

**A OBRA DE ARTE NA ERA DA  
«PEROGRULLADA»  
INCESANTE [*A REPENDRE  
DEPUIS LE DEBUT*]**

**Fernando Castro Flórez**  
Universidad Autónoma de Madrid



«A semejanza de los medios de comunicación que, para satisfacer las mediciones de audiencia, sólo vehiculizan la obscenidad o el espanto, el nihilismo contemporáneo revela el drama de una estética de la desaparición que ya no sólo concierne al dominio de la representación (política, artística...), sino al conjunto de nuestra visión del mundo» (Virilio, 2001, p. 64).

## ESTÉTICA DO VOYEURISMO

Estamos entrando, na arte actual, no que denominarei unha completa literalidade, onde non se dispensa nada. Refírome a ese tipo de narrativa en que cando se nomea un accidente hai que pasar, inmediatamente, á fenomenoloxía das vís-ceras, achegar a mirada ata que sintamos a extrema repugnancia; cando de caspa se trata teremos que soportar a urxencia de quitar a que se nos acumula na chaqueta e, por suposto, se apa rece, en calquera das súas formas, o desexo, en plena «sexualización da arte» haberá que contar coa obscenidade como o que nos corresponde. «Poner nuestra mirada al desnudo, ése –afirma Roland Barthes– es el efecto de la literalidad». Cando a contracultura é, meramente, testemuñal –ou mala dixestión, sarcasmo vandálico no hackerismo– e a neveira museística conxelou todo aquilo, en aparencia, que se lle opoñía, semella como se fose preciso deslizarse cara a un realismo problemático –onde se mestura o socioloxismo coas formulacións case hexemónicas do abxecto–, máis que nas pautas do rococó subvertido que estableceran as «instalacións»; hoxe por hoxe, materia prima da rutina estética, nun despregamento descoñecido das tácticas de reciclaxe (Baudrillard, 1997, p. 15)<sup>1</sup>. Sería tedioso reiterar que a escatoloxía é o noso destino, precisamente cando o hixienismo político, a profilaxe sexual e a lobotomización da crítica converteron o minimalismo en esqueleto da canoni-

---

<sup>1</sup> A reciclaxe de cousas dispersas e residuais ten na estética do *collage* un fundamento histórico-artístico de enorme relevancia. «El deseo de recomponer lo despedazado predomina sobre cualquier otro en la técnica del *collage*. El verbo “zusammenfügen”, que señala en Benjamin la dimensión soteriológica de la forma de exposición de las ideas, puede ser traducido justamente por este verbo griego: *kollao*, el acto de pegar o soldar lo diverso, lo desligado, lo destrozado. [...] el *collage* es en el arte moderno la forma simbólica de lo catastrófico» (Cuesta Abad, 2004, p. 77).

zación. O *Gestell*<sup>2</sup> é chasis, bastidor ou, en descrición máis axustada á nosa sensibilidade, escaparate en que volver «localizar» a nosa tendencia para converter en fetiches mesmo aquilo que está desmaterializado.

Hai un evidente culto ao voyeurismo e a estética da espontaneidade populista, eses retallos de vida, reducidos ao ridículo; rodéanos o desexo imperialista de velo todo, a obriga mediática de atopar «testemuños arrepiantes», aínda que propiamente teñan que crealos. Hai unha simulación constante de proximidade, é dicir, consumamos a impostura da inmediatez, pero talvez iso é o que nos permite tomar conciencia de que, finalmente, a paixón polo real supón unha entrega ao espectacularizado. No canto de falar de clausura da representación é preciso comprender que se impuxo unha arte terminal<sup>3</sup>. O control xa é unha forma do medio, o horizonte foi substituído por unha multitude de escaparates catódicos; aquel Estado policial que Foucault analizara case clinicamente mudou. O temor ao Grande Irmán está abismado na acumulación de infinitas secuencias, unha parálise que é consecuencia da hiperactividade ou, en realidade, resultado dun permanecer adurmiñado ante as pantallas, escoitando todos os teléfonos, recollendo todas as pegadas: «después de las antiguas resistencias al control –advirte Jean Baudrillard–, vemos llegar las nuevas resistencias a la información forzada, a la hipercodificación de las relaciones a través de la información y la comunicación». Se a narrativa porno obriga a torsións e curvaturas inverosímiles para mostrar o que todo o mundo sabe que está aí, o estrataxema estético-artística ten, infectado de literalismo, que mostralo todo en primeiro plano, cun forte compoñente de patetismo, para evitar ser acusado de sublimación.

---

<sup>2</sup> «Mediante el guión [Ge-Stell], Heidegger pretende que nos fijemos en el sentido del verbo “stellen” incluido en la palabra, que significa “poner”, “colocar”. Por otra parte, el prefijo “Ge-”, tiene en alemán el sentido de un conjunto, de un colectivo (como es el caso de “Ge-birge”, “Ge-brüder”, etc.). Estos son los dos sentidos que hemos querido rescatar con el termino “com-posición”. El propio Heidegger dice en “El camino al lenguaje” (incluido en la obra *En camino al lenguaje*), que “Ge-stell” es “la unidad de los distintos modos de la puesta en posición”» (Heidegger, 1988, traducción de Arturo Leyte e Helena Cortes, nota 5, p. 83).

<sup>3</sup> «Un ARTE TERMINAL donde el objeto mismo restituye la opacidad de la lejanía, la ceguera de la velocidad de las que la liberación de los medios había pretendido desembarazar a nuestra visión del mundo» (Virilio, 1996, p. 75).

## TUDO A CEN [O DEREITO Á «SÍNDROME»]

«*El desierto crece*. Lo salvaje –escribe Félix Duque– está ya en el interior. Pero también, y en el mismo respecto, como una contradicción viva, somos sedentarios, porque ya da igual dónde vayamos. Todo va siendo preparado para que en todas partes nos “sintamos en casa”, esto es: desahuciados. Baste recordar al respecto el *slogan* de una conocida agencia de viajes alemana: “Déjenos que programemos sus vacaciones”» (Duque, 1995, p. 126-127). Estamos afectados pola síndrome de Babel específica do noso Multiverso<sup>4</sup>, aínda que facilmente tras unha viaxe programada, na que hai que ver o que é preciso ver, podemos caer no que, vagamente, se chama síndrome de Estocolmo, é dicir, a familiaridade cos guías-verdugos e mesmo o retorno pracenteiro á tortura turística como única forma de afrontar o tempo morto. Temos que marchar da casa, custe o que custe, aínda que finalmente o destino sexa, sinxelamente, lamentable, un cortello en que se consuma unha estafa. Porque, en última instancia, os suxeitos son conscientes do carácter inhóspito da cidade cainita<sup>5</sup>. Ese primeiro home, que miticamente amuralla o territorio e cimenta o espazo habitable, é un delirante, alguén que se desvía do suco. Non é raro que atopemos refuxio, precarios cheos de medo, no búnker, sobre todo cando se estende a sospeita de que talvez unha casa, malia o lume resgardado na memoria, non foi nunca un fogar. «Todo “hogar” –apunta con lucidez Félix Duque– es sentido como tal cuando ya es demasiado tarde: cuando ya se ha perdido. “Hogar” es el lugar de la infancia (de

---

<sup>4</sup> «Lo que [...] constituye la experiencia de este Multiverso policéntrico, de esta *textura* móvil en la que nos movemos, es la *recurrencia* –a veces, catastrófica– de unos estadios con otros, la difícil *transacción* entre unas y otras forma de vida [...]: el *mestizaje* en suma de culturas y técnicas, la constante *hermeneusis de la técnica*. Éste es el problema y el desafío con que se enfrenta a mi ver esta *época*: su *contemporaneidad* con todas las épocas anteriores» (Duque, 1995, p. 103).

<sup>5</sup> «Según el *Génesis*, pues, el origen de la ciudad no se debe únicamente –siquiera sea de modo mediato– al Crimen primigenio, sino a algo mucho más grave: Caín se niega a obedecer a Yavé y, en su *hybris técnica*, “dejada de la mano de Dios”, se asienta definitivamente él y su descendencia, forjando ciudades amuralladas con un doble cerramiento: horizontal y periféricamente, establece la distinción entre campo y ciudad, verticalmente, techa las viviendas internas a la ciudad para protegerse de un cielo que ha dejado de ser protector. El hombre cainita (el hombre de la ciudad, el “civilizado”) establece su morada *a la contra*: contra la tierra –que, según la maldición de Yavé, habría de negarle sus frutos– y contra el cielo hostil y amenazador. Literalmente, la habitación humana se yergue desde entonces, desafiante, en medio de lo *inhóspito* (en alemán: *das Unheimliche*, lo que se hurta a todo hogar; y por extensión, lo siniestro)» (Duque, 1995, p. 75).

la falta de un lenguaje delimitador y clasificador: dominador), el lugar de los juegos, la prolongación cálida y anchurosa del claustro materno. Y es imposible –y si lo fuera, sería indeseable y decepcionante– volver a él» (Duque, 1995, p. 82-83). A casa, ese lugar, por simplificar ao máximo, no que habitualmente se come, é, en moitos sentidos, o indixesto<sup>6</sup>. Algúns individuos comezan a acumular nas súas casas toda clase de cousas, desde roupas vellas a cartóns putrefectos, electrodomésticos inservibles ou cans abandonados; sofren a síndrome de Díoxenes aínda que lles falta, por suposto, o saber vivir que tiña aquel antigo sabio que, cando menos, apartou del a mascarada. Todos estamos, dunha forma ou doutra, bunkerizados ou metidos, talvez sen sabelo, na cripta en que soporamos unha claustrofobia intolerable. Virilio apuntou que, na época da globalización, todo se xoga entre dous temas que son, tamén, dous termos: forclusión (*Verwefung*: rexeitamento, denegación) e exclusión ou *locked-in syndrom*<sup>7</sup>. Todo, mesmo aquilo que nos atemorizaba, termina por ser grotesco, é dicir, ornamental. Resulta, por exemplo, extremadamente fácil aceptar o peor cando asistimos á universalización da noción de vítima, transformada en imaxe sublime. O imperio dos *media* ensinou que a forma de conseguir algo memorable ten que ver coa síndrome de Eróstrato –en lembranza daquel grego que lle prendeu lume ao templo de Diana co único obxectivo de que o seu nome fose coñecido publi-

---

<sup>6</sup> «Comensales son aquellos que comparten mesa, reconociéndose mutuamente como no comestibles, indigestos. Desde este no-reconocimiento en los víveres, la separación queda enfatizada elevando el suelo en el altar que consagra la confabulación, la mesa. La cocina es, pues, indistinta al *podium*, al *pulpitum*, al altar: se trata de un fuego elevado para las manos, para las ideas, una mesa ritual de trabajo simbólico. Ese hogar, fuente de calor y de cultura, habrá sido durante muchas vidas centro, y desahuciado más tarde por los excesos, los refritos, los diseños, los congelados... que vienen a pretender una eternidad sin degradación, un hogar sin mancha, una estructura sin ornamento, una función sin uso, y que concluyen en el *catering*, la *fast-food* y lo precocinado. El soborno queda completado por la dulzura de los sabores y los artilugios, los acidulantes, aromatizantes, conservantes, *gadgets* y aperos *snobs* –ideologías de la nutrición que convierten el consumo en maravilla, y enmascaran el saber del encuentro. En ese tránsito, los ojos subyugan y sojuzgan al entero cuerpo, el diseño importa más que el uso, y la cocina se aleja. Es cuando la visualidad, la virtualidad, prevalecen sobre el tacto, condenándonos a la inanición» (Moraza, 2001, p. 48-49).

<sup>7</sup> «El *locked-in syndrom* es una rara patología neurológica que se traduce en una parálisis completa, una incapacidad de hablar, pero conservando la facultad del habla y la conciencia y la facultad intelectuales perfectamente intactas. La instauración de la sincronización y del libre intercambio es la comprensión temporal de la interactividad, que interactúa sobre el espacio real de nuestras actividades inmediatas acostumbradas, pero más que nada sobre nuestras mentalidades» (Virilio, 2003, p. 80).

camente e conseguir así pasar á posteridade. Finalmente, a saída, no pantano da mascarada contemporánea, é a animalada ou a pura e lisa estupidez.

Xa falei noutra ocasión daquel fake ou noticia de tolos sobre uns cuadrúpedos turcos que fundarían a síndrome de Uner Tan, bautizado, como mandan as normas, co nome do descubridor de semellante anomalía. A mentira globalizada igual repara nuns pingüíns homosexuais que nun escaravello que produce a cor máis branca xamais coñecida. Pero na época da *reclusión-reality-show* faltaba outra síndrome, a exemplar, esa que representou, perfectamente composta, co pano tapando o pelo e con acenos estudados de forma milimétrica, Natascha Kampusch cando escapou de longos anos de reclusión nun zulo. A historia é sobradamente coñecida: unha nena é secuestrada en Austria por un maníaco que a enterra como un tesouro ata que a pequena foxe, e el, desesperado, suicídase. Chegouse a dicir que nunca un secuestro fora tan rendible. Certamente, as plusvalías dese delito fan tremer as benaventuranzas, é dicir, bastantes pensaran que compensa sufrir aínda que sexa claustrofobia crónica con tal de gañar diñeiro a mancheas e, sobre todo, conseguir a anhelada fama televisiva. Algúns rumores apuntan á existencia de vídeos pornográficos gravados clandestinamente por Prikopil, o perverso suxeito que ocultou a inocencia da nena, aínda que cumpriría reparar en que todo o que se emitiu tras a fuga é tamén macabro. Desde as uñas mordidas ao hieratismo do rostro, da indumentaria aos momentos en que as mans se repregaban sobre o corpo, todo o que fixo ante as cámaras Natascha foi sometido, cirurxicamente, a interpretación. E agora resulta que poida que todo fose unha montaxe: a nai tería lazos de amizade co monstruoso delincuente, o pai puido actuar desde o principio con ánimo de lucro, a propia rapaza estaría entregada á máis monumental das mentiras porque, en realidade, estaba de visita naquela casa sinistra –familiar, tal e como ensinou Freud, unha estraña. Alén da síndrome de Estocolmo, asistimos á construción mediática da síndrome de Natascha Kampusch, na que entran os elementos da farsa e o sadomasoquismo, a profanación do virxinal e a reaparición dunha subxectividade pos-Kaspar Hauser que non pugna por aprender a dicir algo, senón que ten preparadas todas as respostas para as entrevistas que se teñen, necesariamente, que conceder. Por fin, dispoñemos dunha rudimentaria ferramenta interpretativa para comprender as pulsións dos concursantes dos programas de tele-realidade, de todos aqueles que xemen antes de se enfrontar ao karaoke, eses patéticos que se abrazan aos seus

familiares como se estivesen a piques de ser executados. Son hiperconscientes da farsa, saben, por suposto, o que teñen que contestar despois da publicidade<sup>8</sup>.

## MUDANZAS A DOMICILIO

No escenario do complot artístico contemporáneo non faltan embalaxes (Foster, 2000, p. 96-105), desde os que empregara Marcel Broodthaers no seu Museo das Águas, parodiando o sistema de envíos e a fascinación catalográfica da Institución Artística, ata os que utiliza Mark Dion para colocar encima, por exemplo, un oso disecado dentro dun caldeiro metálico cunha casete colgando da boca –unha síntese de «peluchismo» e provocación posmoderna– ou os fetos sinistros que mostra Nicola Constantino, aludindo así mesmo á condición radical dos homes póstumos que xeraron infantes mortos ou monstruosos. Tamén podería servir como exemplo desa rara fascinación por un contedor sen calidades, os paquetes do teatro da morte de Tadeusz Kantor ou a reclusión de Chris Burden nun armario da Universidade de California en Irvine (1971). Pero, sen dúbida, o gran manierista do «empaquetamento» é Christo; Baudrillard comparou, tan lúcida como arriscadamente, a embalaxe do Reichstag coas espectaculares desaparicións montadas polo mago David Copperfield, un auténtico experto en poñer fóra da circulación obxectos inmensos, mesmo un avión, ou grupos de persoas, guindadas a unha brusca viaxe que non ten que ser, en principio, de pracer (Baudrillard, 2000, p. 132-133). Sen dúbida, o artista que rodeara con plásticos rosas unha serie de illas e o ilusionista que estivo cativo, nunha época, pola prensa do corazón, igualmente rosada, son mestres da función do veu, exemplos concretos dun tempo en que o real foi, progresivamente, desapa-

---

<sup>8</sup> Pero, alén do modelo circense ou carnavalesco á hora de interpretar a televisión, habería que ter en conta que o que alí se «*obs-cenifica*» é o psicótico-pornográfico: fala todo o tempo, non deixa de falar para non dicir nada e, así, en ausencia da función simbólica da palabra, prodúcese unha regresión ao estadio do espello. Ao mesmo tempo que o reflexo narcoléptico, a televisión esta obsesionada, ou mellor, delira arredor dos detalles: «Vaciado de toda dimensión simbólica, el espectáculo televisivo se nos presenta entón como la emergencia de una mirada desimbolizada, desacralizada, como una mirada, en suma radicalmente *profana*, vale decir, también *profanadora*: tal es la mirada que ha emergido socialmente en el espacio de la pornografía» (González Requena, 1988, p. 139).



recendo, é dicir, cando o escamoteo é aplaudido, acaso porque non se recoñece como tal. Roland Barthes quedou, literalmente, hipnotizado polos paquetes xaponeses en que propiamente o importante é o luxo da aparencia exterior, sen que importe o que hai dentro<sup>9</sup>. Algo semellante podería pensarse do tantas veces citado *ready-made* duchampiano titulado *Con ruído secreto*, no que algúns quixeron ver a cifra do hermetismo e da invisibilidade cando, en realidade, é a concreción de que o enigma é superficial.

O suxeito é, en boa media, un moble máis. Partimos da convicción de que a subxectividade é un asunto obxectivo, «y basta con cambiar el escenario y los decorados, reamueblar las habitaciones, o destruirlas en un bombardeo aéreo, para que aparezca milagrosamente un nuevo sujeto, una nueva identidad, sobre las ruinas de lo viejo» (Jameson, 2000, p. 23). No noso tempo de mudanza esa visión do suxeito relacionada co mobiliario tería que conxugarse coa constancia de que hoxe a resposta está a piques de perder o clásico domicilio. Por unha banda, o mal de arquivo introduciu a súa particular vertixe acumulativa e o destinatario é evanescente (Derrida, 1997, p. 27); por outra banda, a comunicación elemental telefónica desterritorializouse coa globalización dos teléfonos móbiles<sup>10</sup>, utilizados, por certo, de forma paranoica nos aeroportos, acaso intentando escapar da soidade que xera o lugar. Pero o suxeito non é só un moble extraño, é tamén algo conectado permanentemente, un avatar «maquínico», unha ficha máis no troco xeral de *bits*<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> «El placer, campo del significante, ha sido aprehendido; el paquete no está vacío, sino vaciado: encontrar el objeto que está en el paquete o el significado que está en el signo es echarlo por tierra: lo que los japoneses transportan, con una energía de hormiga, son, en suma, signos vacíos» (Barthes, 1991, p. 67).

<sup>10</sup> «Ya no se llama por teléfono desde casa, en un lugar sino que se llama en la calle, el teléfono está en uno mismo, es portátil, celular. ¿Es que vas hacia un arte celular, como existen teléfonos celulares? ¿Un arte celular, portátil, encima de uno, incluso dentro de uno?»; Paul Virilio entrevistado por Catherine David (David, 1995, p. 49). Nas comunicacións telefónicas perde practicamente sentido a pregunta propia do comezo do uso dos móbiles, «onde estás?», en beneficio daquela que intenta saber se é o tempo axeitado, «cólloche nun bo momento?, podes falar agora?». É a constatación da efectiva irrupción do outro no espazo público/privado no que nos atopamos.

<sup>11</sup> «La subjetividad se ha estandarizado a través de una comunicación que desaloja cuanto es posible las composiciones enunciativas transemióticas y amodales. Se desliza así hacia el borrado progresivo de la polisemia, de la prosodia, del gesto, de la mímica, de la postura, en provecho de una lengua rigurosamente sujeta a las máquinas escriturarias y sus avatares *massmediáticos*. En sus formas contemporáneas y extremas, se resume en un trueque de fichas informacionales y calculables en cantidad de *bits* (*binary digits*) y reproducibles en computadora» (Guattari, 1996, p. 128).

## O DOCE PRACER DE FACER O BOBO

Como ben di Perniola, agora somos todos *performers* máis ou menos hábiles e capaces, por iso, aínda se revela máis comprometedor e axexante a esixencia de ofrecer unha *performance* única, singular, incomparable (Perniola, 1988, p. 181). As dúas tradicións fundamentais da *performance*, que teñen que ver co espiritual, usualmente místico-orientalizante, e co atlético, coreográfico, excesivo, suorento, foron desbordadas pola paixón escatolóxica e a inmensa arañeira do *reality show*. Certamente, un dos artistas que con máis lucidez desenvolveu a estilística do *foto-performance* é Erwin Wurm. A humorística alusión de Wurm ao politicamente correcto acouta unha serie de accións eclesiásticas: un crego deitado nos bancos, outro cunha mazá na boca, un máis orando nun campo de fútbol no incomparable e sublime contorno de altas montañas. Unha fotografía, case abstracta, focaliza unha morea de moscas mortas preto dun confesionario, mentres un suxeito, acaso o propio crego extravagante, se oculta tras unha táboa. O colmo do despropósito e o patetismo é un vello que, cos pantalóns baixados, tenta fornicar cun muro cheo de musgo. Non cabe dúbida de que as poses fotográficas deste artista que se retrata a si mesmo orando piadosamente —as súas obras poden entenderse como oracións, sentenzas, enunciadas con enorme precisión— son francamente divertidas. En tempos de retórica da banalidade, polo menos Wurm dálle unha volta de porca ao canon do «menos é máis» e con calquera cousa, nun minuto, monta unha barafunda co seu humor líquido (Rugoff, 2004, p. 15-29). Un sosias, chamado Cagon & Crista, empoleirouse no teito do Museo e canta algo patético e para rematar solta unha mexada (Cagon & Crista, 2006). Ese destronamento carnavalesco<sup>12</sup> é aceptado pola institución como algo lóxico e mesmo necesario. Todos saben que, finalmente,

---

<sup>12</sup> «El destronamiento carnavalesco acompañado de golpes e injurias es a la vez un rebajamiento y un entierro. En el bufón, todos los atributos reales se hallan trastocados, invertidos, con la parte superior colocada en el lugar inferior: el bufón es el rey del “mundo al revés”. El rebajamiento es, finalmente, el principio artístico esencial del realismo grotesco» (Bajtín, 1987, p. 334).

a perversión o que fai é instaurar a lei<sup>13</sup>. O que fai o bobo podería ensinarnos a marcar o paso.

## ACENOS DIANTE DO ESPELLO

Žižek comparou a invasión do corpo por unha criatura alienígena, tal e como acontece nas películas *Alien* de Ridley Scott ou *Hidden* de Jack Sholder, con *A Máscara* ou *Mentireiro compulsivo*, que teñen ambas as dúas como protagonistas a Jim Carrey. Fronte ao obxecto interno externalizado –a merda ou o ser horrendo que nos rebenta– estaría a máscara como obxecto maligno que ten vida propia e se apodera do suxeito que a pon na cara. Coñecemos ese destino xesticulante: ser un personaxe de debuxos animados ou alguén que tenta de maneira compulsiva dicir a verdade como unha tortura insoportable<sup>14</sup>. Ao cabo, resulta que temos que facer acenos diante do espello<sup>15</sup> para escapar da catástrofe. Poñemos a Jerry Lewis interpretando o seu papel de idiota, provocando unha catástrofe cotiá e converténdose no obxectivo de todas as miradas despectivas; a única

---

<sup>13</sup> «La concepción lacaniana de la perversión (el ritual perverso) como un proceso que, lejos de minar la Ley simbólica, supone más bien un intento desesperado por parte del sujeto de escenificar la instauración del imperio de la Ley, su inscripción en el cuerpo humano, nos permite en cambio arrojar nueva luz sobre las tendencias artísticas recientes de las *body-performances* masoquistas: ¿no se nos presentan ahora como una respuesta más a la desintegración del imperio de la Ley, como un intento de restaurar la Prohibición simbólica? A medida que la Ley se vuelve cada vez menos operativa en función de prohibir un acceso libre (“incestuoso”) a la *jouissance*, la única vía que queda para preservar la Ley es suponerla idéntica a la Cosa misma que encarna la *jouissance*» (Žižek, 2006a, p. 277).

<sup>14</sup> «La homología es inquietante: en ambos casos, el dar rienda suelta a su más íntima Subjetividad es experimentado por el sujeto como un ser colonizado por algún tipo de extraño parasitario que se apodera de él en contra de su voluntad, algo así como cuando nos ronda incesantemente en la cabeza una melodía popular muy común (da igual cómo la combatamos, siempre terminamos sucumbiendo a ella, a su poder mimético), y comenzamos a movernos siguiendo su estúpido ritmo» (Žižek, 2004, p. 77).

<sup>15</sup> «Quizá el momento clave en una película de Jerry Lewis acontece cuando el personaje del idiota que representa se ve forzado a darse cuenta de la catástrofe que ha provocado su comportamiento: en ese momento, cuando todo el mundo alrededor de él comienza a mirarle fijamente, incapaz de mantener su mirada, comienza a hacer muecas de esa manera suya tan singular, desfigurando ridículamente su expresión facial, mientras agita a la vez las manos y tuerce los ojos. Este intento desesperado del sujeto avergonzado de *borrar* su presencia, por borrarse a sí mismo de las miradas de los otros, debe entenderse por oposición a las “muecas” de Carrey, que funcionan de manera prácticamente opuesta (como un intento desesperado de *afirmar* la propia esencia)» (Žižek, 2004, p. 77).

forma de borrar a vergoña é, para este tolo que prefigura a Míster Bean e as torpezas do artista Pierrick Sorin, auto-ridiculizarse. Todas as repeticións, incluído o retablo da estupidez<sup>16</sup>, remataron por converter o mundo nunha interminable mascarada. Aínda non sabemos se a pantomima artística contemporánea é subversiva ou unha mera máscara baleira<sup>17</sup>.

## ISTO É A BOMBA

Atopámonos nunha cultura, segundo o cualificativo de Steiner, do *after-word*, do epilgal, onde a proliferación dos comentarios nos aparta das presenzas reais. É lóxico que no cine do Imperio se compoñan narracións do *déjà vu* ou da amnesia; soñamos cun tempo pregado ou coa liberación definitiva dos traumas.

---

<sup>16</sup> «Tal vez el objeto más alto del arte sea hacer funcionar a la vez todas las repeticiones, con su diferencia de naturaleza y de ritmo, su desplazamiento y su disfraz respectivos, su divergencia y su descentramiento, solapándolas unas con otras, y, de una en una, envolverlas en ilusiones cuyo “efecto” varía en cada caso. El arte no imita, sino que, ante todo, repite, y repite todas las repeticiones, debido a una potencia interior (la imitación es una copia, pero el arte es simulacro, invierte las copias convirtiéndolas en simulacros). Incluso la repetición más mecánica, la más cotidiana, la más habitual, la más estereotipada, encuentra su lugar en la obra de arte, quedando siempre desplazada con respecto a otras repeticiones, y a condición de que se sepa extraer de ella una diferencia para las otras repeticiones. Pues no hay otro problema estético que el de la inserción del arte en la vida cotidiana. Cuanto más estandarizada aparece nuestra vida cotidiana, cuanto más estereotipada, sometida a una reproducción acelerada de objetos de consumo, más debe el arte apegarse a ella y arrancarle la pequeña diferencia que actúa en otra parte y simultáneamente entre otros niveles de repetición, e incluso hace resonar los dos extremos de las series habituales de consumo con las series instintivas de destrucción y de muerte, juntando así el retablo de la crueldad con el de la imbecilidad, descubriendo bajo el consumo el castañeteo de la mandíbula hebefrénica, y bajo las más despreciables destrucciones de la guerra, nuevos procesos de consumo, reproducción estéticamente las ilusiones y mistificaciones que configuran la esencia real de esta civilización, para que al fin la Diferencia se exprese, con una fuerza a la vez repetitiva por la cólera, capaz de introducir la extraña selección, aunque no sea más que una contradicción por aquí o por allá, es decir, una libertad para el fin de un mundo» (Deleuze, 1988, p. 460-461).

<sup>17</sup> «El cuerpo regresa en el momento de la crítica, de la vacilación de una cultura empeñada, durante milenios, en ocultar, en obturar el “soporte”. Que en la pintura este último se haya convertido en sujeto del cuadro, que los artistas del *body art* se limiten, no sin contentamiento narcisista, a autoexponerse, a travestirse en escena o masturbarse como un “evento” más: indicios, aunque marginales fehacientes, de este retorno. Queda por saber si ese exiliado que regresa es el mismo expulsado, si el actor que vuelve a dominar, a veces abusivamente, la escena, a controlar los efectos de la representación, es el mismo a quien ese espacio se vedó, o si se trata sólo de su máscara vaciada, de su doble *desacralizado*: simple impostura pintarrajeada o verdadera subversión corporal» (Sarduy, 1987, p. 97).

É obvio que o «neodecorativismo ideolóxico» aplauda esta apoteose da arte como territorio ocioso. «Vivimos –di James G. Ballard– en un mundo casi infantil donde todo deseo, cualquier posibilidad, trátase de estilos de vida, viajes, identidades sexuales, puede ser satisfecho en seguida». Xunto á estética do relambido e o ludismo banal prolifera unha sorte de actitude vandálica que pretendería –iso é o que declara enfaticamente– socavar os alicerces do sistema. Sigmar Polke, nunha entrevista con Bice Currier, explicitamente titulada «A pintura é unha ignominia» (1985), di que o verdadeiramente innovador na arte sería transferirlle o que o artista fai a unha área en que o seu traballo podería asumir unha calidade verdadeiramente rompedora: «En realidad la innovación ocurre cuando eres capaz de efectuar esa transferencia. El presupuesto de Defensa puede seguir siendo el presupuesto de Defensa. Si el arte quisiera ser realmente innovador, algo tendría que ocurrir. Y el presupuesto de Defensa tendría que beneficiar al arte. Pero es ahí donde todo se desmonta. ¿Qué harían entonces los artistas? Fijarían explosivos a los lienzos»<sup>18</sup>. Estraña indicación esta en que se quere buscar un acontecemento no que a arte termina por asumir modos propios do terror, na procura dunha efectividade que propiamente deixe o espectador sen palabras. O artista súmase, metafóricamente, á inmensa listaxe de violentos, reclamando, de forma estraña, que sobre a súa actividade incida o orzamento de Defensa. O que talvez queredría, inconscientemente, dicir é que o seu imaxinario explosivo necesita máis madeira, vale dicir, reclama máis orzamento para as súas lúcidas ignominias.

Moito máis recentemente, Tania Brugera presentou a súa primeira exposición individual en Madrid, titulada, sen arrodeos, *For Sale*. O que propiamente quere colocar esta artista, da que a nota de prensa da Galería Juana de Aizpuru di que é «coñecida internacionalmente pola novidade do seu traballo conceptual en cuxo imaxinario se combinan estratexias políticas de conduta social, rumor e utopía», son unha serie de *performances*. Semella que os compradores das *performances* asinarán un contrato que lles dará dereitos sobre a artista no tocante ao seu tempo, disposición e exhibición das pezas. Na inauguración *Performance nuevo # 1* explicou como construír bombas caseiras utilizando produtos ao alcance de calquera como o amoníaco, lixivia ou un aerosol. Tiña toda a razón

---

<sup>18</sup> Sigmar Polke entrevistado por Bice Currier (Currier, 1995, p. 8).

do mundo Miguel Cereceda cando titulou a súa crítica desta exposición, publicada no suplemento *ABCD las Artes y las Letras*, «Pólvora mojada». Porque, finalmente, a quen se lle vai lanzar ese cóctel molotov? Que edificio vai ser destruído por este terrorismo doméstico? Os coleccionistas e os museos, os esperados compradores, van ser, dunha boa vez, eliminados da face da terra? O malo é que este tipo de bromas infantís, estes acenos de radicalismo subvencionado se despregan cun ton pretencioso que é, talvez, o verdadeiramente demoledor ou, por ser máis preciso, ridículo, neste caso sen pretendelo.

Semella como se aos individuos narcotizados no seo da cultura contemporánea só se lles puidese axitar co teratolóxico. Virilio pensa que o afeccionado da arte está a ser esnaquizado polos medios de comunicación, especialmente polas súas tendencias de academización do horror, provocando un discernimento alterado: «primera etapa –apunta no seu ensaio “Un arte despiadado”– de una desrealización acelerada, el arte contemporáneo acepta el afán de emulación del exceso y, así, de la insignificancia, tomando como ejemplo el carácter “heroico” del arte oficial de antes, la obscenidad que, de ahora en más, sobrepasa todo límite, con las *snuff movies* y la muerte en vivo» (Virilio, 2001, p. 75). A bomba e o atentado caseiro rematan por ser cousas que fascinan aos artistas, situacións transformadas en obras de arte, desactivadas desde o momento en que se puxo en marcha esta poderosa estratexia do *marketing* do literal.

## EXEMPLOS LORDENTOS

O día dous de xaneiro consultei, reclamado por unha e-zone, nunha páxina web, a gravación da execución de Sadam Hussein realizada cun teléfono móbil. Alí puíden ver como calquera que quixese podería seguir coas imaxes oficiais as vexacións, a covardía dos verdugos, o tremor da testemuña, o exercicio extremo do morbo contemporáneo. Comprobei que esa mañá en que eu estaba entregado a tan abxecta visión, eran xa 2 708 985 as consultas que se realizaran tan só a través dese enlace. Aínda que os noticiarios se detiveran nos momentos en que chegaba o peor –imaxes, na súa xerga favorita, dunha extremada crueza– en boa medida desataron unha curiosidade que o arrasa todo. Estou certo de que nun prazo moi breve contemplaremos nos predios do bienalismo ou nalgunha das

miles de feiras de arte da globalización esa gravación, da que algún artista dogmático se apropiará sabiamente. En realidade, non será un, senón que haberá unha verdadeira poxa polo *copyright* desa abominación. Non son poucos os creadores contemporáneos que queren mostrar algo sumamente desagradable. Un tal Zhu-Yu, artista natural de Shanghai, conseguiu os seus minutos de fama televisiva, concedidos polo Channel 4 británico, devorando un bebé real –iso subliñábase, por suposto– no que chamou *performance*. Segundo explicou, tratábase dun feto de sete meses que ademais non lle sentou nada ben ao devandito impresentable, que vomitou ante as voraces cámaras. Na cultura do microondas, onde todo sabe igual, era previsible un retorno, en clave estetizada, do canibalismo. O propio Zhu-Yu, bastante astuto, declarou que aproveitara «el espacio vacío entre la moral y la legalidad para desarrollar mi trabajo» (Pena, 2006, p. 7). O único que quería era darse a coñecer<sup>19</sup>. As patoloxías narcisistas foron causa de moitos sufrimentos, igual que o son as intencións artísticas que están a ser utilizadas para coar disimuladamente calquera cousa. Vicente Razo, un *performer* mexicano que montou un museo dedicado ao corrupto presidente Salinas, contratou un vello para que no seu cuarto de baño introducíse polo cu unha botella dun licor chamado Presidente; para conseguir que penetrase nas nosas consciencias, este radical dixo que a súa acción era unha crítica da relación que o devandito político tivera co pobo mexicano. Outro *performer*, Rosemberg Sandoval, nun festival deses asuntos celebrado en Cali en 1999, botou literalmente ao lombo un sen teito que respondía ao nome de Oswaldo Narvárez e aproveitou ese corpo sucio para refregalo contra as paredes do museo. Unha vez atopada esa metodoloxía pictórica, soubo sacarlle partido e, así, na súa exposición *Roña* (2003) colgou unha serie de pinturas, se tal cualificativo lles serve para algo, realizadas por medio de refregas de desherdados, é dicir, de suxeitos que son pura porcallada. Este rotundo innovador, que talvez se inspire naquela narración de Plinio sobre a orixe da arte como o debuxo da sombra do amado sobre o muro, ten, como todo artista contemporáneo que se estime, unhas xustificacións preparadas: «La idea de estos dibujos es filtrar la mugre de un espacio externo, como la calle, a uno interno y privado como la galería. La uso como

---

<sup>19</sup> Cfr. Paul Ardenne (Ardenne, 2006, p. 266 e 423), onde tamén informa sobre as actividades «extremas» do grupo *Cadáver*.

pigmento. Estos dibujos son como el recorrido de la vida, son huellas, documentos, rastros» (Salabert, 2004, p. 95). Entre o canibalismo e o uso, por empregar os termos para-kantianos, *a posteriori*, do enzoufado ao abxecto, a mobilización xeral da arte contemporánea non é, nin moito menos, cousa de bo gusto, en todo caso serán exemplos lordentos.

### «...AÍNDA NON SODES PRODUTOS»

Nun ensaio publicado en 1970 en *Cahiers du cinéma*, Roland Barthes desenvolve, arredor dalgúns fotogramas de Eisenstein, unha teoría sobre o que chama o terceiro sentido. Aí propón o sentido obvio como unha evidencia pechada, o que vai por diante e vén ao meu encontro, e o sentido obtuso, ese que se dá por engadido, como un suplemento que non se logra absorber por completo. O brillante exercicio especulativo non esconde que se está intentando dicir algo a contrapelo porque, na súa acepción común, eses dous termos designan o romo e mesmo o irrisorio. O propio Barthes fai bromas coa énfase decorativa do director ruso e mesmo chega a caracterizar os trazos dun personaxe como un disfraz lamentable. É posible que o que estivese a postular fose unha estratexia para sacar partido dos postizos ou, mellor, para dotar de forza deconstrutiva o pastiche. De feito, na última nota a pé de páxina do texto, confesa que certas fotovelas logran que se emocione por mor da súa rotunda estupidez: «habría pues una verdad futura (o de un antiguo pasado) en esas formas irrisorias, vulgares, tontas, dialógicas de la subcultura de consumo» (Barthes, 1986, p. 66). Agora pode ter sentido a frase «verdade da boa» que utiliza unha compañía de telefonía móbil na súa campaña de *marketing*<sup>20</sup>. Porque a «perogrullada» é capaz de dominar todos os tempos. Perniola, na súa diatriba estética contra a comunicación, sinala que os artistas teñen dúas alternativas: ser discapacitados ou anacoretas. Teño a impresión de que non son eses os vieiros preferidos por algúns creadores do noso tempo que se entregan, con todo o pracer do mundo, ao «perogrullesco» ou, por usar un termo cuñado por Luis Camnitzer, fundan unha

---

<sup>20</sup> A compañía Yoigo utilizou frases feitas, ou mellor, «perogrulladas», para promover os seus produtos, por exemplo: «Hai bebés feos», engadindo sempre a frase «verdade da boa».



«arte boluda» (Camnitzer, 2006); un dos exemplos de «boludez» sería unha acción realizada por Francis Alys en colaboración con Rafael Ortega e Cuathecemoc Medina na que, coa inestimable axuda de cincocentos voluntarios, moveron uns dez centímetros, pada tras pada, unha duna de area. O título era máis que evidente: *Cando a fe move montañas*. «Algunhas veces –di Alys, que empurrrou un bloque de xeo pola rúa ata que non quedou outra cousa que unha mancha húmida no chan–, o facer algo non leva a nada». Non descubro nada se apunto que a arte é unha morea de cousas inútiles: «La imposibilidad del uso –sinála Agamben no seu “Elogio de la profanación”– tiene su lugar tópico en el Museo. La museificación del mundo es hoy un hecho consumado. Una tras otra, de modo progresivo, las potencias espirituales que definían la vida de los hombres –el arte, la religión, la filosofía, la idea de naturaleza, incluso la política– se han ido retirando dócilmente hacia el Museo» (Agamben, 2005, p. 110). Se todo pode volverse museo é porque este denomina simplemente a exposición dunha imposibilidade de usar, de habitar, de experimentar. Non hai formas de profanación: todo vai dereito, cargado de xustificacións, á vitrina.

A retórica do sublime catastrófico é experimentada como o *déjà vu*; a destrución terrorista da Torres Xemelgas xa fora anticipada polo imaxinario cinematográfico. A nosa cultura dos acenos e dos malabaristas chapuceiros pode chegar a producir narcolepsia. Despois de todas as parodias aparece a parábase, os actores abandonan a escena e o coro diríxese directamente aos espectadores. E preguntámonos, que queredes dicir? Verdade da boa? Aínda que asistimos, no triunfo planetario da comunicación, á catástrofe do simbólico, poida que non sexa verdade que o enxeño morrese. Sabemos que a elaboración continua das mensaxes que producen a imaxe gañadora dun produto comercial ou dun personaxe público conducen a unha gradual erosión e esborrallamento da súa identidade. Non lle pode sorprendere a ninguén que o gañador mediático de *Operación Triunfo* nesta última edición non sexa un concursante senón un membro do xurado, Risto Mejide, que lles adoita dicir aos esforzados do micro que «aínda non sodes produtos». O experto en *marketing* non pode quitar os lentes de sol por ningunha razón, o seu enmascaramento é a condición necesaria para dicir as cousas á cara. O malo é que converteu a honorable sofística nun exercicio enfático da «perogrullada». Busquei en distintos dicionarios o significado desa palabra e, a verdade, é que non quedei satisfeito; a Real Academia Española

advirte que «perogrullada» é «verdad o certeza que, por notoriamente sabida, es necedad o simpleza decirla». Pero de onde vén ou quen é ese Perogrullo? É raro que o evidente sexa, nalgunha medida, o inquietante.

Valcárcel Medina, na última parte da entrevista que lle fixera José Díaz Cuyás para o catálogo da exposición *Ir y venir* (2002), declara que, das súas obras, «las perogrullescas son menos de las que yo quisiera». Lembro unha das súas pezas en que debuxaba unha liña de corte que talvez aludise a que a arte é o límite precario da vida. Falei en demasiadas ocasións do destino escatolóxico da arte contemporánea. A merda, o vómito, o repugnante, están por todas as partes. Aínda que o certo é que eses signos excrementais están no lugar baleiro que se crea a partir, por poñer dous exemplos canónicos, do *Cadrado negro* de Malevich e dos *ready-mades* duchampianos. En realidade, o que estamos a ver é calquera cousa e un marco baleiro, é dicir, o que semella fóra de lugar en realidade é ubicuo; trátase dun enmascaramento do real ou, noutras palabras, dun fenómeno estritamente fetichista<sup>21</sup>. Se uns creadores queren facer algo brutal, semellante a unha labazada traizoeira, como esas mobilizadas do *happy slapping* –considérase que a data de inauguración desa demencia é decembro de 2005, cando unha rapaciña se achegou a David Morley nun parque do sur de Londres e lle dixo «estamos a gravar un documental, ou sexa que por favor, mire a cámara», para que, acto seguido, os seus colegas se abalanzasen sobre el e o pateasen ata que o mataron, ante a mirada mecánica que o gravaba todo–, outros non aspiran ao éxito explosivo e instantáneo, senón que pensan que a arte é unha cousa que leva todo o tempo, como demostrou Tehching Hsieh con *One Year Performances*: realizou cinco *performances* entre 1978 e 1986; na primeira, *The Cage Piece*, pasou un ano enteiro só, pechado nunha gaiola; na segunda, *The Time Piece*, golpeaba nun reloxo cando daba a hora, vinte e catro horas ao día durante un ano; na terceira, viviu un ano á intemperie en Manhattan sen entrar en edificio ningún; na cuarta, permaneceu un ano atado, cunha soga de dous metros e medio, a Linda Montano, evitando tocarse; e na quinta, estivo un ano sen con-

---

<sup>21</sup> «En resumen, no hay Duchamp sin Malevich: sólo después de que la práctica artística haya aislado el lugar/marco como tal, vacío de todo contenido, puede alguien permitirse el procedimiento del *ready-made*. Antes de Malevich, un orinal habría seguido siendo un orinal, por más que fuera exhibido en la galería más selecta. La emergencia de los objetos excrementales fuera de lugar es, pues, estrictamente correlativa a la emergencia del lugar *sin ningún* objeto, el marco vacío como tal» (Žižek, 2006a, p. 191).

tacto ningún co mundo da arte. Talvez fuxiu do imperio estético preocupado co que se aveciñaba. Porque un desocupado como el podería ser empregado, subitamente, por outro artista espelido para lle dar unha brochada á caixa branca do museal-amnésico. No baile artístico de San Vito, o máis lóxico é chegar a ser, como suxire o xuíz do *marketing*, produto. Talvez as maquinacións explosivas fosen exorcismos e, en verdade, da boa, algúns creadores quixesen sabotar as súas perfectas «perogrulladas». «Comprendo –dixo Baudelaire– que se deserte dunha causa para saber o que se experimenta servindo a outra. Quizais sería doce ser vítima e executor alternativamente». Non lle estrañará a ninguén que os que anuncian que hai nenos feos sexan unha compañía de telefonía móbil: detrás desas verdades tiña que estar a moral do *marketing*.

## O IMPERIO DA AMNESIA

A primeira frase de *La estética de la desaparición* de Paul Virilio sitúanos no almorzo, onde a cunca derramada adoita ser unha consecuencia das ausencias, é dicir, desa dificultade para abrir os nosos sentidos cara ao exterior: «las ausencias –escribe este teórico obsesionado coa velocidade–, denominadas picnolepsia (del griego *pycnos*, frecuente), suelen ser muy numerosas, cientos al día, y en general pasan desapercibidas para quienes nos rodean» (Virilio, 1988, p. 7-8). A verdade é que ese particular modo de estar no limbo é algo coñecido por todos e, así e todo, poucos recoñecerían que a súa vida acumula máis horas de atordamento que de lucidez. Non se trata só de estar coa boca pastosa e os ollos entornados, senón que pode acontecer que nun momento intrascendente teñamos a sensación de que iso xa sucedeu. Algúns entran, daquela, en tronso ou pontifican sobre os «chacras» e outras parvadas parapsicolóxicas. Tamén se pode atribuír todo ao amor, que é máis espelido que cego, ou, na conexión total propia da semiose hermética, apelar aos efluvios da era de Acuario. Non nos é doado aceptar que o que se produciu é unha súbita baixada dos filtros da nosa capacidade perceptiva e unha impresión retornou á memoria a curto prazo, como se estivese arquivada nun tempo anterior mesmo remotísimo.

Ese instante paradoxal que fai que pensemos nun tempo pasado e brumoso no que todo sería idéntico foi fonte de especulacións metafísicas, crenzas ou

supersticións múltiples e, por suposto, está inscrito na nosa curiosidade estética. O noso psiquismo analóxico ten todo o dereito a postular que o *déjà vu* é outra forma de nomear o retorno do reprimido ou mesmo de advertir que está asentado no carácter proxectivo da mesma representación. Aínda que tampouco podemos deixar de lado que ese tempo suspendido, tensado entre o que está a acontecer e aquilo que xa experimentamos, aparece, acotío, asociado ao cansazo, a condicións especiais de luz ou a estados alterados de conciencia producidos por substancias psicotrópicas (Bodei, 2006). Pero todas as explicacións científicas sobre ese fenómeno pesan pouco na balanza da incerteza humana, que está aberta, principalmente, á chegada doutra forma do tempo, sexa esta a eternidade ou a posibilidade de volver cara ao pasado, para, dalgunha maneira, corrixilo.

Nunha época en que se fala, con bastante pouca lucidez, sobre a memoria histórica e a reparación das feridas do pasado, atopamos, sobre todo, unha amnesia monumental ou somos atacados polo real en forma de pesadelo<sup>22</sup>. Mentres no noso país se acumulan as revisións da Guerra Civil, executadas en moitos casos desde unha clara mentalidade maniquea, o imaxinario do cine do Imperio ten evidentes síntomas psicóticos. Por exemplo, en *Estrada perdida* (David Lynch), asistimos á fuxida psicoxénica; en *Memento* (Christopher Nolan), o protagonista ten que tatuarse aquilo que sente que está a punto de perder; a esquizofrenia funda o clan en *O club da loita* (David Fincher), a síndrome de *stress* postraumático domina os soldados da Guerra do Golfo en *O mensaxeiro do medo* (Jonathan Demme). Denzel Washington, protagonista desta última película, especialízase, ata o manierismo, no personaxe atormentado, asediado por pesadelos, cos ollos vidrosos a piques de explotar colericamente; sen dúbida, era o candidato perfecto para encarnar o heroico detective namorado dunha morta que en *Déjà vu* (Tony Scott) utiliza unha inverosímil máquina do tempo para impedir que o terror se faga presente. Se tamaña tecnoloxía existise, por que non aproveitaron para impedir o desastre do Katrina en Nova Orleáns, onde precisamente se localiza esa película? Hai unha cheirenta ideoloxía, no sentido marxista de falsa conciencia da realidade, nese retorno que pasa na punta dos pés –agás para perseguir

---

<sup>22</sup> «Lo Real que vuelve tiene *status* de otra apariencia: precisamente porque es real, es decir, a causa de su carácter traumático-excesivo, somos incapaces de integrarlo en (lo que experimentamos como) nuestra realidad y, por lo tanto, nos vemos obligados a experimentarlo como una aparición de pesadilla» (Žižek, 2005, p. 20).

o terrorista, segundo a tecnoloxía do *big brother*— sobre os restos que marcan a ignominia política. Non é precisa prótese cibernética ningunha para lembrar, dado o recente dos feitos, como deixaron abandonada, á súa mala sorte, a poboación pobre desa cidade. A ficción inscrita no presente camufla, precariamente, a pouca vergoña deses estados que Derrida non dubidou en chamar canallas.

A demolición que fundou o Imperio —o atentado das Torres Xemelgas— é algo que xa viramos ou, en palabras de Stockhausen, unha obra de arte total. A arte contemporánea é, máis que descarada, narcoléptica. Todo é repetido, desde o furor posmoderno, derivando cara a esa banalidade que semella clonada da estratexia do *reality show*. Unha vez máis poida que todo veña de Duchamp, daquela fonte escatolóxica —o alicerce da «pedestalización» de calquera cousa— ou do trastorno óptico provocado polo *Anemic Cinema*. Ese *voyeur* irónico falaba, arredor do *Gran Vidro*, da vida monótona dos solteiros, dun *déjà vu* que talvez fose a condición para a videncia. Se o «apropiaciónismo» transitou pola retórica do que Borges no seu memorable *Pierre Menard, autor del Quijote* chamara anacronismo deliberado, intentando producir o outro a través do que é igual, algunhas modalidades da arte actual adoptan o realismo dogmático como garantía de intensidade. Mentres Nauman converte, en *Incidente doméstico*, a broma de quitarlle a cadeira á nosa parella no momento de sentarse, nun acto de violencia imparabile, Tony Oursler desprega un teatro de monicreques mentalmente perturbados. Paranoia moi *Múltiple Personality Disorder* —patoloxía *made in USA*. A sensación de familiaridade e de estrañeza, de instante e lembranza, que xorde no *déjà vu* é semellante a aquela do sinistro freudiano que tanto rastro deixou na arte do noso tempo. Amamos, consciente ou inconscientemente, o *fake* e, talvez, un dos nosos santos laicos sexa Howard Hughes, aquel picnoléptico exemplar, encriptado no *Desert Inn* de Las Vegas, axexado pola mirada burlona de Orson Welles. Todo, ata a montaxe máis absurda, se repite. Cada ano comeza, valla esta «perogrullada», coas mesmas cousas: a resaca, os bos propósitos, os vales dos Strauss, os saltos de trampolín. Iso xa o vivimos. Mañá sen falta comezo, aínda que sexa intentando evitar a paramnesia<sup>23</sup>, a dieta: isto sóame.

---

<sup>23</sup> «Como el recuerdo se constituye como contemporáneo de aquello de lo que es recuerdo, como el recuerdo es contemporáneo de la cosa, basta un trastorno en la línea de bifurcación para que en lugar de percibir la cosa como presente, perciban en recuerdo de la cosa. Cuando eso sucede tienen un fenómeno de paramnesia» (Deleuze, 2005, p. 251).

## O ACCIDENTE VELOZ [NOTAS SOBRE A VERTIXE CONTEMPORÁNEA]

«El accidente –afirma Virilio– va a volverse la continuación de la política por otros medios. Ya no es la guerra tradicional con sus armas lo que va a prolongar la política a la manera en que Clausewitz lo describe. Y va de la mano con la nueva disuasión. Es el accidente, pero el accidente integral. El gran misterio es la naturaleza de este accidente». No repugnante cóctel informativo, o componente principal constitúenlo os accidentes, que forman parte da nosa vida cotiá<sup>24</sup> –avións ultrarrápidos que rebentan nada máis iniciaren o voo– e as matanzas –amoreamento de cadáveres servidos, máis que para o xuízo, por mor de esperar a compaixón–, os malos tratos –transformados en anecdotario interesante– e as lesións deportivas –unha demencia fisioterapéutica que eleva o insignificante ao rango da información transcendental–, que, en sentido estrito, son resultado do exceso de velocidade, un erro producido pola anomalía tecnolóxica, a furia irracional da territorialidade nacionalista, o desvarío emocional ou a sobrecarga muscular. O modelo catastrófico dunha sociedade en transo de xubilación é a estatística de mortos en accidente de automóbil que acontecen nas distintas datas festivas; na procura da calor deliciosa das praias quedan torrados entre os ferros retorcidos dese coche que, en boa medida, era o seu carné de identidade. Os restos diseminados na cuneta, a manifestación do que tecnicamente se denomina sinistro total, xunto cos cemiterios da chatarra, auténticamente arrepiantes, poderían constituír unha heterotopía crítica, un dispositivo visible fronte ao que calquera discursividade queda reducida ao nivel de charla estúpida. Desde a infancia sabemos que as peores feridas, as cacholadas do rabioso e as pedradas a traizón, as recibimos no recreo, o que, ademais, reforza o discurso da orde que xa avisaba dos perigos do tempo indisciplinado. «El acciden-

---

<sup>24</sup> «El Accidente forma parte de nuestra vida cotidiana y su espectro obsede nuestros insomnios [...]. El principio de indeterminación en física y la prueba de Gödel en lógica son el equivalente del Accidente en el mundo histórico [...]. Los sistemas axiomáticos y deterministas han perdido su consistencia y revelan una falla inherente. Esta falla no lo es en realidad, es una propiedad del sistema. El Accidente no es ni una enfermedad de nuestros regímenes políticos, no es tampoco un defecto corregible de nuestra civilización: es la consecuencia de nuestra ciencia, de nuestra política y de nuestra moral. El Accidente forma parte de nuestra idea del Progreso» (Baudrillard, 1980, p. 188).

te –advirte Virilio– no es ya identificable por sus consecuencias funestas, por sus resultados prácticos –ruinas y restos esparcidos–, sino más bien por un proceso dinámico y energético, *una secuencia cinética y cinematográfica* que no podría parecerse a las reliquias de los objetos destruidos, escombros y cascotes de todo tipo» (Virilio, 1997, p. 123). Así e todo, nestas visións do accidente aínda queda unha vontade de aferrarse á ilusión do final, cando o tempo real propiamente fallou e a apocalipse do virtual é, en si mesma, fantasmagórica. Mesmo en *Crash*, a novela de Ballard levada ao cine por Cronenberg, había un desexo turbulento que conducía a precipitarse na morte automobilística, unha metáfora extrema na que aparecen novas patoloxías e a vertixe dunha sexualidade estraña que «é –afirma o director da película– unha mutación, non xenética, senón fisicamente, mediante cicatrices accidentes de coche e automutilación»<sup>25</sup>. Non obstante, pasamos do atestado de tráfico ao atentado suicida, algo que rematou por ser redundante. O atentado reclama, irremediabilmente, o protagonismo nos medios de comunicación, a razón acurrallada sofre as descargas dun fanatismo abismal, algo que se chega a transformar, na súa inconceptualidade, nunha especie de maleficio.

Vénsenos enriba o Armagedon<sup>26</sup>. Nas películas-catástrofe que funcionan como un obxecto que causa fobia, caen meteoritos inmensos sobre a terra e reducen todo a cinzas. Apenas quedan superviventes posto que o relato fantástico sempre fabrica uns heroes que son capaces de salvarnos, aínda que sexa á conta do seu sacrificio.

Escapando do conflito terreal buscamos un lixeiro arrepío con ese exorcismo do desastre completo, como se o peor non estivese xa aquí. «La muerte por control remoto –apunta Ballard– es un juego de bajo riesgo, al menos para el telespectador. La devastada autopista de Basora parecía un atasco en proceso de oxidación o un plató de filmación de *Mad Max* abandonado, el supremo Armagedón de los coches. La ausencia de combatientes, por no hablar de muer-

<sup>25</sup> David Cronenberg entrevistado por Chris Rodley: *David Cronenberg por David Cronenberg*, Barcelona, Ed. Alba, 2000, p. 281.

<sup>26</sup> En relación coas películas de catástrofes sinalou Ignacio Ramonet que as calamidades posúen unha función de verdadeiro obxecto de fobia «que permite que el público localice, circunscriba y fije la tremenda angustia, el estado de agitación real suscitado en su mente por la situación traumática de crisis» (Ramonet, 2000, p. 40).

tos y heridos, acalla cualquier reacción de piedad o indignación, y crea la sensación apenas consciente de que la guerra entera fue una inmensa carrera de demoliciones en la que casi nadie salió herido y que hasta pudo ser divertida» (Ballard, 2002, p. 21). A ciencia ficción e o relato cataclísmico poden ser, en si mesmos, actos positivos da imaxinación, en última instancia, a visión fílmica da catástrofe permite que todo o mundo goce do horror sen risco. Se lembramos, *Mad Max*, que fora definida por Ballard como a Capela Sixtina punk, sorprendéranos que, tras o colapso, os superviventes están entregados á vertixe da velocidade, ao pracer de demoler o que xa non era case nada, convertidos os suxeitos en lixo motorizado. As contrautopías, por exemplo *1984*, que describiron un horizonte de vixilancia fascista, funcionaban como un exorcismo que aínda xera máis medo, relatos conectados, dunha forma ou doutra, co horizonte da ameaza nuclear. Resulta evidente que a catástrofe é percibida, sobre todo cinematográficamente, como atentado.

Sabemos que cada técnica propón unha nova visión do accidente<sup>27</sup>, ese acontecemento que Virilio quere expoñer, mostrando que é o inverosímil, o inhabitual e, porén, inevitable: «No se trataría solamente de exponer nuevos objetos, reliquias de accidentes diversos, a la curiosidad morbosa de los visitantes, para concretar un nuevo romanticismo de la ruina tecnológica, a la manera de un vagabundo que luce sus llagas para despertar la piedad de los transeúntes –luego de haber *lustrado* los cobres de las primeras máquinas a vapor en los museos del siglo XX, no iremos a hacer lo mismo y *tiznar* a propósito los restos calcinados de las tecnologías punta. No, se trataría de efectuar un nuevo género de escenografía donde *lo que se expone sea solamente lo que explota y se descompone*». Pero tamén é certo que a catástrofe pode ser algo tan antigo como o habitar, é dicir, os accidentes, os tropezos, o caer por terra ten un dos seus lugares privilexiados na casa que pode cheirar, como acontece en

---

<sup>27</sup> «Innovar el navío es ya innovar *el naufragio*; inventar la máquina de vapor, la locomotora, es además, inventar el *descarrilamiento*, la catástrofe ferroviaria. Lo mismo con la aviación naciente, los aeroplanos que innovan *el choque* contra el suelo, la catástrofe aérea. Sin hablar del automóvil y la *colisión en serie* a gran velocidad, de la electricidad y la electrocución ni en absoluto de esos *riesgos tecnológicos mayores* resultantes del desarrollo de las industrias químicas o nucleares... Cada período de la evolución técnica aporta, con su equipo de instrumentos, máquinas, la aparición de accidentes específicos, reveladores “en negativo” de los esfuerzos del pensamiento científico» (Virilio, 1997, p. 117).



*Fin de partida*, a cadáver. Alí a técnica é sempre igual: poñer cada cousa no seu sitio, impedir que o caos se apodere de todo. Arquivo e domicilio coinciden en moitos sentidos. O que soa no mal de arquivo, *Nous sommes en mal d'archive*, é unha paixón que nos fai arder: «No tener descanso, interminablemente, buscar el archivo allí donde se nos hurta. Es correr detrás de él allí donde, incluso si hay demasiados, algo en él se anarquiza. Es lanzarse hacia él con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen, una morriña, una nostalgia de retorno al lugar más arcaico del comienzo absoluto. Ningún deseo, ninguna pasión, ninguna pulsión, ninguna compulsión, ni siquiera ninguna compulsión de repetición, ningún “mal-de” surgirían para aquel a quien, de un modo u otro, no le pudiera ya el (mal de) archivo. Ahora bien, el principio de la división interna del gesto freudiano y, por tanto, del concepto freudiano de archivo, es que en el momento en que el psicoanálisis formaliza las condiciones del mal de archivo y del archivo mismo, repite aquello mismo a lo que resiste o aquello de lo que hace su objeto» (Derrida, 1997, p. 98). A materialización expositiva do accidente, ese arquivo escenográfico do que explota e se descompón, é, como se pode advertir en *Unknown Quantity*, a mostra concibida por Paul Virilio para a Foundation Cartier pour l'Art Contemporain (2002), conclúe nunha sorte de hipnose traumática do once de setembro. Todos os desastres, desde os terremotos no Xapón, ata as inundacións que continúan o mito do Diluvio, dos incendios que asolan os bosques ao fungo nuclear, de Chernobyl aos pozos en chamas de Iraq durante a primeira Guerra do Golfo, do afundimento do Titanic á marea negra do Prestige, falan dunha especie de lingua babélica, o seu precario arquivo está tan destinado ao fracaso como aquela Torre que desafiou o ceo. «Si la torre de Babel –afirma Derrida– se hubiera concluido, no existiría la arquitectura. Sólo la imposibilidad de terminarla hizo posible que la arquitectura, así como muchos lenguajes tengan una historia. Esta historia debe entenderse siempre con relación a un ser divino que es finito. Quizá una de las características de la corriente posmoderna sea tener en cuenta este fracaso» (Derrida, 1999, p. 139). Todo cae por terra. En certo sentido, os americanos xa estaban preparados para a caída das Torres Xemelgas, ese acontecemento parecido a unha película estaba marcado pola paranoia. Tiñan que caer, era parte da súa característica arquitectónica: levaban tatuado o cataclismo como destino; ese espazo clonado era algo desa-

fianxe que tiña que ser destruído: materializaron, en todo momento, a violencia do mundial<sup>28</sup>.

A catástrofe primordial, fílmica, é o descarrilamento<sup>29</sup> que escachiza a paisaxe clásica, mantendo o espectador a distancia do drama, tras ese cristal moderno que é o material en que non quedan pegadas ou, mellor, o límite en que xorde a experiencia do derrubamento da experiencia. Hoxe, consumada a amnesia colectiva, hai unha vitrina para cada cousa, tanto ten que sexa unha ridiculez, unha consigna ou unha cagalla. O decisivo é que, mesmo o accidente, atopou o seu museo, ese lugar obscuro que aínda chamamos televisión<sup>30</sup>. A palabra catástrofe, un termo da retórica que designa o último e principal acontecemento dun poema ou dunha traxedia, está subliñada, no comezo do século XXI, polo estado de excepción. A Gran Demolición é, non cabe ningunha dúbida, o acontecemento maior, iso que resulta difícil de pensar e que entrou, inmediatamente, no terreo do espectacular-artístico. Seguían aínda botando fume os restos das Torres Xemelgas cando Stockhausen pronunciou a frase: esa era a obra de arte total, o máis grande que se vira xamais. Talvez tan só foi un *lapsus*, algo que cae da boca mentres o común é unha ladaíña dunha data, unha especie de conxuro enrarecido que proba que non se comprendeu nada, pero tamén podemos advertir que esa cita «parawagneriana» é unha provocación barata. Porque, fronte a ese acontecemento, é demasiado tarde para a

---

<sup>28</sup> «La violencia de lo mundial pasa también por la arquitectura, por el horror de vivir y de trabajar en esos sarcófagos de cristal, de acero y de hormigón. El horror de morir en ellos es inseparable del horror de vivir en ellos. Por eso es por lo que el cuestionamiento de esta violencia pasa también por la destrucción de esta arquitectura» (Baudrillard, 2003, p. 34).

<sup>29</sup> «*Catástrofe*. La palabra. Nuestra palabra fetiche ahora. El cine nació de la alarma (la noción) de una catástrofe. Infundada, claro está: no ya la ingenuidad o el primitivismo, sino sencillamente la inexperiencia en los ínclitos hermanos Louis y Auguste (antes alentados por la fiebre cientificista que por la picardía) les exime de la más mínima intención de provocar el pánico. Lo que los hombres de cine venideros no tardaron en aprender es que, en estas cosas de la barraca de feria (un feria fiera), un tren llegando a la estación está bien, es muy majo, pero ¡cuánto mejor si colisiona con otro, se despeña por un barranco o descarrila! Antes de que las manivelas dejaran de emplearse para arrancar los motores del coche, el cine ya habría impreso en celuloide cientos, miles de kilómetros con las imágenes de trenes provocando peligros, protagonizando persecuciones, desguazando camiones y automóviles en los pasos a nivel. Keaton y Lloyd, Roach y Sennett, entre tantos otros, habían descubierto el potencial de las catástrofes sobre raíles o en la carretera, el enorme placer de las plateas ante su representación en la blanca pantalla» (Batlle Caminal, 1998, p. 9-10).

<sup>30</sup> «El *museo del accidente* existe, lo he encontrado: es una pantalla de televisión» (Virilio, 1997, p. 124).

arte ou, mellor, non cabe a sublimación estética<sup>31</sup>. Acaso, alí onde algúns viron a materialización do sublime-terrible<sup>32</sup>, unicamente poidamos atopar a pulsión pornográfica.

O obxectivo mediático ten un poder absoluto, articulado a partir do efecto de realidade: a imaxe é abolida como imaxe fabricada e a presenza pseudonatural négase como representación. Mentres, o arbitrario preséntase como necesario, o artificio adquire carta de natureza: «nuestra actual geofísica es una microfísica, y reducir una columna de vehículos civiles o una capital bombardeada al tamaño de una pantalla de vídeo no es la mejor manera de “visualizar” los retos humanos de un bombardeo. De la misma manera que la actualidad sin historia transforma el tiempo en una inmensa acumulación de hechos diversos –que constituyen lo maravilloso de la edad del vídeo–, la ubicuidad sin geografía instaura un engañoso estado de ingravidez y de no-pensamiento, puesto que pensar ha sido siempre pesar» (Debray, 1994, p. 297). Debray pregunta, se é posible percibir nun horizonte definido sen admitir cousas invisibles, mesmo na cultura do ciberespacio, como pode haber un aquí sen un alí, un agora sen un onte e un mañá, un sempre sen un nunca? Mentres, Virilio especula coa chegada dunha arte portátil ou celular, a última manifestación da

---

<sup>31</sup> «Se piense lo que se piense de su cualidad estética, las *Twin Towers* eran una *performance* absoluta, y su destrucción es también una *performance* absoluta. Sin embargo, eso no justifica la exaltación de Stockhausen del 11 de septiembre como la más sublime de las obras de arte. ¿Por qué un acontecimiento excepcional debería ser una obra de arte? La recuperación estética es tan odiosa como la recuperación moral o política –sobre todo cuando el acontecimiento es tan singular debido precisamente a que está más allá tanto de la estética como de la moral» (Baudrillard, 2003, p. 37-38).

<sup>32</sup> «Cuando en los días inmediatos a los sucesos de Nueva York, Washington y Pittsburg, el compositor alemán Karl Heinz Stockhausen declaró que el atentado a las Torres Gemelas había sido la primera gran obra de arte del siglo XXI, las reacciones bienpensantes no tardaron en producirse. Condenas sin paliativos, acusaciones de frivolidad cuando no de complacencia con los terroristas, de desprecio a las víctimas, todos los calificativos parecieron pocos para anatematizar –sin intentar entenderlas– las palabras del artista. Pero Stockhausen no fue el único en pensar de este modo. Iñaki Ábalos ha contado cómo asistió a los sucesos del 11-S pegado a un televisor en un hotel de Lima en compañía de una serie de arquitectos célebres y la reacción de los asistentes ante el “fulgor de las imágenes” (Baudrillard *dixit*) que aparecían ante sus ojos asombrados: “alguien se atrevió a hablar de la poderosa atracción visual del horror y coincidimos en que lo que estábamos viendo era la encarnación misma de lo sublime contemporáneo, un espectáculo que en la antigüedad sólo tipos como Nerón se habían permitido, y que ahora se servía democráticamente en directo a todos los ciudadanos de la aldea global”» (Zunzunegui, 2003, p. 240-242).

lóxica dos non-lugares: pórtico da desaparición da experiencia estética no virtual ou, mellor, no intercambio instantáneo, territorios de velocidade, mostradores de tránsito, paraxes da aceleración; cómpre manter a idea da arte como traxecto, unha experiencia que acontecería sen se diferir, afirmando a dimensión do testemuño, enfrontándose a esa clausura que semella o seu destino: «mentres que se censure a posible desaparición da arte, non haberá arte. Pensar no *hic et nunc*, na temporalidade e a presenza da arte, é opoñerse á súa desaparición, é non ser colaboracionista»<sup>33</sup>. Na nosa vertixe visual, situados entre o *déjà vu* e a narcolepsia, intentamos buscar o contratempo, xa sexa a pausa ou o *clinamen* na traxectoria establecida. Acaso o que algunhas experiencias artísticas intenten sexa xerar un espazo de freado, un *runaway*<sup>34</sup>. Agardemos que esa saída estea preparada porque imos a toda marcha e, ademais, rumbo ao peor.

## OUT OF JOINT...

«Tomadas en relación al movimiento de desterritorialización, todas las territorialidades son –afirma Deleuze– equivalentes. Pero hay una especie de esquizo-análisis de las territorialidades, de sus tipos de funcionamiento. Aún si las máquinas deseantes están del lado de la gran desterritorialización, es decir, del camino del deseo más allá de las territorialidades, aún si desear es desterritorializarse, es necesario decir también que cada tipo de territorialidad es apta para soportar determinado género de índice maquínico. El índice maquínico es aquello que, en una territorialidad, sería apto para hacerla huir en el sentido de una desterritorialización. En los índices que corresponden a cada territorialidad se puede evaluar la fuerza de desterritorialización posible en ella, es decir, lo que soporta el flujo que huye. Huir, y huyendo hacer huir algo al sistema, un cabo. Un índice maquínico en una territorialidad es lo que mide en ella la potencia del huir haciendo huir los flujos. Desde este punto de vista, no todas las terri-

---

<sup>33</sup> Paul Virilio entrevistado por Catherine David (David, 1996, p. 53).

<sup>34</sup> A rapidez dun fenómeno líquido. Cando un fenómeno colle unha velocidade absoluta, pon en movemento o *runaway*. O *runaway* está en camiño. É o estado de emerxencia.

torialidades son equivalentes» (Deleuze, 2005, p. 35-36). A nosa peculiar psico-se leva a que vexamos a Bartleby non só como o mestre do rexeitamento senón como a presenza insoportable que nos permite pensar na chegada doutra cousa<sup>35</sup>. E, así e todo, o normal é que teñamos máis da mesma cousa. Sabemos de sobra que o corazón da política resulta ser a mercadotecnia (Sennet, 2006, p. 117) e que mesmo a arte asumiu, tras Warhol, todas as tácticas do *marketing*. Non é certo, en calquera caso, que os artistas teñan que conseguir, canto antes, produtos. Aínda que a nosa conciencia crítica estea baixo mínimos, non podemos, insisto niso, aceptar que a arte sexa unha mercancía perfecta ou unha mera «perogrullada». Talvez teñamos que poñer a ironía en corentena e, impulsados á polémica, empregar o sarcasmo, sen por iso caer na xerga<sup>36</sup>. Porque se a arte se

---

<sup>35</sup> «Bartleby repite “preferiría no hacerlo” y no “no lo haré”: su rechazo no es respecto de determinado contenido sino en realidad el gesto formal del rechazo como tal [...]. Existen dos versiones cinematográficas de *Bartleby*, un telefilme de 1970, dirigido por Anthony Friedman, y una de 2001 ubicada en Los Ángeles actual, realizada por Jonathan Parker; sin embargo, corre un persistente aunque no confirmado rumor por Internet acerca de una tercera versión en la que Bartleby es interpretado por Anthony Perkins. Aunque este rumor termine siendo falso, el dicho *se non e vero e ben trovato* se aplica como nunca: Perkins en su modo a lo Norman Bates hubiera podido ser *el* Bartleby. Puede imaginarse la sonrisa de Bartleby mientras emite su “preferiría no hacerlo”, idéntica a la sonrisa de Perkins en la última toma de *Psicosis* cuando mira a la cámara y su voz (la de su madre) dice: “No era capaz ni de matar una mosca”. No hay en ello una *calidad* violenta, la violencia pertenece a su propio *estar* inmóvil, inerte, insistente, impávido. Bartleby no podría matar una mosca; eso es lo que hace tan insoportable su presencia» (Žižek, 2006d, p. 466).

<sup>36</sup> Gramsci sinalou que a ironía está relacionada co escepticismo máis ou menos diletante e que cobre, de maneira precaria, a desilusión ou o cansazo, sen servir para a construción dun mundo cultural, mentres que o sarcasmo, que cualifica como apaixonado é axeitado para a acción histórico-política: «Como siempre ocurre, las primeras manifestaciones originales del sarcasmo han tenido imitadores y papagayos; el estilo se ha convertido en una “estilística”, se ha transformado en una especie de mecanismo, en lenguaje cifrado, en jerga, que podría suscitar observaciones divertidas [...]. En su forma originaria el sarcasmo tiene que entenderse como una expresión que subraya las contradicciones de un período de transición; se intenta mantener el contacto con las expresiones humanas subalternas de las viejas concepciones y, al mismo tiempo, se acentúa la distancia respecto de las concepciones dominantes y dirigentes, a la espera de que las nuevas concepciones, con la solidez conquistada a través del desarrollo histórico, dominen hasta adquirir la fuerza de las “creencias populares”. El que utiliza el sarcasmo posee ya con solidez esas nuevas concepciones, pero éstas tienen que expresarse y divulgarse con una actitud polémica, pues en otro caso serían una “utopía” porque parecerían “arbitrariedad” individual o de secta; por otra parte, y ya por su propia naturaleza, el “historicismo” no puede concebirse a sí mismo como expresable en forma apodíctica o predicativa, y ha de crear un gusto nuevo, y hasta un lenguaje nuevo como medios de lucha intelectual» (Gramsci, 1970, p. 308).

converteu, como lle gusta dicir a Baudrillard, nun «delito de iniciados»<sup>37</sup>, marcado pola retórica do citacionismo, tamén é quen, aínda, de ser un sismograma do que acontece. Nunha época marcada pola demolición<sup>38</sup>, cunha compulsión *voyeurista* que propiciou o estraño pracer da catástrofe, a cultura non pode ser meramente o xogo da liberdade<sup>39</sup>, senón que, valla o ton dogmático, esiximos que afronte os conflitos e produza o necesario. E, malia todo, o proceso crítico-teórico non pode claudicar, a insatisfacción co que hai impulsa a continuar o proceso creativo que non é tanto o que termina coas obras, senón aquel que activa un diálogo en pos dunha comunidade vindeira na que a comunicación sexa

---

<sup>37</sup> «El arte se ha vuelto cita, reapropiación, y da la impresión de reanimar indefinidamente sus propias formas [...]. Recuerdo haberme dicho, tras la penúltima Bienal de Venecia [1993], que el arte es un *complot* e incluso un “delito de iniciados”: encierra una iniciática de la nulidad y, sin ser despreciativos, tenemos que reconocer que aquí todo el mundo trabaja con residuos, desechos, bagatelas; todo el mundo reivindica además la banalidad, la insignificancia; todos pretenden no ser ya artistas» (Baudrillard, 2006, p. 119). Non falta o malabarismo que xustifique de todo aquilo que, certamente, é de tolos: «Hay siempre una caterva de ingenuos preparados para escribir la historia de la última idiotez, para solemnizar las estupideces, encontrar significados recónditos en las menudencias, incluir en la enseñanza de todo orden y nivel también las tonterías, pensando que hacen una obra democrática y progresista, que van al encuentro de los jóvenes y de la gente, que hacen realidad el encuentro entre la escuela y la vida» (Perniola, 2006, p. 32).

<sup>38</sup> «Y ¿no fue el ataque al World Trade Center respecto a las películas de catástrofes hollywoodienses lo que la pornografía *snuff* a las películas porno sadomasoquistas convencionales? Éste es el elemento de verdad en la provocadora afirmación de Karl-Heinz Stockhausen de que el ataque de los aviones al World Trade Center ha sido la obra de arte definitiva: podemos concebir el hundimiento de las torres del World Trade Center como la conclusión culminante de la “pasión por lo Real” del arte del siglo XX; de acuerdo con esta idea, los mismos “terroristas” no actuaron por encima de todo para provocar un daño material, sino por el *efecto espectacular* de su acción. Cuando, días después del 11 de septiembre, nuestra mirada estaba saturada de las imágenes del avión estrellándose contra una de las torres, nos vimos obligados a experimentar lo que son la “compulsión de la repetición” y la *jouissance* más allá del principio de placer: queríamos ver una y otra vez; se repetían las mismas tomas hasta la náusea, y la siniestra satisfacción que obteníamos de ello era *jouissance* en estado puro» (Žižek, 2005, p. 15).

<sup>39</sup> «Nadie puede llamarse intérprete de su tiempo, porque el tiempo parece contener y soportar en una indeterminación desesperante y enigmática todo y lo contrario de todo; ninguna relación de pertenencia recíproca se puede hipnotizar ya entre el momento histórico y el sujeto individual por muy “grande” y “versátil” que sea. Quien nutre la ilusión de que hoy el artista puede hacer cualquier cosa no lo ensalza a las vetas de la creación libre, sino que lo relega a amaturismo y reduce, en el fondo, el arte a un pasatiempo. La afirmación exagerada y a ultranza de una originalidad creativa inclasificable y única, que trasciende tendencias y grupos, acaba por encerrar al artista en una soledad de la que el futuro lo liberará y, al contrario también, por sumergirlo en el numeroso escuadrón de los pintores domingueros, o incluso en el amorfo revoltijo de los *foux artistiques*» (Perniola, 2005, p. 92).

algo máis que a identificación cun dos antagonistas<sup>40</sup>. Non exaxero cando roubo unhas palabras finais: «a hora de sentar a cabeza non chegará nunca» (Debord, 2000, p. 61).

## UN [RARO] ARROLO

Non debemos perder de vista que o irrepresentable se converteu no tropo retórico dunha arte e unha cultura que transforma a catástrofe nun arrolo<sup>41</sup>. Estamos oscilando no espazo intermedio entre sedución e pornografía, é dicir, entre aparencia e simulación<sup>42</sup>. Algúns pensaban que o realismo cruel nos quitaría a modorra, pero mesmo o noxento e o excrementicio forman parte do entretemento<sup>43</sup>. Non nos podemos contentar con entender o mundo da arte, dotado do que Dickie chamou «Byzantine complexity»<sup>44</sup>. Ás veces dá a sensación de que

---

<sup>40</sup> «De hecho, la comunicación, cuando adopta la forma de un debate público, no es una arena donde dos contendientes se enfrentan, y menos aún una disputa entre dos maestros de la universidad medieval. Se basa en un presupuesto tácito y universalmente aceptado: la exigencia dirigida al público de que se identifique con uno u otro de los antagonistas. Así, en forma de conflicto, resurge el aspecto esencial de la comunicación, que ya pusimos de relieve a propósito de la *new age*: su incapacidad de pensar una “verdadera” oposición y de sostener un “verdadero” conflicto» (Perniola, 2006, p. 50).

<sup>41</sup> «Es así que, por un lado, los dispositivos artísticos polémicos, tienden a desplazarse y devienen testimonios de la participación en una comunidad indistinta. Pero, por otro lado, la violencia polémica de ayer tiende a tomar una nueva figura. Ella se radicaliza en testimonios de lo irrepresentable y del mal, o de la catástrofe infinita. Lo irrepresentable es la categoría central del viraje ético de la estética, como el terror lo es en el plano político, porque él también es una categoría de indistinción entre derecho y hecho» (Rancière, 2005, p. 39).

<sup>42</sup> «La distinción crucial entre simulacro (superposición con lo real) y la apariencia es particularmente reconocible en el campo de la sexualidad, como, por ejemplo, en la distinción entre pornografía y seducción: la pornografía “lo enseña todo”, “es sexo real”, y por este mismo motivo produce un mero simulacro de sexualidad, mientras que el proceso de la seducción consiste enteramente en un juego de apariencias, insinuaciones y promesas, y evoca por ello mismo el dominio elusivo de la Cosa sublime suprasensible» (Žižek, 2006a, p. 264). «El simulacro es un objeto hecho, “un artefacto”, que si bien puede producir un efecto de semejanza, al mismo tiempo enmascara la ausencia de modelo con la exageración de su “hiperrealidad”» (Stoichita, 2006, p. 12).

<sup>43</sup> «Es decir, la idea de que el arte son excrementos cotidianos convertidos en entretenimiento al ser exhibidos fuera de su contexto cotidiano: el material desperdiciado de la vida diaria convertido en un espectáculo divertido al ser elevado al (cada vez más dudoso) *status* de arte» (Kuspit, 2006, p. 101).

<sup>44</sup> Dickie explica o carácter sen fronteiras do mundo da arte, aludindo, entre outras cousas, á súa frivolidade e complexidade bizantina (Dickie, 1974, p. 49).

mesmo as teorías máis sagaces e intensas quedan atrapadas por unha sorte de verniz estético ou, cando menos, incorren nunha especie de pseudoutopía que estaría asociada a presuntos fenómenos de resistencia que buscan, talvez para eludir a crueza do político, o amparo do artístico<sup>45</sup>.

## CONTRATEMPO

Para que dure unha construción –casa, templo, obra técnica, etc.– ten que estar animada, debe recibir así mesmo unha vida e unha alma. A transferencia da alma só é posible por medio dun sacrificio sanguento<sup>46</sup>. E, porén, o extraordinario pode pasar, en todos os sentidos, desapercibido e a violencia, do sagrado, pode ser o cotián, iso que nos levou ata a narcolepsia crónica. «Descentramiento designa así primeiro la ambigüedad, la oscilación entre identificación simbólica e imaginaria, la indecisión con respecto a dónde está mi verdadera clave, en mi yo “real” o en mi máscara externa, con las posibles implicaciones de que mi máscara simbólica pueda ser “más real” que lo que oculta, que el “rostro verdadero” tras ella» (Žižek, 1999, 161). O descentramento, no canto da pantalla car-

---

<sup>45</sup> Non deixa de ser sorprendente que Žižek, tras lúcidos diagnósticos da confluencia da *mcdonaldización* do que chama McYihad, remate por apelar ao estético como un raro terreo para a esperanza política: «Y una de las estrategias de la utopía hoy día reside en la estética [...]. ¿Acaso no está la política de resistencia “postmoderna” impregnada de fenómenos estéticos, desde el *piercing* y el transformismo a los espectáculos públicos? ¿No representa el curioso fenómeno de los *flash mobs* [masas repentinas] la protesta estético-política en su forma más pura, reducida a su marco mínimo? En los *flash mobs*, la gente se presenta en un lugar asignado a una hora determinada, realizan unos actos breves (y a menudo triviales o ridículos), y después se dispersan otra vez; no parece raro que se les describa como poesía urbana sin ningún propósito real. ¿Acaso no son esos *flash mobs* una especie de “Malevich de la política”, el equivalente político del famoso “cuadrado negro sobre fondo blanco”, el acto de marcar una diferencia mínima?» (Žižek, 2006b, p. 166-167).

<sup>46</sup> «Como la ciudad o el santuario, la casa está santificada, en parte o en su totalidad, por un simbolismo o un ritual cosmogónico. Por esta razón, instalarse en cualquier parte, construir un pueblo o simplemente una casa, representa una grave decisión, pues la existencia misma del hombre se compromete con ello: se trata, en suma, de crearse su propio “mundo” y de asumir la responsabilidad de mantenerlo y renovarlo [...]. Toda construcción y toda inauguración de una nueva morada equivale en cierto modo a *un nuevo comienzo*, a una *nueva vida*. Y todo comienzo repite ese comienzo primordial en el que el universo vio la luz por primera vez» (Eliade, 1967, p. 61).



tesiana da conciencia central que constitúe o foco da subxectividade, é, en certo sentido, un medio de identificación do baleiro. «*The time is out of joint*. El mundo va mal. Está desgastado pero su desgaste ya no cuenta. Vejez o juventud, ya no se cuenta con él. El mundo tiene más edad que una edad. La medida de su medida nos falta [...]. Contra-tiempo. *The time is out of joint*. Habla teatral, habla de Hamlet ante el teatro del mundo, de la historia y de la política. La época está fuera de quicio. Todo, empezando por el tiempo, desarreglado, injusto o desajustado. El mundo va muy mal, se desgasta a media que envejece, como dice también el Pintor en la apertura de *Timón de Atenas* (tan del gusto de Marx, por cierto). Ya que se trata del discurso de un pintor, como si hablara de un espectáculo o ante una pintura: “*How goes the world? –It wears, sir, as it grows*”» (Derrida, 1995, p. 91). Neste (des)tempo do banal, a arte é unha sorte de obxecto non identificado.

Xa citei o caso: unha pintura negra sobre unha pintura negra. Poida que teñamos que pechar os ollos para ver. Iso podería supoñer que o que necesitamos é o tacto do real, quer para comprobar que aí diante está unha parede quer para ver, doutra maneira, ese baleiro que nos mira<sup>47</sup>. «Desilusionado, a cielo abierto, el universo contemporáneo se divide entre el *hastío*, cada vez más angustiado por perder sus recursos de consumo, o la *abyección* y la *risa estridente*, cuando sobrevive la chispa de lo simbólico, y fulmina el deseo de palabra» (Kristeva, 1988, p. 177). Predomina aínda unha especie de metafísica da

---

<sup>47</sup> Georges Didi-Huberman comeza o fermosísimo libro *Lo que vemos, lo que nos mira*, comentando unha pasaxe do *Ulises* de Joyce que conclúe coa frase «shut your eyes and see» (pechemos os ollos para ver): «¿Qué significa? Al menos dos cosas. En primer lugar, al volver a poner en juego e invertir irónicamente proposiciones metafísicas muy antiguas, incluso místicas, nos enseña que *ver* no se piensa y no se siente, en última instancia, sino en una experiencia del *tacto*. Con ello, Joyce no hace más que indicar por anticipado lo que constituirá en el fondo el testamento de toda fenomenología de la percepción». «Cómpre que nos acostumemos», escribe Merleau-Ponty, «a pensar que todo o visible está tallado no tanxible, todo ser táctil prometido en certo modo á visibilidade, e que hai, non só entre o tocado e o tocante, senón tamén entre o tanxible e o visible que está incrustado no encaixe, encabalgamento. Como se o acto de ver finalizase sempre pola experimentación táctil dunha parede levantada fronte a nós, obstáculo talvez calado, traballado en baleiros. Se un pode meter os seus cinco dedos a través, nunha reixa, se non nunha porta». Pero este texto admirable propón outra ensinanza: debemos pechar os ollos para ver cando o acto de ver nos remite, nos abre a un baleiro que nos mira, nos concerte e, nun sentido, nos constitúe (Didi-Huberman, 1997, p. 14-15).

ausencia<sup>48</sup>: a realidade que consistiría no oculto que se escapa. O infinito aféctalle a todo: o desexo, o discurso, o diálogo e mesmo o sublime. E, porén, o que nos enfeitiza non é outra cousa que o romo, é dicir, estamos narcotizados polo abismo da banalidade<sup>49</sup>. Vivimos, por empregar unha analoxía cinematográfica, en *Dogville*, onde o outro é sometido a toda clase de exorcismos<sup>50</sup> e, mentres, aumenta, ata afectar a case vinte millóns de americanos, *Social Anxiety Disorder*, a ansiedade que chega sen que se saiba a razón. O que mete medo pode ser unha mancha ou un borrón informe (*blob*), unha baba ou o mofo, fronte a iso que apenas se pode nomear aparece a cariña riseira, o pin amarelo, a cifra do baleiro, «o derradeiro estertor –escribe con lucidez nihilista Oursler– para perseverar nos sentimentos, para aferrarse a unha imaxe de felicidade que se esvaece»<sup>51</sup>. Con todo, a consigna «non te preocupes, sé feliz», tropeza cos pesadelos e os traumas; os seres máis grotescos non calan pase o que pase. O que non tiña importancia ningunha desprazou o exemplar que agora soa trasnoita-

---

<sup>48</sup> «En nuestro tiempo, al parecer, vivimos el fin de la historia, del pensar y del inconsciente: después de Heidegger y bajo su influencia, al inconsciente ya no se lo busca en lo “real”, sino en lo que está ausente, en lo otro, “en-lo-que-se-sustraer-siempre-a-su-captura-conceptual”. Y en esas, la apelación a lo otro, a lo oculto más allá de la cultura es todavía, con plena seguridad, una apelación a la metafísica» (Groys, 2005, p. 199).

<sup>49</sup> «Lo neutro consistiría en confiarse a la banalidad que está en nosotros o más simplemente, reconocer esa banalidad. Esa banalidad [...] se experimenta y se asume en el contacto con la muerte: sobre la muerte nunca hay más que pensamientos banales» (Barthes, 2004, p. 135).

<sup>50</sup> «La comunidad nacional despolitizada se constituye, entonces, como la pequeña sociedad de *Dogville*, en la duplicidad entre el servicio social de proximidad y el rechazo absoluto del otro» (Rancière, 2005, p. 29).

<sup>51</sup> «La carita sonriente, un simple círculo con una curva por boca, fue la primera versión de las imágenes optimistas de “siéntete bien” que produjo Harvey Ball en 1963 para la State Mutual Insurance Company. Parece ser que más tarde añadió los ojos para que nadie pudiera trastocar la imagen transformándola en un ceño fruncido al invertirla. La carita sonriente se convirtió en un fenómeno cultural popular de evasión de la realidad: en 1970 había aproximadamente 50 millones de pins carita sonriente circulando por el globo. La estrategia reduccionista empleada en el diseño de la carita sonriente podría entenderse como una respuesta popular a los temas concurrentes del minimalismo en las bellas artes. El vacío amarillo es el último estertor para perseverar en los sentimientos, para aferrarse a una imagen de felicidad que se desvanece. Desde un punto de vista histórico, la carita sonriente es un intento enmarcado dentro de una amplia gama de codificaciones de sentimientos y expresiones que se remonta a los góticos de la época victoriana, que fueron quienes llevaron a cabo el salto posmoderno de separar el sentimiento de la experiencia» (Oursler, 2005, p. 8).

do e dogmático. «El postarte es un arte completamente banal: un arte inconfundiblemente cotidiano, ni *kitsch* ni arte elevado, sino un arte intermedio que confiere *glamour* a la realidad cotidiana mientras finge analizarla» (Kuspit, 2006, p. 81). Tenta ou simula ser crítico, cando en realidade é unha estratexia de desenmascaramento que finalmente acode, permanentemente, ao espectacular, é dicir, á dimensión do entretemento.

Ás veces deixámonos levar pola paranoia do complot inminente pero tamén pode acontecer que a conspiración, da arte cínica-chic-banal, sexa evidente<sup>52</sup>. Poida que só se trate de pasar a aspiradora<sup>53</sup> ou, nunha dinámica lóxica, de deixar repousar, solemnemente, o lixo nun sitio especial. McLuhan, tan sagaz para crear frases, escribiu que «a arte é aquilo do que un pode quedar impune». Penso que estaba, tristemente, a enunciar unha gran verdade. Con todo, non ten sentido entregarse, con aceno crispado, ao oficio do agoireiro, especialmente cando todo non se converteu, aínda, na mesma cousa. Se Sócrates renunciaba a pensar na idea do cocho por temor a afundirse na estupidez sen fondo<sup>54</sup>, nós teremos que meternos, sen contemplacións, no inmundo (Clair, 2004), entre outras cousas porque ese é o noso destino.

---

<sup>52</sup> «Todos conocemos el tópico que dice que las teorías de la conspiración son las ideologías del pobre: cuando los individuos carecen de capacidades y los recursos cognitivos elementales para crear un mapa que les permita situar su lugar dentro de una totalidad social, se inventan teorías de la conspiración que proporcionan un mapa falso, y explica todas las complejidades de la vida social como resultado de una conspiración oculta. Sin embargo, como le gusta señalar a Fredric Jameson, este rechazo ideológico-crítico no es suficiente: en el capitalismo global contemporáneo, muchas veces estamos viéndonoslas con verdaderas conspiraciones» (Žižek, 2005, p. 113).

<sup>53</sup> O un de outubro de 1970, Billy Apple executou unha obra ou acción, titulada *Pasar a aspiradora*, que consistía en limpar cunha aspiradora o espazo dianteiro e traseiro da primeira planta, o relanzo, as escaleiras e a entrada do número 161 da rúa 23 Oeste en Nova York. A obra, tal e como informaba Lucy Lip-pard en *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, seguía en curso o once de decembro de 1971.

<sup>54</sup> Lembremos o diálogo platónico do *Parménides*: «E sobre esas cousas, ¡oh Sócrates!, que nos parecen tan ridículas, como pelos, lama, sucidades e demais cousas inferiores e desprezables, ¿tes dúbidas sobre se habería que afirmar que tamén de todas esas cousas hai unha idea especial que é distinta das cousas que temos a man, ou non se debería afirmar? De ningún modo, dixo Sócrates, senón que esas cousas son como as vemos e crer que hai unha idea delas sería moi sorprendente [...]. Por iso, cando chego a este punto fuxo, por medo a me matar afogando na estupidez sen fondo» (Platón, *Parménides*, 130 d-e).

## PROBA SUPERADA?

Pero, chegou xa a nosa paixón do real ao fondo? Acaso teñamos que facer un esforzo máis para completar outra penetración<sup>55</sup>. Atravesar a fantasía que quere dicir identificarse plenamente con ela, coa fantasía que estrutura o exceso que resiste a nosa inmersión na realidade cotiá. Coñecemos a experiencia de males-tar ao recoñecer, subitamente, que levamos horas sen número cantaruxando unha bobada<sup>56</sup>. Non atravesamos nada, é o absurdo, a realidade romana que desexabamos deixar atrás, a que nos posúe de forma fantasmal. A parola, o que Lacan chamara *lalangue*, iso que precede a linguaxe articulada, impón a súa pastosa lei. O malo é que, mesmo no ámbito estético, aquel remanso de moderación<sup>57</sup>, case se chegou definitivamente a perder o desexo de ilusión por mor do pornográfico<sup>58</sup>, do culto ao detalle obvio. Resulta dramático estar perplexo por unha serie de «perogrulladas». O camiño do exceso, o que poderíamos cualificar de novo como tratamento Ludovico, seguindo o narrado en *A laranxa mecánica*, produce unha combinación de anestesia e rebrotes explosivos. Talvez o que teña que facer a arte é non deixar de falar do que lle falta, cando xa se entregou

---

<sup>55</sup> «¿No es acaso la imagen definitiva de la pasión por lo Real la opción que se puede encontrar en las páginas web *hardcore* donde se puede observar el interior de la vagina desde el punto de vista privilegiado de una cámara mínima situada en la punta del consolador que la penetra? En este límite extremo, se produce una transformación cuando nos acercamos demasiado al objeto deseado, la fascinación erótica se transforma en asco ante lo Real de la carne desnuda» (Žižek, 2002, p. 11-12). Žižek, desmantelando con sarcasmo extremo a Deleuze, pregúntase se non será a práctica do *fist-fucking* o caso exemplar do que o autor de *Lóxica do sentido* chamara expansión dun concepto: «el puño se dedica a un nuevo uso; la noción de penetración se amplía con la combinación de la mano con la penetración sexual, en la exploración del interior de un cuerpo» (Žižek, 2006c, p. 210).

<sup>56</sup> Daniel Dennet alude a esa situación de cantaruxar unha melodía que «nunca me gustou e que de ningunha maneira a considero mellor que o silencio; pero aí estaba, como un horrible virus musical, tan vigoroso no meu arquivo de *memes* como calquera melodía que realmente me guste» (Dennet, 1995, p. 347).

<sup>57</sup> «Así pues, la alternativa a la violencia parece residir en lo estético, a lo cual pertenece desde siempre una especie de moderación esencial, que no puede confundirse con timidez, con temor, ni mucho menos con debilidad o claudicación. Esta moderación deriva de la conciencia de que no existe un solo plano sino –según la afortunada expresión de Deleuze y Guattari– mil planos diferentes» (Perniola, 2006, p. 105).

<sup>58</sup> «Si en la pornografía circundante se ha perdido la ilusión del deseo, en el arte contemporáneo se ha perdido el deseo de ilusión. En el porno no queda nada que desear» (Baudrillard, 2006, p. 51).

á orxía e ao cansazo subseguinte<sup>59</sup>. Aínda que recibimos unha sobredose de ridiculez, non superamos proba ningunha, como fai vertixinosamente a televisión-de-concurso-perpetuo<sup>60</sup>. O que temos aínda, na nosa cultura supervivente da incredulidade posmoderna, son síntomas mórbidos<sup>61</sup>. Agora lembro unha frase provocadora de Dotremont, nunha lectura de poesía experimental, crispada por berros antisoviéticos e antifranceses: «la merde, la merde, toujours recommencé». A comunicación bótanos, sen criterio ningún, todo enriba, a nosa mirada pasmada non repara en que nos usan como un retrete<sup>62</sup>. Pero insisto en que, malia todo, non podemos caer, aínda que fose lóxico, no derrotismo ou, cando menos, temos que ter claro que este é tan só un estadio sintomatolóxico e que cómpre descender ao fondo –como exemplarmente fan os artistas que interveñen no Espai Quatre– para ofrecer imaxes alén da deriva estupefacta e banal. A derradeira imaxe de *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), de Guy Debord, ten un subtítulo que non podemos deixar de reescribir: «Cómpre que se retome desde o principio»<sup>63</sup>.

---

<sup>59</sup> Žižek sinala que o verdadeiro exceso non consiste en practicar as nosas fantasías íntimas no canto de falar delas, «sino, precisamente, *hablar* sobre ellas, permitiéndoles invadir el medio del gran Otro hasta el punto que uno puede literalmente “fornicar con palabras”, hacer caer la barrera elemental, constitutiva entre el lenguaje y el goce» (Žižek, 2006d, p. 243).

<sup>60</sup> Sobre a lóxica da humillación presente nos xogos da televisión e o despoxo frenético do sentido do ridículo, cfr. Gérard Imbert (Imbert, 2003, p. 158-160).

<sup>61</sup> Unha das sentenzas máis citadas dos cadernos da prisión de Gramsci é aquela en que advirte de que a crise consiste «precisamente en que lo viejo está muriendo y lo nuevo no puede nacer; en este interregno aparece una gran variedad de síntomas mórbidos».

<sup>62</sup> «Al igual que el psicoanalista frente a sus pacientes, tenemos la impresión de que nos hemos convertido en el vertedero, la letrina, el pozo negro, de materiales carentes de interés alguno, y a la vez podemos estar seguros de que cualquier cosa dicha será absorbida por el remolino del lenguaje que habla por sí sólo a través de la voz del psicótico o del comunicador» (Perniola, 2006, p. 47).

<sup>63</sup> O propio Debord fai explícito nunha nota que sentido ten esa frase final: «La frase que se opone a las tradicionales señales de conclusión, “Fin” o “Continuará”, ha de entenderse en todos los sentidos del verbo *reprendre*, “retomar”. Quiere decir, en primer lugar que la película, cuyo título era un palíndromo, ganaría con que se la volviera a ver al punto, alcanzando así más cabalmente su efecto desesperante: una vez se haya conocido el final, se sabe cómo se había de entender el principio. Quiero decir también que habrá que reconsiderarlo todo desde el principio, reprobarlo tal vez, para llegar un día a resultados más dignos de admiración» (Debord, 2000, p. 61; Wollen, 2006, p. 167).

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G.: *Profanaciones*, Barcelona, Ed. Anagrama, 2005.
- ARDENNE, P.: *Extreme. Esthétiques de la limite dépassée*, París, Ed. Flammarion, 2006.
- BAJTIN, M.: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Ed. Alianza, 1987.
- BALLARD, J. G.: «Muerte por control remoto», en *Guía del usuario para el nuevo milenio*, Barcelona, Ed. Minotauro, 2002.
- BARTHES, R.: «La escritura de lo visible», en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Ed. Paidós, 1986.
- BARTHES, R.: *El imperio de los signos*, Madrid, Ed. Mondadori, 1991.
- BARTHES, R.: *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el College de France, 1977-1978*, Bos Aires, Ed. Siglo XXI, 2004.
- BATLLE CAMINAL, J.: *Catastrorama. Una agitada excursión por el universo de las disaster movies*, Barcelona, Ed. Glénat, 1998.
- BAUDRILLARD, J.: «El accidente y la catástrofe», en *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Ed. Monte Ávila, 1980.
- BAUDRILLARD, J.: «La ilusión y la desilusión estéticas», en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Ed. Monte Ávila, 1997.
- BAUDRILLARD, J.: «Perdidos de vista y realmente desaparecidos», en *Pantalla total*, Barcelona, Ed. Anagrama, 2000.
- BAUDRILLARD, J.: «Requien por las Twin Towers», en *Power Inferno*, Madrid, Ed. Arena, 2003.
- BAUDRILLARD, J.: *El complot del arte*, Bos Aires, Ed. Amorrortu, 2006a.
- BAUDRILLARD, J.: *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Bos Aires, Ed. Amorrortu, 2006b.
- BODEI, R.: *Piramidi di tempo. Storie e teoria del déjà vu*, Bolonia, Ed. Il Mulino, 2006.
- CAGON & CRISTA, Burgos, Monográfico.net, 2006.
- CAMNITZER, L.: «Hacia una teoría del Arte Boludo», *Ramona*, Bos Aires, n.º 58 (2006).
- CLAIR, J.: *De Immundo*, París, Ed. Galilée, 2004.
- CUESTA ABAD, J. M.: *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*, Madrid, Ed. Abada, 2004.
- CURRIGER, B.: «Sigmar Polke, la peinture est una ignominie», *Artpress*, París, n.º 91 (1995).
- DAVID, C.: *Colisiones*, San Sebastián, Ed. Arteleku, 1995.
- DEBORD, G.: *In girum imus nocte et consumimur igni*, Barcelona, Ed. Anagrama, 2000.
- DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Ed. Paidós, 1994.
- DELEUZE, G.: *Diferencia y repetición*, Madrid, Ed. Júcar, 1988.
- DELEUZE, G.: *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Bos Aires, Ed. Cactus, 2005.
- DENNET, D.: *Darwin's Dangerous Idea*, Nova York, Ed. Simon & Schuster, 1995.
- DERRIDA, J.: «Desgastes. (Pintura de un mundo sin edad)», en *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Ed. Trotta, 1995.
- DERRIDA, J.: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Ed. Trotta, 1997.
- DERRIDA, J.: «La metáfora arquitectónica», en *No escribo sin luz artificial*, Valladolid, Ed. Cuatro, 1999.
- DICKIE, *Art and Aesthetics. An Institutional Analysis*, Ed. Ithaca, 1974.
- DIDI-HUBERMAN, G.: *Lo que vemos, lo que nos mira*, Bos Aires, Ed. Manantial, 1997.
- DUQUE, F.: *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Barcelona, Ed. Serbal, 1995.

- ELIADE, M.: *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Ed. Labor, 1967.
- FOSTER, H.: «El futuro de una ilusión o el artista contemporáneo como cultor de carga», en *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Ed. Akal, 2000.
- GONZÁLEZ REQUENA, J.: *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Ed. Cátedra, 1988.
- GRAMSCI, A.: «“Contradicciones” del historicismo y expresiones literarias de las mismas (ironía, sarcasmo)», en *Antología*, México, Ed. Siglo XXI, 1970.
- GROYS, B.: *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia, Ed. Pre-textos, 2005.
- GUATTARI, F.: *Caosmosis*, Bos Aires, Ed. Manantial, 1996.
- HEIDEGGER, M.: *Identidad y Diferencia*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1988.
- IMBERT, G.: *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*, Barcelona, Ed. Gedisa, 2003.
- JAMESON, F.: *Las semillas del tiempo*, Madrid, Ed. Trotta, 2000.
- KRISTEVA, J.: *Poderes de la perversión*, México, Ed. Siglo XXI, 1988.
- KUSPIT, D.: *El fin del arte*, Madrid, Ed. Akal, 2006.
- MORAZA, J. L.: «DIEÉTICA», en *José Ramón Amondarain. Sípidos*, Vitoria, Sala América, 2001.
- OURSLEER, T.: *Tony Oursler. Blob*, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 2005.
- PENA, A. E.: «Arte y canibalismo», *Monográfico.net*, n.º 115 (2006).
- PERNIOLA, M.: «Performances perversas», en *El sex appeal de lo inorgánico*, Madrid, Ed. Trama, 1988.
- PERNIOLA, M.: *Enigmas. Egipcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*, Murcia, Ed. CendeaC, 2005.
- PERNIOLA, M.: *Contra la comunicación*, Bos Aires, Ed. Amorrortu, 2006.
- RAMONET, I.: «Las películas-catástrofe norteamericanas», en *La golosina visual*, Madrid, Ed. Debate, 2000.
- RANCIÈRE, J.: *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile, Ed. Palinodia, 2005.
- RODLEY, C.: *David Cronenberg por David Cronenberg*, Barcelona, Ed. Alba, 2000.
- RUGOFF, R.: «Liquid Humor», en *Erwin Wurm. I love my time I don't like my time*, Ostilfdern, Ed. Hatje Cantz, 2004.
- SALABERT, P.: *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*, Murcia, Ed. CendeaC, 2004.
- SARDUY, S.: *Ensayos generales sobre el barroco*, Bos Aires, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1987.
- SENNET, R.: *La cultura del nuevo capitalismo*, Barcelona, Ed. Anagrama, 2006.
- STOICHITA, V. I.: *Simulacros. El efecto Pígalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid, Ed. Siruela, 2006.
- VIRILIO, P.: *Estética de la desaparición*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1988.
- VIRILIO, P.: «Un arte terminal», en *El arte del motor*, Bos Aires, Ed. Manantial, 1996.
- VIRILIO, P.: «El museo del accidente», en *Un paisaje de acontecimientos*, Bos Aires, Ed. Paidós, 1997.
- VIRILIO, P.: «Un arte despiadado», en *El procedimiento silencio*, Bos Aires, Paidós, 2001.
- VIRILIO, P.: *Amanecer crepuscular*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- WOLLEN, P.: *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX*, Madrid, Ed. Akal, 2006.
- ŽIŽEK, S.: *El acoso de las fantasías*, México, Ed. Siglo XXI, 1999.
- ŽIŽEK, S.: *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Ed. Akal, 2002.
- ŽIŽEK, S.: *Amor sin piedad. Hacia una política de la verdad*, Madrid, Ed. Síntesis, 2004.
- ŽIŽEK, S.: *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Ed. Akal, 2005.
- ŽIŽEK, S.: *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Barcelona, Ed. Debate, 2006a.
- ŽIŽEK, S.: *Irak. La tetera prestada*, Madrid, Ed. Losada, 2006b.
- ŽIŽEK, S.: *Órganos sin Cuerpo. Sobre Deleuze y sus consecuencias*, Valencia, Ed. Pre-textos, 2006c.
- ŽIŽEK, S.: *Visión de paralaje*, Bos Aires, Ed. Fondo de Cultura Económica, 2006d.
- ZUNZUNEGUI, S.: «Tanatorios de la visión», *Brumaria*, Salamanca, n.º 2 (2003).