

LA TRADICIÓN

Santiago Zabala
Simon(e) van Saarloos
Peter Wagner
Cristina Morales
Gremio de Gastronomía
Chiara Bottici
Laura Benítez
Colectivo Ayllu

El centro de artes Santa Mónica presentó en febrero de 2022 *La tradición que nos atraviesa*, una exposición sobre diversas lecturas críticas de las tradiciones que nos han configurado y que todavía nos configuran. De esa experiencia tentacular, de sus derivaciones y sus fugas parte este libro. Es el rastro escrito de los procesos que se desarrollaron a lo largo de todo el proceso de creación, y que siguieron generando formas de conocimiento mientras la exposición estuvo abierta al público.

ÓN QUE NOS ATRAV

IESA

LA TRADICI

Santiago Zabala
Simon(e) van Saarloos
Peter Wagner
Cristina Morales
Gremio de Gastronomía
Chiara Bottici
Laura Benítez
Colectivo Ayllu

ÓN QUE NOS ATRAV

IESA

Producció

Centre d'arts Santa Mònica
Galaxia Gutenberg

Coordinació editorial

Cinta Massip
Lilianna Marín de Mas

Diseño y maquetación

Laia Guarro

Traducción y corrección

Tys

Fotografía

Caterina Botelho:
pág. 65-74

Gremio de Gastronomía:
págs. 76; 77 (sup. izq. y der.); 78;
79; 82 (inf.); 83-86

Greta Alfaro: pág. 80

Clara Bofill: pág. 82 (sup.)

Impresión y distribución

Galaxia Gutenberg

© de los textos los autores

© de las fotografías Catarina Botelho

ISBN: 978-84-19738-42-4

Depósito Legal: B 14069-2023

Está rigurosamente prohibido,
bajo las sanciones establecidas
por la ley, reproducir, registrar o
transmitir esta publicación, íntegra o
parcialmente, por cualquier sistema
de recuperación y por cualquier
medio, sea mecánico, electrónico,
magnético, electroóptico, por
fotocopia o cualquier otro tipo de
soporte, sin autorización expresa del
organismo editor y de los titulares
del copyright.

El centro de artes Santa Mònica presentó en febrero de 2022 *La tradición que nos atraviesa*, una exposición sobre diversas lecturas críticas de las tradiciones que nos han configurado y que todavía nos configuran. De esa experiencia tentacular, de sus derivaciones y sus fugas parte este libro. Es el rastro escrito de los procesos que se desarrollaron a lo largo de todo el proceso de creación, y que siguieron generando formas de conocimiento mientras la exposición estuvo abierta al público.

ÍNDICE

9

Enric Puig Punyet
Prólogo

13

Santiago Zabala
El arte y el retorno global al orden

21

Simon(e) van Saarloos
Imagínese una estatua demasiado alta, demasiado gorda, demasiado grande para su pedestal. Una estatua que no se derrumba, sino que rebosa por el borde.

35

Peter Wagner
Recuperar las tradiciones
en la era de la gran aceleración

51

Cristina Morales
Cartas

73

Gremio de Gastronomía
Crecerán pelos en el queso
y serán comestibles

87

Chiara Bottici
¿Imaginar la novedad?

101

Laura Benítez Valero
Trans_versus. O sobre
representaciones violentas

113

Colectivo Ayllu
Blancx: tu tradición
no es mi tradición

PRÓLOGO

Enric Puig Punyet,
director

¿CÓMO HACEMOS FRENTE HOY A LA TRADICIÓN
QUE NOS ATRAVIESA Y NOS HIERE?

En los últimos años, hemos vivido una gran transformación. El mundo ha cambiado y, debido a la proliferación de revisiones críticas sobre sus cimientos patriarcales, coloniales y explotadores, ha cambiado también nuestra forma de entenderlo. Ya no podemos dejar de sentir las culturas dominantes, que han marcado nuestras identidades, como cuerpos extraños que nos atraviesan con violencia.

Pero esta transformación no apunta tan solo a nuestro futuro, sino también a nuestro pasado. Poner en duda ciertos mitos fundacionales y recuperar otros dejados históricamente al margen es crucial para reconfigurar nuestro presente.

Con esta pregunta, el nuevo Santa Mònica continuaba el hilo narrativo puesto en marcha públicamente a finales de 2021 con “Exponer, no exponerse, exponerse, no exponer”, una muestra sobre los modos en que una institución artística se visibiliza e invisibiliza. Una institución que recomienza, que se presenta con la intención de reinventarse, adaptándose a las necesidades del presente y preguntándose desde este nuevo lugar la naturaleza de lo que significa instituir, debe empezar preguntándose por el pasado del que proviene, que es la condición de su propia existencia. El pasado que aquí se interroga es, pues, el de la propia institución: el de su contenido —o sea, la tradición artística—, pero también el de su continente —la historia del propio centro, su situación geográfica, la política que lo sustenta.

Siguiendo la metodología aplicada ya en la exposición anterior, el Santa Mònica invitó a los colectivos Ayllu, José y sus hermanas, Muaj! y KonicLab, y a las artistas Greta Alfaro, Anna Carreras, Maria Coma, Albert Gironès, Verónica Lahitte y Antonio Gagliano, Robert Llimós, Cristina Morales, Agustín Ortiz Herrera, Mònica Rikić, Xesca Salvà y Montserrat Soto alrededor de una mesa, con el objetivo de pensar juntas los conceptos y materializaciones que acabarían inundando las salas del centro en la exposición “La tradición que nos atraviesa”, abierta al público del 2 de febrero al 1 de mayo de 2022. Como es habitual en el Santa Mònica, la metodología utilizada escapa a las lógicas jerárquicas clásicas entre institución, curadoría y artistas, y persigue una cierta disolución entre quien crea y quien gestiona, entre quien narra, quien legitima y quien autoriza. Todo ello activado desde un cuerpo colectivo que se cura transversalmente a sí mismo y consensúa la toma de decisiones, los conceptos, las acciones, las presentaciones, las disposiciones y los presupuestos que afectan al propio proceso y la

muestra que se derivará de él.

El resultado de este proceso colectivo, acompañado por Marta Gracia, Ferran Utzet y yo mismo, se formalizó en una serie de piezas de nueva producción presentadas en una muestra cohesionada en un relato cruzado, tenso y paradójico sobre distintas lecturas críticas de las tradiciones que nos han configurado y que siguen haciéndolo todavía. Si bien estas piezas representaron un conjunto heterogéneo precisamente por la pluralidad de miradas con las que se quiso componer el

colectivo, se encontraban íntima y orgánicamente unidas por el constante diálogo que se había producido entre ellas a lo largo de meses de trabajo en el Santa Mònica. “La tradición que nos atraviesa” fue, en definitiva, la acción de presentar al público de forma comprensible un proceso radicalmente colectivo, que no subyugó los resultados bajo una voz aglutinadora, imperante y unitaria, sino que los presentó desde la tensión inherente al hecho de conjugar una heterogeneidad de miradas.

De esa experiencia tentacular, de sus derivaciones y sus fugas, parte este libro. Es el rastro escrito de los procesos que se desarrollaron a lo largo de todo el proceso de creación, y que siguieron generando formas de conocimiento mientras la exposición estuvo abierta al público. Sin embargo, a pesar de presentarse como una especie de punto final a un proceso complejo que se extendió a lo largo de muchos meses y múltiples formas, el libro se presenta intencionadamente como un proceso abierto que admite múltiples lecturas y aperturas.

EL ARTE Y

Santiago Zabala

“Lo que está ocurriendo hoy es que, con la ola populista que ha desestabilizado el *establishment* político, la Verdad/Mentira que servía de base ideológica a este *establishment* también se está desmoronando. Y la razón última de esta desintegración no es el auge del relativismo posmoderno, sino el fracaso del *establishment* gobernante que ya no es capaz de mantener su hegemonía ideológica.”

Slavoj Žižek, *El sexo y el absoluto fracasado*, 2019

L ORDEN

EL RETORNO GLOBAL A

El arte, como la ciencia y la filosofía, es inevitablemente una respuesta a su propia época. Sus descubrimientos e intuiciones están condicionados por los acontecimientos históricos que los artistas han experimentado a lo largo de su vida. Su obra también puede entenderse como una consecuencia de los distintos retos y oportunidades que estos acontecimientos presentan. Pero el arte, a diferencia de la ciencia y la filosofía, siempre implica un elemento crítico destinado a agitar nuestra existencia. Este elemento puede identificarse *a posteriori* en los avances científicos o en las intuiciones filosóficas, pero parece ser constitutivo de las obras de arte, independientemente de los marcos, las jerarquías y las reglas del mundo del arte. No se trata de que los científicos y los filósofos no sean libres, sino de que sus obras están más enmarcadas por los sistemas económicos y políticos de dominación que las de los artistas, cuyo éxito depende de encontrar esa libertad a pesar de los sistemas que tratan de enmarcar y domesticar la expresión.

Esta libertad se ve ahora amenazada por un retorno global al orden que no es solo político, como demuestran las diferentes fuerzas de derechas que han tomado el poder en todo el mundo, sino también existencial. El auge de nociones como *hechos alternativos*, *noticias falsas* y *posverdad* en el discurso público es sintomático de este retorno, ya que presuponen un conocimiento absoluto común a los países occidentales “más civilizados”. Aunque la modernidad fue superada con el fin del colonialismo y el auge de la antropología cultural, el resentimiento por parte de los poderes dominantes ha creado ahora una condición en la que la mayor emergencia se está convirtiendo en la ausencia de emergencias, es decir, la supresión de la emergencia existencial por la retórica del control impuesta por los poderes de derechas y capitalistas para preservar su poder. El objetivo de este ensayo es ilustrar esta vuelta al orden y cómo los artistas han comenzado a responder a sus restricciones y

efectos sobre el público.

Los hechos alternativos, las *fake news* y la *posverdad* son conceptos que entraron en nuestro discurso cultural después de que Kellyanne Conway, consejera del presidente estadounidense Donald Trump, defendiera una declaración falsa sobre las cifras de asistencia a la celebración de su investidura en 2017. El problema con estos conceptos no es si describen adecuadamente

¹ Bari WEISS (2018). "Meet the Renegades of the Intellectual Dark Web", *New York Times* (8 de mayo de 2018). Véase enlace web 1) pág. 19.

² Jacob HAMBURGER (2018). "The 'Intellectual Dark Web' Is Nothing New", *Los Angeles Review of Books* (18 de julio de 2018). Véase enlace web 2) pág. 19.

³ Slavoj ŽIŽEK (2019). *Sex and the Failed Absolute*. Nova York, Londres: Bloomsbury, págs. 104-105.

⁴ Bruno LATOUR (2018). *Down to Earth: Politics in the New Climate Regime* (traducción de Catherine Porter). Cambridge: Polity, pág. 23.

nuestra condición a principios del siglo XXI, sino que son un síntoma de una vuelta al orden y al realismo entre políticos, científicos y filósofos populistas de derechas. Bari Weiss cree que estos intelectuales forman parte de un movimiento ("red oscura intelectual") decidido a enfatizar las "diferencias biológicas entre hombres y mujeres",¹ y Jacob Hamburger ha mostrado como estas diferencias se dirigen contra "varias críticas del centroizquierda argumentando que lo que parece ser una desigualdad sistémica es en realidad el resultado de elecciones o comportamientos individuales".² El objetivo de estos políticos e intelectuales es presentarse como defensores de la "razón", la "verdad" y los "hechos", principios racionales que afirman haber sido corrompidos por el relativismo posmoderno.

Como explica Slavoj Žižek, el "relativismo posmoderno" no es la causa de los hechos alternativos. Estos siempre han existido. Los hechos o datos "son un dominio vasto e impenetrable, y siempre nos acercamos a ellos desde lo que la hermenéutica llama un determinado horizonte de comprensión, privilegiando algunos datos y omitiendo otros". El secreto de los que excorrian la posmodernidad y su relativismo hermenéutico historicista "es que echan de menos la situación segura en la que una gran Verdad (aunque fuera una gran Mentira) proporcionaba el 'mapa cognitivo' básico a todos".³ Para volver a esta "situación segura", los pensadores de la red oscura intelectual (como Jordan Peterson, Sam Harris y Christina Hoff Sommers), así como los filósofos del "nuevo realismo" (como Graham Harman, Quentin Meillassoux y Markus Gabriel), afirman que podemos tener acceso a la verdad, así como a las cualidades primarias fácticas del mundo, sin depender del lenguaje o la interpretación. Pero como explicó recientemente el filósofo de la ciencia Bruno Latour, ningún "conocimiento atestiguado puede sostenerse por sí mismo, como sabemos muy bien. Los hechos solo se mantienen sólidos cuando se apoyan en una cultura en común, en instituciones en las que se puede confiar, en una vida pública más o menos decente, en medios de comunicación más o menos fiables".⁴ El auge de los hechos alternativos es otro indicio de que el hecho de que se crea una afirmación depende menos de su realidad que de las condiciones de su "construcción" política, lingüística y social.

Aunque estos intelectuales realistas dirán que no quieren necesariamente que sus opiniones sobre la psicología, la neurociencia o la filosofía prevalezcan sobre las demás, en realidad buscan preservar una sociedad en la que se encuentran a gusto, es decir, en la que se han convertido en sirvientes más o menos conscientes de la vuelta al orden en curso. El realismo es un aspecto y una consecuencia del dominio, no su causa. Aunque estos pensadores tienen agendas diferentes, la idea general es volver a las aspiraciones universalistas de la modernidad: que los conceptos políticos, morales y culturales fundamentales funcionan para denigrar y marginar a quienes no están a la altura de sus criterios de racionalidad. “El proyecto europeo que tengo en mente”, explicó recientemente Gabriel, “es el de los valores humanos universales. Los europeos, gracias a su pasado filosófico, desde los griegos hasta los filósofos contemporáneos, son los mejor preparados para responder al reto de la justicia social y el futuro de la democracia. No solo para Europa, sino también para toda la humanidad”.⁵

El problema de este universalismo racional europeo —como hemos experimentado en el siglo xx— es que da lugar a totalitarismos, colonialismos y genocidios. Como explicó Zygmunt Bauman en *La modernidad y el Holocausto*, cuando “el sueño modernista es abrazado por un poder absoluto capaz de monopolizar los vehículos modernos de acción racional, y cuando ese poder se libera del control social efectivo, se produce el genocidio”.⁶ Por ello, el llamado caos provocado por la anulación de las metanarrativas a través de la posmodernidad no pretendía crear un nuevo orden, como muchos creen hoy, sino evitar la imposición externa del orden. Una sociedad abierta, como explicaba Karl Popper mientras estaba exiliado en Nueva Zelanda y Europa caía en regímenes autoritarios, es aquella “en la que los individuos se enfrentan a decisiones personales”, en contraposición a una “sociedad mágica o tribal o colectivista”. En la primera, nadie está en posesión de la verdad última, porque se reconoce que las personas tienen puntos de vista, intereses y valores diferentes. En la segunda, la verdad es impuesta por los portadores del poder. La insistencia de Conway en los hechos alternativos es un movimiento hacia la vuelta al orden en curso, una demostración de la imposición de la verdad a través del poder.

⁵ M. GABRIEL (2019). “Silicon Valley y las redes sociales son unos grandes criminales”. Entrevista con Ana Carbajosa en *El País* (1 de mayo de 2019). Véase enlace web 3) pág. 19.

⁶ Zygmunt BAUMAN (1989). *Modernity and the Holocaust*. Londres: Polity, págs. 93-94.

⁷ Bernard STIEGLER (2019). *The Age of Disruption* (traducción de Daniel Ross). Cambridge: Polity, pág. 5.

⁸ Hans-Georg GADAMER (2001). *Gadamer in Conversation* (ed. R. E. Palmer). New Haven: Yale University Press, pág. 71.

Trump, Peterson y otros que insisten en estas verdades universales están creando una condición en la que la ausencia de emergencia es la mayor emergencia. En el centro de esa condición está la creencia de que no hay alternativas al orden global enmarcado. Este orden impone el realismo políticamente a otras culturas y justifica su imposición intelectualmente desacreditando los hechos. La hostilidad de Trump hacia los hechos del cambio climático, por ejemplo, pretende crear una condición sin emergencias, donde la verdad es impuesta por la autoridad, y nada, ni las observaciones del mundo exterior ni las acciones que contrarresten el poder de esas autoridades, permite emerger del orden abrumador. La diferencia, el cambio y los otros hechos culturales deben evitarse como interrupciones de la situación segura que el orden pretende representar.

Este orden se revela cada día más autoritario. Al igual que la “época de la ausencia de época”⁷ de Bernard Stiegler, la ausencia de emergencia se ha convertido en el mayor peligro al que nos enfrentamos hoy en día, señalando el abandono de la naturaleza interpretativa de la existencia a favor del retorno al orden y al realismo. Pero si, como dijo Friedrich Hölderlin, “donde el peligro existe, también crece el poder salvador”, debemos encontrar formas de experimentar este peligro, de revelar la emergencia desde su ausencia impuesta.

El arte suele funcionar mejor que los anuncios científicos y los tratados filosóficos como forma de revelar las emergencias. Esto no se debe a la capacidad de los artistas para crear belleza, sino a la intensidad y profundidad de sus obras. Las fotografías documentales del deshielo del Ártico, por ejemplo, pueden ser veraces pero rara vez son tan poderosas como las obras de arte que abordan esta emergencia. “Cuando una obra de arte se apodera verdaderamente de nosotros”, como dijo Hans-Georg Gadamer, “no es un objeto que se encuentra frente a nosotros y que miramos con la esperanza de ver a través de él un significado conceptual previsto. Es todo lo contrario. La obra es un ‘Ereignis’, un acontecimiento que se ‘apropia’ de nosotros. Nos sorprende, nos trastorna y crea un mundo propio al que nos vemos arrastrados”.⁸ Los científicos y los filósofos también pueden trastornar nuestro mundo, pero sus obras conservan una distancia que es constitutiva de sus descubrimientos y

hace que sus efectos sean menos inmediatos. Una obra de arte trata de reducir esta distancia no solo para llamar nuestra atención, sino también para implicarnos en una experiencia que el artista considera significativa.

Los artistas de hoy están más cerca de las emergencias ocultas que muchos científicos y filósofos, porque el arte se ha resistido más a la vuelta al orden. La ciencia y el pensamiento sistemático intentan rescatarnos de las emergencias mejorando y preservando nuestro orden, pero el arte en su mejor momento intenta rescatarnos *en* las emergencias, creando acontecimiento y conmoción. Este rescate no solo revela las emergencias ausentes —el cambio climático, la crisis del desempleo y las tecnologías de vigilancia, todo lo que ha sido ocultado por la retórica del poder—, sino que también se convierte en una emergencia, es decir, en una experiencia de peligro. Los artistas que buscan esta experiencia son aquellos cuyas obras exigen la intervención pública en las emergencias globales que se ocultan en la idea de su ausencia. El papel del arte en la agitación de nuestra existencia es vital para oponerse a la ausencia de emergencia que pretenden los defensores de la vuelta al orden.

Esto es particularmente evidente en la exposición “La tradición que nos atraviesa”, donde 20 artistas se enfrentan a este retorno revelando las diferentes emergencias que están ausentes. Estos artistas exigen que se intervenga en las emergencias ambientales, sociales y tecnológicas que no hemos podido afrontar por los lugares comunes de las emergencias citadas por el retorno político al orden y al realismo. Sus obras, entre otras cosas, son también un signo del giro en curso de las teorías estéticas “relacionales” a las “de emergencia” y de la inevitable participación de los artistas en los asuntos globales.⁹ Aunque el mundo del arte, al igual que los establecimientos científicos y políticos, también es un sistema con jerarquías y marcos, se ha visto afectado por la globalización de un modo diferente, y a través del intercambio real permite que las obras surjan en lugares inusuales y revelen diferentes emergencias. La “globalización del mundo del arte”, como dijo Arthur Danto en una ocasión, “significa que el arte se dirige a nosotros en nuestra humanidad, como hombres y mujeres que buscan en el arte significados que ninguno de los compañeros del arte —la filosofía y la religión—, en lo que Hegel

⁹ Me refiero a teorías estéticas como la “eco-estética” de Malcolm Miles, la “estética práctica” de Jill Bennett y la “estética contra-memorial” de Veronica Tello, donde las emergencias ocultas del medio ambiente, el terrorismo y los refugiados desempeñan un papel central. Véase el epílogo en Santiago ZABALA (2017). *Why Only Art Can Save Us*. Nova York: Columbia University Press, págs. 127-132.

¹⁰ Arthur DANTO (2006). *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life*. Nova York: Columbia University Press, pág. XVI.

¹¹ Caroline A. JONES (2017). *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*. Chicago: Chicago University Press, págs. XIV-XV.

llamó el reino del Espíritu Absoluto, es capaz de proporcionar”.¹⁰

Esto es también evidente en las diferentes experiencias del arte en las ferias de arte y en las bienales: en las ferias de arte rígidas, el público contempla las obras de arte como objetos valiosos, pero en las bienales los miembros del público se responsabilizan de una experiencia que concierne a todos. En consonancia con la definición de obra de arte de Gadamer, Caroline Jones cree que “es el énfasis en los eventos y las experiencias, más que en los objetos, lo que constituye el sorprendente legado de la cultura de las bienales”.¹¹ El hecho de que la última tendencia de las bienales, que han aumentado notablemente en estas últimas décadas, sea ofrecer estas experiencias en lugares tan remotos como la Antártida y el desierto californiano, es un indicio de que el arte globalizado exige intervenciones globales de sus artistas y su público.

Con el fin de rescatar al público en la mayor de las emergencias —la ausencia impuesta de emergencia que es el resultado de un retorno autoritario al orden y al realismo—, los artistas han comenzado a empujarnos a esta ausencia. Estas obras exigen al público una intervención no solo política, sino también existencial. Que estos artistas consigan desbaratar la “situación segura” que intentan imponer los políticos y los pensadores dependerá del nivel de intervención del público. Aunque estas intervenciones se vean constantemente socavadas, el público debe seguir cuestionando la vuelta al orden y al realismo, que ya han resultado trágicos en el pasado.

Santiago Zabala es catedrático de investigación en la Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats (ICREA) en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Es autor, entre otros, de los libros *Being at Large: Freedom in the Age of Alternative Facts* (McGill-Queen's University Press, 2020) y *Why Only Art Can Save Us: Aesthetics and the Absence of Emergency* (Columbia University Press, 2017). Sus opiniones y artículos han aparecido en *The New York Times*, *Al-Jazeera* y *The Los Angeles Review of Books*, entre otros medios de comunicación Internacionales.

Enlaces web:

- 1) <https://www.nytimes.com/2018/05/08/opinion/intellectual-dark-web.html>.
- 2) <https://lareviewofbooks.org/article/the-intellectual-dark-web-is-nothing-new/>.
- 3) https://elpais.com/cultura/2019/04/17/actualidad/1555516749_100561.html

ASIAADO GRANDE PARA
OR EL BORDE
UNA ESTATUA QU
E NO SE DERRUMBA, SINO QUE REBOSA P
A DEMASIADO ALTA, DEMASIADO GORDA, DEM
IMAGÍNESE UNA ESTATU
UNA ESTATUA QU
E NO SE DERRUMBA, SINO QUE REBOSA P
A DEMASIADO ALTA, DEMASIADO GORDA, DEM

SU PEDESTAL. Simon(e) van Saarloos

“Cuando llegó la oportunidad, todo lo que podía ver con su piel era el espacio, el espacio, el espacio, el espacio, el espacio.”

Alexis Pauline Gumbs

“Sentada en el tren conmigo, señaló el campo. ¿Por qué los holandeses siempre fingen que no hay suficiente espacio? Lleva unos diez años viviendo en Holanda. Quince minutos fuera de la ciudad y hay mucho espacio”. El conocido mantra “no hay suficiente” no se refiere a metros cuadrados vacíos o a un asiento disponible en la mesa; es una mentalidad. Una mentalidad que imagina cómo deben

repartirse el espacio y los recursos. Sabemos cómo se ven los campos holandeses desde arriba, desde un avión o un dron: líneas rectas de zanjas y vallas, un país pulcramente parcelado. Todo lo que crece allí se ha establecido deliberadamente; tiene un nombre y se desarrolla según un plan.

Me di cuenta de que, al menos durante los últimos diez años, de vez en cuando había abandonado el país porque en los Países Bajos prevalece una mentalidad de cangrejo. Es como si para cada título, tradición, función o inundación solo se permitiera una voz. Como si aquella imagen de un niño metiendo el dedo en un agujero del dique se hubiera convertido en un ejemplo de cómo pensamos, funcionamos, nos movemos: un héroe (un niño rubio), un dedo (un dedo índice, que también puede servir para reforzar una corrección condescendiente) podrían salvar a todo el país. En Holanda solo se filtran algunas gotas manejables, nunca un torrente.

En vez de señalar los campos, mi amigo podría haber señalado las estatuas y los lugares de recuerdo. Podría haber preguntado: ¿por qué hay tantos monumentos que conmemoran a las víctimas de la Segunda Guerra Mundial? ¿Por qué no hay espacio para conmemorar a las víctimas de las guerras contemporáneas en el Día del Recuerdo, el 4 de mayo? ¿Por qué hay un túnel que lleva el nombre de Jan Pieterszoon Coen —quien estuvo en la Compañía Holandesa de las Indias Orientales (VOC), donde cometió numerosos asesinatos—, pero no el del luchador de la resistencia surinamesa Anton de Kom?

Todos los años, el Ayuntamiento de Ámsterdam recibe multitud de solicitudes y propuestas de monumentos. La mayoría se refieren a la Segunda Guerra Mundial. Parece que nunca hay suficientes monumentos para esa guerra en particular, pero cualquier solicitud para ampliar la gama se rechaza por irrespetuosa, innecesaria, excesiva. Conmemorar a las víctimas de la guerra en Siria el 4 de mayo; criticar las estatuas y los nombres de las calles que hacen referencia a los líderes coloniales o sugerir alternativas; pedir más educación sobre los héroes de la resistencia que se rebelaron contra la política colonial holandesa... Todo es demasiado pedir.

Ese desequilibrio es lo que me impulsó a escribir mi libro *Take 'Em Down. Scattered Monuments and Queer Forgetting*, publicado por primera vez en holandés

¹ En Nueva Orleans, Take 'Em Down NOLA se organiza para "retirar todos los símbolos de la supremacía blanca.

en septiembre de 2019 como *Herdenken herdacht* y traducido al inglés por Liz Waters. No pretendía trazar nuevas líneas divisorias. Tampoco saber qué historias y tradiciones merecen ser añadidas o cómo debería hacerse exactamente. Sin embargo, me pregunto por qué algunas historias tienen que ser contadas una y otra vez, sin que se materialicen en un monumento, en apoyo político o en política, y sin que sean recompensadas con el interés de un público más amplio. También me pregunto cómo sería una narración histórica más equitativa y qué haría falta para hacerla posible. ¿Cómo garantizar que las historias y las voces no se vean forzadas a contorsionarse si han de aparecer, de forma adaptada, dentro de los marcos familiares, normativos y tradicionales? ¿Cómo puede existir la conmemoración sin el encierro y la exclusión? No se trata tanto de incluir voces e historias, de hacer accesible la arquitectura contemporánea de la sociedad, como de un tipo de pensamiento, conocimiento y recuerdo en el que el encierro y la exclusión se consideran imposibles.

Mientras pasaba un tiempo en el sur de Estados Unidos, me encontré con una iniciativa llamada *Paper Monuments Project*. Los residentes de la ciudad de Nueva Orleans pueden presentar historias y planos. Cualquier cosa puede ser conmemorada; no hay selección. Cada conmemoración es legítima. Un artista local diseña entonces un cartel. El monumento existe hasta que el papel se desintegra, devorado por la lluvia y el viento. La calidad de la conmemoración no viene determinada por la duración del monumento, sino por el hecho de que no se hace ninguna selección para determinar quién o qué es "digno" de ser conmemorado.

Los activistas que se dedican a la descolonización de los relatos históricos han conseguido derribar estatuas.¹ Como resultado, el estatus de los héroes esculpidos se ha convertido naturalmente en objeto de debate. Pero el material y el diseño de las estatuas apenas han sido objeto de críticas. Mi problema con las estatuas y las placas conmemorativas es que contienen y transmiten recuerdos. Las estatuas y las placas capturan la historia. Es fácil hacerles una foto: la estatua no se escapa, el material no cambia. Una estatua no pretende molestar. Las memorias colectivas no se hacen con intervenciones, sino con una decisión y un acuerdo (sobre un proyecto,

un plazo, un lugar) y aplicando el plan de la forma más fluida posible (debe realizarse en un plazo determinado, desviando el tráfico, informando previamente a la gente de cuándo estarán parados los autobuses y los tranvías). Por lo tanto, se tacha a las personas que se molestan por una estatua (del ginecólogo Sims, por ejemplo) de excesivamente sensibles. Una estatua no hace nada, ¿verdad?

En Ámsterdam, las académicas y activistas Diennek Hondius y Nancy Jouwe pusieron en marcha *Mapping Slavery*, un mapa en línea que muestra donde vivían los traficantes y los propietarios de esclavos. Es una capa visual que puede interpretarse como adicional, pero que revela los fundamentos de la ciudad. ¿Cómo es posible que el pasado se presente como algo adicional, como un extra, mientras que realmente da forma e influye en todo lo que nos rodea? Nos convencemos de que la vida cotidiana sigue su curso y de que la historia es una especie de producto de élite, o algo para empollones: solo se puede profundizar en ella si se dispone de mucho tiempo o se tiene un gran interés. Pero la vida cotidiana es esa versión más profunda de la realidad. El curso cotidiano de los acontecimientos no puede considerarse separado de lo que todavía consideramos “extra” o “las capas más profundas”. Se crea intencionadamente una falta de acceso. La historia se presenta como algo que hay que buscar, algo que hay que perseguir. Cualquiera que tenga un interés más que medio por el pasado y sus efectos, y también los efectos contemporáneos, pronto parece paranoico, siempre sospechando de que hay más por averiguar.

Me gustaría que los fragmentos rotos de las estatuas derribadas se dejaran esparcidos por la acera, bloqueando el camino, obligando a dar un rodeo o haciendo que la gente tropiece. Una estatua derribada —al menos en mi memoria de los acontecimientos mediáticos— significa una revolución, un giro político o una forma de retribución simbólica. Esto hace que una estatua depuesta sea un símbolo de cambio espectacular. Pero, ¿es también posible vivir con las estatuas derribadas, experimentar la historia

El artista alemán Gunter Demnig desarrolló los *Stolpersteine* o “piedras de tropiezo”, que colocó frente a las casas de los judíos que habían sido deportados. Sobresalen ligeramente, perturbando el ritmo plano del

como una fuente diaria de irritación? ¿Vivir con los escombros?

pavimento. Un *Stolperstein* solo funciona en un entorno en el que todo está ordenado, ya que tiene que destacar. En Nueva Orleans o Estambul un *Stolperstein* no se notaría, puesto que las aceras no son lisas y las carreteras están llenas de baches. Son “ciudades con tropiezos”, lugares en los que la conmemoración forma parte de la vida cotidiana, porque la falta de cuidado del espacio público crea literalmente agujeros que perturban, que hacen que la gente sea consciente de lo que no está. La perturbación y el trastorno dependen de un entorno cuidado y fluido. Al fin y al cabo, para que se interrumpa el curso de los acontecimientos, tiene que haber, en primer lugar, un curso evidente de los acontecimientos. Un calendario. Si ese curso fijo y regular de los acontecimientos no existe —o, digamos, si no es medible y claro—, entonces en los Países Bajos hablamos de “barrios desfavorecidos” o “caos”. Sin querer idealizar la falta de atención, me pregunto si la conmemoración institucionalizada se produce principalmente en lugares en los que todo está tan bien ordenado y es tan eficiente que apenas hay espacio para la conmemoración cotidiana y encarnada.

El *Stolperstein* me lleva al capacitismo (*ableism*). El capacitismo no ocurre solo en momentos evidentes, cuando alguien dice conscientemente algo denigrante sobre las personas discapacitadas. Nuestras sociedades son capaces en su construcción, ya que muchos lugares son inaccesibles para las personas con discapacidad. Algunos tienen medios especiales de entrada, pero estos implican extras y añadidos: una rampa en la puerta o un servicio reservado con antelación. Estas ayudas no tienen nada de malo, pero una perspectiva radicalmente anti-habilitante va más allá de la asimilación al analizar la crudeza con la que nuestra construcción del mundo actual centraliza ciertos cuerpos. Cómo la movilidad de ciertas personas —a las que solemos llamar *sanas* o *normales*— es siempre la norma en el diseño del espacio público.

Pensar desde el punto de vista de la discapacidad, desde la vida en una sociedad capacitada, desde el conocimiento de la cripta, nos hace pensar de forma diferente en la conmemoración. Los monumentos podrían frenar a la gente. Los monumentos pueden ser algo con lo que la gente tropiece, preferiblemente aquellas personas para las que el mundo está dispuesto de

forma que puedan moverse libremente. Su facilidad de movimiento es un gran inconveniente para los clasificados como discapacitados, para quienes el mundo no ha sido organizado. No quiero decir en absoluto que las personas para las que la sociedad ha sido diseñada nunca tropiecen. Toda vida implica dolor y oposición. No se trata de la experiencia individualizada, sino de las estructuras materiales que definen la exclusión. Pienso en los bordillos de la acera, en los escalones de la puerta, en el ascensor averiado, en el andén alto o subterráneo o en las escuelas organizadas en torno a un concepto específico de inteligencia y de neuroordenación. Como describe Noémie Aulombard en la revista *The Funambulist*, “estas calles, estos cafés, estos locales nocturnos, estas tiendas, estos teatros, estos restaurantes, refuerzan esta norma social: los discapacitados deben quedarse dentro, mientras que los capacitados pueden ir a donde quieran. La ciudad está hecha sin pensar en mí, y por eso el entorno me discapacita más que mi cuerpo”.² Aulombard no quiere que se le invite a participar en las cosas que actualmente se consideran normales. Se pregunta: ¿cómo sería la ciudad si mi cuerpo se tomara como la norma? ¿O más bien como una de las muchas normas? El *Stolperstein* se sitúa en un entorno organizado y ordenado, desplegado como una interrupción de lo ordinario y lo cotidiano. ¿Cómo mostrar respeto durante una conmemoración silenciosa de las víctimas de la Segunda Guerra Mundial si se tiene un cuerpo ruidoso, o un cuerpo que tiene espasmos y no puede quedarse quieto? ¿Qué significa conmemorar desde la intimidad con la interrupción, en lugar de acoger la interrupción como una presencia temporal?

² Noémie AULOMBARD (2016). “Minor bodies: dominant discourses and other stigmas in the social space”, *The Funambulist -Health Struggles*, 7 (septiembre-octubre de 2016).

ESCASEZ

La escasez es la estructura que rige nuestro pensamiento. La escasez determina la forma en que adquirimos conocimientos y clasificamos la realidad material. Creamos una historia sobre nuestra realidad, que luego se presenta como un efecto de esa realidad. Como si el mundo exigiera un solo tipo de pensamiento. Como si la Tierra pidiera definiciones claras. Claro que hay espacio para diferentes voces. Esa es la definición de democracia, ese es el ideal liberal. Pero la clasificación material y moral del mundo pronto llega a basarse en

una voz dominante, que se considera entonces como la más lógica y verdadera.

Una mentalidad de cangrejo apunta a una mentalidad de escasez. Esto no es particular de los Países Bajos. Sería un error sugerir que este país es único; el pensamiento de escasez prevalece en casi todas partes. Al referirme específicamente a los Países Bajos e invocar el dique con fugas, intento crear una sensación de excepcionalidad y demarcación. El pensamiento de escasez viene acompañado de la distinción jerárquica, la comparación y la competencia: aquí es terrible; la hierba es más verde al otro lado de la valla; todo es mejor en otro lugar. El pensamiento de escasez tiene varias raíces, con un efecto generalizado. Sufrimos lo que podría llamarse un exceso de pensamiento de escasez. Esto ya se ha diagnosticado antes; ahora se pueden encontrar innumerables sesiones de meditación en línea que se centran en el pensamiento de la abundancia (los 21 días de meditación de Deepak Chopra son especialmente populares). Esas sesiones abordan sobre todo la abundancia en un sentido financiero, y hasta cierto punto sus ejercicios tocan lo que la abundancia puede hacer. Mi amiga Aishah me explica que, como hija de padres emigrantes, aprendió a pensar desde la escasez. “Me dijeron: nunca tendremos mucho dinero, siempre habrá escasez. Intento romper esa expectativa imaginando al menos que merezco más”.

Cuando se piensa desde la escasez, es lógico dividir el mundo de forma ordenada, contratar un seguro y planificar con mucha antelación. Para tener un control, por miedo a la escasez. Así aprendemos a crear multiplicidad, no esperando la copiosidad, sino pensando en términos de conservación, ahorrando y poniendo todo en la caja exacta. Así que mi crítica a la escasez —la mentalidad de “no es suficiente”— no surge de la convicción de que nuestros recursos son infinitos y podemos explotar el mundo sin problemas. El agotamiento, por ejemplo, de las personas, la tierra o los animales no humanos es real: exigimos demasiado. Pero exigimos demasiado sobre todo porque vemos una cosa como importante y fuente de crecimiento y otra como inútil. El pensamiento de la escasez habla precisamente de una jerarquía de lo que es importante y lo que no lo es: no todo puede ser importante al mismo tiempo. De este modo, la escasez y la

atribución de valor están fundamentalmente vinculadas. Incluso hasta el punto de que el valor aparece y aumenta cuando se introduce la escasez.

ESCASEZ Y ABUNDANCIA

El pensamiento de la abundancia no promete montones de oro. La abundancia no es una negación temeraria de la escasez creada en la que vivimos. Investiga cómo se crea la escasez, y por qué, y quién se beneficia de ello. La economía actual surgió de la idea de que hay escasez de medios, de recursos. Esa escasez debe resolverse mediante el crecimiento. Y el crecimiento surge por medio del control. El capitalismo promete crecimiento infinito y oportunidades infinitas, pero introduce una escasez de tiempo: hay muy pocas horas en un día. El tiempo como recurso escaso también implica que, en teoría, se puede o se quiere hacer todo, y hay que luchar contra esta escasez en particular (apurando, comprando servicios y durmiendo poco). Al fin y al cabo, en el concepto de progreso subyace la idea de que hay que domar algo para hacerlo crecer: las pasiones, los recursos, el tiempo.

El colonizador predica una carencia cultural y una falta de control; así es como Occidente atenúa la explotación y el monopolio industrial. La idea de que algunas personas dan forma al futuro mientras otras se quedan atrás crea una distinción entre el “primer” y el “tercer” mundo. Por lo tanto, el futuro no es solo un punto en el tiempo, sino un espacio y un lugar que hay que proteger y cerrar. Véase la *fortaleza Europa*.

También consideramos la escasez como una cualidad biológica, natural. Charles Darwin creó esta idea de escasez al trazar la vida como una línea ascendente de crecimiento y progreso. El progreso surge gracias a la competencia. En lugar de una vivencia caótica, vio una carrera, una supervivencia del más apto. Lo “diferente” se convierte en algo que da miedo. Si todo es competitivo, “diferente” podría ser mejor. Es un modelo de “o bien”, en lugar de “ambos”. La supervivencia es importante, y todo lo que no mejora cae lentamente. A todo lo que a pesar de todo existe y confunde la norma de utilidad se le da un lugar en la historia. Se piensa que los homosexuales tienen valor evolutivo porque no tienen hijos y la especie humana se beneficia cuando

no todos se reproducen. Así, todo se hace comprensible.

Mientras veamos el mundo como una gran canica brillante, dominará la sensación de control. Para subrayar la heterogeneidad, la filósofa Gayatri Spivak no escribe sobre la “madre Tierra” o el “planeta”, sino que prefiere hablar de “planetariedad”. Todo lo que está presente en este planeta es planetario. Los elementos planetarios pueden excluirse fácilmente unos a otros y, sin embargo, todos existen simultáneamente. Spivak fuerza una brillante ruptura con la idea de que el planeta puede ser estudiado como un todo y, por tanto, puede ser salvado mediante una política universal. En Occidente, la disciplina —en forma de vergüenza por la huida o de reducción del consumo— se propugna como la solución. La vida moderada, la abstinencia estricta, el establecimiento de límites, el ahorro, el escaqueo, el acaparamiento, un dedo índice condescendiente... Mientras “menos” parezca la solución, no hay necesidad de discutir una redistribución estructural de los recursos.

Hoy en día, todo el mundo sabe que la Tierra es redonda, y se ríe de la vieja idea de una Tierra plana. Pero la gente sigue pasando de puntillas por ella, hay obstáculos por todas partes, y cruzar la frontera está prohibido para muchos. La abundancia centraliza la accesibilidad de las personas que suelen ser consideradas como un extra porque, aunque se les haya cursado una invitación adecuada, tienen que entrar por la puerta lateral o la trasera, utilizando un tablón colocado allí en el último momento o un intérprete mal pagado. Se les recibe con aplausos por tener experiencia de primera mano, pero no se les paga como expertos. Las minorías, marginadas, se deslizan por el bordillo, despreciadas. En este lenguaje, el bordillo se imagina como un espacio pequeño y se cultiva como un lugar de escasez. Se convierte en el lugar donde se aterriza, por accidente, pero no se quiere estar. La investigación médica, las estadísticas y los políticos que los “defienden” lo perpetúan como un lugar evidentemente limitado.

Por ejemplo, las personas LGTBQ+. La emancipación social pareció aumentar enormemente cuando en la década de 1990 se registró y explicó científicamente un 10% natural. #BornLikeThis implica que nadie tiene que hacer un esfuerzo para ser LGTBQ+. Es algo que te ocurre. Si no te ocurriera, si no fuera congénito, nunca optarías por ello. Sobre todo, la especificación de

alrededor del 10 % garantiza la seguridad del 90 %. El 10 % puede ser como es porque el 10 % no perturba nada. La categoría “minoría” promueve la aceptación social (o la tolerancia), pero la minoría debe estar segura de seguir siendo una minoría para ganarse esa aceptación (o tolerancia). La denominación de minoría no es solo una designación cuantitativa. También es un estigma moral, porque aquello que debe ser marcado como “poco” suele ser considerado como “demasiado” : demasiado ruidoso, demasiado grande, demasiado gordo, demasiado negro, demasiado rebelde, demasiado colorido, demasiado desordenado, demasiado confuso para ser aceptado como norma.

ABUNDANCIA

La abundancia ve la profusión en lo que y quien ha existido desde hace mucho tiempo. No necesitamos que nos inviten a ocupar el escenario principal durante un tiempo. No se trata de una plataforma puntual de una fundación artística alternativa o de un mes o un día aparte para la celebración de nuestra existencia; reivindicamos los podios en los que nos situamos como escenario, sin seleccionar solo uno de ellos. Varios podios, voces y tradiciones pueden ser “el más”, “el mejor”, “el escenario principal” o “la tradición líder” al mismo tiempo, sin competir entre ellos. La abundancia pretende situar en el centro los márgenes sociales y materiales en forma de collage, de modo que la representación como objetivo —presentarse como una supuesta minoría, luchar por entrar y adaptarse— ya no sea necesaria. Ya se baila, se susurra y se grita. Se trata de mirar y escuchar con atención abundante, con una concentración que no se basa en la selección, la comparación y la valoración jerárquica. En la abundancia, nadie necesita hacerse ver.

Más allá de la escasez puede no haber ningún yo. La abolición del yo no es un impulso hacia un mundo “daltónico” o a una escena callejera que no moleste a nadie. La abolición del yo es una actitud filosófica que reconoce los marcos actuales de la identidad, pero al mismo tiempo nos anima a ir más allá de ellos, porque la estructura de esos marcos es tan profunda que se necesitan fantasías radicales para desarraigarlos y cambiarlos y pensarlos como imposibles.

El pensamiento de la abundancia va en contra de la idea de una identidad estática. La idea de que puedes ser conocible y tienes que ser visible —que debes salir del armario y parecer comprensible— es refutada por la abundancia. La abundancia supone que todo está ya ahí, sin necesidad de una forma legible de defenderse o demostrarlo. La abundancia es la cultura *drag*, tal y como la han creado las personas LGTBQ+. El *drag* celebra y centraliza la exageración y la imitación, porque el significado estratificado y la ocultación no conducen a menos realidad. Más. Más pelucas, más caras, más colores de pintalabios combinados, más empaquetadores y aglutinantes, barbas falsas, pechos de globo y tirantes. Más capas y máscaras sin ningún núcleo o biología oculta: la composición y el collage de capas es la realidad. Como escribe Akwaeke Emezi, “tú llevas la máscara; tú eres la cosa. Para la gente que vive en los nudillos con 67 caras, no se trata realmente de fingir ser una persona que no eres. Se trata más bien de tener rostros para todas las cosas que ya eres —espacios borrosos, movilidad tramposa—”. La distinción entre humano, cosa y animal se ha establecido porque la seguridad en una sociedad neoliberal solo puede lograrse mediante la superioridad y el control. La abundancia suprime esa distinción. La abundancia nos convence de la fuerza curativa de la atención compartida y destrozada; susurra, ríe y protesta que otras formas de seguridad son posibles.

El hecho de que el pensamiento de la abundancia ofrezca una especie de escape político lo demuestra la poeta Alexis Pauline Gumbs en su colección *Spill: Scenes of Black Feminist Fugitivity*. El término *derrame* se refiere a todo lo que se desborda, salpica, fluye, gotea, se derrama, pulula, se filtra; todo lo que se considera poco profesional o “demasiado” o “demasiado ruidoso”; todo lo que se eleva por encima de los marcos de valor y de estatus, lo que no se puede vender y utilizar para obtener beneficios. Lo que se derrama es extra; se califica de *innecesario*. Los momentos de fugitividad negra sobre los que escribe Gumbs marcan el rechazo a permitir que tu existencia sea definida por categorías impuestas. La fugitividad negra considera que esa posición de derrame innecesario e ingobernable no es un problema, sino una libertad posible. En lugar de apretujarte en un papel o posición prescritos, eres más libre en la huida.

Cualquiera que tenga valor en el mundo actual puede ser vendido, esclavizado, explotado, colonizado o desplegado como medio para un fin político.

Las partículas cuánticas también huyen. En cuanto se encuentra una partícula cuántica, desaparece bajo la influencia de la medición, dañada por la luz y el calor. La investigación en física cuántica demuestra que nada es singular. No hay una existencia individual y aislada, sino un entrelazamiento. La elusividad de la física cuántica nos enfrenta a una composición infinita de posibilidades. El mundo es un collage e inimaginablemente más que eso. Algunas capas —por ejemplo, el pasado y el futuro, bajo el agua o en el espacio— no pueden verse ni oírse directamente, pero su presencia o ausencia es palpable. Por tanto, lo que es concreto y claro también remite a una existencia posible, invisible y desconocida. ¿Suena abstracta esta infinidad? Tal vez.

Tal vez no sea tan diferente de la imaginación que nos exige la covid-19. El virus está aquí, pero suele ser imposible de ver. Se puede detectar mediante una prueba, en la nariz o en la garganta de una persona. Pero todo lo que lo rodea —las normas, el distanciamiento, el continuo lavado de manos— no es, en la mayoría de los casos, una respuesta directa a la presencia legible de partículas víricas. Es una coreografía con una presencia posible. Vivir con una abstracción es, por tanto, menos filosófico de lo que podría parecer al expresarlo con palabras. Ya lo estamos haciendo. Eso sí, la respuesta a la covid-19 debería formularse mucho más desde la perspectiva de las personas que ya están viviendo con vulnerabilidades, las que están en la intimidad del riesgo, las que actualmente son retratadas como un bloqueo y una carga, las que tienen sus vidas marginadas por la institucionalización y el estigma. ¿Qué pasaría si no proyectáramos nuestros marcos de pensamiento actuales sobre el virus?

“Debemos provocar el fin del mundo tal y como lo *conocemos*”, escribe la filósofa Denise Ferreira da Silva. Hace hincapié en el conocimiento. Da Silva no pide necesariamente la destrucción material. No pide la aniquilación, sino pensar en la imposibilidad de las estructuras que producen y perpetúan la desigualdad y las jerarquías violentas. La llamada al fin puede no sonar abundante, pero para mucho de lo que existe, para muchos de los que existen, el desmantelamiento de los marcos de pensamiento

actuales —del saber— es un principio básico que nos permitirá, por fin, vivir comienzos liberadores.

Los humanos somos grandes contadores de historias, como celebra Sylvia Wynter en *On being human as praxis* (“El ser humano como praxis”), pero nos gusta olvidar que esas historias dan forma a nuestra investigación biológica y científica. Las historias y tradiciones que consideramos reconocibles son neurológicamente satisfactorias, lo que explica por qué es tan difícil romper con ellas. Wynter declara que conocemos y vivimos seleccionando y excluyendo, y que esta forma de actuar se presenta como una ley de la naturaleza. Pero es solo una forma de actuar, una forma de conocer, una forma de contar historias. Creemos firmemente en excluir para incluir, en categorizar para reclamar, seleccionar y marcar la inclusividad. ¿Pero qué pasaría si se permitiera que todo fuera y tuviera importancia, sin pruebas de utilidad, objetivo, distinción, jerarquía, prioridad o beneficio? Eso es la abundancia. ¿Y qué otra cosa es? No lo sé; esa es la interminable fantasía a la que invita la abundancia. No como concepto global y destino final, sino como uno de los muchos puntos de partida desde los que pensar y conmemorar.

Simon(e) van Saarloos es autore de cuatro libros en holandés, incluyendo una novela (*De vrouw die*) y un informe etnográfico sobre la “discriminación de juicio” de Greet Wilders (En3. Het Wildersproces). Dos de sus libros han sido traducidos al inglés: *Playing Monogamy* (Publication Studio, 2019) y el más reciente *Take 'Em Down. Scattered Monuments and Queer Forgetting* (Publication Studio, 2022). Actualmente está trabajando en *Against Ageism. A Queer Manifesto* (Emily Carr University Press, marzo de 2022) y en una obra de teatro sobre el aborto, titulada *De Foetushemel*, para la Ulrike Quade Company, que se estrenará en abril del 2023 en el Theater Bellevue, Amsterdam.

También ha trabajado como artiste y curadore. Sus proyectos más recientes incluyen *Cruising Gezi Park* (con Kübra Uzun), *The spread of a mo(nu)ment* y *Through the Window*, un proyecto solidario y queer entre Turquía y Holanda, destinado a la circulación de fondos entre artistas queer. Ha participado en residencias artísticas como KAVLI Institute for Nanosciences, Deltaworkers New Orleans y Be Mobile Create Together en el IKSv de Estambul. Juntamente con Vincent van Velsen, Van Saarloos ha llevado a cabo la curaduría de la exposición “Abundance” (“We must bring about the end of the world as we know it”, Denise Ferreira da Silva) en el Het HEM, Ámsterdam en 2022. Sus proyectos más recientes incluyen su rol como curadore invitado al programa *Refuge* (enero-marzo de 2023) del Rietveld Academy's Studium Generale y de IDFA's (International Documentary Filmfestival Amsterdam, 2022) en la jornada queer.

Actualmente está haciendo un doctorado de Retórica en la Universidad de California, Berkeley.

RECUPERAR LAS

Peter Wagner

TRADICIONES EN LA ERA DE LA

“¡Tradición, tradición!”

De *El violinista en el tejado*, letra de
Jerry Bock

EL INTERMEDIO

Verano de 2022. La vida social en Europa occidental sigue como siempre. La pandemia ha terminado, o eso se cree. La guerra está lejos, o eso se espera. El verano llega pronto y levanta el ánimo. Que el calor ha llegado demasiado pronto es un tema de conversación en la panadería y en la

CIÓN

GRAN ACELERA

peluquería, pero la preocupación no dura. La vida social es un flujo constante.

Pero hay algo extraño en la continuidad de la aparente facilidad. Puede que pronto ocurra algo. Damos un paso atrás, y uno no puede evitar sentir que esto es como el baile del *Titanic*. Los que estamos vivos hemos escapado a la pandemia. Los que estamos en Europa occidental parece que escapamos de la guerra. El cambio climático está llegando, pero aparentemente de forma lenta. La población actual de los países ricos, al menos la gran mayoría, pretende tener razones para creer que escapará a todo tipo de desastres emergentes. Después de nosotros, el diluvio. O, más bien, piensan que tienen razones para creer que no pueden hacer nada contra las catástrofes que se avecinan. Por lo tanto, siguen adelante. La mayoría de nosotros seguimos adelante.

Hoy en día existen dos actitudes principales ante los peligros y desastres que se avecinan, una de las cuales trabaja con la continuidad, la otra con la ruptura radical. La primera es la tecnooptimista. La humanidad, según este argumento, se ha enfrentado a muchos problemas a lo largo de la historia y los ha superado inventando nuevas soluciones. A pesar de los contratiempos, hay una trayectoria reconocible de progreso en la condición humana, como confirman múltiples medidas, desde la esperanza de vida hasta la alfabetización, desde el confort hasta la libertad. Como ya dijo Karl Marx (1859), “la humanidad se propone siempre solo las tareas que puede resolver”; y debemos seguir confiando en que las tareas actuales también se resolverán. La otra actitud es la apocalíptica, basada en el supuesto conocimiento de que el fin del mundo está cerca. Las recientes expectativas apocalípticas se basaron primero en el riesgo de una guerra nuclear, considerada inevitable una vez que existían grandes cantidades de armas nucleares. Hoy en día, la versión predominante se basa en la predicción de un grado tal de explotación y destrucción del medio ambiente que se sobrepasarán los límites planetarios, tal y como,

Así pues, la actitud apocalíptica actual se basa en afirmaciones de conocimiento científico, pero su confianza en la certeza del conocimiento tiene sus raíces en las tradiciones religiosas. La actitud tecnooptimista está ampliamente arraigada en la tradición de la Ilustración, o al menos en el componente científicotécnico de esta;

por ejemplo, avanza el Panel de Expertos de Cambio Climático (IPCC).

¹ Estas breves reflexiones se deben en mayor parte a las discusiones en el grupo de trabajo sobre el concepto de progreso en el Centre d'arts Santa Mònica durante el primer semestre de 2022.

Peter Wagner

La tradición que nos atraviesa

su pretensión de conocimiento se entiende falibilista y en avance gradual. En otras palabras, ambas tradiciones implican puntos de vista sobre el curso de la historia, una en términos de ruptura esperada, la otra en términos de desarrollo constante. Sin embargo, ninguna de ellas aporta argumentos sólidos para situar el presente en el tiempo histórico. La versión tecnooptimista de la tradición de la Ilustración no necesita hacerlo, ya que asume una continuidad constante una vez que la humanidad se embarcó en la trayectoria de la modernidad. Pero la tradición apocalíptica tampoco lo hace, puesto que sus formas de interpretar el presente siguen cambiando y siempre pueden ser impugnadas.

SITUARSE EN EL TIEMPO

Por supuesto, hay numerosos observadores críticos que están de acuerdo en que el mundo contemporáneo requiere una transformación social radical y que es necesario que actuar para llevar a cabo esta transformación. Pero tienden a no confiar en ninguna de esas tradiciones omnicomprensivas, ya sean religiosas, científicotécnicas o de otro tipo, que sirven de trasfondo a sus interpretaciones del mundo y de guía para sus acciones en él. Aquellos que no pueden abrazar ni visiones catastróficas ni optimistas suelen carecer de una orientación clara sobre qué hacer. Ya no confían en los medios disponibles para situarse en su propio tiempo.¹

Pero esta observación plantea más preguntas: ¿existe algo así como “el propio tiempo”? Y si es así, ¿cómo reconocerlo y relacionarlo con otros tiempos? ¿Por qué debería ser importante para la acción situar nuestro tiempo en relación con el pasado, o con otros tiempos en general?

¿No bastaría con decir que el tiempo está fuera de lugar? O, para usar una metáfora técnica de precisamente nuestro tiempo, ¿decir que necesitamos un *reset*? Ambas expresiones afirman que algo está roto, que ya no funciona. La normalidad y la continuidad de las prácticas están interrumpidas, o deberían estarlo. Y también sugieren que la interrupción del tiempo puede ocurrir o que uno puede provocar dicha interrupción. Pero no hacen hincapié en la comparación del presente con el pasado. Del pasado solo podemos conjeturar que estuvo “en conjunto” o que funcionó una vez, pero ahora ya no.

Sin embargo, la mayoría de los llamamientos históricos a la transformación radical han operado con alguna forma de situar el propio tiempo en relación con otros tiempos. Las transformaciones se consideraban a menudo necesarias cuando una sociedad o un sistema político se había desviado de un buen camino. La llamada a la transformación se apoyaba en una referencia a un pasado mejor al que había que volver. Este era el punto de vista consagrado, desde las antiguas ciudades estado griegas hasta la Revolución Gloriosa; una tradición en sí misma. A partir de finales del siglo XVIII, la referencia cambió. Se supone que ya no hay nada que se pueda aprender del pasado. El horizonte de las expectativas ya no estaba limitado por el espacio de la experiencia (Koselleck, 1979). La referencia era entonces el futuro. Las transformaciones sociales debían encaminar las sociedades y las políticas por una nueva vía, sin precedentes y con grandes expectativas de un futuro mejor. Esta visión ha sido fuerte, si no siempre dominante, en las sociedades occidentales durante unos dos siglos. Pero se ha convertido en algo del pasado, una especie de tradición de la modernidad. En general, hoy la hemos abandonado.

Por lo tanto, la necesidad actual de transformación es diferente de cualquiera de esas lecturas de la historia. Ya no son convincentes ni la afirmación de que hay un buen camino al que hay que —y se puede— volver, ni la visión de que hay una dirección positiva hacia adelante que se puede tomar. Sin embargo, existe un elemento de estos puntos de vista que puede conservarse. Como argumentaré, este elemento debería mantenerse. A diferencia de la visión apocalíptica y la tecnooptimista, estas visiones se basan en un cierto sentido de la historicidad, de una especificidad de diferentes momentos en el tiempo histórico.

Para sostener un cierto sentido de la historicidad, no es necesario asumir que existe una dirección de la historia, que es en algún sentido constante o lineal, como tenía gran parte del pensamiento de los siglos XIX y XX. Pero se puede y se debe suponer que existe un curso de la historia, por muy torcido que sea. Los acontecimientos pueden estar conectados entre sí, incluso a cierta distancia en el tiempo y el espacio, de forma material, y también a través de los conceptos que creamos. La acción y la interpretación actuales se relacionan con

experiencias anteriores. Las acciones e interpretaciones no están simplemente “fuera de lugar” con el pasado, ni las experiencias pueden activarse y desactivarse a voluntad del presente.

La afirmación de que debemos situarnos en nuestro propio tiempo nos lleva de nuevo, de forma más concreta, a la pregunta que ya nos hicimos antes: ¿qué es exactamente nuestro tiempo presente, qué hace que nuestro presente sea diferente de otros tiempos? En lo que sigue, trataré de caracterizar brevemente el presente en dos grandes pasos y luego concluiré sobre lo que podríamos entender por recuperar la tradición hoy.

LA RUPTURA CON LA TRADICIÓN (DIAGNÓSTICO DEL PRESENTE, FASE 1)

Tratando de establecer estas conexiones a través del tiempo, quiero sugerir que todavía vivimos en la larga cola de una transformación social que comenzó en la década de 1960. Esta transformación fue muy ambivalente en muchos aspectos, y esta ambivalencia se desarrolló en dos fases. Esta sección analiza brevemente la primera fase.

Las décadas de la posguerra estuvieron marcadas por la rápida reconstrucción de las sociedades de Europa occidental tras la destrucción de la guerra, una reconstrucción que a veces parecía ser “desde cero” y que más a menudo se interpretaba así. En términos políticos y económicos, se suponía que se trataba de una “modernización”, mientras que artísticamente fue la época álgida del “modernismo”. Fue el periodo en el que el término *moderno* se utilizó cada vez más en oposición a *tradición*. Los sociólogos, por ejemplo, distinguían las “sociedades modernas” de las “sociedades tradicionales”. La *modernidad*, en este sentido, significaba la superación de la tradición, a menudo incluso la destrucción de la tradición, o al menos la relegación de las tradiciones a los márgenes de la sociedad, como el folclore.

Ciertamente, se puede argumentar que la situación diagnosticada tuvo raíces y comienzos anteriores. Hannah Arendt, por ejemplo, habló en términos de una ruptura con la tradición que se había preparado filosóficamente desde mediados del siglo XIX, y que se había consumado políticamente con la Primera Guerra Mundial y el totalitarismo. Sin embargo, parece válido decir

que el sentido de la ruptura se generalizó después de la Segunda Guerra Mundial. Después de todo, fue entonces cuando Arendt llegó a su diagnóstico y cuando su amigo Karl Jaspers (1968) recordó “una metáfora de Max Weber: la historia del mundo se parece a una calle pavimentada por el diablo con valores destruidos”.²

Como este no es el lugar para investigaciones históricas mundiales más profundas, permítanme ilustrar el punto refiriéndome a los debates italianos sobre la abstracción en el arte.³ El arte abstracto, decía Alberto Moravia a finales de los años cincuenta, “corresponde al momento histórico en el que se verifica el derrumbe de las culturas, el rechazo de los procedimientos del pasado, la ruptura de la relación tradicional con la realidad [...]. El pintor abstracto, por voluntad propia y al cabo de una labor consciente y racional, da un golpe de esponja a siete mil años de arte y trata de llegar al ámbito arcaico, primitivo, irracional, caótico” (citado según Camarda, 2017, p. 12). Evidentemente, el “rechazo” del pasado, la “ruptura” con la tradición se ven aquí como una liberación. La “ruptura” cultural que Moravia ya vio a finales de la década de 1950 llegó a asociarse de forma más general con las rebeliones de finales de la década de 1960, impulsadas sobre todo por la generación más joven y a menudo expresadas explícitamente como un rechazo a la generación paterna y sus valores. La ruptura con todas las tradiciones parecía entonces abrir un espacio infinito de posibilidades. Se esperaba que desaparecieran todas las limitaciones.

Difícilmente alguien podría expresar el *ethos* de esas rebeliones mejor que Michel Foucault (1984), aunque con un poco de retrospectiva, cuando describió el modo de crítica que no “deduce de la forma de lo que somos lo que nos es imposible hacer y conocer; sino que [...] separará, de la contingencia que ha hecho de nosotros lo que somos, la posibilidad de dejar de ser, hacer o pensar lo que somos, hacemos o pensamos”. El progreso es aquí la liberación de la determinación por el espacio y el tiempo en que se ha nacido. Como había dicho Reinhart Koselleck sobre el periodo en torno a 1800, repito, el amplio horizonte de expectativas se ha desprendido completamente de las experiencias limitadas que uno había hecho. La forma de pensar, por tanto, no era nueva en los años sesenta. Pero a finales del siglo

² Jaspers lo hizo en su intento de trazar líneas de conexión a través del tiempo en la investigación del origen y del propósito de la historia, y de aquí el título de su libro, *Origen y meta de la historia*, tentado de explicar, a la luz de su experiencia, que “la historia del mundo puede parecer un caos de acontecimientos fortuitos —en su totalidad como las aguas arremolinadas de un remolino. Sigue y sigue, de un embrollo a otro, de un desastre a otro, con breves destellos de felicidad, con islas que permanecen por poco tiempo protegidas de la inundación, hasta que también ellas quedan sumergidas”.

³ Con una nota de agradecimiento a Ara Merjian.

xx, en contraste con finales del siglo xviii, esta imagen evocaba posibilidades inminentes. Sugería un progreso que estaba inmediatamente en el horizonte, un progreso que uno podía presenciar personalmente, no un progreso general pero vago de la historia humana.

En otras palabras, la noción de progreso sufrió un proceso paralelo de deshistorización e individualización. Pero esto no fue observado ampliamente en la época, y ciertamente no por la mayoría de los actores, que veían sin problemas su propia liberación en conjunto con la liberación de la humanidad. Uno de los pocos que reconocieron la tensión en su momento fue Pier Paolo Pasolini. Dirigiéndose al arte abstracto de una forma que parece una respuesta directa a Moravia, pero que en realidad se produjo unos años más tarde, observó: “¡La pintura abstracta, por ejemplo, es moderna en el sentido actual de la palabra: para mí es en cambio, en el sentido profundo, vieja, vieja: *putet, quatríduana est!* (‘Es maloliente, es una caída de cuatro días’)”. Producto típico y glorioso del neocapitalismo, lo representa íntegramente: obedece, pues, a su necesidad de poder intervenir por parte del artista. “¡Artista, ocúpate de tus cosas interiores! Tu arte es el gráfico de tu intimidad, quizá la más profunda e inconsciente: esto pide el capital del artista. Y el pintor abstracto, triunfalmente, cumple el encargo y, perdido en los deliciosos meandros angustiantes de su intimidad, tiene incluso el privilegio de no sentirse privado de orgullo. De hecho, de creer que está obedeciendo a la inspiración secreta y menos... burguesa” (Pasolini, 1963, citado según Camarda, 2017, p. 12-13).

Pasolini observó un rasgo individualizador en la tendencia al arte abstracto que iba bien con las exigencias del capitalismo contemporáneo. Desde entonces, el desprendimiento de la tradición que había aparecido como el mayor logro tanto de la modernización (sociológica) como del modernismo (artístico) ha sido analizado más ampliamente y de forma más crítica. Luc Boltanski y Ève Chiapello (1999) trataron de rastrear las transformaciones del capitalismo desde los años sesenta y observaron como la “crítica artística” que se hizo dominante durante ese periodo y eclipsó la “crítica social” apoyó el surgimiento del “tercer espíritu” del capitalismo orientado al proyecto, que aclamaba la autonomía y la creatividad. Aunque en la inspiración de la autocomprensión

artística, la autonomía y la creatividad serían el núcleo, en términos económicos esos nuevos individuos estarían persiguiendo instrumentalmente sus fines. En términos más generales, las consecuencias de 1968 se consideran ahora más una revolución cultural que política (para un resumen, Wagner, 2002). La siguiente década de los setenta fue testigo del fin de las utopías colectivas con el autodesacreditamiento del nacionalismo poscolonial y del socialismo existente. Como respuesta, surgió la defensa de los derechos humanos individuales como la “última utopía” (Moyn, 2010).

¿Cuál es, entonces, el resultado una vez que se rechaza el pasado y se rompe con la tradición? Aunque no niega la fuerza liberadora de tales movimientos, Michel Foucault (1984) también advirtió de “la afirmación o el sueño vacío de la libertad”, que desembocará en “proyectos mal concebidos que pretenden ser globales o radicales”. Estos proyectos son precisamente los que pretenden el borrado del tiempo y del espacio, de toda tradición. Se presentan en una variedad de formas políticas: desde la idea de seres individuales emprendedores que se relacionan entre sí a través de mercados autorregulados hasta la idea de derechos humanos individuales sin ninguna noción de la agencia que garantiza estos derechos, pasando por la idea de democracia cosmopolita desprovista de una comprensión de las formas de comunicación política. Además, son habilitadoras de la “frontera infinita” de la explotación de los recursos tecnocientíficos y de la “gran aceleración” en el uso de los recursos biofísicos desde 1950, porque se basan en la ilusión de que los seres humanos pueden desvincularse de aquello que sustenta sus vidas, tanto en el sentido de los recursos materiales, biofísicos del planeta, como de los recursos ideacionales, comunicativos, de los que vivimos. La película de 1982 *Koyaanisqatsi*, dirigida por Godfrey Reggio, es una sorprendente expresión de este desprendimiento.

FRAGMENTACIÓN Y RECOMPOSICIÓN DE LAS TRADICIONES (DIAGNÓSTICO DEL PRESENTE, FASE 2)

A estas alturas puede decirse que esa crítica a los límites de la tradición se ha intensificado considerablemente con el tiempo, hasta convertirse en un lugar común. Por lo tanto, puede afirmarse que ahora nos encontramos en una nueva situación, que para los fines

⁴ Este no es un espacio para interrogar esta suposición demasiado común.

Peter Wagner

La tradición que nos atraviesa

actuales describiré como la segunda fase de nuestro largo presente.

Hemos visto antes que tanto Alberto Moravia como Pier Paolo Pasolini asumen cierta correspondencia entre la forma dominante del arte y la formación social o el momento de la historia.⁴ Pensando aún en términos de una correspondencia entre sociedad y arte, Fredric Jameson (1984; 1991) abordó esta relación para la segunda fase de nuestro presente. Sostuvo que el posmodernismo debía considerarse la lógica cultural del capitalismo tardío, sobre todo por su debilitamiento de la historicidad y su falta de profundidad. Aunque en estos momentos es muy elogiado, el diagnóstico es totalmente sorprendente a la luz de la valoración que tanto Moravia como Pasolini hacen del arte visual modernista. Por más que se opongan, tanto Moravia como Pasolini consideran que la pintura abstracta rechaza cualquier pasado y rompe con cualquier tradición y que, en cambio, se centra en el interior, en la subjetividad del artista. En otras palabras, ya ven en el modernismo lo que Jameson pretende que ocurra en el posmodernismo.

En el trasfondo del razonamiento de Jameson hay un argumento teórico que permite considerar contraintuitivamente la ruptura con la tradición como una fuerte expresión de la historicidad. Sin considerar aquí en detalle este enfoque (véase Wagner, 2016), solo se señalará que es precisamente este enfoque de la historicidad el que está en cuestión a finales del siglo xx. Pero la segunda fase de nuestro presente no es simplemente la ratificación del capitalismo consumista sin sentido, es también el comienzo de la percepción de que el rechazo del pasado y la ruptura con la tradición no son posibles. En lugar de debilitar la historicidad y alabar la falta de profundidad, lo que se llama *posmodernismo* recurre a la historia en el momento de su abandono y destrucción en y a través del modernismo.

En una mirada más cercana, Jameson (1991) es consciente de que su fuerte argumento no se sostiene del todo. Dice: “Sin embargo, todo en nuestra cultura sugiere que no hemos dejado de estar preocupados por la historia; de hecho, en el mismo momento en que nos quejamos, como aquí, del eclipse de la historicidad, también diagnosticamos universalmente la cultura contemporánea como irremediablemente historicista”. Pero no

puede permitirse reflexionar más sobre esta observación y más bien la descarta añadiendo inmediatamente que este retorno a la historia se produce “en el mal sentido de un apetito omnipresente e indiscriminado por los estilos y las modas muertas; de hecho, por todos los estilos y modas de un pasado muerto”. Es cierto que hay que tener en cuenta la época en la que escribe Jameson, los años ochenta.

Entonces, el recurso a la historia en el llamado *arte posmodernista* se hacía a menudo de forma lúdica a través del collage y el pastiche, sin considerar la necesidad o incluso la posibilidad de situar el propio tiempo en un marco más amplio de historicidad. Evidentemente, no había ningún sentido de urgencia. Y todo el pensamiento de Jameson, por el contrario, estaba impulsado por mantener la búsqueda de situarnos en nuestro tiempo. Ahora, sin embargo, se puede ver que incluso el lúdico retorno a la historia formaba parte de ese intento de reconstruir una relación con el pasado tras su rechazo en el modernismo, aunque fuera una relación inicial, muy tentativa y en gran medida implícita.

Jameson escribía al principio de lo que yo llamo aquí la segunda fase de nuestro presente, mientras que nosotros nos encontramos ahora —posiblemente— al final de esa segunda fase. En el debate público crítico, se ha convertido en algo habitual hablar de una acumulación de crisis, comenzando la serie sobre todo con la crisis financiera de 2008, continuando con el cambio climático, luego con la pandemia y, más recientemente, con la guerra de Rusia contra Ucrania, siendo esta última un “punto de inflexión epocal”. Dentro de las ciencias sociales, el mismo tema se ha abordado como la búsqueda de una nueva “gran transformación”, utilizando el término que Karl Polanyi (1944) acuñó para la autodefensa histórica de la sociedad, a partir de finales del siglo XIX, contra los destrozos causados por la creencia en la autorregulación de los mercados.

Si se observan los intentos actuales de llevar a cabo algo análogo a la gran transformación, se ve rápidamente que la historia y la tradición se remiten con frecuencia a la búsqueda de recursos para hacer frente a las urgencias de nuestro tiempo. En relación con la crisis ecológica, se busca la renovación de una relación no instrumental con la naturaleza, que se encuentra, por

⁵ Bueno, no siempre. Hace algunos años, jóvenes independentistas catalanes me explicaron que estaban haciendo algo parecido a la Revolución Francesa. Tal afirmación difícilmente puede interpretarse de otro modo que como un juego con un pasado en el presente, en el que ni el uno ni el otro son bien conocidos o comprendidos. Por alguna razón plausible, la efímera declaración de independencia catalana también ha sido calificada de "golpe de Estado posmoderno" (Gascón, 2018).

ejemplo, en el buen vivir de las tradiciones andinas. En la crisis socioeconómica, hay nostalgia por la época del estado del bienestar socialdemócrata y keynesiano, que parecía hacer compatible el capitalismo con la democracia, al menos en el norte global. En la comunicación política, se busca el restablecimiento de cierta autoridad en una esfera pública que por enésima vez ha sido "transformada estructuralmente". Más adelante se añadirán más ejemplos.

En nuestro intento de comprender este nuevo retorno a la historia y a la tradición podemos hacer dos observaciones de partida. En primer lugar, aunque el juego forme parte de él, el retorno a la historia ya no se considera en absoluto lúdico, si se entiende que el término *juego* se refiere a algo que no es serio.⁵ Las referencias actuales a la historia forman parte de la búsqueda de soluciones a cuestiones urgentes, de una alternativa a la situación actual. Miran al pasado porque no hay otro lugar al que mirar, tras el descrédito de las utopías anteriores.

En segundo lugar, se puede reconocer claramente el intento deliberado de ir más allá de la individualización que había surgido como promesa de liberación a partir de finales de los años sesenta. Al referirse a la historia, estos intentos vuelven a enfatizar los vínculos entre los seres humanos. Pero están lejos de revivir cualquier noción de una historia universal en cuyo camino de progreso se puede y se debe volver a embarcar. Se trata más bien de memorias y tradiciones particulares que se evocan para hacer frente a las urgencias de nuestro tiempo.

TRADICIONES RADICALMENTE PLURALES

Tradicionalmente, si se me permite decirlo, el término *tradición* se utilizaba para referirse a los conocimientos, costumbres y hábitos que son indudablemente válidos y que sirven para orientar de forma incuestionable nuestras creencias y acciones. Así es, por ejemplo, como Max Weber definía la "acción tradicional". El supuesto subyacente era que la tradición viene de lejos en el tiempo; y eso es precisamente lo que la hace indubitable e incuestionable. Además, se asumía que tales hábitos eran compartidos dentro de una colectividad determinada, de modo que los miembros de dicha colectividad tenderían a pensar y actuar de forma similar, así como a confirmarse mutuamente la validez de dichos hábitos.

Esta concepción tradicional de la tradición se basaba, sin duda, en una cierta visión de la historia común entre los que comparten una tradición, pero rara vez se explicaba cómo se hacía común esa historia. Las colectividades tendían a darse por supuestas.

El recurso actual a la historia, en cambio, está mucho más vinculado a la experiencia, a menudo incluso a la experiencia vivida, aunque a veces se tenga en cuenta la transmisión intergeneracional de la experiencia. Así, volviendo a los tres ejemplos mencionados, el buen vivir se ve vivo en algunas regiones de los Andes, o al menos puede ser recordado en la memoria de los vivos. La tradición socialdemócrata de gestión económica y desarrollo del bienestar es defendida hoy por quienes la vivieron en su juventud. Los que critican el caos desordenado y peligroso de la comunicación pública impulsada por los medios sociales suelen tener algún recuerdo de un pasado con una esfera pública más ordenada, en la que aparentemente se ordenaban eficazmente las pretensiones de validez y autoridad, y sostienen su crítica del presente evocando esa experiencia (solo hay que añadir que, al menos en los dos últimos casos, los que evocan un pasado a menudo lo criticaban cuando ese pasado era su presente, pero eso nos lleva a otra historia).

Estos tres ejemplos son relativamente benignos. Al menos en el caso de los dos últimos, no hay ninguna razón obvia por la que no se puedan evocar conjuntamente cuando se pretende una transformación social en la actualidad, ya que en cierta medida se refieren al “mismo” pasado en las sociedades del norte global (a falta de una expresión breve mejor). Pero hacer un llamamiento a la tradición del buen vivir en relación con el deseado retorno a los “treinta años gloriosos” (Jean Fourastié) de la posguerra mundial es ya mucho más complicado. Hay razones de peso para suponer que la paz, la libertad y el bienestar del norte se crearon y mantuvieron socavando los modos de vida sostenibles del sur. Los intentos de la política de centroizquierda del norte de unir las tradiciones socialdemócrata y liberal con la ecológica no se podrán adherir fácilmente

Otros ejemplos hacen más compleja la relación entre tradición y experiencia. Comentando críticamente el pensamiento apocalíptico actual, T. J. Demos (2020, p. 252) subrayó recientemente que la experiencia histórica del colonialismo, la esclavitud y el genocidio significaba para

muchas personas que “el fin del mundo ya ha ocurrido, incluso hace mucho tiempo”. A su vez, reflexionando sobre la llamada Primavera Árabe, Haytham el-Wardamy (2020, p. 241) parece llegar a la conclusión contraria: “El futuro es la sombra de la catástrofe”. Dado que la experiencia del colonialismo y sus consecuencias duraderas han vuelto recientemente al centro del debate político, ha surgido una nueva disputa sobre la interpretación de la historia. El colonialismo se caracteriza ahora a menudo como el acontecimiento de mayor —incluso única— significación histórico-mundial. Esta afirmación, sin embargo, se enfrenta a la lectura de la historia que considera el Holocausto como un acontecimiento único que desafía toda comparación con otros. Esta última visión es común en la autocomprensión judía, y es casi oficial en Alemania, el estado y la sociedad que cometió este crimen contra la humanidad. En los últimos acontecimientos en Alemania, el último en la exposición de arte Documenta en Kassel, actualmente en curso, se subraya a menudo la aparente incompatibilidad de dos formas de relacionarse con la historia, el pasado y las tradiciones (Sznaider, 2020).

Así, poco queda del sentido “tradicional” del término *tradición*, referido a un marco único, global y colectivamente compartido que orienta el pensamiento y la acción. Hoy en día, como demuestran los pocos ejemplos anteriores, hay una pluralidad de intentos de recuperar las tradiciones, con tenues conexiones entre sí, y a veces incluso en abierta contradicción entre ellas. Aunque todos ellos se relacionan con la crisis en la que nos encontramos, abordan diferentes aspectos de esta y utilizan diferentes marcos temporales, a veces refiriéndose a una historia remota con poca conexión con el presente, otras veces evocando una historia experimentada que apenas se ha convertido en una tradición asentada. También suelen estar arraigadas en algunas regiones del mundo y no en otras, por lo que la recuperación no es igualmente plausible en todas partes. Sin embargo, un recurso ecléctico y no argumentado a una variedad de tradiciones es muy diferente de recuperar lo que la tradición proporcionó en su día, o supuestamente proporcionó.

¿QUÉ HACER ENTONCES?

Por lo tanto, ya hemos reconocido que la idea de liberarnos completamente del pasado no es posible ni deseable. Pero tampoco podemos volver a una noción de tradición que guíe nuestras acciones hacia el futuro. ¿Qué hacer entonces?

A diferencia de lo que suele pensarse, Foucault no abrazó de lleno la noción de liberación como la superación de las limitaciones impuestas por el pasado, tal y como se ha citado anteriormente. Por el contrario, insistió en que este “trabajo realizado en los límites de nosotros mismos debe, por un lado, abrir un ámbito de investigación histórica y, por otro, someterse a la prueba de la realidad, de la realidad contemporánea, tanto para captar los puntos en los que el cambio es posible y deseable como para determinar la forma precisa que debe adoptar este cambio”. Desde este punto de vista, las tentativas de recuperación de las tradiciones antes mencionadas pueden considerarse parte de esta investigación histórica, al menos por la intención, si no siempre por el resultado. Como tal, esta pluralidad es algo que hay que aceptar, tanto por motivos empíricos como normativos. Pero más que una mera exploración del pasado, esta pluralidad de formas de referirse a la historia y a la tradición debería formar parte de la prueba de la realidad contemporánea que debemos realizar. En este sentido, la prueba de la realidad contemporánea tiene al menos un importante componente común, específico de nuestro tiempo.

A veces se argumenta que la reciente desestabilización antropogénica de la Tierra —denominada *Antropoceno* o, en una perspectiva más a corto plazo, la *gran aceleración*— hizo que la humanidad perdiera el terreno, el único terreno disponible, en el que podía descansar la inteligibilidad de la condición humana, el proveedor de certeza óptica (así, por ejemplo, Dipesh Chakrabarty, 2021, p. 179-181, con referencia a Edmund Husserl). Si esto fuera así, entonces no habría más que una pluralidad de formas de interpretar el mundo sin ninguna expectativa razonable de comunicabilidad entre ellas.

Es cierto que los términos *Antropoceno* y *gran aceleración* se han acuñado para mostrar los límites de las formas humanas de habitar la Tierra, señalando los límites planetarios. Sin embargo, la erudición que hay detrás de estos términos, por mucho que se discuta, ha

hecho que el planeta y la vida humana en él sean más inteligibles y no menos. En lugar de menos, ahora sabemos más sobre la Tierra como base de nuestra experiencia. Incluso sabemos mucho mejor que esta Tierra se mueve, y hasta cierto punto por qué. Pero sigue siendo la Tierra; no se mueve como tierra de nuestro conocimiento, “Die Uerde bewegt sich nicht (‘la Tierra originaria no se mueve’)”, como había dicho Husserl (citado tras White, 2021, pág. 32).

El impacto desestabilizador de la humanidad sobre el planeta queda probablemente bien recogido por el término *globalización*, que junto con el de *individualización* pretendía captar las tendencias sociales del presente desde la década de 1980. Concebida como interminable, la globalización carece igualmente de sentido. El supuesto y deseado proceso expresa lo que Cornelius Castoriadis (1990) denominó “pseudodominio racional” del mundo. En contraposición a la globalización, Jean-Luc Nancy había propuesto pensar y actuar en términos de “mundialización”, es decir, trabajar en la interpretación del tiempo presente —un “test de realidad”— con vistas a hacer mundo (Nancy, 2002; véase también Karagianis y Wagner, 2007). Como compromiso político y moral, la construcción del mundo en nuestro tiempo se ha debatido como cosmopolitismo. En estos debates, sin embargo, el cosmopolitismo aparece como una obligación más que como una condición. Nuestra situación planetaria, por el contrario, sugiere que podemos desarrollar una comprensión creativa-constitutiva de lo que entonces sería el cosmopolitismo estético (para este enfoque, véase Papastergiadis, 2023). La condición planetaria común, y nuestro conocimiento tanto científico como estético sobre ella, pueden proporcionar el estímulo para hacer que las tradiciones hablen entre sí, generando una comprensión más sólida de la urgencia actual y elaborando medidas para superarla.

Peter Wagner es profesor de investigación de Ciencias Sociales en la Institución Catalana de Investigación y Estudios Avanzados (ICREA) y en la Universidad de Barcelona. Actualmente, también es el líder de investigación del clúster de investigación Modernity in Central Asia: society, identity, environment en la Universidad de Asia Central.

BIBLIOGRAFIA:

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève (1999). *Le Nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.

CAMARDA, Antonella. "L'élite ostile. La battaglia per l'arte contemporanea in Italia (1948-1975)", *Piano b. Arti e culture visive*, vol. 2, núm. 1, pág. 1-27. DOI: 10.6092/issn.2531-9876/7264.

CASTORIADIS, Cornelius, *Philosophy, Politics, Autonomy*, Oxford: Oxford University Press, 1990.

CHAKRABARTY, Dipesh. *The Climate of History in a Planetary Age*. *

DEMOS, T. J. (2020). "Beyond the end of the world: the ZAD against the Anthropocene". A Eric C. H. DE BRUYN, Sven LÜTTIKEN (eds.). *Futurity Report*. Berlin: Sternberg Press, págs. 249-266.

EL-WARDANY, Haytham (2020). "Notes on the necessity of overcoming the future". A Eric C. H. DE BRUYN, Sven LÜTTIKEN (eds.). *Futurity Report*. Berlin: Sternberg Press, págs. 239-246.

FOUCAULT, Michel (1984), "What is Enlightenment?". A Paul RABINOW (ed.). *The Foucault Reader*. Londres: Penguin, págs. 32-50.

JAMESON, Fredric (1984). "Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, núm. 146 (juliol-agost), págs. 59-92.

—(1991). *Postmodernism Or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

JASPERS, Karl (1968). *The origin and goal of history*. New Haven: Yale University Press (edició original en alemany, 1949).

KARAGIANNIS, Nathalie; WAGNER, Peter (eds.) (2007). *Varieties of World-Making: Beyond Globalization*. Liverpool: Liverpool University Press.

KOSELLECK, Reinhart (1979). *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt/M: Suhrkamp.

MALPAS, Jeff; WHITE, Kenneth (2021) "Talking topology in the Finisterras" a *The Fundamental Field: Thought, Poetics, World*. Edinburg: Edinburgh University Press, págs. 3-68.

MARX, Karl (1977). *A Contribution to the Critique of Political Economy*. Moscou: Progress Publishers, 1977, <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1859/critique-pol-economy/preface.htm> (accessible des del 20 de juny de 2022).

MOYN, Samuel (2010). *The Last Utopia*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

NANCY, Jean-Luc (2002). *La Création du monde ou la mondialisation*. Paris: Galilée.

PAPASTERGIADIS, Nikos (en procés de publicació). *The Cosmos of Cosmopolitanism*. Cambridge: Polity.

POLANYI, Karl. *The Great Transformation*. *

SZNAIDER, Natan (2022). *Fluchtpunkte der Erinnerung. Über die Gegenwart von Holocaust und Kolonialismus*. Munich: Hanser.

WAGNER, Peter (2002). "The project of emancipation and the possibility of politics, or, what's wrong with post-1968 individualism?", *Thesis Eleven*, núm. 68 (febrer). Qüestió temàtica a "1968-2001 – measuring the distance. Continuities and discontinuities in recent history", págs. 31-45.

—(2016). *Progress: A Reconstruction*. Cambridge: Polity Press.

CARTAS

Cristina Morales

Para la exposición *La tradición que nos atraviesa*, la mesa curatorial invitó a Cristina Morales a integrarse desde el primer momento en el proceso de trabajo colaborativo que se proyectó entre las artistas de la exposición, con la intención de realizar una relatoría.

A lo largo de los meses en los que se extendió el proceso de conceptualización y producción de la exposición, ella participó en las diferentes reuniones y formó parte de los grupos de trabajo. Asimismo, a lo largo del proceso mantuvo un estrecho contacto con las artistas participantes.

Todo este recorrido se formalizó en una serie de cartas que se incluyeron en las salas de exposición, y que desempeñaron el papel de introducir una capa más de lectura en la pregunta sobre la tradición. A la vez, las cartas introducían pequeñas referencias y guiños, en algunos casos medio escondidos, a artistas que participaban en la exposición.

A continuación, se reproducen estas cartas en el orden en el que fueron presentadas en las salas expostivas de *La tradición que nos atraviesa*.

Estimada amiga:

Tenga paciencia y ármese de valor: de la escuela también se sale. Es grande la mierda a deglutir, me hago cargo. También me hallo yo en vertederos similares, consistentes, en mi caso, en decir que sí a cambio de dinero, en escribir a cambio de dinero, o sea, en puto trabajar y entienda, por favor, este “puto” en un sentido no putófobo sino alegremente enfático. Yo pondría la palabra puta delante y detrás de todas las putas palabras que hacen de este texto una carta dirigida a usted y de esta carta dirigida a usted un texto por encargo, un texto laboral, un puto texto de mierda puta que si no me pagaran no escribiría, o sea, que si no fuera la puta que soy no escribiría y que usted, amiga mía, puta en avanzado estado de formación escolar, no leería en la vida, cagundena.

—¿Quién es Dena?

—Dena es Dios.

Siendo puta y, por ello, estando investida del derecho a sembrar mis textos con la palabra puta, yo, señora, la saludo: Hola, hola, hola, cochete de nueve, veinte o cuarentaicinco años, niñita flexible. Que las imágenes pederastas invadan la reprimida imaginación pederasta de sus tutoras y tutores cuando nos lean. Yo soy la profesora de guitarra de Balthus que le levanta a su alumna las faldas: tengo los mismos pezones apuntando, en vez de al atril del piano, a las esquinas superiores del ordenador. Y usted, si quiere y si lo que le pone, como a mí, caliente es llamar a las cosas por su nombre (nombre verdadero que sólo le puede dar, qué duda cabe, la ficción), usted puede ser la alumna, puede extenderse en mi regazo y ser la sumisa y gozosa encarnación de la escuela como yo lo soy del trabajo, siendo mi trabajo someterla, también sumisa y gozosamente (porque me pagan, porque me pagan es que le escribo), a usted; siendo mi trabajo acompañarla a la salida, porque de la puta mierda de la escuela dentro de la que ahora mismo estamos también se sale.

–A la figurita esa del belén yo siempre la he llamado caganén.

–Obvio, ¿no? Un nen que caga.

–Pero parece que no se dice así. Se dice “cagander”, o sea, cagador.

–¡Ah! La palabra refiere a la tarea, no al sujeto. A lo que se hace y no a lo que se es. ¡Mucho más funcional!

–¡Muchísimo más!

Hola seño Baltu

No sé cómo aflontal eso ke usté me plantea. Yo ké kiere ke le diga a mí lo látigo del podel a mí ke me llamen de utté como utté me llama, a mí tenel la opoltunidad de desil-le kuarto kosa a la kara a mi patrone a mi patrona en ette caso, po eso e lo ke me pone a mí calentica, yamando a lah kosah pol su nombre ettoy, doña seño, yo salilme de la eccuela aunque tenga utté rasón de ke é una puta mielta po lo mimmo no kiero sabe?

Su calta dutté ha taldao un montón en llegal má duna semana por eso he taldao tanto en repondel no pol falta de gana. Ay ke vel kómottá el korreo.

A mí, ya lo sabe, ek-kribil me gutta mucho vamo e de la cosa ke má me guttan nel mundo yo kreo ke kiero sel ek-kritora kon eso se lo digo tó.

Pol eso mimmo le digo ke lo mimmo la ekuela po me silve dalgo, apalte de pa dalme gutto, el gutto dasel-le creel a lo patrone profesore ke lobedesemo, el gutto vario dasel-le la vida impósibol life, de ke tengan ke pedilse báhah pol deplesión y ehtré y ademáh el gutto de foyalme a algunxs patronxs profesorxs en la realidá pero también en lo sueño (ke e satamente er potensía reveladoh de la fihs-sión del kutté habla), asiéndoleh creel ke me lxx foyaría peronveldá no, solo ettoi hugando a la sedussión ke tiene grande benefisio en toda ittitusión y máh en lakadémica

Apalte de pa to eso ke éh lo má impoltante sin ningún hénero de duda, también me pue selvil la eccuela pa aplendel bien la lengua del amo komo la yamaba Saltre. Yo maplendo bien la lengua del amo y luego lago mielta asín como ettoi assiendo. Ep-pero ke sepa utté apressial lef-fuerso sit-tematisadol de mi ek-kritura fonétika, ke éh como desil una ek-kritura no dehposeía ni sujugadora de loralidá, asín como tampoco sujugá a lo criterio lingüístiko de la élite culturáh, ke lo mim-mo ke desil la élite ekonómika y polítika.

Mira seño ké kansión ma guapa toy ekuchando endemientra lekribo pa ip-pirarme:

*No tenía para entrar en lah tiendah
 Dudo que ese mundo tú ya lo entiendah
 Me tenía que robah toa lah prendah
 Ahora pago to lo meses a Hasienda*

Temasso e intentao trakribí satamente dondel Morad pone lah eseh y las erreh y donde no, étta e aora mi crusada, détto viasel yo el trabaho fin de culso de lengua y literatura tengo referenteh y bibliografía íntegramente mac·culina i ossidental a cahcoporro (klaro seño Baltu, lo suheto sualten·no siempre han tenío ke demot·trá ke se sabían y rep·petaban la lengua del amo mejol no andalse kon txumineoh sint·tático revolusionalioh)

Ma Besora en *La Musa Fingida*
 Ivá en *Makinavaja*
 Gallardo y Mediaviya en *Makoki*
 Huan Malsé en *El amante bilingüe*

El Morad eh vesino dakí de Barselona como noso·tra ké olgullo oigol tema y se me muevelculo comuna cottelera. No se klea utté ke la letra é un reconvenirse de la vida lumpen, ke lo ke le paga a asienda el cantante to lo mese no éh la kuota dautónomo son lah multah frasio·nada por vasila·le a loh maderoh en aplicación de la ley mordasa jajajajajajajaj

Amiga mía:

Yo también había oído ya esa canción de Murad, si bien mi interpretación de su pagarle to lo mese a asienda es literal: nos está diciendo que antes era un quinquí y ahora, presionado por el poder, porque el poder no tolera de ninguna manera que un pobre salga de la pobreza, lo fríe proporcionalmente a impuestos. Así se mantiene la movilidad social a raya y los espacios reservados para los ricos (la élite cultural o sea económica o sea política, muy bien lo has dicho) bien inalcanzables. Es notorio que el artista ha sido varias veces multado y detenido y le han cancelado conciertos por tener juicios pendientes por responderle a la madera. Pero a mí Murad me parece muy fino como para jactarse de sus encontronazos policiales. Creo que, en ese sentido, es un traperero raro, particularmente exquisito desde el punto y hora en que se ríe de sí mismo. En España, los traperos y las traperas de postín son en general dramáticos. Cuando la Zowi se llama a sí misma puta, por ejemplo, lo hace con enorme altivez, se declara puta cara e inalcanzable (cuando la realidad es obstinada en su demostración de que mayoritariamente somos putas baratas). Lo mismo pasa con Bad Gyal y lo mismo con Young Beef y qué decir de Tangana, caballero andante. Y ya dejo de hacer crítica filosóficomusical a lo Ernesto Castro (pensador al que seguro conoce) porque si no mis patrones no me van a aceptar este texto, que se supone que tiene que hablar de alte contenpoláneo, como usted sabiamente lo llamaría, aunque me parece una evidencia que el trap es alte contenpoláneo e impregna todo lo que hay en esta sala por la que nos estamos paseando. Le agradezco, amiga, que haga, pues, mi encargo más llevadero leyendo y respondiendo mis cartas, y que me llame Señor Baltu es un honor porque yo a Balthus lo considero un maestro del reguetón, hermano mayor, puto viejo y resabiado, del trap. Lo que me dice de que le gusta el látigo me recuerda a una intervención de otro músico, el argentino Ricardo Iorio, aguerrido detractor del reguetón.

–¿Sabés, Ricardo, ese reguetón que dice “Ella quiere látigo”?

–¿Ella quiere qué?

–Látigo.

–¿Látigo?

–Sí.

–¿Ella quiere látigo? Esos chicos no se saben ni hacer la paja.

Komo ámbah sómoh de la opinión de ke lo atake no deben deprimin·noh sino radicalisan·nos, seño, en veh de consolan·no, politisémonoh!: lo mehol ke le puede pasáh a una ek·kritora e ke no le kieran publicá suh tet·toh! Máh vale sel temido que sel amado, desía Makiavelo. No me améih, ke no magrada, desía Pessoa.

Al pintol Baltu le pasaba lo mim·mo en vida y le sigue pasando despué de muelto. Pol lah cosah ke pintaba, ai hente que le teme y no kiere ep·poner suh kuadroh. Baltu éh, pueh, no ya poderoso, sino contrapoderoso porkel temol ke dep·pertaban y dep·piertan suh obrah éh er de menoc·cabar la moráh dominante: la ke entiende ke kualkiéh ep·presión de gosso de la muhel ettá encaminá a la satisfassión del plasel mac·culino.

Pero ah! Una kosa son muhereh y otra bien dit·tinta lah niñah y ladolenteh ke pintaba er salío ése! Con la minoría dedá hemo topao, con lalgumento de la inosensia. Lah niñah no echan la siesta con lah pielnas abieltah, como nel lienso Teréh soñando, no. Lah niñah no se lo montan con suh profesorah de músika, como en esa Lessión de guitarra de la keutté mablaba ánteh, no. A sío Baltu kien lah ha obligao a posal asín.

Kon Baltu pasa komo kon el reguetón i el perreo: ke véh a unah tíah dándose kandela e sohpechoso (o sohpechocho má bien!), polke pa la moráh dominante la kandela e asunto de máchoh babósoh y no dúnah pavah ke, despuéh de rehtregah er culo contra laire o contra er pubih de kien sea, se van a su kasa no a txupar pollah, sino a leeh lah memoriah de Bényamin Fránklin. Asín de lúsidamente noh lo enseñan Mah Besora y Borya Baguñá en su libro Trapoloyía. Y yo añado ke si dehpuéh del res·triague noh vamoh a txupar lo ke noh dé la gana, po ke ké presiosa, asimim·mo, alegría intelehtuáh.

Weno seño maventuro a lansáh unipótesi de polké etta veh su calta ma llegao mutxo máh plonto: seguro ke fue a lofisiina de korreoh, ayí insitu la timbró y ayí insitu se la frankearon, y asín po siendo una calta normá i corriente pa dentro de la mim·ma siudá, po a taldao lo normá ke tiene ke taldáh: doh díah y no nueve! Lotra véh, seño Baltu, no sería kechó utté la kalta nun busón pelao y mondao? De loh busone kehtán plantáoh en mitá la kalle no se puede fiáh una: son decorativoh, amelísticos

(etta palabra la pongo canónicamente pol si no la conose todavía, ya ke no somoh tantah lah inisiadah nesa krítika naif): unestafa melankólíka dun pasao no infolmatisao. No recogen dahí lah kaltah, y, si lo hasen, eh como muuuuutxo de kinsenkinse diáh, i hat-ta meno lo hasen! Un meh le taldó en llegal a mi padre a Ávila una pot-tah mía echá nel busón del paseo del prado en Madrí! Ese busón, kettará cuajaíco de pot-tale de Goya y de Veláhke y de Rubens (pongo la ese fináh pa desanbiguáh y no confundil-lo con el Ruben de la klase)! Kerrán haselfavól, señore i señora de Korreoh, de kumplih kon el kartelico kai atornillao a to lo busone con loh orarioh ná menoh ke diarioh, sábadoh incluío! de recogía y, si no, kambial-lo pol otro ke diga: ORARIO DE RECOGÍA: NUNKA O KUANDO A NOSOTRO NOH SALGA DE LOH WEBOH y asín dejáh de lleval a engaño a la siudadanía de wena fe ke, como mi doña seño Baltu, etxa su kartika pa su alun-na favorita kon la intensión de manteneh prendió el fuego, el foc, il fuoco, el fire de una comunicación basá en la ep-pera y no basá en la compulsión?

Qué vino antes: ¿la Moreneta o la Extraterrestre?
¿O será que la Moreneta es una representación de la Extraterrestre avistada en el s.IX por los pastorcillos de Monistrol, convirtiéndose a una intrépida viajera del espacio en una señorona mai follada?

¿Fue la minifalda lo que provocó la represión o fue la represión la que nos convocó a recortarnos la falda? Lo dice muy bien la boliviana María Galindo en su *No hay libertad política si no hay libertad sexual*: las minifaldas y los escotazos con los que las bolivianas bailan salsa, heavy metal o claqué y que hoy critica el muy conservador movimiento indigenista andino como imposición occidental, como ajena a los llamados pueblos originarios (y, por ello, óptima acusación de “no autenticidad” –por mencionar la más suave– para las cholitas que así se visten), son en realidad más recatados que las prendas precolombinas que llevaban las no binarias sexualmente poblaciones de la Cordillera de los Andes, de cuyas vestimentas hay hartos testimonios gráficos y escultóricos precoloniales así como testimonios escritos por los conquistadores, escandalizados de lo empelotas que iban los indies, siendo los españoles quienes ya desde el s. xv les obligaron a cubrirse. Perfecta simetría opresora, concluye María Galindo, entre los que reivindicaban el origen y los que vinieron a aniquilarlo.

Admiro, amiga, sus intentos de hasél mielda la lengua del amo para construirse otra *llena de vitalidad y de sabor de la vida*, cosas de las que toda tradición, incluida la escrita, adolece según el (mierda de lengua, en efecto, la nuestra, que dado lo que acabo de escribir nos obligaría a desambiguar la siguiente palabra) indio Jiddu Krishnamurti. A la tradición (no se refiere a ninguna tradición concreta sino al concepto) le dedica Krishnamurti así de bellas palabras: *Somos simples gramófonos repetitivos; cambiamos, ocasionalmente y bajo presión, algunos registros, pero la mayoría toca siempre las mismas tonadas para todas las ocasiones. Esta manera de repetición constante, esta manera de perpetuar la tradición (que en otros momentos ha llamado “mera repetición sin significado alguno”, o “proceso de imitación” o “depender de alguna estupidez tradicional”), es el origen del problema con todas sus complejidades. Parecemos*

incapaces de romper con el ajuste (...). Se lo puede usted leer entero en *El arte de vivir* de 1960, joya antigandhiana en cuya portada bien podría haber una A dentro de un círculo.

Y kual e ese poblema con tóah suh complehida-deh, cagondaéna? *El vivih kreativo. Obiamente la mayoría de nosótroh lleva vídah opákah (...). El vivih kreativo no implika nesasariamente conveltirse nun gran arkitet-to o en un gran ek-kritóh. Eso éh meramente una kapasidá, y la kapasidá éh pol completo diferente al vivih kreativo. Naiden necesita sabéh ke uno éh kreativo, pero uno mim-mo puede konosel eset-tado det-traordinaria felisidá, esa cualidá de lo indet-trutible.*

Así sigue disiendo el maet-tro Krinamurti, seño Baltu, nuna konferensia ke dio en Chi Lanka nel año sin-cuenta. Le via tradusí lúltima frase a su idioma tradisional dut-té, a la lengua del amo, pa ke no pielta detalle de su et-tesión y blillantéh:

[El vivih kreativo] es ese estado de extraordinaria felicidad, esa cualidad de lo indestructible (...). Esta capacidad de afrontar lo nuevo con lo nuevo (y no kon la tradisión) es llamada el estado creativo e, indudablemente, es la forma más elevada de religión.

I no ha pelsibío utté kai en nuet-troh díah y en nuet-troh ámbitoh artít-tico i akadémiko, asín komen loh sírculo polítiko alten-nativo de cuyah asambleáh i borra-xterah paltisipamoh, no a pelsibío utté, digo, en to esoh sitioh, una reivindicación de la tradisión como anticapitalit-ta i antikolkoniáh? I no a pelsibío utté ke incluso ayí donde no se pué defendel lo tradisional como algo bueno de tan cat-tradóh komo é, se le hut-tifica disiendo ke podemoh reapropiálnohlo?

A utté, kuando linvítan a la seremonia dun bautiso o a una bóa o a una komunióh o va a un funeráh y ettá ahí sentá liglesia, ep-perimenta ke argo dutté se vincula henuinamente con loh demáh y con loh sínboloh, o siente máh bien ket-tá tol rato, komo se dise aora modelna-mente, performando, y komo se dise premodelnamente, aguantando el tirón?

A utté, ken suh kaltah sautodefinió, kon to su soberanía sessuáh, putón verbenero, kuando otróh u otráh la yaman puta, lo primero ke siente ké eh? Ke ké wena opoltunidá pa desat-tiváh linsulto tradisional hacia lah muhereh i encan-nalo? O pol contrario le duele, ke la yamen puta le duele, incluso ec-cuchal kómo yaman puta a otra muhel a utté le duele (el dolóh compartío éh

el priméh paso hasia la solidaridá) y de lo ke lentra gana e de dalse la vuelta i encaráh a kien satrevío a ponel un nombre donde anteh sólo había un felíh anonimato cayehero, polke akí, ec-cúchame bien, txulo o txulaemienda, ke hat-ta te lo via desil en tu idioma, NUESTROS NOMBRES NOS LOS PONEMOS NOSOTRAS?

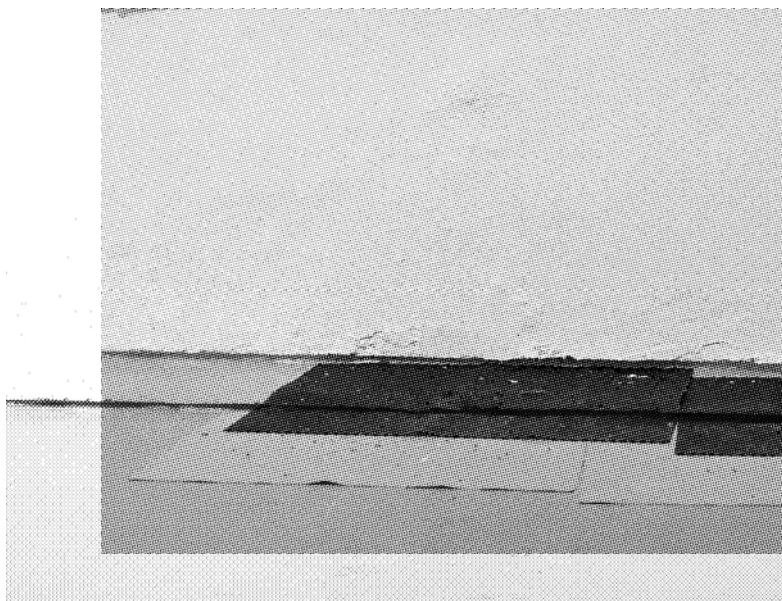
No será esa la kualidá de lo indet-trutible? No será ese el vivih kreativo? No será eso lo ke ettamo hasiendo ek-kribiendo caltah íntimah ke paradóhicamente et-tán dehtináh a et-tampalsen lah parédeh de la ekuela? Ya intuyo pol dónde se sale dakí, vointuyendo la salía. Son ríkoh polke son kabroneh o son kabroneh polke son ríkoh?

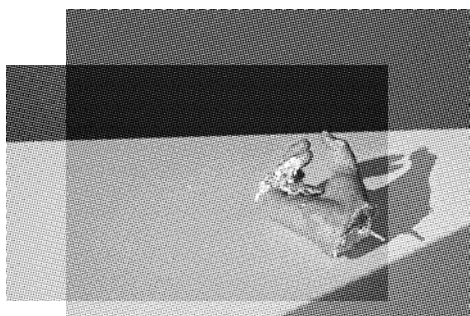
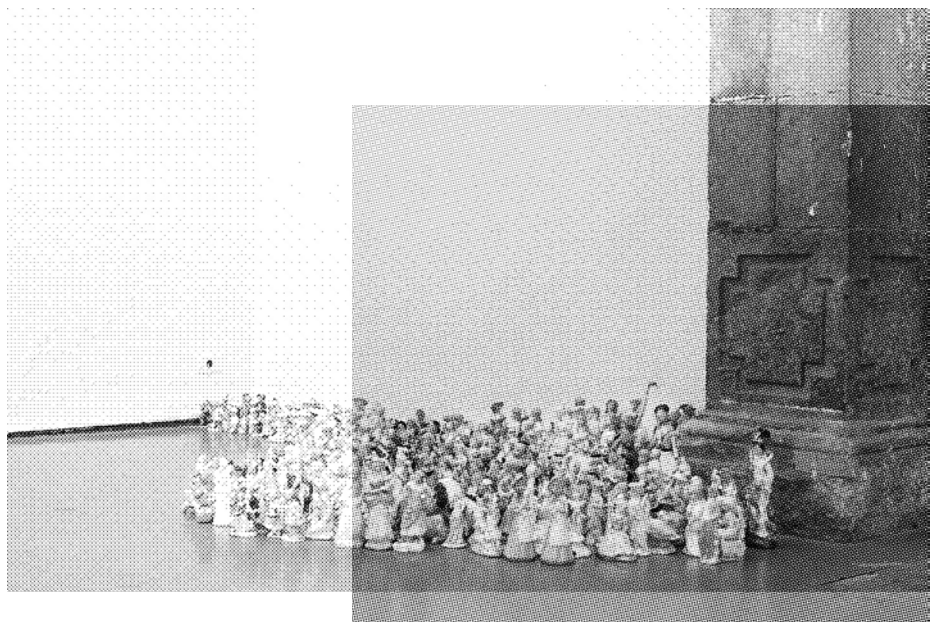
Cristina Morales (Granada, 1985) es autora de las novelas *Lectura fácil* (Anagrama, Premio Nacional de Narrativa 2019 y Premio Herralde de Novela 2018), *Terroristas modernos* (2017), *Últimas tardes con Teresa de Jesús* (2015, 2020) y *Los combatientes* (2013, 2020), galardonada con el Premio INJUVE de Narrativa 2012 del Gobierno de España, así como del libro de relatos *La merienda de las niñas* (2008). Trabaja como dramaturga para diversos teatros y compañías españolas. En 2021 fue becaria de la Real Academia de España en Roma y seleccionada por la revista *Granta* entre los 25 mejores escritores en español menores de 35 años.

Licenciada en Derecho y en Ciencias Políticas y especialista en Relaciones Internacionales, es también bailarina y coreógrafa de la compañía de danza contemporánea Iniciativa Sexual Femenina, productora ejecutiva de la banda de punk At-Asko y archivera y difusora de *mugrelindas* con el colectivo BachiniBachini.

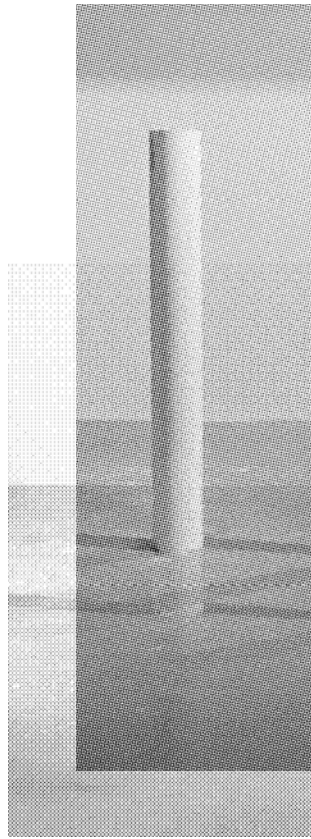
La traducción alemana de *Lectura fácil* ha ganado el Internationaler Literaturpreis 2022 (Premio Internacional de Literatura otorgado por el Ministerio de Cultura de Alemania), que reconoce una obra sobresaliente de la literatura contemporánea cuyo autor o autora haya sido traducido por primera vez al alemán. La traducción fue cargo de Friederike von Criegern.

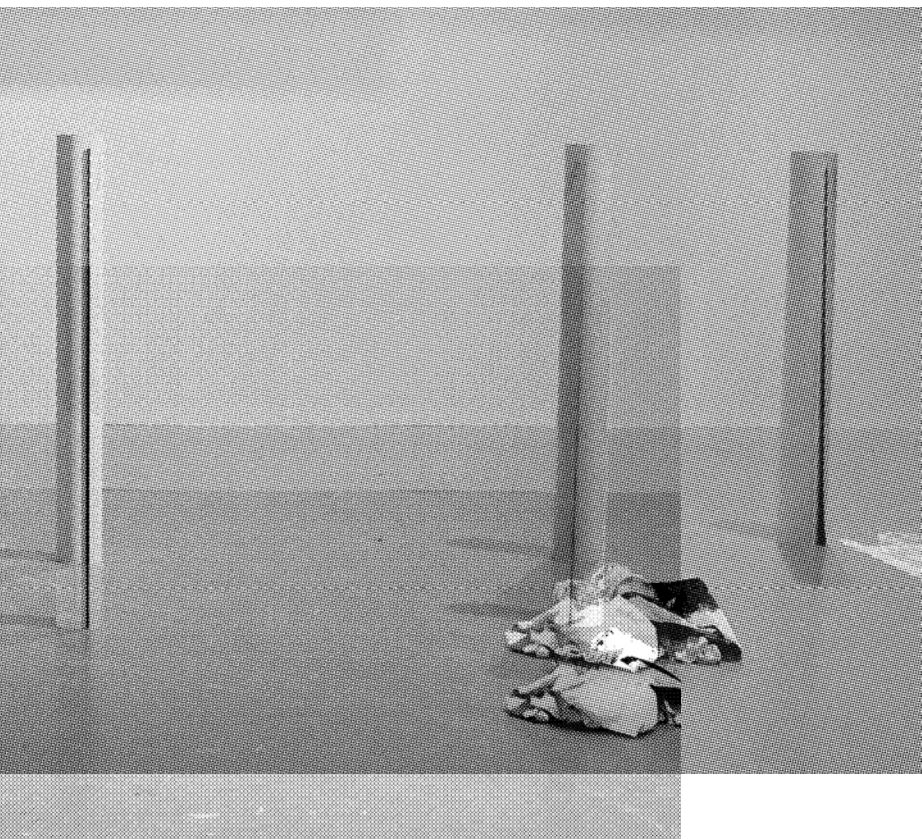
Durante el proceso colectivo de concepción y montaje de la exposición, se invitó a Catarina Botelho para crear un relato en forma de registro fotográfico. Las siguientes páginas documentan algunos detalles del proceso de creación de *La tradición que nos atraviesa*.



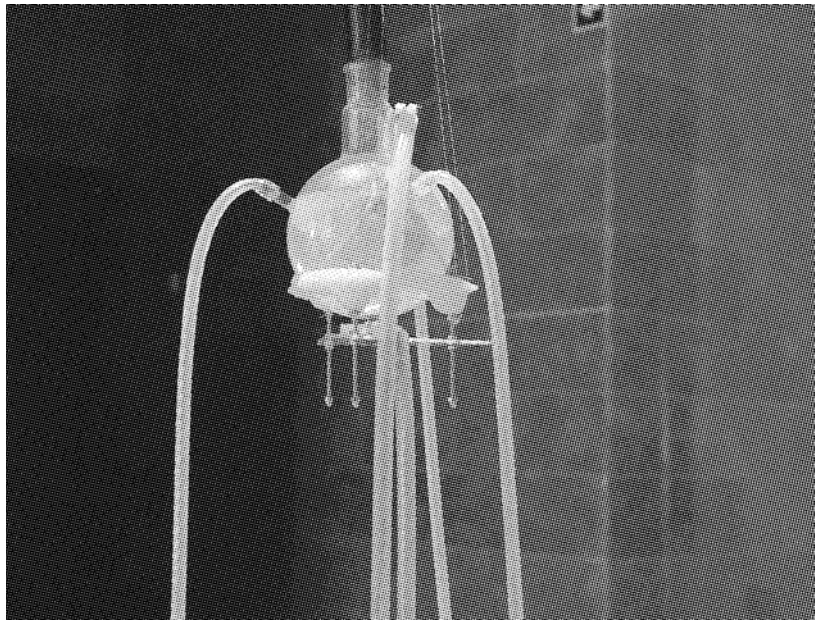














CRECERÁN PEL

Gremio de
Gastronomía

OS EN EL QUESO Y SERÁN CO

Desde el vino de los rituales dionisiacos hasta la sagrada chicha de jora utilizada en los actos ceremoniales y fiestas de todas las culturas prehispánicas, las bebidas fermentadas se han elaborado y consumido a través de los tiempos para facilitar el contacto y el diálogo con los dioses y nuestros antepasados. *Kvas* para el bautizo de emperadores, hongos inmortales compartidos dinastía tras dinastía de kombuchas, sake, cava, sidra, cerveza o vermut de hierbas silvestres honran en cada brindis múltiples colonias de hongos, levaduras y bacterias.

Si bien la ciencia intentó asignarle un padre y recientes modas alimentarias convertirla en un producto de lujo, la fermentación es un fenómeno

MESTIBLES

natural que ocurre durante la descomposición de la materia orgánica. Esta alquimia interespecies en relación con su entorno es un proceso esencialmente comunitario, de tradición oral y saberes plurales asociados al patrimonio cultural de una comunidad o una familia. La inmunidad colectiva, por ejemplo, las comunidades andinas la construían masticando granos de maíz y mezclando salivas para hacer chicha; o las mujeres coreanas juntándose a hacer *kimchi*.

Nosotros, dentro de esta comunidad viva del Santa Mònica, hemos percibido una necesidad de *re-construir* esta inmunidad colectiva que la covid vulneró alejando las cuerpos, castigando el contacto y esterilizando los espacios de vida. Así, cada mes nos hemos juntado a fermentar saberes y sabores que germinaron en este ecosistema museístico concreto, dando origen a un archivo vivo de semillas, hierbas, tinturas, así como nuestras propias culturas microbianas en bebidas y encurtidos, entre otras formas de vida.

BROMERA Y SALIVERA

La fermentación es un conjunto de técnicas culinarias ancestrales que, además de ser un hecho cultural, es una posibilidad expresiva. Nos permite producir burbujas de transformación en el orden material y también en el social y devenir agentes de cambio que crean agitación y utilizan su magia y poder como fuerza vital, mística, invisible y poderosa, lenta pero transformadora.



Desde los encuentros periódicos de Bromera y Salivera nos acercamos a la fermentación como una práctica que nos permite apreciar y dimensionar el complejo entramado de relaciones que se establecen a diversos niveles entre humanos y otros seres que permiten la vida, su evolución y, por tanto, la colaboración interespecies en el presente y el futuro posibles.

Al involucrarnos juntos en procesos de simbiosis, con todos los sentidos, recuperando y compartiendo los conocimientos que llevamos incrustados en las papilas gustativas, defendemos la coexistencia y diversidad microbiana como la fortaleza de una comunidad, y reconocemos al alimento como nuestra conexión más directa y tangible con la Tierra y los seres que la habitan.



Nos inspiramos en estas dinámicas que enlazan lo microscópico y lo global para combatir la homogeneización de la cultura, los sabores y olores, conectando mundos de vida y muerte. Compartir y arrastrar *materias/cosas* que huelen, chorrean, viajan y pinchan, para experimentar cómo todos nos afectamos, que la pureza no existe, y lo delicioso y umami del ácido avinagrado y el ajo sulfuroso.



*acetic acid, ethanol,
cetaldehyde,
ethyl acetate,
ethyl lactate,
methyl butanol, dinethyl,
di & trisulfides*

De nuestra labor a propósito de cultivos y culturas surge el Archivo Vivo. Fruto de las relaciones entre seres humanos y no humanos, afectado por el entorno de este centro de arte y ahora mismo también por tu mirada. El contenido de estos botes está vivo, poblado de materia microbiana capaz de preservar y también transformar la vida, de comportamiento imprevisible. Como las ideas que mutan, se desbordan e inspiran. Un caldo de cultivo dentro y fuera de los botes de fermentos que materializa cómo los imaginarios sobre aquello que comemos pivotan entre los límites de lo visible y lo invisible. Cómo arriba es abajo y cómo adentro es afuera, mañana no será y tú tampoco.



EL BANQUETE PODRIDO

“La fermentación es el sabroso espacio entre lo fresco y lo podrido”

Sandor Katz, 2012

“Cuando la comida aparece como objeto contaminante, lo hace como objeto oral solo en la medida en que la oralidad significa una frontera del cuerpo limpio y propio del yo. La comida se vuelve abyecta solo si es una frontera entre dos entidades o territorios distintos. Una frontera entre la naturaleza y la cultura, entre lo humano y lo no humano.”

Julia Kristeva, *Powers of Horror*, 1982

“[...] aquel platonazo que está más adelante vahando me parece que es *olla podrida*, que por la diversidad de cosas que en tales ollas podridas hay, no podré dejar de topar con alguna que me sea de gusto y provecho [...]”

Miguel de Cervantes Saavedra,
El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha,
volumen 2, 1615

El antropólogo Claude Levi-Strauss ya rompía el binatismo entre lo crudo y lo cocinado incorporando en su “triángulo culinario” la categoría de “podrido”, mientras la receta de la “olla podrida” ya aparecía en el *Corpus diacrónico del español* (Corde, 1540), así como en la literatura castellana de mediados de los siglos XVI y XVII, cuando Lope de Vega, Cervantes, Calderón de la Barca y Quevedo la mitificaban.

El banquete podrido genera un marco expandido en ese imprevisible espacio “entre” lo fresco y lo podrido, el orden y el caos, la vida y la muerte, la naturaleza y la cultura, lo humano y lo más que humano.

En diálogo con la obra *Narciso* de Greta Alfaro, *El banquete podrido* se instala como una extensión de la sala de caballeros representada en el vídeo de Alfaro. Controladamente destruida e inundada, esta sala desprende olor a rancio, humedad, moho, encierro, podrido. De esta manera, el banquete se proyecta como una celebración a “la vida sin aire” (Pasteur, 1857) ofreciendo un menú de cítricos y vegetales lacto-fermentados, chucrut, *kimchi*, quesos, panes, olivas, misos, bocados efímeros de agar-agar y garo entre otros fermentos colectivos del archivo vivo del Santa Mònica y de nuestra red de proyectos valiosos. Para la ocasión, hemos *in-bocado* comensales humanos, babosas y microorganismos* a un encuentro con la vida invisible que es capaz de suspender el tiempo y desafiar los ritmos de productividad imperantes, para restablecer la naturaleza ecosistémica en el entorno del claustro.



* Nombramos y honramos algunos de los microorganismos que hemos *in-bocado*, degustado, alimentado e incorporado, olfateado y reconocido en lo alcohólico, afrutado y floral, lo ácido, sulfuroso y mantecado, lo avinagrado, especiado y ahumado de los rastros de graneros mojados que nos acompañan: *Saccharomyces cerevisiae*, *Lachancea cidri*, *Candida oleophila*, *Saccharomyces bayanus*, *Hanseniaspora valbyensis*, *Pichia misumaiensis*, *Kluyveromyces marxianus*, *Candida tropicalis*, *Aspergillus oryzae*, *Pichia nakasei*, *Metschnikowia pulcherrima*, *Acetobacter aceti*, *Hanseniaspora uvarum*, *Candida stellate*, *Pichia delftensis*, *Kloeckera apiculata*, *Saccharomyces uvarum*, *Candida sake*, *Saccharomyces acetobacter cervisiae*, *Saccharomyces pastorianus*, *Acetobacter malorum*, *Lactobacillus brevis*, *Oenococcus oeni*, *Streptococcus thermophilus*, *Lactobacillus sakei*, *Streptococcus faeculis*, *acetobacter pasteurianus*, *Pediococcus pentosaceus*, *Leuconostoc delbrueckii*, *Penicillium glaucum*, *Lactobacillus casei*, *Lactobacillus fermentum*, *Penicillium roqueforti*, *Leuconostoc citreum*, *Lactobacillus helveticus*, *Pediococcus parvulus*, *Lactobacillus paracasei*, *Leuconostoc dextranicum*, *Lactobacillus collinoides*, *Leuconostoc mesenteroides*, *Lactobacillus plantarum*, *Pediococcus ethanolidurans*, *Lactobacillus rhamnosus*, *Geotrichum candidum*, *Yarrowia lipolytica*, *Brettanomyces*, *Debaryomyces hansenii* y *Dekkera anomala*.

acetic acid, octanol, octenol, alcohols, ketones, octenol, methylbutanal, alcohols, acetone, diacetyl, ethyl, acetate

“Los microorganismos son el vínculo de conexión entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos.”

Sandor Katz, 2016

Vamos a instalar un Banquete Podrido cuando el museo cierre sus puertas. Aprovecharemos ese tiempo/ espacio entre exposiciones para montar un ágape propio de un salón abandonado. Pondremos la mesa con las mejores viandas, un mantel antiguo, la vajilla de *guardar* y flores frescas, todo listo para unas invitadas que no sabemos si van a llegar. O tal vez lleguen invitadas que no esperamos...



Especularemos sobre cómo se van a pudrir los alimentos, algunos elaborados por nosotras y otros teniendo en cuenta las indicaciones de sus productores. A qué otros seres van a nutrir, cómo van a establecer relaciones entre ellos, cuáles van a ser sus olores, texturas, desarrollo. Qué pasará en nuestra ausencia, después de una degustación inicial.

“El Banquete huele, el Banquete se pudre,
hay bichos en el Santa Mònica
y el Banquete los anima y alimenta.”



La sensación al visitar el Banquete en este tiempo muerto es de fascinación al descubrir la instalación entre materiales en desmontaje, que sigue a la espera de sus comensales como en un instante que se dilata. Se vuelve más intensa al percibir los olores y ver cómo los alimentos han evolucionado hasta convertirse en... no está claro en qué, cada persona puede decidir el grado de podredumbre y comestibilidad que percibe. Lo que está claro es que el olfato se despierta y las tripas se remueven al intentar entender los procesos que se están dando en los frascos, fuentes y cuencos, entre indicios sulfurosos de cacao, sudor, pescado y queso.

*methanethiol,
methylpropanal & buthanal,
dimethyl trisulfide,
methional,
butyric & methylbutyric acids,
trimethylamine*



“Crecerán pelos en el queso y serán comestibles” es una predicción que nos fuerza a situarnos en el lindar de lo suficientemente puro para ser comido y lo suficientemente peligroso para provocar la náusea, que es un mecanismo biológico para evitar productos que puedan resultar perjudiciales para nuestro ecosistema interior.

Una semana más tarde, renovaremos la convocatoria al Banquete y ofreceremos el espacio a las visitantes para exponerse a estos flujos, posibilidades, riesgos e interacciones.

“El Banquete huele, el Banquete se pudre,
hay bichos en el Santa Mònica
y el Banquete los anima y alimenta.”



Limpiaremos, ordenaremos, arreglaremos los frascos con bacterias, levaduras, variedad de fauna y navegaremos por esos olores conectándolos con los aromas ancestrales de la fermentación, de las bodegas, de las cuevas, de lo muerto y de lo transmutado. El moho se irá alimentando del pan, el queso y los relatos, los limones y restos de comida. Se nos revelará como una flor de seta de cardo saliendo de la tierra, un disolvente afrutado en un mueble rancio.

*octenol, octanol, methylisoborneol,
damascenone, ethanol, ethyl acetate,
limonene, ketones, alcohol,
esters*

Celebraremos el momento, generaremos conversaciones especulativas sobre lo que puede estar sucediendo, explicaciones que nos autoricen a dar un bocado, engullir, saborear, maravillarnos de los matices, de las posibilidades. O que nos hagan alejarnos, trazar un límite, tomar una decisión. Estableceremos comparaciones con partes del cuerpo, lugares, espacios de la memoria ancestral. Nosotras ubicándonos como cuidadoras y también como anfitrionas e instigadoras, ofreciendo un marco, un espacio y algunas pistas, claves, mapas y espacios de confianza para las que nos visitan.

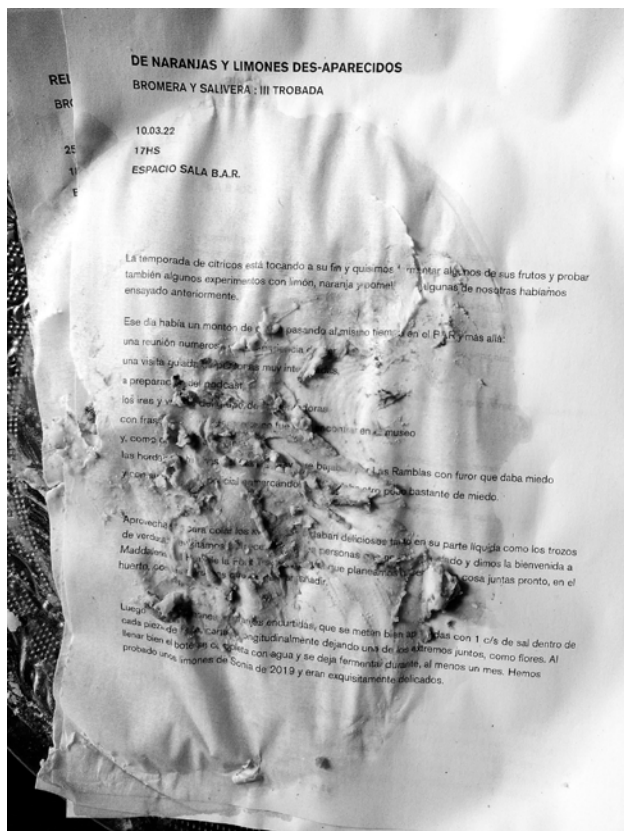


“El Banquete huele, el Banquete se pudre,
hay bichos en el Santa Mònica
y el Banquete los anima y alimenta.”

Por segunda vez abandonamos el escenario del Banquete a su suerte, tras una noche de emociones para retomar su desmontaje el siguiente día laborable. Abandonar el escenario del crimen y de nuevo negociar con las sensaciones que nos producen los restos, los olores que se intensifican y las texturas que nos desbordan por momentos al recoger. Compostamos, eliminamos *limpiamente* los ahora ya clasificados como residuos. Se trata de volver a la *normalidad*, dejar atrás lo podrido, al menos lo insoportablemente maloliente y hediondo, con la ilusión de limpieza, orden, salubridad.

Lavar las vajillas, recoger, devolver lo que ya no se necesita, ordenar y conservar los restos en el Archivo Vivo junto a nuestros relatos, inoculados con *Penicillium roqueforti* en el cuarto de Luna creciente, notas de sudor, fruta especiada, flores, disolvente y tierra.

diacetyl,
methylbutyric acids,
heptanone & nonaone
octenol,
ethyl hexanoate,
octanol, alcohols, ketones



Cosmología olfativa, moléculas chorreantes que nos conectan con la materia del entorno. Manto microbiano que todo lo descompone a su paso en memorias de asco, placer y pertenencia. Mucho de cómo reconocemos y nombramos lo que olemos, tiene que ver con cómo lo inhalamos e incorporamos en nuestro cuerpo al encontrarnos por primera vez.

Los meteoritos nos huelen a queso y vómito, las bayetas mojadas a sulfuro y ácido, y los libros rancios como este, a vinagre, pan ahumado, cáscara de limón, almendra, vainilla y sudor.

acetic, propionic, butyric, hexanoic acids, methanethiol, hydrogen sulfide, methyl sulfides, butyric acids,

furfural,
hexanal, heptanal,
octnala,
nonanal, decanal,
guaiacol, methylpropionic, methylbutyric acids,
benzaldehyde,
phenylacetic acid,
dimethylamine,
pyridine

El Gremio de Gastronomía formado por Natalia Carminati, Cuchara (Carolina Zerpa y Marta Solans) y Sonia Villar realiza investigación y acción colectiva alrededor de la gastronomía para debatir algunos retos culturales, sociales, políticos y ecológicos que afronta hoy nuestra sociedad contemporánea y reflexionar sobre ellos, construyendo una comunidad viva interespecie.

En este sentido, la práctica colectiva de la fermentación ha sido nuestro proceso vehicular de investigación, intercambio de experiencias, conocimientos, dudas y recursos, así como de conexión entre nosotras, con otros creadores y públicos diversos.

¿IMAGINA R LA NOVEDAD?

Chiara Bottici

Hay momentos de la historia en los que la necesidad de rupturas radicales, de una transformación social que cuestione de radicalmente lo establecido, se siente de un modo especialmente fuerte y generalizado. Vivimos en uno de esos momentos. La espesa sombra de la explotación colonial, el patriarcado y la heteronormatividad nos pesan como el hierro. Incluso las promesas de modernidad, con el canto de sirena de un nuevo comienzo, se han convertido en otra jaula de hierro que perpetra actos de violencia contra algunos organismos y regiones del mundo mientras apuntala a otros. Queremos romper con el pasado, pero ¿podemos hacerlo? ¿Nos podemos llegar a imaginar algo que sea nuevo de pies a cabeza? La imaginación puede operar *ex nihilo*, generar rupturas, sugerir un nuevo comienzo, pero no puede operar *cum nihilo*

o *in nihilo*, es decir, sin tener en cuenta, modificar y ni siquiera rechazar (pero presuponiendo) la tradición que pesa sobre nosotros. Además, en nuestras sociedades tardocapitalistas, ¿qué le sucede a nuestra capacidad de imaginar cuando cualquier producto debe venderse justo a tiempo, incluso antes de que se haya producido? ¿Todavía podemos confiar en el lema “la imaginación al poder” en una sociedad en la que la producción de novedades se incluye siempre en el imperativo capitalista de creatividad infinita? ¿Qué es esta imaginación que nos encadena al pasado precisamente en el momento en que promete generar novedad?

Cuando decimos “esto es fruto de tu imaginación”, estamos dando por sentado más o menos implícitamente que la imaginación es la facultad de representar lo que no existe, algo completamente diferente, sea una alucinación o bien la proyección de un mundo que está por venir. ¿Es esta una forma útil de entender la imaginación? ¿La imaginación es por definición producir lo que no existe y, por tanto, algo nuevo?

Si nos fijamos en la genealogía del concepto *imaginación*, al menos tal y como evolucionó en la tradición filosófica occidental, se producen dos rupturas cruciales, con las tensiones correspondientes. La primera se encierra en el paso del término en griego antiguo *phantasia* al término en latín *imaginatio* y a la palabra en español *imaginación*. En las primeras fuentes de la Grecia antigua, el término *phantasia* se refiere a la facultad de producir imágenes en el sentido más general del término y no se relaciona sistemáticamente con la idea de ausencia de lo que se representa. Por ejemplo, Aristóteles, que sostenía que cuando pensamos lo hacemos con una imagen (o *phantasma*), a veces utiliza el término *phantasia* para referirse a lo que denominaríamos *visión real*. En un pasaje de *De Caelo* (297b 31, 294 a7), cuando habla de la naturaleza de las estrellas y la tierra, señala a la *phantasia* que tenemos de ello, refiriéndose a lo que vemos en realidad, para disipar cualquier objeción de sus adversarios. Evidentemente, esto genera grandes quebraderos de cabeza a los traductores, que sin duda no pueden representar la idea de *visión real* con los términos en español correspondientes a *imaginación* o menos aún con la transliteración *fantasía*. ¿Qué hay en el origen de este vacío? ¿Por qué no podemos simplemente traducir este

Pasaje con nuestros términos correspondientes?

¹ Aquí aúno teorías y planteamientos del imaginario muy diferentes, de autores tan distintos como Charles Taylor y Jacques Lacan (Taylor 2003 y Lacan 1999). De esta forma no pretendo unificar estos planteamientos tan heterogéneos, sino simplemente señalar una tendencia general implícita en el cambio de vocabulario.

Chiara Bottici

La tradición que nos atraviesa

En la época moderna, de hecho, tras las fuertes críticas que en el siglo xviii surgieron contra la imaginación como fuente de alteración del trabajo metódico de la razón, es cuando los términos *phantasia*, *imaginatio* y sus derivados modernos comienzan a relacionarse sistemáticamente con la representación de lo que no existe y, por lo tanto, también con la nueva esfera de la estética. Sin embargo, relacionar la imaginación con la ausencia del objeto representado o incluso con lo irreal significa presuponer desde el principio qué es real y qué no lo es, qué es ausencia y qué es presencia. Esto da lugar a una primera tensión: ¿la imaginación debe relacionarse con lo que es real o irreal? ¿Es señal de una presencia o de ausencia?

Una segunda ruptura crucial en la genealogía occidental del concepto *imaginación* es el paso de la imaginación al imaginario. Los críticos de las teorías de la imaginación entendida como una facultad individual han subrayado que estas teorías no captan la naturaleza intrínsecamente social de nuestra capacidad de imaginar, que siempre imaginamos de acuerdo con los patrones de la tradición que hemos heredado. En este sentido, Moira Gatens y Genevieve Lloyd hablaban de la imaginación como un proceso de “imaginaciones colectivas” (1999). Aparentemente, el concepto *imaginación* como facultad individual estaba demasiado atrapado en las presuposiciones de una filosofía del sujeto eurocéntrica y problemática. Para remediarlo, diferentes autores han propuesto sustituir el concepto *imaginación* por el de *imaginario*, entendido como contexto. Al ser un término relativamente nuevo, derivado del adjetivo sustantivado, el concepto *imaginario* tiene la función de subrayar que los seres humanos nacen siempre en el marco de unas tradiciones determinadas y, por ello, en el marco de unas significaciones imaginarias determinadas; y que, como el psicoanálisis y otras disciplinas han mostrado de forma convincente, nuestra socialización como seres humanos depende de nuestra capacidad de absorber significaciones imaginarias reconocidas socialmente y apropiárnoslas. En resumen, si la imaginación es una facultad individual que poseemos, el imaginario social, sin embargo, es la tradición que nos posee. Esta afirmación unifica teorías tan diversas como las inspiradas por el psicoanálisis y por distintas formas de organicismo social.¹ Lo que

tienen en común es el énfasis en el contexto investigado desde la perspectiva tanto psicológica como sociológica o histórica. Parafraseando a Steger y James, podríamos decir que en todas estas perspectivas los imaginarios se conciben como “convenciones moldeadas de la sociedad en su conjunto”, como formas de comprensión profundamente arraigadas que ofrecen unos “parámetros ampliamente prerreflexivos” en los que las personas se imaginan su existencia (Steger y James 2013:23). En otras palabras, podemos percibir el fruto de la imaginación como algo radicalmente nuevo, pero que es muy posible que acabe siendo la reproducción de lo mismo.

El problema que surge ahora, en realidad, es cómo debe representarse la imaginación libre. La historia ha demostrado que, incluso en un imaginario social muy opresivo, incluso cuando parece que las tradiciones se han convertido en jaulas de hierro, siempre existe la posibilidad de que la imaginación libre de cada uno se escape de ellas. Más aún, aunque el concepto *imaginario* ayuda a superar las deficiencias de una filosofía del sujeto eurocéntrica, cabe el riesgo de intercambiarlo por una metafísica del contexto igualmente problemática. El hecho mismo de que el concepto *imaginario social* se pueda formular en plural, como si los imaginarios fueran conjuntos sociales que pudieran yuxtaponerse uno junto al otro, sugiere que estas formas de organicismo social podrían ser una reproducción de exactamente el mismo individualismo metodológico a gran escala, una reproducción en la que, además, el individualismo metodológico se convierte fácilmente en formas obsoletas de nacionalismo metodológico.

Esto, a su vez, genera una tensión circular: si uno comienza con la *imaginación* concebida como una facultad individual, entonces el problema es cómo representar el papel fundamental de las tradiciones y los contextos sociales en la configuración de la imaginación individual. Si empezamos con el concepto *imaginario social*, entonces el problema que se plantea es cómo este puede compatibilizarse con la imaginación libre de los individuos. Este problema es aparentemente irresoluble y el hecho de que muchos filósofos de la imaginación o el imaginario siguieran reproduciendo la misma dicotomía entre individual y social es una señal de que no es fácil rehurla.

Siguiendo los análisis de Cynthia Fleury (Fleury 2006) y su reapropiación de la tradición filosófica sufi (Corbin 1979), propongo avanzar hacia una teoría de lo imaginal, un concepto olvidado y quizás solo a medio formar, pero que promete una salida de la dicotomía entre social e individual, así como del individualismo metodológico que presupone. A diferencia de *imaginación* y de *imaginario*, *imaginal* significa simplemente lo que está hecho de imágenes y que, por lo tanto, puede ser fruto tanto de una facultad individual como del contexto social y, también, de una interacción compleja entre ambos que huye de cualquier oposición simple entre ellos. Henry Corbin introdujo el término francés *imaginal* en el vocabulario filosófico y así recuperó las perspectivas de los filósofos sufíes persas y musulmanes que se centraban en el concepto de *alam al-mithal*, un término que Corbin representa con el término latino *mundus imaginalis* (Corbin 1979). La elección del término latino se debe a la inadecuación del vocabulario disponible: *imaginario* sugiere inmediatamente la idea de irrealidad de su contenido, mientras que *imaginación* demasiado a menudo se relaciona con el individualismo occidental. Así, Corbin pone en entredicho el eurocentrismo de gran parte de las genealogías occidentales de la imaginación o el imaginario, que ignora la aportación procedente de las tradiciones persa y árabe. Con la excepción de algunos psicoanalistas e historiadores de la filosofía, el concepto de un *alam al-mithal*, de un *mundus imaginalis*, se ha filtrado por las grietas del eurocentrismo y hace muy poco se ha propuesto como una tercera posibilidad entre las teorías de la imaginación y las teorías del imaginario (Fleury 2006). En contraposición a *imaginación* e *imaginario*, el término *imaginal* pone de relieve la centralidad de la producción de imágenes más que la facultad o el contexto que las producen; así pues, no hace ninguna conjetura sobre el carácter individual o social de nuestra capacidad de imaginar ni tampoco —y esta es otra ventaja crucial— sobre la ausencia o presencia y la realidad o irrealidad de su contenido.

En el contexto actual, desarrollar el concepto *imaginal* significa iniciar una doble revolución copernicana: más allá de la filosofía del sujeto (la imaginación como facultad individual), pero también más allá de una metafísica del contexto igualmente problemática (el imaginario

como un contexto social determinado). El punto de partida no es un sujeto separado del mundo ni un mundo independiente del sujeto, sino solo imágenes. Es fácil entender por qué ese punto de partida es mejor: sin imágenes, no puede haber un mundo para nosotros, pero sí significa que debemos decidir *a priori* cuál es el origen de tal proceso de imaginar, tanto individual como social.

Fijémonos en que las imágenes se entienden como *(re)presentaciones que también son presencias en sí mismas*, lo que significa que las imágenes no son la simple representación de otra cosa que no aparece en las propias imágenes, sino que también pueden estar completamente presentes en sí mismas, en su pura inmanencia. Las imágenes que así se entienden gozan de primacía respecto al lenguaje y el pensamiento argumentativo. Surgen antes que el lenguaje y contienen un excedente de significado que a menudo no se puede representar plenamente con descripciones lingüísticas, lo que se hace especialmente patente si se tiene en cuenta que la noción de *imaginal* también engloba las imágenes inconscientes. Así, las imágenes no solo aparecen antes que el lenguaje, sino que en ocasiones también es imposible traducirlas en palabras. De hecho, es habitual que haya imágenes que no se puedan describir íntegramente con palabras, ya sea porque existe el riesgo de que las descripciones sean incompletas o bien porque pueden convertirse en una traición a las imágenes. En mi opinión, esta es la fuerza específica de lo imaginal: es primordial porque viene dado con la psique misma y, por lo tanto, mucho antes de la aparición de la mente y el pensamiento proposicional consciente. De hecho, ¿qué es la psique sino, y sobre todo, una secuencia de imágenes entendidas como *(re)presentaciones que también son presencias en sí mismas*?

Por ello, lo imaginal ayuda a eliminar la tensión entre lo social y lo individual, ya que puede ser fruto de ambos. Además, a diferencia del imaginario, que a menudo se relaciona con lo irreal y ficticio, lo imaginal no hace suposiciones ontológicas respecto a la realidad de las imágenes que lo conforman ni respecto a la presencia o la ausencia de lo que representan. Aparte de la expresión en latín *mundus imaginalis*, esto es particularmente claro en inglés, lengua en la que *imaginal*, según el *Oxford English Dictionary*, designa lo que pertenece a las

imágenes, mientras que *imaginario* significa sobre todo lo que existe solo en la fantasía, no tiene ninguna existencia real y se opone a lo real o concreto. Por decirlo claramente, mientras que tanto la imaginación como el imaginario demasiado a menudo se relacionan con una *carencia*, lo imaginal siempre es señal de abundancia, la *abundancia* de una capacidad de producir imágenes que es primordial porque viene dada con la psique misma. La abundancia de lo imaginal tiene sus raíces en la creatividad del propio inconsciente tal y como se arraiga ontológicamente en la natalidad. Este es el milagro que quizás nos puede salvar del espectro de un mundo de sujetos totales. Tal y como señaló Hannah Arendt, el milagro que puede salvarnos de este espectro es en última instancia el hecho de la natalidad, el nacimiento de otros hombres y mujeres que garantice, ontológicamente hablando, la posibilidad de un nuevo comienzo (Arendt 1958: 247).

Entonces se plantea la pregunta de qué ocurre con lo imaginal en un mundo, como el nuestro, tan saturado de imágenes. En las últimas décadas, hemos asistido a una profunda transformación, cuantitativa y cualitativa a la vez, de lo imaginal. El cambio cuantitativo afecta al incremento del número de imágenes que intervenía en nuestra existencia en el mundo. Por ejemplo, si pensamos en lo que significaba la política antes de la difusión a gran escala de los medios de comunicación, solo percibiremos el crecimiento exponencial del número de imágenes que participa en la política contemporánea. Hoy es imposible pensar en la política fuera del continuo flujo de imágenes que entran en casa de millones de espectadores de todo el mundo. Pero no siempre ha sido así. En el pasado, la gente normal apenas tenía ningún contacto visual con sus dirigentes. Este incremento cuantitativo es tal que determina también un salto cualitativo. De hecho, la competencia entre las imágenes es tan alta que debe hacerse una selección y se debe imponer un criterio para seleccionarlas: solo pueden aparecer en escena las imágenes capaces de captar la atención de la gente. De aquí procede la tendencia a la *espectacularización de la política*, que se manifiesta claramente en fenómenos conocidos como la personalización de la política, su creciente sensacionalismo y, sobre todo, el uso ingente de las técnicas de publicidad masiva y las redes sociales.

Además del incremento cuantitativo, también existe un cambio directamente cualitativo, que es la consecuencia de introducir nuevas técnicas de pixelación en la producción de imágenes. En la era de Photoshop y los teléfonos inteligentes, las imágenes ya no son objetos, sino procesos en constante mantenimiento. ¿Cuáles son las consecuencias de un cambio cualitativo como este? Mientras que la fotografía y el cine tradicionales todavía conservaban un vínculo con el *hic et nunc* ('aquí y ahora'), de modo que todavía se podía distinguir entre original y falso, entre una imagen auténtica y un fotomontaje, con las imágenes virtuales todo esto se ha perdido. En la época de los medios digitales, las imágenes no solo son *reproducibles* a escala industrial, sino que también son *modificables* hasta tal punto que ya no tiene sentido distinguir entre original y falso. No hay ninguna aquí y ahora inicial y, por lo tanto, no hay autenticidad por preservar. Las imágenes virtuales no son objetos creados de una tacada, sino procesos.

¿Cómo afecta este cambio de lo imaginal, con la espectacularización y la virtualización crecientes, a la fenología de las propias imágenes? Rousseau escribió que "la gente cree que se reúne en el espectáculo y es aquí donde se aísla" (Rousseau 1960: 16-17). Por un lado, lo imaginal sobrepasa nuestro mundo: ya no solo en las imágenes que vemos en el cine o la televisión, sino en nuestras pantallas, nuestros relojes, nuestros perfiles en las redes sociales. Y, sin embargo, parece que a este mundo lleno de imágenes le falta imaginación, entendida como la capacidad de cuestionar lo que hay.

El problema es todavía más grave si tenemos en cuenta, con Guy Debord (1994: tesis 4), que el espectáculo no es solo una colección de imágenes, sino "una relación social entre personas, con la intervención de las imágenes". Tal y como dice Debord (1994: tesis 34) en su estilo típicamente lacónico, el espectáculo no es sino "*capital* hasta tal grado de acumulación que se convierte en una imagen". Cuando la explotación capitalista ha llegado al último umbral del mundo, el capital debe convertirse en espectáculo en sí mismo para crear sus nuevos mercados imaginarios. Por este motivo, el espectáculo ya no puede ser simplemente una forma de entretenimiento a la que se llega con una colección de imágenes, sino que se ha convertido en "una relación social entre

personas con la intervención de las imágenes” y, así, señala el momento en que el producto ha llegado a ocupar totalmente la vida social (*ibid.*, tesis 4, 42). En consecuencia, el espectáculo ya no es solo un ingrediente fundamental del fetichismo del producto y, por lo tanto, del momento de consumo capitalista. De una forma mucho más radical, es una relación que impregna todas las relaciones sociales en las sociedades tardocapitalistas.

Debord, que escribía en los años sesenta, fue capaz de identificar un cambio crucial en la naturaleza del capitalismo contemporáneo que provocó el incremento exponencial de lo imaginario y que muchos relacionan con la globalización y el ascenso del llamado *capitalismo cognitivo*. En relación con los presagios de Debord, Berardi escribió:

«el movimiento situacionista se disolvió cuando en París empezó a aparecer el lema “la imaginación al poder”. En 1968 fue la realización del sueño de las vanguardias históricas, el dadaísmo y el surrealismo: el sueño de la abolición del arte y la rutina de la vida cotidiana y, sobre todo, de la fusión de ambas, el sueño de una vida en la que la diferencia se imponía a la repetición. Pero, como descubrimos más adelante, la imaginación se cristalizó en la Imagen y la preponderancia de la Imagen paralizó la imaginación. Las máquinas de producción homologada de la Imagen han penetrado la mente colectiva y la han conectado introduciendo el automatismo psíquico, lingüístico y relacional. Debemos reconocerlo: la sociedad real ya no es capaz de imaginar nada que no se haya producido en los laboratorios del Sistema Homologado Mundial. En su obra más celebrada, Debord bautizó este efecto homologador de la imagina(c)ción como el “Espectáculo”. El espectáculo es lo que se ha de ver, pero no se puede vivir.»

Berardi, 2011

Con su profecía de que una sociedad del espectáculo sería el último producto del capitalismo, Debord también predijo prematuramente que la contestación de los años sesenta estaba condenada al fracaso. No basta con dar todo el poder a la imaginación cuando esta ha

sido colonizada por las máquinas de producción homolodada de imágenes. Mientras que Marcuse, que se interesaba sobre todo por el modelo de producción fordista, es decir, por un modelo de producción que es enajenador porque reduce el trabajo humano a la repetición mecánica de un único gesto en la cadena de montaje, todavía encontraba en la imaginación y el arte una salida de una sociedad “unidimensional” (Marcuse 1991), Debord fue un paso más allá. En este sentido, Debord ha sido un visionario de un cambio en la naturaleza de la propia producción capitalista, un cambio que algunos relacionan con las transformaciones posfordistas del capitalismo: en esta etapa del capitalismo el fetichismo del producto deja de ser un ingrediente fundamental del proceso de consumo por sí solo y resulta esencial para el proceso de producción en sí.

Los teóricos del capitalismo posfordista subrayan que, mientras que la producción fordista se basaba en la repetición enajenadora de un trabajador mudo, después de este cambio, la comunicación, las imágenes y la creatividad misma se han convertido en ingredientes fundamentales del proceso de producción. Esta ha sido la respuesta del capitalismo a las críticas planteadas por los movimientos sociales de los años sesenta. Estos movimientos criticaban el capitalismo por enajenar a la clase trabajadora con un trabajo repetitivo y mudo e invocaban el poder de la imaginación como una posible arma contra esta enajenación. Sin embargo, el capitalismo posfordista aceptó este reto y se volvió flexible y creativo incorporando sistemáticamente estas facultades en la llamada *gestión participativa*.

Esto no quiere decir que el capitalismo posfordista se diera cuenta de la aspiración a liberarse de la alienación que se invocaba en los años sesenta. Por el contrario, si Berardi tiene razón en el párrafo citado, podemos decir que ha hecho que esta emancipación sea todavía más difícil que antes. Ahora que la proliferación obsesiva de imágenes nos ha secado la capacidad de crear otras nuevas, porque se ha vuelto consustancial al propio proceso

De hecho, la gestión participativa, las redes y la creatividad no abolen ni la alienación ni el antagonismo social. Lejos de ello, el modelo capitalista de producción es aún más autoritario porque la creatividad acaba siendo un imperativo en un contexto en el que sus

productivo, parece aún más difícil encontrar una salida.

posibilidades ya están predeterminadas: el producto debe venderse incluso antes de que se haya producido y la manera más eficaz de hacerlo es siguiendo las tendencias tal y como nos han enseñado las técnicas de publicidad masiva. Por eso hay una tendencia a la multiplicación del número de imágenes en nuestra vida, pero también nos cuesta cada vez más producir otras radicalmente nuevas.

Es precisamente esta transformación del capitalismo contemporáneo la que ha hecho que se cumpla la profecía de Debord, pero también la que ha conducido todo el proceso a una nueva fase. Dado el nuevo papel esencial de la producción de imágenes, no solo en el momento del consumo de productos (como en los diagnósticos clásicos de la fantasmagoría de los productos), sino también en la producción misma, la sociedad del espectáculo que Debord profetizó se ha vuelto más importante que antes: el espectáculo ya no es solo una forma de entretenimiento para algunas personas, sino una relación social que impregna al conjunto de la sociedad.

Sin embargo, como ocurre a menudo, el cumplimiento de esta profecía en cierto modo también anuncia su superación y, por lo tanto, surge la necesidad de reconsiderar una vez más algunas de las hipótesis de Debord. Es significativo que la tesis de apertura de su libro *Society of the Spectacle (La sociedad del espectáculo)* vaya seguida de un pasaje en el que Debord (1994: tesis 1) afirma que “todo lo vivido directamente se ha convertido en una representación”. La oposición entre representación y realidad, o espectáculo y realidad, impregna toda su obra. Sin embargo, la idea de que todavía podemos contraponer la representación a la realidad misma es ahora muy discutible. La sociedad del espectáculo se ha convertido en *global*, no solo porque ha aniquilado la distancia geográfica, sino también porque ya no existe la posibilidad de compararla con la realidad de los hechos. Para decirlo llanamente, ya no existe el exterior del espectáculo.

Si el espectáculo se ha convertido en una relación social de la que no se puede huir, ¿cómo podemos combatirlo? ¿Dónde encontraremos los recursos para contrarrestar los efectos enajenadores y aisladores del espectáculo si este se ha convertido nada menos que en la propia sociedad? La anterior desviación hacia Debord

puede ser esclarecedora. La manera específica en la que Debord y la Internacional Situacionista lucharon contra la naturaleza espectacular del capitalismo contemporáneo consistía, de hecho, en el propio espectáculo. Precisamente porque el espectáculo se ha convertido en una relación que impregna todas las relaciones sociales, no podemos huir de él; lo que sí podemos hacer es luchar contra el mal con sus armas, respondiendo al espectáculo con otro. Esto explica el énfasis en la táctica de *détournement* (desvío): no podemos salir del espectáculo, pero podemos utilizar elementos preexistentes en un nuevo conjunto que trastoque, desestabilice, *détourne*, la lógica espectacular dominante. Propongo llamarlo *estrategia homeopática*: utilizar el espectáculo para combatir el espectáculo (Bottici 2015).

El espectáculo es el *pharmakon* de la democracia en el sentido del término en la Grecia antigua: es a la vez el veneno y el antídoto. Es el espectáculo el que nos aísla, pero también es el espectáculo el que puede subvertir los efectos enajenadores de la lógica espectacular de la sociedad moderna y así contribuir a esta especie de unidad que es una condición para que la democracia pueda aparecer. Dicho con otras palabras, el espectáculo es el ingrediente esencial de una terapia homeopática que utiliza el mal contra el propio mal, pero formulando cada vez un fármaco específico adaptado al paciente en cuestión. ¿Debemos concluir que la homeopatía es la solución a la espectacularización y la virtualización de lo imaginal?

En su *Préface de Narcisse* (Prefacio a Narciso), Rousseau escribió: “Un hombre que se ha destrozado el temperamento por un consumo imprudente de fármacos se ve obligado a seguir fiándose de los médicos para seguir vivo” (Rousseau 1997: 103). Quizás esta sea también nuestra situación actual. Como este hombre, nosotros, intoxicados por el espectáculo del capitalismo contemporáneo, quizás no tenemos otra posibilidad de huida que tratar de representar un espectáculo diferente, ojalá menos mortal.

CODA: POEMA DEL ARTE DEL CAMBIO

La reorientación de imágenes puede iniciar la revolución de nuestros tiempos.

¡Reinnovación contra la innovación obligatoria!

Las cosas antiguas para otras crear nuevas,
capas de imágenes para la opacidad digital,
palabras perdidas para redescubrir otras nuevas,
vivas.

¡Reinnovación contra la innovación obligatoria!

Una línea recta contra la fantasmagoría de los
productos.

Fijeza contra el flujo constante de capital.
Amor cósmico contra el romance hipotecario.
Un mundo para que las interrupciones sean
posibles —de nuevo—.

¡Reinnovación contra la innovación obligatoria!

Lo que es nuevo a través de lo que es igual.
Retorno eterno contra la diferencia vacía.
Cuerpos contra la uniformidad.
Tacto contra el exceso de vista.

Una montaña contra el mar: junto al mar,
hecha por el mar.

Chiara Bottici es una filósofa y escritora italiana. Es profesora asociada en Filosofía y Estudios de Género en The New School for Social Research y en Eugene Lang College of Liberal Arts, ambas en The New School (Nueva York). Es autora de los libros *Imaginal Politics: Images beyond Imagination and The Imaginary* (Columbia University Press, 2014), *A Philosophy of Political Myth* (Cambridge University Press, 2007) y *Men and States* (Palgrave, 2009). Junto con Benoit Challand, ha sido coautora de *Imagining Europe: Myth, Memory, Identity* (Cambridge University Press, 2013) y *The Myth of the Clash of Civilizations* (Routledge, 2010). Coeditó la colección de ensayos *The Politics of Imagination* (Routledge, 2011, con Benoit Challand), *The Anarchist Turn* (Pluto, 2013, con Simon Critchley y Jacob Blumenfeld) y *Feminism, Capitalism and Critique* (Palgrave, 2017, con Banu Bargu). Entre sus libros más recientes se incluyen *Anarchafeminism* (Bloomsbury, 2022), *A Feminist Mythology* (Bloomsbury, 2022) y *Manifiesto anarcafeminista* (Ned Ediciones, 2021).

BIBLIOGRAFÍA:

ARENDT, H. (1958). *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.

BERARDI, F. B. (2011). *The premonition of Guy Debord*. [en línea] <http://www.generation-online.org/t/tbifodebord.htm>.

BOTTICI, C. (2015). "Democracy and the Spectacle: On Rousseau's Homeopathic Strategy". A: *Philosophy and Social Criticism*, vol. 41, núm. 3, pág. 235-248.

CORBIN, H. (1979). *Corp spirituel et terre céleste*. París: Buchet-Chastel.

DEBORD, G. (1994). *The Society of the Spectacle*. Nova York: Zone Books.

FLEURY, C. (ed.) (2006). *Imagination, Imaginaire, Imaginal*. París: PUF.

GATENS, M.; LLOYD, G. (1999). *Collective Imaginings: Spinoza, Past and Present*. Londres: Routledge.

LACAN, J. (1999). *Écrits*. París: Éditions du Seuil.

MARCUSE, H. (1991). *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press.

ROUSSEAU, J. J. (1960). *Politics and the Arts. Letter to d'Alembert on the Theatre*. Ithaca: Cornell University Press.

STEGER, M. B.; JAMES, P. (2013). "Levels of Subjective Globalization: Ideologies, Imaginaries, Ontologies". A: *Perspectives on Global Development and Technology*, vol. 12, núm. 1-2, pág. 23.

TAYLOR, C. (2003). *Modern Social Imaginaries*. Duke University Press.

TRANS_ VERSUS.

Laura Benítez Valero

O SOBRE REPRESENTACIONES

TRADICIÓN

Del latín *traditio*, y este de *traditus*, participio de *tradere* 'llover', de *trans-* y *dare*.

TRANS

Detrás de, al otro lado de o a través de.

ATRAVESAR

Del prefijo *a-* 'través' y el sufijo *-ar*.

VIOLENCIA

Del latín *vis* 'fuerza' y *latus*, participio pasado del verbo *ferus* 'llevar o transportar'.

VIOLENTAS

¿QUIÉN TIENE PERMISO DE VIOLENTAR?

Edward Said ya preguntó “¿Quién tiene permiso de narrar?” para hacer referencia a las diferentes violencias existentes y operantes *en y a-través-de* la representación. En *La cuestión palestina* (1979) expuso las luchas entre *presencia e interpretación*, quedando la primera sometida y supeditada a la segunda. Remarcando que quienes tienen agencia de interpretación pueden destacar o borrar presencias, haciéndolo *a-través-del* peso y eficacia de la narrativa.

Narrar es ejercer un poder en su doble dimensión, un poder regulador que se ejerce *a-través-de* la propia estructura del lenguaje y un poder que posibilita *a-través-del* dinamismo presente en dicha estructura. Entonces, ¿qué narraciones dotan de sentido a “nuestras” tradiciones?, ¿a quiénes hace referencia esa ilusión de “lugar común” que parece dotar de sentido a una realidad concreta?, ¿a quiénes representa? Tradiciones que nos atraviesan y que conforman una manera de narrar e interpretar *a-través-de* con la cual imposibilitamos *presencias otras*. Presencias que se articulan desde otros lugares de enunciación, presencias que no caben en “nuestros” ejercicios de interpretación, dado que estos se sustentan en violencias sistémicas y estructurales que han imposibilitado, o incluso denostado, esos lugares de enunciación otros, con otras estructuras, procesos y formas de narrar.

¿Qué entregamos *al otro lado de, detrás de o a través de?*, ¿qué o a quiénes atravesamos al narrar y significar?, ¿atravesamos *de un lado a otro?*, ¿*damos la vuelta* a la violencia de las narrativas hegemónicas que nos han configurado —y nos configuran— al leer críticamente las

Gayatri Spivak también recuperó la pregunta lanzada por Said en su texto *¿Pueden hablar los subalternos?* (1988), utilizando la pregunta como disparador crítico *a-través-del* cual analizar qué estructuras operan para que ciertas voces no sean *escuchadas*.

SUBALTERNIDADES VARIAS

A partir del análisis de esta pregunta, Spivak recuperó, o para ser más justas, rearticuló un concepto acuñado por Antonio Gramsci en sus *Cuadernos de la cárcel* (1929-1935): *subalternidad*.

tradiciones en las que se ha sustentado su efectividad?

¹ Se mantiene el general masculino por el uso que el autor hacía de este.

Gramsci puso en juego dicho concepto para hacer referencia a las relaciones de subordinación en el marco del Capitalismo, ofreciendo un análisis y reflexión crítica sobre la cuestión de la hegemonía. Presentando *subalterno*¹ como una expresión relativa a la experiencia y condición subjetiva de quien está subordinado. Una condición determinada por la relación de dominación y, por tanto, de hegemonía, afirmando que *las clases subalternas sufren siempre la iniciativa de la clase dominante, aun cuando se rebelan*. Con ello, Gramsci trazó un primer borrador re-apropiado, articulado y desarticulado por las llamadas teorías contemporáneas de la subalternidad.

Uno de los puntos de inflexión para esta(s) re-configuración(es) contemporánea(s) fue el Grupo de Estudios Subalternos (SSG), fundado por historiadores del sudeste asiático (algunos de ellos procedentes de India) y formados en academias del Reino Unido en marxismo, estructuralismo y post-estructuralismo, encarnando así la problemática apuntada por Audre Lorde sobre la imposibilidad de desmontar la casa del *amo* con las herramientas del *amo*.

El grupo apostó por relevar y revelar el punto de vista de los subalternos, analizar críticamente las voces negadas, criticar el etnocentrismo, específicamente el eurocentrismo, así como analizar las estructuras operantes en el Colonialismo, *a-través-de* la Hegemonía Cultural, como la generada, replicada y consolidada en las academias británicas.

Tanto las figuras académicas ligadas al SSG como otras, consideradas clave para repensar críticamente el legado colonial, han analizado cómo se da una imposición discursiva sobre el *sujeto colonizado* que condiciona la identidad de este. Para Said, con quien hemos comenzado esta travesía, los discursos coloniales crean una imagen fija, estática e inmutable de quienes son denominad_s como *nativ_s orientales*. Operando así una base ideológico-dialéctica formulada *a-través-del* binomio *mismidad/otredad*. Otorgando un juicio de valor positivo a la *mismidad* en tanto que *nosotros*, perversa ficción y *falsación* de un supuesto lugar común, *a-través-del* cual presentar la *otredad* como lo que acontece *al-otro-lado-de*, donde opera la diferencia como contraposición, donde se utilizan como criterio, tal y como indicó Tzvetan

Todorov, *los atributos contruidos desde el propio grupo, particularmente desde la óptica occidental europea.*

Sobre la eficacia de estas interpretaciones ya nos advirtió Frantz Fanon, quien analizó los procesos de interiorización por parte de los sujetos coloniales de la representación generada por los colonos. Condicionando así una auto-representación de sí configurada desde un *afuera* hegemónico que no solo conquista el *adentro*, sino que invade e inocular, imposibilitando interpretaciones y representaciones otras.

Estas bases son las transportadas por Spivak en su análisis sobre como *I_s* subaltern_s constituyen un *coro*² de voces in-visualizadas en los márgenes discursivos. En su texto, Spivak no pretende responder a la pregunta sobre si pueden hablar o no los subalternos, sino revisar qué estructuras operan para que quienes han sido emplazad_s a la condición de subaltern_s no puedan ser escuchad_s. Ahora bien, cabe remarcar que para Spivak, a diferencia de otros usos, subalternidad no es una categoría totalizadora. Ser subaltern_ no es una identidad, sino un *co-estar-siendo-en-medio-de*. Subalternidad es una posición, una condición relacional; por tanto, depende de las relaciones en las que esté inscrit_ X para que sea “relegad_” a una condición de subaltern_.

¿Y quiénes son est_s subaltern_s? Aquell_s a quienes se les imposibilita completar el acto de habla, es decir, donde habla y escucha no tienen una relación de correspondencia. Pero entonces, si *I_s* subaltern_s hablan, ¿por qué no son escuchad_s? El problema abordado por Spivak es que, ciertamente, el subalterno³ habla, pero su habla no adquiere estatus dialógico. El subalterno no es reconocido como sujeto que ocupa una posición discursiva, es más bien *el espacio en blanco entre palabras*.

Hay un silenciamiento estructural del subalterno en, *a-través-de*, la narrativa histórica hegemónica, especialmente en la narrativa histórica capitalista. Una narrativa donde se confunde, perversamente, ser representado por / representar a [*Vertretung*] en términos de representación política y representación en tanto que descripción de [*Darstellung*] un *poner-ahí*. Spivak pone de manifiesto las problemáticas de *hablar por o imponer (ahí)* al otro una representación. Remarcando que la construcción del *otro* en tanto que objeto de estudio/

² Se utiliza aquí en el sentido ‘metafórico-cínico’.

³ Se mantiene el general-masculino no por el uso que la autora hace de este, sino por el uso presente en la traducción del texto al castellano, remarcando así cómo operan diferentes grados de violencia en la interpretación de lo que se lleva y/o transporta.

conocimiento, como, por ejemplo, sucede en la academia por parte de teóricos occidentales que enuncian una cierta radicalidad política, deja fuera a los otros, imposibilitando su auto-configuración en tanto que *sí-mismos*. Por tanto, en el marco de la propuesta de Spivak, eso llamado violencia epistémica no solo tiene que ver con un conjunto de conocimientos, sino con cómo estos se convierten en una forma de in-visualizar al otro, imposibilitando su auto-representación, borrando la articulación de un lugar de enunciación propio.

“Pasemos ahora a considerar los márgenes (podríamos decir lo silencioso, el centro silenciado) del circuito trazado por esta violencia epistémica, los hombres y las mujeres de entre los campesinos analfabetos, los aborígenes y los estratos más bajos del subproletariado urbano. De acuerdo con Foucault y Deleuze, en el Primer Mundo, bajo la estandarización y regimentación del capital socializado (aunque no parece que ellos lo reconozcan), y *mutatis mutandis* el “Tercer Mundo feminista” metropolitano solo interesado en la resistencia dentro de la lógica del capital, los oprimidos, caso de que tengan esa suerte (el problema de la representación no puede ser aquí evitado) y por medio de la solidaridad a través de las alianzas políticas (la temática marxista está aquí en juego), pueden hablar y conocer sus condiciones. Debemos afrontar ahora la siguiente cuestión: en el otro lado de la división internacional del trabajo proveniente del capital socializado, dentro y fuera del circuito de la violencia epistémica de la ley imperialista y de la educación que suplementa el anterior texto económico, ¿puede hablar el subalterno?”

Spivak, 2009, págs. 70-71

En lo que se refiere a la representación y las técnicas de borrado, no solo encontramos la cuestión de la subalternidad, sino, por ejemplo, la compleja relación entre representación y ese “vector” tan impopular e incómodo llamado clase social. ¿Cómo contribuye esta relación a las técnicas de borrado? Tomemos como referente un ejemplo recurrente en el contexto artístico/cultural

local. Cuando alguien de clase alta representa a todo un grupo como si las diferencias no existieran, o peor aún, como si las diferencias no importaran. Borrando el “vector” clase social, de repente, nos encontramos con una multiplicidad de voces auto-proclamadas *en representación de* un colectivo X. Un colectivo conformado por un *coro* de voces que no pueden ser escuchadas y que, además, quedan borradas por voces supuestamente aliadas, las de quienes han accedido a formarse en contextos privilegiados y hegemónicos. Contextos en los que unos discursos que se presentan como *representantes-de-poniendo-un-ahí* acaban re-produciendo la subalternidad o subalternización que pretenden combatir. Imposibilitando, una vez más, esas producciones otras, o los lugares de enunciación otros. Performando la efectividad de las teorías dominantes y, por tanto, hegemónicas, a pesar de que con sus herramientas se pretenda *deconstruir* la violencia *epistémica*. Y es que la episteme moderna sigue más presente de lo que nos gustaría reconocer.

Ese perverso juego de representar *a-través-de*, por ejemplo, prácticas artísticas, acaba generando un recaer en lógicas binarias en las que las subalternas no pueden articular una dimensión *propia* y acaban siendo convertidas en una suerte de objeto antropológico. Acaban, de hecho, siendo el objeto del discurso antropológico, un objeto que no está en el mismo plano epistemológico que el *sujeto* del discurso. Una suerte de sujeto_objeto dislocado,

producido y violentado por élites.

“En contra de la elite indígena podemos situar lo que Guha denomina “la política del pueblo”, a la vez fuera (“este era un dominio autónomo, ya que ni tenía su origen en la política de la elite ni su existencia dependía de esta”) y dentro (“continuaba teniendo lugar vigorosamente a pesar del [colonialismo], ajustándose a sí mismo a las condiciones que prevalecían bajo el Raj y, en muchos sentidos, desarrollando totalmente nuevas tendencias tanto en la forma como en el contenido”) del circuito de la producción colonial. No puedo respaldar totalmente esta insistencia en un vigor determinado y en una autonomía completa, puesto que las exigencias de la historiografía práctica no permitirán tales apoyos y tal

privilegio de la conciencia subalterna. Contra la posible acusación de que ese acercamiento es esencialista, Guha da una definición del pueblo (el lugar de esta esencia) que solo puede ser una identidad-en-lo-diferencial. Propone una red estratificada dinámica que describe la producción social colonial en general. Incluso el tercer grupo de la lista, el grupo tope (como si dijéramos), entre el pueblo y los grandes grupos dominantes macroestructurales, es definido en sí mismo como un lugar de entrada. La clasificación se hace en los siguientes términos: “grupos extranjeros dominantes”, “grupos indígenas dominantes en la India en general y en niveles regionales y locales” que representan la elite, y “grupos y elementos sociales incluidos en [las expresiones “pueblo” y “clases subalternas”] que representan la diferencia demográfica entre la población hindú total y todos los que hemos descrito como elite”. “El objetivo de la investigación” aquí proyectado es “investigar, identificar y medir la naturaleza y el grado específicos de la desviación de [los] elementos [que constituyen el ítem 3] en relación con un ideal y situarlo históricamente”. “Investigar, identificar y medir lo específico”: difícilmente un programa podría ser más esencialista y taxonómico. No obstante, está en juego un curioso imperativo metodológico. He argumentado que, en la conversación entre Foucault y Deleuze, un vocabulario post-representacionista esconde una agenda esencialista. En los estudios subalternos, dada la violencia de la epistemología imperialista, de la inscripción social y disciplinaria, un proyecto concebido en términos esencialistas debe llevarse a cabo mediante una práctica textual y radical de las diferencias.”

Spivak, 2009, pág. 74

La tensión, o al menos una de las tensiones, reside pues en cómo no operar con los imperativos metodológicos y sus agendas esencialistas. Pareciera que, con relación a la anterior cita, desde la perspectiva de Spivak, en la irremediable condición heterogénea del *sujeto subalterno* acontece una interacción-extraña, una

entre-indeterminación más compleja que las estructuras dualistas y esencialistas que han campado a sus anchas por los caminos de la hegemonía.

¿Es entonces esa irremediable condición heterogénea una suerte de membrana zombi?, ¿un intersticio?, ¿ese espacio [potencial] entre las palabras?, ¿una interzona anarquista?, ¿un territorio intersticial?

“En la mayoría de sus obras Burroughs usó una técnica, en principio literaria, llamada “interzona”. La interzona estaba destinada a construir un relato que resultaba aparentemente caótico, pero que en realidad encerraba un orden oculto y coherente. A un nivel general, la interzona de Burroughs comenzaba como cualquier otro relato. También poseía un final, pero justo en medio las escenas iban y venían; nuevos personajes entraban en ese espacio de acción que era la interzona, a modo de lugar ideal para que sucedieran cosas, a través de las llamadas “intersecciones”. El gran descubrimiento que supone la interzona de Burroughs fue la creación de territorios intersticiales. El relato se distribuía en un sinfín de fuentes, referencias y desplazamientos temporales. La interzona permitía crear nuevas historias y secuencias, dotando a la totalidad de una armonía. A pesar de que el relato pareciera un rompecabezas inescrutable, éste poseía su propia armonía y dinámicas, por lo que constituía una manera de organizar el caos”

La Felguera, 2011, pág. 9

Quizás, eso que llevamos *a-través-de* y que nos *atravesamos*, que deja marcas en los cuerpos, en la memoria de la carne y en las materialidades discursivas *a-través-de* las cuales pensamos sobre violencias y epistemologías, encierre la posibilidad de articular una imaginación política emancipatoria. Pero ¿cómo articularla?, ¿cómo resistirse no solo a la barbarie que viene sino responsabilizarse de *en-la-que-ya-siempre-hemos-estado-entre-medio-de*? ¿Revisar las tradiciones en el marco institucional-occidental es practicar la respons(h)abilidad?, ¿es practicar una política atravesada por capas múltiples de violencia sistémica y estructural? o ¿es dejar las respuestas en manos de *los guardianes de la razón y el progreso*?

⁴ *Deconolizante; más allá de Fanon (aproximadamente, pos-colonial).*

⁵ *Hace referencia a la traducción de Helen Torres de *thick present* propuesto por Donna Haraway.*

Retomando a Fanon, revisar críticamente aquello que nos ha atravesado, que nos conforma y que, a veces, seguimos perpetuando *a-través-de* la repetición, debiera convertirse en un programa de completo desorden. Una des-ordenación de las estructuras hegemónicas no solo existentes sino operantes. Un proceso y/o proyecto decolonial⁴ que no puede ser abordado en su dimensión metafórica, dado que abordarlo como metáfora significaría que este tipo de inclusión es una forma de encierro, peligrosa en la forma en que domina la decolonización. Siendo también una forma de exclusión, que limita *a-través-de* la recapitulación de los sistemas teóricos dominantes. Por tanto, es un proceso que necesita de un compromiso que abarque cómo permanecer y/o mantener-se en este *ahora grumoso*,⁵ de abrazar la incertidumbre como posibilidad *a-través-de* la cual devenir.

Un devenir consistente en la experiencia y experimentación de *una multitud otra*, compuesta de extrañezas y extrañamientos. Una extrañeza inquietante *a-través-de* la cual el *afuera* comience a confundirse con el *adentro*, o incluso lo desborde.

Una *multitud extraña* compuesta de una multiplicidad de singularidades que se disponen en un (des)orden cuya dinámica organizativa sea su poder constituyente, su *hacer-se*. Quizás, incluso, la articulación de un lugar de enunciación propio. Pero ¿qué singularidades pueden constituir esta multitud?, ¿para qué? y ¿desde dónde? ¿A quiénes se les permite articular un lugar de enunciación propio?, ¿quién tiene permiso de narrar las violencias que atraviesan a los sujetos subalternos?, ¿quién otorga ese permiso?, ¿imponen las prácticas artísticas una significación *a-través-de* una representación mediada?, ¿*a-través-de* una interpretación de cómo nos afectan y atraviesan las culturas hegemónicas? O por el contrario, ¿posibilitan estas prácticas y espacios un lugar de enunciación de *subalternidades otras*?

“El sujeto subalterno no puede hablar porque no tiene un lugar de enunciación que lo permita. La mujer ocupa ese lugar radical por su doble condición de mujer y de sujeto colonial. El discurso dominante hace que el colonizado o subalterno sea incapaz de razonar por sí mismo, necesitando siempre de la mediación y la representación de

“el intelectual del primer mundo”. Son nulas las posibilidades de que el subalterno aprenda los lenguajes de Occidente y a su vez se mantenga en su contexto nativo. O se es un intelectual del primer mundo con plena capacidad de hablar, o se es un subalterno silenciado”

⁶ No solo epistémica. Cabe remarcar que el texto está atravesado por diferentes capas de violencia relativas a cuestiones de género, ya sea por imposición y/o por ausencia.

Entonces, ¿qué hace una euro-blanca como yo en un sitio como este?

Ciertamente, un ejercicio de violencia epistémica.⁶

La dimensión artefactual de este texto pretende poner de manifiesto cómo opera la tradición que nos atraviesa. Cómo opera esa relación de Europa y “sus” otros. Cómo *la tradición europea* no solo remarca la distancia entre un supuesto *nosotros* y *aquellos otros*, sino que sigue colonizando *a-través-de* ejercer su condición de plena hablante reconocida. Performando el rol de observadora occidental, convirtiendo a la subalterna en objeto de estudio. Capitalizando perspectivas críticas. Transformándolas en artefactos culturales *a-través-de* un ejercicio de violencia epistémica, porque seguimos siendo *nosotras*, y no *aquellas otras*, a quienes *la tradición europea* ha concedido el permiso de narrar.

BIBLIOGRAFÍA:

La Felguera, colectivo de trabajadoras (2011). *Las interzonas anarquistas. Desarrollando nuevas habilidades en la tierra de Babilonia*. Biblioteca Anarquista.

FANON, F.; PHILCOX, R. (2008). *Black Skin, White Masks* (ed. revisada). Grove Press.

GRAMSCI, A. (2001). *Cuadernos de la cárcel / Prison Notebooks: 4*. Ediciones Era S.A. De C.V.

SAID, E. W. (2011). *La cuestión palestina / The Question of Palestine*. Debate Editorial.

SPIVAK, G. C. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

TODOROV, T. (2007). *Los aventureros del absoluto*. Galaxia Gutenberg.

Ahora bien, no se trata solo de analizar quién tiene permiso para violentar sino, sobre todo, de hacerse responsable de los privilegios por parte de quienes tenemos *el permiso*. De hacerse cargo de todas las ausencias, o presencias imposibilitadas, directamente relacionadas con nuestra participación en violencias epistémicas varias.

Hacerse cargo de cómo estamos atravesadas por la tradición y seguimos atravesando *a-través-de* la representación.

Laura Benítez es investigadora y docente universitaria. Su investigación conecta filosofía, arte(s) y tecnociencia. Es profesora del Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona y profesora de los grados de Diseño e Ingeniería en Elisava, y excoordinadora del Área de Teoría y exprofesora de Estudios Críticos y Culturales del grado de Artes y Diseño (Escuela Massana). Ha sido investigadora invitada en el Ars Electronica Center y en el Centro de Estudios y Documentación del MACBA. También ha sido invitada en diferentes instituciones internacionales como Interface Cultures Kunstuniersität Linz, Sónar Festival (Barcelona / Hong Kong), la Royal Academy of Arts London o la Universidad de Puerto Rico. Actualmente colabora en diferentes proyectos de investigación, tanto académicos como autónomos. Entre 2019 y 2021 dirigió Biofriction, proyecto europeo (Creative Europe) sobre prácticas de bioarte y biohacking, liderado por Hangar en colaboración con Bioart Society, Kersnikova y Cultivamos Cultura.

BLANCX: TU TR

Colectivo Ayllu

Fragmentos incompletos
de una venganza poética

ADICIÓN NO ES MI TRADICIÓN

¹ Gloria Anzaldúa.
"Movimientos
de rebeldía y
las culturas que
traicionan". En:
Bell Hooks *et al.*
*Otras inapropia-
das. Feminismo
desde las fron-
teras*. Madrid:
Traficantes de
Sueños, 2004,
pág. 72.

No había nada de mí que mi cultura
aprobara. Había agarrado malos pasos.
Something was "wrong" with me.
Estaba más allá de la tradición.

Gloria Anzaldúa ¹

¿Qué tradiciones nos atraviesan? ¿Quién dice “nos”? “La tradición que nos atraviesa” fue el nombre de la exposición colectiva por la que escribimos este texto. En él —y a través de él— nos proponemos, en principio, dos cosas. Por un lado, en una primera parte, hacemos una apertura de archivos, una expansión de la obra. Tomamos una de las piezas de las que constó nuestra instalación inmersiva, la videoperformance *Nuestro Juramento*, y con ella dejamos escrito aquello que inspiró y hace a la pieza, honrando a lxs que también están ahí. La segunda parte de este texto se ocupa de abrir preguntas y hablar, fundamentalmente, a través de imágenes. En medio de estas, damos lugar a nuestra *Santa Regularización* al compartir el rezo en toda su extensión.

A partir de estas diferentes temporalidades y registros es que entendemos este texto híbrido, plagado de viejas y nuevas heridas, que contrapone fragmentos de las tradiciones españolas y catalanas como un legado del robo, la masacre y la muerte frente a otras narrativas de fugas a esas imposiciones de lo común que homogenizan distintas capas de nuestras vidas. Este texto fragmentado, fracturado y habitado por el silencio, está armado con retazos e imágenes de contradiscursos, de contradicciones desde el despoder que nos ha impuesto el blanco y nuestra memoria viva de vivir a pesar de ello.

PORQUE SIGAMOS VIVAS

Nuestro Juramento es una pieza de videoperformance grabada en el distrito de Ciutat Vella, Barcelona, en enero de 2021. En breves palabras —no es nuestro interés explicar la obra— se trató de un vía crucis que pasó por siete estaciones, generando una narrativa espacial a través de distintos puntos que hacen la historia de la violencia colonial de Barcelona —siempre actualizada— y a su vez de las resistencias. Llamamos a estas estaciones “Después de muertos amarnos más”, “Existió un tiempo anterior a que tuviéramos cuerpo”, “Oración a Nuestra Señora de los papeles y los placeres”, “Dame los papeles y las alas para volver y volver”, “Sus lágrimas son lo que hizo salado el mar”, “Hemos escrito con sangre la historia de Colón” y “Porque sigamos vivas”.

En lo que sigue presentamos una expansión de la obra a través de citas, canciones y poéticas:

² Canción de Julio Jaramillo, cantante ecuatoriano a quien se apodó "El ruiseñor de América".

Colectivo Ayllu

*Si yo muero primero, es tu promesa
Sobre de mi cadáver dejar caer
Todo el llanto que brote de tu tristeza
Y que todos se enteren de tu querer*

[...]

*Hemos jurado amarnos hasta la muerte
Y si los muertos aman,
Después de muertos amarnos más.*

"Nuestro juramento", Julio Jaramillo²

¿Y los españoles también van al cielo?
No quiero yo ir allá, sino al infierno,
por no estar donde estén
y por no ver tan cruel gente.

Hatuey, 1511

La tradición que nos atraviesa

Virgen del Panecillo,
Virgencita del Cisne,
Nuestra Señora del Quinche,
Santísima Altagracia,
San Martín de Porres
santifiquen estos huyruros, estas peonías
para que nos rebauticemos en el nombre
de Yemayá y Òsun
y nos abriguen,
nos den cobijo bajo el manto de lxs ancestrxs,
de la Pachamama,
de la Guachía,
la Otoronga
y la Amaru
con ellxs renacerán tus nuevxs hijxs
anunciadores de un nuevo cuerpo
mitad y mitad
—tanto mujer como hombre, ninguno—
un nuevo género.

Colectivo Ayllu

*En los años mil seiscientos
Cuando el tirano mandó
Las calles de Cartagena
Aquella historia vivió*

[...]

*Un matrimonio africano
Esclavos de un español
Él les daba muy mal trato
y a su negra le pegó*

*Y fue allí, se rebeló el negro guapo
Tomó venganza por su amor
Y aún se escucha en la verja
No le pegue a mi negra
No le pegue a la negra
No le pegue a la negra*

“Rebel·lió”, Joe Arroyo³

³ Canción del
barranquillero
Joe Arroyo.

⁴ Aimé Césaire.
*Discurso
sobre el
colonialismo.*
Madrid: Akal
Ediciones,
2006, pág. 13.

Hemos escrito con sangre la historia de Colón:

Estamos aquí desde 1492, tú nos trajiste y ahora
te sentenciamos al blanco cielo cristiano. Cristóbal

Colón, te condenamos al cielo eterno que tú y
tus secuaces nos quisieron imponer. Te damos
7.000 años de condena replicados al infinito que
permitirán que nunca más toques nuestros cielos
ni nuestros mares. El cielo blanco es tuyo y de
todos los colonos evangeli-zadores, tus nietxs
y biznietxs vivxs, de todo colonodescendiente.

En este infierno, en esta tierra hostil nos
embriagaremos con placer sodomita y
perrearemos indixs y negrxs borra-chxs en tus
palacios e iglesias hasta la vida eterna.

Colectivo Ayllu

Colectivo Ayllu

Esta Europa, citada ante el tribunal
de la “razón” y ante el
tribunal de la “conciencia”, no puede justificarse;
y se refugia cada vez más en una
hipocresía aún más odiosa porque tiene cada vez
menos probabilidades de engañar.

Europa es indefendible.

Lo grave es que “Europa” es moral y
espiritualmente indefendible.

Aimé Césaire⁴

La tradición que nos atraviesa

SANTA REGULARIZACIÓN

Oración a Nuestra Señora de los Papeles
y los Placeres de les Migrantes



Santísima regularización, virgen
nunca virgen, abogada nuestra sin
título europeo homologado,
intercede por nosotros para la
obtención de nuestros papeles.
Papeles para todos o blanques
sin papeles. Santísima regularización,
permítenos recuperar todo lo
arrancado de nuestras tierras y
nuestros cuerpos: el oro, los
diamantes, la plata, el cobre, el
petróleo, la idolatría, la sodomía,

los penachos, las papas, los ríos apresados,
las aguas
contaminadas, las vidas de nuestros
hermanes muertos en las
fronteras. Virgen de los papeles y los
placeres recupera a nuestros
“brujos mentirosos” y “hechiceros
falsos”, a nuestros ídolxs
protectores, la Otoronga (jaguar)
y la Amaro (serpiente) y así
ayúdanos a sanar la herida
profunda del racismo y el
colonialismo.

Los cerros y los ríos de Abya Yala
nos hablan, nos cantan, nos escuchan, nos
cuidan y protegen
en tierras del conquistador
católico.

Dame los papeles que tú los tienes
Que ya no me los nieguen más
Dame los papeles y las alas para
volver y volver
Madre amorosa de les migrantes,
te traemos ofrenda y así honramos
nuestras resistencias
permite que siempre el viento nos cuente
cosas
de las tierras que extrañamos
y en alas nos remontamos
para volver y volver
gracias por el tiempo en espiral que
significa nuestros retornos
gracias por el pasado que va delante y nos
informa del futuro y cuida nuestros pasos
Danos la regularización
por la que peleamos a diario
como aquellxs que por
47 días con sus noches
permanecieron en encierro y hambre
Madre de los papeles
no nos abandones
Y que en tu nombre sigamos haciendo
tancadas, huelgas y danzas en sus
catedrales

y que nos tengan que escuchar
porque sostenemos sus ciudades
porque limpiamos sus culos
Unta de bálsamo el lomo cansado
Bendice todas esas formas de
comunicarnos con el allá
las que tienen palabras y las que no
bendice los locutorios de antes
Así como todas las tecnoafectividades que
nos sostienen
Madrecita,
que la redada no me alcance
Que tu salud me ampare
y que nuestras medicinas
para carne y espíritu
nunca nos falten
acompañanos también en la tristeza
que es compañera
y en nuestras fiestas y cantos
derrámanos con gozo
multiplica nuestros dones y talentos
haznos hablar en lenguas y que
el colono no entienda
Permite el retorno en sueños y
más allá de ellos
Permite que llegue ese abrazo
anhelado con el allá.
Ata de pies y manos a todo funcionario
que apruebe una deportación.
Y Dame sobre todo tu bendición.
Nuestra señora de los papeles ayúdanos
con el test de
integración y bloquea al enemigo
sin compasión.
Encamina mi expediente, que se
mueva como el trueno,
impaciente, incandescente, enceguedor
de todo funcionario español
obstaculizador.
Santísima señora nuestra,
ansiada y bregada regularización,
Cúbrenos con tu manta protectora
Derrama sobre nosotres tu gracia de
sobrevivencia

Y en tus bendiciones de aguas mansas
 permítenos descansar.
 Derrumba toda frontera
 Desata todo amarre
 Destruye toda prisión que
 obstaculice mi migración.
 Dame la fuerza y el coraje de
 quienes aún transitan por
 el desierto y el mar
 Bendice mi andar.
 Señora todopoderosa
 danos los papeles, los placeres
 y las alas para volver y volver.
 Que así sea.
 Amén

Colectivo Ayllu

La oración fue creada para esta pieza y fue mostrada en dos partes. Por un lado, en formato de estampitas al uso, con la virgen y una parte de la oración en el reverso. Las estampitas se repartieron durante las distintas activaciones de la pieza instalación expuesta en “La tradición que nos atraviesa” y en las acciones hechas en diferentes puntos del Reino de España de la campaña “Regulación Ya”. Esta Virgen de los Papeles acompañó durante todo 2022 el reclamo presentado como proyecto de ley.

Por el otro lado, este texto integra también una segunda parte de la oración que aparece en formato de audio en la videoperformance *Nuestro Juramento*, bajo el nombre “Danos las alas para volver y volver”. Ambas dimensiones de la oración, estampita y rezo oral, son las que —de modo ensamblado— compartimos en este texto.

LA TRADICIÓN DEL COLONIALISMO ESPAÑOL Y CATALÁN

Cuando nos invitaron desde el Centre d’Arts Santa Mònica a trabajar sobre la idea de “tradi-ción”, pensamos inmediatamente en destruir la ficción igualitarista, universalista y bienintencionada de un “nosotres” común a todes les artistes invitades o de una “nuestra tradición” conjunta, cuando existe una marcación diferenciada

en un mundo que no es común en múltiples capas de jerarquización que le son constitutivos. Esa estandarización del mundo fue establecida por Occidente a partir de la conquista como un falso nosotros humanocéntrico, antropomórfico y blancocentrado. Como decía en el Madrid de los noventa el cantante mi-grante peruano Coco Cielo, “no somos iguales”.

Nuestros cuerpos migrantes no blancos y no heterosexuales están fuera de la dimensión de la humanidad, fuera del binarismo colonial naturaleza-cultura y fuera del binarismo biológico hombre-mujer. Por lo tanto, no nos atraviesa la misma tradición, o si lo hace, es de forma impositiva y violenta.

Por otro lado, a diferencia de la concepción eurocentrada, no entendemos la tradición como un conjunto de hechos ritualizados, estáticos, serializados y repetidos en una línea secuencial de tiempo que sostiene un legado hegemónico, sino más bien como prácticas cíclicas pero diferenciadas que construyen lo cotidiano en una relación cosmogónica con la tierra y las ancestras.

Nos propusimos construir así rituales de reactivación de la memoria de resistencias espirituales, de autopreservación, fortalecimiento del Orí, del newen y del secreto como forma de sostenimiento y de amor de todas las fuerzas de lo vivo y lo mal llamado muerto. Nuestra tradición no es secuencial, automática ni inscrita en los planos temporales de Occidente, aunque contradictoriamente pertenecemos a este plano cartesiano; lo metafísico, entendido como todo aquello por encima de lo físico, existe transtemporalmente y con encarnaciones múltiples.

En 1492 el mundo vivió una transformación radicalmente triste que cambiaría su configuración cosmogónica. El hombre blanco, y la mujer blanca, quisieron destruir y matar todo aquello que no se pareciera al proyecto moderno que iniciaban: un proyecto basado en el catolicismo que unía a la Iglesia con las monarquías, que, además, comenzaban un proceso de racionalización del mundo. Su violencia entonces no sería bárbara, sino que civilizada. Ahí reside la perversión polimorfa del colonialismo.

Fue entonces cuando se comienza a dibujar un mapa que separaría el mundo binario de la modernidad: civilizados o salvajes, heterosexuales o sodomitas, buenos o malos, amos o esclavos. Esta división no solo

⁵ Teju Cole. "The White-Savior Industrial Complex". *The Atlantic* (21 de marzo de 2012).

Colectivo Ayllu

La tradición que nos atraviesa

sería binaria, sino que sería jerarquizada. Desde entonces se iniciarían diferentes tradiciones de explotación y robo. Tras su primer viaje, el propio Cristóbal Colón indicaría, refiriéndose a los indios taínos que se encontrarán en el Caribe, en la primera carta escrita a los Reyes Católicos, que entonces se hallaban en Barcelona: "Serían unos criados magníficos [...] con cincuenta hombres los subyugaríamos a todos".

De ese viaje, Colón regresó con seis de ellos para ser bautizados en la catedral de Barcelona, además de animales, metales preciosos y objetos ceremoniales, a los cuales se les ex-tirparía su función ritual para verlos meramente en clave capitalista del robo colonial.

Si ese robo sería el "robo originario", muchos han sido los colonos y neocolonos que han perpetuado el robo a nuestros pueblos y territorios. "Saoko, papi, saoko", dice la ladrona Rosalía. *Saoko*, una palabra llegada a las tierras del Caribe y Abya Yala debido a la diáspora africana en el proceso esclavista.

Desde los curas franciscanos y jesuitas existe una larga tradición de "salvadores blancos", así como desde las mujeres colonas que fundaron escuelas y hospitales en Abya Yala, una larga tradición de "salvadoras blancas". Las bulas papales y la retórica bienintencionada del "alma" indígena de Bartolomé de las Casas forman parte de esta tradición de curar las culpas del extractivo blanco. Como bien ha indicado Teju Cole, "el complejo industrial del blanco salvador es una válvula para liberar las presiones insoportables que se acumulan en un sistema basado en el saqueo".⁵ Ese saqueo ha ido acompañado de una imposición cultural y un silencio social.



Detalles del cura Bernat Boil y el conquistador Pere de Margarit en el Monumento a Colón, ambos con un indio anónimo a sus pies. Barcelona, 1888.

NUESTRA TRADICIÓN DE DERRUMBAR ESTATUAS

Al menos desde 1992, con el germen del Movimiento Zapatista, la resistencia anti-racista ha mirado a esa supuesta “piedra muerta” como un campo de batalla para combatir el orgullo urbanístico de homenajear a cuanto colono o neocolono sea posible como una suerte de suavizante cultura de la violencia colonial. Derrumbar una estatua no es así solo tirar un trozo de hierro que esculpió algún artista blanco, sino que derrumbar los imaginarios racistas que habitan el mundo tal y como lo conocemos.

Anticolonial Avengers:



Fotogramas del film *Nuestro Juramento*, Colectivo Ayllu, 2022.

La tradición del *blackface*:

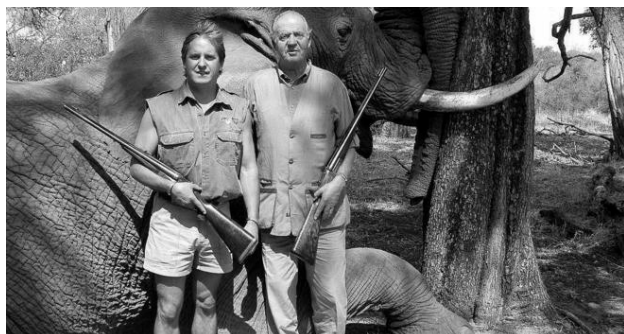


Fotogramas del film *Amnesia colonial (estupor)*, de Claudia Claremi, 2021. Cortesía de la artista.



Obra de teatro *Blackface*, de Silvia Albert Sopale, donde se critica la tradición española y catalana del *blackface*, 2019. Foto: Heidi Ramírez.

La tradición de matar:



El rey y los elefantes, 2012.

El secuestro como tradición:



Tesoro Quimbaya, Museo de América, Madrid.



Rosalía hizo historia en los Latin Grammy 2022: "Motomami" ganó la categoría

Rosalía galardonada en los Grammy Latinos, 2022.

La tradición de cargar:



Cura en Guinea Ecuatorial. Años sesenta.



Barcelona hoy.

LA TRADICIÓN DE LA SOBREVIVENCIA

Más allá de los múltiples dispositivos a través de los cuales el imperialismo español — sea este propulsado por castellanos, catalanes, vascos, gallegos o canarios— intentó imponer un modelo único de vida, de saber, de cosmovisión, de reli-gión y de sexualidad, fueron más fuertes las capacidades subversivas y de sobre-vivencia que fueron capaces de elaborar los negros e indígenas entre los siglos *xvi* y *xix*.



Milagros de los santos médicos Cosme y Damián, ca. 1510.
Museo del Prado, Madrid

Alrededor de 1510, óleo sobre tabla, 188 × 155 cm, sala 051A: “Se representan dos milagros de estos gemelos que difundieron la medicina y el cristianismo. A través de un milagroso sueño, los santos médicos trasplantan la pierna de un etíope recién fallecido a un sacristán blanco. La visión peyorativa del africano se refleja en la posición inferior del cadáver, aunque especialmente en la amputación y el posterior injerto de la extremidad gangrenada en sus restos.”⁶ El cuadro representa la tradición española de construir confortabilidad blanca a partir de los cuerpos negros.

⁶ Texto de la descripción de la obra extraído de la web del Museo del Prado. Véase enlace web 4) pág. 131



Venganza anticolonial, Iki Yos Piña Narváez Funes, 2022.

Confrontamos la imposibilidad del habla impuesta por el colono como una forma de afrenta de quienes migramos y decidimos no agachar sumisamente la cabeza. “Devolver el oro” no es entonces una confrontación al reino de España desde la lectura capitalista de los metales preciosos robados del Sur global, sino que una necesidad de devolución de todas las vidas, cosmologías, epistemologías y sexualidades que Occidente, y en particular el Imperio español, nos ha querido robar. Al gritar “Devuélvannos el oro” queremos la recuperación de lo arrancado, la presencia de lo que no existe, de lo que intentaron borrar, de las vidas fugitivas, los cuerpos desterrados, los penachos, elekes y dioses secuestradxs, las ánimas perdidas, los frutos prohibidos, los manatíes y aves enjauladas, la sangre derramada, los

⁷ Fragmento de la introducción del libro *Devuélvanos el oro. Cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales*, del Colectivo Ayllu.

Colectivo Ayllu

*cantos silenciados, el oro, la plata, los diamantes, la caña de azúcar, la papa, los vicios, las idolatrías extirpadas. “Devuélvanos el oro” es entonces recordarle al blanco que le conocimos a partir del rapto, el saqueo, la violación, y que esta violencia se reactiva cada día. No hay perdón ni olvido. La reparación que exigimos no es moneda de intercambio.*⁷

El Colectivo Ayllu es un grupo colaborativo de investigación y acción artístico-política formado por personas migrantes y racializadas, disidentes sexuales y de género provenientes de las excolonias europeas de América Latina y el Caribe. El colectivo nace en 2017 (heredero de Migrantes Transgresorxs, creado en 2009) y propone una crítica al colonialismo, realizando producciones artísticas en múltiples formatos y generando procesos de aprendizaje colectivo, de mediación y de producción escrita. Ayllu —palabra que en lengua quechua hace referencia a familia extensa— está establecido entre las ciudades de Madrid y Barcelona y representa una comunidad afectiva, una familia que se teje desde distintos lugares, recuperando la memoria ancestral y transitando con otras poéticas a lugares futuros colectivos. Está compuesto por Alex Aguirre Sánchez, Leticia “Kimy” Rojas Miranda, Lucrecia Masson Córdoba, Iki Yos Piña Narváez Funes y Francisco Godoy Vega.

La tradición que nos atraviesa

Enlaces web:

1) <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/milagros-de-los-santos-medicos-cosme-y-damian/bfdb052e-4eb4-4aeb-9167-d1e2b247bb8d>

Créditos de la exposición

MESA CURATORIAL

Marta Gracia Valladares

Ferran Utzet i Sadurní

Enric Puig Punyet

Reconstrucción:

La Santa Virreina (escena III)

Antonio Gagliano

Verónica Lahitte

Agradecimientos Javier Andrés Rodríguez, María Auxiliadora Balladares, Ingrid Blanco, Lorena Cabral, Bertha Díaz, Paula Miranda, Amaranta Pico, Linda Valdés, We Love Marta, Hangar, Archivo Histórico de la Diputación de Barcelona, Archivo Municipal de Barcelona, Becas Premios Barcelona 2020 y la Fundación Gran Teatre del Liceu

Aliens y naves

Robert Llimós Oriol

Agradecimientos Teresa Galin Llimós, Emmarcadors de Gràcia y Vicenç Piera

Bodylandscape / Cospaisatge / Cuerpopaisaje

Maria Coma

Diseño para la instalación en el espacio y asesoramiento Marc Vilanova

Invitado vocal Sinjo (aka Aaron Sinjo Barner)

Espacio de residencia artística Lake Studios Berlin

Humedades, esquerdes i gotelé

José y sus hermanas

Patricia Albizu, Alejandro Curiel, Ignacio de Antonio Antón, Marta Díez, Carolina Manero, Glòria Ribera y Gemma Polo

Colaboradores Gerard Sancho, Javi Navas y Pascualin Estructures

Un cuerpo incoherente

Xesca Salvà

Fotografías Gabriele Sisti

Soporte en la búsqueda de las piezas Paula González Infante

UN ROSARIO DE DESPROPÓSITOS

Albert Gironès

Con la colaboración de Clara Gassull y Ran-el Cabrera

Producción Edu Vidiella, Fusteria Albert Gironès, Grup BOU, Logoscan Treballs Gràfics y Vidres Valls

Soporte montaje Oriol Moreno

Con el soporte de ICUB y el Ayuntamiento de Barcelona

Agradecimientos Aina Crespi, Alberto Darder, Aniol Gironès, Anna Vilamú, Antonio Bernal, Diario de Mallorca, Eugènia López, Jordi Andilla, Maria Calafat, Mònica Rovira, Pol Olivé y Vicente-Juan Ballester Olmos

NARCISO Greta Alfaro

Posproducción y sonido David Ferrando Giraut

Agradecimientos Matt Haycocks, Ángel Alfaro, María Asunción Yanguas, Johannes Wolf, Jack Wolf, Electricidad Galán Cornago y Sindicato de Riegos de Fitero

Gnosi iluminada Agustín Ortiz Herrera

Asistente de producción Daniel Cao

Coreografía Iver Zapata

Bailarines Lluís Garau López, Sergi Corominas Jaén, Ioar Labat Berrio, Carlos García Corchia e Ignacio Alejandro Jiménez Cabello

Actores Cèsar Martínez González, Freyja Palau Vidal, Leo Roldán Pulido, Charlie G Fennel, Toni Navarro, Frank Trobok y Iver Zapata

Voz narradora Anna Pérez Ortega

Banda sonora Agustín Ortiz Herrera

Canción “El Señor” (Adaptación por *Gnosi iluminada*)

Intérprete Alan Neil

Música, letra y producción Alan Neil

Canción “Sicut Virgo” Interpretada por Auditexaudi

Adaptación musical de Hildegarda von Bingen de Margarida Barbal Rodoreda

Intérpretes Dinna de Rosa Rigau, Lorena García García, Lucía Cano Villaverde, Montserrat Vives Brescó y Margarida Barbal Rodoreda

Maquillaje Natalia Campos

Estilismo Tania Marcial

Sonido Adrià Gómez Sentis

Registro voz narradora Pau Oltra i Tropic Studio

Edición de sonido Carlos Gómez

Foto fija Daniel Cao

Préstamo de antiguos libros de la Biblioteca del Convento de Santa Mònica CRAI /UB

Investigadora Marina Ruiz

Dirección CRAI Biblioteca de Reserva Neus Verger

Agradecimientos Jordi Moreno Romero, Roberto Piqueras, Aida Mestres, Pau Martínez, Dolores Pulido, Elisenda Rius, Paloma Báscones, Franco, Marc Ribera, Miguel Ángel de Heras, Sergi Botella, Marina Ruiz, Neus Verger, Judit Casals, Ayuntamiento de Sant Cugat del Vallès, Universidad de Barcelona, CRAI/UB con la asistencia de la producción de Hangar.org

Nuestro juramento altar a nuestra señora de los papeles y los placeres de los migrantes

Colectivo Ayllu

Alex Aguirre Sánchez, Francisco Godoy Vega, Iki yos piña narváez, Kimy/Leticia Rojas Miranda y Lucrecia Masson Córdoba

Coordinadora de producción Patty Barleycorn Orobyi

Gestión y producción Karol Mena y Cooperativa Periferia Cimarronas

Fotografía Groupie D.

Edición de fotografía Rob Maldonado

Vídeo Danny Arcos

Sonido Tidiane Diedhiou Dianara

Vestuario y estilismo Satan

Maquillaje Jonah Kawri Ramírez Sturzenegger

Diseño de vestuario Manauara Clandestina y Somática Visceral

Serigrafía Travas Camisetas

Performers invitadxs Amanda Araújo AKA KAYK, Carol Casal, Cacao Díaz, André López y Silvia Albert Sopale

Imagen histórica reproducida Hernando de la Cruz. *El infierno*. Iglesia de la Compañía, Quito (Ecuador)

Festival Sálmon

Cetros de creación coorganizadores Antic Teatre (Semolina Tomic, Elisabeth Ruiz), La Caldera (Oscar Dasí, Cristina Riera, Raquel Ortega), Graner (Sonia Fernández, Ariadna Miquel) y La Poderosa (Mònica Muntaner, Anna Bohigas)

Equipo curatorial Sofia Asencio, Iñaki Álvarez, Bea Fernández y Ariadna Rodríguez

Coordinación general Dianelis Diéguez

Producción Noe Laviana

Coordinación técnica Arnau Sala

Comunicación Raquel Tomàs

Prensa Yolanda Jiménez

Asistencia a la producción Laura Riera

Imagen gráfica y diseño web todojunto.net

Traducciones Marc Villanueva

Registro audiovisual Andrés Pino

Registro fotográfico Mila Ercoli

Ultraficción Nr.4 / Working class Conde de Torrefiel

Con la participación de los estudiantes de Introducción a la escenografía de ETSAB-UPC (Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona UPC)

Estudiantes participantes Jose Alberto Zapata, Bennani Alia, Elena Álvarez Andrés, Sara Atristain Beldarrain, Ignacio Candel Rubio, Alexandra Chabriat, Pau Gelpí i Roig, Bernat Ginot i Julià Maria José González Ruiz, Laia Montserrat Cortázar, Oriol Palomeque Candi,

Oriol Puig Font, Leire Román Hernández, Guillem Rosal Grifoll, Júlia Sabater i Nogué y Carme Rosselló Oliver

Docentes Yaiza Ares, Guillem Aloy Bibiloni, Guillermo López Ibáñez, Antoni Ramon Graells

Fotógrafa Judith Casas

El camino del ardor

Alberto Cortés

ECOSS Convocatoria Ecos, ecosistemas de lo inesperado

Curadoría KònicLab (Rosa Sánchez y Alain Baumann)

Jurado Roberta Bosco, KònicLab y Enric Puig Punyet

El algoritmo desnudo

Anna Carreras

Plantas medicinales Helena Canyelles

Diseño Duna Romagosa

Metamáquina

Mónica Rikić

Música original Rodolfo Venegas

Membranas Zombies

Muaj!

Marzia Matarese, Desirée Quevedo y Sonia G. Villar

Agradecimientos Enclave Micopirata Mutante (eemeemee.org), Espai Salamina, Ecovilla La Sequoia, Laila Agzaou, Espiga Craft Beer Shop, Bar Palmer (Poble sec), Torrero Vidres, Ferran Collado, La Escocesa, Tomás Martín, Santi Boada

EQUIPO DEL SANTA MÓNICA

Dirección Enric Puig Punyet

Coordinación general Roger Vinent Arnau

Ediciones Cinta Massip

Dirección técnica Marina Rubio Marco

Coordinación de actividades Eva Ruiz

Administración Cristina Güell

Secretaría dirección Sònia Izquierdo

Difusión Juanjo Gutiérrez

Web Luis Villalón

Redes sociales Ariadna Sánchez Astinza

MÓNICAS (ARTISTAS RESIDENTES)

Christina Schultz, Azahara Cerezo Cerezo, Marc Padró Ferrusola, Sílvia Renda, Carlos Clemente Gil, Estefanía Martín, Ángela Victoria Precht Garandillas, Ezequiel Soriano Gómez, Francesc Isern, Irena Visa Carreras, Cristina Cordero Crespo, Laura Arensburg, Natalia Carminati, Marta Solans Oliveros, Carolina Zerpa, Sonia Gómez Villar, Alba Ricart Hernández, Diana Ragel Lampe, Elena Blesa Cábész, Jordi Ferreiro, Clara Piazuolo Lamote de Grignon

PERSONAL DE SALA

MAGMACULTURA, SL, Ainhoa Arroyo Tomás, Elizabeth Bertolín
Mercado, Sílvia Camacho Riart, Oscar Canal Vicente,

Alba Coll Zapata, Raúl González Carrasco, Roser Martín Ausió,
Héctor Martos Avellaneda, Ángel Monlleó Marsal y Josep Francesc
Valero Garcia

MONTAJE

Grop - Exposiciones y Museografía SL Raul Baeza, Carlos Portillo,
Fco. Javier Hernández, Pau Segura, Ernest Montllor, Danilo Romero
Cuffia, Luís Sanchon, Favio Monza, Jordi Segura, Luis Bisbe, Begoña
Terradas, Xesco Muñoz y Luis José Hernández

LIMPIEZA

L.D., SAU Julia Barrueto, Tania Ginés, Lali Ventaja, Lidia Toala,
Rosa Bajaña, Olga Carrión, María Olga Bustos, Elizabet Tipán, Gloria
Canelo y Sergio Sánchez Blesa

SEGURIDAD

Iman Seguridad, SA María Isabel Bermejo Celdrán, Juan Carlos
Alba Collado, Daniel Sanchez Sánchez, Mileidys Landestoy y Fabian
Arnaldo Jaeggi

MANTENIMIENTO

Ferrovial Juan Vizuete y José María de Santos

mòni
cà



s
anta