



TIEMPO PRESENTE

PERMANENCIA Y CADUCIDAD EN LA ARQUITECTURA

Alberto Rubio Garrido (*coordinación*)

LÍNEA DE FUGA

Cada época impone una forma de reflexión. Cada tipo de reflexión da forma a una época. Parece que la nuestra está indisolublemente ligada al fraccionamiento, a la complejidad meteorizada del omnipresente artículo científico, punta de lanza de la amenazante especialización.

LÍNEA DE FUGA espera poder reivindicar la necesidad de una alternativa, un escape a la homogeneidad. Desde un enfoque plural que enlaza la arquitectura, la filosofía o las bellas artes, propone un espacio de debate sobre la actualidad de la reflexión en su sentido más amplio en torno a estas disciplinas y su potencial transversalidad.

Dirección de la colección "Línea de fuga"

Román de la Calle

Edición al cuidado de

Alberto Rubio Garrido

Diseño y realización

Estudio David Cercós

© de los textos: Sus autores

© de las imágenes: Sus autores

Edita

General de ediciones de Arquitectura

Avda. Reino de Valencia, 84 - 46005 Valencia-España

www.tccuadernos.com

Todos los derechos reservados

ISBN: 978-84-944646-3-8

Depósito Legal: V-238-2016

Imprime: byPrint

Impreso en España

ÍNDICE

- 4 **Prólogo**
Alberto Rubio Garrido
- 8 **Imágenes (las huellas del tiempo)**
Juan Calduch
- 20 **Transformaciones del *flâneur***
Callejear, observar, psicoanalizar
Ana Carrasco-Conde
- 34 **La memoria y la imaginación**
Raúl Castellanos Gómez
- 50 ***Disiecta Membra***
La arquitectura como metáfora
Anacleto Ferrer
- 68 **Badiou y la lógica del cambio**
Entre el devenir y el acontecimiento
Wenceslao García Puchades
- 82 **Resistencias líquidas**
La poética de lo efímero como discurso de lo perdurable
David Pérez
- 94 **El diente del tiempo**
Sobre la estética de la destrucción en la arquitectura
Eduardo Prieto
- 112 **Notas biográficas**

Resistencias líquidas La poética de lo efímero como discurso de lo perdurable

David Pérez

Universitat Politècnica de València

Hay afirmaciones que, al quedar transformadas en axiomáticas debido a su reiteración, dejan inadvertidos sus presupuestos implícitos. Curiosamente, el ámbito del arte, pese a su aparente libertad, constituye un espacio proclive a este tipo de aseveraciones, ya que el mismo se sustenta, en más ocasiones de las debidas, en apreciaciones ahistóricas que tienden a enmascarar posiciones idealistas y/o tardorrománticas. Una muestra de ello, aunque en modo alguno única, la encontramos en la noción de perdurabilidad aplicada al hecho estético, concepto que presupone la circunscripción del citado fenómeno a una actividad productiva de naturaleza básicamente objetual.

Ahora bien, si transformamos algunos de estos postulados artísticos –en principio, tan incuestionables como inocuos– en simples interrogaciones, podemos poner en entredicho parte de los supuestos que concitan. Por ejemplo, se suele considerar de manera unánime que una obra, en tanto que realidad objetual –y, por ello, en tanto que realidad que se desentiende de lo procesual y performático, y que vincula lo plástico al ámbito de la destreza y del oficio y, por ello, al de la profesionalización– posee un valor inherente y atemporal que debe ser preservado y transmitido en toda su integridad. Sin embargo, ¿por qué tiene que perdurar el trabajo artístico?, ¿qué valor detentan la aptitud y la actitud en el mismo?, ¿acaso el deterioro y la degradación no configuran necesariamente cualquier obra, en especial las objetuales? Por otro lado, ¿tiene algún sentido combatir el peso destructor de lo temporal y de su inevitable transcurso?, ¿constituye la durabilidad –o el anhelo de la misma– una cualidad que no puede quedar desvinculada del fenómeno estético?

Buscar respuestas a preguntas de esta índole requiere que efectuemos una consideración previa: la contraposición, entendida además desde una irreductible perspectiva antagónica, entre las nociones de permanencia y caducidad –nociones que, al margen de los supuestos colaterales que a nivel plástico albergan, son las únicas que vamos a abordar en este texto, dado que actúan como eje discursivo central del presente volumen–, posibilita el establecimiento de una bipolarización temporal que, en su propia e ingenua formulación, puede actuar como elemento de legitimación de un discurso binario –consiguientemente simplificador– capaz de obstaculizar la aproximación crítica al mismo. Teniendo en cuenta esta circunstancia, consideramos que, si deseamos abordar la cuestión desde una perspectiva que eluda cualquier dualismo, conceptos como el de lo efímero y el de lo líquido, tomados respectivamente de Christine Buci-Gluksmann (*Esthétique de l'éphémère*) y de Zygmunt Bauman (*Liquid Modernity*), pueden resultarnos de interés –en especial este último, si lo aplicamos de forma abierta al ámbito artístico– a la hora de resolver la antinomia temporal a la que hemos aludido.¹ Una antinomia que, tal como veremos más adelante, el propio arte intenta diluir o, mejor aún, reubicar semánticamente a través de la dialéctica –concebida como indisociable diálogo ético– entre memoria y olvido o, si se prefiere, entre resistencia y consumo.

¹ La apertura y consiguiente heterodoxia que reclamamos en la utilización estética de lo líquido derivan de las imprecisiones e, incluso, incorrecciones hermenéuticas que caracterizan parte del discurso baumaniano en torno al arte. A pesar de ello, no consideramos que las apreciaciones de Bauman, sin duda alguna más que discutibles, afecten al concepto en sí, sino a los inadecuados ejemplos artísticos (Jacques Villeglé, Manolo Valdés o Braun-Vega) utilizados en diversas circunstancias por nuestro sociólogo. En relación a ello, creemos que son más que ajustados –y lógicamente pertinentes– los comentarios críticos que Herman Braun-Vega (“Carta al editor”) y Francisco Ochoa de Michelena (“Epílogo: la mirada líquida”) efectúan en torno a la idea de arte líquido. Estos comentarios se hallan recogidos en BAUMAN, Zygmunt (2007a), *Arte, ¿líquido?*, Madrid: Sequitur, pp. 101-106 y 107-113.

En este sentido, el choque entre lo duradero y lo transitorio –colisión que también pervive, ya sea abierta o soterradamente, en contraposiciones como las establecidas por Bauman entre mundo predecible y mundo incontrolable, seguridad e incertidumbre, estabilidad y vulnerabilidad, lealtad y desconfianza, solidez y licuefacción– pone de relieve no sólo que a un nivel social la “permanencia de la transitoriedad [y] la durabilidad de lo efímero [...] son características de la moderna vida líquida”,² sino también que la necesidad de saber si los “códigos y conductas que uno podía elegir [durante la modernidad sólida] como puntos de orientación estables, y por los cuales era posible guiarse”, continúan o no siendo viables y satisfactorios en nuestra “versión privatizada de la modernidad”, esa versión líquida y despojada de anclajes –inevitable fuente de precariedad y temor– en la que intentar “mantener la forma de los fluidos requiere muchísima atención, vigilancia constante y un esfuerzo perpetuo”.³ De este modo, al apostar por la liviandad de lo fluido y al analizar la construcción temporal que la modernidad sólida suscita, la noción de lo líquido permite abordar el fenómeno artístico contemporáneo desde la extrañeza que, en un primer momento, suscita la posibilidad paradójica de su hipotética perdurabilidad: “Todo está de paso –responde Bauman en una entrevista mantenida con Maaretta Jaukkuri–. Todos los hogares son sólo posadas en el camino. [...] Lo duradero, ¿qué significa? Cosas hechas para que duren: qué extraña idea...”.⁴

Sin embargo, el aparente desconcierto que provoca esta situación no debe hacernos olvidar un hecho primordial: pese a que el arte y la cultura del periodo correspondiente a la actual forma líquida de la condición moderna han dejado “de ser un estimulante para transformarse en [un] tranquilizante” y, por tanto, “en un depósito de productos conservantes”,⁵ no por ello tenemos que olvidar que el arte –y aquí Bauman recupera lo apuntado por escritores como Joseph Brodsky y Milan Kundera– no se ocupa de ofrecernos una “existencia mejor”, sino que se preocupa por instaurar la posibilidad –por otro lado, irrenunciable– de “generar una alternativa” a dicha existencia, una alternativa que ha de ir encaminada a “protegernos de que olvidemos ser”; cuestión que, en parte –y con independencia de sus evidentes resonancias heideggerianas–, se entronca con la función premoderna que el arte poseía y que no era otra que la de “revelar la dimensión trascendental del estar-en-el-mundo”, es decir, la de “traer al mundo de lo pasajero y lo temporal elementos que resisten el paso del tiempo y desafían la norma universal del envejecimiento, el olvido y la desaparición”.⁶ Un traer al mundo elementos, añadimos nosotros, que conlleva un extraer a la luz realidades en las que aquello que se nos muestra como fundamental y desafiante no es tanto el producir –el crear y generar–, como el propio resistir –o sea, el hecho de recrear y regenerar, un recrear que es recrearse y un regenerar que comporta inevitablemente la propia regeneración–.

² BAUMAN, Zygmunt (2007b), *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, Barcelona: Tusquets, p. 71.

³ BAUMAN, Zygmunt (2003), *Modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p. 13.

⁴ BAUMAN (2007a), *op. cit.*, p. 86. Recordemos que los comentarios aquí efectuados derivan de la aproximación a los *décollages* y *affiches lacerés* realizados por el ya mencionado Jacques Villeglé, autor vinculado durante la década de 1960 a la corriente de los denominados por Pierre Restany e Yves Klein como *nouveaux réalistes* franceses.

⁵ “La palabra ‘cultura’ ingresó en el vocabulario moderno como una declaración de intenciones, como el nombre de una misión que aún era preciso emprender. El concepto era tanto un eslogan como un llamado a la acción. [...] La teoría evolucionista de la cultura adjudicaba a la sociedad ‘desarrollada’ la función de convertir a todos los habitantes del planeta”. Ahora bien, transmutado el *peuple* –el populacho incivilizado– en educada masa, “la ‘cultura’ dejaba de ser un estimulante para transformarse en tranquilizante, dejaba de ser el arsenal de una revolución moderna para transformarse en un depósito de productos conservantes”. BAUMAN, Zygmunt (2013), *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 14-16.

⁶ BAUMAN (2007a), *op. cit.*, p. 22.

Debido a ello, esta protección que la actividad artística estimula o, si se prefiere, este actuar como salvaguardia y tutelaje del hecho de *ser-en-el-mundo*, constituye una obligación y, por tanto, un compromiso de los que el arte –y muy especialmente el actual– no puede desentenderse. Con todo, no olvidar ser conlleva una ineludible paradoja: aquella que remite al no-olvido-del-no-ser, o sea, a la constatación de nuestra propia no permanencia. El arte, por tanto, tendería a preservar el ser, dado que estaría impidiendo el olvido de nuestra mortalidad: “Evitar que la humanidad olvide su propia mortalidad, es decir, su propia naturaleza –evitar que *se olvide a sí misma*– es tarea que compete hoy en día, justa y abiertamente, al arte. Para el arte la muerte no es ni un problema técnico ni un problema cualquiera. La mortalidad humana es la *raison d'être* del arte, su causa y su objeto”.⁷

Luchar contra el olvido conlleva, a su vez, no sólo recuperar la memoria –o, mejor aún, resistir a través de la misma–, sino releer e reinterpretar –en definitiva, decir y contradecir– el sentido de la caducidad, un sentido que no es otro que el que contemporáneamente se asocia a la noción de consumo. En este sentido, dado que el fenómeno del consumo es lo opuesto a la inmortalidad,⁸ la práctica artística, en tanto que ejercicio de memoria y defensa del ser, anula la mortalidad implícita a la noción de consumo –así como a la productividad que la misma acarrea, puesto que producimos consumo y consumimos producción–, de ahí que la temporalidad a la que remite el hecho artístico –y aquí apelamos de nuevo a una interpretación no textual de Bauman– se encuentre dirigida a subvertir, desde la crítica al consumo, la dicotomía a la que con anterioridad nos hemos referido, esa antinomia que, contraponiendo permanencia y caducidad, posibilitaba la ocultación de lo permanente –y su consumo de lo eterno, un consumo, por tanto, pasajero– como uno de los rostros paradójicos que detenta lo caduco. Un rostro, precisamente, que adquiere su fisonomía debido a la compartida dependencia que ambas nociones poseen en relación a la construcción temporal elaborada desde la modernidad.

En función de lo señalado, y antes de profundizar en esa construcción moderna del tiempo, se ha de insistir en el hecho de que “someter la actividad cultural a las normas y los criterios de los mercados de consumo equivale a exigir que las obras de arte acepten las condiciones de ingreso impuestas a cualquier producto que aspire al rango de bien de consumo; es decir, que se justifique en términos de valor de mercado actual. Ahora bien, cabe preguntarse si la cultura puede sobrevivir a la devaluación del ser y al caso de la eternidad, quizá los peores daños colaterales causados por el triunfo de los mercados de consumo”.⁹ Resulta de interés, por ello, constatar cómo la imperdurabilidad a la que nos deseamos enfrentar desde una perspectiva no dualista puede vincularse no tanto con la búsqueda de una paradójica eternidad de carácter transtemporal, como con la crítica –ejercicio siempre perdurable– a la única solidez existente en la actualidad –la de los mercados y su economía de desechos–,¹⁰ crítica que, a su vez, lleva implícito el rechazo a la aludida caducidad que el consumo impone en su permanencia, en tanto que reducción objetual del ser y reorientación totalizadora de la racionalidad a la mera instrumentalización, una reorientación que mengua lo racional al circunscribirlo de manera reduccionista a los parámetros impuestos desde los discursos de la eficacia y de la productividad.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁸ “Uno puede asociarse con las cosas inmortales. Pero las cosas divertidas, las cosas creadas para proporcionar sensaciones agradables son cosas que se consumen. El consumo es exactamente lo contrario de la inmortalidad”. *Ibid.*, p. 20.

⁹ BAUMAN (2013), *op. cit.*, p. 96.

¹⁰ “Sólo los residuos tienden (por desgracia) a ser sólidos y perdurables. ‘Solidez’ es hoy sinónimo de ‘desperdicio’”. BAUMAN, Zygmunt (2010), *Vida líquida*, Barcelona: Paidós, p. 120.

II

Desde el momento, según Bauman, en el que "la historia del tiempo comenzó con la modernidad", ya que "la modernidad es el tiempo en el que el tiempo tiene historia", se produce la "emancipación del tiempo con respecto al espacio", así como la eliminación del considerado "tiempo improductivo, inútil, vacío y desperdiciado".¹¹ Debido a ello –y volvemos una vez más a replantear la viabilidad de un discurso sustentado en polaridades biunívocas–, si lo permanente se nos presenta como transformación de la temporalidad en una realidad de carácter productivo, la actividad artística –en tanto que proceder beneficioso, pero ajeno al lucro– puede asumir el rol de una acción contraproducente y, por consiguiente, inclinada hacia lo resistente. Una acción sustentada en una irrenunciable y –valga el oxímoron– frágil resistencia que, al cuestionar la lógica del beneficio, beneficia a la única lógica deseable: la de la producción de una realidad no cuantificable y desnumerizada –es decir, vacía de precio y plena de valor– destinada a subvertir lo que Nuccio Ordine, califica como "la barbarie del presente", ese actual "invierno de la conciencia que estamos viviendo"¹² y que, provocando un pandémico Alzheimer social, nos obliga, por un lado, al abandono de lo considerado mediáticamente como superfluo –inútil desde un planteamiento productivo–, por otro, a la consiguiente desolación que suscita el olvido.

En este sentido, "si dejamos morir lo gratuito, si renunciamos a la fuerza generadora de lo inútil, si escuchamos únicamente el mortífero canto de las sirenas que nos impele a perseguir el beneficio, sólo seremos capaces de producir una colectividad enferma y sin memoria que, extraviada, acabará por perder el sentido de sí misma y de la vida".¹³ Una vida que, en el contexto líquido, aquello que "enfatisa en todo momento es el olvidar, el borrar, el dejar y el reemplazar", transformando la cultura más que en un aprendizaje acumulativo, "al estilo de aquellas culturas recogidas en los estudios de los historiadores y de los etnógrafos", en un hacer sustentado en la "desvinculación, discontinuidad y olvido".¹⁴

Lo líquido, desde la perspectiva estética que estamos desarrollando, asume un sentido necesario, aunque paradójico –en tanto que discurso livianamente sólido y/o sólidamente leve–, si se agrega y se conjuga con el valor otorgado no sólo a la idea genérica de resistencia –no importa que sea frágil y efímera, seguimos insistiendo–, sino a la idea, mucho más concreta, de resistencia contra el olvido, cuestión sobre la que más adelante volveremos. Con todo, esta disolución a la que la actividad artística se enfrenta no debemos considerarla reñida con el pretendido peligro –no conceptualizado como tal de una manera directa, aunque sí tangencial, por Bauman– que acompaña a lo que podemos calificar como la eventualización y el efectismo de las sensaciones que nuestro autor detecta en la actual deriva del arte contemporáneo, una deriva que permite, mediante la temporalización de la obra en sucesos "únicos y muy cacareados", que la misma se aproxime, por un lado, "a los requerimientos propios del objeto de consumo",¹⁵ y que, por otro, se articule, dado su vínculo con el acontecimiento, en torno a la acumulación de emociones volátiles y fugaces sensaciones.

¹¹ BAUMAN (2003), *op. cit.*, pp. 119-121.

¹² ORDINE, Nuccio (2013), *La utilidad de lo inútil*, Barcelona: Acantilado, p. 76.

¹³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴ BAUMAN (2010), *op. cit.*, pp. 11 y 85.

¹⁵ BAUMAN (2007a), *op. cit.*, p. 21.

Curiosamente, este hipotético riesgo no es algo que en una primera instancia Bauman valore de manera negativa, ya que, al igual que sucede con el concepto de lo líquido cuando adjetiva el estado actual de la modernidad –utilización que posee un carácter descriptivo que va más allá de su inmediata y falaz equiparación con la idea de lo postmoderno–,¹⁶ en el caso del arte, la noción de liquidez conlleva un conjunto de constataciones que no necesariamente tienen por qué remitir a juicios de valor –si bien en el contexto baumaniano se detecta una más que evidente desconfianza y perplejidad hacia las mismas–.¹⁷ Estas apreciaciones, que conducen a una serie de dudas y preguntas para las que el propio autor reconoce no tener "ninguna respuesta concluyente",¹⁸ comprenden tres significativas reflexiones. En primer lugar, que "para recuperar (aunque sólo sea por un momento) su capacidad de excitar, la obra de arte debe ser rescatada de la grisácea cotidianeidad y convertida en un *acontecimiento* único, es decir, en lo contrario de lo eterno".¹⁹ En segundo lugar, que esta eventualización de lo artístico centra su interés en la temporalidad del fenómeno, una temporalidad que desplaza el valor de lo estético desde el "hacer cosas [...] al buscar y experimentar sensaciones".²⁰ Y, en tercer y último lugar, que el giro performativo –por emplear la expresión acuñada por Erika Fischer-Lichte, a la que se alude con la mutación de la obra en acontecer y suceder, es decir, en acontecimiento y suceso o, si se prefiere, en proceso y transcurso y, consiguientemente, en pasaje y paisaje de transformación– encuentra su verificación en la proliferación expandida de happenings, performances, intervenciones *in situ* e instalaciones, un tipo de obra mixturizada y transversal que "nace, como todo en el mundo postmoderno, para morir inmediatamente".²¹

Ahora bien, considerar estas características del arte actual como una posible infidelidad a la función tradicional del arte –esa noción premoderna a la que ya nos hemos referido, que centraba su interés en la revelación trascendental de nuestro estar-en-el-mundo– supone, desde de nuestra perspectiva, no conceptualizar correctamente la evolución del arte posterior a las vanguardias de comienzos del siglo XX. En otras palabras, pese al acierto con el que Bauman detecta la eventualización o, si se prefiere, la transformación del arte en evento, es decir en discurso que acontece y nos acontece y que, al sucederse, deviene realidad irrepetible; pese a la oportunidad, insistimos, con la que es planteada esta liquidación de lo objetual, el hecho de reducir la misma a

¹⁶ "Durante mucho tiempo –apunta Bauman en una entrevista mantenida con Daniel Gamber Sachse– intenté captar los rasgos característicos de esta época y así surgió el concepto de lo líquido. Es un concepto positivo, no negativo, y sirve para designar lo que es esta época. [...] En pocas palabras: la modernidad sólida fundía los sólidos para moldearlos de nuevo y así crear sólidos mejores; mientras que ahora fundimos sin solidificar después". BAUMAN, Zygmunt (2008), *Múltiples culturas, una sola humanidad + Si perdemos la esperanza será el fin, pero Dios nos libre de perder la esperanza* (entrevista de Daniel Gamber Sachse), Barcelona: Katz Editores/Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, pp. 41-43.

¹⁷ Un ejemplo de lo que apuntamos se puede rastrear en el comentario, cuando menos tópico, efectuado sobre una instalación, *The Promised Land* [La tierra prometida], de la que no se nos indica el autor y "que vi en una galería de Copenhague". La misma, según Bauman, se hallaba compuesta por una serie de monitores cuya imagen repetía el título de la obra: "Mi curiosidad venía además alimentada por el hecho de que al final de una de esas hileras de televisores, tras la última pantalla, en una esquina, había una escoba y un recogedor. Me puse a discutir sobre el posible significado de este elemento final de la instalación cuando al rato apareció una mujer y recogió la escoba y el recogedor. Era la mujer de la limpieza: había dejado ahí los bártulos mientras se había ido a tomar un café". BAUMAN (2007a), *op. cit.*, p. 48.

¹⁸ De hecho, al reflexionar muy someramente sobre algunas de las aportaciones de Sol LeWitt, Lawrence Weiner o Damien Hirst, Bauman concluye: "¿Qué se sigue de todo esto? Sin duda algo, aunque no sabría decir exactamente el qué". *Ibid.*, p. 24.

¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

²⁰ *Ibid.*, p. 19.

²¹ *Ibid.*, p. 23.

una posible "devaluación de lo duradero" –"la 'primera víctima colateral' de la victoria del mercado de consumo"– y a la consiguiente búsqueda de un "impacto máximo con obsolescencia inmediata",²² implica o bien el desconocimiento, tal como ya hemos apuntado, de la Historia del Arte y del carácter contraconsumista y desfetichizador de las aportaciones más interesantes emprendidas con posterioridad a Marcel Duchamp, o bien la utilización extemporánea de un instrumental analítico que difícilmente puede ajustarse a las nuevas –pese a que sus raíces tengan más de un siglo de antigüedad– realidades artísticas.

Al respecto, la citada Fischer-Lichte ponía de relieve este hecho al afirmar: "El giro performativo en las artes difícilmente puede comprenderse con ayuda de las teorías estéticas tradicionales. Aun cuando puedan ser útiles en algunos aspectos, son incapaces de comprender el aspecto crucial de este giro: la transformación de la obra de arte en acontecimiento, y a la de las relaciones ligadas a ella: la de sujeto y objeto, y la de los estatutos material y sígnico".²³ Tomando como punto de partida este planteamiento, el sentido del acontecimiento no debe quedar reducido únicamente a una somera vinculación con la liquidez que impone el consumo –de hecho, el consumo no puede ser considerado como un acontecimiento, en tanto que no articula excepcionalidad alguna–, sino que conlleva una decantación, sin duda alguna comprometida, por el valor que acompaña a una singularidad de carácter temporal y vital, dado que lo acontecido, siguiendo a Alain Badiou, acoge una determinación o, mejor aún, una elección que, al acarrear una distancia entre el pensamiento y el poder, provoca una excepcionalidad que debe ser entendida, al igual que sucede con el propio pensamiento, como una ruptura con el ser-ahí.²⁴

Reconocer el alcance de esta ruptura conlleva asumir que, precisamente, es en torno a la misma sobre la que se fundamentan el hecho filosófico y el del acontecimiento –dos fenómenos, en verdad, contiguos y entrelazados–, dado que, si en su vocación por formular un decir alrededor de lo no dicho, la filosofía se ocupa básicamente de "inventar nuevos problemas" y de "pensar no aquello que es, sino aquello que no es como es", el acontecimiento, por su parte, se nos revela, según Badiou, como lo "que decide sobre un espacio de indecibilidad enciclopédica", entendiendo por enciclopédico el "sistema general de saber conceptual inherente a una situación, es decir, aquello que todos sabemos sobre la política, sobre los sexos, sobre la cultura o el arte, sobre las ciencias, etc.". ²⁵ Debido a esta circunstancia, si la filosofía, como ya apuntó Platón, supone un despertar –siquiera sea concebido como "ruptura con el sueño" y, de manera especial, "con el ligero sueño del pensamiento"–, reavivar este desvelo o, si se prefiere, desvelarse mediante el estimular del pensar –y/o a través del propio azuzar la vigilia–, es lo que va a permitir afirmar que la tarea filosófica puede ser definida como tal precisamente porque establece "relaciones paradójicas", es decir, porque traza "rupturas, decisiones, distancias y acontecimientos".²⁶

²² *Ibid.*, pp. 84-85.

²³ FISCHER-LICHTE, Erika (2011), *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, p. 46.

²⁴ El citado Badiou escribe al respecto: "Sólo entendida de este modo la filosofía es un medio con el podemos modificar el ser-ahí". BADIOU, Alain (2011), "Pensar el acontecimiento", en *Filosofía y actualidad*, Alain Badiou y Slavoj Žižek, Buenos Aires: Amorrortu, p. 22.

²⁵ *Ibid.*, pp. 13, 23 y 37-38.

²⁶ *Ibid.*, p. 23.

III

La idea de acontecimiento que se formula desde esta perspectiva, se reviste de un carácter plenamente diferenciado al propuesto por Bauman, dado que el significado que ahora se pone de relieve nos muestra cómo lo perdido ya no es la eternidad, ni la inmortalidad, sino –paradójicamente– el propio consumo y la mortalidad que el mismo no puede dejar de suscitar –de hecho, un "mercado de consumo dirigido a satisfacer necesidades no ya eternas sino, simplemente, a largo plazo sería un contrasentido".²⁷ De este modo, la mortalidad implícita al consumo puede ser conceptualizada como tal, debido a que el hecho de consumir –transformado en un consumirse a sí mismo– es incapaz de cubrir necesidad alguna, puesto que su objetivo va encaminado a que el deseo permanezca en un estado de perenne insatisfacción.

En relación con esta semanticidad que reelabora la noción de acontecimiento, el arte actual se asienta en un evidente –a la par que deseado– carácter híbrido cuya efímera fluidez concita no tanto una carencia radical de compromiso –ni en menor medida un exceso de compromiso con el mercado–, como la articulación de una nueva realidad que, sustentada en lo que puede ser calificado, en palabras de Buci-Gluksmann, como un ingrátido "saber de lo ligero", no por ello se opone al fuerte saber de la memoria ni a otros de los denominados "pesos del arte".²⁸ En este sentido, aquello que en un primer momento queda puesto en juego por una estética de lo efímero afecta al rechazo de cualquier tipo de dualismo temporal –no olvidemos que la cualidad atribuible a la efimeridad no contradice el sentido de la permanencia, dado que "lo efímero no es el tiempo, sino su vibración vuelta sensible".²⁹ Ahora bien, en un segundo momento, una estética de estas características también conlleva, en tanto que acontecimiento, la aceptación de "un inter-ser de lo inmaterial", razón por la cual lo efímero surge como "una 'kairológia de la transparencia', marcada por una luz no ontológica que abandona un modelo de permanencia y perturba la noción de forma desde ahora abierta y pensada como flujo de energía y de fuerzas múltiples".³⁰ La impermanencia aludida nos posibilita una diferente manera de situarse en el tiempo y en el arte, de ahí que éste, al devenir suceso, conceptualice su valor no tanto en conexión con aquello que se aprende –discurso de la aptitud– como con lo que se experimenta –y, en cierto modo, con lo que se desaprende–, algo que nos aproxima al decir de la actitud y al consiguiente disfrute de lo fluctuante.

Sin embargo, al margen de lo señalado, la eventualización diagnosticada por Bauman en el arte de una modernidad que se construye desde la ambivalencia,³¹ no sólo dibuja los hipotéticos despojos de una historicidad transitoria, sino que influye de una manera determinante y sustancial –cuestión que es la que ahora más nos interesa resaltar– en el propio estatuto del arte y de la obra. Un estatuto que se ve transformado en su totalidad, ya que tanto el código, como quienes hacen uso del mismo desde la autoría o desde la interpretación, ven plenamente reconfigurados –e, incluso, diríamos irónicamente que liquidados– sus roles.

En este sentido, considerar el arte como un elemento o como un sintagma que se integra en un relato –de carácter teleológico o no– llamado Historia del Arte, no supone, ya sea desde una

²⁷ BAUMAN (2010), *op. cit.*, p. 81.

²⁸ BUCI-GLUKSMANN, Christine (2007), *Estética de lo efímero*, Madrid, Arena Libros, pp. 14-15.

²⁹ *Ibid.*, p. 21.

³⁰ *Ibid.*, pp. 24-25 y 36.

³¹ "Actualmente, la corriente más poderosa de ambigüedad existencial y de ambivalencia conductual surge de la multiplicidad de autoridades, de la pluralidad de formas de vida y de la polivocalidad, ingredientes permanentes e inamovibles de la era de la 'modernidad líquida'. BAUMAN, Zygmunt y TESTER, Keith (2002), *La ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones*, Barcelona: Paidós, p. 117.

perspectiva ideológica o conceptual, lo mismo que definirlo como un suceder que se genera en y para un espacio y que implica una determinada duración sustentada en el establecimiento de relaciones y situaciones con el mundo y/o con los otros, tal como articula, por ejemplo, la propuesta relacional auspiciada por Nicolas Bourriaud. Una propuesta de reconfiguración estética que, al inclinarse por singularizar lo artístico como "una utopía de proximidad" y, por ello, como "un estado de encuentro", transforma la obra en "intersticio social" y en "duración por experimentar", es decir, en "apertura posible hacia un intercambio ilimitado [...] que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central el 'estar-junto'", hecho que posibilita la "elaboración colectiva del sentido"³² y que, al incidir en el dinamismo implícito al diálogo –suscitando el contacto–, rostrifica si se nos permite la expresión, la producción plástica en tacto o, si se prefiere, en arte despojado de cualquier tipo de artificio.

Lo apuntado nos permite poner de relieve que la licuefacción del arte contemporáneo responde a una disolución que, aun adecuándose a la sintomatología analizada por Bauman, no se ajusta a su diagnóstico. La Galaxia Duchamp, por utilizar la expresión acuñada por John Cage, plantea entre otras peculiaridades el desplazamiento del sentido desde la órbita del resultado a la del proceso y, por ello, a la de una paradójica persistencia en la que las obras ya no duran, sino que perduran, en tanto que hacen de su resistir –y no ya en lo temporal– un perseverar. De este modo, asumir el rol de artista dentro de un contexto procesual como el descrito, no sólo conlleva cuestionar el discurso de lo expresivo –en tanto que reflejo emocional y/o unívoca traducción yoica–, sino también plantear, mediante lo que podemos calificar como desartefactización de lo estético, la huida objetual implícita al exhibir y poner una huida que revierte en el interés por lo que comporta la metaobjetualidad del proponer. Frente al resultado del hacer, por tanto, lo que ahora entra en juego es un hacer no necesariamente resuelto, un hacer que permaneciendo inacabado –siendo no perdurable– se halla destinado a demostrar, más que a mostrar –y a exponer–, lo inacabable del hacer.

La inserción del artista en este nuevo proceder, no ya como creador o creadora, sino como elemento que se añade a un determinado proceso, trae consigo que su papel no sea el de pulsar –es decir, el de quien pulsa–, sino, por el contrario, el de quien impulsa; circunstancia que posibilita el establecimiento de una diferente temporalidad –"producir tiempo sin reproducirlo"³³ en la que el espectador o la espectadora se ven imposibilitados a permanecer a la expectativa –es decir, a la espera de–. El nuevo sentido de lo artístico plantea, por consiguiente, una desesperanza en relación con las esperas y con las esperanzas previas. De ahí que una estética de lo líquido devenga advenimiento de una disolución que no es la del sentido, sino la de un decir dualista que, por ejemplo, continúa disociando el pensar del hacer, el objeto del sujeto o la caducidad de la permanencia.

IV

Lo efímero nos permite pensar y, si retomamos la lucidez etimológica a la que invitaba Jean-Luc Nancy, ese pensar sólo se puede construir como pesar y sopesar. De este modo, la apelación a la disolución de la obra y a su liquidez no debemos interpretarla como un requerimiento al consumo –y a la consiguiente producción de desechabilidad–, sino una invitación a pensar lo desechable del consumo y a resistir frente a la instantaneidad y urgencia a las que el mismo impele: "Aquí –nos recuerda Buci-Gluksmann–, la precariedad bajo todas sus formas produce sentido, como una resistencia cultural y una afirmación humana de entre-mundos plurales frente a los desórdenes de lo existente."³⁴ Lo planteado, como puede

³² BOURRIAUD, Nicolas (2008), *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, pp. 8, 14-15 y 17.

³³ BUCI-GLUKSMANN (2007), *op. cit.*, p. 49.

³⁴ *Ibid.*, p. 64.

deducirse, ya no es un problema estrictamente temporal –aunque también lo sea–, sino de otra índole. Al ocurrir y al transcurrir, lo artístico recurre al tiempo, no cabe duda; sin embargo, la temporalidad reclamada, al encoger el habla de la inmediatez, acoge tiempos y recoge intensidades, cataliza interferencias e interconecta experiencias, multiplica coexistencias y genera incisiones.

Si lo efímero, apuntábamos antes, posibilita el pensar, no sólo es porque nos ayuda a decir el tiempo, sino a sopesarlo y, por ello, a densificar, siquiera sea en su liquidez, el valor del corte y de la realidad del "entre": "Desde este punto de vista, lo efímero no es algo dado, un presente informacional indiferente, sino más bien un arte del tiempo que capta y contrae su paso [...] Un arte aéreo e icáreo"³⁵. La disolución de la solidez artística traza, por ello, una relación diferente con el tiempo y con el espacio, relación que no supone tener que asumir un discurso indiferente ante la reducción a mercancía de lo temporal. De este modo, el cuestionamiento de la indiferencia –la crítica a la misma–, asume el sentido de una resistencia que no afecta tanto a la idea que suscita lo perdurable, como a lo que puede ser considerado como político. Lo líquido obtiene un carácter diferenciado –y, por tanto, en contra de la indiferencia– a través de la dilatación semántica que ofrece el concepto expandido de lo político, una noción que podemos configurar desde la resistencia y, en concreto, desde la apelación contradictoria a una resistencia líquida –es decir, a un resistir con proyección pero despojado de proyectos o, si se prefiere, con peso pero volátil, sin tiempo pero con espesor en lo temporal–. Como consecuencia de lo señalado ¿de qué hablamos cuando estamos aludiendo a lo resistente y/o a un resistir que se construye al margen de la durabilidad?

La inevitable polisemia que conlleva un término como resistencia, utilizado en ámbitos tan diversos como el psicoanalítico, el bélico, el eléctrico o el mecánico, posibilita que dicho concepto pueda referirse no sólo a aquello que se opone a la acción de una fuerza y/o a la capacidad de perdurabilidad o pervivencia de objetos, personas o situaciones –tal como ya ha sido sugerido–; sino también a la renuencia que existe a la hora de tener que aceptar o acatar un mandato o un determinado orden de cosas. De este modo, por ejemplo, se habla de la Resistencia francesa contra el nazismo, de la resistente firmeza de un material constructivo frente a determinadas inclemencias meteorológicas o de la capacidad de resistencia que ha podido mostrar un determinado organismo ante una infección vírica. Aquello que resiste posee, desde esta perspectiva, una saludable fortaleza que, en ocasiones, resulta envidiable, ya que la misma puede connotar tenacidad, perseverancia, continuidad...; nociones todas ellas que, pese a su pluralidad semántica, se vinculan a la idea de temporalidad y a la consiguiente ligazón que, siquiera sea de manera tangencial, lo resistente mantiene con lo perdurable e, incluso, con la anulación temporal que concita la eternidad.

Si nos ceñimos al ámbito de la práctica artística, una obra resistente, es decir, una obra que aspira a resistir, podría ser entendida no sólo como una obra capaz de perdurar en el tiempo, sino también como un producto capaz de permanecer ajeno al devenir de la temporalidad –discurso, no hay que olvidarlo, en el que parcialmente se sustentan las ideas de conservación y restauración artísticas–.³⁶ Sin embargo, al margen de esta posible consideración, cuando aludimos al valor de

³⁵ *Ibid.*, pp. 64-65.

³⁶ Este trabajo, curiosamente, se fundamenta en dos supuestos idealistas que –propiciados desde el discurso estético occidental– suelen permanecer acriticamente soslayados. Nos referimos, en un primer momento, al hecho de que la temporalidad –concebida como desgaste y ejercicio de finitud– desea ser mostrada como elemento extraño a la propia obra de arte –y a la consiguiente sacralidad que acompaña a su aparición–, dado que ello contravendría la apreciación estética de que la obra detenta *per se* valores implícitamente atemporales y, por tanto, trascendentes –afirmación que resulta cuestionable si analizamos el arte como actividad inserta en un contexto o en un campo, por utilizar la terminología de Pierre Bourdieu, en el que se entrecruzan institucionalmente registros históricos, lingüísticos y sociales–. El segundo supuesto en el que también se apoya la actividad restauradora se halla relacionado con el carácter aurático-taumatúrgico que la *gracia signante* de la autoría y de la unicidad otorgan al objeto artístico, un carácter que transubstancia dicho objeto, provocando que el mismo, convertido en irreplicable realidad, sólo pueda ser en tanto que ser de lo imperecedero y de lo inmortal.

resistencia que posee la actividad artística, estamos llevando a cabo otro tipo de consideración. Al respecto, Deleuze atribuirá a la práctica artística una cualidad de esta índole, hecho que le llevará a pensar que el arte puede asumir el carácter de lo resistente no porque tenga la posibilidad de perdurar en el tiempo –algo sobre lo que venimos insistiendo–, sino debido, por el contrario, a que actúa sobre su propio tiempo. De este modo, el hecho de actuar –y de involucrarse– se configura como tal desde el momento en el que el arte surge como posibilidad y como instancia crítica –aunque sea ambivalente– frente al “sistema controlado de las consignas vigentes en una sociedad dada”, un sistema sobre el que el fenómeno artístico, definido como reflexión en torno al presente y sobre lo presente, puede incidir si bien teniendo en consideración que “no todo acto de resistencia es una obra de arte, aunque, en cierta manera también lo sea” y que, a su vez, “no toda obra de arte es un acto de resistencia y, sin embargo, en cierta manera también lo es”.³⁷

Resistir, desde esta perspectiva, deviene, según hemos recogido con anterioridad, una acción de índole política y, por tanto, una actividad de naturaleza ética,³⁸ una actividad que asume esta doble e indisociable resonancia a partir del instante en el que la obra de arte –ajena a la voluntad moderna de solidificación redentorista y a la eternidad que la misma tendía a destilar– cuestiona un determinado orden partiendo del orden paradójico de su propio desorden y de la descreencia que el mismo suscita. “La verdadera resistencia –escribirá nuevamente Sabato– es la que combate por valores que se consideran perdidos”;³⁹ de ahí que la “tarea primordial” del resistir y de la resistencia a la que apela el fenómeno artístico no sea otra que la “negarse a asfixiar cuanto de vida podamos alumbrar”.⁴⁰

Ahora bien, negar esta asfixia y recuperar valores perdidos o, si se prefiere, dotar de aliento a la vida y saber de antemano derrotada esa posibilidad, supone reconocer esos valores y explorar el modo de auspiciarlos, tarea que, en modo alguno, resulta sencilla dentro de un contexto social de riesgo, por utilizar la noción acuñada por Ulrich Beck. Desde esta perspectiva, la resistencia líquida podría quedar reescrita intentando releer lo efímero más allá del eterno simulacro propiciado desde el mercado, una relectura que comporta, por un lado, rechazar la asfixia a la que antes nos referíamos y, por otro, apostar por un arte que sea capaz de centrar sus esfuerzos en un discurso “de la atención y de la espera”. Un arte, insiste Buci-Gluksmann, que, concebido como “una exploración transversal de las sensibilidades” y dotado de “ínfimas modulaciones” –de matices y fragilidades–, pueda animar el presente de manera tal que lo efímero actúe como “un tercer tiempo irreductible al tiempo cíclico o al tiempo lineal, un tiempo ‘disimilar’, para emplear una expresión de Gilles Deleuze”;⁴¹ que se hallara dirigido a decir lo presente desdiciendo el presente, esa temporalidad de consumo que, instauradora del “cronocentrismo maquínico” y del denominado por Nicole Aubert “culto a la urgencia”, “celebra por doquier el presente y las apariencias para hacer desaparecer las realidades”.⁴²

Lo planteado, por tanto, se sustenta en una paradoja que, sin embargo, no supone una negativa contradicción, sino la apropiación de la misma en tanto que elemento ineludible dentro de este proceso de resemantización en el que la resistencia se torna fluida. En este sentido,

³⁷ DELEUZE, Gilles (1995), “Tener una idea en cine”, *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 22, pp. 57-58.

³⁸ “Creo que hay que resistir”, apuntaba Ernesto Sabato, y ello aunque no sepamos “cómo encarnar esta palabra”. SABATO, Ernesto (2000), *La resistencia*, Barcelona: Seix Barral, p. 103.

³⁹ SABATO, Ernesto (1999), *Antes del fin*, Barcelona: Seix Barral, p. 183.

⁴⁰ SABATO (2000), *op. cit.*, p. 108.

⁴¹ BUCI-GLUKSMANN (2007), *op. cit.*, p. 51.

⁴² *Ibid.*, p. 48.

la banalización consumista del presente –y, a su vez, de lo presente– nos retrotrae a Guy Debord y a cómo la misma transforma el tiempo en “tiempo irreversible”, es decir, en “tiempo de la producción económica”, un tiempo espectacular “unificado mundialmente” a través del mercado global y que, “segmentado en fragmentos abstractos e iguales [...] se manifiesta en todo el planeta como *uno solo y el mismo día*”.⁴³ Poner en cuestión ese día que, a través del espectáculo, genera una “falsa conciencia del tiempo” y, consiguientemente, “la parálisis de la historia y de la memoria”, constituye el objetivo de una resistencia dirigida a hacer que el tiempo pueda ser realmente vivido.⁴⁴ En suma, si la posibilidad de una resistencia líquida puede configurarse es, precisamente, porque la transitoriedad artística invita a un rehacerse que es desobrar. Lo líquido, por tanto, no supone más que un resistir desde un espacio y desde un instante. Algo que, como ya hemos apuntado en otras ocasiones, nos remite a un suceder que, siendo suceder del aquí y del ahora, es acaecer de la resistencia y, por ello, arte que remite a A.R.T.E, es decir, a esa posibilidad de concebir el mismo como un Área de Recuperación Temporal y Espacial en la que lo perdurable únicamente es el intento por resistir, esa forma de perder el tiempo que puede servirnos para vivirlo.

BIBLIOGRAFÍA

- BADIOU, Alain y ŽIŽEK, Slavoj (2011), *Filosofía y actualidad*, Silvina Rotemberg (trad.), Buenos Aires: Amorrortu
- BAUMAN, Zygmunt (2013), *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, Lilia Mosconi (trad.), Madrid: Fondo de Cultura Económica
- (2010), *Vida líquida*, Albino Santos Mosquera (trad.), Barcelona: Paidós
- (2008), *Múltiples culturas, una sola humanidad + Si perdemos la esperanza será el fin, pero Dios nos libre de perder la esperanza (entrevista de Daniel Gamber Sachse)*, Albino Santos Mosquera (trad.), Barcelona: Katz Editores/Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona
- (2007a), *Arte, ¿líquido?*, Francisco Ochoa de Michelena (trad.), Madrid: Sequitur
- (2007b), *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, Carmen Corral (trad.), Barcelona: Tusquets
- (2003), *Modernidad líquida*, Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide Squirru (trad.), Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- BAUMAN, Zygmunt y TESTER, Keith (2002), *La ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones*, Albert Roca Álvarez (trad.), Barcelona: Paidós
- BOURRIAUD, Nicolas (2008), *Estética relacional*, Cecilia Beceyro y Sergio Delgado (trad.), Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- BUCI-GLUKSMANN, Christine (2007), *Estética de lo efímero*, Santiago E. Espinosa (trad.), Madrid: Arena Libros
- DEBORD, Guy (1999), *La sociedad del espectáculo*, José Luis Pardo (trad.), Valencia: Pre-Textos
- DELEUZE, Gilles (1995), “Tener una idea en cine”, Jorge Terré (trad.), *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 22, pp. 52-59
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011), *Estética de lo performativo*, Diana González Martín y David Martínez Perucha (trad.), Madrid: Abada Editores
- ORDINE, Nuccio (2013), *La utilidad de lo inútil*, Jordi Bayod (trad.), Barcelona: Acantilado
- SABATO, Ernesto (2000), *La resistencia*, Barcelona: Seix Barral
- (1999), *Antes del fin*, Barcelona: Seix Barral

⁴³ DEBORD, Guy (1999), *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-Textos, p. 132.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 138 y 141.