifestación del poder, la autora defiende que poder y violencia son términos antitéticos. De hecho, sostiene que donde hay poder lo que existe es persuasión, y no violencia. Por el contrario, la imposición de la violencia supone la desaparición del poder. Esto supone una nueva concepción de poder, entendida como la formación de una voluntad común desde la libertad y la pluralidad:

Poder corresponde a la capacidad humana, no simplemente para actuar, sino para actuar concertadamente. El poder nunca es propiedad de un individuo; pertenece a un grupo y sigue existiendo mientras que el grupo se mantenga unido. Cuando decimos de alguien que está «en el poder» nos referimos realmente a que tiene un poder de cierto número de personas para actuar en su nombre. En el momento en que el grupo,

del que el poder se ha originado (potestas in populo, sin un pueblo o un grupo no hay poder), desaparece, «su poder» también desaparece. (Arendt, 2006, p. 60)

Desde esta concepción del poder como algo que surge cuando los individuos actúan conjuntamente (se tratan como iguales y emplean la persuasión), se entiende que es justamente la pérdida del poder político lo que históricamente ha sido una tentación para reemplazar el poder por la violencia. La violencia es, por tanto, para Arendt la antipolítica: «La violencia puede siempre destruir al poder; del cañón de un arma brotan las órdenes más eficaces que determinan la más instantánea y perfecta obediencia. Lo que nunca podrá brotar de ahí es el poder», porque de hecho «el poder y la violencia son opuestos; donde uno domina absolutamente falta el otro. La violencia aparece donde el poder está en peligro pero, confiada a su propio impulso, acaba por hacer desaparecer al poder. (...) La violencia puede destruir al poder; es absolutamente incapaz de crearlo» (Arendt, 2006, pp. 73-77).

Esta distinción entre poder y violencia no implica que Arendt no fuese perfectamente consciente de que en la vida real difícilmente se dan separados, pero si tenemos en cuenta su distinción intelectual, comprenderemos cómo el poder se distorsiona cuando entra en juego la violencia: entenderemos que el poder necesita de la palabra (la persuasión) y exige legitimidad, mientras que la violencia es instrumental, y que el problema de la violencia es su justificación como medio para alcanzar un fin. En este sentido, Arendt distingue la violencia revolucionaria (que puede ser un medio necesario) del «espíritu revolucionario», es decir, la libertad pública que intenta crear un nuevo orden. El peligro de la violencia —afirma Arendt— «será siempre el de que los medios superen al fin. Si los fines no se obtienen rápidamente, el resultado no será sólo una derrota, sino la introducción de la práctica de la violencia en todo el cuerpo político» (p. 109).

Más allá del ámbito estrictamente político, sin embargo, Arendt plantea una reflexión acerca de la violencia que es particularmente interesante en relación con el arte. En *La condición humana* (1958) se plantea cómo la tradición ha considerado que lo propio del filósofo es la «vida contemplativa» frente a la «vida activa», que exige un análisis si queremos comprender el mundo. Así, Arendt distingue dentro de la vida activa entre la «labor» —pertenece a la esfera privada y se encamina a satisfacer las necesidades para la supervivencia, dando como resultado los bienes de consumo y el concepto de *animal laborans*, «atrapado en el cumplimiento de necesidades» (Arendt, 2009, p. 128): su ideal es la abundancia y su valor supremo la vida—, el «trabajo» —también perteneciente a la esfera privada y encaminado al dominio de la naturaleza para la fabricación de bienes que no se consumen (pero que resultan útiles para el desarrollo humano), da lugar al *homo faber*, el hombre industrial del siglo XIX— y la «acción», que supone la interacción política, mediante la cual nos relacionamos, que pertenece a la esfera pública y que es la actividad específicamente humana.

Para Arendt, la vida moderna ha invertido la jerarquía entre la vida contemplativa y la vida activa, de manera que la actividad del *homo faber* —es decir, la producción y la fabricación— ha ocupado el lugar de la contemplación. La fabricación consiste en la reificación, en la producción de un mundo de cosas a partir de un material trabajado:

El material ya es un producto de las manos humanas que lo han sacado de su lugar natural, ya matando un proceso de vida, como el caso del árbol que debemos destruir para que nos proporcione madera, o bien interrumpiendo uno de los procesos más lentos de la naturaleza, como el caso del hierro, piedra o mármol, arrancados de las entrañas de la Tierra. Este elemento de violación y de violencia está presente en toda fabricación, y el homo faber, creador del artificio humano, siempre ha sido un destructor de la naturaleza. (Arendt, 2009, p. 160)

Puesto que forma parte de la fabricación, la violencia es esencial para la creación de objetos que el ser humano requiere en su vida cotidiana, y también para la fabricación de obras de arte: en el sentido de que la fabricación trata de crear «un hogar de confianza» estable y duradero para el ser humano, las obras de arte carecen estrictamente de utilidad, pero tienen un carácter duradero que las convierte en «las más intensamente mundanas de todas las cosas tangibles». De hecho, para Arendt, «en ningún otro sitio aparece con tanta pureza y claridad el carácter duradero del mundo de las cosas, en ningún otro sitio, por lo tanto, se revela este mundo de cosas de modo tan espectacular como el hogar no mortal para los seres mortales. Es como si la estabilidad mundana se hubiera hecho transparente en la permanencia del arte» (Arendt, 2009, pp. 184-185).

Sin embargo, en general la fabricación se rige por las categorías de medios y fines, por la instrumentalidad (el fin justifica los medios):

El fin justifica la violencia ejercida sobre la naturaleza para obtener el material, como la madera justifica la muerte del árbol y la mesa la destrucción de la madera. Debido al producto final, se diseñan los útiles y se inventan los instrumentos, y el mismo producto final organiza el propio proceso de trabajo, decide los especialistas que necesita, la medida de cooperación, el número de ayudantes, etc. Durante el proceso de trabajo, todo se juzga en términos de conveniencia y utilidad para el fin deseado, y para nada más. (Arendt, 2009, pp. 171-172)

Todas las cosas se perciben como medios y pierden su valor independiente. Arendt no ve problema en esta instrumentalidad del *homo faber*, pero en la medida en que se generaliza esta mentalidad de fabricación el resultado es que la utilidad se convierte en modelo para la vida del hombre, instrumentalizando todo lo que existe, dominando el pensamiento y la acción: surge entonces el peligro de legitimar la violencia también en la vida política.

El *homo faber* y su desarrollo tecnológico, no obstante, han desembocado en una vuelta del *animal laborans* en el siglo XX, con su ideal de abundancia (y el consumo como contrapartida) y la primacía de la vida, en una sociedad de laborantes/consumidores pasivos, cuya última etapa

(...) exige de sus miembros una función puramente automática, como si la vida individual se hubiera sumergido en el total proceso vital de la especie y la única decisión activa que se exigiera del individuo fuera soltar, por decirlo así, abandonar su individualidad, el aún individualmente sentido dolor y molestia de vivir, y conformarse con un deslumbrante y «tranquilizado» tipo funcional de conducta.

(Arendt, 2009, p. 346)

Arendt nos habla sobre todo de la violencia en relación con el poder, pero resulta particularmente interesante su reflexión sobre cómo la violencia propia del proceso de fabricación se puede extender desde la mentalidad del *homo faber* al terreno del pensamiento y de la acción, y cómo el *animal laborans* ha triunfado finalmente en nuestra sociedad.

1.6. René Girard: la violencia como fundamento de la vida social

René Girard (1923-2015), filósofo francés, desarrolló su teoría de la mimesis a partir de la crítica literaria: sugiere que el deseo mimético es fundamental en la novela moderna. Se trata de un deseo de lo que el otro desea y por el hecho de que el otro lo desea. De esta manera, el otro es a un tiempo modelo y rival. De ahí nace precisamente la condición violenta del deseo, puesto que el modelo a imitar se vuelve obstáculo. A partir de esta teoría mimética, Girard elabora en *La violencia y lo sagrado* —una obra de 1972— una antropología que se basa en la violencia sacrificial y su papel fundador (de hecho, la violencia está en el origen de la

humanidad, de la vida social). Su propuesta es considerar que el ser humano, para vivir en sociedad, ha necesitado refrenar la violencia que su deseo puede desencadenar, y que el sacrificio ritual ha sido en la historia una forma de concentrar la violencia sobre una víctima (un chivo expiatorio), amparándose en el mito, para proteger de la violencia indiferenciada al grupo social: el sacrificio sería una forma de contención de la violencia. Si extendemos este análisis a la cultura en general, resulta que en el origen de las instituciones encontramos una violencia fundacional que las ciencias humanas deben analizar: «En tanto que el pensamiento moderno no entienda el carácter formidablemente *operatorio* del chivo expiatorio y de todos sus sucedáneos sacrificiales, los fenómenos más esenciales de toda cultura humana seguirán escapándosele» (Girard, 2005, p. 287).

Este desconocimiento es lo que Girard denomina *méconnaissance*. Y es también lo que ha ocurrido con la historia del arte y las teorías estéticas: la influencia del pensamiento racionalista en general nos ha llevado a obviar de manera inconsciente la violencia y la muerte que aparecen en el arte, y en consecuencia a que éste escape a una verdadera comprensión.

Los rituales religiosos —lo sagrado— habrían sido en las sociedades premodernas una manera simbólica y estética de repetir el mecanismo del chivo expiatorio mediante tabúes y prohibiciones. No obstante, según Girard, con el cristianismo ha comenzado un efecto de liberación sobre el que se levanta la modernidad, al trascender y revelar la violencia desarticulando la ficción del mito, que remitía la violencia a lo sagrado. Sin embargo, también ha hecho desaparecer el dique de contención de la violencia generalizada. Se produce entonces que

(...) el sujeto, al desprenderse de los férreos vínculos que le mantenían unido al cuerpo social sacralizado, tiende a caer en la ilusión del individualismo, a creerse y querer ser autónomo a toda costa, original. (...) la liberación del deseo respecto al

marco absoluto que lo encuadraba (...) genera una ilusión de autonomía y una pretensión de originalidad que oculta el hecho de que dicho deseo continúa siendo mimético, por lo que se convierte en el obstáculo que impide el auténtico deseo según uno mismo. (...) Así pues, no se ha extinguido el carácter mimético del deseo: sigue actuando tras la ilusión de autonomía y tras la arrogancia prometeica del hombre moderno. (Garagalza, 2007, pp. 155-156)

1.7. Pierre Bourdieu: la violencia simbólica

El concepto de violencia simbólica, que se abre paso a finales del siglo XX y que no ha dejado desde entonces de tener un largo recorrido, es un concepto clave en la obra teórica del sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002). Se trata de un concepto que aparece definido en *La dominación masculina* —publicada originalmente en 1998—, en el contexto de un análisis sobre cómo se reproduce el dominio masculino sobre la mujer a partir de la normalización cultural y de la interiorización de las diferencias entre géneros. En general, la violencia simbólica, construida socialmente, queda descrita como una relación en la que aquellos que dominan normalizan una violencia no visible sino indirecta sobre quienes son dominados, que colaboran siendo —generalmente, pero no siempre, de manera inconsciente— cómplices de su sometimiento al aceptar ciertas prácticas y valores como incuestionables e incorporarlas en su estructura mental. La violencia simbólica impregna todos los aspectos de la vida cotidiana, desde la publicidad a los refranes o la literatura, por ejemplo. En el capítulo dedicado a la violencia simbólica, Bourdieu la define así:

La violencia simbólica se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación) cuando no dispone, para imaginarla o para imaginarse a sí mismo o, mejor dicho, para imaginar

la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hacen que esa relación parezca natural. (Bourdieu, 2000, p. 51)

Para Bourdieu, la violencia simbólica no actúa sobre las conciencias (en ese caso, bastaría conocer su existencia para dejar de engañarse), sino sobre el «poder hipnótico» (Bourdieu, 2000, p. 58) que ejerce, por ejemplo, a través de los hábitos, que han forjado en los dominados esquemas de percepción y de comportamiento, disposiciones que cuentan «con la complicidad subterránea que un cuerpo que rehúye las directrices de la conciencia y de la voluntad mantiene con las censuras inherentes a las estructuras sociales» (Bourdieu, 2000, p. 55), a veces incluso en conflicto interior con la propia conciencia de los dominados.

1.8. Johan Galtung: el triángulo de la violencia

Otro autor que se ha acercado al concepto de violencia a partir de sus trabajos en torno a la resolución de conflictos —de gran impacto desde las últimas décadas del siglo XX en los estudios para la paz— ha sido el sociólogo noruego Johan Galtung (1930-). Su teoría del conflicto se basa en concebir el conflicto humano como una fuerza necesaria en una sociedad que puede ser gestionada de manera constructiva mediante una mediación como alternativa a la violencia.

Aunque la reflexión en torno a la violencia y la paz de Galtung es mucho más compleja de lo que podemos abarcar aquí, nos acercaremos a su definición de violencia sirviéndonos de lo que denomina «el triángulo de la violencia» (Galtung, 2003a), en el que distingue tres tipos de violencia, que resultan reforzarse entre ellas y que por tanto son interdependientes: violencia directa, violencia estructural y violencia cultural. Hablamos de

violencia directa cuando existe un actor que la ejerce directamente sobre una víctima y cuando es una violencia que puede apreciarse visiblemente, bien sea física o psicológica (de hecho, es lo que comúnmente denominamos violencia, como la tortura o el asesinato, por ejemplo). Galtung considera, por otra parte, una violencia indirecta —la violencia estructural— que es promovida por la estructura social, que no es visible y que podría asimilarse a la injusticia social. Este tipo de violencia se manifiesta en relaciones de poder desiguales, que conllevan oportunidades también desiguales. De hecho, para Galtung, «las dos principales formas de violencia estructural externa son bien conocidas a partir de la política y la economía: represión y explotación» (Galtung, 2003a, p. 20). Como la estructural, el tercer tipo de violencia —la cultural— es invisible. Se trata de una violencia simbólica (de la que están impregnados el lenguaje, el arte, la religión, la educación o los medios de comunicación) que viene a legitimar la violencia directa y la estructural, haciendo que la violencia estructural e incluso la directa resulten aceptables para la sociedad mediante la interiorización como mecanismo psicológico. Se manifiesta con frecuencia en actitudes impulsadas por prejuicios (sexismo o racismo serían dos ejemplos claros).

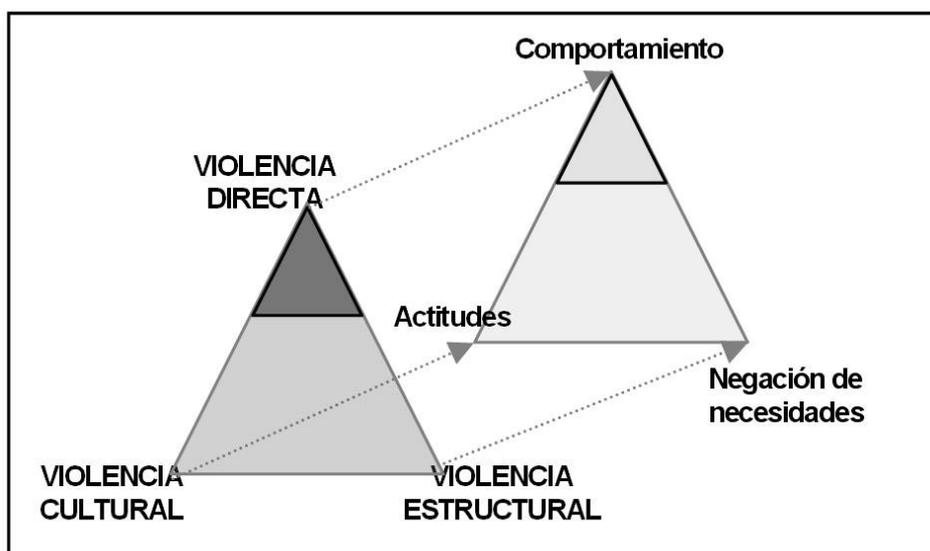


Fig. 1. Triángulo de Galtung. Cada uno de los tres vértices se concreta en una práctica concreta. Wikimedia Commons.

Para Galtung no hay duda de que «la dirección causal principal para la violencia va de la violencia cultural pasando por la estructural a la violencia directa» (Galtung, 2003a, p. 21).

No obstante esta afirmación general y la imagen que la representa más arriba, Galtung reconoce que pueden darse flujos de causalidad en diferentes direcciones:

Sin embargo, la imagen de las capas de violencia no define la única cadena de causalidad en el triángulo de la violencia. Hay vinculaciones y flujos de causalidad en las seis direcciones, y los ciclos que conecten las tres pueden empezar en cualquier punto. (Galtung, 2003b, p. 13)

A veces esa violencia directa es la reacción ante los déficits estructurales, pero es interesante que Galtung señala que «también podría darse un sentimiento de desesperanza, un síndrome de privación/frustración que se manifiesta en el interior como una autoagresión y hacia afuera como apatía y retirada» (Galtung, 2003a, p. 266).

1.9. Giorgio Agamben: biopolítica, estado de excepción y violencia divina

Casi un siglo después de que Benjamin escribiera su ensayo contra la violencia y analizara su relación con el derecho y la justicia, el controvertido filósofo italiano Giorgio Agamben (1942-) se enfrenta al concepto de violencia —en particular en *Homo Sacer* y *Estado de excepción*, obras publicadas en 1998 y 2003 respectivamente— partiendo de la polémica que, a su juicio, enfrentó a Carl Schmitt (crítico con el liberalismo democrático) con el propio Benjamin (crítico con el liberalismo burgués) acerca del estado de excepción. Schmitt entendía que el estado de excepción se articula en el orden jurídico de un gobierno (creando así la paradoja de inscribir en el orden jurídico la propia suspensión del orden jurídico). De hecho, lo relaciona con la soberanía, puesto que, como afirma en su *Teología política*,

«soberano es quien decide sobre el estado de excepción» (Schmitt, 2009, citado por Pérez Saldarriaga, 2013, p. 21) —el dictador— para conservar el orden jurídico vigente. De este modo cree Agamben que Schmitt intenta reconducir la idea de violencia «divina» o «pura» de Benjamin dentro del estado de derecho. Por el contrario, lo que intenta Benjamin es plantear que esta inclusión del estado de excepción dentro del derecho es una ficción, y sugerir la posibilidad de la existencia de una violencia que actúa fuera del derecho, sin soporte jurídico: es la violencia revolucionaria, violencia «pura», que ni funda ni conserva el derecho y que rompe con el círculo de la historia de los vencedores.

La idea que aparece en la octava de las *Tesis de filosofía de la historia* de Benjamin, publicada por primera vez en 1955, según la cual «la tradición de los oprimidos nos enseña que la regla es “el estado de excepción” en el que vivimos» (Benjamin, 1989, p. 182), es el punto de partida para Agamben, que entiende que el estado de excepción se ha convertido en una forma permanente de gobierno durante el siglo XX. Para llegar hasta aquí, el filósofo italiano relaciona el concepto de estado de excepción con la noción introducida por Foucault de «biopolítica»²: la intervención de la gestión política, del poder, en la vida humana. Las formas de gobierno modernas se han transformado hasta caracterizarse por desplegar una serie de estrategias y tecnologías que se proponen gobernar la vida. Si históricamente el poder se basaba en la capacidad del soberano de dar muerte, el biopoder se basa en la capacidad del soberano de gestionar la vida, de regularla. Esta vida es entendida como *nuda vida*³ (una vida biológica, sin cualificación, como la de una planta o un animal, una vida expuesta a ser matada con impunidad, una vida desnudada de dignidad, que se opone a una existencia

² En *La voluntad de saber*, publicada en 1976, Foucault señalaba que en el siglo XVIII se habían desarrollado «una serie de intervenciones y controles reguladores: una *biopolítica de la población*. Las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población constituyen los dos polos alrededor de los cuales se desarrolló la organización del poder sobre la vida» (Foucault, 1991, p. 168).

³ El concepto está tomado de Benjamin en su ensayo *Para una crítica de la violencia*: «Es que lo humano no es para nada idéntico a la mera vida del hombre; ni a la mera vida que posee ni a cualquier otro de sus estados o cualidades, y ni siquiera a la unicidad de su persona corporal» (Benjamin, 2001, p. 43).

política). Agamben pone como ejemplo actual aquellos colectivos humanos (provocados por los movimientos migratorios forzosos que surgen en un sistema capitalista, por ejemplo) cuya vida permanece al margen de la protección de la ley. Son vidas a las que se ha desnudado de dignidad, expuestas a la muerte y a la humillación porque, dada la estructura del sistema, nadie puede hacer nada por ellas.

Esta biopolítica se fundamenta en el estado de excepción, una situación en la que el derecho queda suspendido y la decisión sobre la vida queda en manos del poder soberano, que es —recordemos a Schmitt— quien decide sobre el estado de excepción: los individuos, como sujetos biológicos, están incluidos y al mismo tiempo excluidos de un estado de derecho. Evidentemente, el campo de concentración habría sido el momento de máxima aplicación de la biopolítica (los judíos, dentro del espacio jurídico alemán pero al mismo tiempo fuera de él, eran tratados como vida sin forma humana).

Esta *nuda vida* aparece en Agamben en la metáfora del *homo sacer*, una figura del antiguo derecho romano que se refería a aquel individuo cuya vida podía ser arrebatada sin dar cuenta de ello⁴. El hombre moderno no es diferente de este *homo sacer*, puesto que depende de la voluntad del poder soberano. Desde el punto de vista de Agamben, si la suspensión de las libertades tiene su origen en motivos militares, se ha extendido en prácticamente todos los países occidentales a las crisis económicas o de seguridad, por ejemplo. La autorización del presidente norteamericano Bush a partir de los atentados de 2001 de la «detención indefinida» de aquellos individuos sospechosos de terrorismo inscribe a EE. UU. en un totalitarismo moderno y consagra a nivel mundial el estado de excepción⁵, según

⁴ La figura del *homo sacer* se refiere a «aquél a quien el pueblo ha juzgado por un delito; no es lícito sacrificarle, pero quien le mate, no será condenado por homicidio» (Agamben, 2006, p. 94). De hecho, Agamben considera que, desde el derecho romano arcaico, toda la historia del derecho en Occidente está basada en la relación entre el poder soberano y la vida humana.

⁵ «Es en la perspectiva de esta reivindicación de los poderes soberanos del presidente en una situación de emergencia como debemos considerar la decisión del presidente George Bush de referirse constantemente a sí mismo, después del 11 de septiembre de 2001, como el *Commander in chief of the army*. Si, como hemos visto,

Agamben. De esta forma, «el estado de excepción, en tanto crea las condiciones necesarias para que el poder disponga de los ciudadanos en tanto vidas desnudas, es un dispositivo biopolítico de primer orden» (Agamben, 2004, p. 7).

El filósofo italiano entiende que Occidente vive un momento en que política equivale a biopolítica y Estado a estado de excepción, lo que implica una violencia nunca antes experimentada:

Lo que ahora tenemos ante nuestros ojos es, en rigor, una vida que está expuesta como tal a una violencia sin precedentes, pero que se manifiesta en las formas más profanas y banales. Nuestro tiempo es aquél en el que un fin de semana festivo produce más víctimas en las autopistas europeas que una campaña bélica (...).

(Agamben, 2006, pp. 146-147)

Siempre en diálogo con Benjamin, Agamben recupera, llegados a este punto, el ambiguo concepto de «violencia divina», necesaria para revocar el derecho en una época como la nuestra, en la que la excepción se ha convertido en regla, puesto que ya no se distingue la violencia del derecho, unidas en la violencia del poder soberano. El verdadero estado de excepción —de nuevo un concepto tomado de Benjamin⁶— sería la revolución, a la que llevaría una violencia divina (revolucionaria). La propuesta de Agamben es algo así como una política emancipadora en una sociedad en la que quedarán desactivadas la violencia soberana y el derecho, y pudiéramos preguntarnos el uso posterior de este último. De ahí las palabras con que concluye uno de los capítulos de su *Estado de excepción*: «un día la humanidad

la asunción de este título implica una referencia inmediata al estado de excepción, Bush está buscando producir una situación en la cual la emergencia devenga la regla y la distinción misma entre paz y guerra (y entre guerra externa y guerra civil mundial) resulte imposible» (Agamben, 2004, p. 58).

⁶ La idea aparece también en la octava tesis de filosofía de la historia, a continuación de la frase citada anteriormente: «La tradición de los oprimidos nos enseña que la regla es el “estado de excepción” en el que vivimos. Hemos de llegar a un concepto de la historia que le corresponda. Tendremos entonces en mientes como cometido nuestro provocar el verdadero estado de excepción» (Benjamin, 1989, p. 182).

jugará con el derecho, como los niños juegan con los objetos en desuso no para restituirles su uso canónico sino para librarlos de él definitivamente» (Agamben, 2004, p. 121).

1.10. Jean Baudrillard: el infierno de lo mismo

También el filósofo francés Jean Baudrillard (1929-2007) se ha ocupado de la violencia a partir de su crítica a la globalización —entendida como un proceso aparentemente irreversible que tiene que ver con la tecnología, la información, el mercado y el turismo—, que nos ha situado en el pensamiento único. Inevitablemente esto ha desembocado en una homogeneización y en una expulsión de cualquier negatividad crítica y de cualquier singularidad. Esta violencia global está relacionada con un paradigma inmunológico que ya estaba implícito en el concepto de biopolítica de Foucault (1991), en el que —como ya hemos visto más arriba— la sociedad se entiende como un cuerpo compuesto de individuos que debía ser controlada para mantener la vida inmunizándola. Dentro de este paradigma, Baudrillard señala ya en 1990 —en *La transparencia del mal*— las consecuencias de la globalización y su homogeneización:

Si el individuo ya no se confronta con el otro, se enfrenta consigo mismo. Se vuelve su propio anticuerpo mediante una inversión ofensiva del proceso inmunitario, un desarreglo de su propio código, una destrucción de sus propias defensas. Ahora bien, toda nuestra sociedad tiende a neutralizar la alteridad, a destruir al otro como referencia natural —en la efusión aséptica de la comunicación, en la efusión interactiva, en la ilusión del intercambio y el contacto. (...) Todo el espectro de la alteridad negada resucita como proceso autodestructor. Eso también es la transparencia del Mal. (...) Ahora la transparencia de los otros se ha convertido en la amenaza absoluta. Ya no existe el Otro como espejo, como superficie reflectora; la

conciencia de sí es amenazada de irradiación en el vacío. (Baudrillard, 1991, pp. 131-132)

Es lo que Baudrillard ha llamado «el infierno de lo mismo» (Baudrillard, 1991, p. 132). Se da la paradoja de que esta violencia nueva —distinta de la agresión, de la opresión o de la expoliación, para las que podemos establecer causas concretas y que podemos considerar violencia primaria— se produce en una sociedad pacificada. La sutil violencia contemporánea es producto de un sistema que persigue cualquier forma de negatividad o de singularidad (lo que incluye el conflicto e incluso la muerte). En una conferencia pronunciada en la Universidad Autónoma de Madrid el 24 de noviembre de 2005 y titulada «Violencia de la imagen. Violencia contra la imagen», Baudrillard define esta violencia:

(...) es la violencia de la disuasión, de la pacificación, de la neutralización, del control, la violencia suave del exterminio. Violencia terapéutica, genética, comunicacional, violencia del consenso y de la convivencia forzada, que es como una cirugía estética de lo social. Violencia preventiva que —a fuerza de drogas, de profilaxis, de regulación psíquica y mediática— tiende a anular las raíces mismas del mal y, por tanto, toda radicalidad. (Baudrillard, 2006, pp. 45-46)

Vivimos el fin de la negatividad y el triunfo de la positividad. Si en las sociedades de la dominación aún era posible el pensamiento crítico y la subversión contra la opresión, la homogeneización hace desaparecer las posibilidades de una violencia revolucionaria y hace surgir este nuevo tipo de violencia propio de la positividad total: es «la violencia de la información, de los medios de comunicación, de las imágenes, de lo espectacular. Violencias ligadas a la transparencia, a la visibilidad total, a la desaparición de cualquier secreto. Violencia que también puede ser de orden neuronal, biológico y genético (...)» (Baudrillard, 2006, p. 47). La imagen, según el filósofo francés, implica visibilidad. Pero cuando lo real se

muestra en imagen desaparece como sustancia real, se vuelve irrelevante, transparente, y la transparencia borra las huellas de control⁷. En esta violencia que toma la forma de lo virtual el otro desaparece, los individuos mismos se convierten en imágenes, «sobreexpuestos en todo momento a las luces de la información y sujetos a la exigencia de producirse, de expresarse», y la «banalidad existencial» se presenta «como la actualidad más violenta, como el lugar mismo del crimen perfecto» (Baudrillard, 2006, pp. 49-51). Este autor, que considera esta violencia como viral, como algo que funciona por contagio y va destruyendo nuestros sistemas inmunológicos, recurre a la metáfora del cáncer, en el que las células proliferan hasta la metástasis, en un «exceso de positividad» (Baudrillard, 2006, p. 47).

Este concepto de violencia contemporánea será caldo de cultivo para un autor posterior —Byung-Chul Han— que, como veremos, no tardará en recoger el análisis de Baudrillard y lo integrará en un nuevo marco de comprensión que parte de la influencia en la sociedad del siglo XXI de las nuevas tecnologías y sus implicaciones para desarrollar su propio concepto de violencia, que nos va a resultar de especial interés para este trabajo.

1.11. Slavoj Žižek: violencia objetiva y violencia emancipatoria

Un provocativo ensayo publicado en 2008 por el filósofo esloveno Slavoj Žižek (1949-) bajo el título *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, recoge de algún modo conceptos que ya han ido apareciendo en autores como Galtung y Agamben para volver finalmente —como se ha señalado más arriba— a Benjamin. Desde un primer momento, Žižek distingue entre violencia subjetiva y violencia objetiva.

⁷ Desde la perspectiva de Baudrillard, es incluso la realidad lo que se borra, como sugiere el autor en *La guerra del golfo no ha tenido lugar*, publicada en 2008 y donde aplicaba su concepto de «simulacro», que neutraliza la realidad a cambio de una construcción de la cotidianeidad basada en su tratamiento mediático.

La violencia subjetiva es aquella que nos resulta visible y que es ejercida por un agente identificable (terrorismo, guerra, disturbios, etc.). Es la violencia de la que se hacen eco los medios o las organizaciones humanitarias, e incluso aquellos que denomina «comunistas liberales»⁸, y la que percibimos como una perturbación de la «normalidad» pacífica. En cuanto a la violencia objetiva, no solo no es visible ni atribuible a agentes concretos, sino que forma parte de esa «normalidad» aparentemente pacífica: se trata de la violencia simbólica vinculada al lenguaje (que impone un determinado sentido) y la violencia sistémica de trasfondo invisible, anónima, que tiene que ver con las consecuencias de la organización política y económica del sistema capitalista, un concepto en la misma línea de la violencia estructural y cultural que mencionaba Galtung (2003a). Ambos autores afirman que la violencia subjetiva/directa (la punta del iceberg) tiene como causa última esa otra violencia —objetiva para Žižek y estructural/cultural para Galtung— oculta pero inherente al sistema. Para Žižek, «debemos resistirnos a la fascinación de la violencia subjetiva», a la llamada de socorro que apunta a la violencia visible: «¿No es un intento a la desesperada de distraer nuestra atención del auténtico problema, tapando otras formas de violencia?» (Žižek, 2009, pp. 21-22).

De esta «fascinación» por la violencia subjetiva forma parte la ética de los comunistas liberales, que ocultan tras una máscara humanitaria la especulación financiera —«dan con una mano lo que antes tomaron con la otra»—, pero que, tras su discurso de tolerancia liberal, ayudan a crear las condiciones para que se produzca esa violencia subjetiva contra la que luchan.

⁸ Žižek se refiere aquí a los liberales bienintencionados, y en particular a los grandes magnates que se dedican a hacer el bien: «Los nuevos comunistas liberales son, desde luego, nuestros sospechosos habituales: Bill Gates y George Soros, los directores generales de Google, IBM, Intel, eBay, así como sus filósofos a sueldo, principalmente el periodista Thomas Friedman» (Žižek, 2009, p. 27).

En su crítica despiadada hacia las democracias occidentales, Žižek retoma los conceptos ya utilizados por Agamben (2006) de biopolítica, *homo sacer* y *nuda vida*: en su caso, la biopolítica, que aduce como objetivo la seguridad de las vidas humanas, es una «política del miedo», que tiene su base en la manipulación de una muchedumbre temerosa de cualquier acoso potencial, provenga de los inmigrantes, de los impuestos o de la catástrofe ecológica, por poner algunos ejemplos. De ahí que esta biopolítica —Žižek la adjetiva como postpolítica— reduzca a los seres humanos a la *nuda vida* agambiana, «al Homo sacer, ser sagrado que es objeto del conocimiento de todo gobierno, pero excluido —como los prisioneros de Guantánamo o las víctimas del Holocausto— de todos los derechos», al mismo tiempo que enarbola «el respeto por la vulnerabilidad del otro llevada al extremo con una actitud de subjetividad narcisista que experimenta el yo como vulnerable, expuesto sin descanso a una multitud de “acosos” potenciales» (Žižek, 2009, p. 57).

En el último capítulo de *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Žižek da un giro a la metáfora del «ángel de la historia» que utiliza Benjamin (1989) en su novena tesis de filosofía de la historia —enredadas las alas en el huracán del progreso que le arrastra⁹—, para preguntarse si la «violencia divina» no sería la rebelión del ángel en una explosión de «rabia destructiva vengadora» (Žižek, 2009, pp. 212-213) ante las injusticias acumuladas en nombre del progreso.

Finalmente, expone su propia interpretación de la «violencia divina» de Benjamin, que distingue del simple *passage a l'acte* (Žižek, 2009, p. 238) —explosión violenta del resentimiento que se manifiesta como un estallido de violencia impotente, generalmente como

⁹ «Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremisiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso» (Benjamin, 1989, p. 183).

«reacción a algún intruso molesto» (Žižek, 2009, pp. 250-251) —, en tanto que «la violencia divina no sirve a ningún medio, ni siquiera al castigo de los culpables para así reestablecer el equilibrio de la justicia. Es tan sólo el signo de la injusticia del mundo», una especie de «medio sin fin» (Žižek, 2009, pp. 236-239). De hecho, Žižek cita como ejemplo de violencia divina el pánico que se produjo en Río de Janeiro en 1992, cuando los habitantes de las favelas bajaron a las zonas prósperas de la ciudad y empezaron a saquear supermercados. La función de la violencia divina parece ser entonces emancipatoria o revolucionaria:

La violencia divina debería concebirse como divina en el sentido preciso de la expresión latina vox populi, vox dei: no en el sentido perverso de «actuamos como meros instrumentos de la voluntad del pueblo», sino como la asunción heroica de la soledad que conlleva la decisión soberana. Se trata de una decisión (matar, arriesgar o perder la propia vida) tomada en total soledad. (...) Cuando los que se hallan fuera del campo social estructurado golpean «a ciegas», exigiendo y promulgando la justicia/venganza inmediata, esto es violencia divina. (Žižek, 2009, p. 239)

La propuesta final de Žižek ante la violencia sistémica para provocar un cambio social, definitivamente provocadora, es la inactividad, una pasividad crítica —un detenerse a reflexionar y analizar—, opuesta a la falsa urgencia que sugiere el discurso humanitario-liberal. Hoy parece existir una necesidad de actividad —pseudoactividad— que solo contribuye a hacer visible aquello que el sistema ya acepta que existe: se interviene, se debate, pero solo se enmascara la violencia simbólica: «En realidad, lo más difícil es dar un paso atrás, sustraerse. Los gobernantes prefieren incluso una participación “crítica”, un diálogo, al silencio: simplemente pretenden implicarnos en el «diálogo» para asegurarse de que se quiebre nuestra amenazadora pasividad. (Žižek, 2009, p. 255) Esta postura no implica la negación de la violencia emancipatoria. Como apostilla en la última frase de su libro sobre la

violencia, «a veces no hacer nada es lo más violento que puede hacerse» (Žižek, 2009, p. 256).

1.12. Byung-Chul Han: la violencia de la positividad en la sociedad del rendimiento

Hemos visto cómo el siglo XXI introduce en los estudios sociales un concepto de violencia, particularmente en el análisis de las sociedades occidentales —basadas en el sistema democrático y en la economía capitalista—, que empezaba a perfilarse en el último cuarto del siglo XX, ya no visible ni directa, ya no material ni frontal, y que empieza a concretarse como simbólica (Bourdieu), indirecta (Galtung) o como objetiva y sistémica (Žižek). Esta evolución del concepto viene a desembocar, en buena medida de la mano de Baudrillard y su análisis, en la obra del filósofo coreano Byung-Chul Han (1959-), que se hace eco de esta herencia para imprimirle una vuelta de tuerca y situarla en el tipo de sociedad propia de lo que el propio Han denomina la «modernidad tardía». El contexto sigue siendo el neoliberalismo, que tiene como premisa el trabajo duro para alcanzar lo que el sujeto se propone, y lo hace mediante una presión latente en todos los ámbitos de la sociedad —familia, escuela, medios de comunicación, trabajo, etc.— para alcanzar un rendimiento cada vez mayor. En su *Topología de la violencia*, publicada en 2011, Han defenderá la existencia de un tipo de violencia que denominará «violencia de la positividad», que es, sin duda, sistémica, y más invisible que nunca porque se da interiorizada y «coincide con su contrafigura, es decir, la libertad» dentro de lo que considera una «sociedad del rendimiento» (Han, 2022, pp. 9-11).

Para llegar a definir este tipo de violencia, Han sugiere un recorrido histórico que muestra cómo la violencia era directa, cotidiana y visible —y hasta exhibida sin pudor— en

épocas anteriores a la Modernidad (en la sociedad premoderna de la soberanía¹⁰), momento en que la violencia empieza a perder legitimidad y se ejerce apartada de la comunidad, del espacio público. Progresivamente, se produce un cambio estructural hacia una violencia no visible, ajena a la confrontación directa: ya no es frontal, sino viral y no publicitada (Han, 2022, p. 19), como ocurre en los ataques cibernéticos. Sin embargo, esta violencia ya indirecta es «violencia de la negatividad» —recogiendo el término de Baudrillard— tanto como lo es la violencia directa: se basa en el binomio víctima-verdugo o, como en su día señalaba Schmitt, amigo-enemigo.

Otro desplazamiento topológico propio de la modernidad es la interiorización de los impulsos agresivos, que se convierten en un conflicto interior, en vez de dirigirse hacia el exterior, como ya había señalado Freud en *El malestar de la cultura*:

La agresión es introyectada, internalizada, de vuelta en realidad al lugar de donde procede: es dirigida contra el propio yo, incorporándose a una parte de éste, que en calidad de super-yo se opone a la parte restante, y asumiendo la función de «conciencia», despliega frente al yo la misma dura agresividad que el yo, de buen grado, habría satisfecho en individuos extraños. (...) Por consiguiente, la cultura domina la peligrosa inclinación agresiva del individuo, debilitando a éste, desarmándolo y haciéndolo vigilar por una instancia alojada en su interior, como una guarnición militar en la ciudad conquistada. (Freud, 1980, pp. 64-65)

¹⁰ Foucault había definido la sociedad de soberanía en un curso impartido en el Collège de France en 1975-1976, publicado bajo el título *Defender la sociedad* en 1997, como «el viejo sistema que encontramos en los filósofos del siglo XVIII, se articularía en torno al poder como derecho originario que se cede, constitutivo de la soberanía, y con el contrato como matriz del orden político. Y ese poder así constituido correría el riesgo, al superarse a sí mismo, es decir, al desbordar los términos mismos del contrato, de convertirse en opresión» (Foucault, 2001, p. 30). Han acepta de Foucault su percepción de que «la vida y la muerte de los súbditos sólo se convierten en derechos por efecto de la voluntad soberana. (...) El efecto del poder soberano sobre la vida sólo se ejerce a partir del momento en que el soberano puede matar. En definitiva, el derecho de matar posee efectivamente en sí mismo la esencia misma de ese derecho de vida y de muerte: en el momento en que puede matar, el soberano ejerce su derecho sobre la vida. Se trata, fundamentalmente, de un derecho de la espada» (Han, 2022, p. 218).

Como el automatismo del hábito que describía Bourdieu, esta interiorización es propia de la violencia simbólica para mantener el orden de dominación. Byung-Chul Han ve aquí una transformación de la «decapitación» propia de la sociedad de la soberanía a la «deformación» propia de la sociedad disciplinaria¹¹ descrita por Foucault. Esa sociedad descrita por el filósofo francés, que desembocaba (según la interpretación de Deleuze¹²) en una sociedad de control —y que seguiría estando caracterizada por la negatividad de la prohibición, por el «no poder», como la define Han en *La sociedad del cansancio*— ya no es la sociedad del siglo XXI. Si el siglo XX fue una época «inmunológica» —metáfora que supone la división entre amigo y enemigo, ataque y defensa, que exige la técnica inmunológica para repeler lo extraño, como en una infección que responde a un peligro (Han, 2012, p. 12)—, hoy estamos ante un cambio de paradigma, y en este sentido se aleja del análisis de Baudrillard —el paradigma inmunológico que vimos más arriba—: el otro ya no es una amenaza en un mundo globalizado, ya no genera una reacción inmunitaria. La desaparición de lo otro, lo extraño —y aquí Han sigue a Baudrillard— implica la transparencia en todos los aspectos de la sociedad: cuando desaparece la singularidad, aparece la sociedad de la transparencia¹³. La negatividad de lo otro que caracterizaba al individuo inmunológico se ha ido convirtiendo en positividad en el «totalitarismo de lo idéntico» (Han, 2012, p. 18). La sociedad de la transparencia es lo

¹¹ Hardt y Negri han sintetizado lo que supone la sociedad disciplinaria en Foucault y su evolución hacia la sociedad de control: «La sociedad disciplinaria es aquella en la que la dominación social se construye a través de una red difusa de dispositivos y aparatos que producen y regulan las costumbres, los hábitos y las prácticas productivas. El objetivo de hacer trabajar a esta sociedad y de asegurar la obediencia a su dominio y a sus mecanismos de inclusión y/o exclusión se logra mediante la acción de instituciones disciplinarias (la prisión, la fábrica, el instituto neuropsiquiátrico, el hospital, la universidad, la escuela, etcétera) (...). La sociedad de control, en cambio, debería entenderse como aquella sociedad (que se desarrolla en el borde último de la modernidad y se extiende a la era postmoderna) en la cual los mecanismos de dominio se vuelven aún más “democráticos”, aún más inmanentes al campo social, y se distribuyen completamente por los cerebros y los cuerpos de los ciudadanos, de modo tal que los sujetos mismos interiorizan cada vez más las conductas de integración y exclusión social adecuadas para este dominio» (Hardt y Negri, 2005, p. 44).

¹² En un artículo de 1990, «Posdata sobre las sociedades de control», Deleuze proponía una transformación del análisis de la sociedad disciplinaria, entendiéndolo que el propio Foucault había admitido que la pérdida de vigencia de la disciplina. El artículo está recogido en el libro de Deleuze (1995). *Conversaciones*. Valencia. Editorial Pretextos.

¹³ Byung-Chul Han dedica su obra *La sociedad de la transparencia*, publicada en 2012, a desarrollar este concepto de «sociedad de la transparencia»: Han, B-C. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Herder.

que Baudrillard había denominado «el infierno de lo mismo» y Han renombrará como «el terror de lo igual» (Han, 2022, p. 113).

El exceso de positividad provoca un cansancio que se manifiesta como agotamiento y soledad, como autoexplotación, como una constante superación de uno mismo: es el cansancio de la sociedad del rendimiento, de manera que «cada cual lleva consigo su campo de trabajos forzados», se convierte a la vez en «víctima y verdugo», hasta el punto de que se hace posible «la explotación sin dominio» (Han, 2012, p. 48). La hiperactividad propia del sujeto de rendimiento dispersa incluso la atención y la percepción: el ejemplo que nos ofrece Han es el concepto de *multitasking*¹⁴.

La violencia de las sociedades actuales se basa, pues, en la autoexplotación, mucho más eficaz que la imposición o el control externo, porque libertad y coacción coinciden: el sujeto de rendimiento se obliga libremente a maximizar su rendimiento, con lo que se da la paradoja de que la libertad se convierte en violencia (Han, 2012, p. 32). Esta libertad tiene su manifestación en las enfermedades psíquicas, de manera que nos hallamos ante un nuevo paradigma: el neuronal, con las enfermedades neuronales derivadas, desde el déficit de atención con hiperactividad al síndrome de desgaste ocupacional o el trastorno límite de la personalidad. Estas enfermedades neuronales se deben a un exceso de positividad —entendida como «sobreabundancia de lo idéntico» (Han, 2012, p. 19)—: no son resultado de un aumento de responsabilidad, sino un imperativo de productividad, de autorrendimiento. Han se refiere al conocido lema *Yes, we can* como ejemplo de respuesta de nuestra época a la exigencia de rendimiento.

¹⁴ Este concepto de actividad multitarea no es entendido por Han como un progreso, sino más bien al contrario: es lo propio de los animales salvajes atentos a la supervivencia (Han, 2012, pp. 33-34).

En su *Topología de la violencia*, Han hace un recorrido por los diferentes intentos de análisis de la violencia. Frente a Girard y su concepto de violencia mimética en la época arcaica —nacería del deseo de imitación—, el filósofo coreano destaca la relación desde un principio entre violencia y poder: acumular capacidad de matar significa acumular poder, sin que medie relación jerárquica ni, por tanto, dominación. Esta lógica de la dominación, Han la advierte también en el capitalismo: «uno se siente más poderoso, invencible e inmortal cuanto más posee» (Han, 2022, p. 35).

En lo que se refiere al psiquismo de la violencia, Han se remonta al psicoanálisis y al superyó como instancia de dominación que interioriza deberes y prohibiciones (a pesar de esta interiorización, es también violencia de la negatividad, porque es como si fuera infligida por otro, puesto que la represión se basa en una relación de dominación). De hecho, la cura de las enfermedades psíquicas implica, para el psicoanálisis, que el yo toma las riendas consciente de la situación. En el caso de la melancolía, la explicación freudiana es que tiene su origen en la pérdida de un objeto querido, y la libido dirigida hacia ese objeto se retrae al interior del sujeto: la crítica o los reproches a ese objeto perdido se traducen en autocrítica. En palabras de Han, lo que está diciendo Freud es que «la melancolía se funda en una disociación del yo. Una parte del yo se enfrenta a la otra y la critica y la desprecia» (Han, 2022, p. 44). También en este caso, Han ve una violencia de la negatividad: la violencia que se ejerce sobre uno mismo está dirigida al otro en mí. En consecuencia, el psicoanálisis solo tiene sentido en sociedades represivas, no en la sociedad actual del rendimiento, «que se desprende cada vez más de la negatividad de la prohibición y el mandato y se concibe a sí misma como sociedad de la libertad». Estaríamos ante un yo «posfreudiano», que ya no tiene inconsciente (Han, 2022, pp. 45-46). Enfermedades psíquicas como la depresión, el síndrome de hiperactividad o el *burnout* —síndrome de desgaste profesional— no tienen relación, según Han, con la

represión, sino con el exceso de positividad, con «la incapacidad de decir no; no al *no-deber* (*Nicht Dürfen*), sino a *poderlo todo*» (Han, 2022, p. 52).

Al no existir un vínculo con el otro, en nuestra sociedad se genera una crisis de reconocimiento (uno no puede reconocerse a sí mismo), y las relaciones de producción, en las que las tareas nunca se dan por concluidas —nunca se alcanza una meta—, no solo no contribuyen al reconocimiento, sino que hacen que el sujeto se vea obligado a un rendimiento cada vez mayor. Han se refiere a la obra del sociólogo Richard Sennett (1943-) *El declive del hombre público*, publicada en 1977, que plantea el narcisismo como origen de los trastornos psíquicos del individuo de nuestra época: vivimos en la tiranía de la intimidad, en la que lo importante no es lo que uno hace, sino como se siente al hacerlo. Los medios de comunicación masiva —las redes sociales, diríamos hoy—, el artificio y la convención (herramientas de cultura tradicionales) resultan sospechosos, y la manera de convencer de que uno tiene un yo valioso es mostrar a los demás los sentimientos propios. La identidad del yo no se configura en la esfera privada, sino que tiene que hacerse mostrándose desnudo en el espacio público, en el que se imponen las emociones. El sujeto de hoy, narcisista y sentimental, es una consecuencia de la mentalidad capitalista, y su narcisismo

(...) no produce gratificación, provoca dolor al yo; eliminar la línea entre el yo y el otro significa que nada nuevo, nada «otro», puede entrar jamás en el yo; es devorado y transformado hasta que uno cree que se puede ver a uno mismo en el otro, y entonces se vuelve insignificante. (...) El mito de Narciso capta netamente esta situación: uno se ahoga en el yo (...). (Sennett, 1978, p. 401)

El matiz que añade Han a este análisis de Sennett es que la sociedad del rendimiento impone al sujeto la incapacidad para alcanzar objetivos: el sujeto narcisista se dispersa, de manera que nunca se tiene el sentimiento de haber conseguido una meta. De hecho, los estados depresivos

tienen su origen en la pesada carga de la relación —la guerra— consigo mismo, que le atormenta.

El sujeto de rendimiento, en realidad, compite consigo mismo y cae en la compulsión destructiva de superarse a sí mismo. El rendimiento no se fija en relación con el otro. Ya no se trata de superar al otro o de vencerlo. La lucha pasa por uno mismo. Pero el intento de vencerse a uno mismo, de querer superarse a uno mismo, resulta mortal. Es nefasta la competencia que busca superar la propia sombra. (Han, 2022, p. 61)

La violencia de la que habla Han es, por tanto, una forma de autoagresión, con la paradoja de que la víctima de esta violencia se considera libre, lo que la hace mucho más efectiva, justamente porque se confunde con la libertad.

En su recorrido histórico, Han recuerda que Schmitt describía una violencia hacia el enemigo que construía identidad, daba fuerza de carácter: el sujeto se definía por oposición al otro. Por el contrario, el sujeto de rendimiento que describe Han tiene un yo flexible, porque en un mundo en el que se aceleran las relaciones de producción, la constancia no es un valor, hasta el punto de que el filósofo define a este sujeto de rendimiento deprimido como «una persona sin carácter» (Han, 2022, p. 74). En cuanto a Benjamin, que había señalado la relación profunda que existe entre violencia y derecho —recordemos su concepto de «violencia mítica»—, Han le reprocha que «ignora por completo la dimensión mediadora y preventiva del derecho» (Han, 2022, p. 79), de la misma forma que critica que Agamben, siguiendo a Benjamin, haga coincidir derecho y violencia. Mientras Schmitt y Benjamin vivieron en una sociedad de la negatividad —el paradigma inmunológico de amigo y enemigo propio de las dos guerras mundiales—, a Agamben le reprocha que siga instalado en un paradigma de la negatividad que ya no es el de la actual sociedad posinmunológica, y que, en consecuencia, su violencia de la exclusión (del estado de excepción permanente) sea un

anacronismo, porque «la violencia de hoy en día más bien remite al conformismo del consenso» (Han, 2022, p. 97). Byung-Chul Han se aleja también de Agamben al considerar que hoy todos entramos en la categoría de *homo sacer* —tomado en el sentido literal de vida sagrada, que ha de ser conservada a toda costa—, y reaccionamos «con mecanismos como la hiperactividad, la histeria del trabajo y la producción» (Han, 2012, pp. 47-48). Somos también *nuda vida*, porque es una vida reducida a la función vital y al rendimiento, para lo cual hay que mantenerla sana a toda costa: la sociedad del rendimiento se encamina hacia «una sociedad del *dopping*» (Han, 2022, p. 197).

En este nuevo paradigma de la positividad, toda violencia resulta reprochable, sea física o psíquica, pero surge una nueva violencia del exceso de positividad que se manifiesta, como hemos visto, no en represión, sino en depresión. La destructividad de esta violencia se manifiesta como exceso de actividad, como hiperactividad.

En lo que se refiere al concepto de «violencia estructural» de Galtung y a la «violencia simbólica» de Bourdieu, Han entiende que los dos autores, como Agamben, confunden poder y violencia. En el caso de Galtung, Han matiza que no toda negatividad social es violenta (puede ser injusticia), y que la violencia estructural es más bien una técnica de «dominación discreta» (Han, 2022, p. 118). En cuanto a Bourdieu, su violencia simbólica también implica una relación de dominación por parte de la clase dirigente. Ambas, por tanto, son violencias de la negatividad que dan por supuesto el antagonismo de clases. Esta es una característica que también se puede aplicar a la «violencia objetiva» de Žižek, que sigue presuponiendo relaciones de dominación y de explotación. Recordemos que este autor incluía dentro de la violencia objetiva la «violencia sistémica», sutil, inherente al propio sistema capitalista y cuya víctima es el *homo sacer* de Agamben, los excluidos. Byung-Chul Han retoma este concepto de «violencia sistémica», pero reprocha a Žižek no haber percibido que se trata de una violencia sin dominación —una violencia de la positividad— y que afecta a toda la sociedad y

no solo a una parte: convierte a todos en «zombies de rendimiento y salud» (Han, 2022, p. 123), como el *animal laborans* del siglo XX de Hannah Arendt, solo que, lejos de ser pasivo, ahora es «hiperactivo y neurótico» (Han, 2012, p. 45).

Estamos en un escenario de «exceso de hiperproducción, hiperrendimiento, hiperconsumo, hipercomunicación e hiperinformación», en una guerra sin enemigos que nadie puede ganar y que solo puede acabar con un infarto del sistema, un «desmoronamiento global, un *burnout* global» (Han, 2022, pp. 140-142). En este punto, Han vuelve a Freud y a la pulsión de muerte que había señalado el psicoanálisis:

Si se tiene en cuenta el exceso de crecimiento destructivo en muchos ámbitos de la vida, la tesis de Freud sobre la pulsión de muerte gana plausibilidad. Las fuerzas, que en un primer momento cobran el aspecto del progreso y de la vitalidad, como la hiperactividad del sujeto de la sociedad de rendimiento tardomoderna, se convertirían después en impulsos destructivos, resultado de la pulsión de muerte, y al final provocarían un colapso mortal, el burnout de todo el sistema. (Han, 2022, p. 147)

La hipercomunicación y la hiperinformación, como la hipervisibilidad, están ligadas, según Han, al imperativo de transparencia que existe actualmente. Desde el momento en que una cierta inaccesibilidad forma parte de la integridad de la persona, la sobreexposición es una forma de violencia (la violencia de la transparencia). La transparencia lo nivela todo, lo iguala, y se convierte en una «dictadura de lo idéntico» (Han, 2022, p. 151). En este sentido, Han habla de obscenidad, de «sociedad pornográfica», en la que todo se desnuda y se expone, y en la que este exceso de exposición «convierte todo en una mercancía» (Han, 2022, p. 155) para el consumo. Las redes sociales inducen a este exhibicionismo: ya no hay miedo a perder la intimidad, sino la obligación —autogenerada— de exponerse, porque la sobreexposición resulta económicamente más eficiente.

La violencia lingüística es otro elemento de esta sociedad de rendimiento: no se trata de una violencia de la desacreditación del otro (eso es violencia de la negatividad), sino de la «spamización del lenguaje y la comunicación» —surge de la masa de lo idéntico al buscar y competir por la atención del otro—, y de prácticas como el «microblogging»¹⁵ (Han, 2022, pp. 160-161), que provocan un vacío comunicativo.

La masa de comunicación, información y signos genera una violencia particular, una violencia de la positividad, que ya no ilumina ni revela, sino que solo actúa masivamente. La masa positiva sin mensaje dispersa, embrutece y paraliza. El «medio es el mensaje» de McLuhan se adapta a la época de la masificación de lo positivo con un pequeño cambio: el medio es el mass-age. (Han, 2022, p. 169)

En un determinado momento, Han recurre a la expresión «violencia rizomática», tomada del concepto de rizoma tal como lo había utilizado Deleuze¹⁶, para señalar que la violencia de la sociedad de rendimiento se extiende sin estructura, sin jerarquías, crece de forma descontrolada y en ella cualquier elemento puede incidir en otros sin importar su posición. El sujeto de rendimiento no puede protegerse de esta violencia, provocada por él mismo. Es más, se siente «soberano de sí mismo, *homo liber*» (Han, 2022, pp. 193-194).

Byung-Chul Han recoge, hacia el final de su *Topología de la violencia*, la idea de Hardt y Negri (2005) en *Imperio* acerca de las fuerzas de resistencia contra el sistema capitalista y la pérdida de sentido del concepto de propiedad privada para negar ambas cosas:

¹⁵ El *microblogging* consiste en la difusión de mensajes con formato reducido, con una limitación de caracteres, generalmente publicados en una red social. La red social X (antes Twitter) sería el ejemplo por excelencia.

¹⁶ El concepto metafórico de rizoma es una herramienta conceptual sugerida por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, obra publicada en 1980, basada en el rizoma botánico: algunas plantas tienen brotes que actúan indistintamente como raíces, tallos o ramas. En el caso de Deleuze y Guattari se trata de describir un sistema de conocimiento en el que no existen afirmaciones que funcionen como puntos centrales. Byung-Chul Han desarrolla este concepto, citando *Mil mesetas* en su *Topología de la violencia* (Han, 2022, pp. 171-178).

En contra de su suposición, lo común se está derrumbando. La privatización se adentra hasta los confines del alma. El desmoronamiento de lo social hace que una actuación común sea muy improbable. Hardt y Negri sobrevaloran las fuerzas de resistencia contra el sistema capitalista-neoliberal. Este se caracteriza por el hecho de que cada vez es más difícil distinguir al explotador del explotado, por la identidad entre víctima y verdugo. (Han, 2022, pp. 184-185)

De hecho, en una obra posterior, *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, Han corrige a Marx, en el sentido de que el capitalismo no ha evolucionado hacia el comunismo, sino hacia el neoliberalismo y a formas de producción postindustriales:

El neoliberalismo, como una forma de mutación del capitalismo, convierte al trabajador en empresario. El neoliberalismo, y no la revolución comunista, elimina la clase trabajadora sometida a la explotación ajena. Hoy cada uno es un trabajador que se explota a sí mismo en su propia empresa. Cada uno es amo y esclavo en una persona. También la lucha de clases se transforma en una lucha interna consigo mismo. (Han, 2014, p. 9)

Se trata de un régimen —el neoliberalismo— que cuenta con las emociones (y no con la racionalidad) para aumentar el rendimiento, porque lo emocional va unido al sentimiento de libertad: uno se siente libre cuando deja que fluyan las emociones, y con ellas el hiperconsumismo narcisista, de manera que «hoy no consumimos cosas, sino emociones» (Han, 2014, p. 39). La consecuencia es que este capitalismo de la emoción utiliza la libertad, que se convierte en una nueva forma de encadenamiento.

Esta panorámica en torno al concepto de violencia de la modernidad hasta nuestro siglo nos permitirá, en el capítulo siguiente, acercarnos a analizar el contexto social de autoexplotación al que el artista se tiene que enfrentar en las sociedades occidentales actuales, antes de adentrarnos propiamente en el terreno de arte.

2. ASÍ ESTÁN LAS COSAS

El viejo topo continúa cavando, pero está ciego y no sabe de dónde viene o a dónde va; cava en círculos.

Lucio Magri (*El sastre de Ulm*)

El análisis del concepto de violencia tal como ha sido teorizado, especialmente desde la modernidad, nos ha llevado hasta la violencia rizomática que Han considera propia de la sociedad del rendimiento de nuestra época. Es hora, a partir de este análisis, de señalar cómo están hoy las cosas, el tipo de sociedad en el que nos movemos y qué lugar ocupan en este contexto el arte y el artista.

A finales del s. XX, el sociólogo alemán Ulrich Beck (1998) ya definía la nueva modernidad como «la sociedad del riesgo» (en un libro titulado precisamente así, *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*), una evolución de la sociedad industrial en la que el progreso en la producción de la riqueza se tiñe cada vez más —y más globalmente— de la producción de riesgos y amenazas que ya no son específicas de una clase, y que suponen una dinámica social nueva y un nuevo estilo de vida.

Movimientos sociales como el feminismo, el pacifismo o la ecología son una expresión de esta sociedad del riesgo que surge como consecuencia de la industrialización y de las contradicciones sociales que provoca la búsqueda de una identidad social en un mundo destradicionalizado —se difuminan las formas de vida de la sociedad industrial y las garantías del Estado del bienestar— e individualizado. Se ha perdido la identidad de clase social, de manera que la formación de identidades y la germinación de conflictos se ha trasladado del puesto de trabajo a las relaciones sociales personales, a los nuevos estilos de vida y de trabajo, de los que ya forma parte normalizada la flexibilidad y la precariedad laboral (sobre la que

volveremos más adelante al hablar del artista). Esta precariedad, sin embargo y contra la tradición industrial, no se extiende únicamente a una clase social —el proletariado—, sino que se presenta individualizada «en trozos de vida (pasajeros y ya no pasajeros) de desempleo, infraocupación, pobreza» (Beck, 1998, p. 123). Todo ello ocurre en un mundo en que las innovaciones tecnológicas se presentan como promesas y amenazas —que no se cuestionan—, al tiempo que una serie de derechos se dan por asentados y generalizados. La consecuencia es que se produce una nueva cultura política:

La orientación y los resultados del desarrollo del cambio tecnológico pasan a ser algo discutible y que requiere legitimación. De este modo, la acción empresarial y científico-técnica adquiere una nueva dimensión política y moral que hasta ese momento le era ajena. Se podría decir, en otros términos, que el diablo de la economía se ha de santiguar con el agua bendita de la moral pública y adoptar una apariencia de santo en relación a la previsión social y a la naturaleza. (Beck, 1998, p. 240)

No obstante, tras la aceleración tecnológica ha existido siempre —desde la Ilustración y su idea de racionalidad y progreso— la promesa de una vida mejor: los avances técnicos iban a permitirnos mejorar la calidad de vida. Los defensores clásicos del capitalismo vinieron a sostener que la aceleración tecnológica sería una fuente de liberación para el ser humano, que podría llevar a cabo sus sueños, sus metas y sus proyectos de vida.

Es más, desde que Francis Fukuyama señalara «el fin de la historia» tras la caída del muro de Berlín, se ha impuesto como un lugar común la idea de que no hay alternativa al capitalismo imperante, de que no hay nada más allá en el horizonte. Lo cierto es que 1989 supuso el reconocimiento del fracaso del comunismo y con él de todos los intentos de transformar el mundo, un mundo en el que el neoliberalismo había establecido una hegemonía sin precedentes. En realidad, como señala Enzo Traverso en su *Melancolía de izquierda*, «el

derrumbe del socialismo de Estado despertó una oleada de entusiasmo y, durante breve tiempo, grandes expectativas en relación con la posibilidad de un socialismo democrático. Sin embargo, la gente comprendió con mucha rapidez que lo que había caído hecho pedazos era toda una representación del siglo XX. Una ominosa sensación invadió a las personas de izquierda, integrantes de una multitud de corrientes» (Traverso, 2019, p. 25). A partir de entonces, el comunismo —que durante largo tiempo había sido la esperanza de la libertad para los oprimidos— pasó a formar parte de los totalitarismos: la revolución dejaba de ser una utopía liberadora y pasaba a ser una amenaza para las libertades. Y mientras tanto, la lógica neoliberal del mercado se asumía como naturalmente antiautoritaria. La etapa revolucionaria parece haber concluido y la lucha de clases a la manera ortodoxa marxista no parece tener ya sentido. Prácticamente todos los autores que se reconocen de izquierdas han asumido que el fracaso del comunismo como alternativa política se ha entendido en el sentido de una demostración de la inviabilidad de la revolución y de la tácita aceptación de la conocida expresión atribuida a Jameson según la cual es más fácil concebir el fin del mundo que el fin del capitalismo.

Por lo demás, no parece que el capitalismo tenga dudas sobre sí mismo: la experiencia ha demostrado que se trata de un sistema que se alimenta de su propias crisis y contradicciones. Tal como ya profetizaban Deleuze y Guattari en *El Anti Edipo* en 1972, «incluso los socialistas renuncian a creer en la posibilidad de su muerte natural por desgaste» (Deleuze y Guattari, 1985, p. 158). La teoría aceleracionista que surgió en aquellos años venía a proponer la estrategia del «cuanto peor, mejor» en el sentido de que profundizar en la expansión del capitalismo intensificaría las tendencias autodestructivas que algunos autores han visto en el sistema —en una especie de versión contemporánea del materialismo histórico marxista— para conseguir un giro social radical. Esta teoría incluye la convicción, desde posiciones izquierdistas, de que no hay vuelta atrás, de que no es posible un regreso a un

mundo precapitalista que en realidad nadie desea. Se deja así de lado la posible alternativa de la desaceleración, «ya sea —como señala Avanesian (2017, p. 11)— a través de una fantasía de autosuficiencia colectiva y orgánica o de una retirada en solitario al miserabilismo».

Algunos autores parecen coquetear en cierto modo con la desaceleración, al sugerir que los problemas de salud mental o los desastres ambientales deberían llevarnos a «considerar una nueva forma de austeridad» para enfrentar el imperativo del crecimiento. Es el caso del teórico británico Mark Fisher (2018a), que, sin embargo, reconoce en *Realismo capitalista* que buena parte del anticapitalismo «se aboca a la búsqueda imposible de un sistema social orientado a la quiescencia social, al principio del Nirvana (...), sin Starbucks y sin iPhone», un retorno que —reconoce el autor— «sería posible solo si se satisface una de las dos condiciones: un apocalipsis tecnosocial o un retorno al autoritarismo» (Fisher, 2018a, p. 148). No se trata de restituir formas sociales del pasado que renieguen de la tecnología y de la producción en serie, sino de construir una izquierda antiautoritaria —el sueño que no pudo ser en los años sesenta— para desafiar la hegemonía del neoliberalismo.

También el filósofo francés Gilles Lipovetsky (2020) sospecha, en su obra más reciente, *Gustar y emocionar*, que ésta no es la solución, y toma como ejemplo el auge de la economía colaborativa, una forma de consumir que parece liberarnos del materialismo consumista, pero entiende que sería un error analizarlo «como un comportamiento de ruptura en relación con la cultura del hiperconsumo (...). Lo que busca el adepto de estos nuevos servicios es, en primer lugar, poder seguir gozando de una multiplicidad de bienes y servicios (...). No se trata de un no-consumidor, sino de un *smart shopper*, un comprador “espabilado”» (Lipovetsky, 2020, p. 152). Por otra parte, le parece ingenuo pensar que los consumidores, que en general conocen bien los trucos del *marketing*, «se están volviendo razonables y van a empezar a rechazar lo superfluo» en una sociedad donde las marcas han venido a sustituir a las utopías —ya nadie cree en proyectos políticos revolucionarios— y

cumplen la función de «hacer soñar, escaparse del mundo que nos frustra y nos angustia o exorcizar la desgracia de los días» (Lipovetsky, 2020, p. 149). No es realista, a juicio de Lipovetsky, el escenario de decrecimiento que él denomina la «feliz frugalidad» como ideal de vida que pudiera satisfacernos.

No parece, por otra parte, que tampoco al aceleracionismo le haya ido bien en las últimas décadas, aunque haya servido para poner en evidencia hasta qué punto estamos atrapados en el bucle de un sistema que pasa repetidamente por crisis de destrucción de las que resurge creativamente sin excepción. Todo lo más, el aceleracionismo nos llevó, en el terreno de la cultura experimental del siglo XX, a una especie de «delirio recombinatorio que nos hizo sentir que la novedad estaría disponible infinitamente», mientras que «el siglo XXI se ve oprimido por una aplastante sensación de finitud y agotamiento» (Fisher, 2018b, p. 32).

Por otra parte, si la promesa de liberación vinculada al auge de la economía capitalista era, en cierto modo, una promesa de poder individual y, en definitiva, de felicidad, tal vez no pueda hablarse de promesa incumplida, en el sentido de que la promesa sigue ahí. De la evolución de esa promesa de felicidad nos habla la activista y académica británica Sara Ahmed (2019) en *La promesa de la felicidad*. A partir de la observación del rol que afectos y emociones desarrollan en la continuidad de las estructuras de poder (en el sentido de que la felicidad, la voluntad de superación, el entusiasmo y la positividad en general forman parte de técnicas que ayudan a sostener una organización social basada en la desigualdad), Ahmed señala que vivimos un «giro hacia la felicidad»¹⁷. El auge de la psicología positiva, que nos plantea el ser felices casi como una obligación —el aumento de nuestra felicidad contribuye a la felicidad de los que nos rodean—, es para la autora un claro síntoma de este giro. Se nos orienta a seguir el camino correcto para alcanzar la felicidad, de forma que parece que

¹⁷ Para Ahmed, «también se advierte un giro hacia la felicidad en los marcos de referencia de la política y los gobiernos. Desde 1972, el gobierno de Bután mide la felicidad de su población, que se traduce en su cifra de Felicidad Bruta Interna» (Ahmed, 2019, p. 24).

ajustarse a ciertas prácticas y pensamientos (cultivar el optimismo de que cualquiera puede conseguir lo que se proponga, por ejemplo) nos asegurarán el éxito. De este modo, «la atribución de felicidad podría ser un modo de afectivizar normas e ideales sociales, generando la idea de que la proximidad relativa a estas normas e ideales contribuiría a alcanzar la felicidad» (Ahmed, 2019, pp. 35-36).

Sin embargo, lo cierto es que, por su propia naturaleza, la felicidad es algo siempre pospuesto, que nunca se halla en el presente y que se sostiene como esperanza de futuro. El lado oscuro de esta esperanza es que nos hace soportable, e incluso deseable, la espera y, en consecuencia, puede ser vista como algo reaccionario. Es por eso que Ahmed se propone «tirar del hilo de la infelicidad» (Ahmed, 2019, p. 47), en un intento de analizar el potencial de resistencia política y transformación de la realidad de los afectos negativos, del dolor, del sufrimiento. La autora se resiste, también, a aceptar como un hecho la inviabilidad de la revolución, y pone justamente en evidencia que también ha fracasado el capitalismo global en su promesa de una vida mejor para todos los pueblos. Confía, por tanto, en la conciencia revolucionaria de quien se resiste a esperar la felicidad futura y reivindica la libertad de ser infeliz —o de ser feliz de una manera socialmente inadecuada—, de tal manera que «cuando la obligación de ser feliz se disfraza de libertad, la infelicidad se convierta en una libertad». Visto así, a juicio de la autora, «rebelarse contra la demanda de felicidad puede ser también una forma de rebelarse» (Ahmed, 2019, pp. 382-384) que tal vez podría inducir —ya nos hemos referido a ello más arriba— a alternativas, «respuestas creativas a historias que aún no han terminado» (Ahmed, 2019, p. 436), aunque alternativas imposibles de concretar por el momento.

También el sociólogo Hartmut Rosa, en su *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*, sostiene que necesitaríamos «un informe completo y a fondo del aspecto que podría tener una forma de vida no alienada. En este

momento —añade, sin embargo—, ni siquiera tengo un bosquejo de dicho informe» (Rosa, 2016, p. 179). De hecho, a principios de los setenta ya describían la situación Lilian Robinson y Lise Vogel:

La alienación se convierte en una enfermedad heroica, para la que no hay remedio social. La ironía enmascara la resignación ante una situación que uno no puede cambiar o controlar. Se entiende la condición humana como estática, con ciertas variaciones pero inmutable en lo que toca a la angustia perenne. Se entiende que la organización de todo sistema político está destinada a situar a alguna minoría en el poder, así que cambiar a esa minoría no afectará a nuestras vidas «reales» (es decir, privadas) (...). Expuestos de esta sencilla manera, los elementos de la ideología burguesa desempeñan un claro papel en el mantenimiento del statu quo. Las ideas de la burguesía, que surgen de un sistema que funciona a través de la competencia por el beneficio, conllevan la impotencia definitiva del individuo, la futilidad de la acción política y el carácter ineluctable de la desesperación (Robinson y Vogel, 1971, citadas por Buchloch, 2004, p. 71).

2.1. Tiempos de melancolía: los cielos ya no se toman por asalto

Parece evidente que se acabó el tiempo de los «cielos tomados por asalto» y que aquella derrota histórica de la revolución generó en la izquierda esa melancolía que lleva por título la obra de Enzo Traverso (2019). El intelectual italiano recurre al grabado *Melencolia I* de Durero como alegoría de la crisis del marxismo y la melancolía de la izquierda (Traverso, 2016, p. 90): la melancolía, de larga tradición histórica vinculada al planeta Saturno y a un cierto temperamento que predisponía a la genialidad, pero también a la locura¹⁸, se entendía

¹⁸ El término «melancolía» aglutinaba en el Renacimiento significados diversos que provenían de la base común de la antigua teoría de los humores como causa de salud o enfermedad. Concretamente, el humor que

en la personificación realizada por Durero —una personificación en la que el artista recoge muchos elementos de la iconografía tradicional—, como la impotencia ante los límites del conocimiento humano, un tema que llegaría hasta el Romanticismo, cuando todavía aparece en el personaje de Fausto de Goethe, prototipo del filósofo melancólico ávido de conocimiento:

*¡Ay!, he estudiado ya filosofía,
jurisprudencia, medicina y luego
teología también, por mi desgracia,
con caluroso esfuerzo hasta el extremo.
y aquí me veo ahora, pobre loco,
y sigo sin saber más que al principio*

(...)

¡Qué espectáculo! ¡Ay!, sólo es espectáculo.

*¿Dónde captarte, oh, gran naturaleza?*¹⁹

correspondía a la melancolía era la atrabilis o bilis negra. Esta teoría daría lugar a la de los temperamentos, que se transmitiría en los siglos posteriores dando lugar a una consideración médica de la melancolía como enfermedad y clasificándola, por otra parte, como una aptitud temperamental. Esta noción médica de la melancolía conectaría, a finales del siglo IV, con la noción platónica de «frenesí» —una especie de entusiasmo o furor divino— y con un texto atribuido a Aristóteles (el *Problema XXX*) que desarrolla el tema de la falta de moderación de los grandes hombres y el peligro constante de caída en la locura del melancólico («¿A qué obedece que los que sobresalen en filosofía, política, poesía o en las artes sean de temperamento ostensiblemente melancólico, hasta tal punto algunos de entre ellos que padecen enfermedades causadas por el atrabilis, como se ha dicho ocurría a Hércules, entre los héroes?». Aristóteles, 2007, p. 79). En el Renacimiento, este texto pseudoaristotélico se desarrollaría hacia el concepto de «genio», cuando las doctrinas médicas se fusionaron con otras provenientes de la astrología que asociaban la melancolía al planeta Saturno. Finalmente, el neoplatonismo renacentista conectaría definitivamente melancolía y vida intelectual, dando lugar a una concepción positiva del término, aunque ambigua, como se concretaba en una conocida máxima del filósofo francés del siglo XVI Bovillus: «*sub Saturno nati aut optimi aut pesimi*». Estas ideas se extenderían pronto por toda Europa y sin duda eran familiares a Durero. De hecho, alcanzaron tal popularidad que llegaron incluso a constituir una moda (en Inglaterra se denominaría la «enfermedad elizabethiana»), justamente por la aceptación generalizada de que se trataba de una inclinación propia del genio que se debate entre el abismo y la creación. Para un desarrollo exhaustivo del tema de la melancolía, véase la obra de Wittkower (2010).

¹⁹ La cita corresponde al inicio de la primera parte del drama de Goethe, *Fausto*, que se abre con estas líneas. Goethe, J. W. (1980). *Fausto*. Planeta, pp. 15-17.

En el grabado de Durero —que se consideraba a sí mismo un melancólico—, esta impotencia conlleva el abandono de la acción, y se plasma como pensamiento sin actividad y como metáfora —a fin de cuentas— de la melancolía propia de la tarea artística.



Fig. 2. Alberto Durero, *Melancholia I*, 1514. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Jörg P.

Anders.

A pesar de la metáfora de Traverso, en general se ha asociado más la melancolía de izquierda al concepto freudiano expresado en el ensayo *Duelo y melancolía*, escrito en 1917, donde la melancolía viene a identificarse con una actitud ante la pérdida: lo que según Freud caracterizaría a la melancolía es el hecho de aferrarse al objeto de la pérdida, lo que implica no superarla, e incluso la falta de conciencia sobre aquello que se ha perdido, tal como lo resume Ahmed: «(...) para Freud el melancólico nunca está seguro de qué es lo que ha perdido (...). El objeto perdido se sustrae a la conciencia. Esto no significa que el sentimiento

de pérdida sea inconsciente, sino que es posible que aquello que se ha perdido se mantenga en el inconsciente aun cuando se pueda sentir la pérdida. Al melancólico le falta el objeto de la pérdida, no sabe qué ha perdido» (Ahmed, 2019, p. 284). Aceptando el significado freudiano²⁰, estaríamos ante el duelo imposible por una pérdida —la del comunismo— irremplazable. Una de las características del melancólico es que se regodea en el duelo, en lamerse las heridas, y de ahí que Fisher advierta a la izquierda melancólica que «(...) lo que debemos dejar atrás es con certeza un tipo de relación de apego sentimental por la política del fracaso, la posición confortable de la marginalidad vencida» (Fisher, 2018a, p. 118), porque la melancolía tiene sus placeres, como sugiere el poema de Milton:

*Otórgame, Melancolía, todos estos placeres
y contigo entonces elegiré morar para siempre²¹.*

Wendy Brown, una de las voces más influyentes en el ámbito de la politología estadounidense, ha sido muy crítica con esta melancolía. Brown empieza por evaluar la magnitud de la pérdida en el naufragio —la clase social como epicentro de la movilización política, una alternativa viable al capitalismo, un movimiento histórico científicamente avalado por el marxismo— para finalmente criticar esa melancolía de izquierda como algo que se ha vuelto «una fuerza conservadora de la historia» por lo que tiene de pérdida de fe en su visión emancipatoria, con la consecuencia de que «llegamos a amar nuestras pasiones y razones de izquierda, nuestros análisis y convicciones de izquierda, más de lo que amamos el mundo existente que supuestamente buscamos transformar con estos términos, o el futuro que estaría alineado con ellos» (Brown, 2020). La autora confluye con Benjamin, cuando —en su

²⁰ «(...) Esto nos llevaría a referir de algún modo la melancolía a una pérdida de objeto sustraída de la conciencia, a diferencia del duelo, en el cual no hay nada inconsciente en lo que atañe a la pérdida (...) En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo». (Freud, 1993).

²¹ La cita corresponde a los dos últimos versos de «Il penseroso», un poema de John Milton en el que el poeta invoca a la melancolía y descarta la alegría de su imaginación. Milton, J. (2023). Il penseroso. En *Poesía oscura de tiempos antiguos*. Editorial Alastor. <https://editorial-alastor.blogspot.m/2012/03/john-milton-lallegro-il-penseroso.html>

crítica a ciertos poetas— considera que la «estupidez atormentada» es «la última de las metamorfosis de la melancolía»²².

Algo semejante expone Traverso, que recoge la crítica de Brown, pero le da la vuelta como a un calcetín: un duelo por la pérdida superado podría entenderse como una «aceptación desencantada» del *statu quo* neoliberal, de tal manera que «la melancolía sería el rechazo obstinado de cualquier compromiso con la dominación» (Traverso, 2019, p. 96). La melancolía no significaría nostalgia del llamado socialismo real, sino de la lucha por la emancipación. Traverso nos conmina, pues, a partir de esta melancolía para reconocer la derrota del pasado, pero también para recordar la esperanza y buscar nuevas utopías aún por inventar, a pesar de que durante décadas fueron generales las «visiones escatológicas del capitalismo como el “horizonte insuperable” de las sociedades humanas. Este tiempo ha terminado, pero aún no han aparecido nuevas utopías» (Traverso, 2019, p. 35).

Unos años antes, en *Los fantasmas de mi vida*, Fisher (2018b) había traído a colación el término «hauntología», entendido como la idea de que las ideologías del pasado rondan como espectros en la sociedad contemporánea (lo que explicaría, por ejemplo, fenómenos como la estética *retro*). Son «fantasmas» que suponen una nostalgia por los «futuros perdidos» que constituyeron las utopías y la contracultura del siglo XX. Ese futuro que nunca llegó es el objeto perdido de una melancolía que debe ser distinguida de lo que Brown denomina «melancolía de izquierda». Fisher coincide con Brown en lo pernicioso que puede ser esta melancolía. «El melancólico de izquierda que describe Brown es un depresivo que cree que es realista; alguien que ya no tiene la expectativa de que su deseo de transformación radical pueda ser alcanzado, pero que tampoco reconoce que se ha rendido» (Fisher, 2018b, p.

²² La frase se encuentra en un texto escrito por Walter Benjamin en 1931, *Melancolía de izquierdas [Linke Melancholie]*. Sobre el nuevo libro de poemas de Erich Kästner. Disponible online en https://www.academia.edu/7642464/Walter_Benjamin_1931_Melancolía_de_izquierdas <https://elporteno.cl/walter-benjamin-melancolia-de-izquierda/>

51). La diferencia es que la melancolía hauntológica consiste, a su juicio, «no en renunciar al deseo sino en negarse a ceder», y no es nostalgia de un tiempo perdido, sino el anhelo de reanudar «los procesos de democratización y pluralismo» (Fisher, 2018b, pp. 51-55) que se iniciaron entonces.

Esta es también la sugerencia de Didi-Huberman al afirmar que, cuando la pérdida nos ha derribado y nos ha inmovilizado, la rebelión, la no aceptación, tal vez pueda crear una realidad nueva. Se trata, nada menos, que de «levantar el mundo: hacen falta gestos, hacen falta deseos» y «para levantarse hay que saber *olvidar un cierto presente* y, con él, el pasado reciente que lo ha traído» (Didi-Huberman, 2020, p. 23, 37). El concepto de levantamiento tiene en este autor el sentido de manifestar el deseo de emancipación como fuerza que nos levanta, como una fuerza interior que sube por dentro, que puede identificarse con el «duende» (concepto que toma de García Lorca) y que se manifiesta en gestos críticos. El duende implica «un arte de *vivir una vida otra*. Otra que la “vida normal” o normalizada» (Didi-Huberman, 2020, p. 368). La rebelión es decir *no* a un estado de cosas, pero también decir sí al deseo de un futuro diferente. La exasperación, la violencia en el levantamiento, responde al hecho de que el deseo que nos levanta procede del dolor, de los sufrimientos del pasado —es el «duende» que quema por dentro, desde el que surge la insubordinación y que Didi-Huberman cree ver en el dibujo de Goya *No harás nada con clamar*—, y eso es algo que corresponde a la razón y a su capacidad crítica encauzar y temperar.



Fig. 3. Francisco de Goya, *No harás nada con clamar*, ca. 1816-1820. Fundación Goya en Aragón.

Didi-Huberman recurre al autor de *El hombre unidimensional* (1964) para recordarnos que, antes que Foucault o Deleuze, Marcuse ya había señalado las nuevas formas de control que acompañan al estado del bienestar, inmovilizado en una indiferencia general, en una premonición de lo que iba a ser la postmodernidad. Ya entonces, Marcuse advertía que era necesaria una conciencia crítica de cómo el principio de rendimiento estaba llevando a la sociedad occidental a una organización represiva que afectaba a todos los ámbitos de la vida, y apremiaba a buscar en el terreno de lo imaginario una liberación que no debería limitarse a la esfera privada. Sin embargo, hay que recordar que los últimos estertores de la revolución se dieron en el Mayo del 68 —que justamente tenía en Marcuse uno de sus profetas y referentes intelectuales—, en lo que Lipovetsky (2000), en *La era el vacío*, define como una «revolución sin proyecto», un «levantamiento *cool*», una «revolución personalizada, dirigida contra la

autoridad represiva del Estado, contra las separaciones y sujeciones burocráticas incompatibles con el libre despliegue del crecimiento del individuo» (Lipovetsky, 2000, pp. 217-218). Es decir, una revolución propia de una época individualista.

Ante el «paisaje en ruinas», la tendencia a la depresión y a la melancolía que parece apoderarse de la cultura postmoderna, Didi-Huberman se pregunta: «¿Qué hacer, en efecto, de esta gran amargura? Ciertamente no hacer gárgaras con ella: sería un modo a la vez suicida y confortable de ahogarse en ella (...). No es, ciertamente, quejándonos hasta el infinito —la imprecación pura es el modo menos activo, menos dialéctico y menos potente de decir no— como haremos renacer nuestros deseos y nuestros gestos de levantamiento» (Didi-Huberman, 2020, pp. 94-97).

Lo que el ensayista francés denomina el *spleen* de los indignados, que añaden a la indignación el hastío ante la falta de ilusiones, solo desemboca en la adhesión al *statu quo* vigente, en el sometimiento del deseo. La afirmación del deseo pasa por la desobediencia, que ha de ser transmitida en el espacio público, que debe comprometer solidariamente. La desobediencia civil, la escritura, las imágenes pueden ser herramientas para la crítica. La transgresión es lo que puede abrirnos a esa «vida otra». Sartre —nos recuerda el autor— pedía «actos y no cosas: confrontaciones en acto sobre ese campo de batalla que se llama “cultura”. (...) Levantan ideas y pueden también levantarnos, transformarnos, a nosotros mismos» (Didi-Huberman, 2020, p. 242). El poético optimismo de Didi-Huberman parece no tener en cuenta lo que hasta ahora nos dice la experiencia, y es que la transgresión acaba también — como diría Lipovetsky— por ser *cool* o, dicho de otro modo, por ser subsumida por el capitalismo neoliberal.

Como Fisher señala, «solo hay que observar el establecimiento de zonas culturales “alternativas” o “independientes” que repiten interminablemente los más viejos gestos de rebelión y confrontación con el entusiasmo de una primera vez. “Alternativo”,

“independiente” y otros conceptos similares no designan nada externo a la cultura *mainstream*; más bien, se trata de estilos, y de hecho de estilos dominantes, al interior del *mainstream*» (Fisher, 2018a, p. 31). Lo cierto es que ningún movimiento anticapitalista ha presentado una propuesta coherente alternativa ni política ni económica, de manera que parece que el objetivo realista es corregir los excesos del capitalismo, y no tanto acabar con él, cosa que ha provocado la sensación general de que «el anticapitalismo consistía meramente en un conjunto de demandas históricas que en su mismo momento de formulación se sabían incapaces de encontrar respuesta» (Fisher, 2018a, pp. 37-38). Fisher considera que ese «comunismo liberal» del que habla Žižek —y que ya comentamos en el capítulo dedicado al concepto de violencia— es probablemente la forma hoy dominante del capitalismo: significa estar en contra de la burocracia, creer en el diálogo, ser dinámico, flexible, antiautoritario, criticar los excesos del sistema. Precisamente lo que Fisher denomina «realismo capitalista» es esta «atmósfera generalizada» de que realidad y capitalismo son la misma cosa, puesto que no hay alternativa viable, y esta convicción condiciona todos los ámbitos de la sociedad y actúa «como una especie de barrera invisible que limita el pensamiento y la acción genuinos» (Fisher, 2018a, p.41). No obstante, Fisher predica «el resentimiento y el descontento: el comienzo de la resistencia contra la positividad obligatoria del realismo capitalista» (Fisher, 2018b, p. 277), que nos tiene sumidos en una especie de «tristeza hedonista».

2.2. El individuo posmoderno: despolitizado y apático, pero optimizado

Si Beck ponía el acento en la nueva dinámica social que surge de la evolución de la sociedad industrial, Lipovetsky pone el foco —ya en los años ochenta del siglo XX— en la descripción del individuo posmoderno, en el salto adelante que se ha producido en la historia del individualismo occidental, en un momento histórico que Lipovetsky califica de «proceso de

personalización», y que puede advertirse en el hecho de que «las instituciones desde este momento se adaptan a las motivaciones y deseos, incitan a la participación, habilitan el tiempo libre y el ocio, manifiestan una misma tendencia a la humanización, a la diversificación, a la psicologización de las *modalidades* de la socialización». Todo ello se traduce en «valores hedonistas, respeto por las diferencias, culto a la liberación personal, al relajamiento, al humor y a la sinceridad, al psicologismo, a la expresión libre: es decir, que priva una nueva significación de la autonomía (...)» (Lipovetsky, 2000, p. 7). El valor fundamental, catapultado por la revolución de consumo, es hoy la realización personal, el derecho a escoger libremente nuestro modo de vida en todos los ámbitos de la existencia. Esto explica el afán por la expresión propia y la búsqueda individual de identidad (el auge de los movimientos identitarios era ya evidente cuando el autor lleva a cabo este análisis). Si el modernismo fue una época de revolución, de provocación, de esperanza en el futuro, la sociedad posmoderna es la sociedad de la apatía, «aquella en que reina la indiferencia de masa, donde domina el sentimiento de reiteración y estancamiento, en que la autonomía privada no se discute (...)», donde «ya ninguna ideología política es capaz de entusiasmar a las masas, la sociedad posmoderna no tiene ni ídolo ni tabú (...), ningún proyecto histórico movilizador, estamos ya regidos por el vacío, un vacío que no comporta, sin embargo, ni tragedia ni apocalipsis» (Lipovetsky, 2000, pp. 9-10).

En esta era del vacío, lo importante es ser uno mismo: el proceso de personalización desemboca en un narcisismo que se caracteriza por esa búsqueda compulsiva de la expresión en todos los ámbitos, en el trabajo y en el ocio, una expresión en la que únicamente está interesado el propio individuo —solo atento a sí mismo— que se expresa, sin importar el contenido²³. Allí donde Marx veía alienación a causa de la mecanización del trabajo,

²³ Para Lipovetsky, este narcisismo no puede desligarse del «vacío emocional» de la sociedad posmoderna. Mucho antes de que se consolidaran las redes sociales tal y como las conocemos ahora, Lipovetsky ya advierte: «De ahí esa plétora de espectáculos, exposiciones, entrevistas, propuestas totalmente insignificantes para cualquiera y que ni siquiera crean ambiente: hay otra cosa en juego, la posibilidad y el deseo de expresarse sea

Lipovetsky ve indiferencia y apatía, búsqueda del ego y obsesión por el cuerpo que se traducen una desmovilización del espacio público. En consecuencia, el capitalismo —como afirmarán después otros autores— no solo no encuentra resistencia, sino que dispone en la indiferencia de un extraordinario caldo de cultivo. Es el efecto de este proceso de personalización: el individuo ha desertado de las finalidades sociales. Mucho antes que Han (2012) en *La sociedad del cansancio*, Lipovetsky señalaba a principios de los ochenta que «el amaestramiento social ya no se realiza por imposición disciplinaria ni tan solo por sublimación, se efectúa por autosedución» (Lipovetsky, 2000, p. 55). Más recientemente Lipovetsky (2020) ha desarrollado la idea de la «sociedad de la seducción», señalando el principio de seducción como el eje vertebrador de la sociedad actual, aplicado a todos los ámbitos de la vida, desde la economía hasta la política o la educación. Estamos ante un capitalismo emocional que empieza con el nacimiento del consumo de masas y se consolida con la revolución de las nuevas tecnologías y el neoliberalismo: es así como «contemporáneo al triunfo de las marcas y del marketing, de la diversificación de la oferta, de la estetización a todos los niveles de los productos y de los lugares del mercado, pero también de la economía digital, un nuevo capitalismo, que podemos calificar de hipersedución, ha tomado los mandos» (Lipovetsky, 2020, p. 127). Sin coacciones ni imposiciones, se ha puesto en marcha un «capitalismo artístico» que se basa en seducir mediante la estetización. Y que «funciona como una máquina que obedece a una ley implacable y anónima, dictada por la competición económica mundial que nadie domina y nadie puede ignorar y que nadie sabe adónde conduce» (Lipovetsky, 2020, p. 131). A su juicio, y a pesar de sus muchos detractores, no se trata de un proyecto totalitario —de hecho, el consumidor no vive en el engaño, y conoce bien el juego publicitario e incluso sus ironías: nadie se llama a engaño, sino que se encuentra un

cual fuere la naturaleza del “mensaje”, el derecho y el placer narcisista a expresarse para nada, para sí mismo, pero con un registrado amplificado por un “médium”. Comunicar por comunicar, expresarse sin otro objetivo que el mero expresar y ser grabado por un micropúblico, el narcisismo descubre aquí como en otras partes su convivencia con la dessubstancialización posmoderna, con la lógica del vacío» (Lipovetsky, 2000, p. 15).

placer cómplice en dejarse engañar—, «no es el mal encarnado ni puede confundirse con una pura y simple empresa de manipulación de masas» (Lipovetsky, 2020, p. 15).

En una línea más crítica, Mark Fisher señala también este aspecto de la complicidad, solo que en su caso se trata del «control» del sistema: «la vigilancia externa ya no es tan necesaria: en gran medida la sustituye la vigilancia interna. El Control solo funciona si uno es cómplice con él» (Fisher, 2018a, p. 51). Esta descripción de Fisher nos retrotrae a la violencia simbólica del neoliberalismo de Bourdieu, que también se refería a la necesaria y aceptada complicidad del individuo, y a la violencia cultural de Galtung, invisible e interiorizada.

Sin embargo, frente a la crítica a la seducción consumista, que describe un panorama totalitario y desolador generalizado, Lipovetsky nos recuerda «el espectáculo de los fans de las marcas, la excitación de las rebajas, las visitas frecuentes a los centros comerciales, la fiebre de los viajes y de las salidas» (Lipovetsky, 2020, p. 206). Cuando los críticos definen este tipo de capitalismo como una fábrica de frustración e insatisfacción constantes, Lipovetsky modula el discurso: «las frustraciones materiales existen, pero no son sistemáticamente dramáticas o catastróficas» (Lipovetsky, 2020, p. 208). Allí donde Rosa ve alienación y remarca todos los déficits de la sociedad de la seducción, o donde Fisher ve una «tristeza hedonista», nuestro autor recuerda que los hechos son menos categóricos, y que no se puede hacer hincapié únicamente en los aspectos negativos. Ahora bien, eso no es óbice para que Lipovetsky no reconozca los aspectos negativos del «sumergirse hasta el hartazgo en el círculo cerrado de este universo» (Lipovetsky, 2020, p. 422), que provoca cada vez mayor desconcierto y mayores desequilibrios psíquicos en individuos más frágiles cuanto más libres, porque en el desarrollo de este individualismo narcisista se han perdido las identidades tradicionales apoyadas en la comunidad. En un mundo que gira en torno al consumo, la publicidad y la obsolescencia acelerada de objetos y modas, el individuo que emerge es un individuo sin convicciones firmes, cuya prioridad es la autonomía individual y la esfera

privada: no tolera la reglamentación del estilo de vida, aunque sí legitima tácitamente las élites del poder. Eso sí, dentro de la democracia: el individuo posmoderno es un individuo despolitizado, pero apegado a la legitimidad de la democracia, no tanto por razones ideológicas como porque la democracia «se ha convertido en una segunda naturaleza, un entorno, un ambiente» incuestionable²⁴ (Lipovetsky, 2000, p. 130).

No obstante, para seguir a Lipovetsky, «el imperio de la seducción hipermoderna no se parece al infierno y sus beneficios tanto privados como públicos son cualquier cosa menos secundarios», aunque, «tal como funciona en la actualidad, no es un modelo sostenible ni un porvenir deseable: en ningún caso puede representar lo mejor que podemos esperar para el futuro. Son indispensables correcciones de mayor calado». De lo que se trata es de reorientarla ofreciendo seducciones «más bellas, más ricas, menos estructuradas por la oferta mercantil» (Lipovetsky, 2020, p. 15).

Este moderado optimismo de Lipovetsky no es ni mucho menos mayoritario entre los intelectuales. En la línea más crítica, Sebastian Friedrich (2018), en *La sociedad del rendimiento. Cómo el neoliberalismo impregna nuestras vidas*, desarrolla la idea —ya abiertamente asumida, como recordaba Fisher— de que la realidad ha acabado de fundirse con el capitalismo, y lo hace a través de dos conceptos clave: el rendimiento y lo que él denomina la «optimización de sí mismo». Son conceptos que se traducen en acciones de la vida cotidiana en las que no es difícil advertir la metáfora. Así, «el *boom* de los maratones y del *footing* mañanero es mucho más que una compensación por el fatigoso trabajo frente a una pantalla. (...) La carrera simboliza seguridad en la planificación y en los objetivos, pero también visión de futuro y autodisciplina. Un cuerpo bien entrenado materializa un éxito que

²⁴ Se acepta que, si bien el orden establecido (hablamos siempre del mundo occidental, por supuesto) no es perfecto, «todo lo demás —para decirlo con Badiou— fue, es o sería horrible. Por supuesto, nos dicen, no vivimos en un estado de Bien ideal, pero tenemos la suerte de no vivir en un estado de Mal mortal. Nuestra democracia puede no ser perfecta, pero es mejor que una dictadura sangrienta» (Alain Badiou, citado por Fisher, 2018a, p. 26).

de ninguna manera es solo personal. Quien corre con regularidad demuestra que puede pensar más allá de los límites, ponerse nuevas metas y sufrir para conseguir el éxito. No hay autogestión óptima sin gestión del sufrimiento» (Friedrich, 2018, p. 55).

Una sociedad en la que la transgresión, la rebeldía a las normas, está representada por «un *hipster* tatuado y barbudo que corre kilómetros cada semana en la cinta, que trabaja duro en una agencia de comunicación, a la que se entrega completamente, y que deambula puestísimo de coca por las fiestas del fin de semana» (Friedrich, 2018, p. 27), en la que se acude al trabajo haciendo deporte para mantenerse en forma, es una sociedad que no solo explota de manera directa el tiempo de trabajo, sino que se sirve del tiempo libre para optimizar la fuerza de trabajo. Este es también el sentido de la crítica y la autocrítica, que se enseña en las escuelas de negocios como competencia propia de los directivos, puesto que actúa como acelerador de la producción, animador de la creatividad y motivación de los trabajadores. Además, «la mirada crítica sobre uno mismo a menudo persevera en el nivel de los miedos al fracaso y de la sensación de ser insuficiente; no se examina sobre el fondo de las relaciones sociales. (...) Rara vez se analiza, en cambio, qué tipo de sociedad es aquella que produce esa insatisfacción general. Así, la capacidad de crítica se transforma rápidamente en capacidad de adaptación (...)» (Friedrich, 2018, p. 72).

Friedrich señala hábilmente cómo la sociedad del rendimiento, basada en el individualismo del que nos hablaba Lipovetsky, en la movilidad continua y en la flexibilidad, está perfectamente representada en el uso —relativamente reciente— de la palabra «procrastinar» (entendida como la costumbre de aplazar obligaciones molestas) y el éxito del café para llevar. Caminando con un café en la mano evitamos, ante los demás y ante nosotros mismos, la impresión de estar ociosos. «El *coffee to go* en la mano simboliza dinamismo, movimiento, flexibilidad, rapidez y disposición al rendimiento. En él se condensan las exigencias y las promesas de la sociedad del rendimiento» (Friedrich, 2018, p. 32). En ambos

casos, cuando verbalizamos nuestras experiencias de procrastinación —especialmente en el caso de los trabajadores creativos— o cuando tomamos el café mientras caminamos, se impone «la impresión de no poder concluir algo satisfactoriamente», lo que «conduce a un remolino que nos hunde incesantemente» (Friedrich, 2018, p. 64). No es difícil relacionar esta descripción de la sociedad del rendimiento con la violencia de la positividad que definía Han, una violencia sistémica interiorizada, más efectiva si cabe porque la provoca el mismo individuo, que paradójicamente —no lo olvidemos— se siente libre.

2.3. En la rueda de hámster: la lógica del mercado

Friedrich advierte en estas acciones cotidianas el símbolo de la aceleración temporal de la que se había hecho eco Rosa al entender que esta aceleración nos lleva a formas de alienación — en una interpretación propia del concepto marxista— que constituyen un obstáculo fundamental para lo que podría considerarse una buena vida, objetivo fundamental del ser humano:

(...) sostengo que las sociedades modernas están reguladas, coordinadas y dominadas por un preciso y estricto régimen temporal que no está articulado en términos éticos. De esta manera, los sujetos modernos pueden ser descritos como mínimamente constreñidos por reglas y sanciones éticas, siendo por consiguiente «libres», aun cuando se encuentran férreamente regulados, dominados y reprimidos por un régimen temporal en gran parte invisible, despolitizado, no discutido, subteorizado y no articulado. Este régimen temporal, de hecho, puede ser analizado bajo un solo concepto unificador: la lógica de la aceleración social. (Rosa, 2016, pp. 9-10)

Rosa señala la obvia aceleración tecnológica que se ha producido en la modernidad tardía, y con ella la aceleración que, en las sociedades occidentales particularmente, se produce en los

cambios sociales —desde los estilos de vida a las relaciones laborales— y, más en concreto, en la aceleración del ritmo de vida, de manera que los individuos acusamos la falta de tiempo, vivimos apresurados y presionados por el tiempo, abusando de estrategias de *multitasking*, realizando varias tareas de forma simultánea, lo que se traduce evidentemente en estrés y convierte al tiempo en un bien escaso y preciado. En pura lógica, la aceleración tecnológica debería haber tenido como consecuencia un aumento en el tiempo libre, pero la paradoja es que ha sucedido exactamente lo contrario: la escasez de tiempo y la aceleración del ritmo de vida. Como señala el mismo Rosa, «son consecuencias lógicas de un sistema de mercado capitalista competitivo» (Rosa, 2016, p. 84), aunque esta competitividad adopta formas sociales nuevas —los *likes* en las redes sociales, por ejemplo— y se halla en permanente negociación, puesto que el reconocimiento está siempre puesto en cuestión —como Sísifo con su piedra, es preciso empezar de nuevo la lucha cada día—, los individuos siempre corren el riesgo de quedar anticuados y perder opciones si no se mantienen permanentemente al día, y la optimización del tiempo para evitarlo recae en el individuo en todos los ámbitos de la vida, empezando por el trabajo:

El tiempo sigue siendo por tanto un instrumento de dominación, incluso aunque los relojes ya no estén en manos de los jefes ni sean aparatos gigantes colgados en la pared de la fábrica, sino que estén en las manos y en las cabezas de los empleados. (...) Sin embargo, a pesar de una gestión del tiempo tan eficiente, por la que podemos escuchar con atención una conferencia en el iPod mientras corremos en la cinta del gimnasio, la insatisfacción por todo el tiempo desperdiciado es constante. En las sociedades del rendimiento, nunca se puede alcanzar completamente la distribución óptima del tiempo; lo que ocurre a menudo no solo en el caso del tiempo de trabajo o reproductivo, sino también del tiempo libre. (Friedrich, 2018, p. 92)

A la situación que describe Friedrich responde el concepto, relativamente reciente, de *hustle culture* («cultura del ajetreo» o «cultura del agotamiento») como estilo de vida —promovido por tantas páginas de internet con citas que motivan al esfuerzo y a la superación, en particular en Estados Unidos, donde va unido a la idea del «sueño americano»—, que se caracteriza por la obsesión de una productividad constante y la idea de que el trabajo duro y constante garantiza el éxito. También responde a esta aceleración la acuñación del concepto de *workaholism*²⁵ o adicción al trabajo, entendido como una necesidad que el individuo no puede controlar de trabajar sin descanso, que acaba por afectar a la salud y a las relaciones sociales, al descuidar el individuo su vida en otro contexto que no sea el laboral. Las consecuencias se manifiestan en el *burnout* y, en general, en problemas de salud física y mental.

Lo cierto es que la aceleración del ritmo de vida está entre nosotros absolutamente naturalizada, y la dictadura del tiempo se vive como un hecho no negociable y no politizado, de manera que no es vivida como una injusticia que se nos inflige. Por el contrario, nos sentimos libres como en ninguna otra época, sin imposiciones de tipo social o cultural: nunca el individuo ha tenido una autopercepción de libertad tan amplia en todos los ámbitos de la vida. Esta autopercepción neoliberal de libertad es, sin embargo, paralela a la conciencia del continuo aumento de exigencias y del temor a perder el ritmo. Como sugiere Rosa, nos mantenemos en una especie de rueda de hámster que gira frenéticamente cada vez más rápido, en una inercia aceleradora, con la consecuencia de que «al final del día, todos nos sentimos culpables porque no hemos cumplido con las expectativas» (Rosa, 2016, p. 131). Esa rueda de hámster es hoy muy evidente en la interminable comunicación a través de las redes sociales, en la continua necesidad de comprobar mensajes y *e-mails*, de actualizar *likes* y

²⁵ El término surge de unir el término *work* (trabajo) con el de *alcoholism* (alcoholismo), con la finalidad de señalar el concepto de adicción. Ya existen diversos estudios sobre la cuestión, e incluso criterios para el diagnóstico y formas de evaluación, como señala Castañeda Aguilera (2010).

notificaciones. Es, sin duda, una necesidad compulsiva, «parecida a la necesidad de rascarse una picadura, aun a sabiendas de que así la herida empeorará. Este comportamiento, como todos los comportamientos compulsivos, solo aumenta la insatisfacción» (Fisher, 2018a, p. 135).

2.3.1. El individuo posmoderno en el diván: terapias y memes

Esta cuestión de la insatisfacción, del miedo a desaprovechar oportunidades, de la sensación de fracaso, había sido ya anunciada por Lipovetsky, que nos advertía de que «los síntomas neuróticos que correspondían al capitalismo autoritario y puritano han dejado paso bajo el empuje de la sociedad permisiva, a desórdenes narcisistas, imprecisos e intermitentes», puesto que «liberado de la culpabilidad moral, el individuo narcisista es, no obstante, propenso a la angustia y la ansiedad» (Lipovetsky, 2000, p. 76, 111). El vacío del sentido y la desaparición de los ideales colectivos desembocan en angustia y pesimismo. Toda una premonición de la sociedad del cansancio de Han, en la que la violencia se manifiesta en autoexplotación y en enfermedades psíquicas —depresión, hiperactividad o *burnout*— consecuencia de un exceso de positividad. Si el imperativo social es, como sugería Lipovetsky más arriba, «ser uno mismo», el resultado es que, en palabras del sociólogo francés Alain Ehrenberg, «el deprimido no está a la altura, está cansado de haberse convertido en sí mismo» (Ehrenberg, 2000, p. 12). En *La fatiga de ser uno mismo. Depresión y sociedad*, Ehrenberg ya consideraba a finales del siglo XX la depresión como la patología fundamental de las sociedades occidentales, y lo atribuía a un modelo de capitalismo neoliberal que impulsaba al individuo a la autorrealización, a ser «él mismo», motivándole a una ética del trabajo a la manera protestante bajo la presión de la aceleración.

Se nos dice, sin embargo, que la salud mental es una cuestión natural, psicológica y no política. Ya hemos apuntado, no obstante, cómo otros autores señalan la correlación entre

neoliberalismo y desórdenes mentales, apuntando hacia el estrés, la ansiedad y la depresión como problemas crecientes en las sociedades capitalistas. Tras el paternalismo de Estado del que habla Fisher (biopolítica, al fin y al cabo), que nos prohíbe fumar o nos anima a hacer deporte, estos desórdenes son considerados problemas individuales. Allí donde Fisher habla de «hedonía depresiva» —definida como «la incapacidad para hacer cualquier cosa *que no sea* buscar placer» (Fisher, 2018a, p. 50)— o «adicción a la matrix del entretenimiento» (Fisher, 2018a, p. 53), Rosa nos habla de un individuo frustrado, atrapado en una rueda de hámster, Friedrich del hundimiento mental o —mucho antes— Lipovetsky del narcisista abocado a la ansiedad y a la angustia: el colapso mental se presenta como un problema de salud relacionado con el posfordismo, como un problema social que debería ser politizado si queremos desafiar al capitalismo neoliberal. Los problemas de salud mental, sin embargo, suelen entenderse como problemas individualizados, atomizados, gracias en buena parte al auge de la psicoterapia y otras prácticas afines, como señala acertadamente Fisher (2018a, p. 136).

Uno de los síntomas de la extensión de este tipo de problemas psíquicos —en una sociedad que tiene como característica, tal como señala Lipovetsky, el «desarrollo generalizado del código humorístico» (Lipovetsky, 2000, p. 136)— es hasta qué punto la terapia, en las formas más peregrinas, se ha convertido en una inquietud para el sujeto contemporáneo. Esta inquietud se plasma, por ejemplo, en el acercamiento a contenido *online* sobre salud mental en clave de ironía²⁶ y, más concretamente, en forma de meme (una expresión popular y relevante en la cultura digital), cuyo potencial terapéutico, relacionado con los efectos benéficos del humor, ya se estudia de manera científica²⁷. Al parecer, los

²⁶ A modo de curiosidad, y sin salir de esta clave irónica, constataremos que esta cultura del esfuerzo y la superación se ha visto reflejada en el mundo académico en estudios acerca de las repercusiones de la elaboración de tesis doctorales en la salud mental. Al parecer, los doctorandos son bastante más propensos que la población general a desarrollar ansiedad o depresión. A este respecto, véase Barrecheguren (2018).

²⁷ Un resumen de estos estudios sobre la relación de los memes y la terapia en salud mental puede encontrarse en Piñeres-Botero, López-López, López-Pacheco y Escobar-Córdoba (2022). A pesar de que el artículo está

individuos con síntomas depresivos encuentran un cierto alivio —una válvula de escape— en una percepción humorística de una experiencia negativa que comparten con otros individuos que padecen síntomas semejantes y con los que se identifican. La sobreabundancia de memes sobre la depresión (*depression memes*) —utilizando imágenes descontextualizadas—, convertidos ya en una categoría, plantean los retos psíquicos a los que se enfrentan los individuos. Estos memes depresivos pueden ejercer una doble función, tal como señala el filósofo y periodista cultural Eudald Espluga en *No seas tú mismo. Apuntes sobre una generación fatigada*: la cuestión es si «son realmente la reacción a un malestar masivo, generacional, que se ha vuelto insoportable. O si bien, por el contrario, este deseo de muerte se ha convertido en un repertorio cultural más, ajustado a la gestión eficiente del yo, que permite continuar ahondando en la lógica de la autoexposición y monetización de nuestra identidad» (Espluga, 2021, p. 188). Espluga se refiere aquí al hecho de emplear memes depresivos para diferenciarse ante la convicción extendida de que la continua exposición de felicidad en las redes es una impostura, de manera que hacer visible el malestar se entiende como otra forma rentable de gestionar nuestro perfil, nuestra identidad en redes, de hacerla más auténtica. Es decir, en este segundo caso estaríamos ante una estrategia de *sadvertising* (utilizar *posts* y memes emocionales esperando que se traduzcan en *likes* y seguidores).

orientado a los efectos en la pandemia, constituye un compendio breve de los estudios relacionados con este tema.



Fig. 4. Selección de memes del usuario Samie Sue Cook (s. f) en Pinterest.

Como cualquier producto audiovisual del capitalismo de plataformas, que circula de forma masiva, no hay que menospreciar — señala Espluga— el impacto de los memes tristes en torno a la visibilidad también, por ejemplo, de la precariedad laboral.

Cuando me ves trabajando y digo que 'estoy viviendo el sueño' - este es el sueño al que me refiero:



Sabes que eres un adulto cuando todo lo que haces es dormir y trabajar, pero no tienes dinero y siempre estás cansado

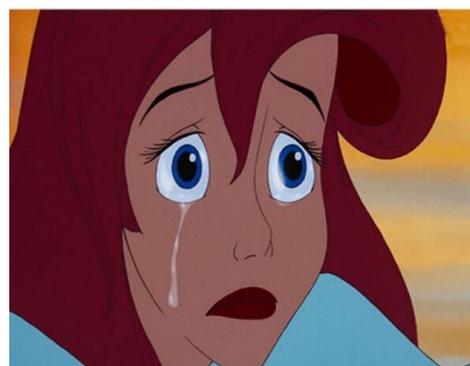


Fig. 5. Memes sobre la vida laboral [recuperados de Jonas (2023)].

Parece obvio, pues, que ya no estamos en la fase en que bastaba el concepto de alienación para comprender los problemas que generaba la explotación en el trabajo asalariado, un concepto que quizá haya que cuestionar en una sociedad que ha colocado el «bienestar emocional» de los trabajadores como el eje de las relaciones laborales. En cualquier caso, si atendemos a los problemas de salud mental como formas de descontento, descubriremos que están directamente relacionados con las condiciones sociales, y que son consecuencia de lo que se ha dado en llamar el «agotamiento del yo tardomoderno» (Rosa, 2016, pp. 102-103).

Ante esta situación de agotamiento del yo, enfrentado a «la tarea infinita de conquistar la felicidad obligatoria» (Espluga, 2021, p. 121), la felicidad se convierte en herramienta de control mediante la autodisciplina. Espluga se sitúa así en la línea de Ahmed, cuando más arriba señalaba el auge de la psicología positiva, que nos orienta en el «camino correcto» para alcanzar la felicidad. Este tipo de psicología se ha infiltrado en las instituciones, que ofrecen cursos de inteligencia emocional o de *coaching* para que el trabajador administre su yo responsablemente. Desde el punto de vista de Espluga, esta retórica de la autoayuda y del pensamiento positivo debería ser considerada como una forma de violencia.

2.3.2. Millennials: la fatiga de una generación

(...) los millennials tenemos entre veinticuatro y treinta y nueve años. Ya no somos los universitarios sobrecualificados, narcisistas y frágiles que nos pasamos el día viendo anime, sino adultos en edad de cotizar que, en el mejor de los casos, combinamos tres trabajos para llegar a fin de mes y no hemos conseguido tener una relación estable y duradera ni con nuestro gestor. (Espluga, 2021, p. 45)

Esta descripción de una generación a la que se ha dado en llamar *millennial* pertenece a Espluga, que se cuenta —además de entre los propios *millennials*— entre quienes defienden

la fatiga y la precariedad económica como característica fundamental de esta generación, pero se niegan a responsabilizar de ellas a ciertas peculiaridades —negativas— que se atribuyen a los propios individuos, como holgazanería o hipersensibilidad. Vamos a seguir en este apartado el análisis de Espluga de este concepto *millennial*, un análisis que toma como punto de partida la idea de «capitalismo de plataformas» de uno de los padres del aceleracionismo, el economista canadiense Nick Srnicek²⁸, en un libro titulado precisamente así, *Capitalismo de plataformas*. Srnicek (2019) desarrolla este concepto señalando cómo datos y plataformas (Google, Amazon, Apple, Microsoft, etc.) configuran un fenómeno socioeconómico que proyecta un modelo de negocio que se extiende mucho más allá de redes y aplicaciones y que reorganiza el neoliberalismo acelerando un proceso de precarización laboral. A partir de este concepto, Espluga explora la idea de cómo el progreso tecnológico convierte a los individuos en «empresarios de sí mismos», actualizando la conocida expresión de Foucault, a la que también se refería Han, como vimos en el primer capítulo de esta tesis: los discursos de la nueva ética postfordista «nos animan a comportarnos como diminutas start-ups unipersonales» (Espluga, 2021, p. 22).

Ser «uno mismo» forma parte de esta retórica emprendedora que provoca una fatiga depresiva convertida en la «condición estructural del capitalismo tardío que tiene en el imaginario millennial su principal campo de batalla político» (Espluga, 2021, p. 27). Espluga trata de evitar la mirada generacional, consciente de que resulta desmovilizadora —en tanto que sentirse parte de una generación justifica en cierto modo la aceptación de unos parámetros como sustrato inevitable—, y evita abordar la precariedad económica que considera definitoria de los *millennials*, entre los que se cuenta él mismo. Es preciso evitar también el halo romántico que puede tener la «fatiga» estructural *millennial*, porque, a juicio de Espluga,

²⁸ Srnicek es uno de los autores del «Manifiesto por una política aceleracionista», publicado originalmente en 2013. Srnicek, N. y Williams, A. (2017). Manifiesto por una política aceleracionista, en Avanesian y Reis (2017).

nos llevaría a obviar que esta fatiga está relacionada con el capitalismo de plataformas, para el cual el *millennial* es el trabajador ideal: «entregado, creativo, *workaholic*, alegre, socialmente comprometido, autónomo, *techie*, sobrecualificado, cosmopolita, atrevido» (Espluga, 2021, p. 61). Este perfil convierte la flexibilidad y la precariedad en oportunidad para la superación de uno mismo, para su autorrealización, y de hecho es un perfil extendido ya fuera del ámbito estrictamente laboral.

El referente de este capitalismo de plataformas es el concepto de creatividad²⁹, a partir del cual se reforma el mundo empresarial, que abandona el estilo disciplinario y adopta el «bienestar» de los trabajadores. Hoy el imperativo de la creatividad se ha extendido a cualquier clase de trabajo —entendiendo trabajo como «sinónimo de enriquecimiento personal» (Espluga, 2021, p. 74)— y a cualquier ámbito social, lo que explica el éxito del concepto de autoemprendimiento aplicado a la vida cotidiana en general. Y autoemprendimiento significa iniciativa, innovación y, muy especialmente, autenticidad, de tal manera que «ser uno mismo» no es otra cosa que «optimizarse» (Espluga, 2021, p. 79). Interiorizada la hiperproductividad, es posible exigir mayor eficiencia a los trabajadores, y la prueba es —señala el mismo Espluga— la connotación positiva que ha adquirido el término de *workaholic* como modelo de entrega laboral.

Espluga recoge el concepto de «jaula de hierro» que acuñó Max Weber para describir el sistema basado en la racionalización y la eficiencia de las sociedades capitalistas, y lo sustituye por el de «jaula de purpurina», «jaulas hechas literalmente de purpurina, fragmentarias e inestables; jaulas que solo existan cuando estén adheridas a nuestros cuerpos y nosotros seamos el dispositivo a través del cual existen; jaulas que no pueden llamarse

²⁹ El experto en urbanismo y crecimiento económico Richard Florida, en su libro *La clase creativa* (Paidós, 2010), es quien introduce el concepto de la creatividad como fuerza impulsora de transformación y elemento de ventaja competitiva. La creatividad se convierte así en el recurso económico definitivo para generar ideas nuevas y, en consecuencia, el nivel de vida.

jaulas sin que la palabra *jaula* pierda su sentido» (Espluga, 2021, p. 112). La «jaula de purpurina» es una metáfora que permite a Espluga unir el sufrimiento y la fatiga — propiamente la jaula— y la promesa de realización personal —la purpurina—.

Es frecuente relacionar este agotamiento o fatiga al exceso de pantallas y de contenidos —tan asociado con los *millennials*—, pero no es consustancial ni a la tecnología ni a las plataformas en sí mismas, y en este sentido Espluga, siguiendo a Srnicek, apunta al principio de competencia por el que se rigen las empresas de la economía digital, al funcionamiento de las plataformas en el sistema capitalista.

Existe hoy, por otra parte, una abundante literatura contra internet y a favor de la desconexión digital como forma de recuperar una especie de mundo material perdido y se sugiere que paradisíaco. Este «puritanismo digital» —como lo denomina Espluga— suele desembocar en una retórica de autoayuda y en una asociación de «enfermedades» tecnológicas con la generación *millennial*, de manera que se acaba responsabilizando a los individuos y no al sistema. Para Espluga —en la línea de Fisher o Lipovetsky— la desconexión no es una opción, aunque sí lo sería establecer una forma diferente de relacionarnos con los dispositivos:

La «desconexión» ya está siendo retransmitida por streaming, programada en aplicaciones detox y optimizada mediante algoritmos. Borrarse de las redes sociales forma parte de la coreografía pactada, es una experiencia más en el resort offline de las subjetividades auténticas. Cualquier respuesta política que pretenda cuestionar las bases del capitalismo de plataformas deberá ir más allá de los discursos sobre el internetexit. (Espluga, 2021, p. 151)

Estos discursos sobre la desconexión ponen el énfasis en la responsabilidad de los dispositivos, supuestamente diseñados para manipularnos: se trata de una especie de

neoludismo que no pone el foco en la lógica competencial del capitalismo de plataformas, un catastrofismo digital que nos impediría ejercer nuestra imaginación política.

La pregunta decisiva es si la fatiga de uno mismo puede acabar por convertirse en una herramienta revulsiva de reorganización política o desemboca en un discurso nihilista e inmovilizador. La pregunta vale también para el efecto emancipador de la infelicidad que proponía Ahmed. En todo caso, para Espluga, «si la crítica debe ser ambiciosa, el eslogan es claro: no seas tú mismo» (Espluga, 2021, p. 124).

2.3.3. El insaciable apetito del hámster: la violencia autoinfligida

La aceleración social ha arrasado, pues, con aquellos sueños de liberación —«promesa incumplida de la modernidad» (Rosa, 2016, p. 135)—, y ahora son esos sueños, metas y proyectos vitales los que alimentan la velocidad de la rueda de hámster, sin dirección y sin rumbo. Justamente en eso radica, según Rosa, «una de las tragedias del sujeto moderno: mientras se siente atrapado en una rueda de hámster, su apetito por la vida y el mundo nunca queda satisfecho, sino que se frustra cada vez a mayor escala» (Rosa, 2016, pp. 49-50).

Si bien en un primer momento de la democracia liberal se expandieron las libertades y las reivindicaciones de igualdad, se ganaron derechos, en el capitalismo tardío la velocidad de la aceleración parece amenazar a la democracia misma, sin que se plantee un debate ético o político, porque se trata de normas temporales tan silenciosas que se nos presentan casi como leyes de la naturaleza —y por tanto casi imposibles de combatir— por más que hayan sido construidas por la sociedad, consecuencias lógicas de la competitividad del mercado. Eso hace de ellas peligrosas fuerzas totalitarias, alienantes, de manera que «todo indica que sociedad y capital cada vez se van a fusionar más, y que no habrá ningún ámbito de nuestra vida, ni público ni privado, que no esté directamente ligado al beneficio y a la búsqueda del

provecho. Tras la posibilidad de la libre elección se encuentra de nuevo la coacción» (Klopotek, 2018, citado por Friedrich, 2018, p. 108), o más bien autocoacción, y un ensamblaje entre trabajo y tiempo libre, «tan fuerte que ya no es posible separarlos de manera limpia. El trabajo está cargado de ganas y de individualidad, y al tiempo libre se le da forma por medio de patrones de conducta y estrategias sacadas del mundo del trabajo» (Distelhorst, 2018, citado por Friedrich, 2018, p. 131).

El capital ha impregnado todos los aspectos de la vida del individuo, más allá del trabajo, desde el ocio o los sentimientos y las emociones a las formas de conocimiento o las expresiones del deseo. Todo —sugiere Steven Shaviro— «debe ser comercializado y sujeto a competencia» (Shaviro, 2018, citado por Avanesian y Reis, 2017, p. 172). Precisamente el hecho de convertirlo todo en una mercancía y de contar para ello con las emociones y con el sentimiento de libertad hace del neoliberalismo un capitalismo emocional que se sirve de la libertad como una nueva forma de esclavitud y violencia autoinfligida. Parece inevitable, en este punto, la sospecha de que la lógica del capital hubiera tenido en cuenta la famosa frase que pronuncia el príncipe de Salina en *El gatopardo* de Tomassi di Lampedusa, aquello de que «hace falta que algo cambie para que todo siga igual». Solo hay que recordar, como señala Mark Fisher, que «la revuelta de los sesenta fue un impresionante ejemplo de cómo el capitalismo iba a vendernos la cuerda para ahorcarlo, como afirmó Lenin. Esto parece ahora peculiarmente optimista, dado que, como todos sabemos, no fue el capitalismo quien terminó colgado» (Fisher, 2017, en Avanesian y Reis, 2017, p. 157).

PARTE II

3. QUÉ HA SIDO DEL ARTE

Aquí también, como en otras partes, los héroes están cansados

G. Lipovetsky (*La era del vacío*)

Ha llegado el momento de preguntarnos cuál es el lugar del arte en una sociedad que ha normalizado —paradójicamente desde el sentimiento de libertad individual— la naturalidad de que eso que hemos llamado «capitalismo emocional» (la deriva actual de la lógica del neoliberalismo) impregne todos los ámbitos de la vida, incluyendo el tiempo libre y las emociones, convirtiéndolo todo en algo susceptible de ser mercantilizado.

3.1. El asombroso triunfo de la creatividad

En el capítulo anterior dejamos apuntado el imperativo de creatividad como impulsor de la reforma del mundo empresarial, extendido ya a todo el mundo laboral e incluso fuera de él. Es hora de relacionar este imperativo en cuanto implica al arte, que se halla obviamente incluido en la que Richard Florida (2010) denominó la «clase creativa». El afianzamiento de esta clase creativa, que normaliza la movilidad y la flexibilidad, y asume los rasgos individualistas que parece requerir la creatividad —desde el emprendimiento y la aceptación de riesgos a la disposición a la autoexplotación—, mata dos pájaros de un tiro, como sugiere Bishop: «minimiza la dependencia en el Estado de bienestar mientras que también alivia a las corporaciones de la carga de responsabilidades de una fuerza de trabajo permanente» (Bishop, 2016, p. 33). En este sentido, claramente el artista se presentaba como modelo de trabajo flexible y, en definitiva, precario.

En su *Dialéctica de la ilustración*, escrita en 1944, Horkheimer y Adorno (1998) analizaban de manera pesimista (en el contexto del fordismo) la industria cultural como un engaño de masas que provocaba una forma de consumo pasiva y esclavizada: una pasividad que se extendía también a los productores, oprimida su creatividad y absorbidos totalmente por el engranaje de la industria cultural, convertidos —ellos, que habían significado la resistencia— en meros empleados, asimilado el funcionamiento de la industria cultural al de una fábrica de creatividad mecanizada que produce bienes de entretenimiento y controla su reproducción. Para decirlo gráficamente con Horkheimer y Adorno, «lo que se resiste puede sobrevivir sólo en la medida en que se integra. Una vez registrado en sus diferencias por la industria cultural, forma ya parte de ésta como el reformador agrario del capitalismo» (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 176). La falta de autonomía de los productores culturales de la que se lamentaban ha cambiado en sentido contrario: hoy, como hemos visto, en las *creative industries* (y no solo en ellas) el «empresario de sí mismo», el trabajador autónomo —lo que supone asumir la temporalidad de los proyectos— es, como subraya el teórico del arte Gerald Raunig, una realidad generalizada.

Se puede decir cínicamente que aquí la melancolía de Adorno por la pérdida de autonomía se realiza de un modo perverso en las condiciones de trabajo de las creative industries: los individuos creativos son abandonados a un ámbito específico de libertad, independencia y gobierno de sí. Aquí la flexibilidad se vuelve norma déspota, la precarización del trabajo la regla, las fronteras entre tiempo de trabajo y tiempo libre se diluyen del mismo modo que las de empleo y paro, y la precariedad se extiende desde el trabajo a la vida entera. (Raunig, 2009, p. 11)

Precisamente para explicar cómo el modelo económico actual ha adoptado el modo de producción propio del arte —autónomo, flexible y creativo—, Martha Rosler, en *Clase cultural. Arte y gentrificación*, utiliza el concepto de «modo artístico de producción», de

forma que podría decirse que, de alguna manera, la cultura y su creatividad se han convertido —frente al capital— en el auténtico motor organizador de la producción. De ahí que la autora no dude en señalar «la inmensa utilidad de la creatividad como instrumento de gobierno» (Rosler, 2017, p. 27).

No hay duda de que, en el siglo XXI, la creatividad ha sido secuestrada por el capitalismo, hasta el punto en que el profesor británico Oli Mould no duda en comenzar su *Ensayo contra la creatividad* afirmando categóricamente que «ser creativo en la sociedad actual significa una sola cosa: continuar reproduciendo el statu quo» (Mould, 2019, p. 9). Desde que Florida alimentara la idea del emprendedor individual, el neoliberalismo ha tenido un gran éxito en eclipsar lo social frente a lo individual. No hay que pensar —señala Mould— más que en los espacios de *coworking*, que producen la ilusión de trabajo colectivo y difuminan el individualismo real, o bien en esos otros «inspirados en una estética creativa recién sacada del manual de Florida: largas mesas, zonas de descanso, un café, parafernalia industrial reconvertida para adornar las paredes, áreas de juego y máquinas recreativas; están específicamente diseñados para crear un ambiente que atraiga a los treintañeros de la clase creativa. (...) Es una visión embriagadora de lo «libre» que puede ser el trabajo» (Mould, 2019, pp. 28-29).

Bajo el disfraz de la tolerancia, de la apertura a la diversidad, se ha utilizado la creatividad artística —el arte— como forma de «lavado artístico» (*artwashing*) con evidentes fines de rentabilidad a medio plazo, y cuyo impacto en la comunidad no siempre son capaces de medir los artistas, como la gentrificación, que también señala Rosler (2017). En este sentido, Hito Steyerl se pronuncia sobre este impacto del arte en la comunidad a raíz de los diversos intentos de su acercamiento a la vida:

Su esperanza era que el arte se disolviera en la vida, que recibiera una sacudida revolucionaria. Lo que ocurrió fue más bien lo contrario. Para insistir en este punto: la vida ha estado ocupada por el arte, porque las incursiones iniciales del arte en la vida y la práctica diaria se convirtieron gradualmente en incursiones rutinarias y luego en una ocupación constante. Hoy en día, la invasión de la vida por el arte no es la excepción, sino la regla. (...) La incorporación del arte a la vida fue alguna vez un proyecto político (tanto para la izquierda como para la derecha), pero la incorporación de la vida al arte es ahora un proyecto estético y coincide con una estetización general de la política. En todos los niveles de la actividad cotidiana el arte no solo invade la vida, sino que la ocupa³⁰. (Steyerl, 2011, p. 4)

Como ha venido haciendo desde hace unas décadas, el capitalismo se ha apropiado de aquellas prácticas artísticas —creativas— que han intentado implicarse en los problemas sociales de las comunidades. Hay en esta apropiación una violencia a la que Mould (2019) se refiere como «violencia lenta», que implica, entre otras cosas, marginación y desesperanza, y que viene de mano de la creatividad, acompañada de la austeridad y la precariedad.

Las crisis financieras de las últimas décadas han intensificado la austeridad, que se ha mostrado como un elemento de intensificación de la creatividad: «hacer más con menos recursos» —en palabras de Mould— se convirtió en el lema del discurso neoliberal. Los ciudadanos en general, y las instituciones culturales en particular, se vieron obligadas a ser más «creativas» con menos recursos. Además, si el trabajador «creativo» ha de labrarse un currículum o el artista un nombre, «¿por qué no ofrecer simplemente “visibilidad” y “capital

³⁰ «Their hope was for art to dissolve within life, to be infused with a revolutionary jolt. What happened was rather the contrary. To push the point: life has been occupied by art, because art's initial forays back into life and daily practice gradually turned into routine incursions, and then into constant occupation. Nowadays, the invasion of life by art is not the exception, but the rule. (...) The incorporation of art within life was once a political project (both for the left and right), but the incorporation of life within art is now an aesthetic project, and it coincides with an overall aestheticization of politics. On all levels of everyday activity art not only invades life, but occupies it». Traducción propia.

reputacional” en lugar de dinero real?» —se pregunta el autor (Mould, 2019, p. 29)—. Y así es como la austeridad lleva a la precariedad (asunto que merece un capítulo por derecho propio), y esta va unida a la creatividad, de manera muy especial en el ámbito cultural: los profesores universitarios, sin ir más lejos, trabajan en precario largo tiempo, publicando *papers* por los que no son remunerados —incluso por los que han que pagar para publicar—, pero que engrosan el currículum, con la esperanza de consolidar una plaza fija más adelante.

La propuesta de Mould es que es posible rescatar la creatividad como motor de transformación: una creatividad alternativa e incluso revolucionaria, inspirada en modelos de trabajo cooperativo. Aun aceptando que no supondría un modelo utópico y admitiendo que el capitalismo suele apropiarse de las prácticas de autogestión, Mould señala hacia la autogestión colaborativa como redirección de la creatividad, porque «dentro de las grietas de un sistema capitalista están los brotes verdes del cambio revolucionario» (Mould, 2019, p. 148).

Hasta qué punto el arte contemporáneo ha tomado esa dirección es algo que veremos más adelante, una vez los teóricos nos hayan situado en el camino que ha traído al arte hasta donde está.

3.2. El dudoso lugar del arte (y del artista) contemporáneo

No es este el lugar para dirimir el inacabable debate artístico de la posmodernidad, pero sí nos parece útil una breve aproximación a la evolución desde el arte moderno que nos ponga en situación para acercarnos al encaje del arte actual en su contexto. Un primer acercamiento nos lo ofrecía ya en 1997 el teórico del arte Arthur C. Danto, que no dudaba en sentenciar, en *Después del fin del arte* (2003), el fin del relato legitimador del arte moderno y su entrada en

un momento «posthistórico». Si el modernismo había marcado el momento de la autoconciencia del arte sobre sus condiciones de representación, el momento contemporáneo es el del arte que dispone del arte del pasado sin un estilo propio —inmune ya a los manifiestos—, que se apropia de las formas del pasado, es el momento en que todo está permitido. El modernismo y sus manifiestos introdujeron la filosofía —la teoría— en el arte, una filosofía que la obra debía encarnar. Para Danto, los dos artistas que más contribuyen a la transición entre arte moderno y contemporáneo son Duchamp y Warhol:

Marcel Duchamp encontró la forma de erradicar la belleza en 1915, y en 1964 Andy Warhol descubrió que una obra de arte podía ser clavada a una cosa real, aun a pesar de que los grandes movimientos de la década de 1960 —fluxus, pop art, minimalismo o arte conceptual— hicieran un arte que no era lo que se dice imitativo. Curiosamente, en los años setenta la escultura y la fotografía desplazaron el centro artístico hacia la autoconciencia. A partir de ahí, todo era posible. (Danto, 2013, p. 9)

Después de los años sesenta, el arte posthistórico ya no es ni formalista ni legitimado por un relato, la belleza ya no forma parte esencial del concepto de arte³¹, lo que cuestiona la teoría estética clásica: se ha pasado de una estética materialista a una estética del significado, e incluso se ha sustituido la estética por la denominada «teoría del arte». El arte ya no tiene, pues, ambiciones estéticas y su relación con el observador tampoco es la clásica. El arte contemporáneo busca una relación más directa con la vida, con la comunidad, y eso, como advierte Danto, repercute en la función del museo, que se esfuerza por acomodarse a un arte del que ya no constituye necesariamente el dominio primario. Si hay algo que define las obras

³¹ Sobre esta cuestión, existe el libro relativamente reciente de Pablo Caldera (2021), *El fracaso de lo bello*: sin negar que «lo bello sigue ahí, en todas partes» ni pretender acabar con la estética, Caldera entiende que la belleza «ha dejado de ser esencial para entender las corrientes artísticas contemporáneas, el arte hoy. (...) Su defensa en diferentes parcelas de actuación —las artes pictóricas, el urbanismo, la danza, el cuerpo— no es nada en sí misma, y solo conduce a dos salidas confluyentes: reaccionarismo o nihilismo» (p. 154).

de arte contemporáneo, es —para Danto— que son «significados encarnados», de manera que la estética ha sido sustituida por «el poder del significado y la posibilidad de la verdad, y de la interpretación depende que dichas cualidades afloren o no» (Danto, 2003, p. 100). De hecho, «es como si después de siglos de progreso la historia del arte finalmente hubiera comenzado a revelar su naturaleza» (Danto, 2003, p. 23).

A esta panorámica de transición del modernismo al arte contemporáneo le falta, no obstante, el contexto que puede ofrecernos Lipovetsky, que también entiende que vivimos, no el fin del arte, pero sí el fin de la idea de arte moderno. Su conclusión, sin embargo, se resume en que, si bien el modernismo se basó en la negación de la tradición como imperativo de la libertad artística, en el posmodernismo, esa «fase de declive de la creatividad artística cuyo único resorte es la explotación extremista de los principios modernistas», por el contrario, la negación «ha perdido su poder creativo» (Lipovetsky, 2000, p. 82). Nada que ver, por tanto, con el juicio optimista de Danto.

En general, si hay algo en lo que todos los autores que tratan de explicar el arte moderno y su transición al posmoderno suelen estar de acuerdo, es en el hecho de que el primero fue posible por la institución de un mercado artístico que había empezado a florecer cuando el artista pudo desvincularse de los encargos de la Iglesia y de la aristocracia, un par de siglos antes: la aparición de públicos más amplios y la adquisición de la cualidad de mercancía difundida por instituciones culturales específicas resultó fundamental para la independencia del artista y su autonomía frente a criterios exteriores al arte mismo.

Lipovetsky añade a estas circunstancias el triunfo de los valores individualistas y de narcisismo propios de la sociedad de la seducción que, siguiendo al propio autor, vimos en el capítulo anterior. Mientras que la vida cotidiana se ha estetizado en todos los ámbitos — incluso en los museos, que se estructuran siguiendo la lógica de la seducción, buscando

arquitecturas atractivas, la interactividad y el entretenimiento—, el arte se ha desestetizado, a juicio del autor: una desestetización que Lipovetsky (2020) cree ver ya en las vanguardias, que buscaron la transgresión de los cánones de belleza propios de la tradición. Este rechazo de la seducción se habría incrementado en el arte contemporáneo, transgrediendo «la frontera entre el arte y el no arte (...) en beneficio de lo conceptual y lo minimalista, de lo trivial y el desecho, de la insignificancia y lo “horrible”, de lo macabro y lo inmundo», de tal manera que «nuestra época asiste al triunfo de la seducción, salvo en el ámbito en el que, durante siglos, ha destacado con esplendor, a saber, el propio arte» (Lipovetsky, 2020, pp. 140-141).

Si para Lipovetsky el arte moderno hunde sus raíces en la experimentación, en el distanciamiento del espectador y en una profunda interrogación sobre el propio arte, afirmando la idiosincrasia individual frente a las convenciones estilísticas codificadas, a juicio de Martha Rosler (2017) las vanguardias se plantean la autonomía artística como una forma de reivindicación de independencia frente a las ideologías políticas, lo que supuso justamente una predisposición a privilegiar en su obra las cualidades formales. De hecho, a pesar de Lipovetsky, el esteticismo es un rasgo que se atribuye a las vanguardias. Aunque este esteticismo se pretendía ausente de compromiso, Rosler nos recuerda que el modernismo siempre creyó en el poder transformador del arte, y que las vanguardias artísticas «incluso en su vertiente más formalista, sostuvieron un horizonte utópico» y siempre estuvieron abiertas a «una crítica política implícita» (Rosler, 2017, p. 37).

Nadie duda de que las vanguardias resultaron provocadoras en su momento, pero las opiniones se dividen cuando se trata de explicar cómo han evolucionado. Aquella provocación ha perdido —para Lipovetsky (2000)— su sentido, puesto que nadie en el mercado del arte, ni siquiera el público, defiende la tradición: la rebelión del arte moderno se ha legitimado e institucionalizado, de manera que ya no escandaliza a nadie. Lipovetsky sigue al sociólogo Daniel Bell (1989) y su influyente obra *Las contradicciones culturales del capitalismo*,

publicada ya en 1976, cuando considera que los años sesenta llevan al extremo la lógica modernista, son los últimos estertores de un intento de revuelta cultural y el principio de una cultura posmoderna que tiene como epicentro el hedonismo y el consumo, y que ya no perturba en absoluto el orden social:

La leyenda del modernismo es la del espíritu creador libre en guerra con la burguesía. Cualquiera que sea el grado de verdad de tal opinión en la época en que, por ejemplo, Whistler fue acusado de «haber arrojado un tarro de pintura a la cara del público», en nuestro tiempo tal idea es una caricatura. En el mundo actual, especialmente en el mundo de la cultura, ¿quién defiende a la burguesía? Sin embargo, en el dominio de los que se consideran jueces serios de la cultura y de los numerosos epígonos que van a la rastra de ellos, la leyenda del espíritu creador libre que está en guerra, ya no solamente contra la sociedad burguesa, sino también con la «civilización», la «tolerancia represiva» o algún otro agente que pone trabas la libertad aún sirve de sostén a una cultura antagónica. (Bell, 1989, p. 51)

La manifestación artística del posmodernismo es el agotamiento de la vanguardia, su estancamiento:

Como los discursos revolucionarios duros o el terrorismo político, la vanguardia gira en el vacío, los experimentos prosiguen pero con resultados pobres, idénticos o secundarios, las fronteras transgredidas lo son de manera infinitesimal, el arte conoce su fase depresiva. A pesar de algunas proclamaciones vanas, la revolución permanente ya no encuentra su modelo en el arte. (Lipovetsky, 2000, p. 119)

Baudrillard (2020) va más allá en su análisis. En *El complot del arte*, escrito a finales del siglo XX, califica al arte contemporáneo de parodia y de insignificancia: «Todo el movimiento de la pintura se ha retirado del futuro para orientarse hacia el pasado. Cita, simulación,

reapropiación, el arte actual se dedica a reapropiarse de manera más o menos lúdica, más o menos *kitsch*, de todas las formas y obras del pasado, cercano, lejano y hasta contemporáneo. Russell Connor llama a esto “el rapto del arte moderno”» (Baudrillard, 2020, pp. 11-12). Se acabó la apuesta de la modernidad, una apuesta que parece haber agotado todas las posibilidades. Mientras el arte moderno se dedica a deconstruir el objeto y la representación, e incluso cuando —en un guiño irónico— se ríe de sí mismo y de su propia desaparición, «la ilusión estética es aún muy poderosa» (Baudrillard, 2020, pp. 55-57) y todavía hablamos de un gran arte. Pero Warhol lleva la estética hasta el límite, y lo que queda hoy es una «desilusión radical» (Baudrillard, 2020, p. 12). Estamos ante un duelo estético: el arte no escapa a la melancolía que —como vimos en el capítulo anterior— afecta hoy al espectro político de la izquierda y, como ella, vive en una continua retrospectiva. En consecuencia, se ha vuelto superficial e insignificante —una insignificancia reivindicada, pues «todos pretenden no ser ya artistas» (Baudrillard, 2020, p. 124)—, a pesar de haberse parapetado en un discurso del arte que trata de vender humo esperando que el espectador se culpe a sí mismo de «no entender». No está de más recordar aquí la aguda y corrosiva crítica de Tom Wolfe (1989), que ya en 1975 advertía en *La palabra pintada* cómo el arte se había convertido en una parodia de sí mismo, se había vuelto completamente literario en manos de los críticos, los únicos capaces de «comprender» y transmitir, en textos crípticos, lo que los comunes mortales no son capaces de entender: el arte se había convertido en teoría, en «palabra pintada». Wolfe anunciaba lo que años después defendería Baudrillard: que el mundo del arte se ha vuelto absolutamente autorreferencial —el medio artístico se mira a sí mismo, y a ese medio se dirige el arte en realidad—, más fraudulento cuanto más proteccionismo cultural se ejerce sobre él, y extraordinariamente pretencioso, puesto que «quiso convertirse en la vida él mismo» (Baudrillard, 2020, p. 120).

3.2.1. A vueltas con la estética

En este camino de querer «convertir en la vida» al arte, destaca ya en los años noventa Allan Kaprow —influyente en la *performance* y la instalación artística, conocido por sus *happenings*—, uno de esos artistas que aspiraba a difuminar los límites entre el arte y la vida. Kaprow (2007) escribe casi a modo de manifiesto *La educación del des-artista*, diferenciando lo que denomina «arte-Arte» (el arte tradicional, separado de la vida) del «anti-arte» (que identifica con el proyecto de las vanguardias históricas de igualar el arte a la vida) y el «no-arte», que supondría la fluidez entre arte y vida, a la manera de Fluxus en los años sesenta). El no-arte propio de las vanguardias, que escapaba a las convenciones artísticas, ha sido absorbido por las instituciones contra las que luchaba, pero sigue siendo el disfraz nostálgico y provocador del arte-Arte. De hecho, el no-artista emergente aspira en el fondo a ser un profesional del Arte con mayúsculas, un Arte cuya muerte, presa de sus convenciones y fracasado como instrumento social, anuncia Kaprow, pronostica una era post-artística. Su propuesta es «des-artear nuestra actividad, evitar todos los roles estéticos, abandonar cualquier referencia a denominarnos artistas de cualquier tipo. Convirtiéndonos en des-artistas (...) podemos existir tan fugazmente como los no-artistas, ya que cuando se descarta la profesión arte, la categoría arte pierde sentido, o por lo menos se queda anticuada» (Kaprow, 2007, p. 26). Esto plantea naturalmente la cuestión: «¿Qué puede hacer el des-artista cuando abandona el arte? Imitar la vida, como antes. Meterse de lleno. Enseñar a otros cómo» (Kaprow, 2007, p. 39). La forma de des-artear está, para Kaprow, vinculada al humor y al juego³²: enseñar a «jugar» como educadores, predicar la desmitificación de la cultura y de la figura del artista.

³² De hecho, esta referencia continua al hecho de crear como juego —que encontraremos más adelante en otros movimientos de resistencia— remite a la idea de Huizinga de que el juego, como actividad libre, está en el origen de la cultura humana en general, a pesar de que en la cultura actual el juego se haya hecho «demasiado serio, y el estado de ánimo propio del juego ha desaparecido más o menos de él» (Huizinga, 2007, pp. 250-251).

Kaprow habla —lo hemos visto más arriba— de «evitar todos los roles estéticos», y de hecho el papel de la estética en el arte contemporáneo es uno de los debates permanentes sobre la cuestión. Así, más recientemente, el filósofo Gerard Vilar (2012) señala que la estetización es un proceso social que en la posmodernidad ha triunfado de modo imparable en todos los ámbitos y, puesto que la belleza es una propiedad relacional, si percibimos los objetos como estetizados es porque partimos de una teoría que nos permite esa mirada. Los movimientos de vanguardia de principios de siglo desembocaron en un proceso de desestetización del arte o, dicho a la manera de Danto y tal como indicábamos más arriba, se pasa a una «estética del significado». Ya no es la belleza lo que define al arte: «lo importante parece ser el significado, con lo que la experiencia del arte se ha convertido en una experiencia intelectualizada y redobladamente reflexiva, y la creación artística ha derivado más bien a una forma de investigación en lo social y humano» (Vilar, 2012, p. 15). Lo que Vilar plantea es el fenómeno contemporáneo de la «reestetización» del arte, entendido como el proceso por el cual hay obras de arte creadas con finalidades ajenas a la estética que acaban siendo fagocitadas por la vorágine de estetización de la política y de la sociedad en general, y esa estetización neutraliza su fuerza crítica. No hay que recordar de nuevo la capacidad del capital para mercantilizar cualquier tipo de producción ni la dificultad de eludir esta realidad. El caso es que hay artistas que se prestan a esa estetización (de manera voluntaria o no). La consecuencia es que —Vilar se refiere concretamente a las imágenes que denuncian la violencia, pero es una conclusión aplicable a cualquier crítica social— «aunque con aires escandalosos, estas obras no consiguen transmitir ningún mensaje ético o político, porque este queda sepultado por una estética irónica que termina más bien denunciándose a sí misma más que a la guerra y la violencia» (Vilar, 2012, p. 18).

3.2.2. La promesa del «giro social»: el arte participativo

Abiertamente en contra de esta reestetización que, a su juicio, solo genera «confort moral» y una «satisfacción hedonista», Vilar (2012) demanda para el arte democracia, entendida como participación, y para ello una «emancipación permanente» del espectador: se refiere al «giro social» de buena parte del arte contemporáneo³³. No se trata simplemente de «arte comprometido» —el compromiso social se le supone al artista como el valor al soldado, por el mero hecho de responder al entorno—, sino de un creciente interés artístico en prácticas de colaboración que está teniendo lugar desde los años noventa. Tras la caída del muro y el colapso de la narrativa del comunismo real, parte del pensamiento de la izquierda «migró de forma visible a la producción artística» —señala Claire Bishop en sus *Infiernos artificiales*— y se manifestó en «el alza de un término particular para describir el arte de los 90: *el proyecto*» (Bishop, 2016, p. 310), que venía a sustituir a la exposición y al espectador tradicionales y a reemplazar a la obra de arte cerrada con un proceso social y extendido en el tiempo, generalmente en relación con comunidades marginadas, que englobaba todas las prácticas artísticas socialmente comprometidas, entre ellas el arte participativo y la curaduría experimental. El proyecto es, para Bishop, la muestra de que se renovaba en los artistas una conciencia social y política, pero en este tipo de arte el proceso pasó a privilegiarse sobre la forma. La exposición se reinventó como lugar de producción, y se vio la necesidad de comunicar estas actividades de modo que resultasen significativas, de manera que, en este intento de acercar la vida y el arte, crecieron los experimentos educativos:

Desde entonces, los artistas y curadores se han involucrado cada vez más en proyectos que se apropian de los tropos de la educación en forma y método: conferencias, seminarios, salas de lectura, publicaciones, talleres e incluso escuelas

³³ No obstante, Vilar es crítico con «el giro social» en la medida en que este giro tienda a no diferenciar entre arte y vida. Ver más adelante nota 40.

hechas y derechas. Esto va en paralelo al crecimiento de los departamentos educativos en los museos, cuyas actividades ya no están restringidas a clases y talleres (...), sino que ahora pueden incluir redes de investigación con universidades, simposios que reflexionan sobre su propia práctica, y conferencias interdisciplinarias cuyo alcance se extiende mucho más allá del programa expositivo del museo. (Bishop, 2016, p. 382)

Del «giro social» del arte contemporáneo esperaban mucho artistas y críticos de izquierda: mientras que las figuras individuales eran sospechosas de connivencia con el mercado del arte, el arte participativo iba a rehumanizar —resume Bishop recordando la crítica de Debord— «a una sociedad adormilada y fragmentada por la instrumentalización represora de la producción capitalista» (Bishop, 2016, p. 25). La autora define con precisión el arte participativo: «el artista es concebido menos como un productor individual de objetos discretos que como un colaborador y productor de *situaciones*; la obra de arte (...) es reconcebida como un proyecto continuo o de largo plazo con un inicio y fin inciertos, mientras que la audiencia (...) es ahora reposicionada como coproductora o *participante*» (Bishop, 2016, p. 13). Sin embargo, a su juicio —el de Bishop—, este arte participativo que se ha ido afianzando al mismo tiempo que se iba desmantelando el estado del bienestar, ha sido instrumentalizado por el neoliberalismo. También la teórica holandesa Mieke Bal, en *Tiempos transtornados* se pronuncia en el mismo sentido que Bishop: «Aunque estoy dispuesta a argumentar a favor del potencial social del arte, comparto tanto el compromiso de hacer que el arte importe para las comunidades (...) como el escepticismo de Claire Bishop sobre la factibilidad de lograr dichos efectos» (Bal, 2020, p. 590).

Para empezar, el «giro social» ha traído consigo un «giro ético» del arte contemporáneo, de manera que los objetivos sociales han sido percibidos por la crítica como prioritarios sobre la experiencia propiamente artística: las obras de arte son juzgadas —desde

la teoría del arte tanto como desde la escritura curatorial— éticamente, de acuerdo con sus intenciones y sus procesos de trabajo. En contrapartida, la estética y lo propiamente artístico son aspectos minusvalorados frente a las propuestas de relaciones sociales. La consecuencia es que una obra de arte es tanto mejor cuantos más participantes integre en el proceso de producción. Esto significa al menos dos cosas: que se entiende como algo positivo la renuncia a la autoría individual y que el arte participativo queda fuera de la crítica propiamente artística.

3.2.3. La apuesta por la rehabilitación de la estética

La propia Bishop señala a los autores de referencia que se han opuesto a este maniqueísmo — lo individual frente a lo colectivo, espectador pasivo frente al activo, la vida frente al arte, autonomía frente a compromiso, y así sucesivamente— y que, como ella misma, «permanecen escépticos ante la jerga de los derechos humanos y la política de la identidad» (Bishop, 2016, p. 46). Esto no sitúa a Bishop en contra de la importancia de la ética y la política en una obra de arte —«solo que no tienen que ser anunciados y actuados de manera tan directa y moralina» (Bishop, 2016, pp. 47-48)—, sino en contra de que estos compromisos supongan la negación de la estética. Frente a la crítica a la «reestetización» que veíamos en Vilar, la autora se declara de acuerdo con Jacques Rancière en su rehabilitación de la estética:

La estética para Rancière señala por lo tanto una habilidad para pensar la contradicción: la contradicción productiva de la relación del arte con el cambio social, que se caracteriza por la paradoja de la creencia en la autonomía del arte y en que éste esté inextricablemente unido a la promesa de un mundo mejor por venir. (...)

*En resumen, la estética no necesita ser sacrificada en aras del cambio social, dado que ya contiene esta promesa de mejoría*³⁴. (Bishop, 2016, p. 52)

La posición de Rancière —a la que se adhiere Bishop— es la defensa de una paradoja que ya se dio en las vanguardias: que justamente para intentar un cambio social, el arte debe conservar su autonomía y negociar continuamente esa tensión entre lo artístico y lo social, con la frustración, las contradicciones, la incomodidad y hasta el miedo que esa tensión suponga. Frente al argumento —muy manoseado en ciertas esferas, como se verá más adelante— de que el artista que expone en galerías y museos en realidad no se compromete socialmente y se rinde al mercado, contribuyendo así al refuerzo del modo de producción capitalista, cabe señalar que la idea de que los excluidos se emanciparán por el solo hecho de participar en la producción de una obra de arte no solo es una ingenuidad —en el sentido de que esa inclusión no cambiará la conciencia de las condiciones estructurales de las personas—, sino que viene a sostener, como señala Bishop, que «los pobres solo pueden involucrarse físicamente, mientras que las clases medias tienen el ocio para pensar y reflexionar críticamente» (Bishop, 2016, p. 66). En el fondo, el arte participativo no solo no tiene relación con proyecto político alguno, salvo un ambiguo anticapitalismo —a pesar de que los artistas se declaren sin excepción en contra del neoliberalismo—, sino que forma parte sustancial de ese neoliberalismo en sus manifestaciones más recientes, cuyas características y síntomas ya hemos visto ampliamente descritas en el capítulo anterior, desde la sociedad del rendimiento de Friedrich al realismo capitalista de Fisher.

³⁴ Bishop recopila a lo largo del capítulo tercero de *Infiernos artificiales* («El régimen estético») las ideas sobre estética de Rancière, desarrolladas en varias de sus obras, desde *Sobre políticas estéticas* (2005) y *El viraje ético de la estética y la política* (2006) hasta *El reparto de lo sensible* (2009), *El malestar en la estética* (2012) o *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte* (2013).

3.2.4. Contra la retórica de la transgresión: a las barricadas

El sometimiento del arte y del artista al mercado es un hecho ampliamente denunciado, y a esta denuncia se suma, en las esferas que podríamos denominar más abiertamente anticapitalistas, una persistente denuncia de la estética —lejos de la posición conciliadora de Bishop—, como suscribe el Colectivo DesFace³⁵ en *Contra el arte y el artista*: «La estética por sí misma no es emancipadora, por el contrario, es la reafirmación de la autonomía del arte respecto a lo social. No existe ni puede existir una estética emancipadora» (Colectivo DesFace, 2012, pp. 8-9). La idea es que el arte debe politizarse —desconfiando de las instituciones y deslegitimando a expertos y curadores—, y que eso solo es posible destruyendo (abandonando) lo que el colectivo denomina «el Campo del Arte», empezando por la propia noción de «artista». No basta la denuncia si no se convierte en acción: el arte como mercancía debe dejar paso al «libre obrar», es decir, a la producción artística no mercantilizada. Es necesario, obviamente, liberarse del culto al «aura» y desacralizar la figura del genio —el arte debe estar al alcance de cualquiera—, construcción ideológica que fomenta la separación entre vida y arte. La alternativa es, en primer lugar, aceptar no vivir del arte (lo que, por otra parte, convierte al arte en trabajo asalariado), negarse a la profesionalización. La razón es que la profesionalización supone un alejamiento de la vida cotidiana y una élite artística frente a espectadores pasivos. ¿Una actitud pesimista? Desde luego, porque «la respuesta revolucionaria es pesimismo en toda línea» y, en consecuencia, «de lo que se trata es de organizar el pesimismo» (Colectivo DesFace, 2012, p. 97) (contra el «giro hacia la felicidad» del que, como vimos en el capítulo anterior, hablaba Sara Ahmed). En segundo lugar, no postular a fondos públicos, el acceso a los cuales exige del artista desarrollar

³⁵ Este colectivo chileno es un proyecto editorial que, a modo de manifiesto, reclama nuevos horizontes para el arte y pretende denunciar la forma en que el arte es utilizado por el sistema capitalista como instrumento para perpetuarse. Un colectivo de este tipo puede servir aquí como referente de diversos movimientos y autores que abogan abiertamente por una salida del sistema.

habilidades para adaptarse al formato impuesto, habilidades de autocensura gráficamente descritas:

Aprende a leer entre líneas las bases de los concursos, aprende a mejorar la presentación de sus proyectos, a dilucidar qué es viable o no, a medir lo que buscan los jurados, a evaluar equilibradamente los presupuestos, a incluir términos de moda en los ámbitos de la política cultural, adquieren el lenguaje de los vendedores, de los publicistas. En definitiva, aprenden a venderse. (Colectivo DesFace, 2012, p. 74)

El colectivo denuncia la retórica de la transgresión en la que se forma a los artistas desde las academias, una retórica que sube el precio de la mercancía y que ha devenido en una estetización de la realidad social: «Como si no pudiesen hablar de la realidad sin sublimarla, sin darle un carácter estético, gesto tras el cual el basural más miserable parece bello. (...) Logran incluir la decadencia del mundo en el ámbito de la belleza» (Colectivo DesFace, 2012, p. 86). Estamos ante el mismo reproche de Vilar (2012) a lo que él denominaba más arriba como las consecuencias de la «reestetización» del arte.

La alternativa, para el Colectivo DesFace, es recuperar el arte para la vida, politizarlo, y eso implica la salida del mercado, la gratuidad del arte, independizarse de las instituciones como forma de resistencia. El «libre obrar» supone redimensionar el arte, producirlo a escala local, como una actividad lúdica, de aprendizaje y experimentación. Entre los autores inscritos en este activismo radical, que constatan la «domesticación» del arte, se encuentra el editor y ensayista francés Laurent Cauwet, que en una obra titulada precisamente así —*La domesticación del arte*— sostiene que la cultura oficial se ha convertido en una empresa para los artistas, empresa a la que deben rendir cuentas, una empresa que actúa beneficiándose de la crítica y las «veleidades transgresivas» de los artistas —«las extravagancias del bufón del rey confirman la buena salud de un Estado y la omnipotencia inalterable de su poder»

(Cauwet, 2019, p. 14)—, y haciendo del arte un arma de Estado. De hecho, a la empresa cultura, como la denomina Cauwet, «le gusta recordar que es punta de lanza democrática: pregona un humanismo universal (...) que no duda, por momentos, en franquear los suburbios de las grandes ciudades para ir a exportar el buen arte y la buena palabra a los barrios populares» (Cauwet, 2019, p. 26). El artista, inscrito en el lado de la soberanía y la resistencia —libre, por tanto, de toda sospecha—, participa en la «pacificación» de barrios populares, sin ser consciente de su alienación, de que está siendo instrumento de la violencia sistémica, violencia del capital, que «ya no avanza a cañonazos, sino precedido por una milicia bailonga, ruidosa y abigarrada de artistas disfrazados», y de esa falta de conciencia resulta que «cuando oímos la palabra “cultura”, no pensamos aún en sacar nuestro revólver»³⁶ (Cauwet, 2019, pp. 34-35). El pacto es remuneración a cambio de docilidad, revestida, desde luego, de un discurso que no deje dudas de su irreverencia, citando intelectuales «intocables» por su hostilidad al capitalismo (Deleuze, Foucault, Benjamin, Bourdieu y tantos otros). La alternativa, poética pero ambigua, es «construir nuestros otros lugares», porque «nuestro poder es la retirada» (Delareux, 2019, citado por Cauwet, 2019, p. 113).

3.2.5. El curioso caso del arte emergente

En esta línea de crítica feroz anticapitalista se sitúa también Daniel Gasol, que centra su interés particularmente en el arte emergente. Si bien es cierto que la idea de que la institución legitima el arte es un lugar común, lo es particularmente en el caso del arte emergente, puesto que su legitimación como arte viene dada por una visibilidad que le ofrece la exposición: el artista necesita exhibirlo para conseguir existir como artista, para ser reconocido como tal, y

³⁶ Cauwet cita aquí un artículo («Quand j’entends le mot culture»), tomado de un folleto titulado *La fête est finie*, distribuido en Lille en 2004, año en que la ciudad fue elegida capital europea de la cultura.

en eso radica la «perversidad» del cubo blanco, como señala Gasol (2021) en *Art (in)útil. Sobre com el capitalisme desactiva l'art*. Gasol —que se define a sí mismo como «artista visual antidisciplinar» y «trabajador cultural»— hace hincapié en la necesidad del artista de acudir a las convocatorias públicas (que suelen implicar un dossier o *portfolio* burocratizado y codificado en un lenguaje determinado) y, en consecuencia, la necesidad de adaptar la línea argumental y estética de la obra que presenta. Es más, el artista confía en su propia obra en la medida en que es valorada por un jurado, lo que significa formar parte de la mecánica de producción y visibilidad propia del neoliberalismo y percibir la exposición como parte del proceso de finalización de la obra: estamos ante la «legitimación de la cultura como forma de poder que define qué ha de ser arte y qué no lo ha de ser» (Gasol, 2021, p. 27)³⁷. En cierto modo, considera Gasol que hay por parte de los ciudadanos un abandono de la responsabilidad política, al poner su confianza en los lugares de culto en lo que a la cultura se refiere, en el metarrelato de legitimidad intelectual (recordemos de nuevo *La palabra pintada* de Tom Wolfe: es la teoría la que legitima la creación artística). Y es también a ese metarrelato al que se confía el artista emergente para poder existir como artista. En este sentido, Gasol señala la figura del comisario —y concreta en la figura de Harald Szeemann como ejemplo— como poderoso responsable de la transmisión de este discurso institucional e incluso como configurador del concepto de arte contemporáneo y cómplice, por tanto, de la estructura de poder. De hecho, como sugiere Caldera en *El fracaso de lo bello*, el comisario ha vampirizado al crítico de arte, que «dormita solemnemente» (Caldera, 2021, p. 49) homogeneizado con la nota de prensa, el resumen o la publicidad.

En cuanto a la ilusión de algunos artistas de poner en duda el sistema institucional y criticarlo, no va más allá de ser eso, una «ilusión óptica» —dirá Gasol— que se extiende a los

³⁷ «(...) legitimitació de la cultura com a forma de poder que defineix què ha de ser art i què no ho ha de ser». Traducción propia.

espacios alternativos que se desarrollan fuera de las instituciones y se perciben como independientes. Hay —por ejemplo— espacios (que suelen tener una vida efímera) «en los cuales el artista paga una cuota por acceder a los talleres desde donde desarrollar su producción artística. Estos espacios de producción ubicados en antiguas fábricas que proyectan una romantización del trabajo como espacio colectivo de creación también generan una nueva necesidad de legitimidad del artista como sujeto trabajador» (Gasol, 2021, p. 47)³⁸. Sin embargo, también las creaciones de estos espacios de arte emergente son fagocitadas por el entramado cultural, del que pasan a formar parte aunque estén fuera de las instituciones: de hecho, necesitan también de un sistema de visibilidad y de legitimación para ser consideradas arte, necesitan ser sancionados por la cantidad de visitantes y la repercusión social de sus actividades (la sanción del mercado, al fin y al cabo).

3.2.6. El artista en la cuerda floja

Si para Lipovetsky el arte posmoderno ha perdido su vector revolucionario y se agota en una rebeldía estereotipada, y para colectivos y autores radicales el arte contemporáneo se ha rendido al mercado, el juicio de Rosler es más benévolo: «la esfera cultural, a pesar de su cooptación por parte del marketing, es un lugar perpetuo de resistencia» y «los artistas están abrumadoramente a la izquierda y se comprometen al menos esporádicamente con la agitación y la participación políticas» (Rosler, 2017, p. 177), lo que no excluye una dura y lúcida crítica de esa «cooptación por el marketing». La autora entiende que los intentos de rebelión contra la mercantilización por parte de los artistas en los años sesenta reivindicando su autonomía frente a museos y galeristas «provocaron un cuestionamiento del oficio», pero,

³⁸ «(...) en els quals l'artista paga una quota per accedir als tallers des d'on desenvolupa la seva producció artística. Aquests espais de producció ubicats en antigues fàbriques que projecten una romantització del treball com a espai col·lectiu de creació també generen una nova necessitat de legitimitat de l'artista com a subjecte treballador». Traducció pròpia.

salvo contadas excepciones, «no eran artes de una criticidad profunda y directa del orden social» (Rosler, 2017, p. 47). De hecho, la crítica estadounidense Lucy R. Lippard describe así la evolución del arte conceptual en su conocido ensayo *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*:

Las esperanzas de que el «arte conceptual» fuera capaz de evitar la comercialización general, el perjudicial enfoque «progresivo» de la modernidad, eran en su mayor parte infundados. En 1969 (...) parecía que nadie, ni siquiera un público ávido de novedades, pagaría dinero realmente, o al menos no mucho, por una fotocopia referente a un acontecimiento pasado o nunca percibido directamente, por un grupo de fotografías que documentaban una situación o condición efímera (...); parecía, por tanto, que esos artistas quedarían liberados a la fuerza de la tiranía del status de la mercancía y la orientación al mercado. Tres años más tarde, los principales artistas conceptuales están vendiendo obras por sumas sustanciosas (...); están representados (y lo más inesperado, expuestos) por las galerías más prestigiosas del mundo del arte. (Lippard, 2004, p. 369)

Además, el academicismo fomentó un arte crítico guiado por la teoría, y los artistas empezaron a ser formados para encontrar en la enseñanza del arte una forma de sobrevivir que no se basase únicamente en el mercado. Desde entonces, esta situación, en un mercado ya expandido globalmente, ha producido artistas que se consideran «trabajadores del arte» y cuyas prácticas artísticas se presentan como supuestamente críticas con la mercantilización del arte, aunque en realidad aspiren a convertirse en figuras reconocidas y a conseguir grandes ganancias con sus obras. Rosler señala con el dedo a eso que se ha denominado «arte político», «crítica institucional» o «intervencionismo» como acciones subsumidas en el neoliberalismo, que buscan en realidad el reconocimiento de un mundo del arte que gira en torno a la mercancía: «los artistas —sentencia— van detrás del flujo del capital del mismo

modo que cualquier trabajador» (Rosler, 2017, p. 59). De hecho, no es solo que la transgresión haya sido incorporada —siempre que no llegue a la insurrección— a las instituciones, sino que en muchos casos «la criticidad es una marca rigurosamente atractiva» (Rosler, 2017, p. 64). Dicho de otro modo: la criticidad vende. La crítica a las ferias de arte es feroz: «han intentado delicadamente echar un manto de respetabilidad sobre la finalidad lucrativa, que estaba al desnudo, instalando una cierta dosis de exhibiciones curadas alternadas entre los *stands* de las galerías, y albergando conferencias *in situ* de luminarias intelectuales invitadas» (Rosler, 2017, p. 62). ¿Quién no reconocería en esta descripción a las más prestigiosas ferias internacionales actuales?

Sin embargo, a pesar de la lucidez de Rosler ante una situación del arte contemporáneo que es evidente, y a pesar de reconocer la realidad del mundo del arte en los radicales análisis de los autores más abiertamente activistas y anticapitalistas, el hecho es que, como artistas, nos vemos obligados a elegir entre extremar el «giro social» hasta la salida del mercado (ya hemos visto las sugerencias, nunca excesivamente concretas, por otra parte), siguiendo, a modo de resumen de cuanto hemos visto, la sugerencia de Gasol —es necesario que «el arte haga explotar su pedestal horizontalice su práctica para deshacer la esfera clasista que le envuelve y divide a la sociedad mortal y a los artistas, y clasifica a estos como héroes divinizados» (Gasol, 2021, p. 81)³⁹— o la de Kaprow —«Artistas del mundo, ¡abandonad! ¡No tenéis nada que perder más que vuestras profesiones!» (Kaprow, 2007, p. 37)—, o quedarnos con la reflexión final de Bishop en *Infiernos artificiales*:

Necesitamos reconocer el arte como una forma de actividad experimental que se sobrepone con el mundo, cuya negatividad puede prestar apoyo hacia un proyecto

³⁹ «(...) l'art faci explotar el seu pedestal i horitzontalitz la seva pràctica per desfer l'esfera classista que l'embolcalla i que divideix la societat mortal i els artistes, i classifica aquests com a herois divinitzats». Traducción propia.

político (sin cargar con la responsabilidad única de inventarlo e implementarlo), y — más radicalmente— necesitamos respaldar la transformación progresiva de las instituciones existentes a través de la infiltración de ideas cuya osadía está relacionada (y es en ocasiones mayor que) aquella de la imaginación artística.
(Bishop, 2016, pp. 444-445)

Dicho de otro modo, intentar conservar nuestra autonomía como artistas y negociar día a día —como sugería Bishop y señalábamos más arriba— esa tensión inevitable entre lo artístico y lo social, con lo que eso implique de frustración, contradicciones, incomodidad e incluso miedo.

4. DE LA CREATIVIDAD A LA PRECARIEDAD EN EL ARTE (O CÓMO HEMOS LLEGADO A ESTO)

(...) *no puedo seguir, seguiré...*

Samuel Becket (*El innombrable*)

El concepto de precariedad aplicado al arte se ha utilizado en varios sentidos posibles, y conviene, en primer lugar, despejar esos sentidos para dar cuenta de la precariedad a la que aquí queremos referirnos.

Así, por ejemplo, Gerard Vilar resume la reflexión del arte contemporáneo sobre la precariedad empezando por afirmar que «desde que se generalizaron algunos de los rasgos comunes en el arte desartizado⁴⁰ de hoy —desestetización, desmaterialización, efimerización— la precariedad se ha ido convirtiendo en el estatus más común del arte» (p. 40). Se refiere aquí Vilar a una «precariedad ontológica» (Vilar, 2017, p. 41): han desaparecido las cualidades tradicionalmente específicas de la obra de arte, de tal manera que cada vez se hace más patente la dependencia del discurso teórico para su comprensión, lo que se traduce además en una «precariedad epistémica» (Vilar, 2017, p. 41). Por otra parte, podría hablarse del arte como medio precario de reflexión sobre la realidad, de cómo los discursos sobre el arte son hoy precarios o de cómo el arte expresa la precariedad en el contexto laboral del neoliberalismo, en una especie de estrategia a la que recurren artistas como el suizo

⁴⁰ Para el concepto de desartización y sus consecuencias, la conclusión de Vilar es que «tras cinco décadas de positiva desartización en el sentido de la desestetización, la desmaterialización y la efimerización, el arte está amenazado de extinción no tanto a causa de los mercados y el capitalismo, sino más bien por los defensores radicales del arte politizado que intentan borrar la diferencia entre el arte y las “prácticas culturales”, como es el caso en muchos defensores del “giro social” en el arte. Quiero defender la idea que el arte se puede desartizar tanto como se quiera, solo con una restricción, a saber: manteniendo la diferencia entre el arte y la vida. Si no podemos distinguir una performance de una acción social cualquiera, o una obra de arte de un objeto real, entonces ya no tenemos arte» (Vilar, 2017, pp. 75-76)

Thomas Hirschhorn —por poner el ejemplo más paradigmático—, artistas en los que la crítica y la filosofía contribuyen a «pensar lo precario en precario» (Vilar, 2017, p. 259) y a poner en práctica instalaciones realizadas con materiales precarios. Hal Foster también se refiere a las prácticas de Hirschhorn⁴¹ en tanto modelo de representación de la precariedad —de «dar forma a lo precario»— como condición de tantos trabajadores en el capitalismo neoliberal, representación que no consiste únicamente en «evocar sus efectos peligrosos y privados, sino también insinuar cómo y por qué se produce» (Foster, 2011, p. 96).

4.1. Del «*precario é bello*» a Steve Jobs

Abandonando esta *finezza* analítica, abordaremos aquí simple y llanamente la precarización que afecta al arte en su condición de mercancía, es decir, a la economía material del arte. Recordemos que dejamos más arriba a Richard Florida y su exitosa definición de la clase creativa —esos trabajadores del conocimiento para los cuales su identidad se fundamenta en su creatividad—, convertida en el motor de lo que Martha Rosler denominaba «modo artístico de producción». El germen de esta clase creativa parece claro: «en el ADN de la clase creativa están los movimientos y las contraculturas de los años sesenta» (De Nicola et al., 2008, p. 46). De hecho, en el índice de creatividad global propuesto por Florida, la clase creativa se concentra allí donde además de la tecnología y el talento se da la tolerancia hacia personas poco convencionales culturalmente. De ahí que Florida sugiera —además de un «índice gay»— un «índice bohemio» (artistas, músicos...). De hecho, el teórico y activista Andrew Ross (Ross, 2003, citado por De Nicola et al., 2008, p. 48) habla de «industrialización de la

⁴¹ Hirschhorn lleva a cabo prácticas artísticas críticas y politizadas desde la conciencia de la precariedad y a partir de abundantes materiales precarios, entendiendo lo precario como condición que hay que aceptar y partir de esta aceptación para hacerle frente.

bohemia»⁴² para explicar cómo las formas de vida alternativas y transgresoras, puestas a generar beneficios, están el origen del distrito tecnológico de Nueva York, Silicon Alley. La clase creativa habría surgido como un híbrido entre el burgués y el bohemio: «el lugar donde la ética bohemia se encuentra con la ética protestante (...) se convierte en una cuenca donde invertir en el capital humano propio y en una manera de hacer dinero», de manera que «la creatividad asume la forma de una nueva ética del trabajo» (De Nicola et al., 2008, pp. 48-49).

No estamos, sin embargo, ante una industria creativa que, como la vieja industria cultural a la que se refería Adorno, ejerce un sometimiento sobre sus empleados, sino ante un proceso de precarización en el que están implicados los propios actores. La precarización ha pasado de ser una contradicción interna en la gubernamentalidad liberal, algo marginal, a convertirse en normalidad e incluso constituir el centro de una gubernamentalidad neoliberal, y esta transformación se ha dado a partir de la influencia de prácticas experimentales de autodeterminación frente a la regulación del trabajo en los años setenta, prácticas que han demostrado favorecer la flexibilidad y ser más rentables económicamente. Esta es la tesis de Lorey (2006), que desarrolla el concepto de «precarización de sí» en su artículo «Gubernamentalidad y precarización de sí». El resultado es que las reivindicativas ideas de autonomía y libertad del individuo —y en particular del artista— «se han transformado en una forma neoliberal hegemónica de subjetivación» (Raunig, 2009, p. 13). La oferta neoliberal —al menos en Occidente— es la autonomía personal y la autorrealización individual, aunque a cambio de la precariedad y de una presión permanente para ser eficiente:

Básicamente, el gobierno de sí gubernamental tiene lugar en una aparente paradoja.

Gobernarse, controlarse, disciplinarse y regularse significa, al mismo tiempo,

⁴² También se refieren a esta «industrialización de la bohemia» Gill, R. y Pratt, A.C. (2008). In the social factory? Immaterial labour, precariousness and cultural work. *Theory, Culture & Society*, 25(7-8), 1-30 (p. 20). <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/4114/1/In%20the%20Social%20Factory.pdf>

fabricarse, formarse y empoderarse, lo que, en este sentido, significa ser libre. Sólo mediante esta paradoja pueden los sujetos soberanos ser gobernados. Y esto precisamente porque las técnicas de gobierno de sí surgen de la simultaneidad de sujeción y empoderamiento, de compulsión y libertad. Es a través de este movimiento paradójico que el individuo se vuelve no sólo sujeto, sino sujeto moderno libre. Subjetivado de esta forma, participa de manera continua en la (re)producción de las condiciones de gubernamentalidad (...). (Lorey, 2006, p. 5)

Conviene recordar aquí la paradoja a la que se refiere la autora, que remite a la eficacia de la autoexplotación que veíamos en *La sociedad del cansancio* de Han, una obra posterior, en la que justamente se recoge la conversión de la libertad en violencia (al obligarse libremente el sujeto en aras de la responsabilidad sobre su propio rendimiento), con la consecuencia de que se hace innecesario el control externo.

La precarización como precio de la autorrealización es uno de los rasgos que definen al realismo capitalista del que nos hablaba Fisher (2018a). La organización del trabajo del capitalismo clásico se ha descentralizado, y las jerarquías rígidas y verticales se han convertido en redes horizontales en la que la flexibilidad es lo que cuenta: es preciso desarrollar la capacidad de respuesta a situaciones imprevistas o, dicho de otro modo, aprender a vivir en la inestabilidad, sin distinción entre el tiempo de trabajo y el tiempo de ocio, con las consecuencias que esto supone para la vida personal y familiar:

(...) la vida se vuelve precaria. Planear se hace difícil y las rutinas se tornan imposibles. El trabajo puede empezar o terminar en cualquier momento, y la responsabilidad de crear la próxima oportunidad y de surfear entre distintas tareas recae en el trabajador. El individuo debe encontrarse en un permanente estado de

alerta. El ingreso regular, los ahorros, la categoría de ocupación fija ya son restos de otro mundo histórico (Southwood, 2010, citado por Fisher, 2018a, p. 126).

Puesto que la tendencia actual parece dirigirse a la precariedad de la mayoría de las formas de empleo, se ha definido el «precariado» como la nueva clase de masas. Quien se ha ocupado de definir ampliamente este concepto es el experto en estudios de desarrollo Guy Standing (2013), en su reconocida obra *El precariado, una nueva clase social*⁴³. El precariado se define por «el trabajo inestable, ingresos bajos e impredecibles y pérdida de derechos de ciudadanía», con la particularidad de que «es también la primera clase masiva en la historia en la que su nivel de educación típico supera el requerido para el tipo de trabajo que pueden esperar obtener», de tal manera que «se dice que estar en el precariado es como correr sobre arena que se hunde» (Standing, 2020).

Sennett (2000) ya describió en *La corrosión del carácter* cómo la incorporación de la flexibilidad había sido vendida por el neoliberalismo como un medio para la liberación de la tradicional alienación del trabajador, cuando lo cierto es que venía a ser una nueva forma de explotación que afectaba al carácter de los individuos y a su bienestar. Más tarde, la correlación entre el nuevo modelo económico y las diversas formas de sufrimiento psíquico ha sido desarrollada, como vimos, por Fisher (2018a), Ehrenberg (2000) o Espluga (2021), entre otros.

Es curioso que en el legado del marxismo italiano (concretamente en el movimiento operaísta y autonomista de la década de los setenta) se utilizaba la expresión «*precario é*

⁴³ En realidad, el título original es *The Precariat: The New Dangerous Class*, que se corresponde mejor con la idea del autor de que está emergiendo una clase social potencialmente peligrosa para el capitalismo, puesto que el sistema no puede cumplir sus demandas. Así, existe un potencial transformador en el precariado, siempre que la nueva clase adquiera conciencia de tal.

bello» en un sentido positivo, para referirse a una precariedad elegida como forma de liberación de la rutina de la vida laboral:

Ofrecía, por ejemplo, romper con el aprisionamiento de un puesto fijo en la fábrica y fomentaba la movilidad y la transferencia del trabajador dentro de diferentes empresas. En ese sentido, el precario bello era un llamamiento a la flexibilidad y al empoderamiento individual que, en las condiciones laborales fordistas, abogaba por el carácter emancipador de los trabajadores, que esperaban ansiosamente una alternativa a la alienación capitalista y a su control autoritario. La ruptura con la seguridad del tradicionalismo de posguerra de il posto fis, o «puesto permanente» y, por tanto, el auge de los modelos precarios de trabajo fue adoptado y entendido positivamente al principio por los teóricos marxistas autonomistas hacia la ruptura de la esclavitud del trabajo en cadena⁴⁴. (García Díaz, 2018, p. 169)

También Franco Berardi [Bifo] (2003) se ha referido a este concepto de «*precario é bello*» como una de las ideas fuertes de aquel movimiento proletario, y ha recordado en muchas ocasiones cómo en los años setenta era una opción trabajar unos meses y viajar el resto del año, naturalmente en una época de pleno empleo y salarios altos, hasta que la ofensiva neoliberal de los años ochenta acabó con ello: la autonomía del trabajador de entonces se ha reconvertido en desregulación y flexibilización. De algún modo, ha pervivido la idea —y así lo subraya Hito Steyerl— que ciertos estilos de vida más «libres» son gratificantes en sí mismos:

⁴⁴ «It offered, for example, to break with the imprisonment of a permanent position in the factory and encouraged for the mobility and transfer of the worker within different enterprises. In that sense, *Precario bello* was a call for flexibility and individual empowerment, which under Fordist labour conditions, advocated for the emancipatory nature of the workers, whom anxiously hoped for an alternative to capitalist alienation and its authoritarian control. The break with the security of the post-war traditionalism of *il posto fis*, or ‘permanent position’, and hence the rise of precarious patterns of labour were adopted and understood positively at first by Autonomist Marxist theorists¹ towards breaking the enslavement of chain work». Traducción propia.

El deseo de autodeterminación se rearticulaba como un modelo de negocio autoempresarial, la esperanza de superar la alienación se transformaba en un narcisismo en serie y una sobreidentificación con la propia ocupación. Sólo en este contexto podemos entender por qué se cree que las ocupaciones contemporáneas que prometen un estilo de vida no alienado contienen de alguna manera su propia gratificación. Pero el alivio de la alienación que sugieren adopta la forma de una autoopresión más generalizada, que tal vez podría ser mucho peor que la alienación tradicional⁴⁵. (Steyerl, 2011, p. 5)

¿Puede hoy aplicarse al artista lo de «*precario é bello*»? Evidentemente, no. En absoluto puede aspirar siquiera a las condiciones del proletariado italiano de los setenta que elegía la precariedad como forma de libertad. Y, sin embargo, es preciso tener clara la distinción entre trabajador precario y artista precario, una distinción que Cauwet tiene muy clara: «no es un peón sin valor sobre el tablero de ajedrez laboral, sino un artista que se bate —mientras que un trabajador precario es ante todo una persona cuya vida le es negada, y que está aislada en esa negación. Su primer combate, a diario, ya es poder mantener la cabeza erguida. (...) No se elige una vida cuyo único objetivo es la supervivencia. Sin embargo, si se elige ser artista» (Cauwet, 2019, pp. 51-52).

Sin olvidar esta elección, es fundamental situarla en un contexto en el que, como ya se ha visto, la creatividad se ha transformado en un concepto empresarial y, en consecuencia, económico. El artista forma, pues, parte de la clase creativa, tal como la pensó Florida, como señala el ensayista y crítico William Deresiewicz en *La muerte del artista*:

⁴⁵ «Desire for self-determination was rearticulated as a self-entrepreneurial business model, the hope to overcome alienation was transformed into serial narcissism and overidentification with one's occupation. Only in this context can we understand why contemporary occupations that promise an unalienated lifestyle are somehow believed to contain their own gratification. But the relief from alienation they suggest takes on the form of a more pervasive self-oppression, which arguably could be much worse than traditional alienation». Traducción propia.

Florida no define la clase creativa como gente que hace cosas creativas; la define como «gente que agrega valor económico a través de su creatividad». En la concepción de Florida, la creatividad no cuenta —literalmente, no se cuenta— hasta que entra en el mercado. La creatividad, según esta visión, es una mercancía (...). De hecho, es la mercancía definitiva, el secreto para producir todas las demás mercancías, la levadura que hace subir la masa. (Deresiewicz, 2021, p. 356)

En el artista y en el trabajador cultural en general, esta creatividad toma la forma de

(...) largas jornadas y patrones bulímicos de trabajo, por el colapso o borrado de los límites entre trabajo y juego, por pobre remuneración, por los altos niveles de movilidad, por el apego apasionado al trabajo y a la identidad del trabajador creativo (por ejemplo, diseñador web, artista, diseñador de moda), por una actitud mental que es una mezcla de bohemia y espíritu empresarial, por el trabajo informal ambientes y formas distintivas de socialidad, y por profundas experiencias de inseguridad y ansiedad por encontrar trabajo, ganar suficiente dinero y «mantenerse al día» en campos que cambian rápidamente⁴⁶. (Gill y Pratt, 2008, p. 20)

Redefinida la creatividad, era cuestión de tiempo que se asociara con el arte en términos comerciales, aprovechando el *glamour* del artista: «Steve Jobs, con su jersey de cuello alto negro, su barba de tres días y su pasado bohemio, se convirtió en el icono del primer ejecutivo artista» (Deresiewicz, 2021, p. 357).

⁴⁶ «(...) long hours and bulimic patterns of working; the collapse or erasure of the boundaries between work and play; poor pay; high levels of mobility; passionate attachment to the work and to the identity of creative labourer (e.g. web designer, artist, fashion designer); an attitudinal mindset that is a blend of bohemianism and entrepreneurialism; informal work environments and distinctive forms of sociality; and profound experiences of insecurity and anxiety about finding work, earning enough money and 'keeping up' in rapidly changing fields». Traducción propia.

4.2. El artista como entusiasta precario en huida hacia delante

La palabra es «emprendedor». Pero la verdad es la verdad —díjala Agamenón o su porquero, como diría Machado—, y el hecho es que el artista no es realmente un emprendedor: «es simplemente una persona sin trabajo, que vive de su ingenio de cheque en cheque.

“Emprendedor” es un modo de mitificar esa condición, de endulzar la mierda del trabajo por encargos» (Deresiewicz, 2021, p. 361). Los artistas activistas —como muchos teóricos de la izquierda— hablan de sí mismos como «trabajadores», pero lo cierto es que con frecuencia funcionan como pequeños capitalistas que invierten y reinvierten en su empresa unipersonal.

Deresiewicz toma de la artista y editora estadounidense Sharon Loudon —*The Artist as Culture Producer: Living and Sustaining a Creative Life*, publicado en 2017— la palabra que responde al nuevo paradigma en el que nos encontramos: «productor», «una palabra que nos libera de la necesidad de elegir entre los polos de trabajo y capital, “trabajador” y “emprendedor”. Un productor puede ser cualquiera de las dos cosas o ninguna, o de alguna manera ambas a la vez, exactamente como lo es el artista hoy en día» (Deresiewicz, 2021, p. 364). A este concepto del artista como productor se adhiere de manera contundente el filósofo y crítico de arte español José Luis Brea, aunque en un sentido que va más allá de lo estrictamente comercial: «No existen más los “artistas”, como tal. Tan sólo hay productores, gente que produce. (...) Incluso cuando decimos que *sólo hay productores* sentimos la necesidad de hacer una puntualización: hay productores, sí, pero también ellos (nosotros) mismos son en cierta forma “productos”. Es más, “la figura del artista vive en tiempo prestado”» (Brea, 2009, p. 120).

El arte como forma de actividad superior en el sentido tradicional está en cuestión: «el creador como genio, como profeta, como héroe, como rebelde, que dice la verdad al poder y vive con valiente libertad al margen de la sociedad. Estas ideas —fundamentales aún para

nuestra forma de pensar sobre el arte— surgen en un momento y lugar específicos. Lo que significa que también pueden terminar» (Deresiewicz, 2021, p. 317). Sin embargo, el concepto de artista como genio, como héroe, la vocación sagrada, la autenticidad y la rebeldía bohemias, son ideas que siguen teniendo influencia hoy, también entre los propios artistas. No es que sea un anacronismo —apunta Deresiewicz señalando la paradoja—, es que pervive «como una ficción necesaria. Para los artistas, creer que no se es un profesional forma parte de ser un profesional. Lo que no significa que no seas un profesional. (...) A los artistas les gusta pensar que siguen siendo bohemios» (Deresiewicz, 2021, pp. 328-329). Por otra parte, «los profesores se adhieren, tanto como cualquiera, al mito romántico de la pureza, del artista genial, hambriento y solitario (lo cual ellos pueden permitirse, ya que tienen trabajo)» (Deresiewicz, 2021, p. 380).

La bohemia ha desprendido siempre un halo de romanticismo y de utopía (de hecho, la palabra adquiere su sentido con la aparición de los románticos, cuando se gesta el estereotipo del artista hambriento y del genio solitario). En la modernidad, respondía a un intento de compartir con una comunidad de afines un modo de vida libre, inconformista, ajeno al utilitarismo burgués y a las leyes del mercado, como señala Deresiewicz:

La pobreza artística se veía como algo glamuroso, un signo externo de pureza interior. A estas ideas, el siglo XX añadió una dimensión manifiestamente política y específicamente anticapitalista. El arte no solo quedaba fuera del mercado, sino que estaba destinado a oponerse a él: a apoyar —si no a liderar— la revolución social, que sería ante todo una revolución de la conciencia. (...) Buscar aceptación en el mercado significaba ser «captado», perseguir recompensas materiales, ser un «vendido». (Deresiewicz, 2021, p. 26)

Si el mito del artista bohemio proviene del Romanticismo, el mito del artista como genio, como individuo por encima de los comunes mortales, se remonta a la filosofía griega. Platón había hablado del entusiasmo como una especie de trance, de locura inspirada por la divinidad, de frenesí divino, y lo había atribuido a la inspiración del poeta. A partir de entonces, este «frenesí» divino quedaría históricamente ligado a la inspiración. Más tarde, ya en el Renacimiento, consolidada la relación entre genio, locura y melancolía⁴⁷, Alberti sugirió en su tratado *De pictura* (1435) que el artista bien puede considerarse, por así decirlo, otro dios, un *alter deus* (...). Cualquiera que fuera la fuente de Alberti, es evidente que insinuó que el artista debería alejarse del común de la gente «normal» (Wittkower, 2010, p. 100). Esta serie de conexiones históricas determina, pues, la aceptación de la figura del artista como alguien con una particular manera de conducirse en la vida: «Dondequiera que la imagen del artista loco tenga validez, la conducta neurótica, difícilmente tolerada en una persona normal, es disculpada e incluso esperada de los artistas. Un escritor del siglo XVI animó a Raffaele da Montelupo, un colaborador de Miguel Ángel, con estas palabras: “El ser escultor conlleva un privilegio que os permite cualquier extravagancia”» (Wittkower, 2010, p. 134).

El mito del artista estaba ya forjado, y «los artistas renacentistas tomaron para sí esta condición de inspirado frenesí, pues daba a su arte el aura que Platón había concedido a la poesía» (p. 106). A Platón se remite todavía Shaftesbury en su *Carta sobre el entusiasmo* de 1708 cuando habla de «entusiasmo divino»: «Algo extravagante y furioso ha de ser, cuando las ideas e imágenes recibidas resultan demasiado grandes para ser contenidas en el angosto recipiente humano. De suerte que bien puede llamarse a la inspiración entusiasmo divino» (Shaftesbury, 1997, p. 138).

⁴⁷ Sobre las conexiones que históricamente relacionan la genialidad con la locura y la melancolía ya se ha hablado en un capítulo anterior. Véase nota 18.

Es así como, en general, la tradición ha perpetuado un modelo de artista consensuado: los artistas suelen aparecer como ajenos a las convenciones y a lo material, desafiantes a las normas sociales y excéntricos, tal como nos lo describe Bourdieu:

Su ocio es un trabajo, y su trabajo un descanso; es alternativamente elegante y descuidado; se pone, cuando le viene en gana, el guardapolvo del labrador, y decide qué frac llevará el hombre de moda; no sigue ninguna ley, las impone. Tanto cuando se ocupa de no hacer nada como cuando piensa una obra de arte sin parecer ocupado; (...) tanto cuando no tiene ni un real como cuando tira el oro a manos llenas, él es siempre la expresión de un gran pensamiento y domina la sociedad

(Bourdieu, 2002, citado por Lauzirika y Rodríguez, 2014, pp. 13-14).

La educación artística sigue perpetuando este arquetipo de artista romántico, marginal y genio solitario, y tal vez eso no sea un factor menor en las expectativas de las nuevas generaciones: los artistas siguen presos de estereotipos sociales trasnochados. Además, la formación —que empieza en la escuela y no acaba nunca en las redes— crea expectativas de futuro.

En realidad, el panorama en el que el estímulo creativo va a desarrollarse es la competición por trabajos precarios, con frecuencia pagados solo con visibilidad —eso que se ha dado en llamar «capital simbólico» o «pago simbólico»— o con promesas de futuro y renglones de currículum, que reconfortan pero no pagan facturas. Es inevitable sentirse frustrado frente a un sistema educativo que nos estimula, y a veces sentirse engañado hasta la indignación.

Ese entusiasmo propio de la pasión creadora que la tradición relaciona con la inspiración divina disminuye a medida que aumenta la frustración ante una vida siempre pospuesta, y puede acabar en un entusiasmo «inducido» fingido, como sugiere Remedios Zafra en *El entusiasmo*: «esconder el conflicto bajo una máscara de motivación», porque

«exagerar las formas de mostrar un interés por una práctica es algo hoy incentivado por el sistema de mercado, animado como criterio para diferenciar y evaluar a los candidatos a un trabajo» (Zafra, 2020, p. 31). Esta incentivación da como resultado «entusiastas que operan más como engranaje que como sujetos» (Zafra, 2020, p. 190). Dicho de otro modo, la economía saca el máximo partido del entusiasmo del artista, que con demasiada frecuencia se utiliza como arma intelectual para defender —perversamente, si excluye la garantía de una vida digna, a juicio de Zafra en *Frágiles*— causas «nobles» pero no remuneradas, porque el arte no puede medirse económicamente. Y sí, el reconocimiento es valioso, pero no es suficiente:

(...) esa grata sensación de reconocimiento seguida de una petición: «He pensado en ti para este proyecto (...)». En este tipo de aceptación media siempre un tono amable de puesta en valor, la satisfacción vanidosa de que alguien haya pensado en usted junto a la presión de colaborar con aquellos a quienes se tiene aprecio o cuya motivación política o social es compartida. Pero poco tarda en ser sustituida por la ansiedad de un mundo saturado de hacer que en su exceso se autobloquea y hace ilegible, y al que también aceptando se contribuye a mantener como mundo precario.
(Zafra, 2022, p. 52)

Como sugiere el escritor Bernat Castany en *Una filosofía del miedo*, «somos adictos a las microrrecompensas. Cada línea en el currículum es un golpe de remo más en la odisea de la precariedad laboral» (Castany, 2022, p. 155).

Es cierto, por otra parte, que el afán de reconocimiento es inherente al artista y, en general, «el deseo de lograr capital simbólico está profundamente enraizado en el sistema del arte. Esta voluntad posibilita acciones y experiencias, que no son posibles en muchos otros contextos, sin la presencia de un capital monetario que soporte su estructura», lo cual debe

entenderse como un rasgo «característico también de lo que supone asumir una identidad precaria» (Cancio, 2018, p. 231). Se asume una identidad precaria en el sentido de que la identidad se va reduciendo al trabajo, porque —recordemos— «la vida de los entusiastas es una vida aplazada» (Zafra, 2020, p. 217).

El artista emergente nunca dice «no», porque decir no —como señala Remedios Zafra— tiene consecuencias: «La primera, el malestar de aquel a quien se rechaza y la ruptura de un lazo posible para una red de apoyo futura. La segunda consecuencia de ese “decir no” sería la pérdida de visibilidad en un contexto donde, antropológicamente, nombre y prestigio se apoyan en ella» (Zafra, 2020, p. 59). Decir «no», por otra parte, puede resultar muy emancipador, pero el artista pobre no puede permitírselo.

Y si los trabajos simplemente «alimenticios» son frustrantes para el artista, no lo es menos la interminable cumplimentación de burocracia que envuelve a las ayudas institucionales, que también contribuye a apagar la auténtica pasión creadora. El tiempo dedicado a la burocracia y a la autopromoción se ensancha. La consecuencia es que nuestro tiempo privado, el necesario para la concentración y la creación, se encoge, y con él la libertad:

La flexibilidad prometía esa libertad tan ansiada por los trabajadores durante décadas, aunque la libertad encoge al tener que vivir en una situación de incertidumbre permanente, sin saber cuándo va a llegar próximo empleo ni si el próximo ingreso será suficiente. Hemos pasado de querer liberarnos del reloj a mirar constantemente el móvil, esperando ese e-mail o esa llamada que te permita seguir a flote. (Labad, 2018, pp. 34-35)

Labad se refiere a cómo la precariedad hace «encoger» el tiempo privado del artista en un artículo titulado precisamente así, «El tiempo que nos encoge», en el que describe la sensación del artista de estar permanentemente en tiempo de trabajo:

Los límites entre lo profesional y lo personal se encuentran tan diluidos que no tuitear, no subir fotos, no participar de un modo activo en la red, es penalizado socialmente de un modo que afecta tanto en lo personal como en lo profesional. Mientras la trabajadora posfordista tuitea, evalúa, sube fotos y enfoca su creatividad hacia el objetivo de conseguir un buen feedback en las redes sociales, su tiempo privado encoge hasta desaparecer. Su tiempo privado no es ya un tiempo autónomo, sino un tiempo propio codificado por la lógica del capital. (Labad, 2018, pp. 38-39)

Menos tiempo privado —como también señala la autora— significa menos tiempo para pensar y para crear. El artista se ve afectado por una necesidad insaciable de estar siempre conectado, que Fisher (2018a) entiende, tal como ya vimos, como un comportamiento compulsivo que no hace otra cosa que aumentar la insatisfacción. La ansiedad, el estrés que provoca la inestabilidad económica es lo que desemboca en este «encogimiento» del tiempo privado. Los artistas se convierten en «sujetos envueltos en precariedad y travestidos de un entusiasmo fingido, usado para aumentar su productividad a cambio de pagos simbólicos o de esperanza de vida pospuesta. Un entusiasmo que encontraría sus máximas expresiones de júbilo forzado en trabajos culturales, creativos y cada vez más en el contexto académico» (Zafra, 2020, p. 14).

Efectivamente, el empleo académico lleva décadas funcionando como la principal fuente de apoyo para los artistas: de hecho, trabajar como profesor en una universidad es la aspiración de aquellos que provienen de Bellas Artes (también de escritores o profesionales del teatro, por ejemplo), pero también aquí la tendencia es empleo temporal y salarios bajos.

Lo que solía ser la respuesta a la precariedad económica se ha convertido ahora en parte de esa precariedad.

En el caso del artista licenciado en Bellas Artes, que suele renegar en primera instancia de la docencia hasta que no hay más remedio, parece hacerse bueno el dicho popular según el cual «el que vale, vale, y el que no, se dedica a la enseñanza» (Callejón-Chinchilla, 2018, p. 103). Además, la docencia —la universitaria— es otra carrera de fondo: hay que publicar y publicar. Y que los artículos sean cuantificables (no todos los son: importa el tipo de publicaciones más que el contenido, que es secundario, y no tiene mayor importancia que sea repetitivo o irrelevante).

La frustración se soporta manteniendo viva la sensación de provisionalidad, de que se trata de algo temporal, pero esa esperanza es también la razón para mantener la autoexplotación, aceptando todo lo que se presenta, porque siempre pueden surgir nuevos proyectos y nuevos contactos que ensanchen la red de apoyo. Las condiciones ideales nunca se producen, de manera que «agarrarse al trabajo alienante puede ser algo previsible ante el miedo, no sólo a no lograr avanzar, sino a retornar al punto de salida» (Zafra, 2022, p. 47). Así que no se deja pasar lo que podría ser una oportunidad: «¿Cómo negarse si en ella quizá se escondía la semilla de nuevos contactos o proyectos hacia un futuro trabajo mejor y más estable, un trabajo que le permitiera recuperar el control sobre su tiempo propio mientras, paradójicamente, lo iba perdiendo? Además, ¿cómo negarse si quien la invita es casi siempre un trabajador precario tan sumamente parecido a ella?» (Zafra, 2022, pp. 21-22). Cualquier trabajo es una inversión en visibilidad, así que se entra en «un no parar» que no solo no produce placer, sino que provoca ansiedad. Para Zafra, «la ansiedad productiva es la cara b del desencanto de quienes llevados por la inercia de la velocidad y el exceso de un capitalismo global y un mundo conectado no pueden “parar” ni detenerse a reconocer la lógica laboral donde sus vidas se insertan. Los trabajadores hipermotivados aprenden a

trabajar como candidatos o aspirantes, con la esperanza de lograr al menos un trabajo o beca precarios como premio a su flexibilidad infinita» (Zafra, 2020, p. 234).

Además, hay que lidiar con la mala conciencia, que impulsa a rentabilizar el tiempo, a convertir todo el tiempo en tiempo de trabajo: la mala conciencia resulta muy eficiente para la autoexplotación libremente elegida como reacción al mantra del éxito de la sociedad del rendimiento: «tú puedes» (aquel que se esfuerza lo suficiente puede lograr lo que se proponga). Y hay que lidiar también con la impresión de no llegar al nivel de exigencia de actualización continua en innovación tecnológica, lecturas, etc., porque bajar el ritmo hace sentir angustia al trabajador creativo por no llegar al plazo de la convocatoria, por no adaptar el currículum al perfil, la pieza a la temática financiada. La ansiedad que provoca entrar en este bucle de vulnerabilidad puede soportarse mal o peor:

(...) hay quienes, temiendo convertirse en desapasionados, sienten que es absolutamente insoportable fingir más tiempo ni limitarse al muro de los exabruptos o al confesionario del anonimato sin poder transformador, solo catártico. Y cuando en casa se deshacen de las máscaras, notan que la sonrisa se les cae y la cara se les ablanda, que envejecen diez años en un minuto, que el cuerpo les pesa, que varias veces al día prenderían fuego a la máquina y con las cenizas harían un verso o compost para las plantas. (Zafra, 2022, p. 144)

Otro tipo de reacción frente a la ansiedad, el estrés y la frustración, consiste en aumentar la tolerancia frente al abuso a base de compararnos con quien está peor que nosotros, como aquel sabio de los versos de Calderón en *La vida es sueño*:

*Cuentan de un sabio que, un día,
tan pobre y mísero estaba
que sólo se sustentaba*

*de unas yerbas que comía.
¿Habrá otro, entre sí decía,
más pobre y triste que yo?
Y, cuando el rostro volvió,
halló la respuesta, viendo
que iba otro sabio cogiendo
las hojas que él arrojó*⁴⁸.

Esta estrategia de consolarse con la desgracia ajena, sin embargo, tiene el peligro —y de ello nos avisa Remedios Zafra— de ensanchar nuestra tolerancia ante las injusticias: «cuando advertimos que el umbral de tolerancia a determinadas desgracias es mayor y es soportable (...) corremos el riesgo de reajustar un nuevo límite de tolerancia al abuso, de normalizar la injusticia y la desigualdad, adormeciendo la crítica y la rebeldía» (Zafra, 2022, p. 157).

Prácticamente todos los autores que han abordado el tema de la precariedad han planteado también su potencial emancipador, las posibilidades de solidaridad y de nuevas formas de lucha política que podría significar. En el caso de la precariedad propiamente artística, la propuesta suele ser recomendar estrategias de creación de ámbitos de reflexión y redes de apoyo, así como la creación de espacios en los que compartir recursos para fomentar economías alternativas en el terreno cultural.

Sin embargo, en un contexto social de triunfo del individualismo, las relaciones laborales se individualizan y en la práctica no parece haber mucho espacio para reivindicaciones colectivas. Lo cierto es que «no existe una solución ideal: se puede vivir gracias a los encargos del Estado, a la benevolencia de un mecenas, o gracias al resultado de

⁴⁸ La cita corresponde a un fragmento de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca en el que Rosaura trata de consolar a Segismundo haciéndole ver que siempre puede haber alguien más desdichado. Calderón de la Barca, P. (1981). *La vida es sueño*. Planeta, p. 14.

las propias ventas; o bien vivir de los ingresos de otro oficio, lo cual permite libertad absoluta en cuanto a la práctica artística. Se trata de una elección que se gestiona según las posibilidades, la reflexión y las conveniencias de cada cual» (Cauwet, 2019, p. 47). Lo que sucede es que «las financiaciones y los socios tiñen de color las obras y los gestos» (Cauwet, 2019, p. 47). Estamos ante una decisión política. Ocurre, sin embargo, que, como también nos recuerda Cauwet,

(...) la bohème no es bella. No es despreocupación ni espléndida desenvoltura. Es lo duro de la vida. Es el precio que deben pagar aquellos que eligen vivir desde su parte libre y no desde su parte oprimida. El precio es el de la incomodidad y la aceptación de la pérdida de los privilegios. (...) La bohème se vive fuera de las instituciones, a la sombra de los muros tras los cuales se pavonea otra bohème, aquella que dice su nombre. Llevada por la empresa cultura, la bohème ostentosa es una categoría de las clases medias, qué goza con arrogancia de sus privilegios, privilegios que se conceden como contrapartida a una empleabilidad a toda prueba. (Cauwet, 2019, pp. 48-49)

Efectivamente, la bohemia no es bella, y ya ni siquiera es fácil. Deresiewicz pone en este asunto un punto de realidad: «La opción bohemia —abstenerse del mercado, al menos en lo que se refiere al arte, y salir adelante en una pobreza decente con un trabajo a tiempo parcial— ya no es viable en esta época de alquileres y deudas» (Deresiewicz, 2021, p. 331). En cuanto a la otra bohemia, la bohemia exhibida y ostentosa de la que habla Cauwet, tiene un cierto parecido con aquella bohemia de la que nos advierte Traverso que «puede convertirse en el refugio melancólico donde, detrás de la fachada del orden restaurado, los vencidos se retiran a meditar sobre su derrota» (Traverso, 2019, p. 259), el lugar de la melancolía de izquierda reaccionaria de la que nos hablaba Wendy Brown o «la posición confortable de la marginalidad vencida» que criticaba Fisher.

No es posible pretender —como advierte Deresiewicz con acierto— que el mercado no existe para el artista: «queremos que se comporten como si el mercado, con sus enredos, no existiera: como si hubiéramos alcanzado la condición, después del fin del capitalismo, con la que tantos sueñan» (Deresiewicz, 2021, p. 27). Habrá que aceptar que el arte es un trabajo y que, en consecuencia, los artistas son trabajadores, a pesar de que aceptar esto vaya contra el mito romántico de que el artista es especial y diferente: «El arte —insiste Deresiewicz— es trabajo. El hecho de que la gente lo haga porque le gusta, como forma de expresión personal o por compromiso político, no hace que deje de serlo. Tampoco el hecho de que no sea un empleo, que no se trate de un trabajo regulado» (Deresiewicz, 2021, p. 32). Mientras el mercado exista y se trabaje dentro de él, es justo que el artista sea remunerado por su trabajo. El arte forma parte de una economía de mercado que no podemos dejar de reconocer: «No hay que hacer algo por dinero para querer obtener dinero por hacerlo. Solo hay que estar vivo» (Deresiewicz, 2021, p. 35). Y tener que pagar facturas. Deresiewicz adopta una posición totalmente pragmática: «Es hora de perder la inocencia. El mercado no es malo. Es una de las formas de satisfacer nuestras necesidades. Tampoco es sinónimo de capitalismo, al que precede por miles de años (al igual que el dinero). Y, de hecho, lo más probable es que tampoco estés en contra del capitalismo, aunque creas estarlo. (Otra lección que he tenido que aprender sobre mí mismo)» (Deresiewicz, 2021, p. 38).

Reconocida la existencia de los mercados, es obvio que no están funcionando de una manera correcta y que es preciso buscar soluciones. La propuesta de Deresiewicz se basa en

(...) el restablecimiento de todo el ecosistema a través de la reconstrucción de la clase media. Eso significaría deshacer gran parte de lo que hicimos para llegar hasta aquí: deshacerse de los monopolios; aumentar el salario mínimo; revertir décadas de recortes fiscales; reinstaurar la educación superior gratuita o de bajo coste (...). También significaría actualizar las leyes y reglamentos elaborados para una

economía pasada de modo que reflejen la que realmente existe (...). No debería hacer falta triunfar para no fracasar. (Deresiewicz, 2021, p. 428)

Ahora bien, una cosa es reconocer la existencia del mercado y otra muy distinta pertenecer al mercado, y en esa tensión debe moverse el artista, «una tensión que no puede ser resuelta, sino solo soportada. La ambivalencia sobre el mercado no es una condición temporal o remediable. (...) La pureza no es una alternativa, y la única otra opción es la antítesis de la pureza: el cinismo —típicamente adornado hoy en día con un guiño de ironía autorreflexiva— que aconseja una feliz rendición. Es el camino que sigue Jeff Koons al colocar imágenes de la Mona Lisa en bolsos para Louis Vuitton» (Deresiewicz, 2021, p. 39). Formamos parte de lo que criticamos —y no solo en lo que se refiere a la precariedad— con una lucidez dolorosa. El aspecto positivo de la lucidez es que «la conciencia sobre uno mismo aumenta la exigencia sobre el mundo que nos forma y nos transforma» (Zafra, 2020, p. 223), aunque es también la conciencia lo que nos frustra. Sin embargo, entre la pureza y el cinismo, es preciso mantenerse en la cuerda floja.

4.3. Estos son los datos, nuestras las conclusiones

Son muchos ya los trabajos de investigación acerca de los problemas económicos y sociales a los que se enfrentan los trabajadores culturales y los artistas en particular, tanto en el ámbito internacional como en el nacional, especialmente a partir de la crisis económica de 2008, que vino a agravar un contexto de por sí marcado por una precariedad estructural.

En el ámbito español, la investigación de Marta Pérez e Isidro López-Aparicio (2018) mostraba que prácticamente la mitad de los encuestados declaraban ingresos anuales por debajo del salario mínimo interprofesional. Para un 63%, solo una quinta parte de sus ingresos

provenían de sus actividades artísticas, y únicamente un 15% declaraba poder subsistir casi exclusivamente de su actividad artística. La dependencia económica de otras personas era un hecho, y los autores consideraban significativa la situación fiscal que describían, una situación que se traduce, obviamente, en menos años de cotización y afecta a la seguridad de las prestaciones de jubilación en un futuro.

Casi un tercio de los participantes en el estudio se declara trabajador autónomo, mientras que casi otro tercio figura como desempleado. La particularidad en ambos casos, como demuestran los detalles aportados por los propios artistas en nuestra encuesta, es que los autónomos no pueden hacer frente de forma continua a las cuotas de la Seguridad Social, sino solamente en aquellos meses en los que han tenido ingresos que les han obligado a darse de alta, tanto en la Seguridad Social como en la Agencia Tributaria, para poder facturar. En la mayoría de los casos, tras este periodo de ingresos, facturación, alta y cotización, vuelven a darse de baja, simultaneando así la condición de trabajador autónomo con la de desempleado. (Pérez y López-Aparicio, 2018, p. 59)

Una particularidad de los artistas con respecto a otros profesionales es —concluye el estudio— que en las etapas de desempleo la actividad creadora continúa, y que la actividad expositiva no se ha abandonado, aunque ha supuesto reducir costes, compartir proyectos o disponer como espacio expositivo el propio estudio. Por otra parte, dadas las circunstancias del mercado actual, surge un perfil nuevo, el del artista-gestor, que se autogestiona de manera independiente a partir de estrategias propias de comunicación, sin por ello renunciar a trabajar con galerías en determinados momentos.

También Deresiewicz se refiere a que se está imponiendo la figura del artista gestor, obligado a actuar como «emprendedor creativo», lo que significa desarrollar una serie de

habilidades muy diferentes de las artísticas, como hacer facturas y envíos, ocuparse de la fiscalidad, tratar con clientes, cultivar una red de contactos, —«la siempre crucial red de contactos personales (no de redes sociales) yendo a fiestas, inauguraciones, lecturas, proyecciones, conferencias, convenciones y dondequiera que la gente de la industria se reúna para charlar y echarse flores unos a otros» (Deresiewicz, 2021, p. 111)—, buscar estratégicamente nuevas oportunidades, etc.

La aparición relativamente reciente de esta figura coincide con algo que subrayan la mayoría de los autores: el hecho de que la precariedad estructural propia del mundo del arte se ha agravado a partir de la crisis financiera de 2008, entre otras cosas porque supuso el fin de muchas galerías, que solían ser una fuente de ingresos para artistas emergentes, además de ser tradicionalmente un lugar de descubrimiento de artistas jóvenes. Los alquileres subieron y los coleccionistas de nivel medio también se vieron afectados por la crisis. Las ferias se han convertido para las galerías en una enorme carga económica, y muchas de ellas se mantienen todavía a duras penas. Todo el mundo sabe que las relaciones entre artistas y galeristas suelen ser tensas, «ya que tienden a vivir situaciones en las que el poder está todo en un lado. Los contratos son a veces injustos; los pagos se retrasan con frecuencia. (...) Los galeristas pueden representar a una veintena de individuos, pero solo se centran en aquellos dos que se estén vendiendo mejor en un momento dado» (Deresiewicz, 2021, p. 258).

Marta Pérez, una de las autoras del estudio español, se refiere a esta figura del artista-gestor como «un tipo de artista resiliente, capaz de sobreponerse a pesar de las difíciles circunstancias» (Pérez, 2018, pp. 32-33), que «suele ser la opción principal de los artistas jóvenes en proceso de darse a conocer ante los agentes del mercado, decidir sobre su futuro y definir su perfil de creador a partir de la práctica. Y también es una opción habitual de los artistas y colectivos independientes» (Pérez, 2018, pp. 66-67). No está de más recordar, sin embargo, lo que esta resiliencia esconde: «De acuerdo con Colussi (2013), en la idea de

resiliencia abundan peligros ideológicos que “[más] allá de las mejores buenas intenciones que puedan desplegarse —al menos en algunos casos— apelando a esta noción, lo que se trasluce es la pasividad y la aceptación de una ya estatuida normalidad, obviando la idea de conflicto como motor perpetuo”»⁴⁹ (Cancio y Elorza, 2020, p. 252).

En un artículo posterior, la propia Marta Pérez (2020) señala, como parte de las conclusiones del estudio, las diferentes alternativas desarrolladas por los artistas para encontrar formas de comercialización, desde los artistas independientes (ante la dificultad de rentabilizar las exposiciones en galerías, el artista opta por la autogestión, lo que implica, como vimos, dedicar un tiempo considerable y desarrollar una serie de habilidades que poco tienen que ver con la creación en sí) a las actividades independientes colectivas (los artistas se organizan en festivales, ferias, jornadas, etc., que funcionan como polos de atracción para coleccionistas, galeristas o críticos) o los espacios independientes, que proliferan en los últimos años, y que si bien no suelen funcionar como formas de sostenibilidad económica,

(...) son auténticos laboratorios de investigación, desarrollo, producción, residencias artísticas, combinados con la administración y comercialización de obras de arte, y lugares de encuentro con el público y con otros agentes del sistema (galerías, coleccionistas, instituciones, gerentes, críticos, curadores, otros artistas). Este nuevo entorno de trabajo social y artístico puede definirse como «el tercer lugar», un concepto acuñado por el sociólogo estadounidense Ray Oldenburg (1989), a medio camino entre el espacio laboral «estándar» dentro de un lugar de trabajo tradicional y el espacio de intercambio donde los artistas combinan antecedentes y objetivos similares con sus propios patrones y procesos creativos, estimulante y enriquecedor para ellos. (Pérez, 2020, p. 182)

⁴⁹ La cita corresponde a Colussi, M. (2013). Resiliencia: Un concepto discutible. *Aporrea*. <https://www.aporrea.org/actualidad/a172754.html>

Existe también un estudio (realizado entre 2014 y 2017)⁵⁰ centrado en los propios artistas — además de otros agentes culturales— y su autopercepción en lo que se refiere a la comunicación de su precariedad a través de la hemeroteca: la conclusión es que existe en el propio artista un esquema mental desde el que construye su identidad y que supone asumir la situación de pagos puntuales, subvenciones, becas, trabajos temporales, etc., que le permite subsistir temporalmente. Hay un lamento general acerca de la propia docilidad, pero una aceptación de la propia incapacidad para exigir derechos y una culpabilización del sistema por la falta de contratación. El artista se siente «fuera del sistema pero anhela la “seguridad” y las “comodidades” del mismo», y se repite la autopercepción como «temporeros de la cultura» (Díaz Gorrit y Insúa Cerretani, 2019, pp. 120-121). Se quejan de la legitimación social de la precariedad (a pesar de que ellos mismos legitiman la vinculación de la profesión con los riesgos económicos) y se resienten de problemas de salud física y de salud mental:

Muchos sujetos presentan un miedo y angustia casi constante. Además de esta sintomatología, comunican la percepción social negativa que los rodea y que acrecienta esa angustia de colectivo, juzgándoles como merecedores de esa existencia angustiosa. Desde un lenguaje sintomatológico, nos hablan de una amplia variedad de padecimientos: temblores, náuseas, ansiedad y miedos que subrayan la inseguridad y su incidencia en la vida que llevan. Se presentan a sí mismos como «sufridores», preocupados por su decisión de ser «artistas» (preocupación por la familia, por la situación económica, por los problemas de salud asociados.... tanto físicos como psicológicos). (Díaz Gorrit y Insúa Cerretani, 2019, p. 123)

Uno de los mecanismos de legitimación que otorga el estatus de artista en el ecosistema artístico es la participación en residencias artísticas, que constituyen una importante línea en

⁵⁰ Se trata de un estudio en el País Vasco sobre las consecuencias de la precariedad en la identidad y en la producción del artista (Díaz Gorrit e Insúa Cerretani, 2019).

el currículum desde hace algunos años: la idea, expandida en los años noventa como nuevo modelo de mecenazgo, es apoyar la producción y la carrera de artistas emergentes. Un documento publicado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, «Localizador de residencias y espacios para la producción artística en Europa» (MECD, 2016), y la plataforma *online* Localizart⁵¹ sirvieron de base para un estudio sobre residencias artísticas publicado en 2018, considerando los presupuestos para viajes, honorarios y manutención del artista, seguro, alojamiento, espacio de trabajo y producción⁵². El resultado es que «la participación en una residencia artística, al menos en España, no reduce la precariedad del artista ni siquiera durante su disfrute, es más, obliga al artista a realizar diferentes inversiones, dependiendo de la residencia artística a la que se quiera asistir, para obtener los beneficios inmateriales relacionados con la visibilidad y legitimidad, lo que crea una situación de precariedad permanente» (González Martín et al., 2018, p. 227), de tal manera que, con frecuencia, ni siquiera es una solución transitoria: muchas residencias no pagan viajes, ni manutención ni honorarios (generalmente sí el alojamiento y el estudio), muy pocas corren con los gastos de producción y prácticamente ninguna ofrece un seguro. Es más, en algunos casos el artista ha de pagar incluso una cuota por participar. Esto es así tanto a nivel nacional como internacional. La situación ha llegado en algunos casos a rozar lo grotesco, como ha señalado el teórico del arte Sebastjan Leban:

(...) se pueden encontrar convocatorias abiertas de residencia que literalmente se han convertido en campañas de lotería. Una de esas instituciones anfitrionas ofrece una residencia en el extranjero totalmente cubierta con un estipendio financiado por el mismo artista que participa en la convocatoria abierta. ¡Una rifa! Si decide

⁵¹La plataforma ha sido implementada por el MECD como forma de apoyo al sector de las artes visuales, y recoge un directorio bastante completo acerca de los centros de arte institucionales e independientes que ofrecen residencias de artista en España, Europa y América: <https://www.localizart.es/>

⁵² Los datos del estudio en detalle pueden verse en González Martín et al. (2018).

*postularse, por supuesto, debe cumplir con los criterios de elegibilidad mostrando una experiencia artística adecuada, hasta lo cual debe comprar boletos numerados que posteriormente se sortean al azar y el poseedor del boleto ganador gana la residencia. A modo de supermercado si compras más de un billete obtienes un descuento especial*⁵³. (Leban, 2020, pp. 4-5)

Por otra parte, la precariedad, las trayectorias y las consecuencias para la vida personal de los artistas traspasa fronteras. Así, en 2018, el sociólogo Pascal Gielen publicaba, junto a dos colegas (Gielen, Volont y Van Andel, 2018), el análisis de una serie de encuestas cualitativas con el fin de demostrar la presión del contexto institucional sobre lo que él denomina el «biotopo» del artista, que recogía en cuatro ámbitos —ámbito doméstico, dominio *inter pares*, dominio del mercado y ámbito civil— las necesidades expresadas por los artistas:

Los artistas indicaron que necesitaban un espacio para desarrollar y crear su obra en un ambiente tranquilo, concentrado e íntimo, descrito normalmente como «un estudio propio», «un atelier» o simplemente «un hogar». Una segunda necesidad mencionada para mantenerse creativamente activo y especialmente innovador fueron las buenas conversaciones con colegas o expertos de la disciplina, como pueden tener lugar en la academia de arte, las residencias de artistas, las reuniones de equipo y de trabajo, o simplemente un bar donde los colegas que tienen una experiencia profesional similar se reúnen para hablar de sus ideas y su trabajo. Un tercer aspecto que se afirmó invariablemente, tenía que ver con ganarse la vida. Los artistas que quieren sobrevivir como profesionales a largo plazo, tendrán que poder cambiar sus

⁵³ « (...) you can find open calls for residency that has literally turned into lottery campaigns. One such host institution provides a fully covered residency abroad with stipend that is funded by the very same artist participating in the open call. A raffle! If you decide to apply, you have of course to meet the eligibility criteria by showing proper art experience up to which you have to buy a numbered ticket/s which are subsequently drawn at random where the holder of the winning ticket wins the residency. In a supermarket manner if you buy more than one ticket you get a special discount». Traducción propia.

*productos artísticos por dinero en algún momento. (...) Por último, un cuarto requisito no está tan relacionado con el dinero como con el reconocimiento público*⁵⁴.
(Gielen, Volont y Van Andel, 2018, p. 17)

Acerca de la primera necesidad enumerada —la necesidad de tener un estudio—, permítasenos un inciso: a los artistas no les resulta fácil sobrevivir con su trabajo, y todos los estudios sociológicos llevados a cabo en los países desarrollados sitúan a los artistas prácticamente en el umbral de la pobreza, de la que únicamente salen gracias a actividades complementarias o con apoyo del entorno familiar. Así, por ejemplo, son muchos los artistas que habitan o tienen su estudio en una propiedad de la familia o de un contacto cercano, o en viviendas que comparten con otros artistas, o bien se han buscado la vida para encontrar un alquiler de renta antigua. Esta necesidad fundamental de encontrar un espacio accesible para su economía conlleva una ironía que Deresiewicz señala y que ya vimos anteriormente: la gentrificación. La cita es larga, pero muy gráfica:

La ironía de todo esto es que los artistas han sido instrumentos de su propio desplazamiento. Se llama el ciclo de gentrificación, y todo el mundo sabe cómo funciona. Los artistas colonizan una zona barata, a menudo con edificios industriales vacíos que ofrecen mucho espacio para lofts y estudios. Abren espacios artísticos alternativos y salas de performance experimental, organizan fiestas en los almacenes y hacen arte urbano en las paredes de los edificios. La zona se vuelve cool, lo que atrae a los hipsteres, que pueden considerarse falsos bohemios con un brillo

⁵⁴ «Artists indicated they needed a space to develop and create their work in a quiet, focused and intimate atmosphere, usually described as ‘a studio of my own’, ‘an atelier’, or simply ‘a home’. A second necessity mentioned in order to remain creatively active and especially innovative was good discussions with colleagues or experts from the discipline, as can take place in the art academy, artist-in-residencies, team meetings and work, or simply a bar where colleagues who have a similar professional expertise meet to talk about their ideas and their work. A third aspect that was invariably stated, had everything to do with making a living. Artists who want to be able to survive as a professional in the long run, will have to be able to exchange their artistic products for money at some point. (...) Finally, a fourth requirement was not so much related to money but rather to public recognition». Traducción propia.

emprendedor en la mirada. Los hípsteres abren cafeterías, restaurantes ecológicos y espacios creativos. La zona se pone de moda, lo que atrae a los yuppies (...) que en la actualidad tienden a trabajar en tecnología. Llegan los promotores, derriban, destripan o reforman los viejos edificios industriales y construyen bloques de apartamentos. Para entonces, los artistas, que sirvieron de punta de lanza del empeoramiento de la situación, hace tiempo que se han marchado a la siguiente zona «aún por descubrir», aunque puede que algunos regresen al lugar a trabajar para los hípsteres, sirviendo cafés y cenas a los yuppies. (Deresiewicz, 2021, p. 134)

Por lo demás, la conclusión del análisis de Gielen, Volont y Van Andel (2018) es que la lógica del mercado es cada vez más competitiva y presiona sobre el ámbito doméstico, el de las relaciones *inter pares* y el civil. Los artistas experimentan un desequilibrio entre la vida familiar y la laboral, así como una competencia cada vez mayor en el ámbito paritario, y pueden optar por orientar su producción de acuerdo con las preferencias del público. Además, el mercado está monopolizado por las grandes instituciones, que privilegian a ciertos artistas, siguen una lógica cuantificadora y cada vez exigen más por menos dinero. Toda esta serie de desequilibrios —concluyen los autores del estudio— son factores que reprimen la creación.

Otro estudio recientemente realizado en México⁵⁵ llega a conclusiones similares a las que hemos visto en los estudios nacionales: los artistas, en su mayor parte personas con estudios superiores y de un nivel social medio, se convierten en «emprendedores» porque no les queda otra opción, combinan su producción artística con trabajos (en general relacionados de algún modo con su profesión, como talleres de pintura, proyectos de diseño gráficos y, sobre todo la docencia en diferentes niveles educativos), lo que reduce el tiempo libre y el dedicado a la creación. Buscar financiación para sus proyectos es una actividad constante, y

⁵⁵ Se trata de un estudio cuantitativo realizado entre 2020 y 2021 entre jóvenes artistas de la Ciudad de México (Jaramillo-Vázquez, 2022).

las becas y subvenciones que se ofertan —cada vez más— significan un aumento de la precariedad. En general, tienen una red de apoyo económico (familia, pareja y contactos cercanos), experimentan problemas para independizarse y sienten frustración por el hecho de no poder subsistir de manera autónoma. La decisión de formar una familia es permanentemente pospuesta y sus relaciones personales suelen verse afectadas por la falta de tiempo.

Finalmente, uno de los estudios más recientes en nuestro país se llevó a cabo tras la pandemia, en 2022. Se trata del informe titulado *Condiciones laborales y de vida de los artistas y profesionales de la cultura*, elaborado por Victoria Ateca y Anna Villarroya (Cobo, 2023). El informe concluye que la mayor parte de los profesionales siguen recibiendo por su actividad artística salarios inferiores a la media española, y un 36% percibe rentas inferiores al salario mínimo.

Un 80% piensa que la población en general desconoce los estragos económicos con los que conviven y la irregularidad intrínseca que conlleva su trabajo. El 44% de los entrevistados declaró haber realizado durante períodos su actividad de forma discontinua. El sector más joven que se dedica a las prácticas artísticas sufre peores condiciones laborales y de bienestar que otros grupos de su misma edad y es el sector profesional que más considera abandonar su actividad o país para cambiar de residencia en busca de mejores oportunidades. (Cobo, 2023, pp. 26-27)

4.4. Cultivando nuestro jardín: prácticas artísticas contra la precariedad

En el final del *Cándido* de Voltaire, el filósofo Pangloss, que ha acompañado al protagonista a través de todo su periplo y ha sufrido con él todo tipo de desventuras, alecciona a Cándido

diciéndole que vivimos en el mejor de los mundos posibles, pues si no le hubiesen sucedido tantas desgracias encadenadas, no estaría ahora comiendo mermelada de sidra y pistachos. La respuesta lacónica de Cándido, que pone punto final al relato —y sobre la que se ha especulado infinitamente— es: «Eso está bien dicho, pero es preciso cultivar nuestro jardín». Aunque pueda parecerlo, la lección de Cándido no es el refugio en la intimidad mientras el mundo se hunde a nuestros pies. Tal vez el jardín no sea el mejor de los mundos posibles, pero es nuestro campo de acción, y cultivarlo es civilizar la realidad que nos rodea, actuar con prudencia pero con resistencia, precisamente para hacer frente a la barbarie.

En los últimos años, hemos asistido a un debate sobre la actividad artística en su consideración de trabajo. Cada vez son más las prácticas artísticas que ponen en cuestión la relación entre arte y trabajo y abordan la cotidianeidad del creador. Presentamos aquí, a modo de muestra, algunas de las que han tenido lugar en los últimos años en el contexto nacional por parte de artistas que han decidido cultivar su jardín.

Así, por ejemplo, ya en 2010, se llevó a cabo una práctica de Helena Cabello y Ana Carceller, *Presupuesto 6€. Prácticas artísticas y precariedad*, que consistía en una convocatoria abierta a proyectos inéditos cuyo presupuesto equivalía al precio de una entrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En el contexto de la crisis económica de 2008, las artistas se proponían denunciar las condiciones de precariedad.

«Creemos —decían las artistas en la convocatoria— que se puede trabajar en condiciones difíciles y que, cuando se tiene algo que decir, puede hacerse con casi nada. Es importante transmitir que tenemos la capacidad de generar proyectos e ideas aún en las situaciones menos propicias; pero es también importante que llamemos la atención sobre la necesidad de cambiar esas circunstancias e ir construyendo unas estructuras de trabajo y apoyo a la creación más flexibles y

próximas a las necesidades y realidades de las y los artistas contemporáneos»⁵⁶.

(Lauzirika y Rodríguez, 2014, p. 11)

La conciencia de ser el mismo artista el que sostiene económicamente su producción se ha manifestado también en prácticas como la que llevó a cabo en 2014 el colectivo Art al Quadrat, formado por las artistas Gema y Mónica del Rey Jordà, que presentaban una intervención en la galería Espavisor de Valencia, *Limbo Económico en Tres Actos*, en la que se reflejaba justamente el limbo económico que genera dentro del sistema capitalista una inversión fallida, y lo hacían a partir de historias familiares. El tercer acto, *Autoinversión*, reflexionaba sobre su propia inversión y la de la familia en su actividad artística. Incluían una fotografía actual de las dos artistas invertida, atravesada por un documento en el que se computaba toda la inversión realizada desde el inicio de su trayectoria. Paradójicamente, las artistas acaban la descripción de la intervención con una reivindicación de su actividad: «Pese a la poca rentabilidad, nos movemos entre la motivación y el convencimiento personal de que nuestra autoinversión va más allá de un limbo: representa una forma de vida»⁵⁷.

⁵⁶ La exposición se llevó a cabo en 2010 el espacio Off Limits de Madrid. El proyecto puede verse en http://www.offlimits.es/exposicion_presupuesto_6_euros197.

⁵⁷ La cita y la descripción completa de la práctica pueden encontrarse en la plataforma *online* del colectivo: <https://www.artalquadrat.net/portfolio/limbo-economico-en-tres-actos-2014/>.

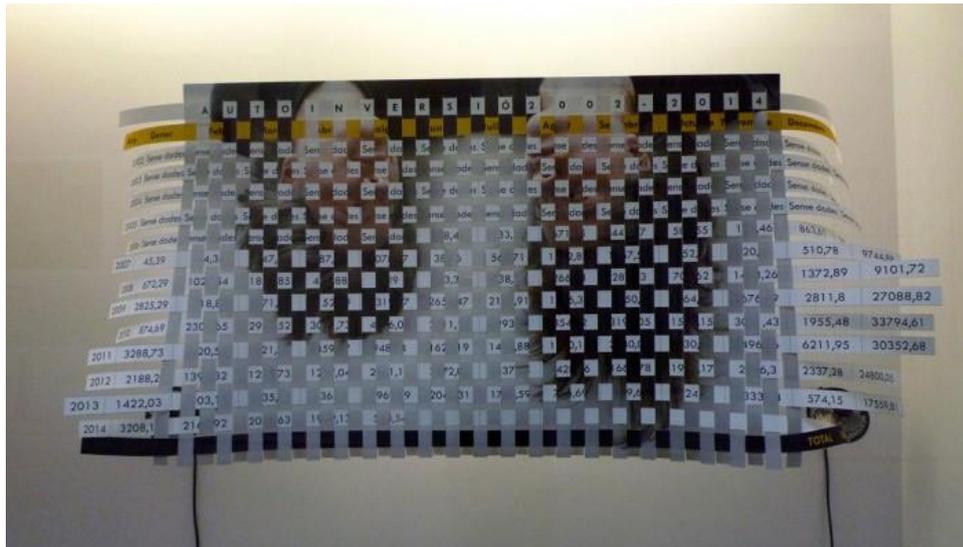
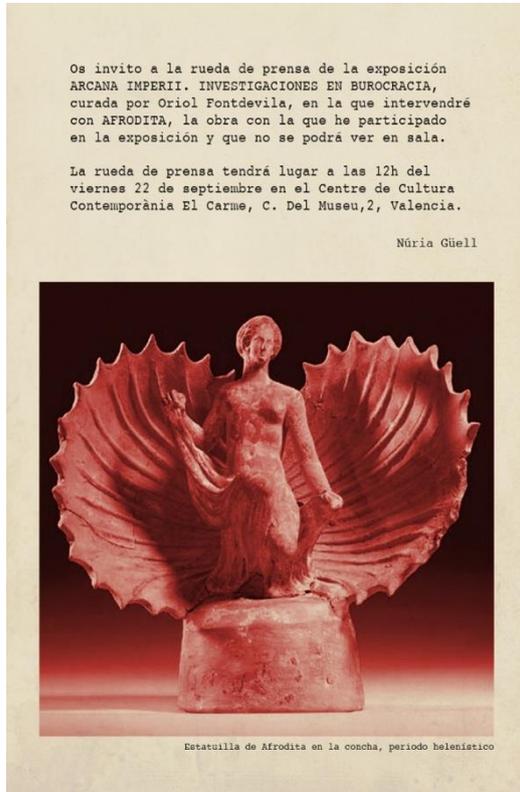


Fig. 6. Art al Quadrat, *Limbo Económico en Tres Actos*, 2014.

En 2017, el Centre del Carme Cultura Contemporània de Valencia exponía *Arcana Imperii. Investigacions en burocràcia*. Entre los artistas participantes se contaba Nùria Güell, que suele centrar su trabajo en generar situaciones que cuestionan las relaciones de poder a partir de su experiencia cotidiana. En este caso, la artista presentaba *Afrodita*, un proyecto que partía de la relación contractual que la propia artista mantenía con la institución y generaba una tensión que ponía de manifiesto la red de precariedad en la que funciona el sistema del arte. Ella misma lo describe de la siguiente manera:

La obra consistió en pedir al museo que destinase el dinero de producción al pago de las cuotas de mi seguridad social durante siete meses, los mínimos requeridos para poder cobrar las prestaciones de baja por maternidad. Para ello, y con la ayuda de un abogado, elaboré una cláusula modelo —que cualquier artista puede incorporar en sus contratos— en la que se estipula que la institución asumirá los gastos de la Seguridad Social del artista. Después de muchas conversaciones y desencuentros con los abogados del museo, finalmente se negaron a incluir la cláusula en el contrato,

pero la aceptaron de palabra y la aplicaron, destinando el dinero público de producción a cubrir mis cuotas de la SS⁵⁸.



"Las partes acuerdan que las cuotas mensuales del RETA que la Autora debe pagar a la Seguridad Social durante el tiempo de ejecución de la obra para el cumplimiento del presente contrato serán imputadas como gastos de producción de la presente obra. La Institución se compromete a abonar los mencionados importes contra factura emitida por la Autora cuyo concepto se especificará como sigue: "gastos de producción: cuotas del RETA". El importe máximo de las cuotas del RETA que la Autora está autorizada a imputar como gastos de producción en virtud de la presente cláusula es [x]€ (impuestos incluidos)."

Fig. 7. Núria Güell, *Afrodita*, 2017. Invitación de la artista a la exposición y cláusula modelo para la repetición de los gastos sociales de los artistas visuales a la institución que encarga la obra.

Es evidente que, «al forzar a la institución a la aceptación de las condiciones y que ello forme explícitamente parte de la obra, genera una crítica a la institución, desvela los componentes del entramado o red que genera la precariedad y reconoce las relaciones de poder siempre existentes en las relaciones de dicho ensamblaje» (Cavia y Cancio, 2018, p. 24).

⁵⁸ Las declaraciones de la artista están tomadas de su propia página web: <https://www.nuriaguell.com/portfolio/afrodita/>

Más recientemente, en 2021, tuvo lugar una exposición colectiva —*Los trabajos estériles*— en el Centro de Arte La Regenta de Las Palmas de Gran Canaria. Las propuestas presentaban discursos críticos con conceptos fundamentales en el sistema del arte, pero también con cuestiones más pragmáticas:

(...) el chantaje ignominioso de la visibilidad, la exigencia permanente de movimiento, las desigualdades de género, la exclusión, el menosprecio, el capitalismo despiadado, el mercado, las ferias, las galerías, los museos, las políticas culturales, los sistemas económicos y legislativos ajenos a aquello que regulan, el colaboracionismo institucional, el nepotismo, statements y currículums, catálogos y publicaciones, la utilidad, la rentabilidad y la eficacia, la desmaterialización y lo material, la deontología y las buenas prácticas son algunas de las coordenadas objeto de análisis por parte estos artistas que consiguen meter el dedo en la llaga de las apariencias, de la falsedad, de las convenciones y de los estereotipos, de los tópicos, las imposturas, las perversiones y los vicios de una estructura tan precaria que apenas se sustenta. (Gómez de la Cuesta, 2021, p. 28)

Señalaremos aquí algunas de las propuestas que forman parte de esta exposición colectiva. Entre ellas, el vídeo titulado *A mi mami le gusta el arte contemporáneo, ¡dale mami!* (2017) de la artista Verónica Ruth Frías presenta, utilizando el sentido del humor y la música de reguetón, un recorrido de la artista, que acompaña a su madre para vencer la resistencia familiar a su dedicación al arte (la oposición del entorno familiar suele ser muy frecuente, especialmente cuando el artista no proviene de una clase social elevada).

En la misma colectiva, Adrián Martínez aborda los tópicos sociales en torno a la figura del artista mediante una serie de animaciones, entre ellas una intervención mural, *Sin título III* (2021), a partir de viñetas al carboncillo de gran formato. En ellas, un personaje estereotipado,

con sombrero de copa, atraviesa situaciones irónicas que ponen en cuestión el ego del artista o la percepción social de que es objeto.

En otros artistas hay un intento de cuantificar el tiempo y el esfuerzo que supone su dedicación al arte, algo difícilmente medible. En este sentido, por ejemplo, el artista Pelayo Varela cuantifica su trayectoria objetivamente partiendo del peso físico de sus publicaciones en *¿Cuánto pesa el currículum?* (1985-2016). La pieza está formada por una báscula digital sobre la que descansan libros y catálogos que interpelan acerca del sentido de las convenciones del sistema del arte. El mismo artista presenta una intervención mural de tipo performativo —*CV 2021* (2021)— en la que Varela escribe su currículum sobre los muros del espacio expositivo a gran tamaño y con gran esfuerzo, en un gesto de reivindicación de la propia trayectoria y de crítica a la precariedad y a los circuitos establecidos en el mundo del arte.



Fig. 8. Pelayo Varela, *¿Cuánto pesa el currículum?*, 1985-2016. Imagen de la obra en la exposición *Los trabajos estériles*, comisariada por Fernando Gómez de la Cuesta en el Centro de Arte la Regenta (24 de septiembre-13 de noviembre de 2021). © Cortesía del artista

Mencionaremos, finalmente, la pieza *Monumento a la precariedad I. Mileurista* (2021), en la que Eugenio Merino compone la palabra «mieurista» con mil pequeños círculos, colocando sobre ellos los 425 euros que ha cobrado por participar en la colectiva, haciendo un llamamiento al espectador para que aporte sus monedas hasta completar los mil euros que convertirán al artista efectivamente en un «mieurista».

Por otra parte, la necesidad de compartir conocimiento y experiencias en torno a la precariedad en el arte ha llevado en algunos casos a reunir en un mismo foro a artistas, agentes culturales y teóricos en torno a la cuestión, como en el caso del Congreso PREKARIART, que se llevó a cabo en 2018 con el fin de fomentar el debate crítico «desde una visión multidisciplinar que explorase sus dimensiones económicas, sociológicas, psicológicas, legales, filosóficas y artísticas. Este Congreso, bajo el título de “Trabajo en arte contemporáneo: precariedad y alternativas” se planteó asimismo como un lugar para la revisión y formulación de alternativas con que enfrentar dicha precariedad», como afirma su coordinadora, la profesora e investigadora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco Concepción Elorza (2018, p. 15), en la recopilación escrita de las diversas ponencias⁵⁹. Prekariart organizó una exposición en 2021 —*Problemas en el paraíso*— en el espacio Bizkaia Aretoa de la Universidad del País Vasco en Bilbao. En ella se proponía compartir la problemática de la precariedad y el cuestionamiento de determinadas actitudes institucionales. Entre los artistas participantes, Cristina Garrido presentaba *El mejor trabajo del mundo* (2021), un proyecto multimedia que recoge la lucha del artista a través de los testimonios de aquellos artistas visuales de diferentes disciplinas que alguna vez se vieron obligados a abandonar su profesión para cubrir sus necesidades:

⁵⁹ Prekariart se ha constituido en un colectivo formado por personal investigador universitario y artistas, y ha llevado a cabo varias exposiciones que exploran la vivencia de la precariedad desde la práctica artística. Para una información más detallada sobre sus actividades, véase <https://prekariart.org/>

Edité sus voces en una pista de audio que se retransmite por tres altavoces escondidos en la sala. La instalación emula un escenario que sirve para representar su historia. Los objetos seleccionados, provenientes de nuestras conversaciones, hacen referencia a momentos, personajes, o piezas icónicas de la historia del arte, en diálogo con objetos cotidianos que aluden a los mitos y obstáculos que a menudo interfieren en una carrera artística⁶⁰.

Otro de los artistas, Oriol Vilanova, presentaba una *performance* titulada *Duros a cuatro pesetas* (2012). El *performer*, sentado en una mesa, ofrecía al público la posibilidad de entregarles cinco euros a cambio de cuatro, en una metáfora sobre la autoprecarización, al mismo tiempo que cuestionaba la lógica del intercambio económico, que busca siempre un beneficio.

Un último ejemplo dentro de esta colectiva muestra cómo desde la precariedad se buscan salidas que van más allá de los límites del contexto del arte: se trata de la pieza *Tienda online* (2021) de la artista Beatriz Sánchez, que plantea la propuesta de utilizar aplicaciones *online* como Wallpop o Milanuncios para vender piezas que se exponen y se anuncian mediante vídeos satíricos.

⁶⁰ Las explicaciones de la artista Cristina Garrido sobre el proyecto pueden encontrarse en su plataforma *online*: <https://cristina-garrido.com/El-mejor-trabajo-del-mundo>



Fig. 9. Beatriz Sánchez, *Tienda online*, 2021.

Las prácticas expuestas ponen de manifiesto que no siempre, en el contexto de las instituciones, se atiende a unos mínimos laborales éticos o a acuerdos consensuados con las asociaciones en sus relaciones con los artistas, vulnerables ante una institución que tiene sobre ellos un poder legitimador del que no quieren verse excluidos, y así se señalaba ya en 2008 en el *Manual de buenas prácticas profesionales en las artes visuales* publicado por la Unión de Artistas Visuales en nuestro país:

(...) aún hay ocasiones en las que el artista ve negado su derecho de remuneración económica por el trabajo o los servicios realizados. Sabemos que hay situaciones en las que se escatima pagar a un artista con la excusa de que se le ha hecho un favor, que se le ha promocionado. Se insiste, en estos casos, en remunerar con visibilidad, negando al artista aquello que nunca se cuestiona a otros profesionales, trabajadores o empresas relacionadas con el mundo del arte. Después de veintidós años de

legislación sobre los derechos de autor aún hay quien no la conoce, respeta o defrauda. (UAAV, 2018)

Es cierto que regular la práctica artística es una tarea compleja si no se parte de que el artista es, para la institución, el proveedor de una mercancía, alguien que se gana la vida cubriendo la demanda de la industria cultural, sin confundir «la actividad creadora con la actividad profesional del artista». Esta es la propuesta de la artista Núria Güell:

Un artista es aquel que provee de la mercancía artista-obra-de-arte a las entidades o instituciones que la requieren para su buen funcionamiento. Para mí, esa es la definición de artista a partir de la cual se puede legislar un estatuto. Las disciplinas artísticas no pintan nada, nunca mejor dicho. Un artista profesional no es lo que hace, es a quien provee, es las necesidades o demandas que cubre. La forma de cubrir esas demandas es algo que solo incumbe a la intimidad del artista, no a su estatuto público. (Güell, 2020, p. 78)

La clave, pues, tal vez consista en considerar el arte un trabajo que debe ser regulado como cualquier otra profesión. Sin embargo, la idea de considerar el arte como un trabajo no convence a todos en el contexto artístico. Es el caso, por ejemplo, de la teórica del arte Julia Bryan-Wilson (2018), que desarrolla —a partir de una serie de casos de estudio— el concepto de «realismo ocupacional», una práctica que puede entenderse como estrategia para pensar la precariedad, desarrollada ya desde finales del siglo XX:

En 1998 el artista afincado en California Ben Kinmont inició su proyecto conceptual más largo y envolvente hasta la fecha: inauguró su negocio como librero. La pieza, que sigue en curso, se titula Sometimes a nicer sculpture is being able to provide a living for your family (A veces una mejor escultura es poder mantener a tu familia). (...) Kinmont se especializa en libros antiguos, sobre todo de temas gastronómicos, y

como marchante asiste a subastas, participa en ferias de libros, trabaja con bibliotecas en desarrollo, registra su inventario, negocia precios y envía libros a colecciones públicas y privadas de todo el mundo. Sometimes a nicer sculpture pretende funcionar como negocio (librero) generador de ingresos y como una performance que se puede leer como tal en el mundo del arte. (Bryan-Wilson, 2018, p. 59)

El concepto de «realismo ocupacional» define una relación entre el ámbito del arte y el del trabajo remunerado en el que el artista desempeña un trabajo real como *performance*, de tal manera que el trabajo se convierte en arte y viceversa. En principio, el trabajo se realiza por necesidad, pero permite desenmascarar el discurso neoliberal sobre el emprendimiento. Se trata de una forma de redefinición del trabajo remunerado en el contexto del arte desde el realismo sobre la situación del artista.

Otro de los casos que plantea Bryan-Wilson se refiere al artista surcoreano —residente en Nueva York— Bohyun Yoon:

En 2005, el artista originario de Corea del Sur Bohyun Yoon distribuyó unas tarjetas postales en las que anunciaba su próxima pieza de performance, Two Year Soldier Project (Dos años de proyecto militar). (...) Quería permanecer en Estados Unidos después de terminar sus estudios, pero para prorrogar su visado tenía que volver a Corea del Sur y cumplir con su servicio militar obligatorio. En su tarjeta postal (que se difundió entre un público estadounidense antes de su alistamiento), Yoon se muestra listo para la acción, encarando al observador fusil en mano, en una postura paródica que se torna absurda por su uniforme transparente que produce el efecto contrario que persigue el camuflaje, ya que este lo hace más visible, más vulnerable, más abierto, y lo pone en mayor riesgo. (Bryan-Wilson, 2018, p. 70, 72)



Fig. 10. Bohyun Yoon, *Two Year Soldier Project*, 2005-2007. Anuncio postal. [recuperado de Bryan-Wilsons (s. f.)]. Cortesía del artista.

Redefinir el servicio militar como una *performance* fue para Yoon una forma de responder a la imposibilidad de elección y de poner de manifiesto cómo la precariedad impone condiciones cambiantes. En un contexto económico de inestabilidad y de inseguridad con respecto al futuro «puede que los artistas implicados en el realismo ocupacional hayan prefigurado el desmoronamiento de las categorías del trabajo, la *performance* y el arte» (Bryan-Wilson, 2018, p. 77). Muchos artistas —como hemos visto— se reivindican como trabajadores del arte, de modo que Bryan-Wilson se pregunta si estamos ante «una disolución del arte en el mundo del trabajo», para concluir que «no todo el arte es trabajo, ni todo el trabajo es arte» (Bryan-Wilson, 2018, p. 78). Precisamente es el hecho de que los artistas no sean trabajadores lo que hace del realismo ocupacional una práctica artística crítica que pone

en evidencia las dificultades económicas y sociales (de clase) que muchos artistas tienen que afrontar.

Hemos visto algunos ejemplos de prácticas artísticas que abordan la cuestión de la precariedad en el arte. Lo cierto es, sin embargo, que hasta no hace tanto la crítica se había ocupado de las relaciones de las instituciones con el poder o la necesidad de eliminar los condicionantes de tipo ideológico que presionaban al artista desde el museo. Sin embargo, no cabe duda de que el museo como institución ha cambiado mucho en los últimos años, ha tenido que reinventarse en el ejercicio de sus funciones, en su relación con la comunidad y proponerse como espacio de discusión política, abordando sus propias contradicciones. Aun así, no ha sido tan frecuente que los artistas hayan problematizado sus relaciones con el museo como institución y la naturalización de esas relaciones como forma de precarización de sí mismos. Las prácticas que hemos mencionado en este apartado señalan el camino de una mayor conciencia acerca de esta cuestión del posicionamiento crítico con respecto a las instituciones, y en este contexto se inserta *Un ejercicio de violencia*, un proyecto expuesto entre octubre de 2021 y febrero de 2022 en el IVAM. La muestra se centra en la violencia inherente al proceso de creación artística: una violencia cultural que legitima, justifica y promueve la idea de autoexplotación y precariedad del artista.

PARTE III

5. RETRATO (PRECARIO) DEL ARTISTA SUMERGIDO

Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo.

J. Ortega y Gasset (*Meditaciones del Quijote*)

William Powhida —artista visual y destacado crítico persistente e irritante del mundo del arte— realizó en 2010 un dibujo, *A Guide to the Market Oligopoly System* (Una guía para el sistema de oligopolio del mercado). Lo constituye una gran pirámide que tiene en su base artistas que Powhida denomina «sumergidos», con más entusiasmo que dinero. El punto situado a la izquierda que reza «Tú estás probablemente aquí» indica la situación económica de la mayor parte de los artistas.



Fig. 11. Wiliam Powhida, *A Guide to the Market Oligopoly System*, 2010.

Con esta interesante denominación —«sumergidos»—, que es la contraposición irónica a la habitual de «emergentes», propondremos aquí un retrato hipotético, pero no por ello menos real, del artista sumergido. Somos conscientes de que esta especie de excursión dentro de una tesis no resulta muy ortodoxo. Permítasenos, pues, invocar la *captatio benevolentia* de la antigua retórica para empezar la última parte de esta tesis con este retrato a la manera de *easter egg* en medio de un discurso académico por naturaleza. En nuestro descargo, diremos que será breve.

Nuestro artista sumergido es —pongamos por caso— un escultor. Un día cualquiera de una semana cualquiera, nuestro escultor, que vive en un pueblo a las afueras de la ciudad —sin duda su lugar en el mundo—, se levanta a las seis y media. Se toma un batido de proteínas (porque hay que cuidarse) y saca a pasear a Guts, su perro. A Guts se lo encontró cuando era un cachorrillo, abandonado y maltrecho. Era un perro negro, como el que acompaña al personaje de Guts en *Berserk*, el manga favorito de nuestro escultor. La ficción suaviza la conciencia de la realidad: en ella encuentra siempre algún *alter ego*, porque vivir dentro del manga —qué se le va a hacer, es un *millennial*— permite alimentar los sueños de identidad y de triunfo en una especie de autoengaño temporal perfectamente consciente. El destino le había unido a aquel cachorrillo lleno de cicatrices por fuera y por dentro, como Guts y como él mismo, en una época chungu para los dos. Era inevitable quedárselo y era inevitable llamarle Guts. El cachorrillo se ha convertido en un perro lastimero, una caricatura del perro negro de *Berserk*, un meme irónico que todos los días le recuerda quién es quién.

Como decía, de buena mañana nuestro escultor lo saca a pasear, y lo hace a un descampado donde habitualmente deja aparcada la furgoneta. Así optimiza el tiempo, porque cuando Guts ha aliviado sus necesidades, lo sube a la furgoneta y con ella se dirige a la casa de sus padres. Hay un vado de una empresa de escayolas donde no se puede aparcar en doble fila, pero a esa hora todavía está cerrada y le da tiempo de subir para dejar al perro. Nuestro

escultor llega a la facultad de Bellas Artes a las ocho menos diez, y aún le sobran diez minutos para acabar de preparar la clase, que termina a las once y media. (Este semestre tiene dos horas menos, pero después de clase se queda para hacer las tutorías hasta la hora de comer).

Después de comer, se dirige a la alquería de su abuela, que ha sido su taller-almacén hasta hace poco. Problemas familiares han hecho que sea necesario venderla, y será derruida a corto plazo. Nuestro escultor almacena allí, de todos estos años, más de treinta toneladas de material que habría que paletizar para poder trasladarlo con un camión-grúa. No es fácil poner ese material sobre palés sin maquinaria, pero es posible armándose de paciencia, fuerza y maña, a base de palancas y piedras haciendo topes. Un trabajo de meses. Algunos días viene a ayudarle un colega de la facultad, porque hay que mover piedras —«ripios», dice él— demasiado grandes, y es complejo manipular dos toneladas. A veces la tarea se alarga, pero al final lo consigue, cosa que le produce un insólito placer, porque se trata de piedras a las que les tiene especial cariño —ónix— y porque mover un gran bloque de piedra con las manos es algo único. Recuerda las palabras de Caillois: «No hay empresa más extravagante que la de poner en pie las piedras más largas y pesadas. Rara vez se han derrochado tanto ingenio, tanta energía, para obtener un beneficio a todas luces tan metafórico e irrazonable» (Caillois, 2016, p. 109). De hecho, él bromea, porque dice que en momentos así se siente un tanto cavernícola: «Yo mover piedra, yo contento».

Los días que no tiene clase, nuestro escultor desayuna, deja a Guts y se va al trabajo (obsérvese que al hecho de dar clases no lo denomina «trabajo»). El trabajo es de «machaca»: mover palés y escombros en una empresa de granito donde le pagan en negro. Este es un trabajo que ha tenido que coger hace unos meses, porque le han subido el alquiler de la casa y el del taller, y ya no comparte gastos porque ha dejado de vivir con su expareja. Cuando se vive expuesto a la incertidumbre económica, como ha leído en Deresiewicz, cualquier

pequeña crisis se convierte en un desastre, y eso es lo que ha supuesto la subida imprevista de los alquileres.

Por lo menos —dice— trabaja con piedra. Curiosamente, es el momento del día en el que a nuestro escultor suelen ocurrírsele ideas para futuros proyectos. Las que cree que valen la pena, las apunta en el Discord (porque tiene un Discord con canales que utiliza para cuestiones de producción: materiales, ideas, conceptos... Lo considera una especie de diario artístico).

Esos días de trabajo la jornada se alarga hasta la hora de cenar, que es cuando recoge a Guts: largo paseo para que se canse y vuelta a casa. Nuestro escultor cena siempre lo mismo: verdura congelada con pechuga y todo junto a la Airfyer —«comer cartón», lo llama él—. «Tardas un minuto y a ingerir los nutrientes». Mientras cena, suele seguir preparando clases y contestar *mails* o Whatsapps. Es el momento del móvil. Y es verdad lo que dice Castany en *Una filosofía del miedo*, que somos brokers de nuestra empresa unipersonal, que cada vez que miramos el móvil consultamos nuestra cotización social y que expresamos el odio a la realidad en «me gustas». En fin. A eso de las once, suele sobrevenirle una especie de agotamiento físico y mental tremendo, pero es incapaz de conciliar el sueño sin el Noctamid, un medicamento —«del grupo de los hipnóticos», dice él— pautado por su médica de cabecera para el insomnio. El insomnio era un problema hasta que aceptó la ayuda de la química: no dormir le hacía sentir mal, no ya por el cansancio, sino porque al día siguiente no estaba en condiciones de rendir lo suficiente. Llegó un momento, en que, como dice Espluga, estaba cansado de no poder permitirse estar cansado, como si padecer insomnio —un insomnio crónico, de base depresiva, le han dicho— fuese una irresponsabilidad moral, teniendo en cuenta que el bienestar personal es una especie de obligación para optimizar el rendimiento. La química —siempre con prescripción médica, eso sí— le ayuda también en las

etapas de mayor ansiedad, y para controlar su tendencia a la depresión y sus problemas de concentración.

Algún día, sin clases ni trabajo —como hoy— dedica las primeras horas de la mañana a corregir trabajos de la asignatura de Diseño de videojuegos. Se escapa un ratito a visitar la exposición que están montando unas alumnas y que le han pedido que fuera, les echa una mano con el montaje, les sugiere algunos cambios y vuelta a casa a corregir o a seguir con la tesis. Después de comer, deja a Guts con sus padres y sale —es viernes— a ver una exposición. Se trata de una galería que exponía a un autor surcoreano que nuestro escultor había recomendado a su dueño. El texto de sala lo ha escrito una amiga, comisaria independiente, que malvive de pequeñas colaboraciones y correcciones de catálogos: lo habitual en su entorno. Esta galería había propuesto a nuestro escultor una exposición para un evento artístico importante de la ciudad. Tuvo que decir que no, a pesar de que ofrecían buenas condiciones de producción (cosa nada habitual). Tal como están las cosas, hace un tiempo que nuestro escultor no esculpe nada y está postergando sus proyectos personales. El espacio independiente que ha autogestionado durante un par de años está también cerrado. Crear —como autogestionar— requiere tiempo. Abrió ese espacio en su momento con la intención pública de presentar batalla al mercado del arte, pero no necesitó mucha introspección para darse cuenta de que la intención secreta —tal vez «secreta» sea aquí una palabra mayor— era la necesidad de autorrealización, de seducción —de reconocimiento, vaya— y, por supuesto, el deseo de seguir en el mapa. Esto aceptado e inasequible al desaliento, piensa volver a abrirlo en cuanto pueda.

Las mañanas de los fines de semana las dedica de momento al traslado del material de la alquería y a un rato de gimnasio. Es su dosis de autodisciplina, de demostrarse capaz de gestionar el sufrimiento para alcanzar el objetivo de mantenerse en forma. Luego, las primeras horas de la tarde se consumen corrigiendo trabajos de la facultad y trabajando en la tesis.

Nuestro escultor tiene puestas ciertas expectativas en la tesis, y no solo porque desarrolla un tema que le obsesiona, sino porque está en ese punto de inflexión al que ya han llegado los colegas que, como él, están en la treintena. Es cierto que su vocación por el arte fue tardía —venía de años en el mundo laboral antes de retomar los estudios—, pero pasó su etapa de aprendizaje y tuvo éxitos tempranos, lo bastante significativos como para salir en la prensa nacional, recibir premios y hacer alguna exposición de gran calado. A temporadas, todo parece muy prometedor: son los «microalivios» de la ansiedad, como les llama Castany. A pesar de todo, no puede apartar la sensación de que no está yendo a ninguna parte. Dicen que se necesita cierta cantidad de locura —entusiasmo— para seguir dedicándose al arte pasado este momento. Es un momento de mucho entusiasmo y mucho trabajo, pero poco dinero. Ser un artista bohemio tenía cierta gracia a los veintitantos, pero ya no la tiene a los treinta y tantos. La relación de pareja que mantenía se agotó, y seguramente no fueron ajenas a ese agotamiento sus crisis existenciales. En cuanto a la familia, aceptó su dedicación al arte con resignación pero con alivio (de hecho, hubiera aceptado cualquier otro oficio que supusiese un alejamiento del flirteo juvenil con un entorno digamos marginal).

Nuestro escultor, no obstante, no desfallece. Venir del mundo del trabajo te mantiene a ras de tierra, así que muy pronto advirtió la necesidad de un plan B y empezó a dar clases como profesor asociado. Descubrió entonces que la ansiedad laboral se extendía más allá de la producción artística, y también que el suyo era el mismo plan B de tantos otros colegas, con los que tendría que competir. Tal vez ahora, con la tesis, se consoliden esas expectativas que le permitan respirar económicamente y tener tiempo para producir. Tal vez.

Nuestro escultor confía en que un trabajo más estable le permita recuperar el control del tiempo, porque ya no es solo que no tenga tiempo para producir, es que estar al día también requiere tiempo, y con frecuencia le asalta la mala conciencia de no estar leyendo lo suficiente o no tener tiempo para seguir a esos artistas que le interesan.

El último sábado por la tarde ha visitado un «espacio colaborativo» que se define como «*playground* creativo». Asiste por compromiso, porque últimamente ha estado hablando con una persona que lo lleva de una posible colaboración para un proyecto. A veces hay que estar: es así de simple, porque el radar tiene que funcionar permanentemente. El ambiente le resulta demasiado moderno: mucho alumno de Bellas Artes y mucha gente drogándose a plena vista. Hacía mucho que no veía algo así. Se ha sentido viejo y desubicado. A los treinta y tantos.

La verdad es que este último año acude a los eventos por eso, por compromiso. No le apetece especialmente, lo que no deja de ser curioso porque antes disfrutaba de esos momentos como de una vía de escape. Ahora, casi prefiere quedarse en casa a roer la frustración, aunque Remedios Zafra tiene razón en que la frustración se rebaja cuando se comparte. Es cierto que también se rebaja con los exabruptos, a los que nuestro escultor es muy aficionado. Bueno, mientras hay frustración hay resistencia. ¿No dice eso Castany? Mejor que la melancolía, que le instalaría en la queja pasiva.

Lo cierto es que nuestro escultor se siente a veces como el pato Donald en algunas de sus historietas, cuando busca trabajo. Lo ha leído en Daniel Gasol —es lo que tienen las lecturas para la tesis— cuando lo compara con el artista emergente (o sumergido). Todo el esfuerzo de Donald es vano frente a la fatalidad: debe aceptar las continuas bofetadas y catástrofes del destino —en el caso del artista, aceptar las del sistema institucional— como paso previo a que la buena fortuna le permita finalmente conseguir su objetivo.

Cuando ha leído a Remedios Zafra, ha pensado que al menos su entusiasmo no es fingido, que lo mantiene intacto. Y eso que cada vez se engaña menos con la incertidumbre —ya no se dice a sí mismo que es una situación provisional, por ejemplo— y confía en no adormecer demasiado su conciencia, en mantenerse en la cuerda floja y tener el privilegio de cultivar su propio jardín.

6. EN PRIMERA PERSONA: *UN EJERCICIO DE VIOLENCIA*

¿Quién habla de victorias? Sobreponerse es todo

Rainer M. Rilke (*Réquiem*)

Un ejercicio de violencia es el título de la instalación realizada ex profeso para el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) en 2021. La conceptualización de esta obra se llevó a cabo a partir de la investigación teórica de la presente tesis y, al mismo tiempo, permitió revisar y consolidar ciertas cuestiones que aquí se han planteado. Los textos del catálogo que acompañó a la instalación se utilizarán aquí como muletas explicativas de una exposición que —como veremos— bebe de fuentes muy diversas, incluida la propia institución que la acogía.

6.1. El «sitio específico» de una instalación: la Galería 6 del IVAM

La instalación parte de una invitación de Nuria Enguita, en ese momento directora del IVAM, para proyectar una exposición en solitario en la Galería 6 del museo. Se trata de una sala arquitectónicamente complicada debido a sus techos bajos, una serie de columnas y otros elementos impuestos que el artista no puede obviar. Del mismo modo, la sala presenta un recorrido impuesto también para el espectador, que inicia su visita en la planta baja y sube unas escaleras —situadas en el centro— que le llevan a continuar en la planta superior. Estas condiciones de la sala formaron parte de la conceptualización de la obra: un enfrentamiento con la propia institución, con sus espacios, pero también con la precarización —simbolizada en la institución— que exige hoy la práctica artística, y la huella que esta precariedad deja en el artista, condenado a una autoexplotación tan libremente elegida como propiciada por el sistema del arte en el contexto de una economía neoliberal posfordista que ya he analizado en capítulos anteriores.

Puesto que se impone hablar del espacio, conviene recordar lo obvio: *Un ejercicio de violencia* es una instalación. Como tal, es sensible no solo al contexto social que influye en cómo percibe el arte el espectador —que en el caso de la instalación tiene un rol particularmente activo—, sino también al espacio en que se exhiben. Julianne Rebentisch, en su *Estética de la instalación*, ha señalado cómo la cuestión del marco (el espacio) plantea el problema de «qué es lo que constituye verdaderamente la obra de arte y qué le es meramente externo» (Rebentisch, 2018, p. 294). Es un tema que —como ella misma señala— afecta más específicamente a la escultura y su relación con el espacio en que se exhibe, «de modo tal que los escultores de hoy —si no se han convertido ya en artistas de instalaciones— entienden la escultura en un sentido instalativo, esto es, en su constelación con el espacio que la rodea» (Rebentisch, 2018, p. 297). La escultura en el arte de la instalación es, por tanto, autorreflexiva, en el sentido de que no hay espacio neutro, puesto que «toda intervención instalativa en un espacio público o institucional, constituye, de hecho, su propio espacio (...) al hacer lugar estéticamente al espacio, al hacerlo legible mediante sí mismo» (Rebentisch, 2018, p. 302). El caso de *Un ejercicio de violencia* y la Galería 6 del IVAM se corresponde perfectamente con «las instalaciones que no solo reflexionan sobre el espacio en el que están instaladas como espacio atravesado por sentidos específicos, sino que al hacerlo simultáneamente abren dentro de sí mismas una perspectiva externa, sociológica, sobre el lugar del arte» (Rebentisch, 2018, p. 303) a las que se refiere Rebentisch.

La cuestión del espacio se volvió temática con el arte crítico de las instalaciones de los años setenta, en el contexto de la crítica a las instituciones y al negocio del arte, que determinaba lo que era arte y lo que no. En ese momento, el cubo blanco se había instalado como convención, y nace el arte *site-specific* o arte con «especificidad de sitio», que reflexiona sobre las condiciones espaciales en las que se exhibe. Aunque la instalación del IVAM no se corresponde exactamente con el concepto que habitualmente se maneja de *site-*

*specific*⁶¹, lo cierto es que *Un ejercicio de violencia* no es independiente de su contexto como ocurre con el arte tradicional, sino que es inconcebible sin ese espacio concreto de la Galería

6. Por otra parte, Rebentisch nos recuerda que hace décadas que el museo —como el cubo blanco en general— perdió su inocencia:

La crítica al museo cambió todo porque el arte instalativo, dada su especificidad de sitio, se volvió cada vez más dependiente de la institución para su realización. Desde los setenta, el marco de la crítica artística del museo no es ya un punto de vista externo y revolucionario, sino literalmente una crítica interna. El arte crítico de las instituciones reflexiona no solo acerca de las convenciones que rigen las exhibiciones o la producción de ideología implícita en la retórica de las estrategias de exhibición, sino también sobre los intereses nacionales, regionales y/o económicos que permean las políticas de una institución y, por lo tanto, el arte que exhibe, y lo hace exhibiendo al mismo tiempo la institución y su práctica. (Rebentisch, 2018, pp. 307-308)

Un ejercicio de violencia suscribe absolutamente esta reflexión y se sitúa en la crítica a las convenciones acerca de la exhibición y de las políticas que la institución suscribe. En consecuencia, es una instalación que «carga semánticamente el espacio particular en el que se presenta» (Rebentisch, 2018, p. 315) y sostiene su crítica cultural en tensión con él. De hecho, se trata de una instalación que se concibe por, para y contra el espacio en el que se exhibe.

⁶¹ En sentido estricto, el término se refiere a una práctica artística diseñada específicamente para un espacio en concreto, de tal manera que, si la pieza se traslada, pierde en esencia su significado (lo que es perfectamente aplicable a *Un ejercicio de violencia*), pero es cierto que habitualmente se utilizaba para instalaciones que se ubicaban fuera de las paredes de las instituciones.

6.2. Paisaje después de la batalla: una descripción

El proyecto se concibe —de acuerdo con las imposiciones de la sala— en dos escenarios complementarios, que se convierten para el espectador en dos subniveles, adoptando el lenguaje de los videojuegos, un lenguaje que sirve también para hablar de batallas y luchas en la narrativa de la obra. Siguiendo esta línea de los videojuegos, los dos niveles se plantean como escenas congeladas: dos ambientes distintos cuyas referencias simbólicas configuran el *lore* (o trasfondo) de esta exposición.

El *lore* viene a ser —siguiendo con el lenguaje de los videojuegos— el conjunto de elementos que unifica la narrativa, que le da coherencia y expande el universo con el que se encuentra el jugador, permitiéndole así la inmersión en ese mundo de ficción.

La narrativa que proponía en *Un ejercicio de violencia* se basa en la relación de mí mismo como escultor con mi propia producción, con el museo como espacio (y como institución) y con el contexto artístico y sociopolítico que envuelve la muestra y mi propia vida. Todas ellas son relaciones marcadas por la violencia, constituyen mi propio *lore* y reflejan mi imaginario personal. El *lore*, como señalé en la entrevista para el catálogo de la exposición, «lo mezcla todo. Es hacer una carpeta en un disco duro para hablar de la violencia inherente» (Castelló, 2021, p. 114).

Antes de entrar en estas relaciones, se impone describir la muestra a nivel formal. La primera escena congelada, planteada en la sala inferior de la Galería 6 del IVAM, consiste en un bosque de columnas: las columnas originales de la sala se confunden con las producidas ex profeso, que se distinguen únicamente por los violentos daños que dejan ver el interior de estas estructuras. El núcleo de esos pilares resulta ser un mármol rosáceo —la «carne» de las columnas—, y en él aparecen incrustadas pequeñas y sofisticadas piezas de acero de damasco, a modo de restos de dentelladas que dejan ver el material de las columnas en bruto. Así,

mármol y acero se revelan como dos primeros materiales que remiten a referencias básicas para este trabajo. De hecho, el mármol es un material esencial en esta producción: es la denominada piedra de Buixcarró (uno de los tipos de piedra que pueden encontrarse en la Llotja de la Seda de Valencia). Todos estos materiales configuran una escena de ruinas tras la batalla, una escena que remite al mítico manga *Berserk* de Kentaro Miura (en lo que se refiere a la sala hipóstila y al combate que en ella se ha producido), una referencia recurrente en mi producción anterior. Este primer subnivel adquiere su sentido cuando el espectador se dirige hacia la segunda planta. Una vez en ella, encontramos una serie de figuras en forma de gigantescos roedores. Se trata de ratas dispuestas a arrasar con el museo, que se alimentan de él con sus dientes de acero de Damasco. El visitante reconoce ahora en las columnas derruidas —roídas— de la planta inferior los restos de sus dentelladas, que han infectado la «carne» de las columnas. Los cuerpos de las ratas están en proceso de petrificarse, de convertirse en ese mismo mármol que en la primera sala se mostraba como el núcleo de las columnas. Sus figuras se rodean de los restos de la batalla: una escena de ruina y desolación. La lucha con la arquitectura de la institución, con lo que la institución significa —y la inevitable derrota—, se hace entonces patente y desvela el sentido de la primera escena.

Álvaro Porras Soriano, autor de *Passejades*, un texto acerca de la exposición, resume bien lo que el espectador va a encontrar en esta segunda sala:

(...) nos enfrentamos a una escena de pura decadencia y auto-destrucción. (...) En el espacio de la sala superior de la galería encontramos a los culpables de los destrozos de la sala inferior. Cada rata cumple un rol particular en esta trama, incluso se puede apreciar cierta configuración tribal de la comunidad: una mordisquea incesantemente un trozo de columna; otra defeca el mármol rosado tras haber conseguido digerirlo; una tercera sufre las condiciones del proceso y aparece desfallecida, con el estómago lleno de piedra; incluso una de ellas nos ofrece un trozo de su indigesto manjar para

nuestro deleite. Todas las ratas desarrollan una acción común basada en fagocitar los elementos arquitectónicos del museo en una inercia de intoxicación y muerte. Al acercarnos a las ratas descubrimos que su cuerpo está hecho de arenisca y que, de su piel, en proceso petrogénico, han comenzado a erupcionar los mármoles rosas que están comiéndose adictivamente. Sus ojos han quedado ciegos, han cambiado su textura vítrea ocular por esferas de mármol en un punto de no retorno de su dependencia insana con el material. (...) Las ratas olvidan su propia condición física y mental y se dejan intoxicar de su necesidad intrínseca por alcanzar los recursos que buscan dentro del museo. (Porras Soriano, 2021, p. 4)

Los anhelos y frustraciones de la comunidad de roedores —es decir, de la comunidad de artistas y agentes de la cultura— enfrentados a las dinámicas perversas y violentas de la institución (del sistema del arte, en definitiva): ese es el «ejercicio de violencia» que presenta la instalación. Hablo de esa violencia de la precarización, de la vulnerabilidad, de la autoexplotación y de la propia exigencia del proceso creativo.



Fig. 12. Vista de la planta baja de *Un ejercicio de violencia* (2021). IVAM Institut Valencià d'Art Modern / Foto: Juan García Rosell.



Fig. 13. Vista del nivel superior de la instalación. IVAM Institut Valencià d'Art Modern / Foto: Juan García Rosell.



Fig. 14. Detalle de columna ex profeso con pieza de mármol e incrustación de acero de Damasco. IVAM Institut Valencià d'Art Modern / Foto: Juan García Rosell.

6.3. El *lore* de *Berserk*: un héroe atormentado en violento combate contra el mundo

Las referencias fundamentales, ya señaladas, de esta muestra apuntan a un imaginario personal que exige desvelar el *lore* de cada uno de los materiales, objetos, personajes o escenas que componen la instalación.

Berserk, el manga de Kentaro Miura (1966-2021), es uno de los referentes que más han influido en *Un ejercicio de violencia* y en toda mi producción en general. Hay en él una violencia desmedida, y hay también pesimismo y épica. *Berserk* es un manga del género *Seinen* (un tipo de manga para adultos que destaca por la profundidad de los temas —la narración es fundamental— y la violencia con que se tratan). Hay otros mangas *Seinen* muy reconocidos, como *Vagabond* o *Gantz*, pero si hay un manga de culto ese es *Berserk*, que puede considerarse también un genuino representante del subgénero de «fantasía oscura». En general, este concepto se aplica a aquellas historias literarias o videojuegos que proyectan una atmósfera sombría. En *Berserk*⁶², la «fantasía oscura» viene dada por la propia estética, las representaciones de violencia y sexo extremos, la historia apocalíptica y un oscuro protagonista antihéroe, cuya ambigüedad moral es evidente. Chris Warner, editor del manga en Estados Unidos, describió la serie como «una desgarradora fantasía oscura de una profundidad, complejidad y audacia monumentales (...) Aunque el horror y la violencia son a veces perturbadores e incuestionablemente adultos, Miura se las arregla para producir emociones genuinas y mucho humor» (Bailey-Millado, 2021). No deja de ser una siniestra coincidencia que la muerte prematura de Miura por problemas cardíacos (en el mismo año en que se inauguraba *Un ejercicio de violencia*, por cierto) haya sido atribuida por algunos expertos en su obra al extenuante ritmo de trabajo —se dice que llegaba a trabajar dieciséis

⁶² *Berserk*, que se publicó por primera vez en 1989 —aunque existió una introducción en 1988 (*Berserk The Prototype*)— y se prolongó en 41 volúmenes, se convirtió en una obra maestra, llegando a recibir premios como el Tezuka Osamu Cultural Prize o a inspirar una serie de *anime* y videojuegos. Este manga, uno de los más vendidos de la historia, supuso la eclosión de la cultura japonesa contemporánea y un referente desde la década de los noventa para la escena del manga y del videojuego. *Berserk* siguió publicándose hasta la prematura muerte de su autor en 2021. Desde 1992 hasta 2021, Kentaro Miura se dedicó exclusivamente a *Berserk*.

horas seguidas— al que estaba sometido por las presiones de los editores y a su propia obsesión perfeccionista, en un ejemplo claro de la violencia de esa autoexplotación en el ámbito de la producción artística que la muestra quiere denunciar.

El imaginario creado a partir de *Berserk* se presenta en la primera sala de la instalación, que sugiere un bosque de columnas, relacionado con un momento concreto de la narrativa del manga, que tiene, claro está, su propio *lore*:

Berserk es una historia de fantasía medieval japonesa, que narra la aventura de su protagonista, Guts, condenado a ser perseguido por entidades demoníacas que ansían devorar su carne, en un camino de venganza y destrucción contra los traumas de su infancia y su juventud. (...) Guts es citado por Serpico —un antiguo amigo ahora convertido en adversario— en una sala hipóstila con arcos de medio punto llamada Cámara de la columnata (existe una referencia estética evidente al bosque de columnas de la Mezquita de Córdoba). (...) El emplazamiento del duelo forma parte de una estratagema de Serpico para que Guts no pueda blandir correctamente su Matadragones, el arma principal del protagonista: una espada gigantesca, de más de dos metros de largo, que chocará con cada columna de la Cámara cuando Guts trate de atacar a su rival. Sin embargo, Guts, como respuesta a la estrategia de Serpico, emplea una táctica violenta y abrasiva. El protagonista decide persistir atacando a base de estocadas frontales y fuertes golpes horizontales la estructura arquitectónica de la sala. Esos golpes repliegan a Serpico detrás de las columnas mientras estas se rompen con cada ataque hasta que, destruidas las columnas, el rival no encuentra ningún espacio tras el que refugiarse. (Porrás Soriano, 2021, p. 3)

Efectivamente, la referencia a *Berserk* en *Un ejercicio de violencia* tiene que ver con el combate en esta escena e inspira mi forma de enfrentarme al espacio de la institución, pero

también se relaciona con un trasfondo que va más allá, y así lo expresé en la entrevista del catálogo:

Este manga es la máxima referencia de lo violento, de la lucha por la vida y de un enfoque muy pesimista, donde el único objetivo es seguir adelante como sea. De hecho, una referencia automática que surgió en cuanto me dijeron en qué sala iba a exponer fue precisamente una escena de este manga. Lo primero que pensé fue cómo hacer para que la sala no me ganara, y se me ocurrió la referencia directa de Berserk, cuando el protagonista es citado en una sala hipóstila donde no podrá utilizar bien su espada por culpa de las columnas. Se trata de una escena donde pasan cosas muy concretas en un lugar muy concreto, y donde el protagonista se puede identificar con los trabajadores que tienen que luchar día a día. (Castelló, 2021, p. 114)

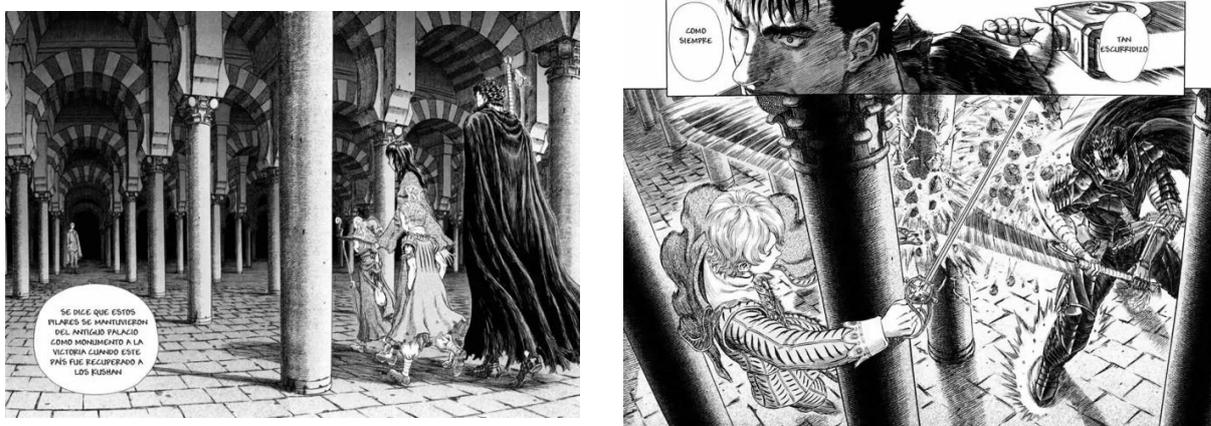


Fig. 15. Escenas de la Cámara de la columnata en *Berserk* [recuperado de Mi2Manga (s. f.)].

A la manera de *Berserk*, por lo tanto, la lucha contra los elementos empieza en la sala original de la Galería 6 del IVAM. Esta sala, como ya he dicho, presentaba una serie de columnas en su planta baja que limitaban la visibilidad de una intervención escultórica o instalativa convencional, y condicionaba un recorrido impuesto para el espectador. La narrativa de la exposición —la violencia inherente al hecho artístico— requería un campo de batalla, y opté

por asumir los elementos arquitectónicos originales para multiplicarlos hasta convertirlos en un espacio de lucha repleto de columnas. Como afirmaba Nuria Enguita, comisaria de la exposición, en su texto curatorial, estaba ante «una sala hipóstila y una pelea imposible. La arquitectura del museo y el sueño del escultor» (Enguita, 2021, p. 11).

6.4. Videojuegos, lore, violencia, ratas y tiempo detenido

Aunque ya he intentado familiarizar al lector con el concepto de *lore*, puede especificarse su sentido en el mundo de los videojuegos al que pertenece:

El lore de un videojuego puede ser definido como la construcción de una historia a través de microrrelatos, internos y externos a la propia dinámica del juego, que buscan enriquecer su narrativa, reforzar una interacción empática con los personajes y desplegar un universo a través de distintas historias que se presentan desordenadas, troceadas y, en la mayoría de ocasiones (por lo menos en los videojuegos de culto), encriptadas en distintos niveles de interpretación. El lore da cabida a lo que se define como narración contextual. (Porrás Soriano, 2021, p. 2).

Es evidente que el videojuego puede considerarse un «objeto cultural» y que entra como lenguaje en el arte contemporáneo tanto a modo de apropiación como de influencia o de estética. Así, en la Whitney Biennial de 2004 se mostraba la pieza *Super Mario Clouds* (2002) de Cory Arcangel (1978-). Esta obra, en la que el artista mostraba una versión modificada del popular videojuego *Super Mario Bros*, es considerada un punto de inflexión que marca la llegada de artistas de los *new media* con formación nativa digital al mundo profesional del arte. Esta no fue la primera obra a la que puede adjudicarse ese momento crucial en el arte contemporáneo, pero sí puede relacionarse con una serie de artistas que utilizan esta cultura pop de los videojuegos y la trasladan a los medios del arte.

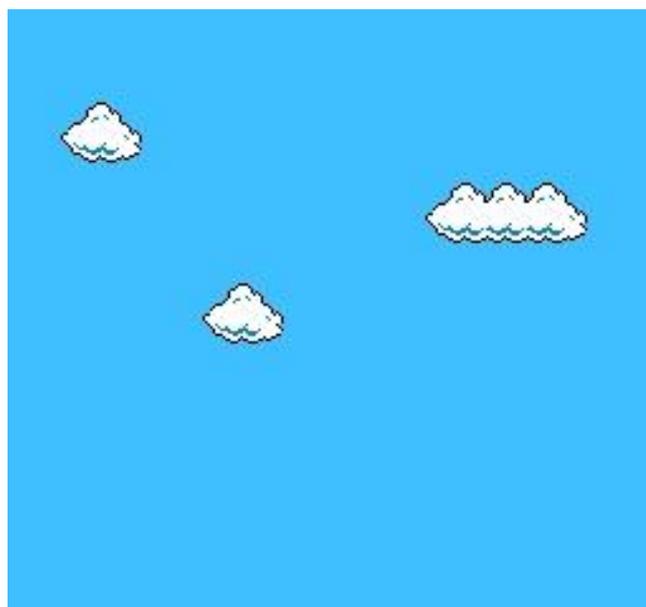


Fig. 16. Cory Arcangel, *Super Mario Clouds*, 2002. Fotograma de la obra [recuperado de Solomon (2011)]. © Cory Arcangel.

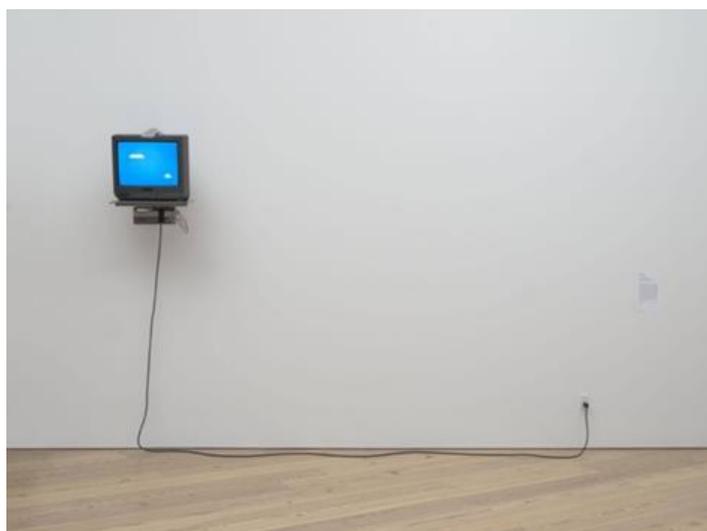


Fig. 17. Cory Arcangel, *Super Mario Clouds*, 2002. Whitney Museum of American Art, Nueva York. © Cory Arcangel.

Más allá del mundo del arte, está claro que los videojuegos forman parte de la vida cotidiana de esa «generación fatigada» —los *millennial*, entre los que tengo el dudoso honor de contarme— que Espluga (2021) definía con la característica fundamental de la precariedad y relacionaba con el capitalismo de plataformas. Lejos del «puritanismo digital» —Dios me

libre— que critica Espluga, creo que sí hay que reconocer que el uso de videojuegos como forma de entretenimiento que normaliza la ficción de las pantallas en nuestras vidas está entre las formas de autoengaño que suaviza «la conciencia que duele en nuestra experiencia del mundo» (Zafra, 2020, p. 105), de la que es posible evadirse mediante las posibilidades que permite hoy la inmersión virtual.

Soy perfectamente consciente y no subestimo el hecho de que «el poder de estos imaginarios capaces de alimentar el entusiasmo y de neutralizar una movilización o de azuzarla es algo creciente, y su dominio tan fascinante como inquietante. No solo por su poder identitario, sino por su poder inmersivo que puede hacernos los días más llevadero» (Zafra, 2020, 107). Efectivamente, la inmersión virtual en la ficción, como admite Remedios Zafra, puede hacer los días del «entusiasta» *millennial* más llevaderos. Como buen entusiasta de esa generación, el mundo de los videojuegos forma parte, pues, de mi imaginario personal.

Un ejercicio de violencia se relaciona con el lenguaje de los videojuegos a un nivel estético y narrativo, y también en aspectos estructurales, como la experiencia del jugador. En este sentido, Navarro Remesal plantea la idea de «libertad dirigida», que puede relacionarse con la intención con respecto al espectador en este proyecto expositivo. El autor define este concepto como «el margen de acción que el sistema jugable permite al jugador a través de la comunicación del sistema. Toda acción de este está previamente contemplada en sus reglas y su comportamiento es guiado, de forma más o menos firme, durante toda la partida» (Navarro Remesal, 2012, p. 23). En este sentido, *Un ejercicio de violencia* se ve caracterizada por esa búsqueda de «libertad dirigida» propia de un videojuego. El espectador entra a la sala del IVAM y se enfrenta a dos escenarios en dos niveles diferentes. En una primera escena, en la que se inicia la narrativa, el visitante es dirigido, pero es libre de recorrerla y centrar la mirada en el orden que desee. Esta primera pantalla «dirige» al espectador hacia una segunda escena —una segunda pantalla— con una intensidad distinta, llena de personajes y en la que la

narración y la ficción están mucho más presentes. El visitante forma parte de esa narración, se convierte en un avatar más que debe seguir las reglas del juego, y crea su propio recorrido por un segundo nivel de acción. La intención de *gamificar* el proyecto expositivo se hace aún más patente cuando el espectador, al comenzar el ascenso, advierte al final de la escalera la escultura de piedra de una enorme rata que parece indicarnos el camino para encontrar respuestas. Como es propio de los videojuegos, la figura de la rata actúa a modo de indicador que ofrece al jugador la pista que necesita para avanzar en la narrativa.



Fig. 18. Detalle de la rata que da la bienvenida al espectador al segundo nivel de *Un ejercicio de violencia* (2021). IVAM Institut Valencià d'Art Modern / Foto: Juan García Rosell.



Fig. 19. Detalle de una de las esculturas en forma de rata que ofrece un resto de mármol al visitante al final de su visita. IVAM Institut Valencià d'Art Modern / Foto: Juan García Rosell.

Si se interpreta la muestra en modo videojuego, hay que manejar también el concepto de «tiempo detenido (en el que la situación ficcional no se modifica hasta que el jugador cumple los requisitos correspondientes)» (Navarro Remesal, 2012, p. 109). Como ya he mencionado, *Un ejercicio de violencia* es una escena congelada —dos, en realidad— de un espacio de batalla. En este caso, no se espera una acción particular del espectador para modificar la escena, pero la rata que ofrece una piedra al visitante al final del recorrido le interpela y le invita a cuestionar la dinámica del mundo del arte y su propia contribución al bucle de violencia que le es inherente.

El paisaje después de la batalla que conforma la instalación del IVAM rezuma violencia, sin duda. La violencia es también un clásico de los videojuegos. Es inevitable referirse aquí al subgénero de juegos de rol de acción *Soulslike* —que es como referirse al universo de Miyazaki—, juegos caracterizados por un alto nivel de dificultad y ambientados en elaborados mundos de fantasía medieval oscura, de una belleza decadente. El referente por

autonomasia de este tipo de juegos es la saga *Dark Souls*, creada por Hidetaka Miyazaki (1974-) en 2011. En *Dark Souls*, cuya deuda con *Berserk* ha sido ampliamente reconocida por su propio creador, el jugador, en la más absoluta soledad y asaltado continuamente por la muerte, debe luchar contra poderosos enemigos —caballeros, dragones, monstruos, etc.— para avanzar. No hay una verdad que alcanzar ni un fin al que aspirar: es el propio jugador quien tiene que ir construyendo el sentido de la acción, como en la vida misma. Es una cosmovisión pesimista, trágica y circular, que se ha relacionado con la depresión:

Es fácil establecer paralelismos entre la depresión y un proceso en «Dark Souls» conocido como «Hollowing». En las tres entradas, el jugador adopta el papel de un no-muerto, uno de un grupo de humanos afligidos atrapados en un ciclo interminable de muerte y resurrección. Cada vez que caen y regresan, los no-muertos se acercan a la pérdida de su control e identidad. Aquellos que cruzan este umbral se les conoce como Hollow. (...) Los jugadores se encuentran con varios NPC [personajes no jugables] no muertos a lo largo de su viaje, algunos de los cuales se vuelven huecos a medida que avanzan los juegos. Aunque la mayoría teme tal destino, aquellos que carecen de propósito, conexión o valores parecen llegar a este punto de quiebre más rápidamente. (...) De alguna manera, morir y regresar a la hoguera imita la experiencia de entrar en un episodio depresivo. Fracaso, impotencia, frustración, una sensación de progreso perdido, todos los sentimientos que pueden surgir de ambas situaciones. Entonces la tristeza, la duda o incluso el odio a ti mismo se precipita, y te preguntas si tiene sentido intentarlo de nuevo. «Dark Souls» responde con un «sí» tranquilo pero firme⁶³. (Lee Damas, 2022)

⁶³ «It's easy to draw parallels between depression and a process in "Dark Souls" known as "Hollowing." In all three entries, the player adopts the role of an Undead, one of a group of afflicted humans trapped in an endless cycle of death and resurrection. Each time they fall and return, the Undead drift closer to losing their control and identity. Those who cross this threshold are referred to as Hollow. (...) Players encounter several Undead NPCs throughout their journey, some of whom turn Hollow as the games progress. Though most fear such a fate, those who lack purpose, connection, or values seem to reach this breaking point more quickly. (...) In some ways, dying and returning to the bonfire mimics the experience of entering a depressive episode. Failure, helplessness,

La saga, es cierto, plantea su jugabilidad en torno al fracaso, pero la percepción final es que el fracaso constituye una forma de aprendizaje. La muerte —la vuelta a empezar, como en un eterno retorno de lo mismo nietzscheano— constituye la esencia del juego: todos los caminos conducen a la muerte y el jugador muere constantemente. Sin embargo, es gracias a eso que el jugador aprende a manejarse en entornos hostiles, a hacerse más fuerte y a conocer mejor a sus enemigos: cada vida perdida le hace volverse más observador y ganar confianza. Te levantas, vuelves a caer y te vuelves a levantar. Es habitual encontrarse en la red una relación entre *Dark Souls* y la depresión, entendiendo el juego prácticamente como una terapia. No hay que descartar que las generaciones que —como la *millennial*— han crecido entre videojuegos, encuentren en algunos de ellos (como ya vimos que ocurría con los memes depresivos) un cierto alivio para la depresión, uno de los problemas de salud mental sintomáticos del modelo de sociedad propio del capitalismo emocional.

Curiosamente, en la segunda entrega de este videojuego —*Dark Souls II*—, el jugador debe en cierto momento enfrentarse con una plaga de ratas (que escupen veneno y pueden petrificar al jugador) e identificar al jefe, la Vanguardia real de las Ratas, o bien a la Autoridad Real de las Ratas (que supura un líquido corrosivo), y acabar con ella para llegar hasta el Rey Rata y unirse a su juramento. También en *Elden Ring*, el videojuego que Miyazaki presentaba en 2022 como la evolución natural de *Dark Souls*, volvían a aparecer ponzoñosas ratas gigantes. ¿Son estas ratas deformes y gigantescas la inspiración de aquellas que aparecen en *Un ejercicio de violencia*? He de decir que no, o al menos no de manera directa. Conocía el videojuego, desde luego, pero no constituyó para mí una referencia consciente —como sí lo fue *Berserk*— en el proceso de concebir la exposición. De hecho, no recordé este detalle hasta el momento de la redacción de este apartado, cuando ya la

frustration, a sense of lost progress – all feelings that can arise from both situations. Then the sadness, doubt, or even self-loathing rushes in, and you wonder if there's even a point to trying again. "Dark Souls" answers with a quiet but firm "yes"». Traducción propia.

instalación del IVAM se había clausurado. Ahora bien, los caminos del inconsciente —del imaginario personal— son inescrutables.



Fig. 20. Imagen de rata en el juego Dark Souls II. [Recuperado de Fandom (s. f.).]



Fig. 21. Imagen de rata en el juego Elden Ring. [Recuperado de Venter (2022)].

En un artículo titulado «Juegos de dolor», el crítico de arte Pau Waelder concluye que este tipo de juegos viene a responder a necesidades inherentes al ser humano: la competición, liberar un exceso de energía y el deseo de afirmar su propia valía. El jugador puede liberar su agresividad y llevar a cabo acciones que superan sus propias habilidades físicas en un entorno ficticio, virtual: «El jugador se desconecta de su cuerpo y proyecta la imagen de su ego en un personaje ficticio» (Waelder, 2007, p. 68). Sentir el control y la eficacia que el jugador no experimenta en su vida real, son sin duda también motivaciones. En este sentido, el creador sin duda se proyecta en el juego.

Acerca de esta proyección del creador, debo decir que Natalya Serkova, autora de uno de los textos del catálogo, tiene razón cuando afirma, acerca de *Un ejercicio de violencia*, que

el mismo título señala «sin ambages la participación activa del autor en el proceso de producción de violencia» (Serkova, 2021, p. 13). Eso es cierto en varios sentidos, y no es menor la violencia proyectada por el hecho de sentirse frustrado hasta la indignación y la rabia por una batalla imposible: la del creador contra una institución —un sistema del arte— al que no puede vencer y que es el origen de una vida en bucle, atrapado en la rueda de hámster que gira frenéticamente. El lector permitirá que vuelva a citarme a mí mismo — porque todo lo que aquí se dice ya está dicho (es lo que tiene la obsesión)—, de nuevo en la entrevista para el catálogo:

Los pilares y las ratas están hechas exactamente de los mismos materiales, aunque formalizados de maneras diferentes. Los dos tienen núcleos de poliestireno, modelado y tallado, cemento con resina y silicatos minerales, piedra y acero de Damasco. Todos estos elementos tienen su lógica y su propio relato: las ratas se alimentan de los pilares —la arquitectura de la institución— (...). Las propias ratas acaban supurando este material del que se alimentan, que es la piedra. Se quedan ciegas por este material. Son los propios materiales los que nos hablan del ejercicio de violencia, y la conclusión de este escenario es que no es posible parar: es un bucle sin final.

(Castelló, 2021, p. 113)

6.5. La piedra inmemorial: violencia y misticismo

La sala tenía muchos hándicaps por el hecho de tener techos bajos y columnas, pero también porque no aguantaba el peso que quería incorporarle. De hecho, había estudiado las exposiciones anteriores en la misma sala y había constatado que era muy difícil:

Quería llevar la cantera al museo, porque lo veo como tal, como una cantera que se debe explotar. Estos espacios tienen toneladas de peso y en Un ejercicio de violencia

las toneladas las he llevado a la arquitectura, a los pilares. He creado un escenario donde los pilares simulan estar llenos de piedra. (...) No he querido camuflar la arquitectura ni la iluminación: la idea era trabajar con la sala original y que se pueda ver cómo es realmente, su violencia. (Castelló, 2021, p. 113)



Fig. 22. Vista de la planta baja de la Galería 6 del IVAM. IVAM Institut Valencià d'Art Modern / Foto: Juan García Rosell.



Fig. 23. Vista de la segunda planta de la Galería 6 del IVAM. IVAM Institut Valencià d'Art Modern / Foto: Juan García Rosell.

La escena se presenta así como un combate contra las columnas. De ellas, treinta y seis fueron construidas ex profeso, simulando un interior de mármol y acero de Damasco, materiales nobles que se corresponden con la épica y la narrativa de la muestra. El mármol en particular

está directamente relacionado con mi lugar de origen —nací y resido en la zona de l'Horta Nord de Valencia— y con el contexto geográfico en el que se crea este proyecto. Las piedras utilizadas salieron de las canteras de la Sierra de Buixcarró, conocidas porque de ellas se extrae un tipo de mármol rosáceo que ya en época romana se empleaba para fachadas o que también se pueden encontrar en pilas islámicas o *brincalets*⁶⁴ a lo largo de todo el territorio valenciano.

En la producción para el IVAM, la forma que se otorga a la piedra nace de la interpretación del propio material: es el material el que define la forma tallada, desde una visión personal de la percepción geométrico-espacial y atendiendo al punto de vista del espectador en sala, así como a la influencia de la luz de la sala, que puede otorgar distintas potencialidades a las facetas o caras de los poliedros irregulares. Todo ello sin olvidar que el material que se utiliza en escultura determina el resultado en cuanto a aspecto y textura de la obra: en este caso, la piedra con origen de las canteras de la Sierra de Buixcarró presenta una textura rugosa en su forma natural y un pulido extremadamente atractivo, así como un color muy adecuado para la narración de la instalación (un tono rosado, que recuerda al color de la carne viva y que sugiere la violencia y las entrañas).

En contemplar una cantera hay algo, como sugiere Ciorán en el prólogo a *Piedras de Caillois* (2016), parecido a una vaga intención de «convertirse en contemporáneo de lo inmemorial», porque «da la sensación, al ser vivo que la contempla, de no ser en el universo más que un “intruso alelado”» (Caillois, 2016, p. 14). Como manifesté en la entrevista, hay algo muy especial en el hecho de trabajar este material:

(...) trabajar la piedra (...) lleva a la historia de la piedra: una cantera concreta que actualmente está en mantenimiento, una piedra de aspecto muy carnal. En su día se

⁶⁴ Elemento de piedra o madera travesera que se situaba en la parte inferior de una puerta, a un nivel más alto que el suelo exterior.

hizo un agujero en la montaña para hacer la cantera —sin duda un hecho muy violento— y, ahora se tiene que camuflar, repoblar, para que esta herida no se vea tanto. (Castelló, 2021, p. 112)

Hay violencia en la extracción de la piedra, porque, como señalaba al citar a Hannah Arendt en el primer capítulo, la producción del *homo faber* ha sido extraída de su lugar natural, a veces, como en este caso, «interrumpiendo uno de los procesos más lentos de la naturaleza, como el caso del hierro, piedra o mármol, arrancados de las entrañas de la Tierra. Este elemento de violación y de violencia está presente en toda fabricación, y el *homo faber*, creador del artificio humano, siempre ha sido un destructor de la naturaleza» (Arendt, 2009, p. 160).

Pero hay también algo de grandioso y de inefable en este material sobre el que se ha edificado lo físico y lo simbólico, el mito y la realidad a lo largo de la historia. La piedra fue, desde tiempo inmemorial, el símbolo de una monumentalidad que representaba aspiraciones y nexos colectivos, y que ofrecía una capacidad funcional que ningún otro material podía ofrecer en cuanto a su durabilidad en el tiempo y resistencia ante las adversidades de todo tipo. La civilización romana adquirió un nivel de dominio técnico sobre la piedra sin rival en el mundo, y sus maestros picapedreros se contaban por miles —por la necesidad de ejecutar obras tan impresionantes como acueductos quilométricos, grandes murallas o infinitas carreteras que se extendían a lo largo del imperio, además de palacios o villas—, de manera que Roma desarrolló toda una industria de extracción (trabajadores en las canteras), transporte (redes de comunicación) y transformación (picapedreros o artesanos del oficio de la piedra). El propio Miguel Ángel, fascinado por el mármol de Carrara y que establecía una relación íntima con la cantera, se había criado entre *scalpellini* (picapedreros), y tal vez este hecho no fuera ajeno a su famosa teoría según la cual la figura se hallaba ya en el interior del mármol y

el trabajo del escultor debía limitarse a «liberarla» retirando el mármol sobrante. Es la teoría que dejó plasmada en el primer cuarteto de su soneto XLVIII:

*No tiene el gran artista ni un concepto
que un mármol sólo en sí no circunscribe
en su exceso, mas solo a tal arriba
la mano que obedece al intelecto*⁶⁵.

De hecho, la serie de esclavos que se conservan en la Galleria dell'Accademia de Florencia son el ejemplo perfecto de figuras que parecen intentar salir del bloque de piedra que las aprisiona, y una muestra palpable de lo que se acabaría teorizando como «*non finito*», concepto que pondría en valor la obra de arte «no acabada»⁶⁶.

No iré más allá en la historia interminable del uso artístico de la piedra porque, en primer lugar, no es el objeto de este apartado y, sobre todo, porque es el especial contacto con la piedra lo que me interesa. Es cierto, como ha señalado el historiador Eloi Boix⁶⁷, que tengo una especie de relación alquímica con el material, como si en él fuera a encontrar la verdad sobre la esencia del mundo:

Él mismo afirma que tiene una relación alquímica con el material. Quizá sea ese el motivo por el cual ha de ir a elegir el material a los templos de la piedra, las

⁶⁵ «*Non ha l'ottimo artista alcun concetto /c'un marmo solo in sé non circonscriva/col suo superchio, e solo a quello arriva /la man che ubbidisce all'intelletto*». La traducción es de Antonio de Villena y puede encontrarse en Buonarroti (1987, pp. 150-151).

⁶⁶ También Rodin compartía esta teoría estética de Miguel Ángel, y es uno de los escultores a partir de los cuales se teoriza la idea del «*non finito*». Sobre este tema, véase el artículo «*Le non finito: une réflexion sur l'inachèvement*», que forma parte del dossier documental *Rodin et le marbre, La relation d'un artiste avec son matériau* (Musée Rodin, 2017), disponible en: https://carrefourtheatre.qc.ca/wp-content/uploads/2018/04/rodin_et_le_non_finito.pdf

⁶⁷ Las referencias al ensayo del historiador Eloi Boix —*El temps contra la pedra. A la recerca d'una nissaga de picapedrers* (2022)—, centrado sobre todo en la producción artística de Guillermo Ros, no están paginadas por tratarse de un ensayo inédito.

*pedreras, siendo un placer inmenso, un gozo posiblemente superior al que experimenta en el resto del proceso creativo*⁶⁸. (Boix, 2022)

Ante la cantera, efectivamente se establece un goce específico, que no deja de estar exento de la violencia de estar —como diría Caillois— ante el misterio de «un corte irrecusable practicado en los tejidos del universo» (Caillois, 2016, pp. 130-131). Es fundamental basarse en el propio conocimiento del material, la piedra, que permanece en el mundo desde hace millones de años. Podría remontarme incluso a una mitología en torno al mármol según la cual «los mármoles crecen en las canteras. Plinio lo relata con la autoridad de un eminente naturalista y a partir del testimonio de los obreros que afirmaban que las brechas que practican en las montañas no perduran, pues la piedra, regenerándose, no tarda en rellenarlas» (Caillois, 2016, p. 39). Plinio creía en la cantera como algo vivo, y algo de eso hay en mi compromiso con la piedra, un compromiso que empieza en lo puramente físico. La piedra permite al que la trabaja convivir con ella en todos los aspectos: material, sensitivo, visual, físico y atemporal. El hecho de trabajar con la piedra habla y se significa por sí mismo. Mientras se trabaja, pueden aparecer fósiles o vetas, y se es consciente del tiempo que tiene y que pertenece a ese material. La posibilidad de poderle dar una nueva forma con las propias manos crea una mezcla de sensaciones emocionales y físicas. Como he dicho en otra parte,

(...) trabajo la piedra desde 2010. Algo indescriptible me atrajo de este material, quizá porque me permitía hacerme preguntas, cansarme, trabajar con las manos. Realmente el porqué lo encontré hace muy poco. Es un material que pide paciencia y mucho tiempo hasta que te permite encontrar ciertas cosas. La piedra pide convivir con ella, algo tan simple y complejo como eso. (...) también permite conocer el material y disfrutarlo con más intensidad: aprendes en qué momento del día la piedra

⁶⁸«El mateix afirma que té una relació alquímica amb el material. Potser siga eixe el motiu pel qual quan ha d'anar a triar el material als temples de la pedra, les pedreres, sent un plaer immens, un goig possiblement superior al que experimenta amb la resta del procés creatiu». Traducción propia.

brilla más y aprovechas para pulirla, ves cómo los músculos se congestionan cuando pasas tiempo manejando herramientas pesadas... (Castelló, 2021, p. 115)

Trabajar la piedra tiene una parte importante de cansancio físico, pero también un cierto misticismo. No puedo evitar sentirme identificado con Caillois cuando afirma que «entre la fijeza de la piedra y la efervescencia mental se establece una especie de corriente en la que encuentro por un momento —es verdad que memorable— sabiduría y bienestar» (Caillois, 2016, p. 120).

Ver cómo la piedra se transforma, «como cambia bajo el rigor del trabajo que se aplica sobre su estructura primitiva»⁶⁹ (Boix, 2022) resulta hipnótico:

*Trabajar al piedra te obliga a entender el proceso como un oficio, regido por unas normas, unas pautas temporales, unas formas de proceder concretas, unas exigencias físicas que castigan de forma muy específica ciertas partes del cuerpo humano. A partir de esa convivencia, Ros es capaz de ponerse en la piel de las personas que le han precedido, de los picapedreros que antes que él han trabajado la piedra. Porque a pesar de que hay avances técnicos, el trabajo de la piedra sigue siendo muy rudimentario y exige un alto rendimiento físico, necesita de un apego y una disciplina*⁷⁰.

Es esta disciplina a la que me aferro, todos los días en la medida en que me es posible, incluso cuando no estoy en proceso de producción:

⁶⁹ «(...) com canvia sota el rigor de la faena que s'aplica sobre la seua estructura primitiva». Traducción propia.

⁷⁰ «Treballar la pedra t'obliga a entendre el procés com un ofici, regit per unes normes, unes pautes temporals, unes formes de procedir concretes i unes exigències físiques que castiguen de forma molt específica certes parts del cos humà. A partir d'eixa convivència, Ros és capaç de ficar-se en la pell de les persones que l'han precedit, dels pedrapiquers que abans d'ell han treballat la pedra. Perquè malgrat que hi ha avanços tècnics, el treball de la pedra seguix sent molt rudimentari i exigix un alt rendiment físic, necessita d'un aferrament i una disciplina». Traducción propia

No es una necesidad que se pueda sostener sobre un argumentario racional, sino que responde —como él mismo confiesa— a una imperceptible adicción a la materia que explota. Un acto de sometimiento recíproco, porque la materia también le explota a él. Es un baile entre dos, entre la carne y la piedra que con frecuencia acaba en un peaje de sangre, porque Ros no entiende su trabajo sin este contacto «violento». Por tanto, en la búsqueda de la sensación subjetiva de un trabajo provechoso no le vale únicamente el hecho de generar ideas intelectuales, sino que necesita ir al taller, necesita tocar, sentir, palpar, cansarse, hacer algún tipo de ejercicio físico, saborear la satisfacción del trabajo en un sentido tradicional del término: como trabajo físico⁷¹. (Boix, 2022)

Siempre he reconocido en esta relación adictiva con la piedra, en esta conexión biofílica con el material natural, un cierto romanticismo, aunque soy consciente del desgaste físico que puede comportar esta adicción (al que se puede añadir un desgaste mental si estamos ante un objetivo que podríamos denominar «curricular»). Se podría decir que hay en la muestra un deseo expreso de enaltecimiento del material que ya estaba en mi producción anterior. Es posible también que haya en mí una cierta inclinación a la implicación del propio cuerpo, a la proeza física, a probar la propia resistencia, tal vez en relación con la idea de ponerse a prueba, de manera virtual, que Waelder (2007) señalaba como una de las motivaciones de los videojuegos violentos. También he reconocido siempre una especial fascinación por la figura del picapedrero, que uno puede encontrar todavía en la cantera, y trato de establecer vínculos con esas personas que conocen la piedra mejor que nadie:

⁷¹«No és una necessitat que es pugui sostenir sobre un argumentari racional, sinó que respon —com ell mateix confessa— a una xicoteta addició a la matèria que explota. Un acte de sotmetiment recíproc, perquè la matèria també li explota a ell. És un ball entre dos, entre la carn i la pedra que sovint acaba en un toll de sang, perquè Ros no entén la seua faena sense aquest contacte «violent». Per tant, a la recerca de la sensació subjectiva d'un treball profitós no li val solament el fet de generar idees intel·lectuals, sinó que necessita anar al taller, necessita tocar, sentir, palpar, cansar-se, fer algun tipus d'exercici físic, assaborir la satisfacció del treball en un sentit tradicional del terme: com a treball físic». Traducción propia.

*Es gente que convive directamente con la montaña, que la respira y la suda. Aunque con frecuencia son los grandes olvidados, una estirpe de antiguos sabios de la piedra que sobrevive al margen del mundo del arte, y que hoy ya nadie elogia, porque supuestamente ejecutan un trabajo mecánico y con poco glamur, o tal vez porque son considerandos unos simples obreros*⁷². (Boix, 2022)

En realidad, me siento de algún modo descendiente de esta estirpe de picapedreros, artesanos, cuyo trabajo siempre he admirado y que no suele valorarse en el mundo del arte. El enorme trabajo físico que supuso *Un ejercicio de violencia* es también —y me remito a mis propias palabras— un homenaje a ese trabajo artesanal: «Hacer más de doscientos elementos escultóricos es en parte una puesta en valor del trabajo manual, al que muchas veces no se le da importancia dentro del sistema artístico actual» (Castelló, 2021, p. 115).

6.6. El lore de la piedra: picapedreros y símbolos de la Llotja al IVAM

La explotación de la piedra ha sido históricamente importante en la comarca de l’Horta. Con la piedra de esta zona se construyeron los edificios más emblemáticos de la antigua ciudad de Valencia, entre ellos una de las edificaciones más importantes del gótico civil valenciano, la Llotja (la Lonja de los Mercaderes o Lonja de la Seda) de Valencia. El arquitecto medieval o maestro de obra era un personaje muy alejado de la imagen romántica que la literatura ha forjado de los constructores de las grandes catedrales. De hecho, en los documentos sobre la Llotja se habla de los «*Mestres Picapedrers* Pere Compte y Joan Ivarra», «el primero afamado por las excelentes referencias sobre su actuación en la Catedral de Valencia y por tratarse del Maestro de más reconocido prestigio en la Corona de Aragón» (Ramírez Blanco, 2013, p. 49).

⁷²«És gent que conviu directament amb la muntanya, que la respira i la sua. Encara que sovint són els grans oblidats, una estirp d’antics savis de la pedra que sobreviu al marge del món de l’art, i que avui ningú mai lloa, perquè suposadament executen un treball mecànic i amb poc de glamur, o tal volta perquè són considerats uns simples obrers». Traducción propia.

El maestro de obra se formaba en torno a los quehaceres rutinarios, codo a codo con los «manobres» y en contacto diario y directo con el material:

El maestro de obra actuaba como contratista, ingeniero y diseñador (...). No existía ninguna distinción entre el arte de trazar un plano y el conocimiento de todos los procesos y técnicas para construir un edificio. Los maestros constructores eran los responsables de un largo y diverso proceso que abarcaba desde la realización de los planos y el comienzo de las obras, hasta la edificación y la ornamentación. De hecho, este último proceso, demuestra que lejos de la especialización actual entre lo que podríamos denominar trabajos finos o especializados y trabajos gruesos o de baja calificación, la ornamentación y los detalles más delicados que podemos encontrar en las construcciones medievales eran realizados por los mismos obreros o maestros que elaboraban todo el proceso. Desde los cimientos y la colocación con fuerza e ingenio de rocas descomunales, hasta los detalles más sublimes cincelados sobre la misma piedra que podemos encontrar en forma de esculturas, gárgolas, relieves o inscripciones⁷³. (Boix, 2022)



Fig. 24. Marcas de cantero en la Llotja de Valencia [recuperado de Díez Arnal (s. f.)].

⁷³ «El mestre d'obra actuava com a contractista, enginyer i dissenyador (...). No existia una distinció entre l'art de traçar un plànol i el coneixement i domini de tots els processos i tècniques per a construir un edifici. Els mestres constructors eren els responsables d'un llarg i divers procés que abastava des de la realització dels plànols i el començament de les obres, fins a l'edificació i l'ornamentació. De fet, aquest últim procés, demostra que lluny de l'especialització actual entre allò que podríem denominar treballs fins o especialitzats i treballs grossos o de baixa qualificació, l'ornamentació i els detalls més delicats que podem trobar en les construccions medievals eren realitzats pels mateixos obrers o mestres que elaboraven tot el procés. Des dels ciments i la col·locació amb força i enginy de roques descomunals, fins als detalls més sublimes cisellats sobre la mateixa pedra que podem trobar en forma d'escultures, gàrgoles, relleus o inscripcions». Traducció pròpia.

Con este edificio, construido en el s. XV y consagrado al comercio, *Un ejercicio de violencia* establece un diálogo, que tiene que ver con los materiales, pero también con el mundo conceptual y simbólico que llegó a representar. La Llotja es un conjunto arquitectónico en el que arquitectura y escultura se funden en un conglomerado conceptual atravesado de símbolos. Para comprenderlos, la riqueza escultórica de la Llotja debe situarse en un contexto social propio de la Baja Edad Media, en un ambiente mediado por la religión y sus imposiciones morales —«a juzgar por las series de ordenanzas sobre el lujo y las malas costumbres emanadas de los reyes de la Corona de Aragón y la acerba literatura crítica de la época, a la que no le iban a la zaga los terribles sermonarios en los que el clero fustigaba las costumbres de sus contemporáneos» (Aldana, 1977, p. 9)—, un ambiente en el que la creación artística se subordinada a todo un programa moral.



Fig. 25. Vista de la Sala de Contratación de la Llotja de la Seda de Valencia [recuperado de Díez Arnal (s. f.)].

Las referencias exteriores al vicio en general —avaricia, lujuria, envidia—, al apocalipsis y al infierno en las esculturas de la fachada Oeste son un aviso para caminantes, una advertencia de las terribles consecuencias del pecado, en particular para los mercaderes que negociaban en

el edificio, tal vez tentados al fraude. En contraposición, el interior —la Sala de la Contratación o Salón Columnario— evoca de manera evidente el paraíso bíblico. La disposición de la sala es un rectángulo formado por quince cuadrados que configuran una cruz. En conjunto, «tiene el espacio de la Sala un sentido de “hortus conclusus” en el que las columnas son como árboles de un Paraíso conseguido ya en la Tierra. Esas columnas, como palmeras (...) sujetan el techo concebido como bóveda celeste» (Aldana, 1977, p. 25).

Son un total de veinticuatro columnas helicoidales, ocho de ellas exentas, doce medias columnas adosadas a los muros y, cuatro ocupando los ángulos de la sala. Las medidas y las cifras de los elementos geométricos, espacios, escalones, puertas, columnas, se ordenan de acuerdo con un sentido iniciático bíblico. Una inscripción latina (que aquí reproducimos traducida) recorre la parte superior de las paredes, conminando a la honestidad del mercader en este espacio sagrado del comercio:

Casa famosa soy, en quince años edificada. Compatricios, probad y ved cuán bueno es el comercio que no lleva el fraude en la palabra, que jura al prójimo y no le falta, que no da su dinero con usura. El mercader que así haga rebosará de riquezas y después gozará de la vida eterna. (Aldana, 1977, pp. 23-24)

En las partes altas del edificio, la piedra toma la forma de gárgolas —seres monstruosos, deformes y grotescos—, que tienen la función práctica de recoger las aguas pluviales, pero que custodian el edificio con la función simbólica de aleccionar y atemorizar al pecador sobre el horror del castigo eterno.



Fig. 26. Detalle de una de las gárgolas que custodian la Llotja de la Seda de Valencia. Foto: Rafa Esteve, 2018.

Aunque se trata de contextos muy diferentes —la Llotja fue construida en un momento de esplendor de la ciudad, mientras que la crisis económica atenazaba la Valencia de *Un ejercicio de violencia*—, como descendiente espurio de aquellos obreros que se sabían humildes picapedreros y no genios, también yo he picado piedra como forma de entender el mundo y de construir un universo simbólico. Allí donde el interior de la Llotja era un paraíso de salvación y gloria eterna a resguardo del pecado, quise, siglos después pero en el mismo escenario de Valencia, convertir la Galería 6 del IVAM en su antítesis, el fracaso de la rectitud moral, plasmado en un paisaje —en forma de columnario también— de corrosión, ruina y autodestrucción total, una especie de aniquilación del «paraíso». Las ratas —gigantescas y grotescas— tienen una clara similitud con las gárgolas amenazantes de la Llotja, que parecen aquí liberadas para combatir a la arquitectura que las contenía. Llotja y muestra explican su tiempo —medieval en un caso, contemporáneo en otro— a través de la misma piedra como recurso narrativo.

6.7. Un material de leyenda: el acero de Damasco

Hay otro material utilizado en la instalación que tiene también relación con la violencia y que oculta, cómo no, su propio *lore*: el acero de Damasco.

(...) para poder roer, para llegar al núcleo de esta carne —la piedra—, necesitan una herramienta, del mismo modo que en una cantera se utilizan herramientas diamantadas para poder explotar la piedra. Esta herramienta es el acero. Al final, utilizar el acero viene a ser una especie de homenaje a las herramientas. De alguna forma, el Damasco es la metáfora de un arma (no hay que olvidar que siempre se ha utilizado precisamente para forjar armas). (Castelló, 2021, p. 113)

El acero de Damasco es un material de leyenda, particularmente selecto y especialmente importante en la historia de la humanidad durante la Edad Media, cuando los armeros medievales musulmanes destacaban por su maestría y su sensibilidad. Las armas fabricadas con él se extendieron a medida que lo hacían los imperios musulmanes y sus rutas comerciales, lo que nos lleva, en una especie de cierre de círculo de referencias, a la Mezquita (con las famosas columnas que inspiraron a Miura) y a la ciudad de Córdoba:

Son muchas las contribuciones que Córdoba aportó al Occidente Europeo durante la época musulmana. Muchas reliquias de aquel pasado glorioso del Emirato y del Califato están aún presentes en la actualidad. Algunas, como la Mezquita, son patrimonio de la Humanidad. (...) sin embargo, pocos saben, o reconocen, que el corazón de aquella Córdoba esplendorosa latía gracias al acero de sus espadas y, menos aún, que es duro metal era un famosísimo acero. La fuerza de las armas cordobesas contribuyó al sostenimiento de todo aquel mundo maravilloso. (Calabrés Molina et al., 2002, p. 123)

El nombre de este material se debe a que Damasco fue el gran centro de fabricación, a partir de un tipo de acero que provenía de la India (un país que ya conocía bien la producción del acero), y de hecho era conocido como «hierro de la India». Se cuenta que los europeos conocieron las espadas de este acero durante las Cruzadas, legendarias por su filo y su dureza: «Habían ganado la reputación de poder cortar un pedazo de seda en el aire y de poder cortar una roca sin llegar a perder su filo» (RevistAcrópolis, 2023). La forja del acero de Damasco está rodeada de leyenda:

Los herreros antiguos y medievales sabían que la severidad de un baño de temple era fundamental para el éxito. Habían comprobado que el agua entre 30 y 40°C era menos endurecedora para el temple que un acero al rojo, y también que había que realizar enfriamientos escalonados, para que no quedaran tensiones fragilizantes en la hoja acerada. Por tanto, resulta reveladora la leyenda, misteriosa y secreta, que relata cómo debía calentarse la espada hasta que brillara como el sol naciente en el desierto, debiendo enfriarse después hasta el rojo púrpura, introduciéndola finalmente en el cuerpo de un esclavo musculoso. Los humores de los seres humanos, su temperatura corporal, daban la pista del medio ideal de temple. (Calabrés Molina et al., 2002, pp. 124-125)

Más allá de esta escalofriante leyenda, el mito le atribuía propiedades casi mágicas: se decía que «podían seccionar la armadura de los cruzados como si fuera papel, o que podían cortar una roca pesada sin perder su filo, que tenían propiedades curativas, que el mismo Alejandro Magno los empleó en su conquista o que el acero que se utilizaba en Damasco tenía su origen en el Reino perdido de Atlantis» (Porrás Soriano, 2021, p. 4).

La técnica del acero de Damasco se empleaba también para fabricar las catanas japonesas (lo que nos retrotrae también al universo de Miura y tal vez —por qué no— a la grandiosa espada del guerrero de *Berserk* y sus míticas cualidades).

Un aspecto fundamental del acero de Damasco es su belleza, admirada durante siglos, y que sin duda contribuyó a la leyenda. Su proceso de forjado crea unos patrones únicos debido a las capas de diferentes tipos de acero. Estas capas se manipulan de maneras diversas y dan como resultado esos patrones únicos que, observados con distancia, se asemejan a olas de mar en movimiento que recorren el metal. Contemplados de cerca, los patrones se tornan más complejos, y sus colores oscilan entre los tonos oscuros y los plateados, dependiendo no solo del tipo de acero su forjado, sino también de la luz y el ángulo en que se sitúa el metal. A esta belleza del acero se suma la propia de una textura única, lisa al tacto y levemente ondulada (Khorasani, 2007).

Este material es en *Un ejercicio de violencia* un homenaje al empeño artesanal y a las herramientas, y conecta al espectador con un imaginario de armas poderosas y hazañas bélicas, reforzando así la narrativa de la instalación, pero es algo más precisamente por su estética. Esa belleza del acero de Damasco, que aparece ya en la primera planta de la exposición en forma de incrustaciones en el interior de las columnas formando parte de la debacle de la destrucción —tal vez debiera decir de la belleza de la destrucción—, quizá despiste al visitante, que solo en la segunda planta descubre que esa belleza, en forma de afilados dientes, esconde la violencia de un arma letal que no solo ha destruido las columnas, sino que ha dejado en ellas la huella de su infección. Que puede haber belleza en la destrucción y en la violencia lo sabe muy bien el artista: esa belleza que sedujo a Marinetti y a los futuristas.



Figs. 27-28. Detalles de la aplicación del acero de Damasco en *Un ejercicio de violencia* (2021). IVAM Institut Valencià d' Art Modern / Fotos: Juan García Rosell.

6.8. El roedor como *alter ego*

El guerrero atormentado de *Berserk* con su magnífica espada es el *alter ego* elíptico en esta instalación. Podría haberlo sido explícitamente, pero hubiera constituido un gesto demasiado estético —el antihéroe de Miura no deja de ser un heroico guerrero al fin y al cabo—, y el tema requería de lo esperpéntico, lo deforme y lo grotesco. Y, desde luego, de la deshumanización.

Antes de adentrarme en las ratas y su papel en la narrativa de la instalación, sin embargo, hay que recordar que el uso de animales en general se enmarca en una larguísima tradición en la historia del arte en la que la figura animal se ha utilizado como *alter ego* o, mucho más frecuentemente, como alegoría reveladora sobre el ser humano.

6.8.1. El animal como espejo oscuro: el uso alegórico

Cuando en marzo de 2008, Bernard Fibicher, director del Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne presentaba como comisario la exposición *Comme des bêtes* (Como animales), aseguraba que «la representación animal funciona a través de las épocas y las civilizaciones como un revelador de nuestros estados de ánimo, de nuestros deseos, de nuestras inquietudes, de nuestra imaginación (...). Cuando hablamos de animales, hablamos en efecto de nosotros mismos, los mostramos a través de nuestros ojos cuando los representamos»⁷⁴ (Fibicher, 2008). Efectivamente, esta representación mediada por nuestra percepción es ancestral y no es posible abarcarla aquí, pero sí me remontaré al tradicional uso alegórico del animal que se dio tradicionalmente en las fábulas, casi siempre como espejo oscuro de las pasiones del ser humano, generalmente con afán aleccionador y moralizante. Como muestra, un botón: la fábula medieval que recoge Samaniego en el siglo XVII, *Congreso de los Ratonés*, en las que los ratones reunidos proponen colocarle un cascabel al gato, con la moraleja de que una cosa es proponer y otra llevar a cabo lo propuesto:

(...)

El proyecto aprobaron uno á uno.

⁷⁴ «la représentation animale fonctionne à travers les âges et les civilisations comme un révélateur de nos états d'âme, de nos désirs, de nos inquiétudes, de notre imagination (...). Nous parlons en effet de nous mêmes quand nous parlons d'animaux, nous les montrons à travers nos yeux quand nous les représentons». Traducción propia. La exposición tomaba como punto de partida una serie de nueve animales emblemáticos, relativamente cercanos al ser humano, para reflexionar acerca de las complejas relaciones entre el mundo humano y el animal.

¿Quién lo ha de ejecutar? eso ninguno.

—Yo soy corto de vista, yo muy viejo,

Yo gotoso, decían. El consejo

Se acabó como muchos en el mundo.

Proponen un proyecto sin segundo:

Lo aprueban. Hacen otro: ¡qué portento!

¿Pero la ejecución? ahí está el cuento⁷⁵.

Si traigo este ejemplo a colación es porque el prolífico Gustave Doré (1832-1883) se inspiró en la misma fábula para un famoso grabado, *Reunión de ratas* (1868), en el que consigue una atmósfera perturbadora y sombría poblada de ratas que al espectador se le antojan gigantescas.



Fig. 29. Gustave Doré, *Reunión de ratas*, 1868. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. [Recuperado de Calvo Santos, (2020)].

⁷⁵ Es muy posible que Samaniego recogiese la idea de la fábula de La Fontaine *La junta de los ratones* o *La asamblea de las ratas* (*Conseil tenu par les rats*), que trata el mismo tema y en la que probablemente se inspira el grabado de Doré. Samaniego, F. M. (2017). *Fábulas*. Textos.info. <https://www.textos.info/felix-mariasamaniego/fabulas/pdf>

Por lo demás, no revisaré aquí la larguísima historia de este uso alegórico de la figura animal como proyección humana: baste con una mención honorífica a *Los Caprichos* (1799) —y más concretamente las denominadas «asnerías»— de Goya (1746-1828), sátiras concebidas para analizar y combatir los vicios y los absurdos de la conducta humana que constituyen una crítica mordaz de la sociedad española (de la nobleza en particular) de finales del s. XVIII.



Fig. 30. Francisco de Goya, *Ni más ni menos*, de la serie *Los Caprichos* (n.º 41), 1799. Fundación Goya en Aragón.

Según Andersen y Bochicchio en «The presence of animals in contemporary art as a sign of cultural change», la observación del arte occidental de los dos últimos siglos desde una perspectiva histórica y cultural nos permite comprender que la presencia animal aparece con mayor fuerza en etapas caracterizadas por una idea de disgregación de la identidad humana. Encontrar la presencia simbólica y el retrato animal es más difícil en ciclos históricos en los que los valores tradicionales están en auge, mientras que el teriomorfismo en el arte suele aparecer para denunciar cuestiones morales o dinámicas económicas y políticas, los avances

de la tecnología o incluso la propia relación humana con la naturaleza o con el arte. En cualquier caso, lo cierto es que, al parecer, «en cualquier forma, medio o lenguaje, el animal es la verdadera y no reconocida “estrella” del sistema del arte contemporáneo»⁷⁶ (Andersen y Bochicchio, 2012, p. 13). Este «estrellato», si los autores están en lo cierto, dice mucho de la crisis de valores de la época en la que vivimos, aunque las construcciones de la identidad o las denuncias sociales a través de las figuras de animales se hagan desde el humor o la ironía. Centraré la atención en este arte contemporáneo, sin pretender ningún tipo de exhaustividad, que escapa a este trabajo: simplemente señalaré algunos ejemplos de artistas contemporáneos que han utilizado animales como *alter ego*, entendido este concepto en el sentido amplio de *alter ego* no solo del artista, sino como representación de la naturaleza más profunda del ser humano en general.

Dejaremos atrás los inicios del siglo XX, con Frida Kahlo (1907-1954), sus monos y perros, y sobre todo su venado herido (*El venado herido*, 1946) —impresionante autorretrato surrealista en el que la autora se representa como una figura mítica con cuerpo y astas de venado (sensibilidad y fragilidad) atravesada por las flechas de las heridas físicas y emocionales que atraviesan su destino— para llegar a finales del siglo, cuando van a aparecer «algunas pautas que prefiguran la interacción artística animal actual: 1) retrato animal multimedia 2) simulacro animal 3) uso ritual de animal muerto 4) presencia de animales vivos en la obra de arte»⁷⁷ (Andersen y Bochicchio, 2012, p. 17). De estas tendencias, que se complementarán en los años noventa con el recurso a la hibridación teriomórfica, me interesa particularmente la segunda: la utilización de la figura animal como elemento (simulacro) de una metáfora dentro de una narrativa.

⁷⁶ «(...) in any form, media or language, the animal is the real and unacknowledged “star” of the contemporary art system». Traducción propia.

⁷⁷ «(...) some guidelines foreshadowing the current animal artistic interaction are clear: 1) multimedia animal portrait 2) animal simulacrum 3) ritual use of dead animal 4) presence of living animals in the artwork». Traducción propia.



Fig. 31. Frida Kahlo, *El venado herido*, 1946. Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México. [Recuperado de Singularart (2023)].

Entre los artistas actuales, Andersen y Bochichio señalan a Maurizio Cattelan o Wim Delvoye. Cattelan (1960-) es un artista italiano polémico e irreverente que se inscribe en la tradición italiana de la *commedia dell'arte* y que ironiza sobre el actual sistema de valores sobre el mundo del arte a partir de lo grotesco y lo absurdo. En general, los animales son su *alter ego*. Así, en la instalación *Bidibidobidiboo* (1996) utiliza la ardilla —inspirada en las ardillas de los dibujos de Walt Disney, Chip y Dale— representando, a partir de la taxidermia, el suicidio del animal sobre una mesa de cocina. La pieza se muestra en suelo, forzando al espectador a agacharse para contemplarla, casi en una posición de oración o meditación:

(...) podemos ver a una ardilla en una cocina que se acaba de suicidar pegándose un tiro en la cabeza. La ardilla aparece sentada en una silla con la cabeza encima de una mesa de formica, en la que no hay ni una sola gota de sangre. Detrás quedan los platos sucios por fregar, la única verdad que se encuentra en la vida. A excepción de esa suciedad, el espacio es pulcro, higiénico como si de una sala de operaciones se tratase. El título hace referencia a las palabras mágicas que normalmente utilizan los

magos para transformar la realidad o para conseguir lo que quieren, aunque en este caso no han dado resultado. (Zabala, 2011, p. 43)



Fig. 32. Maurizio Cattelan, *Bidibidobidiboo*, 1996. [Recuperado de Sutterstock (2012)]. Ray Tang/Shutterstock.

Por su parte, el artista belga Wim Delvoye (1965-) suele reflexionar sobre temas comunes a nuestra cultura (el arte, los símbolos del capitalismo y, particularmente, la religión católica). Aunque es mundialmente conocido por sus cerdos tatuados con símbolos culturales alienantes, mostraré aquí otra pieza suya, *Viae Crucis* (2006), ostensiblemente provocativa para la religión católica, en la que utiliza radiografías de ratas que interpretan cada una de las catorce estaciones del ritual cuaresmal del viacrucis, dejando la serie inconclusa, puesto que faltaría la decimoquinta estación, que se refiere a la resurrección de Cristo.



Fig. 33. Wim Delvoye, *Viae Crucis*, Station #1-Jesus Is Condemned To Death, 2006.



Fig. 34. Wim Delvoye, *Viae Crucis*, Station #2-Jesus Bears his Cross, 2006.

Entre los artistas que se sirven de animales, se encuentra también la alemana Katharina Fritsch (1956-), que generalmente juega con el cambio de escala en figuras realistas y austeras, buscando la perfección técnica. Sus esculturas e instalaciones parten de imágenes arquetípicas, conocidas o reconocibles en un primer momento para el espectador, para representar la ambivalencia de la vida. *Rattenkönig* (El rey de las ratas, 1993) es un círculo de dieciséis ratas gigantes, cada una de casi tres metros de altura, con sus colas atadas en un enorme nudo en el centro. La duplicación de las ratas y la simetría en la disposición crea una experiencia visual inquietante. Fritsch evita añadir detalles realistas para resaltar las cualidades arquetípicas de agresividad, miedo y malicia. La artista se inspira en un fenómeno zoológico muy inusual —influyente en el folklore alemán, que lo considera un mal augurio— casi legendario y apenas documentado, denominado «el rey rata», según el cual un grupo de ratas acaban entrelazando sus colas en un nudo hasta quedar unidas de tal manera que están obligados a desplazarse juntos.

En el caso de *Rattenkönig*, se trata de una escultura monumental (tres veces la altura humana) que muestra dieciséis ratas iguales, dispuestas en círculo, con las patas levantadas y la parte superior del cuerpo inclinada hacia adelante. De cerca, se advierte el nudo que forman sus colas en el interior. Si bien la postura parece indicar agresividad, se trata de un impulso bloqueado por el nudo inamovible. Al parecer, *Rattenkönig* simboliza la ciudad de Nueva York, cuya arquitectura y contrastes abrumaron a la artista (una ciudad —Nueva York—, por cierto, asociada a la presencia de numerosas y enormes ratas).



Fig. 35. Katharina Fritsch, *Rattenkönig*, 1993. Dia Art Foundation, Chelsea. © Katharina Fritsch/Artists Rights Society (ARS), New York. Photo: Bill Jacobson Studio, New York

Entre la generación de artistas más jóvenes, algunos se han servido de la ironía y del humor en su utilización de un *alter ego* animal. Es el caso de Amalia Ulman (1989-), por ejemplo, que comenzó en 2015 *Privilege*, una *performance* que se iniciaba en las redes sociales y que continuaba después su expansión en varios formatos (también en vivo). Ulman, multidisciplinaria y siempre provocativa, reflexiona acerca de las relaciones de poder y juega con la ficción y la capacidad de la audiencia para creer. En este caso, dramatiza la cultura de oficina y pone en cuestión las relaciones laborales. Con este telón de fondo, la estética anodina de un despacho, Ulman introduce en su *performance* una enigmática paloma, Bob, que oscila entre protagonista y compañero, entre animal real y accesorio de plástico —que rompe su monotonía e interrumpe la productividad para convertirse en la voz que denuncia las condiciones sociales— y que la misma artista entiende como *alter ego*:

Es básicamente lo que quería hacer desde el principio de Privilege. Quería trazar un camino para ser más creativa porque sentía que el lenguaje era demasiado nuevo

*para entenderlo y podría desanimar a la gente. Fue una decisión consciente utilizar a Bob como medio de comunicación coherente entre la obra y el público. Quiero que la gente entienda que hay un guion, por ejemplo*⁷⁸. (Glover, 2016)



Figs. 36-37. Amalia Ulman, *Privilege*, 2016. Foto (derecha): Renata Raksha.

Otra artista interesante de esta generación que usa la figura del animal en sus esculturas, pinturas o instalaciones es Meriem Bennani (1988-). Bennani es una artista marroquí que experimenta con todo tipo de medios e instalaciones, desde vídeos (de estilo documental o de animación) e instalaciones que juegan con lo absurdo hasta esculturas en el espacio público de una estética más convencional, pero a las que da movimiento, para reflexionar sobre la sociedad contemporánea y sus identidades fracturadas. En *Mission Teens: French School in Morocco* (2019), un vídeo basado en su propia experiencia, que recoge testimonios sobre un

⁷⁸ «It's basically what I wanted to do from the beginning of *Privilege*. I wanted to lay out a path to be more creative because I felt the language was/is too new to understand and might put people off. It was a conscious decision to use Bob as a means of coherent communication between the work and the audience. I want people to understand that there is a script, for example». Traducción propia. Declaraciones de la artista en una entrevista concedida a Alexander Glover (2016) para la publicación *Studio International*.

sistema educativo heredado de la presencia colonial y hoy reservado a las élites locales, investiga a través de un burro (su *alter ego*) la formación de la identidad entre dos culturas.



Fig. 38. Meriem Bennani, *Mission Teens*, 2019. [Recuperado de Dmitriev (2019)].

Bennani presentó en 2020 junto a la cineasta Orian Barki (1985-) una serie de vídeos bajo el título *2 Lizards*, en los que se presenta una visión surrealista de los primeros meses de la pandemia del COVID-19. En esta película de animación, dos lagartos antropomorfizados (los *alter ego* de las artistas) se mueven por una ciudad atrapada por una pandemia, bajo aislamiento, mientras claman por una reforma de la justicia social.



Fig. 39. Meriem Bennani y Orian Barki, *2 Lizards*, 2020. Fotograma [recuperado de Marcoux (2023)]. Todos los episodios están disponibles en <https://www.orianbarki.com>.

No quisiera acabar este apartado dedicado a referencias artísticas relacionadas con el mundo animal sin dar una vuelta atrás generacional para mostrar la instalación de un artista chino, Cai Guo-Qiang (1957-). Se trata de *Head On* (2006), una instalación que presenta elementos relacionados con la historia de la ciudad de Berlín, pero plasma también conceptos universales de la humanidad con los que me siento especialmente preocupado conceptualmente:

(...) la belleza de la destrucción, el heroísmo y la ofuscación humana. En ella noventa y nueve lobos corren al galope por toda la sala para acabar saltando y chocando contra una pared de cristal, que es de la misma altura y grosor que el Muro de Berlín. El lobo, animal feroz y valiente, vive dentro de una unidad colectiva siguiendo las órdenes de su líder; y, aquí, ese líder lleva a toda la manada a la autodestrucción. Consigue plasmar en una imagen poética, violenta pero bella y pura a la vez, un hecho trágico que se repite constantemente a lo largo de la historia de la humanidad: la ceguera colectiva persiguiendo un objetivo sin ser analizado previamente. Este

hecho de errar, esta falibilidad, es innata en la condición humana. (Zabala, 2011, p. 34)

Los lobos, de tamaño natural y extremadamente realistas por las expresiones de los rostros y la tensión de sus cuerpos, forman un arco poderoso, una ola estética que avanza hacia la destrucción. Fueron contruidos por artesanos chinos con una combinación de metal, paja y piel de oveja pintada. Las facciones del rostro están remarcadas con tiras de plástico, y los ojos con incrustaciones de mármol.



Figs. 40-41. Cai Guo Quiang, *Head On*, 2006. [Recuperado de Designisthis (2011)].

La instalación, impresionante y dramática, produce una sensación de belleza trágica y de impotencia. Más ambiciosa en su concepto que *Un ejercicio de violencia*, la instalación de Quiang denuncia un universal: la ofuscación como tragedia de la humanidad, pero la violencia, la belleza de la destrucción y el heroísmo fracasado están ahí, en lo que se me antojan —es una percepción subjetiva, desde luego— nexos conceptuales.

6.8.2. Ratas, precisamente ratas

A lo largo de la historia, los instintos destructivos han sido relacionados de manera metafórica con formas animales. El lobo, sin embargo, es un animal estilizado y majestuoso, y *Un ejercicio de violencia* reclamaba, como ya he manifestado, lo grotesco y lo deforme. Además, si hay un animal infecto, repulsivo para muchas personas, que ronda cerca de nosotros y que habita universos de por sí oscuros y repugnantes —como las cloacas, por ejemplo—, que es además portador en la tradición de toda clase de símbolos asociados al mal y la destrucción —a la peste, sin ir más lejos—, a la debilidad del ser humano, ese es la rata (que no el ratón, su homólogo menos agresivo, evocador de una cierta ternura alternada con la repulsión, aunque el equívoco entre ambas especies ha durado siglos).

Por otra parte, las ratas de *Un ejercicio de violencia* no podían ser simplemente realistas: debían ser deformes —como lo son las gárgolas—, tener algo de monstruosas, porque «los monstruos son devoradores, voraces», como indica García Cortés en *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, y además «no sólo son una amenaza que significa peligro, sino que llevan aparejados componentes de repulsión y náusea que se asocian a la suciedad, a la decadencia, al deterioro y la putrefacción. No sólo producen miedo, sino que, generalmente, son repelentes, repulsivos, asquerosos, violaciones de la naturaleza» (García Cortés, 1997, p. 37), pero sobre todo «plantean un enigma» (García Cortés, 1997, p.

31) que interrumpe nuestro mundo cotidiano. Esa monstruosidad favorecía una primera revelación: «cómo el propio proceso de creación —como experiencia vital— contiene la crueldad» (Arruda, 2016, p. 93). La crueldad tiene aquí el sentido nietzscheano de crueldad de la voluntad de poder propia del creador, «asociándose al rigor, a la dureza, a la determinación o aplicación absoluta» (Arruda, 2016, p. 95). También para Artaud, «la crueldad significa rigor, intención y decisión implacable, determinación irreversible y absoluta» (Artaud, 2001, p. 115). Es en este sentido que puede decirse que el arte supone la crueldad —entendida como dureza— en la disposición del artista hacia la creación, y que, por tanto, «el artista es cruel consigo mismo al erigir su existencia a partir de su disponibilidad para la creación. La creación contiene la no-libertad del artista» (Arruda, 2016, p. 99). La creación no es, para el creador, una elección. De hecho, estoy de acuerdo con Maggie Nelson cuando, en *El arte de la crueldad*, afirma que lo que le interesa del arte no es la capacidad que le atribuye Freud para reconducir el «trauma», sino precisamente «su capacidad para ofrecer una visión impredecible de lo que algunos budistas han llamado “estilos de encarcelamiento”: las a veces simples, a veces complicadas, maneras en las cuales los humanos se encarcelan a sí mismos y a los demás, provocando sufrimiento en vez de aliviarlo» (Nelson, 2020, pp. 19-20). Este es el sentido que le doy al concepto de violencia —crueldad— aplicado a la creación.

Las ratas ayudan, además, a que el espectador se sienta interpelado ante el descubrimiento de esos seres grotescos. Al definir lo raro, Fisher se refiere a algo «extraño que nos hace sentir que no debería existir, o que, al menos, no debería existir aquí» (Fisher, 2016, p. 19), pero también, en sentido inverso, nos preguntamos: «“¿por qué no hay nada cuando debería haber algo?”. Los ojos ciegos de los muertos, los ojos idos de los amnésicos provocan una sensación espeluznante» (Fisher, 2016, p. 15).

Las ratas resultan extrañas, no solo por su deformidad, sino por el hecho mismo de estar en el museo —¿qué hacen las ratas en el museo?—, por estar fuera de lugar, pero

también por tener los ojos ciegos (es decir, no tenerlos). En su definición de lo espeluznante, Fisher añade otra característica: la presencia de un enigma, y una sensación de que el enigma puede conllevar un nuevo conocimiento. El enigma, la pregunta que interpela al espectador, es: ¿qué quieren esas criaturas? Y la respuesta inmediata e inquietante es que son criaturas que amenazan «las estructuras que antes habían dado sentido al mundo» (Fisher, 2016, p. 81) o, en este caso, al museo, al mundo de la institución. Hay todavía un elemento más a favor de las ratas: las ratas roen, y no hay mejor metáfora para la narrativa de *Un ejercicio de violencia* que la lenta destrucción que el sistema del arte ejerce sobre el artista que roe su frustración.

Un ejercicio de violencia quería presentar ese ciclo inacabable en el que el artista contemporáneo se ve inmerso de manera inevitable: un ejercicio en el que las ratas adquieren el rol de parásitos —en el sentido del artista o agente cultural parásito de la institución, cuya aspiración es formar parte del Arte con mayúsculas y participar del poder de la institución, bajo el disfraz de la transgresión si el momento lo requiere—, pero también ese otro rol, con el que me identifiqué, de creador autoexplotado, de entusiasta precario: «así son las ratas de la exposición: pueden representar al artista/institución/agente artístico, con un rol absolutamente lejano al mío, o a mí mismo, creador precario que se autoexplota y enferma» (Castelló, 2021, p. 113).

Las ratas necesitan del alimento de las columnas como el artista necesita del museo, que es la institución que le legitima. La paradoja es que el artista que se autoexplota y que es crítico con las instituciones necesita de ellas, y sabe que su lucha es en vano, porque el museo acaba fagocitándolo y convirtiéndolo en aquello contra lo que combate, contribuyendo a perpetuar un sistema permeado por la lógica mercantilista de la que no es posible escapar. Además de la violencia propia de la creación, las ratas evidencian también esa violencia sistémica. Cuando se me ha preguntado por el grado de conciencia o de inconsciencia que esta situación representa para el artista, mi respuesta ha sido: «Es una conciencia fortísima, porque

eres consciente de la necesidad de crear y hacer este tipo de proyectos para sentirte realizado, pero al mismo tiempo hay una inconsciencia bestial, porque ignoras que lo pasarás mal, muy mal...» (Castelló, 2021, p. 115). Lo cierto, sin embargo, es que en realidad no hay tal inconsciencia, sino una conciencia lacerante que no quiere serlo: de ahí la ceguera de las ratas —que no quieren ver, que eligen no ver— a la que me he referido más arriba.

Tal vez no haya hablado suficientemente de la ceguera. Dice el refrán que «no hay peor ciego que el que no quiere ver», y esa «ceguera» entrecomillada, que es la ceguera de las ratas, es «la única forma de sobrevivir huyendo hacia delante, llevados por la desidia y aceptando las condiciones tramposas de un sistema que promueve el trabajo temporal camuflándolo de inversión vocacional, que entretiene en la gestión online del uno mismo y limita la concentración», dice Remedios Zafra, que añade: «ciego es el que no ve la injusticia» (Zafra, 2020, p. 238). La lucidez es mucho más dolorosa que esta «ceguera», porque supone aceptar la precariedad como el destino de nuestro entusiasmo creativo. «La visión —sigue diciendo Zafra— surge al dar unos pasos atrás y ajustar el zoom con que observamos las cosas, alejándonos para identificar las fuerzas de poder que atraviesan la cotidianidad con un poco más de distancia, advirtiéndolo que el aumento de la precariedad de muchos es paralelo al aumento de la riqueza de unos pocos» (Zafra, 2020, p. 238). Las ratas no ven —no quieren ver— que la institución las ha devorado a ellas, que se han mimetizado con la institución a la que criticaban.

La consecuencia en el artista —como en las ratas— es la enfermedad (el estrés, la depresión, la fatiga), que es una condición estructural y no psicológica, como denunciaba Espluga (2021), aunque se pretenda responsabilizar al individuo mediante una «privatización del estrés». Ya hemos visto cómo se ha impuesto una nueva ética del trabajo —una ética posfordista— que anima al sujeto a comportarse como empresario de sí mismo, y a hacerlo

libremente. Es lo que Byung-Chul Han (2022) denominaba «violencia de la positividad», una violencia sistémica e interiorizada, puesto que se vive como libertad.

El imperativo ético de autorrendimiento se agrava cuando la profesión se convierte en la identidad. En este sentido, son interesantes las afirmaciones de la actriz estadounidense Emily Absher en su tesis de graduación —*What you love is killing you: stopping hustle culture in the performing arts* (Lo que amas te está matando: acabar con la *hustle culture* en las artes escénicas)—: «se nos dice que hagamos algo que amemos. “¡Haz algo que ames y nunca trabajarás un día en tu vida!”»⁷⁹ (Absher, 2020, p. 2). Los artistas, por ejemplo, trabajadores apasionados, dedican la mayor parte del tiempo a producir. Absher se pregunta: «¿cómo *no van* a hacer del trabajo el centro de su vida?»⁸⁰ (Absher, 2020, p. 4), pero «a medida que el trabajo va arrasando con todos los demás aspectos de la vida, uno cae víctima de lo que el escritor de *The Atlantic* Derek Thompson identifica como “workism”⁸¹. El “workism” describe el acto de adorar el propio trabajo con la dedicación de un devoto creyente religioso en su capacidad de proporcionar identidad, comunidad y propósito (...). En lugar de limitarse a poner comida en la mesa, se espera que el trabajo proporcione una sensación de trascendencia hacia un mayor significado, realización y satisfacción emocional»⁸² (Absher, 2020, p. 3).

El *glamour* del trabajo, sin embargo, pasa factura, como hemos visto a lo largo de esta tesis. Y Absher alerta: «El *burnout* se ha convertido en un fenómeno tan extendido que ya es un diagnóstico legítimo tanto en las consultas de psicología como en las de medicina general.

⁷⁹ «(...) we are told to do something we love. “Do something you love, and you’ll never work a day in your life!”». Traducción propia.

⁸⁰ «(...) how are they not to make work the centerpiece of their life?». Traducción propia.

⁸¹ El término *workism* se utiliza aquí en el mismo sentido del término *workaholism*, que ya se ha definido en un capítulo anterior.

⁸² «As work washes away all other aspects of life, one falls victim to what is identified by The Atlantic writer Derek Thompson as “workism.” Workism describes the act of worshipping one’s work with the dedication of a devout, religious believer in its ability to provide identity, community, and purpose (...). Instead of merely putting food on the table, work is expected to provide a sense of transcendence into greater meaning, fulfillment, and emotional satisfaction». Traducción propia.

Los síntomas del agotamiento son especialmente reconocibles porque han alcanzado un estatus perjudicial a través de los *hashtags* de las redes sociales y la performatividad en el lugar de trabajo. Los signos del agotamiento se han convertido en una peligrosa moda, y lo que es peor: están de moda»⁸³ (Absher, 2020, p. 7). De ahí que, como creador, yo intente «no obsesionarme con el desgaste o la precariedad. Hay que ser conscientes de que, efectivamente, somos afortunados por hacer lo que nos gusta, pero cuidado, porque después pasan estas cosas de las crisis existenciales y estas mierdas» (Castelló, 2021, 112).

En un artículo posterior a *Un ejercicio de violencia*, yo sintetizaba esa situación —con ese pesimismo que me asalta con frecuencia— y sus consecuencias:

Cuando vida y trabajo son sinónimos, cuando la existencia humana sólo significa un proyecto de perfeccionamiento sin fin y nuestro valor recae en el grado de hiperproducción y competitividad que somos capaces de asumir, es imposible no caer en una vorágine de enfermedades mentales. Éstas, a su vez, con la regulación química necesaria para la productividad y el descanso al que nos abocan, son perfectas para mantener la vida personal como materia prima del mundo empresarial y las clases dirigentes. A sabiendas de todo, de sabernos enfermos, aquí seguimos. Haciendo la croqueta hiperactiva y sin rumbo sobre todo este barro de precariedad, autoexplotación y desesperanza. (Ros, 2023, p. 93)

Las ratas que se comen al museo, que supuran la materia de la que se alimentan, que enferman y se ciegan, pretenden ser una lectura crítica —y autocrítica, por descontado— de esta situación de violencia: la inherente al proceso mismo de creación y la violencia sistémica propia de la sociedad del rendimiento a la que alimentamos a nuestro pesar.

⁸³ «Burnout has become so large a phenomenon that it is now a legitimate diagnosis in psychological and general doctors' offices, alike. The symptoms of burnout are particularly recognizable because they have reached a detrimental status through social media hashtags and workplace performativity. Burnout signifiers have become dangerously trendy, and possibly worse: fashionable». Traducción propia.

Quisiera recordar, para acabar este apartado, una ficción que, a modo de metáfora, Natalya Serkova incluye en su texto para el catálogo de la instalación: es la historia de un joven que recuerda a una amante con los incisivos algo largos —como los de una rata— y cuya mordedura le producía placer:

Puede que de lo que se trate sea de aquellos dientes de roedor, algo salientes, que, al morder, en lugar de desgarrar, daban placer. ¿No es ahí donde encontramos una de las dialécticas más sofisticadas del dolor? Además, ¿no es ese el tipo de dolor que experimenta el/la artista cada vez que se enfrenta a su precaria e ingrata labor, mordiendo mármol, silicona, o cualquier otra cosa que hubiera almacenado en su estudio, cuyo alquiler lleva tres meses sin poder pagar? ¿Cuán largos han de ser los dientes de una rata para dejar en el cuello del artista, de la artista, ese moratón que le ayude a olvidar su deuda? (Serkova, 2021, p. 16)

6.9. Antes de *Un ejercicio de violencia*: el hilo conductor

Cuando se me ha preguntado si trabajar la piedra era para mí una respuesta a la pregunta sobre el sentido, he respondido con honestidad que «es fácil no encontrar el sentido cuando no hay estabilidad económica, que muchas veces comporta también estabilidad emocional» (Castelló, 2021, p. 115), pero lo cierto es que encontrar conexiones entre el tratamiento de la piedra y su enaltecimiento a lo largo de mi producción es una de las cosas que me permite encontrar sentido a lo que hago.

El primer proyecto de mi práctica artística en el que la piedra fue material protagonista fue *Cossos* (2014), una investigación que concluye con una muestra en la Casa de Cultura de Alboraiá en 2014. Como ya he dicho más de una vez, la idea entonces era ya el enaltecimiento

del material desde sus formas naturales, desde una perspectiva geométrica y formal. En palabras de Eloi Boix:

*Cossos nació de las inquietudes que le habían surgido durante el proceso práctico de creación artística, es decir, unas inquietudes directamente relacionadas con el material que trataba de «domesticar», de adaptar a las formas preconcebidas de la razón humana. (...) La producción constaba de catorce piezas talladas en diferentes tipos de piedra y de dimensiones variables (mármoles y calcáreas con diferentes características singularidades cada una), todas ellas presentadas como la lógica consecuencia del desarrollo de conceptos que se vinculaban al enaltecimiento de la piedra como elemento referencial y geométrico. Cossos trataba, por tanto, de elogiar todas las particularidades de la piedra*⁸⁴. (Boix, 2022)

Desde entonces, el uso de la piedra y su enaltecimiento ha sido una constante de mi producción artística.



Fig. 42. Vista de la exposición *Cossos* en la Casa de la Cultura d'Alboraia (2014). Foto: Irene Faus.

⁸⁴ «*Cossos* naixia de les inquietuds que li havien sorgit durant el procés pràctic de creació artística, és a dir, unes inquietuds directament relacionades amb el material que tractava de «domesticar», d'adaptar a les formes preconcebudes de la raó humana. (...) La producció constava de catorze peces tallades en diferents tipus de pedra i de dimensions variables (marbres i calcàries amb diferents característiques i singularitats cadascuna), totes elles presentades com la conseqüència lògica del desenvolupament de conceptes que es vinculaven a l'enaltiment de la pedra com element autoreferencial i geomètric. *Cossos* tractava, per tant, de lloar totes les particularitats de la pedra». Traducció pròpia.

Al año siguiente participé en una exposición colectiva, *Geologia de l'Inefable* (2015) en el centro Can Felipa de Barcelona. Era una muestra comisariada por Widephoto, y en ella participaban los artistas Bego Antón, Alberto Feijóo, Jordi Medio, Aleix Plademunt y Johan Rosenmunthe. Todas las piezas presentadas respondían a una tesis:

En una era en la que la materialidad se ha diluido en bits que circulan por ondas invisibles e intocables, en la que los soportes físicos han comenzado a desaparecer y la tecnología ha avanzado tanto que se considera inteligente, la reivindicación de la materia más básica, sólida y terrenal se ha convertido en imprescindible. (...) Más allá de la fotografía, la variedad de acercamientos y la multiplicidad de soportes que se presentan en esta exposición (...) muestran cómo el objeto más simple y cercano puede representar también la abstracción de lo desconocido, de la piedra al meteorito⁸⁵.

Se trataba de reflexionar sobre la relación emocional individual con el entorno físico, con la piedra como materia prima y elemento más ancestral y perdurable de ese entorno. En aquella muestra, yo presentaba dos piezas: *Haze* y *Zape_1988*.

⁸⁵ Texto de presentación de la muestra extraído de la página web de Can Felipa. Véase más información de la exposición en: <https://www.cccanfelipa.cat/arts-visuals/590-geologia-de-linefable/>



Fig. 43. Guillermo Ros, *Haze*, 2015. Foto: CC Can Felipa.

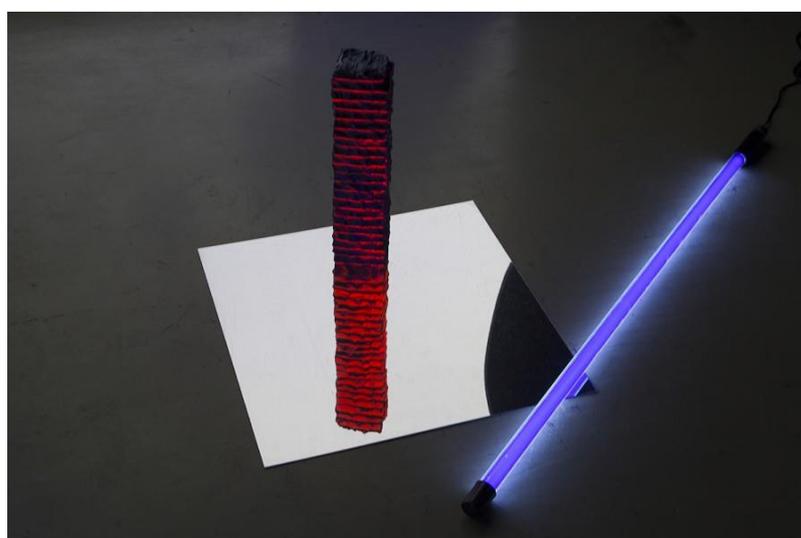


Fig. 44. Guillermo Ros, *Zape_1988*, 2015. Foto: CC Can Felipa.

La idea era intervenir el material tradicional —la piedra— con pinturas sintéticas, y hacer que sus reflejos inmateriales se expandiesen en imágenes virtuales —intangibles— mediante proyecciones y reflejos en espejos. Se trataba de hacer referencia a una sociedad mediatizada en nuestra cotidianidad por las pantallas, una sociedad que se sirve de compuestos minerales (el coltán, por ejemplo, del que se extrae el tántalo, y cuya extracción contribuye a la degradación ambiental) para crear complejos dispositivos electrónicos atractivos en su diseño.

Ambas piezas hacían referencia a esa vinculación intrínseca entre dos mundos aparentemente distantes y a la fascinación por las nuevas estéticas creadas a partir de esa vinculación.

En 2016, la obsesión por la piedra volvía a aparecer en *Stoned*, que se presentaba en la galería Área72 de Valencia.



Fig. 45. Guillermo Ros, *Stoned*, 2016. Foto: Irene Faus.

Stoned constituía el proyecto del Trabajo de Final de Máster y mi primera exposición individual. Sobre esta muestra, escribía en el TFM:

*Stoned hace referencia a un juego de palabras en el que el elemento material protagonista de la muestra, la piedra, se confunde con un estado de ingravidez mental que encuentra en este elemento una eficaz metáfora: quedarse de piedra, estupefacto. Un título adecuado para una exposición que parte de la investigación llevada a cabo, en la que la interrelación entre materialidad, virtualidad y simulación son conceptos presentes*⁸⁶. (Ros, 2016, p. 39)

⁸⁶ «*Stoned* fa referència a un joc de paraules on l'element material protagonista de la mostra, la pedra, es confon amb un estat d'ingravedesa mental que troba en aquest element una eficaç metàfora: quedar-se de pedra, estupefacte. Un títol adient per a una exposició que parteix de la investigació duta a terme, on la interrelació entre materialitat, virtualitat i simulació són conceptes presents». Traducció pròpia.

Los elementos fundamentales de la muestra eran material pétreo (pulido en algunas caras en parte de las piezas, mientras que otras son rugosas y se asemejan a meteoritos con efectos iridiscentes) —que se presentaba modificado con pintura industrial *Tuning* de carrocería— y su reflejo especular, que sugiere un estado de ingravidez artificial muy de acuerdo con el título (que significa también estar «colocado») y que tenía para mí reminiscencias personales. Con el fin de cohesionar el conjunto, se decidió grabar un vídeo —*Mandanga*— a modo de *statement*.

Así como la piedra de la instalación del IVAM tenía ya un recorrido en mi obra anterior, tampoco la representación de la violencia inherente a la producción artística es un tema que aparezca por primera vez en *Un ejercicio de violencia*.

Los primeros proyectos personales ya visibilizaban muchos de los elementos y de la narrativa que acaba detonando en la instalación del IVAM, tanto a nivel artístico —con un presupuesto y una producción al que pocas veces un artista puede acceder— como a nivel de frustración personal —desgaste, dudas, crisis existenciales, etc.—. Así, la violencia y la explotación como temas aparecen ya en *Burnout* (2016), que no abandona la piedra y que ha tenido variaciones a lo largo de dos años. Como dije en la entrevista para el catálogo del IVAM, «se podría decir que todo empieza con *Burnout*, unas piezas también en piedra que simulan una carrocería de coche que ha reventado al golpearse. Todavía hablaba con cierta sutileza del artista autoexplotado y del contexto más inmediato, era un concepto que comenzaba a surgir. Aquellas piezas fueron las precursoras para que llegara *Troquei Whey*, donde todo el entramado conceptual se asentó» (Castelló, 2021, p. 112).

Burnout es la materialización de una investigación en torno al paradigma cultural del rendimiento, que conmina a la autoexplotación, al aislamiento narcisista, la apatía y el cansancio generalizado, que nos induce a seguir un ritmo irrefrenable de aceleración. Una sobreactividad autoimpuesta que encuentra su simbología en el concepto de *burnout*. El

término, además de hacer referencia a ese síndrome de desgaste ocupacional, define una modalidad en la conducción de exhibición dentro del mundo automovilístico: aquella consistente en una confrontación de velocidad y estaticidad en la que el vehículo permanece parado mientras las ruedas traseras giran a toda velocidad provocando su desgaste sin ningún tipo de utilidad real. Así, la rueda pasa de ser un objeto con una única finalidad acotada y útil que respondería a las necesidades de un agente externo, para pasar a ser un objeto de exhibición por sí mismo, tanto por su manufactura como por su potencial de hiperrendimiento.

Burnout insiste en señalar todos estos conflictos socioculturales, que al final no son más que las consecuencias de las contradicciones internas del capitalismo, cuyo fin ya prevén algunos autores que apuestan por su colapso y desplome intencionado y revolucionario. Esta paradoja entre lo estático y la velocidad, entre las diferentes tendencias anticapitalistas que se mueven entre el desacelerar y acelerar hasta eclosionar, la examina *Burnout* mediante un lenguaje irónico, simbólico y metafórico trasladado a lo objetual. El conjunto de obras que conformaban la muestra eran piezas de mármol (material natural, pesado y estático), talladas en forma ergonómica simulando unos restos de carrocería siniestrada por un impacto. El mármol de estas piezas estaba parcialmente hidroimpreso en fibra de carbono (material utilizado en la alta competición por sus propiedades y gran rendimiento) que dialogaban con una peana (objeto expositivo para el enaltecimiento de la escultura, pero carente de obra en este caso). La ausencia sobre una peana es algo inconcebible para el sistema del arte, pero esta peana estaba preparada como si de un kit de carrocería de alto rendimiento de coche se tratase, tubos de escape incluidos para salir a toda velocidad. Un conjunto imaginado que, proponiendo nuevos modelos relacionales entre artefactos y naturaleza, insistía en la complejidad de lo aparentemente enfrentado. Se incidía así en la relatividad y la abstracción

de conceptos como el del tiempo y espacio, velocidad y estaticidad, útil o inútil.



Fig. 46. Imagen de la primera edición *Burnout* (2017) vista desde la cara hidroimpresa.
Foto: Irene Faus.

La exposición *Troquei Whey Por Um Gol Quadrado* (2019), además de asentar los conceptos en torno a la violencia inherente en la producción artística, fue el primer proyecto concebido en forma de instalación. Como ocurre en *Un ejercicio de violencia*, la instalación o *escenario* es la fórmula idónea para representar toda una serie de referencias y contextos (lo que anteriormente he definido como *lore*).



Fig. 47. Vista de la exposición *Troquei Whey Por Um Gol Quadrado* (2019). Foto: Alberto Feijóo.

Troquei Whey Por Um Gol Quadrado se presenta en 2019 en la Galería Punto de Valencia. La muestra quería ser el documento del colapso del artista en el proceso de producción artística. «Bajo el paradigma del capitalismo, el cuerpo del artista es una máquina inagotable de producción esquizofrénica, un cuerpo que absorbe trabajo y olvida su propia condición mental y física», firmaban los comisarios de la exposición, Andreu Porcar y Carles Àngel Saurí⁸⁷. El trabajo que esconde cada pieza es invisibilizado a favor de la valoración única del resultado último, pero finalmente «cualquier obra de arte es documento *per se* de su propia construcción». Cada una de las piezas que se presentan tienen

(...) grietas o heridas que dejan respirar el proceso al que han sido sometidos los materiales. Estas heridas son mostradas a través de un ejercicio metafórico en el cual hasta el nombre de la exposición guarda sentido oculto en referencia a un personaje anónimo de YouTube que pone el cuerpo al máximo para ser esculpido por los procesos de diseño del cuerpo contemporáneo. (Porcar y Àngel Saurí, 2019)

Así, la pieza de mármol, de una tonelada y media de peso, extraída de una cantera portuguesa, es testimonio del desgaste, de la capacidad de aguante, de una erosión de la que quedan fragmentos, a modo de partes de cuerpo despedazado. Este desgaste se crea por el sistema del arte y de su lógica productivista y acelerada del capitalismo más depredador.

⁸⁷ Las citas que siguen corresponden al texto curatorial de los comisarios, que no está paginado. El texto puede encontrarse en <https://guillermoros.com/troquei-whey-por-um-gol-quadrado/>



Fig. 48. Imagen de la pieza *De O a 5000* en *Troquei Whey Por Um Gol Quadrado* (2019). Foto: Alberto Feijóo.

Del mismo modo, en esta exposición se presenta una pieza relacionada ya explícitamente con el manga. Se trata de una imagen que reproduce, con tinta china y laca de coche sobre madera, la figura de Toguro. Los comisarios de la muestra, a propósito de esta pieza, señalan:

Antihéroe que personifica las consecuencias de sobrepasar los propios límites vitales. El escenario de desgaste y colapso tiene su origen en el hiperrendimiento y el modelo de arte y de artista contemporáneo. Insertado dentro de este relato expositivo, Toguro metaforiza el arte. (...) Su papel en el manga Yū Yū Hakusho es el de un antagonista acelerado. Como el arte, Toguro también metaboliza y absorbe energía sin límite. Es un luchador que para ganar a sus oponentes crece en musculatura hasta el punto de perder la noción de la razón. (...) En este sentido, Toguro es la hipérbole de un proceso de metabolismo acelerado donde se acaba desdibujando a él mismo. (...) Toguro también es el artista que se autoexplota. (Porcar y Àngel Saurí, 2019)



Fig. 49. Imagen de la pieza *Toguro el Menor en Troquei Whey Por Um Gol Quadrado* (2019).
Foto: Alberto Feijóo.

En 2020, en la exposición a dúo con Paco Chanivet en la galería Espai Tactel Toormix (Barcelona), bajo el título *Però no tinc temps per a aquesta merda ara mateix, com si m'importessin els concursos de pixades entre monstres*⁸⁸, la figura animal aparece como *alter ego* de forma explícita. La exposición se concibió como el fragmento de un universo que queda fuera del marco expositivo, por lo que el concepto de *lore* trasladado al sistema artístico o a la producción artística también estuvo presente. Se trata de un tipo de narrativa relacionada con esta construcción del *lore* para dar una línea argumental a cada objeto, gesto o característica insertada en el proyecto, de manera que cada elemento juega un papel en el trasfondo de un universo narrativo. Como en *Un ejercicio de violencia*, el espacio de esta exposición se convierte en una escena de batalla de videojuego. En este caso, tratamos la galería como el lugar de acogida de una serie de animales (perros) que habían sobrevivido en

⁸⁸ Véase más información de esta muestra en: <https://guillermoros.com/pero-no-tinc-temps/>

un mundo ahora en ruinas (hay que recordar que la fecha de inauguración —septiembre de 2020— coincidía con la salida de la cuarenta causada por el COVID-19). Así, en esta mazmorra, cada personaje —esculturas en forma de perro hechas de cemento, arcilla y metales industriales— responde a un arquetipo y desempeña un papel. La muestra abría una ventana a imaginarios de pesadillas o paisajes oníricos oscuramente surrealistas, en una puesta en escena llena de tensión.

En la exposición se plantearon temas también relacionados con esa violencia inherente a la creación artística, que se desarrollarán más adelante en relación con *Un ejercicio de violencia*. Compartía yo con Chanivet esa necesidad de entender el material que se emplea, de verse afectado por los recursos y los procesos utilizados. Esto supone tanto una contaminación sobre el material a transformar como un recogimiento con el que pretendíamos sincerarnos con la propia producción. La voluntad de controlar la materia se ve afectada y desbordada por el contexto, por el ritmo vital y profesional que un artista está forzado a llevar. Las fuerzas externas, como el ritmo que impone el capitalismo, se convierten en látigos que golpean las producciones artísticas y que causan cicatrices en los artistas que estos —al menos en este caso— prefieren ocultar. Como se explica en el texto de sala de la exposición,

*(...) sin caer en la trampa de la romantización de la precariedad, Paco y Guillermo proyectan no solo una serie de imaginarios ficticios, sino un posicionamiento situado frente a su contexto profesional. Esto se resuelve a través de la construcción de un universo de referencias simbólicas autobiográficas y contextuales que hablan y apelan al sistema artístico y a sus políticas*⁸⁹. (Àngel Saurí, 2020)

En definitiva, la muestra es un diálogo entre dos productores que reflexionan en torno a estas cuestiones a partir de una serie de objetos y figuras caninas.

⁸⁹ La cita corresponde al texto de Carles Àngel Saurí, que no está paginado. Puede encontrarse en <https://guillermoros.com/pero-no-tinc-temps/>



Fig. 50. Vista de la exposició *Però no tinc temps per a aquesta merda ara mateix, com si m'importessin els concursos de pixades entre monstres* (2020). Foto: Roberto Ruiz.

Cada uno exhibe su camada, con un rol para cada personaje. Me referiré, a modo de ejemplo, únicamente a uno de los integrantes de la camada que yo presentaba: el Creador, un híbrido entre perro y humano que se convierte en el sustento conceptual de la camada al controlar los flujos neuronales del resto. Este perro escupe humo y bilis por sus tubos de escape, en una referencia al Dr. Gero, el personaje del manga *Dragon Ball* (creado por Akira Toriyama en 1984). Se trata de un malvado científico que jura venganza ante el guerrero que desmanteló el ejército al que él pertenecía. Su objetivo es conquistar el mundo, y con ese fin crea humanos artificiales. En un afán de obtener la vida eterna, llega a transferir su cerebro a un modelo puramente mecánico creado a su imagen y semejanza.



Figs. 51-52. Imagen de *El Creador* en *Però no tinc temps per a aquesta merda ara mateix, com si m'importessin els concursos de pixades entre monstres* (2020). Foto: Roberto Ruiz.

Referencias más directas a *Berserk* aparecen también en proyectos posteriores, como en las dos esculturas que se presentaron en la exposición *Hoy puede ser tu día*, en la galería Espai Tactel Toormix (Barcelona) en 2021, comisariada por Ali A Maderuelo y Julia Castelló⁹⁰. En esta muestra colectiva —junto a los artistas Paul Barsch y Tilman Hornig, Jaume Clotet, Real Madrid y Amalia Ulman— se mostraban ya una serie de obras que planteaban la manera de abordar la práctica de un grupo de artistas caracterizados por la autoexplotación de su propia condición.

SPRINT (2020) es el título del conjunto de dos esculturas que se exhibieron en esta muestra de Barcelona. Una de ellas es una escultura de la figura del personaje Guts (el protagonista guerrero de *Berserk*) a tamaño real, producida con la misma técnica que la figura de Toguro en *Troquei Whey Por Um Gol Quadrado*.



Fig. 53. *SPRINT I* (2021). Foto: Roberto Ruiz.



Fig. 54. Viñeta del capítulo 89 de *Berserk*.
[Recuperado de Dragon (s. f.).]

⁹⁰ Véase más información e imágenes de la exposición en: <https://guillermoros.com/hoy-puede-ser-tu-dia/>

La viñeta seleccionada para la representación de Guts es la última del capítulo 89, «Despertar en una pesadilla». Se trata del momento en el que el protagonista despierta tras la gran batalla del Eclipse, en la que pierde un ojo y un brazo: todavía vendado y moribundo, sale de la cueva para acabar jurando venganza por lo que sucedió en esa gran lucha, tanto a él como a su compañera Casca. La viñeta que sigue a ese momento de huida de Guts y con la que empieza el capítulo 90, es una imagen de un roedor, una secuencia de transición que posiciona al lector en el entorno de naturaleza en el que el protagonista se está adentrando.



Fig. 55. *SPRINT II* (2021). Foto: Roberto Ruiz.



Fig. 56. Viñeta del capítulo 90 de *Berserk*. [Recuperado de Dragon (s. f.b)].

Esa imagen es reproducida como pieza sobre un bloque de mármol rosa portugués mediante transferencia (el mismo material que se usó para la pieza *De 0 a 5000 de Troquei Whey Por Um Gol Quadrado*). La aparición de este roedor resulta —visto *a posteriori*— una antesala de la selección de esta figura animal en *Un ejercicio de violencia*. Es evidente que la representación de una figura épica o heroica del manga en la producción artística se repite como estrategia para abordar el concepto de violencia: tanto Toguro como Guts, al convertirse en piezas escultóricas en entornos expositivos contemporáneos, se transforman en figuras alegóricas del artista y su actitud ante la precariedad y la autoexplotación.

En definitiva, esta exposición, como algunos de los proyectos anteriores (*Burnout* en 2016 o *Troquei Whey Por Um Gol Quadrado* en 2019) prefigura ya esa necesidad de expresar y poner en el centro de la narrativa de un proyecto la forma de producción artística. Es la necesidad de ser consciente de la adicción que crea el proceso creativo, encontrarle sentido al desgaste físico y mental, al tiempo invertido sin retorno, dentro de un sistema que solo puede calificarse de violento y que despierta, paradójicamente, un sentimiento de satisfacción dentro de una situación de precariedad: el tema redundante, tal vez obsesivo, de reflexionar en torno a las condiciones de producción, a la autoexplotación —libremente elegida desde el entusiasmo creador, pero también desde la presión social optimizadora—legitimada en el contexto cultural actual.

6.10. Ampliación del campo de batalla: Zape

No sería justo acabar este capítulo dedicado a *Un ejercicio de violencia* sin dedicarle unas líneas a un proyecto que nace en paralelo al proceso de creación de la instalación del IVAM.

La magnitud de esta instalación requirió de las colaboraciones de distintos artistas y artesanos. Por otra parte, requería de un espacio de grandes dimensiones para poder trabajar, visualizar y almacenar todas las piezas que componen la instalación. Así nació Zape, un espacio expositivo independiente —un «tercer lugar», como al parecer se les denomina ahora—, sin ánimo de lucro, que «nace desde la intención inocente de hacer frente a las violencias experimentadas en el sector de los espacios expositivos» (Ros, 2023, p. 87) y, a un tiempo, reflexionar desde la práctica el hecho artístico, como escribí en un artículo relativamente reciente dedicado justamente a mi experiencia en relación con este espacio (*Zape. La inercia de un sujeto entusiasta*, 2023⁹¹). La idea era ir a contracorriente del tipo de

⁹¹ Este artículo es la base de la información que aquí se presenta sobre el espacio (Ros, 2023).

espacios más elitista, de enfrentarse a ellos y a las dinámicas que les caracterizan con sus propias armas: contenidos expositivos y conceptos propios. Sin embargo, aquel artículo acababa —y empezaba, para ser exactos— cuestionando su función (la de Zape) en el entramado cultural y «aceptando la imposibilidad de una batalla que desde el inicio era ilusoria» (Ros, 2023, p. 87).

Zape se inauguraba en diciembre de 2021 con una primera muestra, *Hard Counter Club*, que quería ser un homenaje a todos aquellos que —aunque invisibles en la instalación del IVAM— habían hecho posible *Un ejercicio de violencia* desde distintas disciplinas no necesariamente relacionadas con el concepto institucional de arte. Como digo en aquel artículo, era toda una declaración de intenciones de lo que el espacio quería representar: un cuestionamiento del «paternalismo intelectual y elitista imperante en el sector del arte contemporáneo», acogiendo «proyectos de carácter metaartístico que plantearan interrogantes relativos a la producción artística» (Ros, 2023, p. 88).



Fig. 57. Vista de la exposición *Hard Counter Club* en Zape (2021). Foto: Alberto Feijóo.

En esta primera colectiva se presentaron obras propias junto a piezas de RV VertiKal, Jaime Asins, David García, Alberto Feijóo, Irene Faus, Sandra Mar, Juan Ripoll y Aina Monzó.

Así se plantearon también las siguientes exposiciones —*Anfitrións i hostes*, y *Fam*— que cuestionaban distintos roles en el ámbito artístico y reflexionaban en torno a la adicción al «veneno» creativo en un mundo del arte con una evidente violencia estructural. Todas ellas contaban con la participación de «personas que nunca se autodenominarían artistas y que no tienen interés alguno en hacer carrera en el arte contemporáneo» (Ros, 2023, p. 88).



Fig. 58. Vista de la exposición *Amfitrións i hostes*, de Ximo Ortega y Mari Giner en 2022. Foto: Alberto Feijóo.



Fig. 59. Vista de la exposición *Fam* (2022). Foto: Alberto Feijóo.

Zape ampliaba, pues, el campo de batalla, lejos de vínculos con las instituciones, sin financiación de ningún tipo, con participantes en algunos casos anónimos y en un espacio periférico, en Alboraiá, municipio de Valencia ajeno a los centros urbanos en los que se

mueve el mundo del arte (es decir, en la nada más absoluta). Contra todo pronóstico, Zape interesó a artistas y comisarios, y tuvo un eco inesperado a nivel nacional e internacional. El artículo que escribí sobre el espacio venía a ser un examen de conciencia al cumplirse dieciséis meses de su apertura. Llegado el momento de una autovaloración crítica, la pregunta crucial era: «¿Tiene algún sentido mantener un espacio sin ánimo de lucro ni subvenciones de ningún tipo y que nos apuntala en un estado de precariedad permanente?» (Ros, 2023, p. 89) La conciencia de estar dando una batalla imposible había estado allí desde el principio, sin duda, pero toda la investigación teórica que había llevado a *Un ejercicio de violencia*, que constituye esta tesis y que en el momento de escribir el artículo estaba en pleno auge, reafirmaba la sospecha —la certeza— de que, por exitoso y estimulante que resultara, Zape reforzaba un entramado cultural basado en la violencia de la creatividad reconvertida en precariedad que hemos ido descubriendo a lo largo de estas páginas.

Lo cierto es que era un artículo que destilaba amargura y autoflagelación, en el que definía Zape como la inercia de continuar en la autoexplotación de mí mismo, subiendo un nivel al asumir más retos en el entusiasmo creativo, tachándome a mí mismo de «alimaña creativa» o de «mascota idílica para el sistema». El examen de conciencia era casi jesuítico: asumía que el proyecto se debía menos a un afán de resistencia contra el sistema que al propio afán de optimización y de reconocimiento, a sabiendas de que perpetuaba la precariedad y de que el auténtico reto era subsistir. Y todo ello a pesar de citar a Esplugas (2021), a Fisher (2018a) o Boltanski y Chiapello (2002) para recordar que esa optimización proviene de la presión de una sociedad neoliberal. Es verdad que en las tres primeras exposiciones mencionadas asumía personalmente todas las tareas, desde la concepción del proyecto a la narrativa textual, la selección de artistas, el montaje y el transporte, y hasta el *marketing* y el asesoramiento en el acabado de las obras. Podría decir que ejercía como comisario, pero todas estas funciones excedían con mucho el comisariado. En realidad, la investigación para la tesis

me ha dado —también en esto— las claves: respondía a la figura del artista-gestor, «un tipo de artista resiliente», como afirmaba Marta Pérez (2018) en su estudio, con lo que esta acepción conlleva de aceptación de la precariedad como normalidad.

La siguiente exposición, *Derinkuyu* (2023), respondía a la decisión conjunta con el artista Roc Herms de transformar un proyecto editorial en una exposición «por fin individual y ya lejos de ese discurso metaartístico que tenía la voluntad de derribar dinámicas del sistema» (Ros, 2023, p. 95). También la exposición de Aina Monzó (2023) —justamente relacionada con la necesidad de reconocimiento, de seducción en los términos a los que se refiere Lipovetsky (2020)— era ya resultado de este «ejercicio espiritual».

Decía yo por entonces que «la realidad de un trabajador precario, escultor, director de un espacio sin ánimo de lucro ni subvenciones y que cobra 500€ como profesor asociado por impartir unas asignaturas que no son de su especialidad y por tanto debe dedicar muchas más horas de las contempladas, tampoco es demasiado alentadora» (Ros, 2023, p. 96). Con todo, me mantenía firme en mi condición de entusiasta precario, valorando la posibilidad y la satisfacción de seguir creando y exponiendo según mi criterio y emancipado de cualquier institución. Zape —por decirlo de algún modo— era la forma de cultivar mi jardín.

Hoy hace un año, sin embargo, que Zape permanece cerrado. Las circunstancias vitales lo han decidido por mí. Me preguntan por ahí —cuando desapareces un año la gente piensa que has muerto—, y yo respondo que no sé cuándo, pero que Zape volverá... Tal vez con algunos cambios para rebajar el nivel de autoexplotación, pero Zape volverá. Siempre hay que confiar en la épica.

Para concluir este capítulo sobre *Un ejercicio de violencia* —con sus antes y su después— quisiera incidir justamente en la épica. La instalación se planteaba como una batalla contra la institución, la precariedad y hasta contra uno mismo como creador: escenas de violencia,

campos de batalla... Treinta y seis columnas y más de doscientas esculturas dan fe de la épica, porque hay mucho de épica en la precariedad. Pero a la violencia del sistema no se la puede ganar, como ya dije en alguna ocasión, porque es un parásito. La auténtica épica es sobrevivir —lo cual ya es bastante violento—: el objetivo es ese, sobrevivir. Ni siquiera estar bien. La épica es seguir hacia delante y volver a levantarse tras la caída.

6.11. Ser o no ser (artista): ¿esa es la cuestión?

El rol de artista o la propia definición de artista tiene relación con la concepción de Zape, y es uno de los temas que se ponen sobre la mesa en *Un ejercicio de violencia*. La manera de entender el trabajo con el material y el proceso creativo ha supuesto siempre para mí un dilema a la hora de autodefinirme como artista, entre otras cosas, por no estar de acuerdo con el menosprecio al artesano.

Tal vez por esa admiración del trabajo artesanal, pero también por las connotaciones que advierto hoy en la palabra «artista», expresaba en el catálogo del IVAM mi incomodidad con ese apelativo:

Prefiero la palabra escultor o incluso «creador de contenidos», como dicen algunos streamers. (...) Según mis vivencias personales, con mucha frecuencia este adjetivo ha degenerado en una especie de disfraz. Un disfraz que supone entrar en un terreno hostil, violento, donde el objetivo no es otro que llegar al poder para abusar de este, ahogarse en sus propios egos y producir cosas en las que el espectador invertirá un tiempo —banal, a mi entender— al contemplarlas. (Castelló, 2021, pp. 112-113)

La tradición ha situado siempre al artesano en una perspectiva de inferioridad con respecto al artista: la simple mano de obra frente al genio creador, y así suele seguir considerándolo en

general el propio artista. La vocación de *Un ejercicio de violencia* era, entre otras cosas, defender la necesidad de convivir con el material —algo en lo que son muy sabios artesanos y picapedreros— como paso previo a asumir un grado mínimamente respetable de conocimiento conceptual: significar el mundo a través del material con el que se trabaja solo es posible a partir del contacto directo rutinario con ese material.

Sin embargo, del mismo modo que en *Berserk* o en *Un ejercicio de violencia* conviene tener claro cuál es el campo de batalla en el que uno se va a batir y adaptarse a él, si la voluntad es entrar en el mundo del arte y progresar en él, conviene adoptar la autodenominación de «artista». Personalmente, no es que saque el revólver cada vez que oigo la palabra «artista», pero me viene a la mente esa expresión con la que a veces el vecino te da una palmadita en la espalda y te saluda: «¿Qué pasa, artista?», donde «artista» quiere decir que eres algo así como un tipo listo que se lo ha montado para vivir sin dar golpe.

La verdad es que el término «escultor» me sitúa en un lugar más cómodo, en la medida en que me permite colocarme a medio camino entre el artesano y el artista (aunque es probable que, en la jerarquía elitista del mundo del arte, haya quien sitúe al escultor un peldaño por debajo del artista, otorgándole un bagaje intelectual inferior porque su disciplina le obliga a establecer un contacto muy fuerte con la materia). Dada mi tendencia a la épica, me haré eco de la forma de expresarlo de Eloi Boix:

Ros participa del mundo del arte, lo conoce bien, sabe a la dinámica que responde y las armas que ha de utilizar en cada batalla por pura supervivencia, pero no ser aniquilado por los grandes depredadores con que compite o caer en las «trampas» ocultas por los que dictan las modas, que se han de superar como una pantalla de videojuego. Ahora bien, no se identifica con la palabra «artista», prefiere definirse como «escultor». A su juicio, la palabra artista está relacionada con el sistema y los mecanismos estructurales que rigen el funcionamiento del arte contemporáneo. El

término «artista» deja de lado con frecuencia la vertiente física y de contacto directo con el material —de trabajo rudimentario— para convertir el arte en una disciplina en la que priman los contactos sociales por encima de cualquier otra capacidad.⁹².

(Boix, 2022)

En cualquier caso, tras el proceso de investigación llevado a cabo en esta tesis, me aferraré al concepto de «escultor» como a un clavo ardiendo, aunque ya no esté claro que pueda oponerlo al de «artista» —que era mi primera intención—, teniendo en cuenta que hoy, para decirlo con Baudrillard (2012), «todos pretenden ya no ser artistas» y se apuntan a ser «trabajadores del arte». Puesto que no he abandonado el mercado del arte, no puedo ser un «des-artista» —como propone Kaprow (2012)—, pero tal vez sea un desalmado «no-artista» emergente cuya secreta aspiración es ser un profesional del arte (para seguir con Kaprow) o un iluso con «veleidades transgresivas» que hace las veces de «bufón del rey» en la todopoderosa empresa cultura (Cauwet, 2019) y que cree en la «ilusión óptica» de poner en duda las instituciones (Gasol, 2021), o quizá formo parte de los pobres diablos no ya emergentes, sino «sumergidos», que permanecen en la base de la pirámide de Powhida. Esto último es más que probable, aunque puede que me sienta más identificado con el «entusiasta precario» de Remedios Zafra (2020), aunque no del subgénero de inconscientes felices, sino del de conscientes infelices.

En mi calidad de entusiasta precario, creo que seguiré picando piedra —nunca mejor dicho— e intentando la «infiltración de ideas» (Bishop, 2016) para transformar las instituciones. Ya sé que un mal momento escribí esto:

⁹² «Ros participa del món de l'art, el coneix bé, sap a la dinàmica que respon i les armes que ha de gastar en cada batalla per pura supervivència, per no ser aniquilat pels grans depredadors amb què competix o caure en les «trampes» ocultes pels que dicten les modes, les quals s'han de superar com una pantalla de videojoc. Ara bé, no s'identifica amb la paraula «artista», preferix definir-se com a «escultor». A parer seu, el mot artista està relacionat amb el sistema i els mecanismes estructurals que regixen el funcionament de l'art contemporani. El terme «artista» sovint deixa de banda la vessant física i de contacte directe amb el material –de treball rudimentari– per convertir l'art en una disciplina en què primen els contactes socials sobre qualsevol altra capacitat». Traducción propia.

Con todo esto, definitivamente el sistema ha ganado creando al precario feliz. Pero, ¿sabéis? Da igual. Ya hemos tenido suficiente y no queremos adentrarnos más para ver lo profunda que es la madriguera del conejo. No queremos que nos ofrezcan más verdad. Entre la píldora roja y la azul, optaremos por la píldora azul y con ésta, como dice Morfeo, pues... fin de la historia. (Ros, 2023, p. 96)

La distancia crítica, sin embargo, es la prerrogativa del artista, contradicciones incluidas.

Habrá que seguir en la esquizofrenia entre reconocer al sistema y pertenecerle, en una tensión que, como decía Deresiewicz (2021) no puede ser resuelta, sino solo soportada.

7. A MODO DE CONCLUSIÓN

Espera mi llegada con la primera luz del quinto día. Al alba, mira al este.

Gandalf (*El Señor de los anillos. Las dos Torres*)

El ejercicio final de apuntar conclusiones en forma de logro de resultados en una investigación que desde un principio se planteaba como analítica implica ciertas dificultades. Es preciso dejar constancia, además, de que en el primer esquema de la tesis que manejábamos, la creatividad se contemplaba como un factor psicológico: la creación artística entendida como pulsión creativa, la personalidad creativa abordada desde la psicología, etc. El desarrollo de la investigación bibliográfica nos ha conducido, sin embargo, a un concepto socioeconómico de creatividad que se ha apoderado de la tesis y que nos ha permitido comprender cómo la apropiación de este concepto es justamente lo que hace posible la implementación de un tipo de violencia sistémica no autoritaria y asumida como libertad por el sujeto. Este nuevo enfoque de la creatividad ha dejado en penumbra, difuminándolo hasta desaparecer, aquel primero que la contemplaba desde la perspectiva psicológica del creador (que sin duda sigue teniendo un gran interés, pero que supondría otra tesis). El análisis de la apropiación de este concepto de creatividad por parte de la lógica económica del neoliberalismo y la concreción de la violencia sistémica en la precariedad se constituyó, pues, en el foco fundamental de la investigación a medida que avanzaba la tesis, resultando ser mucho más sugerente, en la medida en que nos conducía a la interpretación del fenómeno global de esta precariedad y de la propia y subjetiva experiencia vital.

Así enfocada, la tesis adquirió un enfoque multidisciplinar, en el que el análisis acerca del arte y del artista se impregnaba, no solo de la filosofía y de la historia, sino también de la

sociología y la economía. No se trataba de aportar nuevas teorías, sino de mostrar una panorámica del modo en que la lógica economicista del liberalismo impregna toda nuestra vida, inmersos en la velocidad de esa rueda de hámster de la que hablaba Rosa, que alimenta la insatisfacción y la frustración por las promesas incumplidas, sin que —por cierto— se atisbe en el horizonte una propuesta alternativa consistente (y no ambigua o poética, como es habitual encontrar en la literatura crítica con el neoliberalismo). Este objetivo general, que resume los objetivos específicos mencionados en la introducción, se ha presentado a lo largo de la investigación como una operación de rastreo de la implementación de una violencia sistémica que nos ha llevado al análisis de la apropiación del concepto de creatividad y de la precariedad como su consecuencia lógica, aplicada en nuestro caso al ecosistema del arte y al artista. Consideramos, pues, suficientemente fundamentada la hipótesis inicial, en el sentido de que solo en el marco explicativo de unas relaciones sociales de producción impregnadas de una violencia sistémica interiorizada es posible hoy comprender la situación de la actividad artística profesional.

Este panorama se ha plasmado aquí a modo de radiografía del *statu quo*. Entendemos que eso es tan alentador como recibir un diagnóstico sin que venga acompañado del tratamiento. Hoy por hoy, sin embargo, se confirma —a nuestro entender— aquella sospecha formulada al principio de que cualquier resistencia del arte contra esta violencia inherente al sistema está condenada a alimentar ese sistema con su crítica.

Sobre la mesa, la constatación sólidamente fundamentada del colapso del yo —concretado aquí en el artista—, así como de los problemas de descontento, fatiga y salud mental que son su consecuencia y que hemos detectado como directamente relacionados con las condiciones sociales en una sociedad que ha hecho del bienestar emocional, la creatividad y la autorrealización activos fundamentales en las relaciones laborales. Nada que concluir, a menos que el diagnóstico del rol del arte contemporáneo en el contexto descrito se interprete

como conclusión. La investigación admite, sin embargo, consideraciones finales subjetivas, arraigadas, desde luego, en el análisis y que, de hecho, se han ido filtrando en el cuerpo de la tesis, especialmente en el capítulo dedicado a la práctica artística personal. Tal vez sea hora de reconocer que el paradigma marxista con su concepto clásico de alienación necesita ser revisado, porque tal vez —no quisiéramos sonar a herejes— este nuevo capitalismo emocional se le ha ido de las manos.

Las diferentes sensibilidades que acerca del rol del artista se han puesto de manifiesto en el cuerpo de la tesis no pueden obviar el hecho de que, como ya se ha dicho, formamos parte —el ecosistema del arte en general— de lo que criticamos, incluso cuando el artista se sitúa fuera del mercado: se puede habitar en los suburbios, pero no es posible salirse del mapa. Las prácticas artísticas que denuncian la precariedad se exhiben en las instituciones y los colectivos críticos son subvencionados, además de que parecen sugerir que se trata de un problema de relaciones laborales —el arte entendido como trabajo—, y tal vez eso sea una simplificación, en el sentido de que la economía de la cultura no acaba de abordar el complejo —por indefinido— estatus del arte contemporáneo.

En cuanto a las prácticas artísticas que se sitúan fuera del mercado, son exhibidas por el sistema como muestra de tolerancia. Moverse en las grietas del sistema como recomendaba Mould, tratar de mantener la distancia crítica y de infiltrar ideas como sugería Bishop, manteniendo la lucidez, manejando esa tensión de la que hablaba Deresiewicz entre reconocer la existencia del mercado y pertenecerle, entre el cinismo y la pureza, y aceptando que no puede recaer sobre el arte la responsabilidad única de cambiar el mundo parece en resumen una forma aceptable de afrontar la situación. Sostener la conciencia de la propia práctica artística implica contradicciones y frustraciones que hay que enfrentar día a día. Si alguna herramienta hemos hallado en la investigación para afrontar nuestro desarrollo profesional —la secreta esperanza que planteábamos en la introducción— es precisamente esta conciencia,

el conocimiento real de las posibilidades y los límites de la propia práctica artística. ¿Estoy interesado en un arte crítico? Por supuesto, pero, para decirlo con una conocida expresión de Kentridge que fácilmente puede convertirse en una declaración de intenciones, «me interesa un arte político, es decir, un arte de la ambigüedad, de la contradicción, de gestos incompletos y de finales inciertos», trabajar en el estrecho hueco que queda «donde el optimismo se mantiene controlado y el nihilismo se mantiene a raya».

ANEXO 1: Imágenes de *Un ejercicio de violencia*

Fotografías de sala de la exposición *Un ejercicio de violencia* en el IVAM (7 octubre 2021-6 febrero 2022). Autor: Juan García Rosell (IVAM).







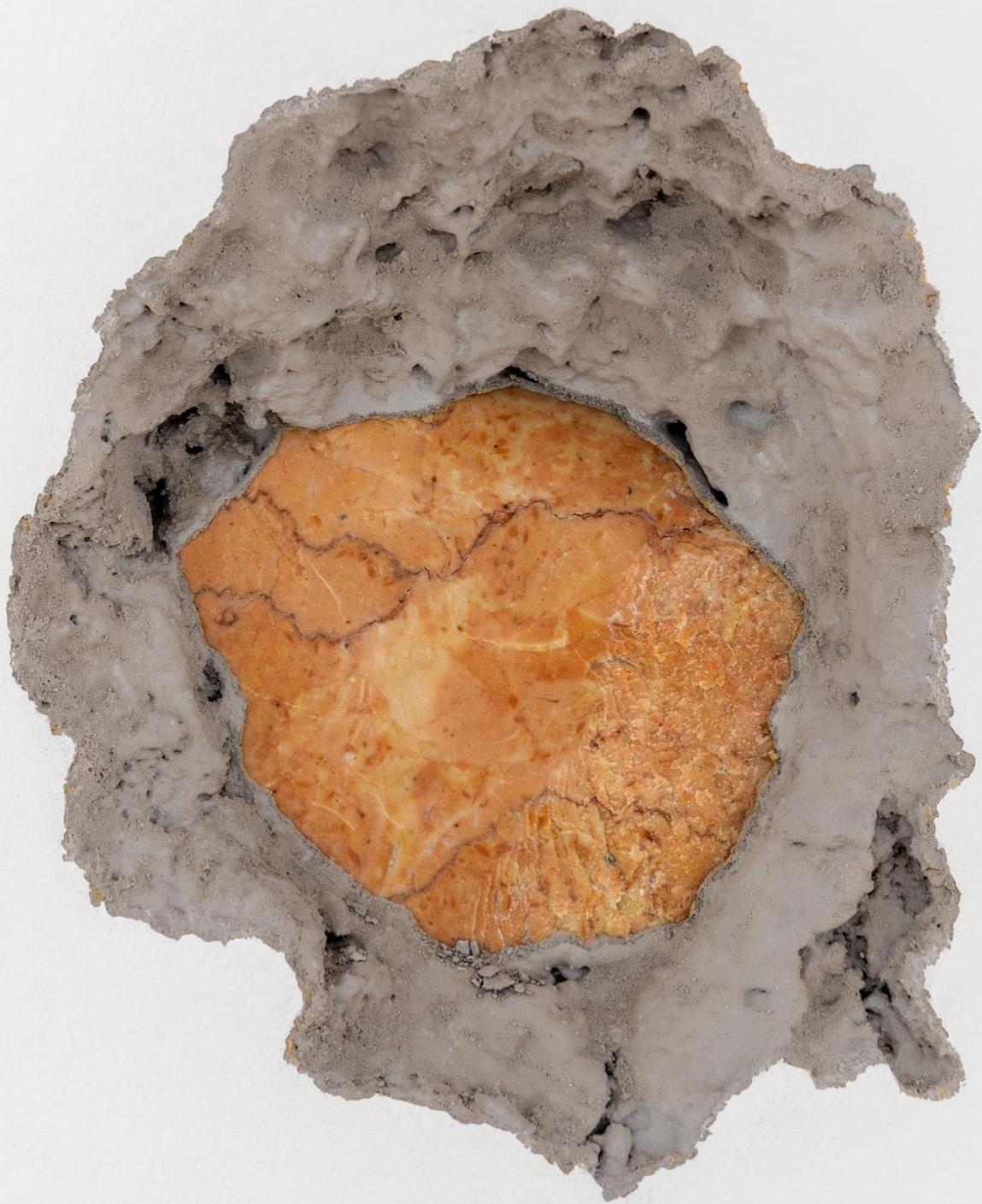




















































ANEXO 2: Archivo de la producción de *Un ejercicio de violencia*

Fotografías de archivo para la producción de la exposición *Un ejercicio de violencia* en el IVAM (7 octubre 2021-6 febrero 2022). Autoría propia.











RD 0.272
✓

















REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (2008). *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Traficantes de Sueños.

Absher, E. (2020). *What you love is killing you: stopping hustle culture in the performing arts* [Tesis doctoral]. Texas State University.

https://www.emilyabsher.com/files/ugd/c07ea0_28d35656ae5248329905784f6b2b0178.pdf

Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre política*. Ed. Pre-Textos.

Agamben, G. (2004). *Estado de excepción. Homo sacer, II, I*. Adriana Hidalgo Editora.

Agamben, G. (2006). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. Ed. Pre-Textos.

Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Caja Negra Editores.

Aldana Fernández, S. (1977). *Simbología de la Lonja de Valencia*. Ediciones Anubar.

Aliaga, J. V. y Navarrete, C. (Eds.). (2017). *Producción artística en tiempos de precariado laboral*. Tierra de Nadie ediciones.

Alonso Benito, L. E. y Fernández Rodríguez, C. J. (2009). El trabajo en la era posfordista: un malestar permanente. *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, (108), 21-

33. https://www.fuhem.es/papeles_articulo/el-trabajo-en-la-era-posfordista-un-malestar-permanente/

Andersen, K. y Bochicchio, L. (2012). The presence of animals in contemporary art as a sign of cultural change. *Forma. Revista d'humanitats*, 6, 12-23.

https://www.upf.edu/documents/3928637/7794535/Andersen_Animal.pdf/39107570-6b13-5b7c-4170-3cfe9516b91b

Àngel Saurí, C. (2020). *Però no tinc temps per a aquesta merda ara mateix com si m'importessin els concursos de pixades entre monstres*. (Hoja de sala de exposición).

<https://guillermoros.com/pero-no-tinc-temps/>

Arendt, H. (2006). *Sobre la violencia*. Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1970)

Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1958)

Aristóteles. (2007). *El hombre de genio y la melancolía*. Acantilado.

Arruda, F. (2016). Las raíces de la creación. *Revista de Teoría del arte*, (13), 93-104.

<https://revfono.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39838>

Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Edhasa.

Avanessian, A. y Reis, M. (Comps.). (2017). *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Caja Negra Editores.

Bailey-Millado, R. (2021). Kentaro Miura, creator of Japanese 'Berserk' manga, dead at 54.

New York Post. <https://nypost.com/2021/05/20/kentaro-miura-creator-of-japanese-berserk-manga-dead-at-54/>

Bal, M. (2020). *Tiempos trastornados*. Akal. Edición digital.

Barrecheguren, P. (2018). La tesis doctoral es perjudicial para la salud mental. *El País*.

https://elpais.com/elpais/2018/03/15/ciencia/1521113964_993420.html

Baudrillard, J. (1991). *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Anagrama.

Baudrillard, J. (2006). Violencia de la imagen. Violencia contra la imagen. En *La agonía de poder*. Círculo de Bellas Artes.

Baudrillard, J. (2020). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu Editores. (Trabajo original publicado 1997)

Beck, U. (1998). *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1986)

Bell, D. (1989). *Contradicciones culturales del capitalismo*. Alianza Editorial.

Bella, M. (2018). Pensar la precariedad desde el arte. En C. Elorza, A. Cancio, A. y B. Cavia (Eds.), *Prekariart. Trabajo en arte contemporáneo: Precariedad y alternativas* (17-30). Servicios Editoriales UPV/EHU. https://prekariart.org/wp-content/uploads/2021/01/Trabajo-en-Arte-Contemporaneo_Prekariart_2020.pdf

Benjamin, W. (1989). Tesis de filosofía de la historia. En *Discursos interrumpidos, I* (pp. 175-792). Taurus. (Trabajo original publicado en 1955)

Benjamin, W. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Taurus. (Trabajo original publicado 1921)

Berardi, F. [Bifo]. (2003). ¿Qué significa hoy autonomía?. *Transversal: máquinas y subjetivación*. <https://transversal.at/transversal/1203/berardi-aka-bifo/es>

Bernstein, R. J. (2015). *Violencia. Pensar sin barandillas*. Gedisa Editorial.

- Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Taller de Ediciones Económicas.
- Boix, E. (2022). *El temps contra la pedra. A la recerca de una nissaga de picapedrers* [Documento inédito].
- Boltanski, L. y Chiapello, È. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Akal.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
<https://www.uncuyo.edu.ar/planificacion/upload/4-nuevas-masculinidades.pdf>
- Brea, J. L. (2009). *El tercer umbral Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Ed. CENDEAC.
<https://www.arteuna.com/CRITICA/3umbral.pdf>
- Brown, W. (2019). *Estados del agravio. Poder y libertad en la modernidad tardía*. Lengua de Trapo.
- Brown, W. (2020). Resistir a la melancolía de izquierda. *Rosa. Una revista de izquierda*.
<https://www.revistarosa.cl/2020/02/03/resistir-a-la-melancolia-de-izquierda/> (Trabajo original publicado 1999)
- Bryan-Wilson, J. (2018). Realismo ocupacional. *Concreta*, (11), 59-79.
- Buchloch, B. (2004). Figuras de autoridad en la pintura, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea. En *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Akal. (Trabajo original publicado 1981)
- Butler, J. (2020). *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Taurus.
- Buonarroti, M. (1987). *Sonetos completos*. Ed. Cátedra.

Caillois, R. (2016). *Piedras*. Ediciones Siruela.

Calabrés Molina, R., Criado Portal, A. J. y Martínez García, J. A. (2002). Fabricación del acero de Damasco. *ANTIQVITAS*, (14), 123-130.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=312016>

Caldera, P. (2021). *El fracaso de lo bello. Ensayos de antiestética*. La Caja Books.

Callejón Chinchilla, M. D. (2018). Precariedad en la investigación y docencia de las artes. En

C. Elorza, A. Cancio, A. y B. Cavia, B. (Eds.), *Prekariart. Trabajo en arte contemporáneo: Precariedad y alternativas* (101-113). Servicios Editoriales

UPV/EHU. [https://prekariart.org/wp-content/uploads/2021/01/Trabajo-en-Arte-](https://prekariart.org/wp-content/uploads/2021/01/Trabajo-en-Arte-Contemporaneo_Prekariart_2020.pdf)

[Contemporaneo_Prekariart_2020.pdf](https://prekariart.org/wp-content/uploads/2021/01/Trabajo-en-Arte-Contemporaneo_Prekariart_2020.pdf)

Cancio Ferruz, A. (2018). *Arte y precariedad. Nociones. Preceptos. Apegos. Contextos.*

Experiencias [Tesis doctoral]. Universidad del País Vasco.

https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/26679/TESIS_CANCIO_FERRUZ_ARTURO.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Cancio Ferruz, A. y Elorza Ibáñez de Gauna, C. (2020). La práctica artística contemporánea

como crítica a la noción de trabajo en arte. *Barcelona Research Art Creation*, 8(3),

244-264. <https://journals.hipatiapress.com/index.php/brac/article/view/3500/pdf>

Carrasco, P. (2023). *Deseo de jugar videojuegos violentos: Una teoría motivacional*

integradora. Compassionate Mind España. [https://compassionatemind.es/deseo-de-](https://compassionatemind.es/deseo-de-jugar-videojuegos-violentos/)

[jugar-videojuegos-violentos/](https://compassionatemind.es/deseo-de-jugar-videojuegos-violentos/)

Castany Prado, B. (2022). *Una filosofía del miedo*. Anagrama.

- Castañeda Aguilera, E. (2010). Adicción al trabajo (workaholism). Patología psicosocial del siglo XXI. *Salud de los Trabajadores*, 18(1), 57-66.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3295978>
- Castelló, J. (2021). Las crisis existenciales del creador y “estas mierdas”. Conversación entre Guillermo Ros y Julia Castelló. En *Un ejercicio de violencia. Guillermo Ros*. IVAM Institut Valencià d’Art Modern, Generalitat.
- Cauwet, L. (2019). *La domesticación del arte. Política y mecenazgo*. Incorpora ediciones.
- Cavia, B. y Cancio, A. (2018). Dispositivos de precariedad: Acerca del trabajo de Núria Güell. *Croma*, 6(11), 20-27.
https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/48226/2/CIEBA_C_v6_iss11.pdf
- Cavia, B. y Elorza, C. (2019). La Investigación Prekariart. Una Red Colaborativa Alimentada desde las Prácticas Artísticas. En *Sharing Society. The Impact of Collaborative Collective Actions in the Transformation of Contemporary Societies. Proceeding of the International Conference Sharing Society* (310-319). Universidad del País Vasco.
<https://sharingsocietyproject.org/es/2019/05/08/libro-de-actas/>
- Cobo Arnal, E. (2023). Contextos frágiles: Apuntes sobre la precarización del artista plástico. *AusArt*, 11(2), 21-31. <https://ojs.ehu.eus/index.php/ausart/article/view/24933/22526>
- Colectivo DesFace. (2012). *Contra el arte y el artista*. Santiago de Chile. <https://www.teatron.com/pazrojo/blog/wp-content/uploads/2013/05/Contra-el-Arte-y-el-Artista1.pdf>
- Danto, A. C. (2003). *Después del fin del arte*. Paidós. (Trabajo original publicado 1997)
- Danto, A. C. (2013). *Qué es el arte*. Titivillus Editor digital. <https://docer.com.ar/doc/v110sce>

- De Nicola, A., Vecchi, B. y Roggero, G. (2008). Contra la clase creativa. En AA. VV. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (43-55). Traficantes de Sueños.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1985). *El Anti Edipo*. Paidós. (Trabajo original publicado 1972)
- Deresiewicz, W. (2021). *La muerte del artista*. Capitán Swing Libros.
- Díaz Gorrit, V. y Insúa Cerretani, P. (2019). Discursos sobre la precariedad: consecuencias en la identidad y en la obra del artista. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 39(135), 111-132.
<https://www.revistaaen.es/index.php/aen/article/view/17081/16952>
- Didi-Huberman, G. (2020). *Desear desobedecer. Lo que nos levanta I*. Abada Editores.
- Díez Gutiérrez, E. J., Terrón Bañuelos, E. y Rojo Fernández, J. (2002). Violencia y videojuegos. *Etic@net: Revista científica electrónica de Educación y Comunicación en la Sociedad del Conocimiento*, I(0).
<https://www.ugr.es/~sevimeco/revistaeticanet/Numero0/Articulos/violencia%20y%20videojuegos.pdf>
- Domínguez de la Fuente, J. M. (2021). Breves notas sobre el arte desde la precariedad. *Afluir* (Ordinario V), 103-111. <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.5.32>
- Ehrenberg, A. (2000). *La fatiga de ser uno mismo. Depresión y sociedad*. Ediciones Nueva Visión. <https://ia601806.us.archive.org/28/items/375139683-la-fatiga-de-ser-uno-mismo-pdf/375139683-La-fatiga-de-ser-uno-mismo-pdf.pdf>

- Espinosa Contreras, R. (2007). *La violencia en la modernidad. Hacia una alternativa de paz* [Tesis doctoral]. Universidad Iberoamericana de México.
<http://www.bib.uia.mx/tesis/pdf/014902/014902.pdf>
- Espluga, E. (2021). *No seas tú mismo. Apuntes sobre una generación fatigada*. Paidós.
- Fibicher, B. (2018). *Comme des bêtes. Ours, chat, cochon & Cie* [Comunicado de prensa].
Musée cantonal des Beaux-Arts / Lausanne.
<http://www.musees.vd.ch/fileadmin/groups/16/documents-pdf/dossiers-presse/dp-fr-27-03-08-comme-des-betes.pdf>
- Fisher, M. (2016). *Lo raro y lo espeluznante*. Ediciones Alpha Decay.
- Fisher, M. (2018a). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*. Caja Negra Editores.
- Fisher, M. (2018b). *Los fantasmas de mi vida*. Caja Negra Editores.
- Florida, R. (2010). *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*. Paidós.
- Foster, H. (2011). Hacia una gramática de la emergencia. *Nem Left Review*, (68), 93-104.
<https://newleftreview.es/issues/68/articles/hal-foster-hacia-una-gramatica-de-la-emergencia.pdf>
- Foucault, M. (1991). *Historia de la sexualidad. 1-La voluntad de saber*. Siglo XXI. (Trabajo original publicado 1976)
- Foucault, M. (2001). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*.
Fondo de Cultura Económica. <https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/10/M-FOUCAULT-DEFENDER-LA-SOCIEDAD.pdf> (Trabajo original publicado 1997)

- Freud, S. (1980). *El malestar de la cultura*. Alianza Editorial. (Trabajo original publicado 1930)
- Freud, S. (1993). Duelo y melancolía. En *Obras completas, tomo XIV*. Amorrortu Editores.
<https://psicovalero.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/11/sigmund-freud-duelo-y-melancolc3ada-1915-1917-t14.pdf> (Trabajo original publicado 1917)
- Friedrich, S. et al. (2018). *La sociedad del rendimiento. Cómo el neoliberalismo impregna nuestras vidas*. Katakarak Liburuak.
https://katakarak.net/sites/default/files/la_sociedad_del_rendimiento_web1.pdf
- Gallegos, E. G. (2011). *Violencia, liberación y política: entre Rousseau, Hobbes y Benjamin* [XVI Congreso Internacional de Filosofía. Asociación Filosófica de México].
Universidad Autónoma del Estado de México.
<http://ilitia.cua.uam.mx:8080/jspui/handle/123456789/74>
- Galloway, A. R. (2007). Acción del juego, cuatro momentos. *Artnodes*, (7), 23-41.
- Galtung, J. (2003a). *Paz por medios pacíficos. Paz, conflicto, desarrollo y civilización*. Ed. Gernika Gogoratuz. <https://www.gernikagogoratuz.org/wp-content/uploads/2020/05/RG07completo-A4.pdf>
- Galtung, J. (2003b). *Violencia cultural*. Documentos de trabajo de Gernika Gogoratuz, (14). Ed. Gernika Gogoratuz. <https://www.gernikagogoratuz.org/wp-content/uploads/2019/03/doc-14-violencia-cultural.pdf>
- Garagalza, L. (2007). René Girard y la paradoja de la modernidad. *Papers. Revista de sociología*, (84), 149-156. <https://raco.cat/index.php/Papers/article/view/72382>

García Cortés, J. M. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Anagrama.

García Díaz, L. (2018). Precarity as a common foundation for “Networks of Subsistence”. *Arte y Políticas de Identidad*, 19, 165-180.
<https://doi.org/10.6018/reapi.359861>

Gasol, D. (2021). *Art (in)útil. Sobre com el capitalisme desactiva l'art*. Raig Verd Editorial.

Gielen, P., Volont, L. y Van Andel, W. (2018). Creativity under pressure. The effects of de-institutionalization and marketization on creative labour. *Arte y políticas de identidad*, 19, 15-34. Universidad de Murcia.
<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/67241/1/Gielen.pdf>

Gill, R. y Pratt, A. C. (2008). In the social factory? Immaterial labour, precariousness and cultural work. *Theory, Culture & Society*, 25(7-8), 1-37.
<https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/4114/1/In%20the%20Social%20Factory.pdf>

Girard, R. (2005). *La violencia y lo sagrado*. Anagrama. (Trabajo original publicado 1972)

Glover, A. (2016). Amalia Ulman: ‘I learn things from the performances that I wouldn’t have otherwise’. *Studio International*. <https://www.studiointernational.com/amalia-ulman-interview-privilege-labour-dance>

- Gómez de la Cuesta, F. (2021). Los trabajos estériles. En *Los trabajos estériles*. Centro de Arte La Regenta Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias.
<https://www.nuriaguell.com/wp-content/uploads/2022/11/CatLosTrabajosEsteriles-Web.pdf>
- González Martín, C., García López, A. y Mazuecos Sánchez, B. (2018). Mecanismos de supervivencia en la carrera del artista sumergido: las residencias artísticas. En C. Elorza, A. Cancio y B. Cavia (Eds.), *Prekariart. Trabajo en arte contemporáneo: Precariedad y alternativas* (197-212). Servicios Editoriales UPV/EHU.
https://prekariart.org/wp-content/uploads/2021/01/Trabajo-en-Arte-Contemporaneo_Prekariart_2020.pdf
- Güell, N. (2020). El artista y el frutero. En N. Ayerbe y C. Elorza Ibáñez de Gauna (Eds.), *En riesgo. Diagnósticos, propuestas y luchas entorno a la precariedad del arte contemporáneo* (75-83). Dykinson. https://www.nuriaguell.com/wp-content/uploads/2021/03/El-artista-y-el-frutero_EnRiesgo_NG.pdf
- Han, B-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Herder
- Han, B-C. (2014). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Herder.
- Han, B-C. (2022). *Topología de la violencia*. Herder. (Trabajo original publicado 2011)
- Hardt, M. y Negri, T. (2005). *Imperio*. Paidós.
- Heath, J. y Potter, A. (2005). *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. Taurus.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. W. (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta. (Trabajo original publicado 1944)

Huizinga, J. (2007). *Homo ludens*. Alianza Editorial. (Trabajo original publicado 1938)

Jaramillo-Vázquez, A. (2022). Precariedad laboral en el sector cultural: consecuencias en las vidas personales de las y los jóvenes artistas de la Ciudad de México. *Sociológica*, 37(105), 241-275. [2007-8358-soc-37-105-e0008.pdf \(scielo.org.mx\)](https://doi.org/10.24067/soc.37.105.e0008)

Jiménez, A. J. y Zeledón, S. J. (2016): La violencia en el pensamiento político moderno: Rousseau, el contrato social y los preludios de la violencia revolucionaria. *Revista PRAXIS*, (73), 11-18, Universidad Nacional de Costa Rica.
<https://doi.org/10.15359/praxis.73.1>

Kaprow, A. (2007). *La educación del des-artista*. Árdora Ediciones. (Trabajo original publicado 1993)

Khorasani, M. M. (2007). La imponente belleza de las armas blancas persas elaboradas con acero de Damasco. *Revista de Artes Marciales Asiáticas*, 2(4), 32-45.
https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/16257/Imponente_Belleza_Armas_Blancas_Persas.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Labad Arias, M. (2018). El tiempo que nos encoge. En C. Elorza, A. Cancio y B. Cavia (Eds.), *Prekariart. Trabajo en arte contemporáneo: Precariedad y alternativas* (31-48). Servicios Editoriales UPV/EHU. https://prekariart.org/wp-content/uploads/2021/01/Trabajo-en-Arte-Contemporaneo_Prekariart_2020.pdf

Lauzirika, A. y Rodríguez, N. (2014). Prácticas artísticas y más precariedad. *Akme* 014, 9-17.
https://www.academia.edu/33565862/AKME_2014_pdf

- Lazzarato, M. (2008). Las miserias de la «crítica artista» y del empleo cultural. En AA. VV., *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (101-120). Traficantes de Sueños.
- Lee Damas, D. (2022). Dark Souls And Depression: How The Series Helps Players With Their Mental Health. *SVG*. <https://www.svg.com/929569/dark-souls-and-depression-how-the-series-helps-players-with-their-mental-health/>
- Leban, S. (2020). Art in Residency: Precarity or Opportunity?. *Seismopolite. Journal of Art and Politics*, (18). [Art in Residency: Precarity or Opportunity? \(seismopolite.com\)](https://seismopolite.com/art-in-residency-precarity-or-opportunity/)
- Lipovetsky, G. (2000). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama. (Trabajo original publicado 1983)
- Lipovetsky, G. (2020). *Gustar y emocionar. Ensayo sobre la sociedad de la seducción*. Anagrama.
- Lippard, L. R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal. (Trabajo original publicado 1973)
- Lorelie, C. (2020). Hustle Culture: Why Is Everyone Working Too Hard?. *Medium*. <https://medium.com/the-post-grad-survival-guide/hustle-culture-why-is-everyone-working-too-hard-69f9f5331ab5>
- Lorey, I. (2006). Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales. *Transversal: máquinas y subjetivación*. transversal.at/pdf/journal-text/463/

- Martínez, J. y Cancio, A. (2017). Precariousness and the artist: The Spanish Case. *IZVESTIYA-Journal of Varna University of Economics*, 61(3), 236-251.
https://journal.ue-varna.bg/uploads/20171123014121_14817315555a16d00177280.pdf
- MECD. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría de Estado de Cultura. (2016). *Localizador de residencias y espacios para la producción artística en Europa*. Artistas Visuales en Red (AVeR). <https://www.kreantaedu.org/wp-content/uploads/2020/03/Localizador-de-residencias-espacios-de-creaci%C3%B3n-y-centros-de-arte-contempor%C3%A1neo.-Europa.pdf>
- Molina, O. (2023). Hustle Culture: The Toxic Impact on Mental Health. *Talkspace*.
<https://www.talkspace.com/blog/hustle-culture/>
- Montero, D. y Torres, F. (2020). Acceleration, alienation, and resonance. Reconstructing Hartmut Rosa's theory of modernity. *Pléyade*, (25), 155-201.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9066980.pdf>
- Mould, O. (2019). *Contra la creatividad. Capitalismo y domesticación del talento*. Alfabeto Editorial.
- Musée Rodin. (2017). *Le non finito: une réflexion sur l'inachèvement*. En *Rodin et le marbre. La relation d'un artiste avec son matériau*. Musée Rodin.
https://carrefourtheatre.qc.ca/wp-content/uploads/2018/04/rodin_et_le_non_finito.pdf
- Navarro Remesal, V. (2012). *Libertad dirigida: análisis formal del videojuego como sistema, su estructura y su avataridad* [Tesis doctoral]. Universitat Rovira i Virgili.
<https://www.tdx.cat/bitstream/10803/111168/1/tesi.pdf>

Nelson, M. (2020). *El arte de la crueldad*. Tres Puntos Ediciones.

Oña, D. (2021). *Qué es la narrativa en los videojuegos y por qué no debes confundirla con historia, trama, guion, lore y otros términos*. IGN España. <https://es.ign.com/mario-1/173328/feature/que-es-la-narrativa-en-los-videojuegos-y-por-que-no-debes-confundirla-con-historia-trama-guion-lore>

Pérez Ibáñez, M. (2018). *El contexto profesional y económico del artista en España. Resiliencia ante nuevos paradigmas en el mercado del arte* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/54311>

Pérez Ibáñez, M. (2020). Artistas, galerías y resiliencia ante la crisis. La génesis de nuevas tendencias y modelos de negocio en el actual mercado español del arte. En N. Ayerbe y C. Elorza Ibalez de Gauna (Eds.), *En riesgo. Diagnósticos, propuestas y luchas entorno a la precariedad del arte contemporáneo (175-185)*. Dykinson. https://www.researchgate.net/publication/346495884_Perez_Ibanez_M_2020_Artistas_galerias_y_resiliencia_ante_la_crisis_La_genesis_de_nuevas_tendencias_y_modelos_de_negocio_en_el_actual_mercado_espanol_del_arte_En_Elorza_Ibanez_de_Gauna_C_y_Ayerbe_N_eds

Pérez Ibáñez, M. y López-Aparicio, I. (2018). Actividad artística y precariedad laboral en España. Análisis a partir de un estudio global. *Arte y políticas de identidad*, 19, 49-66. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/359771/256721>

Pérez Saldarriaga, J. D. (2013). Walter Benjamin y Carl Schmitt: encuentros y desencuentros sobre el estado de excepción. *Revista de Estudiantes de Ciencia Política*, (2), 19-28, Facultad de Derecho y Ciencias Políticas, Universidad de Antioquia.

- Piñeres-Botero, C. G. de, López-López, J. S., López-Pacheco, J. C. y Escobar-Córdoba, F. (2022). Memes como herramienta terapéutica durante la pandemia por COVID-19: reflexión desde la cultura visual, la psiquiatría, la psicología y las neurociencias. *SciELO Preprints*.
<https://preprints.scielo.org/index.php/scielo/preprint/view/3706/7303>
- Porcar, A. y Àngel Saurí, C. (2019). *Troquei Whey Por Um Gol Quadrado*. (Hoja de sala de exposición). <https://guillermoros.com/troquei-whey-por-um-gol-quadrado/>
- Porras Soriano, Á. (2021). *Passejades. Texto de mediación a partir de la exposición «Un ejercicio de violencia. Guillermo Ros»*. IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat.
- Ramírez Blanco, M. J. (2013). *La Lonja de Valencia y su conjunto monumental, origen y desarrollo constructivo* [tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València.
- Raunig, G. (2009). La industria creativa como engaño de masas. *Señas y Reseñas*, Centro de Estudios Visuales de Chile.
<https://biblat.unam.mx/hevila/Senasyresenasmaterialesdetrabajoparalosestudiosvisuales/2009/ago/2.pdf>
- Rebentisch, J. (2018). *Estética de la instalación*. Caja Negra Editores.
- RevistAcrópolis. (2023). Inventos que hicieron Historia: el Acero de Damasco. *RevistAcrópolis. Revista digital de filosofía, cultura y voluntariado en Argentina*.
<https://revistaacropolis.org/2023/08/12/inventos-que-hicieron-historia/>
- Ros, G. (2016). *Stoned. Tot el sòlid s'esvaeix en la imatge* [Trabajo final de máster]. Universitat Politècnica de València.

- Ros, G. (2023). Zape. La inercia de un sujeto entusiasta. *EME Experimental Illustration, Art & Design*, (11), 86–97. <https://doi.org/10.4995/eme.2023.19734>
- Rosa, H. (2016). *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Katz Editores.
- Rosler, M. (2017). *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Caja Negra Editores.
- Rousseau, J. J. (1989). *Discurso sobre el origen y fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. Editorial. Alhambra.
- Rubio Hípola, J. (s. f.). Dark Souls: la eterna partida. *Democresía. Revista de actualidad, cultura y pensamiento*. <https://democresia.es/democultura/videojuegos/dark-souls-la-eterna-partida-javier-rubio/>
- Schmitt, C. (2009). *El concepto de lo político*. Alianza Editorial. (Trabajo original publicado 1927)
- Sennett, R. (1978). *El declive del hombre público*. Ediciones Península.
- Sennett, R. (2000). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Anagrama.
- Serkova, N. (2021). En torno al proyecto «Un ejercicio de violencia». En *Un ejercicio de violencia*. Guillermo Ros. IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat.
- Shaftesbury. (1997). *Carta sobre el entusiasmo*. Editorial Crítica. (Trabajo original publicado 1708)
- Sorel, G. (1978). *Reflexiones sobre la violencia*. La Pléyade. (Trabajo original publicado 1908)

Srnicek, N. (2019). *Capitalismo de plataformas*. Caja Negra Editores.

Standing, G. (2013). *El precariado, una nueva clase social*. Pasado y Presente.

Standing, G. (2020). El Precariado: ¿La Actual Clase Transformadora?. *La Alianza Global Jus Semper*.

<https://www.jussemper.org/Inicio/Recursos/Info.%20econ/Resources/GuyStanding-ElPrecariado.pdf>

Standing, G. (2021). Para rescatar el concepto de precariedad. *Sin permiso*.

<https://www.sinpermiso.info/textos/para-rescatar-el-concepto-de-precariedad>

Steyerl, H. (2011). Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life. *e-flux Journal*, (30).

https://editor.e-flux-systems.com/files/68140_e-flux-journal-art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life.pdf

Sucasas Peón, J. (2017). Antropología de la violencia: René Girard. *Bajo palabra. Revista de filosofía*, (15). UAM Ediciones. <https://doi.org/10.15366/bp2017.15>

Talancón Escobedo, J. H. (2017). La violencia política. *Revista De La Facultad De Derecho De México*, 59(251), 377-388.

<https://doi.org/10.22201/fder.24488933e.2009.251.60880>

Traverso, E. (2019). *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*. Galaxia Gutenberg. Edición digital.

Tula Molina, F. (2018). Hartmut Rosa (2016), Alienación y aceleración: hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía, Buenos Aires, Katz, 192 pp. *Redes*, 24(46), 155-160. <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1146>

- UAAV. (2008). *Manual de buenas prácticas profesionales en las artes visuales*. Unión de Asociaciones de Artistas Visuales. https://aavib.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/manual_buenas_practicas.pdf
- Vilar, G. (2012). La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo. En A. García Varas (Coord.), *Filosofía e(n) imágenes: interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos* (pp. 7-22). Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.). https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/63/_ebook.pdf
- Vilar, G. (2014). El arte contemporáneo y la precariedad. En S. Arribas y A. Gómez (Eds.), *Vidas dañadas. Precariedad y vulnerabilidad en la era de la austeridad* (75-95). Artefakte. http://www.crew.esteticauab.org/gerardvilar/Publications_files/Vilar,%20G.%20-%20Arte%20contemporaneo%20y%20precariedad.pdf
- Vilar, G. (2017). *Precariedad, estética y política*. Círculo Rojo.
- Waelder, P. (2007). Juegos de dolor. El dolor como estímulo sensorial en el contexto del arte digital basado en videojuegos. *Artnodes*, (7), 61-69.
- Wittkower, R. (2010). *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Ediciones Cátedra.
- Wolfe, T. (1989). *La palabra pintada*. Anagrama. (Trabajo original publicado 1975)
- Zabala Adrada, C. (2011). *El animal en el arte contemporáneo*. Cristina Zabala Adrada. <https://cristinazabalaadrada.files.wordpress.com/2015/05/el-animal-en-el-arte-contemporaneo1.pdf>
- Zafra, R. (2020). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama.

Zafra, R. (2022). *Frágiles*. Anagrama.

Zafra, R., Patiño, A. y Gutiérrez, J. (2023). *Trabajo, arte y valor*. Trama editorial. Edición digital.

Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Paidós.

Zorita, I. y Ayerbe, N. (2020). Organizando los márgenes. En N. Ayerbe y C. Elorza Ibáñez de Gauna (Eds.), *En riesgo. Diagnósticos, propuestas y luchas entorno a la precariedad del arte contemporáneo* (pp. 107-114). Dykinson.

Zorita Agirre, I. (2018). Zona de contacto. Encuentros y desencuentros entre la gestión cultural y la producción artística. *Arte y políticas de identidad*, 19, 115-130.

<https://doi.org/10.6018/reapi.359821>

ÍNDICE DE FIGURAS

Portada

Guillermo Ros, *Un ejercicio de violencia*, 2021. IVAM Institut Valencià d' Art Modern /

Fotos: Juan García Rosell. Diseño: Pau Orts.

Fig. 1.

Triangulo de Galtung (teoría y práctica).jpg. (12 de octubre de 2020). *Wikimedia Commons*.

Recuperado el 1 de mayo de 2024 de

[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Triangulo_de_Galtung_\(teor%C3%A0Da_y_pr%C3%A1ctica\).jpg&oldid=487579870](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Triangulo_de_Galtung_(teor%C3%A0Da_y_pr%C3%A1ctica).jpg&oldid=487579870). PDM.

Fig. 2.

Alberto Durero, *Melancolia I*, 1514. Recuperado el 1 de mayo de 2024 de Staatlichen Museen zu Berlin. (s. f.). *Melancolia I. Staatlichen Museen zu Berlin*.

<https://id.smb.museum/object/1049275/melencolia-i>. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Jörg P. Anders. PDM 1.0 DEED.

Fig. 3.

Francisco de Goya, *No harás nada con clamar*, ca. 1816-1820. Recuperado el 1 de mayo de 2024 de Fundación Goya en Aragón (rev. 2022). Catálogo. *No harás nada con clamar*.

Fundación Goya en Aragón. <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/no-haras-nada-con-clamar/1156>

Fig. 4.

Samie Sue Cook. (s. f.). *Funny depressing memes* [Capturas]. Pinterest. Recuperado el 1 de mayo de 2024 de <https://www.pinterest.es/myfunnyusername/funny-depressing-memes/>

Fig. 5.

Jonas, G. (2023). 20 Divertidos memes sobre la vida laboral que querrás compartir con tus compañeros de oficina. *Panda curioso*. Recuperado el 1 de mayo de 2024 de <https://www.boredpanda.es/memes-trabajo-humor-11/>

Fig. 6.

Art al Quadrat, *Limbo Económico en Tres Actos*, 2014. Recuperado el 15 de mayo de 2024 de Art al Quadrat. (2014). *Limbo Económico en Tres Actos*. *Art al Quadrat*. <https://www.artalquadrat.net/portfolio/limbo-economico-en-tres-actos-2014/>

Fig. 7.

Núria Güell, *Afrodita*, 2017. Recuperado el 15 de mayo de 2024 de Núria Güell. (s. f.). *Afrodita*, Kingdom of Spain, 2017. *Núria Güell*. <https://www.nuriaguell.com/portfolio/afrodita/>

Fig. 8.

Pelayo Varela, *¿Cuánto pesa el currículum?, 1985-2016*. Recuperado el 15 de mayo de 2024 de Centro de Arte La Regenta. (s. f.). Exposiciones. Los trabajos estériles. *Centro de Arte La Regenta, Gobierno de Canarias*. <https://laregenta.org/exposiciones/los-trabajos-esteriles-2> © Cortesía del artista.

Fig. 9.

Beatriz Sánchez, *Tienda online*, 2021. Recuperado el 15 de mayo de 2024 de Beatriz Sánchez. (s. f.). *Tienda online*. *Beatriz Sánchez*. <https://beatrizsanchez.net/betadine-8/>

Fig. 10.

Bohyun Yoon, *Two Year Soldier Project*, 2005-2007. Recuperado el 15 de mayo de 2024 de Bryan-Wilson, J. (s. f.). Realismo ocupacional (Parte 2). *Editorial Concreta*.
<https://editorialconcreta.org/Realismo-ocupacional-Parte-2>. Cortesía del artista.

Fig. 11.

Wiliam Powhida, *A Guide to the Market Oligopoly System*, 2010. Recuperado el 28 de mayo de 2024 de Wiliam Powhida. (s. f.). A Guide to the Market Oligopoly System. *Wiliam Powhida*. <https://williampowhida.com/posts/a-guide-to-the-market-oligopoly-system-2010-10-29/>

Figs. 12-14, 18-19, 27-28.

Guillermo Ros, *Un ejercicio de violencia*, 2021. IVAM Institut Valencià d'Art Modern /
Fotos: Juan García Rosell.

Fig. 15.

Kentaro Miura, *Berserk*, capítulo 256, 2005. Recuperado el 20 de mayo de 2024 de Mi2Manga. (s. f.). Berserk - Capítulo 256. *Mi2Manga*.
<https://es.mi2manga.com/manga/berserk/capitulo-256/>

Fig. 16.

Cory Arcangel, *Super Mario Clouds*, 2002. Recuperado el 15 de mayo de 2024 de Solomon, R. (2011). The Shadow of Super Mario Clouds. *Archive.today*.
<https://archive.today/20120630213701/http://lcc.gatech.edu/~cpearce3/lcc4725/blog/?p=2209>.
© Cory Arcangel.

Fig. 17.

Cory Arcangel, *Super Mario Clouds*, 2002. Recuperado el 15 de mayo de 2024 de Whitney Museum of American Art (s. f.). Collection. Cory Arcangel, *Super Mario Clouds*, 2002. *Whitney Museum of American Art*. <https://whitney.org/collection/works/20588>. © Cory Arcangel.

Fig. 20.

Fandom. (s. f.). Autoridad Real de las Ratas (Jefes de Dark Souls II). *Fandom*. Recuperado el 20 de mayo de 2024 de https://darksouls.fandom.com/es/wiki/Autoridad_Real_de_las_Ratas

Fig. 21.

Venter, J. (2021). Elden Ring Frenzy-Flaming Tower guide. *Polygon*. Recuperado el 20 de mayo de 2024 de <https://www.polygon.com/elden-ring-guide-walkthrough/23044903/frenzy-flaming-tower-howl-of-shabriri-madness-liurnia-of-the-lakes>

Figs. 22-23.

Vistas de la Galería 6 del IVAM. IVAM Institut Valencià d'Art Modern / Fotos: Juan García Rosell.

Fig. 24-25.

Díez Arnal, J. (s. f.). La Lonja de los Mercaderes. *Jdiezarnal*. Recuperado el 20 de mayo de 2024 de <http://www.jdiezarnal.com/valencialalonja.html>

Fig. 26.

Detalle de una de las gárgolas de la Llotja de la Seda de Valencia. Foto: Rafa Esteve, 2018.

Fig. 29.

Gustave Doré, *Reunión de ratas*, 1868. Recuperado el 20 de mayo de 2024 de Calvo Santos, M. (2020). Reunión de ratas. ¡Que alguien haga algo!. *HA!*. <https://historia-arte.com/obras/reunion-de-ratas>

Fig. 30.

Francisco de Goya, *Ni más ni menos*, de la serie *Los Caprichos* (n.º 41), 1799. Recuperado el 20 de mayo de 2024 de Fundación Goya en Aragón (rev. 2024). Catálogo. Ni más ni menos. *Fundación Goya en Aragón*. <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/ni-mas-ni-menos/911>

Fig. 31.

Frida Kahlo, *El venado herido*, 1946. Recuperado el 20 de mayo de 2024 de Singulart. (2023). El Venado Herido: Una Obra Maestra de Frida Kahlo. *Singulart Magazine*. <https://www.singulart.com/es/blog/2023/12/20/el-venado-herido-por-frida-kahlo/>

Fig. 32.

Maurizio Cattelan, *Bidibidobidiboo*, 1996. Recuperado el 20 de mayo de 2024 de Sutterstock. (2012). Sanretto Re Rebaudengo exhibition, Whitechapel Gallery, London, Britain - 25 Sep 2012. Maurizio Cattelan: A sculptural installation titled Bidibidobidiboo (1996) featuring a stuffed squirrel which has shot itself at a kitchen table. *Sutterstock*. <https://www.shutterstock.com/es/editorial/image-editorial/maurizio-cattelana-sculptural-installation-titled-bidibidobidiboo-1996-1878295d?consentChanged=true>. Ray Tang/Shutterstock.

Figs. 33-34.

Wim Delvoye, *Viae Crucis, Station #1-Jesus Is Condemned To Death y Station #2-Jesus Bears his Cross*, 2006. Recuperado el 20 de mayo de 2024 de Wim Delvoye. (s. f.). *Viae Crucis*. *Wim Delvoye*. <https://wimdelvoye.be/work/x-rays/viae-crucis/>

Fig. 35.

Katharina Fritsch, *Rattenkönig*, 1993. Recuperado el 20 de mayo de 2024 de Dia Art Foundation. (s. f.). Katharina Fritsch: *Rat-King*. Dia Art Foundation.

<https://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/katharina-fritsch-rat-king-exhibition>. ©

Katharina Fritsch/Artists Rights Society (ARS), New York. Photo: Bill Jacobson Studio, New York.

Figs. 36-37.

Amalia Ulman, *Privilege*, 2016. Recuperado el 20 de mayo de 2024 de Amalia Ulman. (s. f.).

BOB LIFE, New York. Amalia Ulman. <https://privilege.amaliaulman.eu/boblife.html> y

Amalia Ulman. (s. f.). Press. Amalia Ulman. <https://privilege.amaliaulman.eu/press.html>.

Foto: Renata Raksha.

Fig. 38.

Meriem Bennani, *Mission Teens*, 2019. Recuperado el 20 de mayo de 2024 de Dmitriev, N.

(2019). Meriem Bennani features the rich kids of Morocco at the Louis Vuitton Foundation.

domus. <https://www.domusweb.it/en/art/2019/10/08/meriem-bennanis-mission-teens-features-the-cool-kids-of-morocco.html>

Fig. 39.

Meriem Bennani y Orian Barki, *2 Lizards*, 2020. Recuperado el 24 de mayo de 2024 de

Marcoux, S. (2023). Meet the Two Women Who Turned a Pandemic Project Into a Museum-Worthy Film. *Veranda*. [https://www.veranda.com/luxury-](https://www.veranda.com/luxury-lifestyle/artwork/a43117907/meriem-bennani-and-orian-barki-two-lizards-film/)

[lifestyle/artwork/a43117907/meriem-bennani-and-orian-barki-two-lizards-film/](https://www.veranda.com/luxury-lifestyle/artwork/a43117907/meriem-bennani-and-orian-barki-two-lizards-film/). Cortesía de

Orian Barki y Meriem Bennani.

Figs. 40-41.

Cai Guo Qiang, *Head On*, 2006. Recuperado el 24 de mayo de 2024 de Designisthis. (2011).

Head On an art installation by Cai Guo-Qiang. *Designisthis*.

<https://www.designisthis.com/blog/en/post/head-on-art-installation-cai-guo-qiang>

Fig. 42.

Guillermo Ros, *Cossos*, 2014. Foto: Irene Faus.

Figs. 43.

Guillermo Ros, *Haze*, 2015. Foto: CC Can Felipa.

Figs. 44.

Guillermo Ros, *Zape_1988*, 2015. Foto: CC Can Felipa.

Fig. 45.

Guillermo Ros, *Stoned*, 2016. Foto: Irene Faus.

Fig. 46.

Guillermo Ros, *Burnout*, 2017. Foto: Irene Faus.

Fig. 47.

Guillermo Ros, *Troquei Whey Por Um Gol Quadrado*, 2019. Foto: Alberto Feijóo.

Fig. 48.

Guillermo Ros, *De 0 a 5000*, 2019. Foto: Alberto Feijóo.

Fig. 49.

Guillermo Ros, *Toguro el Menor*, 2019. Foto: Alberto Feijóo.

Fig. 50.

Paco Chanivet y Guillermo Ros, *Però no tinc temps per a aquesta merda ara mateix, com si m'importessin els concursos de pixades entre monstres*, 2020. Foto: Roberto Ruiz.

Figs. 51-52.

Guillermo Ros, *El Creador*, 2020. Foto: Roberto Ruiz.

Fig. 53.

Guillermo Ros, *SPRINT I*, 2021. Foto: Roberto Ruiz.

Fig. 54.

Kentaro Miura, *Berserk*, capítulo 89, 1997. Recuperado el 20 de mayo de 2024 de Dragon. (s. f.a). Berserk Capítulo 89 manga. *Dragon*. <https://dragontranslation.net/leer/berserk-89.00>

Fig. 55.

Guillermo Ros, *SPRINT II*, 2021. Foto: Roberto Ruiz.

Fig. 56.

Kentaro Miura, *Berserk*, capítulo 90, 1997. Recuperado el 20 de mayo de 2024 de Dragon. (s. f.b). Berserk Capítulo 90 manga. *Dragon*. <https://www.dragontranslation.net/leer/berserk-90.00>

Fig. 57.

RV VertiKal, Jaime Asins, David García, Alberto Feijóo, Irene Faus, Sandra Mar, Juan Ripoll, Aina Monzó y Guillermo Ros, *Hard Counter Club*, 2021. Foto: Alberto Feijóo.

Fig. 58.

Ximo Ortega y Mari Giner, *Amfitrions i hostes*, 2022. Foto: Alberto Feijóo.

Fig. 59.

Anna Ribelles, Carmen Marco, Vicent Orts, Forn Patisseria Agustí, Alfredo Gómez, Lara Fluxà, Vitaly Bezpálov, Paco Chanivet y Joël Mestre, *Fam*, 2022. Foto: Alberto Feijóo.