

La interpretación de la sostenibilidad y

la sostenibilidad de la interpretación

THE INTERPRETATION OF SUSTAINABILITY AND THE SUSTAINABILITY OF THE INTERPRETATION

ABSTRACT

“Sustainability” is a controversial term for its implied willingness to support an unworkable system. The analysis of its contradictions leads us to a horizon of “downshifting” that, far from specific technological innovations, demands global cultural solutions. This urgency, in addition to the crisis of modernism and its legitimation of artistic autonomy and futility, has encouraged contextual art practices. Practices that often advocate a direct relationship with the “real” without the mediation of artistic formalities. Neglecting these elements of mediation and those areas of autonomy may, however, not only hamper the necessary reinterpretation and reassessment of the “real” achievement of the system but also to give fuel to functionalism and distort the processes of cultural differentiation.

Keywords

Art, sustainability, politics, downshifting, hermeneutics, subjectivity.

RESUMEN

“Sostenibilidad” es un término controvertido por su implícita disposición a sostener un sistema inviable. El análisis de sus contradicciones nos emplaza a un horizonte de decrecimiento que, lejos de innovaciones tecnológicas puntuales, nos exige soluciones culturales globales. Esta urgencia, unida a la crisis del modernismo y su legitimación de la autonomía y la inutilidad artística, ha orientado al arte actual hacia prácticas contextuales que, con frecuencia, abogan por una relación directa con “lo real” no mediada por formalidades artísticas. El desprecio de esos elementos de mediación y espacios de autonomía puede, sin embargo, no solo dificultar la imprescindible reinterpretación y reevaluación de los logros “reales” del sistema sino privilegiar el funcionalismo y la degradación de los procesos de diferenciación cultural en la que este medra.

Palabras Clave

Arte, sostenibilidad, política, acrecimiento, interpretación, subjetividad.

Una de las muchas consecuencias que ha tenido para el arte el derrumbamiento del paradigma moderno, en concreto, para lo que aquí nos interesa, sus expectativas de *intemporalidad* (el buen arte no depende de gustos coyunturales) e *inutilidad* (el buen arte se posiciona dialécticamente en contra de la racionalidad de los fines), ha sido el creciente protagonismo cobrado en el arte contemporáneo por sus pares antagonistas: la *actualidad* (el buen arte se sumerge en el presente) y la *utilidad* (el buen arte, parafraseando la undécima tesis de Marx sobre Feuerbach, no se limita a *interpretar* el mundo, pues de lo que se trata es de *transformarlo*). Pues bien, si repasamos la agenda de soluciones transformadoras que el presente nos reclama, sin duda el asunto de la sostenibilidad ocupará un lugar destacado. De ahí que buena parte de ese arte que pretende recuperar su legitimidad histórica aportando soluciones útiles en un contexto de actualidad se haya consagrado a reciclar desechos, denunciar tropelías urbanísticas, recuperar espacios públicos degradados para convertirlos en florecientes huertos urbanos, crear comunidades con hábitos sostenibles... en fin, a practicar un activismo medioambiental mucho más preocupado por sus relaciones sincrónicas con problemas transdisciplinares que por sus relaciones diacrónicas con las formas y las formalidades del arte.

La heterogénea variedad de actividades asociadas a esta sensibilidad tienen en común su relación antagonista con el arte “estético”, que reclamaba, ante todo, una sensibilidad (entendida ahora no como “preocupación” o “simpatía” sino como una faceta de lo humano separada de la razón práctica y de la pura) autónoma, *especialmente desafecta a la eficacia comunicativa*. Pero el fabuloso espacio de posibilidad que nos ofrece la crisis del modernismo depende de que seamos capaces de superar también la última y más poderosa de sus inercias: la lógica que nos induce a interpretar esas posibilidades actuales (de actualización) como el material coherente y políticamente avanzado llamado a reemplazar un esteticismo caduco. La superación del modernismo vendría entonces a legitimar de forma mecánica y maniquea sus pares opuestos: frente a la unicidad del objeto artístico patrimonial y disciplinar, la multiplicidad de los procesos inmateriales, “matrimoniales” e interdisciplinares; frente a la expresión del genio, la participación en el intelecto general; frente a la convicción, la responsabilidad; frente a la universalidad e intemporalidad, lo local, concreto y contingente; frente a los modelos, los ejemplos; frente a los mensajes y su recepción, los servicios y la participación; frente al sentido, la circulación; frente a la estética de lo escaso, excepcional e inimitable, la estética del exceso y lo vulgar; frente a la alienación en mundos “otros”, las formas de vida en otros mundos... La caracterización como estilo de época de la superación de la época de los estilos podría impedirnos ver con claridad el horizonte de posibilidad que se nos abre y favorecer la pronta “obsolescentización” de sus medios sin llegar a actualizar sus fines.

Por otra parte, las muchas y acendradas críticas contra el modernismo (sistemática y polémicamente identificado con Greenberg, un crítico con una capacidad de focalizar el debate muy por encima del interés de su obra) han desvelado ya sobradamente¹ los vínculos de la estética modernista con la subjetividad burguesa (a la que tampoco costaría identificar como una de las principales responsables de la insostenibilidad de nuestro modo de vida). No obstante, como tan a menudo ocurre, es posible que hayamos tirado al niño con el agua sucia y, en la merecida denuncia al arte modernista, arrastremos cualquier actividad metafórica o acción simbólica que no tenga como objetivo final la superación (y la realización) de lo artístico (una condena que afectaría incluso a las prácticas artísticas que integran en su crítica institucional la conciencia de su propia impropiedad).

1 DEL DESARROLLO SOSTENIBLE AL DECRECIMIENTO SALUDABLE

Antes de extendernos en el desarrollo de estas advertencias, conviene que analicemos el concepto de “sostenibilidad”, que resulta cuando menos controvertible por su relación fundacional con el crecimiento. El “desarrollo sostenible” nace en el Informe Brundtland (1987), encargado por Naciones Unidas para tratar de hacer coexistir el desarrollismo con la ya por entonces evidente necesidad de disminuir su impacto medioambiental. El informe ofrece pocas dudas sobre su compromiso con el crecimiento,² del que deriva la sospecha generalizada -tantas veces justificada posteriormente- de que lo que trata de sostener el “crecimiento sostenible” es el propio crecimiento, razón por la que resulta tan frecuentemente citado y fagocitado por el capitalismo (hasta el punto de haberse convertido en una de las locomotoras de su insensata obsesión productivista).

La economía capitalista -a diferencia de cualquier economía doméstica, que aspira a gastar lo que ingresa- no funciona en un sistema estacionario. El crecimiento no puede, en consecuencia, considerarse un éxito del sistema, sino su principal fallo, una necesidad hecha virtud. Ya he resumido en otro lugar (Salas, 2008) los impactos físicos y sobre la calidad de vida del crecimiento, por otra parte de sobra conocidos. Baste reiterar una vez más la obviedad de que el crecimiento ilimitado en un planeta limitado es insostenible y que, en consecuencia, la posibilidad que se planteaba en su momento el informe Brundtland de paliar las lacerantes miserias que provoca el crecimiento con más crecimiento es, ya a corto plazo, tan recalcitrante como pretender pagar las pensiones con un aumento de natalidad. Si la quinta parte de los habitantes del planeta que, según el Banco Mundial, viven bajo el umbral de la pobreza, alcanzaran el nivel de vida (es decir, en nuestro imaginario, el nivel de consumo) de la media de los españoles (no digamos ya de los estadounidenses) la huella ecológica superaría con creces la capacidad de carga del planeta. En conclusión, la justicia social no puede alcanzarse mediante el crecimiento si no se reduce paralelamente el diferencial haciendo decrecer las zonas más desarrolladas.³

En pocas palabras, la inversión del modelo del crecimiento incesante -lo que es tanto como decir la superación del capitalismo- no es una alternativa política, es una obligación técnica a corto plazo. Las opciones se reducen entonces a anticipar lo inevitable o dejar que sea la propia dinámica la que se autorregule mediante situaciones imprevisibles aunque, más que previsiblemente, traumáticas. Parece evidente que aquellos que tienen en sus manos la posibilidad de iniciar un proceso de transición no traumática han optado por la segunda opción, quizá porque consideren más “ecológico”, en términos darwinianos, que se produzca un proceso de selección natural para el que se sienten en una posición más competitiva. Y, con el fin de demorar lo inevitable y consolidar esa posición de privilegio, han creado el concepto de “desarrollo sostenible”, que no dejará de ser un oxímoron mientras el desarrollo se siga identificando con el crecimiento económico.

El desarrollo sostenible reedita la maltrecha fe de la economía neoclásica en la ilimitada capacidad de la naturaleza -concebida siempre como objeto de explotación- para regenerar sus recursos. En los muchos sectores en los que esta creencia -derivada de la capacidad de la tierra para aumentar su productividad agraria al ritmo de la demanda- resulta insostenible, se confía en la innovación tecnológica. La ecoeficiencia de nuestras máquinas, unida a la desmaterialización de la economía, haría que disminuyera la demanda de materias no renovables y el impacto de nuestra forma de vida. Pero lo cierto es que no se ha producido ningún logro significativo en relación a ese objetivo: la huella ecológica del ser humano no deja de aumentar, cada vez

es menor la biomasa que le cedemos al resto de los seres vivos, cuya diversidad no para de disminuir; el consumo energético no ha dejado de crecer y la hipotética desmaterialización de la economía no hace más que encubrir que estamos exportando al tercer mundo las actividades industriales gastosas y gravosas (lo que aumenta el impacto global al incentivar el transporte).

Y ello es así, en buena medida, además de por la escasa voluntad política o su falta de traducción en medidas concretas, por el conocido *efecto rebote* de la “ecoeficiencia”: combatir el efecto refuerza la causa. Paradójicamente, la optimización del consumo unitario no disminuye sino que aumenta el consumo global: las bombillas de bajo consumo se dejan encendidas, lo que ahorramos en calefacción con el aislamiento de las ventanas lo gastamos en unas vacaciones esquiendo o lo reinvertimos en hacer crecer el negocio, la disminución del consumo de los coches nos alienta a vivir más lejos...

De ahí que el “desarrollo sostenible” tenga que sostener no solo el desarrollo, sino *también su imaginario y su mitología*, basada en que si los dioses nos entregaron el planeta no solo para que creyéramos y lo explotáramos (Génesis 1:28-29), sino para que nos realizáramos como humanidad coadyuvando con nuestra razón técnica a este objetivo que disocia los sujetos de los objetos, también debieron preocuparse de que tal cosa resultara físicamente posible. Los problemas medioambientales que provoca esta mitología del crecimiento superan los estrictamente biofísicos. Tanta o más incidencia que el crecimiento en sí mismo tienen las “políticas de crecimiento”: desregulación, deslocalización, endeudamiento, calentamiento económico, corrupción del carácter, pérdida de calidad de la democracia, aumento de las desigualdades, hipertrofia de las corporaciones, desempleo estructural, presión sociolaboral... que socavan los supuestos aspectos positivos del crecimiento y expanden un modelo de bienestar que no es ni sostenible, ni universalizable, ni siquiera gratificante. Pero, sorprendentemente, la crisis del 2008 no ha hecho más que divinizar el factor crecimiento, único elemento que se baraja y reitera hasta el hastío como indicador de la salida de una crisis que, etimológicamente, no se puede concebir como una parada técnica sino como un cambio de rumbo (hacia un futuro por definir del que solo tenemos un dato: no podrá ser como el pasado que hasta aquí nos condujo).

Al confiar el mantenimiento del bienestar en el sostenimiento del desarrollo recaemos además en la inveterada costumbre productivista de encarar con sofisticados recursos tecnológicos problemas que se podrían atajar con sencillas soluciones culturales. Los remedios tecnológicos tienden a ser puntuales, se focalizan en los efectos sin abordar las causas. Sin embargo, los impactos del crecimiento se retroalimentan: la deslocalización de la producción y la globalización del comercio aumenta la necesidad de transportes, lo que aumenta la demanda de petróleo que, a su vez, aumenta la contaminación; además de la necesidad de infraestructuras, que endeudan y permean las economías locales al poder de las corporaciones, lo que fomenta los “monocultivos” productivos que, a su vez, demandan más consumo, más crédito y más transporte y, en consecuencia, más petróleo e infraestructuras, cerrando uno de tantos círculos viciosos que jamás se podrán romper actuando sobre los problemas técnicos que provocan los factores disociados. El tratamiento ha de ser pues “homeopático” y aplicarse al nivel de la concepción global de las formas de vida.

Por ello, los partidarios de pasar del “desarrollo sostenible” al “decrecimiento saludable” (Martínez, Puig, Monjo y Ortega, 2008) plantean, ante todo, un cambio de mentalidad. Serge Latouche (2008), uno de sus principales mentores, insiste en preferir el término “acrecimiento” al de “decrecimiento”, no solo para evitar connotaciones involutivas sino para ponerlo en relación

con el de a-teísmo: la primera misión -que hoy parece poco menos que imposible- para imaginar un modelo de vida sostenible sería interpretar con escepticismo el dogma del crecimiento. De ahí que su decálogo, el plan de las ocho “erres”, empiece destacando la necesidad de *reevaluar* y *reconceptuar*. Antes incluso de *reestructurar* el capitalismo, de *reutilizar* sus productos, de *redistribuir* la riqueza o de *reducir* el trabajo, la producción, el transporte, los residuos y el ritmo, conviene abrir hueco en nuestras mentes para un paradigma socioeconómico alternativo a aquel que nos induce a realizarnos en el trabajo productivo y a confundir dignidad y consumo (no ser menos que nadie es no tener menos que nadie), a vincular el reconocimiento social y el respeto a uno mismo con la capacidad adquisitiva y productiva, a identificar el bienestar con la posesión de bienes materiales. Parece más claro que nunca que nuestras categorías mentales (que ya casi parecen un “a priori” de la conciencia) construyen una realidad que, como no podía resultar de otro modo, confirma las perspectivas *realistas* (que han conformado esa realidad).

Necesitamos reinterpretar la realidad. Nuestros precios, que el mercado identifica con nuestros valores, no computan que estamos despilfarrando una herencia multimillonaria en recursos y materiales. Este olvido nos provoca una falsa sensación de omnipotencia. Cualquier pequeña empresa incluye en su cuenta de amortización la pérdida de valor de su inmovilizado (inmuebles, maquinarias, equipos, etc.), aunque no implique un gasto dinerario inmediato. Si en el planeta lleváramos esa cuenta quizá descubriríamos que la pérdida de materias que nosotros no sabemos producir (y que el planeta tarda milenios en reproducir) supera, sin sumar los costes ecológicos y sociales, las ventajas productivas (4/5 partes del coste de nuestros alimentos tiene que ver con cosas que no alimentan). Si, además, grabáramos la producción con los gastos defensivos (destinados a minimizar el impacto del desarrollo), los externalizados (los “daños colaterales”) y las pérdidas puestas en disvalor (lo que perdemos con lo que ganamos), nos daríamos cuenta de que nuestra riqueza nos hace cada día más pobres. Casi todo el programa del decrecimiento podría cumplirse si corrigiéramos los fallos del mercado, es decir, si los precios reflejaran realmente los costes o, dicho de otro modo, si pudiéramos apreciar nuestros valores desde un punto de vista ajeno a la realidad a la que deben su consideración.

Dejando aparte por falta de espacio el asunto de la *relocalización*, que plantea problemas radicales y apasionantes a las artes del futuro⁴; y la no menos relevante cuestión de la *repolitización*⁵, que también tendremos que postergar para otro artículo, resulta entonces evidente que la sostenibilidad nos plantea más problemas culturales -casi diría estéticos- que técnicos: básicamente, la imperiosa necesidad de *reinterpretar la realidad*, paliando las deficiencias de nuestros modos de ver y de representarnos lo visto. Circunstancia esta que le permitiría al arte encarar con renovadas expectativas sus problemas de legitimidad histórica sin renunciar a su vocacional crítica a la representación pero que, al mismo tiempo, alienta el pragmatismo artístico que comentamos al comienzo del artículo y que ahora retomamos.

2 POLÍTICA DE LAS DESCRIPCIONES

Como apuntamos, el arte parece deseoso de derogar definitivamente sus tradicionales compromisos con la interpretación del mundo para ocuparse enteramente de su transformación: hoy el arte desarrolla “proyectos”, diseña “dispositivos”, capta “recursos”, “media” con colectivos, gestiona e implementa “procesos”, y define “estrategias” destinadas a alcanzar objetivos pragmáticos más o menos ambiciosos mediante “tácticas” contextuales y partiendo de “hipótesis de trabajo” plausibles. No podemos más que comprender esta ansiedad dado que el arma principal del capitalismo es la “falta de urgencia”, pero no debería hacernos perder de

vista que, como hemos visto, el acrecimiento, base de la sostenibilidad, también nos emplaza a un trabajo simbólico con un importante componente hermenéutico.

Porque la gran baza del capitalismo es su difícilmente contestable eficacia. ¿Quién en su sano juicio que mire a su alrededor podrá negar el alto nivel de desarrollo al que nos ha conducido? Nadie que no interprete de una forma alternativa el concepto mismo de desarrollo. El arma principal del capitalismo es el realismo: es el realismo del Fondo Monetario Internacional, del Banco Mundial, de la Organización Mundial del Comercio y de tantas organizaciones que patrimonializan el “conocimiento experto”, el que nos ha hecho cimentar nuestro bienestar sobre “burbujas”, ridiculizando, desde las certezas que produce su pensamiento único, los conocimientos vernáculos, el sano escepticismo o incluso el mero sentido común que percibía sobre el terreno los desaguizados que provocaban sus “ayudas al desarrollo”. Nuestra realidad es, *efectivamente*, el resultado de *interpretar* la historia como progreso y el desarrollo como realización de la historia, de *interpretar* que las libertades individuales quedan garantizadas por la libertad de comercio y el derecho a la propiedad, que la política y el estado deben limitarse a garantizar estas pues los consumidores actúan de forma racional y los mercados libres se autorregulan. Una realidad que (ya) no demanda interpretación pues resulta tan inmediatamente evidente como la rentabilidad de comer en Canarias kiwis neozelandeses y en Nueva Zelanda plátanos canarios (aunque ambas plantas crezcan en condiciones similares). A cambio, claro está, de que no tomemos en consideración todas las circunstancias *que median* para que un disparate se haga real, para que se cumpla la metafísica liberal: las cosas son como son, y con ellas deberíamos avenirnos para conocer (*describir* los acontecimientos) y actuar (*encajar* en ellos).

En la tradición de Marcuse, Vattimo y Zabala (2012) subrayan que el sostenimiento de un capitalismo insostenible se basa en un aparato ideológico capaz de generar una experiencia de la realidad que impide pensar más allá de sus límites. La única manera de socavar un sistema de creencias alojado en nuestras conciencias y conductas es reinterpretar unos principios basados en la “objetividad” de unas descripciones que coinciden plenamente con el mundo que han instituido y se ven corroboradas por un imponente sistema de conocimiento experto. Un aparato que cumple la función de identificar la verdad con la *adecuación entre la realidad y el intelecto*.

Resultaría pues urgente orientar el pensamiento creativo hacia la crítica de la representación y la experiencia interpretativa que deconstruye la consideración de la verdad como presencia. De ahí que Vattimo y Zabala afirmen polémicamente que “los filósofos solo han descrito el mundo de maneras diversas; [y] ha llegado el momento de interpretarlo” (2012, p. 16) y postulen la hermenéutica (en una conversión de Nietzsche, Heidegger y Rorty al comunismo que demuestra que, efectivamente, la realidad es pura representación) como instrumento para el desmontaje de la ilusión del capitalismo.

Mientras que las imposiciones descriptivas aspiran a adquirir poder aparentando ser idénticas al objeto de conocimiento, la hermenéutica en cambio lucha por los conflictos de las interpretaciones, es decir, contra la conservación de las leyes, los valores y los principios naturales. (Vattimo y Zabala, 2012, p. 17)

Esta “política de las descripciones”, de la reevaluación y la reconceptualización, es la que prescribe el acrecimiento, una actuación que no solo implica una reinterpretación sino una

reubicación del discurso fuera del horizonte que se pretende superar. Como sugiriera Rorty (1991), a menudo la mejor manera de cambiar el mundo es cambiar de conversación. Dado que la verdad designa la relación de un discurso con un orden de cosas efectivo -con frecuencia instituido por ese mismo discurso-, cualquier enunciado que se referencie en un orden de cosas aún no existente deberá arriesgarse a parecer poco realista, deberá *representar* el orden de cosas que articula su verdad potencial.

Prohibir el arte mimético por tratarse de una copia que no tiene limitaciones y que, por tanto, puede hechizarnos no es muy diferente de circunscribir la filosofía a lo que es necesario. Esa “necesidad” no es otra cosa que el silenciamiento del otro por medio del diálogo, es decir, un acto de violencia por el bien de la preservación de la verdad. (...) Mientras que el conflicto inevitable que tiene lugar en una conversación remite a un anarquismo, un relativismo y una debilidad del pensamiento latentes, las imposiciones del diálogo precisan en cambio de un realismo capaz de conservar el orden político. (Vattimo y Zabala, 2012, pp. 40-41)

Con frecuencia, el diálogo encubre, tras su aspecto democrático y participativo, la obligación de ceñirse al lenguaje que ha servido para describir el orden de cosas *presente* al que nuestros argumentos o acciones deben adecuarse si no quieren parecer inútiles e inactuales o, peor aún, meramente simbólicos. De ahí el riesgo -sistemáticamente ignorado por buena parte del arte contextual y relacional- de la participación “que no tome en cuenta la habilidad que necesita el espectador (o *participador*, en su caso) para percibir hoy críticamente” (Fernández Polanco, 2007, pp. 132-33). Paradójicamente, buena parte del pensamiento artístico actual desprecia el trabajo de “dar que pensar” en beneficio de una ingenua liberación “en el acto” que permitiría escapar de la caverna de las categorías capitalistas para acudir en presencia de una “realidad” que no exigiría un ejercicio de capacidad crítica.

Son muchas las matizaciones que convendría tener en cuenta a la hora de analizar globalmente las contradicciones detectables en las muy variadas prácticas susceptibles de acogerse al rótulo de arte ecológico, político, activista, relacional o, más genéricamente, contextual. Aquí nos basaremos en la caracterización que del mismo hace uno de sus principales mentores en un libro que, me temo que por su simpleza, nos permite comentar en el corto espacio de un artículo algunas de las dudas que nos plantea.

Un arte llamado “contextual” opta, por lo tanto, por establecer una relación directa, sin intermediarios, entre la obra y la realidad. (Ardenne, 2006, p. 11)

Una realidad que el artista quiere hacer, más que representar, lo que le lleva a abandonar las formas clásicas de representación (...) y preferir la relación directa y sin intermediarios de la obra con lo real. (Ardenne, 2006, p. 15).

Que nos alejemos de las obras recurriendo [entendemos “que recurren”] a la imagen para preferir fórmulas gestuales, de exploración física o de confrontación directa, es entonces lógico. Sacrificar al rito de la imagen (o más bien del paso por la imagen), es sacrificar el contexto a su representación, cualquier representación consagra si no un alejamiento, al menos un distanciamiento del objeto representado. En la caverna platónica del arte, la obra de arte, si allí la instalamos, maravillará por su potencia de ilusión, su potencial glorioso de simulación. Sacar la obra de la caverna es modificar su naturaleza, pasar de la forma que

busca o produce el efecto plástico a una forma que abraza los hechos concretos. (Ardenne, 2002, pp. 26-27)

Ardenne pasa por alto que los inquilinos de la caverna platónica no podían abandonarla a voluntad: cumplían una cadena perpetua prisioneros del sistema categorial que nos hace humanos y, en la medida que tales, nos impide el contacto con las “cosas en sí”, a las que solo nos es dado acceder a través de su representación. No hace falta pecar de idealismo para reconocer que la realidad no es una alternativa a la representación sino su resultado, una consideración esencial tanto para entender por qué el arte ha tendido menos a “abrazar los hechos concretos” que a perder la familiaridad con ellos, a extrañarlos; como para “practicar” el acrecimiento pues, como hemos comentado, nuestro insostenible sistema se sostiene sobre la prevalencia de una realidad que nos impide pensar sus elementos de mediación desde fuera de los límites que conforman.

Nada es tan oblicuo como la relación directa, nada tan artero como la experiencia de lo inmediato. Una experiencia que, o es mística, o se basa en la ignorancia o la naturalización de las instancias de mediación. Nada moviliza más “inconsciente háptico” que el contacto con lo real.

Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible. Es la ficción dominante, la ficción consensual, la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real mismo y trazando una simple línea divisoria entre el territorio de ese real y el de las representaciones y las apariencias. (Rancière, 2010, p. 78)

El populismo más ingenuo lleva décadas exigiendo un arte que no necesite ser explicado, que no demande esfuerzo intelectual. Sin reparar en que el arte moderno ha sido un colaborador necesario en la deconstrucción de las culturas orgánicas, solo en cuyo contexto sus manifestaciones formales concretas podían resultar autoevidentes. El arte ha escarabado bajo sus pies hasta conseguir que, como afirmara Adorno al comienzo de su *Teoría Estética*, solo resulte “evidente que ya nada referente al arte es evidente” (2005). Y ello, en primer lugar, precisamente para poner en solfa la ideología identificante de la representación (que pretende establecer una relación no mediada entre la imagen y la cosa).

3 PASTORALISMO

Al hablar de modos de vida más “naturales” debemos huir, si cabe con más ahínco, de todo dogmatismo. Existe una acendrada tendencia a tomar la palabra por la naturaleza o, lo que es casi peor y más frecuente en materia artística, a pretender escapar de la cultura para encontrarse directamente con ella. Pero evitar la mediación no es el camino para escapar a la representación sino para caer en sus redes. Esta se convierte en ideología precisamente cuando se niega a sí misma y pretende establecer una relación entre una forma -tanto da si se trata de una forma clásica, una forma de hacer o una forma de vida- y una “cosa en sí”. Y la ideología no se combate evitando los elementos de mediación sino, bien al contrario, *poniéndolos en evidencia* marcando las distancias. En esa insistencia nos jugamos la legitimidad de cualquier apelación a la naturaleza que no quiera caer en el ingenuismo, en el mejor de los casos, o, en el peor, en el ecofascismo.

El arte en medio natural implica siempre la localización y, más allá de esta, la visita y la exploración física del paisaje. Está determinada por el sentimiento de un incumplimiento topológico del ser (no estoy en el lugar donde debería estar), sumando a una propensión a un nomadismo ansioso, en busca de una tierra prometida (¿dónde debería estar sino en un lugar de calidad osmótica que me permitiría encontrarme, sentir que mi ser participa plenamente de este mundo?). (Ardenne, 2006, p. 91)

La nostalgia del paraíso, de esa feliz relación no mediada con las cosas que perdimos al cometer el pecado de probar los frutos del árbol del conocimiento, es otro de los frutos tempranos de ese mismo conocimiento, conociéndose a sí mismo y sintiendo por ello mala conciencia. No basta con no pintar el paraíso, con buscarlo vivencialmente (en el más que dudoso caso de que los artistas de los Earth Works -de los que estaba hablando Ardenne en la cita- estuvieran tratando de entablar una relación mística con la naturaleza y no realizando el rito generacional -que aprendieron precisamente de literatos como Kerouac, Burroughs o Ginsberg-, de “echarse a la carretera” para abandonar la cultura burguesa fordista por la “ruta 66”) para escapar a la representación, pues “el paraíso” es, ya de suyo, literatura. Lo cual, por supuesto, no quiere decir que sus “poderosas palabras”, por parafrasear a Northrop Frye, no atesoren un enorme potencial revulsivo en un mundo que se desangra por la herida abierta de un manierismo esteticista incapaz de discriminar lo importante de lo trivial, el valor del precio.

Según Kenneth Clark, cuando se hace necesario “cortar con las sofisterías que protegen un arte autolegitimante” y generan “una situación sobreelaborada” surge en provincias, en la periferia de los centros de irradiación cultural, una “repentina aplicación del sentido común a una situación que había devenido sobre-elaborada” (1981, p. 53). Es comprensible que el hastío provocado por las sofisterías derivadas de la autoreflexividad modernista y su alejamiento dialéctico del acervo cultural compartido (no de la “realidad”, sino de las formas comunes de representarla) reclame ahora una relación realista y directa con las cosas mismas. Pero es importante subrayar que este “sentido común” brota de las “periferias del estilo”, plantea una intervención en la economía cultural de la consideración que no nace de la evidencia sino que nos conduce a ella por las carreteras secundarias de las referencias culturales. Por decirlo de otro modo, conviene recordar que el “sentido común” es aquí un género artístico.

De la época de Virgilio en adelante, la vacilación de la creencia en la virtud trascendente de los gobernantes (y esta creencia siempre vacila desde el instante en que es exigida) elevaba el tipo rústico -el pastor o el zagal- a la posición antes ocupada por Aquiles, Alejandro o Augusto. Dentro de esta concepción cortesana, el poeta o el pintor expresa la pretensión aristocrática de representar el todo de la sociedad (*l'état c'est moi*) a través de un personaje cuyo estatus representativo se deriva de su ubicuidad y su presunta proximidad a la naturaleza y los menesteres elementales de la vida.

Tradicionalmente, esta incorporación de lo común a lo elevado -y viceversa- ha recibido el adjetivo de “pastoril” o “pastoral”. (Crow, 2002, p.180)

Pero lo pastoral no se agota en la representación de modelos “de sentido común”, no pretende ilustrar con un regusto moralizante un discurso políticamente correcto o natural. Lo pastoral “extraña” las expectativas aristocráticas de identificar lo universal en lo particular explotando una lógica dialéctica.

Lo pastoral cobra significación a través de oposiciones, de una serie de contrastes, explícitos o implícitos, que los valores encarnados en su mundo crean con otras formas de vida. El más tradicional es el contraste entre el pequeño mundo de sencillez natural y el gran mundo de la civilización, el poder, el arte de gobernar, la sociedad ordenada, los códigos de conducta establecidos y el artificio en general. (David Halperin, en Crow, 2002, p. 180)

La abstracción modernista de postguerra, que sirvió de oponente dialéctico al arte avanzado posterior a los años sesenta (en el que hoy se mira el arte contextual), protagonizó no solo “el triunfo de la pintura norteamericana” sino el último acto de fe en la pintura de historia, en la aventura épica considerada como recurso artístico. Pero como no supieron reconocer en su prosaico presente nada a la altura de su destino (precisamente llamado a superar la representación y el lenguaje en pos de un retorno al paraíso de la percepción no mediada), convirtieron la alienación en un gesto y despreciaron su medio, privilegiando académicamente las verdades abstractas sobre el conocimiento particular y vernáculo.

No encontrando en la cultura nada de estatura suficiente para garantizar la representación a este exaltado nivel, extinguieron la figuración explícita para mejor retener las características formales del arte heroizante del pasado: grandes dimensiones, expansividad del efecto y retórica de la acción y el riesgo. En este sentido, su arte estaba anticuado en su ambición; no era sino el retroceso al siglo XVII de Rubens, Lebrun y Bernini, esto es, a la época en que el arte podría alimentar la creencia sincera en el *Vir Heroicus Sublimis* (para citar el título de uno de las obras triunfadoras de Barnett Newman) y en su capacidad de representar las cualidades y acciones de individuos superiores. (Crow, 2002, p. 185)

La siguiente generación, la de Johns y Rauschenberg, Arman y Spoerri, la de Debord y Buren, planteó una “incorporación de lo común a lo elevado” que todavía colea. El arte volvió a alimentarse de su medio, como antes de que la modernidad baudelaireana derivara desde Manet hacia Cézanne, pero las correcciones de las “sofisterías del estilo modernista” que eran el correlato de las correcciones de la sociedad de consumo de los 50, derivaron en la contracultura. Las decisiones artísticas perdieron el suelo formal que las hacía dialécticas, se volvieron “de sentido común” y se convirtieron en preferencias generacionales. En muy poco tiempo, las correcciones del estilo se disociaron de las correcciones de las nuevas pautas de consumo que ya habían aprendido a alimentarse del espíritu libertario y pastoral. En otro lugar tendré que extenderme sobre la connivencia entre los movimientos contraculturales de los sesenta y el sistemático desmontaje que el flamante capitalismo postfordista -para salir de la crisis de sobreproducción- le exigió a todas las rigideces fordistas: en materia de comercialización, producción, demanda, financiación, consumo, relaciones laborales, rigideces sociales, estatales, familiares... El recuerdo de aquel episodio (que no podemos reconstruir aquí) en el que el arte culminó el objetivo vanguardista de vincularse a la vida hasta el punto de promover un esteticismo difuso que hoy fatiga la capacidad crítica, debería hacernos pensar que el uso de las formas pastorales como elemento corrector de los excesos de sofisticación -tanto de los valores de cambio de las sociedades de consumo como de los protocolos formales de las disciplinas académicas-, no debería animarnos al desmontaje suicida de los sistemas de diferenciación y discriminación, y de los valores de mediación que implican, sino a la constante revisión crítica de los mismos.

La práctica del arte vive, como toda disciplina formalizada, prisionera de su historicidad. No puede dejar de ser una actividad altamente especializada que requiere un considerable esfuerzo de aprendizaje y aplicación paciente de lo aprendido por parte de quienes la practican y de su público principal; es decir, no sin dejar de existir. La emergencia y persistencia de la jerarquía de géneros impuso una línea entre la disciplina del arte y el vasto dominio de la comunicación visual en sus múltiples formas. El intento de romper estos lazos es un producto o de la pura negación del hecho histórico o de un deseo de desaparición entrópica de lo reconocible y lo diferencial en la vida cultural -proceso que de todas formas no deja de avanzar con bastante rapidez-. Que las artes hayan accedido a una buena parte del antiguo territorio de la filosofía académica, y que además estén destinadas a un público mucho más amplio, es un producto directo de esta disciplina y un signo de su potencial democratizador. (Crow, 2002, pp. 215-16)

El “pastoralismo contemporáneo” parece ligar necesariamente la crítica a un mundo insosteniblemente sofisticado –en el que los deseos se han desvinculado de las necesidades y, por lo tanto, de su posible satisfacción; en el que los precios se han separado no solo de los valores sino aún de los costes reales; y en el que las obras de arte hablan su metalenguaje en espacios elitistas y escindidos– con un retorno al “sentido común” que demandaría un arte de acceso directo. En el contexto de la superación de la modernidad, el arte parece así despedirse de sí mismo (de su propia historicidad, de sus formas especializadas de mediación) para integrarse de manera indiferenciada en el espacio de la comunicación visual. ¿Conservaría algún contenido político, en el orden de los retos urgentes que nos plantea el crecimiento, un arte considerado aún como disciplina “altamente especializada”, “formalizada” y “prisionera de su historicidad”?

4 POLÍTICA DEL RETARDO

Vivimos inmersos en una fantasmagoría en la que las mercancías carecen de valor de uso, los objetos, más que funcionar u operar, significan; las relaciones humanas están definidas por el espectáculo, la apariencia no solo determina y discrimina los cuerpos sino que los posee... y los elementos para la cuantificación objetiva de este mundo devenido imagen ignoran de forma sistemática el valor material de los costes de amortización. Pero una costra de impenetrable realismo logra hacer parecer inverosímil cualquier mecanismo de subjetivación, experiencia o interpretación de la realidad que se escape de los límites que ella misma define. Esta circunstancia nos impele a buscar soluciones atrapadas en el mismo marco conceptual en el que se nos plantearon los problemas. Y convierte el desarrollo sostenible en un sofisma. Pero no existe una vida natural liberada de las sofisterías que dan amparo a una existencia autolegitimante y sobreelaborada. El naturalismo solo opera *dialécticamente* en la medida en que abre una brecha entre la ficción que representa y el orden de valores del que disponemos para representarla, una brecha que deja penetrar “la vacilación de la creencia en la virtud trascendente de los gobernantes”. Esta brecha en el orden de lo real abierta en el plano de la representación demanda la interpretación de la intencional incorrespondencia entre (el orden de los valores simbólicos que debemos activar para apreciar) una ficción y la forma de racionalidad que nos permite caracterizar lo real como tal. Esa interpretación siempre plantea una reconsideración en las cotizaciones que rigen la economía de los valores culturales que determinan los comportamientos y las formas de subjetivación, pero, ante todo, sobrepuja la correspondencia ideológica entre el orden de cosas vigente y los elementos de mediación que lo hacen plausible. El arte es fundamentalmente un protocolo de atención que trata de

poner en evidencia (en el sentido cognoscitivo y crítico) la contingencia de los elementos que subyacen a la pretendida inmediatez de las imágenes y que operan sobre nuestros criterios de verdad y aceptabilidad cultural. Por eso sufre sobremanera ante las exigencias de organicidad que le cursan simultáneamente desde el activismo ilustrado, el populismo *naïve* o las industrias de la experiencia –que reclaman un arte que pueda ser experimentado al margen de la interpretación y, desde luego, del exigente proceso de formación que ella demanda-. Un arte que pretenda “establecer una relación directa, sin intermediarios, entre la obra y la realidad” debe despedirse de sí mismo como actividad crítica consagrada a deconstruir las catacresis que nos impiden percibir que la realidad es el resultado de una violencia olvidada. Y, sobre todo, debe saludar la “desaparición entrópica de lo reconocible y lo diferencial en la vida cultural”. A pesar de la enorme expansión de la economía del espectáculo que explota industrialmente la experiencia de lo inmediato, una crítica al modernismo “pasada de frenada” nos induce con frecuencia a festejar la superación de una de las pocas actividades consagradas al ejercicio de la interpretación del sistema complejo de referencias simbólicas en el que se sustenta el valor cultural que define las subjetividades en el capitalismo. ¿A qué se debe ese rencor, acendrado y socialmente extendido, contra esos sistemas formales de referencias? “¿No se aprecia una suerte de resentimiento contra todo lo que insinúe una cierta diferencia en unos momentos en los que, por otra parte, se la invoca con tanta vehemencia?”, se preguntaba Simón Marchán (2005, p. 88). El matiz que podría aclarar esta paradoja es que el objeto del resentimiento no son las diferencias -que, en el capitalismo postfordista, siguen siendo el motor de la dinamización de la demanda y la “obsolescencización” programada de la oferta- sino *los procesos de diferenciación* que demandan un trabajo de interpretación que atribuye valor cultural a las formas de desanclaje de la realidad. Formas esenciales para el *cultivo* del agnosticismo hacia la religión del crecimiento y sus lugares (comunes) sagrados. En este contexto, si el arte “pastoral” “se opone a lo aparente, a lo ilusorio, a lo ficticio” (Ardenne, 2006, p. 14), “le da la espalda a la representación, pretende sumergirse en el orden de las cosas concretas” (Ardenne, 2006, p. 16), es decir, si deja de operar entre las cosas y su consideración cultural, hipotecará su capacidad crítica por muy radicales que se pretendan sus contenidos de acceso inmediato.

El insensato deseo de un arte que se (con)funda con la realidad, “con lo visible, lo decible y lo factible”, un arte elocuente, autoevidente, que no exija trabajo interpretativo, que se consuma sin esfuerzo, como la información, es tan absurdo como las máquinas de gimnasia pasiva. ¿De qué vale el pensamiento crítico si no demanda el esfuerzo de pensar críticamente? En un texto con el significativo título de “Otro mundo es posible ¿qué puede el arte?” Aurora Fernández Polanco llamaba nuestra atención sobre la evolución del pensamiento de Susan Buck Morss. En 1996 protestaba con ironía por la reducción de la experiencia estética a la recepción de información: “¿Está pasado de moda decir esto? Quizá ya hemos dejado atrás la era de las imágenes que son más que información” (en Fernández Polanco, 2007, p.126). Años después, corroboraba sin nostalgia aquella impresión al reconocer en *Estudios visuales e imaginación global* la improcedencia de un arte del desvelamiento que, escarbando en el plano de la representación, tratara de encontrar una realidad auténtica y esencial bajo las apariencias.

El *mundo-imagen* es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta *imagen-superficie* es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo del otro modo. El objetivo no es alcanzar lo que está bajo la superficie de la imagen, sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una nueva cultura. (Buck Morss, 2005, p.159)

El trabajo en el plano de la representación no solo es fundamental para evitar la ideología, y para hacer atractiva una cultura alternativa a la del consumo (de *fast food* o *fast thinking*), sino para ralentizar el tempo en el que esa ideología medra. Habitantes de la caverna, no podemos escapar de la ficción para integrarnos pastoralmente en una vida real (que ya no sería una *forma de vida*), solo podemos “ganar tiempo” (y distancia crítica) en este mundo devenido espectáculo. Un tiempo sustraído a la acción y consagrado a la contemplación. A este respecto, Fernández Polanco protestaba por la forma en la que el Macba anunciaba su seminario “Otra relacionalidad. Pensar el arte como experiencia”: “Desde el punto de vista de la relacionalidad el museo es un espacio para el arte en el que se investigan nuevas formas de interacción social sin limitar su función a la mera exhibición, sino constituyéndose en plataforma de experimentación”. Fernández Polanco anticipaba su acuerdo en lo relativo a la concepción del arte como experiencia y el museo como plataforma de experimentación, pero cuestionaba el tono peyorativo que cabía deducir de la palabra “mera”, que parecía considerar la exhibición como espectáculo, despreciando lo que tiene de dispositivo para la experiencia, por lo demás, relacional: “lo que tiene de enseñar, exponer, mostrar, de dar a ver ‘la apariencia’ de algo a alguien” (2007, p. 129). Lo que se formaliza para ser mostrado, reclama que nos demoremos ante el objeto “de una reflexión especial”. Se da a ver *para dar que pensar*, en la medida en que la “característica principal del pensar es que interrumpe toda acción, toda actividad ordinaria, cualquiera que ésta sea” (Arendt en Fernández Polanco, 2007, p.130). Rancière ha insistido en esta experiencia política de la discontinuidad.

El problema no se encuentra entonces en la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo. Se encuentra más bien en ese dispositivo mismo. Su fisura deja ver que la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes. Esto es lo que la polémica de Rousseau dejaba en evidencia. Pero inmediatamente cortocircuitaba el pensamiento de esa eficacia a través de una muy simple alternativa. Pues lo que ella opone a las dudosas lecciones de moral de la representación es, simplemente, el arte sin representación, el arte que no separa la escena de la performance artística y la de la vida colectiva. Opone al público de los teatros el pueblo en acto (...) Sustituye la dudosa pretensión de la representación de corregir las costumbres y los pensamientos por un modelo archiético. Archiético en el sentido de que los pensamientos ya no son objeto de lecciones llevadas adelante por cuerpos e imágenes representados, sino que son encarnados directamente en comportamientos, en modos de ser de la comunidad. Este modelo archiético no ha cesado de acompañar lo que nosotros llamamos modernidad, como pensamiento de un arte devenido forma de vida. (...) Hemos dejado esas formas atrás. Pero lo que nos sigue resultando cercano es el modelo del arte que debe suprimirse a sí mismo (...), de la performance artística que saca el arte del museo para hacer de él un gesto en la calle, o anula, en el interior mismo del museo, la separación entre el arte y la vida. Lo que se opone, entonces, a la incierta pedagogía de la mediación representativa es otra pedagogía, la de la inmediatez ética. Esta polaridad entre dos pedagogías define el círculo en el que a menudo se encuentra encerrada hoy una buena parte de la reflexión sobre la política del arte.

Ahora bien, esta polaridad tiende a oscurecer la existencia de una tercera forma de eficacia del arte, que merece, propiamente hablando, el nombre de eficacia estética, pues

es propia del régimen estético del arte. Se trata, no obstante, de una eficacia paradójica: es la eficacia de la separación misma, de la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales ésta se ve apropiada por espectadores, lectores u oyentes. La eficacia estética es la eficacia de una distancia y de una neutralización. (Rancière, 2010, pp. 57-58)

Fernández Polanco rastrea esa eficacia precisamente en las formas de mediación y en el tempo que demandan. La imagen “que se muestra como arte” “reclama para sí la atención y el tiempo necesario para ‘atrapar un juego de relaciones’ o el poder de una metáfora; un tiempo prolongado ante (o alrededor) de la obra” (2007, p. 133). La autora sí se afana en diferenciar la crisis de la experiencia estética del potencial de las rememoraciones (que tanto denostaban Fried y Greenberg) que aflora cuando la imagen que se muestra como arte retarda el flujo del acontecer.

No nos entregamos hoy totalmente a las cosas en tanto son puras representaciones (...), corazón del concepto de contemplación de la estética idealista, sino que poco a poco hemos realizado con ella un gran *detournement*, la hemos llenado de impurezas. Podemos entregarnos a las cosas con mirada absorta, con admiración, con detenimiento y demora, porque, a medio camino, en medio o entre medias, se dan los momentos de reflexión: buscamos los recuerdos, las comparaciones, nos sobresaltan las reminiscencias, proyectamos, asociamos. La mirada se puede volver inquisidora, descubridora, inquieta, interesada, analítica, sorprendida a fin de cuentas. Y, por ello, el cuerpo deja de estar ausente y con él el deseo, las preguntas por la moral, la identidad, el mundo, el mundo de verdad, el de la enfermedad, el hambre, la codicia, la pulsión sexual, la envidia, la muerte. (Fernández Polanco, 2007, p.136)

La contemplación no es solipsista, la conciencia siempre se hace eco de otra cosa, la metáfora supone un traslado. La interioridad no vibra ante una sensación inmediata e intransferible, sino ante una reverberación de imágenes sociales que desplazan el discurso a un lugar en el que antes no se encontraba. Pero se ha extendido un prejuicio absolutamente injustificado sobre la pasividad “retiniana”, como si lo observado no demandara un ejercicio activo de interpretación. El par dialéctico de este prejuicio implicaría una promoción literal del concepto de “participación” que daría por sentado un aumento de la agencia e incluso una expansión cualitativa de la democracia.

[El arte contextual] revoca en particular el principio de pasividad, admitido como fundador de la relación con las obras de arte convencionales -una pasividad muy tradicional, donde solo vibra la interioridad de quien mira la obra. El arte participativo, sin embargo, activa la relación directa, el intercambio físico, la reciprocidad inmediata. (...) Se constituye como un agente activo de la democracia vivida, de la que es, probablemente, el más significativo hijo simbólico. Esta fórmula artística se despega de manera radical de lo ideal. (Ardenne, 2006, pp. 121-124)

Lo importante es participar. Pero ni la participación inmediata genera criterio (Habermas (1981) explicó que, exactamente al contrario, es la formación del criterio la que permite la participación) ni la inmersión en eventos informes deriva en sociedades democráticas. Cuando la “activación” se convierte en una carga demasiado pesada para un espectador obligado a derivar entre temas y situaciones desjerarquizadas que, a menudo, no mantienen referencias diacrónicas con el

medio o la memoria de los significados, no se cae en el riesgo de la ilegibilidad, sino, lo que es peor, se cae en el riesgo de la legibilidad en el orden del espectáculo: confío en que lo que aparece sea bueno y en que sea lo bueno lo que aparezca, puesto que no tengo capacidad de discriminarlo. De la muerte del autor no se sigue necesariamente el nacimiento del lector; y el aturdimiento de ese lector no reedita necesariamente el *shock* o el extrañamiento vanguardistas sino, la mayoría de las veces, el disfrute pasivo con la cesión colectiva de la agencia.

Herederos del arte de los 60, que se pensaba en términos de acontecimiento y acción, cualquier trabajo en el orden simbólico de la representación parece reincidir en la escisión modernista de la praxis política y el espíritu crítico, confinado en un ámbito disciplinar y autorreflexivo. Pero la hermenéutica también piensa el mundo en términos de acontecimiento. Como recuerda Luigi Pareyson, la interpretación es “una forma de conocimiento en que la receptividad y la actividad son inseparables” (cit. en Vattimo y Zabala, 2012, p. 141). No hay acontecimiento más vívido que el del advenimiento del sentido y los agenciamientos que enuncia: territorios mentales y formas de subjetivación que acontecen en un proceso de dilucidación y discriminación. Proceso que moviliza relaciones diacrónicas que sortean el privilegio de la actualidad y permiten movilizar anhelos y soluciones vernáculos o “anacrónicas”; y que implican un retardo que contrasta dialécticamente con una dinámica insostenible basada en un utilitarismo y activismo que atenta contra el principio de prevención. En última instancia, el arte contextual define una existencia arrojada, un estar en el mundo como sujeto, con dependencias, intereses y expectativas, en una cultura, una coyuntura, un discurso. Y no otra cosa es un intérprete: alguien que mira con interés al mundo, que no se le abre a través de la descripción sino de la participación, que necesariamente implica una transformación de las formas sociales de ver.

Si las enormes posibilidades culturales que nos abre la crítica a la autonomía modernista se interpretan como un nuevo estilo (caracterizado de forma escolar por los pares dialécticos resumidos al principio del artículo) dentro de la secuencia de reemplazos formales con la que el historicismo contribuye al mito del progreso y a la economía de la obsolescencia, habremos desperdiciado la inédita posibilidad de superar la dialéctica del pasado anacrónico y el presente insoslayable, la inercia de las descripciones y la dictadura del desarrollo, económico y cultural. Seguiremos atrapados en los límites de cristal de las posibilidades históricas que el capitalismo nos presenta como único horizonte sin atrevernos a pensar nuevas formas de temporalidad en un debate político sobre la complejidad como el que nos demanda el reto de la sostenibilidad.

El acrecimiento busca superar cualquier identificación con la involución (presupuesta en el término decrecimiento) al tiempo que quebrantar la fe en la ineluctabilidad de un determinado modo de pensar las relaciones sociales y económicas. No dispone de un programa definido ni de un partido al que el arte pueda servir de vanguardia. Trabaja desde la incertidumbre que exige la reconceptualización de los presupuestos operantes con una lógica inclusiva que asume, en todos los frentes, todos los enfoques que comparten su escepticismo hacia la lógica historicista del crecimiento y el progreso. Exige reciclar, reutilizar, redistribuir, reducir y reestructurar, pero también reevaluar, reconceptuar y reinterpretar, objetivos que demandan una capacidad hermenéutica que el arte debe seguir ejercitando, interpretando este nuevo espacio de convergencia crítica como un campo expandido para la interpretación y la controversia en donde participar, contrastar, discriminar y privilegiar los dispositivos analíticos y discursivos que nuestra cultura pone a disposición de la clase ampliada y no especializada de los trabajadores culturales —que ha permeado las fronteras entre creadores y

espectadores- en un escenario liberado de preconcepciones autocomplacientes o maniqueas. Porque los agenciamientos que procuran los trabajos simbólicos, que median en la economía de la consideración cultural y social, definen tanto su articulación formal interna como los escenarios intelectuales y sociales que nos permiten reconocernos, mirar y hacernos ver, representar y representarnos; definen, en definitiva, los escenarios en los que se recortan las representaciones de las subjetividades en cuya *performance* habrá de basarse siempre cualquier transformación del mundo de la vida.

Bibliografía

Adorno, T. W. (2005 [1969]). *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Ardenne, P. (2006 [2002]). *Un arte contextual: creación artística en el medio urbano, en situaciones, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC.

Buck-Morss, S. (2005 [2004]). Estudios visuales e imaginación global, en Brea, J. L. (ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

Clark, K. (1981 [1954]). Provincialism en *Moments of vision*. London: John Murray.

Crow, T. (2002 [1996]). La vida sencilla: el *pastoralismo* y la persistencia de los géneros en el arte reciente. En *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid: Akal.

Fernández Polanco, A. (2007). Otro mundo es posible ¿qué puede el arte? en *Estudios Visuales*, nº 4. <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/Aurorafernandez-4-completo.pdf>

Habermas, J. (1981 [1962]). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: G. Gili.

Latouche, S. (2006 [2008]). *La apuesta por el decrecimiento ¿Cómo salir del imaginario dominante?* Barcelona: Icaria.

Marchán, S. (2005). Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra. En Brea, J.L. (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

Martínez Alier, J., Puig Ventosa I., Monjo Omedes A. y Ortega Cerdà, M. (Coord) (2008). Revista *Ecología Política* nº 35 (Decrecimiento sostenible). Barcelona: Icaria. Recuperada el 20 de abril de 2014 de <http://www.ecologiapolitica.info/ep/35.pdf>

Naciones Unidas. (1987, 4 de agosto). Informe de la Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo. Nota del Secretario General. Recuperado el 30 de abril de 2014 de <http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/42/427>

Rancièrè, J. (2002 [2000]). *La división de lo sensible. Estética y política*. Centro de arte de Salamanca.

Rancièrè, J. (2010 [2008]). Las paradojas del arte político. En *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago.

Rorty, R. (1991 [1989]). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.

Salas, R. (2008). Acrecimiento. En Salas, R. (coord.). *Paradojas del bienestar. El consumo de imaginario y el imaginario del consumo*. II bienal de Canarias. Arquitectura, arte y paisaje.

Vattimo, G. y Zabala, S. (2012 [2011]). *Comunismo hermenéutico. De Heidegger a Marx*. Barcelona: Herder.

NOTAS

1. Por su claridad, permítaseme recomendar aquí la lectura de Brea, J.L. (1999). El museo contemporáneo y la esfera pública, publicado en <http://aleph-arts.org> (29.04.2014), aunque son legión los críticos que han destacado las relaciones entre la autonomía modernista y sus expectativas de un consenso no conflictivo y el confinamiento burgués del potencial transformador del arte (especialmente, en lo que aquí nos concierne, en relación con la percepción no consuntiva de la naturaleza) fuera del espacio político.
2. No en vano, el informe presentado a las naciones unidas en 1987 lo redactó la “Comisión Mundial sobre el medio ambiente y el desarrollo” y afirmaba desde su preámbulo y recapitulación (págs. 13 y 16) que “Lo que se necesita ahora es una nueva era de crecimiento económico, un crecimiento que sea poderoso a la par que sostenible social y medioambientalmente.” Una necesidad que juzgaban factible: “vemos la posibilidad de una nueva era de crecimiento económico que ha de fundarse en políticas que sostengan y amplíen la base de recursos del medio ambiente. Y creemos que ese crecimiento es absolutamente indispensable”.
3. Conviene destacar que el imaginario liberal se alimentó durante la guerra fría del argumento de que mientras el comunismo basaba la justicia en el reparto igualitario de la pobreza, el crecimiento que generaba capitalismo aumentaba el nivel de vida de los menos favorecidos aunque solo participaran en una parte exigua del pastel. Hoy este argumento emplaza trapaceramente las expectativas de los pobres (y, por ende, la justicia y aún la paz social) a un horizonte inalcanzable por insostenible.
4. Seguimos pensando el arte en términos de carencia (pocas obras de referencia internacional producidas, por un número muy limitado de artistas cada siglo, en unos pocos centros culturales desde donde irradian al resto del mundo), cuando nos enfrentamos al exceso de una producción fabulosa de imágenes de interés, muy a menudo local o vernáculo, que nos obligarán a cambiar completamente los protocolos de consideración de las imágenes y la práctica artística. Todavía hoy actuamos como si un puñado de genios cada “Renacimiento” fueran suficientes para “dar que pensar”, pero mañana tendremos que considerar la cultura como la medicina o la panadería: no necesitamos un genio de la medicina en un hospital de Nueva York o un obrador excepcional en un pueblo de Gerona, sino un centro de salud y una panadería cerca de casa.
5. El horizonte relativista en el que se proyecta la cultura es enormemente prometedor a la hora de producir debates “agonísticos”, pero muy inquietante a la hora de suscitar los amplios consensos que nos exigen unos retos globales objetivos.

