

El acontecer de la comunidad inesencial entorno a la necesidad en *Socius*, de Adrián Alemán

Teresa Arozena

Residir, del latín *residere*, formado con el prefijo *re*, como intensificador, y *sedere* (sentarse). Quedarse. En una isla la residencia ha de plantearse en algún momento como una posibilidad, como un dilema. La dicotomía insular siempre se encuentra entre dos proyectos dudosos: partir y permanecer. Esta dualidad forma parte de la naturaleza misma de la isla, de su definición. Sin embargo no se trata en absoluto de una elección real, de una alternativa auténtica. Lo cierto es que en la isla sólo es posible quedarse.

El modo en que *Socius* especula con esta posibilidad de residencia, cómo reflexiona sobre este acto de “quedarse”, de “sentarse en el sitio”, es uno de sus aspectos más relevantes. Es sólo en diferido, en el espacio-tiempo que abren las páginas del libro que forma una parte esencial del proyecto, donde resulta posible percibir en profundidad eso que podríamos llamar su *política situacional*. Una política que se despliega en la obra a través de su profunda dimensión performativa, de la evidente *operación del cuerpo* que pone en marcha. Elemento clave en el proyecto, el espacio crítico-textual del libro viene a prolongar en el lado de la recepción esa idea de “sentarse”, de “detenerse”, que funciona como germen del proyecto. Se reclama así para la experiencia visual un *tiempo expandido de relato*, más allá de las duraciones instantáneas que caracterizan la visualidad fungible y precipitada propia de nuestra era.

Sentarse en el sitio, quedarse, residir, es un acto cuyo significado sin duda encuentra hoy un suplemento. Un suplemento de resistencia que, como veremos, emerge en su íntima vinculación con los dispositivos de poder.

Una concepción ha cimentado el proceso de colonización global capitalista a lo largo del siglo XX. Se trata de una noción poderosa y regresiva que, como aquella del Aleph borgiano, despliega una figura inclusiva y totalizante, una imagen que es capaz de contenerlas a todas: la idea de la inmersión total en el mundo como *matriz*, la instauración del interior absoluto que se funda en un todopoderoso *ojo técnico-social*.

Sobre ese fondo convenido, poco a poco hemos visto mutar la categoría de *espectador*, fraguada a lo largo del siglo, ese hallazgo moderno que llegó para transformar definitivamente al *pueblo* en *público*. En la era de la postelevisión las nuevas y claustrofóbicas formas narrativas, derivadas de la telerrealidad, introducen el espejismo de la democratización del discurso. Los entornos participativos del nuevo milenio desdibujan las fronteras fijas entre emisor y receptor en una enorme y compleja maya informativa. No obstante, el contexto es hostil al discernimiento: todo significado es diluido rápidamente, absorbido por la preeminencia y velocidad del espectáculo, la prevalescencia de la mercancía.

En este sistema inmersivo la autorrepresentación está en alza. El espectador toma la palabra. Las prácticas narcisistas y voyeuristas más que nunca constituyen el sustrato del que se alimenta un imaginario en gran medida enajenante. Hay una extraña ironía en ello, una circularidad caníbal en cierto modo previsible.

Aquella “alienación del espectador” debordiana que fluía en beneficio del objeto contemplado, separación que se expresaba bajo la fórmula: “cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo”,¹ parece cerrarse sobre sí misma, en la medida en que el objeto de contemplación es la propia producción de la subjetividad particular. O como

¹ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, punto 30. Pre-Textos, Valencia, 1999, p. 49.

sostiene Brea, de *efecto* de subjetividad, de ese *sujeto como efecto*,² que constituye sin duda el filón de las nuevas formas del poder económico en lo que podría denominarse, de manera no poco inquietante, un *capitalismo de las identidades*.

Tenemos que coincidir con Foucault: somos mucho menos griegos de lo que creemos. “No estamos ni sobre las gradas, ni sobre la escena, sino en la máquina panóptica, dominados por sus efectos de poder que prolongamos nosotros mismos, ya que somos uno de sus engranajes”.³ Es precisamente en esta afirmación donde es posible comprender la aseveración que hicimos al comienzo, donde indicábamos que la operación consciente de *residir*, de *quedarse*, constituía uno de los aspectos más importantes de *Socius*. Señalábamos con ello hacia la idea de una mutua inmanencia de los fenómenos de resistencia y los dispositivos de poder. Si hay un lugar donde lo subversivo pueda ser reactivado para el arte es desde el hundimiento en la matriz oceánica de un mundo-espectáculo. Es allí donde el acontecimiento, en su localidad extrema —en su singularidad y profundidad— alberga el poder de operar una recomposición cultural, política y social.

Es en este sentido profundamente político como se plantea la *operación local* dentro de *Socius*. No obstante, el proyecto no trata en absoluto de reeditar una dicotomía global-local resucitando un supuesto “valor local” o incluso folclórico como espacio de resistencia *per se*. No podría ser nunca así, cuando en la era postcolonial resulta evidente que la *originalidad* —el mito original en todo su sentido—, funciona como reclamo esencial en la gran estafa de la industria espiritual del viaje. En un mundo de fondo homogéneo la eficacia de mercado ha de buscar precisamente potencia de localismo y singularidad. Los *efectos de identidad y diferencia* resultan ser los verdaderos productos de consumo para una realidad agotada, *déjà vu*. Perfecto instrumento de expansión colonialista, la *tipicidad*, su lógica de tópicos y etiquetados supone una noción

² José Luis Brea, “Fábricas de identidad (retóricas del autorretrato)”, *EXIT. Imagen y cultura*, n° 10, Madrid, 2003.

³ Michael Foucault, *Vigilar y Castigar*, Siglo XXI, Madrid, 1994, p. 220.

fundamental en el programa de sometimiento del mundo bajo una visualidad universal.

¿Cuál es entonces el sentido del *carácter local* dentro de *Socius*? Se trata de la asunción de un hecho sencillo y fundamental del que hemos venido tomando buena cuenta al final del milenio: la operación de resistencia no se da más bajo la forma de la oposición, de la contradicción, de la marginalidad. No se busca salir de la matriz. Hace tiempo que lo sabemos, el “juego” está dentro. La potencia se halla en el *quedarse*, en el *permanecer*. En habitar lo público, como una táctica. En estos tiempos residir es resistir.

Y residir en la desolación del espacio capitalista no es tarea sencilla. No obstante, la operación que efectúa *Socius* se construye sobre una sencillez aparente, en la que el acto de habitar es tan fundamental como la revisión de la idea de monumento. No es la primera vez que Alemán revisita la forma del monumento: *Hacia el paisaje* (1999), efectuaba un acercamiento al mismo, en el que un pesado y negro pedestal abatido constituía un signo del vacío moderno, una acción de ruptura, un reflejo desolado de lo público, y donde unas botas de reminiscencias fascistas y profilácticas nos recordaban el ejercicio de inscripción, huella o escritura despótica que “hace” paisaje, barbarie monumentalizada trocada tan a menudo en relato heroico. El monumento, en su incapacidad de constituirse en signo edificante, no podía ser otra cosa que impugnación, suspenso, moratoria.⁴



Desde luego la forma en que se trata el monumento dentro de *Socius* es mucho más abstracta, aunque tras ella subyace la misma fuerza de impugnación. La potencia performativa de la presencia cobra sentido en la repetición obsesiva de la operación: acudir siempre al mismo lugar, al mismo puesto de observación en el risco, al borde del mar. “La rehabilitación del

⁴ Adrián Alemán, Ester Tortell: “Una crítica en forma de escultura”, entrevista. *Futuro público* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <<http://futuropublico.net/recursos/textos/una-critica-en-forma-de-escultura.pdf>> [consulta: 23-09-2010].

vacío exige hoy la *presencia*".⁵ Sentarse una y otra vez en el sitio, que no es otra cosa que un puesto de observación, revivir el lugar, persistir en la mirada. Homenaje callado. "El *monumento* es una especie de lugar, de punto de confluencia de la mirada, pero también es un lugar desde el que mirar".⁶ Diríamos aquí remirar: volver a mirar, reconocer, reflexionar sobre lo que se había visto. Ahora toda la eficacia simbólica se sedimenta en ese *re*, en esa potencia de repetición, en el modo en que es capaz de intensificar la experiencia visual a través del hábito, de la costumbre, de todo ese orden de lo reiterativo y lo cíclico que arrastra la idea de residir.

¿Puede acaso lo público ser habitado?, ¿no es habitar una pura operación de interior, un atributo de las "gentes privadas"? Esta cuestión deja de tener sentido en una realidad donde han colapsado las categorías público y privado, interior y exterior. Donde diariamente es posible verificar el modo en que el capitalismo restaura la totalidad del mundo en un interior absoluto, en un paradigma inmersivo.

"Habitar es dejar huellas",⁷ decía Benjamin. Es inscribir signos en el espacio, *hábitos* que son "la marca de una intensidad que ha querido ser, el signo de un acontecimiento".⁸

Clavar en el suelo una estaca, instalarse en el seno del espacio, en su interior, para habitarlo. Es así como los pueblos nómadas generan su morada. Instaurar un *Axis mundi* donde ha de situarse toda residencia, un

⁵ Ramón Salas, "La retórica de la precisión", en *Adrián Alemán*, Catálogo de la exposición en el Centro de Arte La Granja-Centro de Arte La Regenta, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Tenerife- Gran Canaria, 1999, p. 31.

⁶ Carles Guerra, Aimar Arriola, "La historia está hecha de micro-acontecimientos", entrevista. *Arte Nuevo* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://arte-nuevo.blogspot.com/2009/06/la-historia-esta-hecha-de-micro.html> [consulta: 20-08-2010].

⁷ Walter Benjamin, "Luis Felipe o el interior", *Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1980 p. 183.

⁸ José Luis Pardo, *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*. Ediciones Serbal, Barcelona, 1991, p. 64.

principio y un centro que nos permite sondear lo otro, una imagen cero, un punto fijo que haga posible recuperar una especie de dimensión sagrada.⁹ Ya en el año 2004 Adrián Alemán trabaja explícitamente sobre dicha estructura simbólica: su obra *La estaca* –una suerte de espacio comercial instalado entorno al eje de un campamento– fue concebida como máquina relacional generadora de espacio social, al tiempo que como máquina de hacer dinero.¹⁰ Un sistema irónico y paradójico, que a la postre reflexionaba sobre lo colectivo en un mundo desacralizado.



De manera similar la experiencia de *Socius* se plantea como un movimiento contradictorio, una estructura de tensión que trata de constituir un *tópos* mítico moderno asumiendo hasta cierto punto las herramientas del pasado, es decir, a través de la instauración (provisional) de un punto fijo, eje sobre el que se funda la mirada y el espacio. Descansa así sobre un sistema paradójico, sobre una declaración aporética, que expresa la ineludible misión sagrada del arte en la absoluta orfandad de Dios. “Sólo entonces se cumple el arte como auténtico, en tanto enunciación contradictoria”,¹¹ dirá Brea. Sin duda esa iluminación profana, materialista, benjaminiana –entendida como

⁹ *La estaca*, Adrián Alemán, 2004. Cfr. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Editorial Labor, Barcelona, 1992, pp. 25-61.

¹⁰ La obra *La Estaca* constituía el dispositivo central del proyecto activista impulsado por el propio artista en colaboración con distintos movimientos sociales de la isla y financiado por la fundación César Manrique: *En venta artistas frente al macropuerto*, Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, 2004. Enmarcado dentro de la masiva oposición civil a la construcción del macropuerto industrial en Granadilla, en dicho proyecto se trató de generar un espacio de visibilidad, encuentro y diálogo para la ciudadanía, enfrentando un brutal silenciamiento de los medios en el que se hacía evidente una usurpación sistemática del espacio público. Asimismo supuso un potente recurso de financiación en la oposición al puerto; la mercancía cultural, expuesta en esa recreación del “chiringuito de playa” que presentaba *La Estaca* supuso un plusvalor que se generó en beneficio del movimiento social. Gestada para este proyecto, *La Estaca* se presentaba netamente, en su efectividad, como una máquina de guerra, cruce de carro de supermercado y postalero, bajo la sombra reconfortante de la estructura nómada del chiringuito. Un centro comercial en torno a eje del campamento. En el mismo espacio de la sala se desarrolló a lo largo de un mes una programación amplia de encuentros, ruedas de prensa, debates, charlas en dónde se exponían problemáticas afines al proyecto. En el espacio superior del Círculo de Bellas Artes, se situó una estructura didáctica en la que se proyectaban los dos planteamientos antagónicos sobre el proyecto del macro puerto.

¹¹ José Luis Brea, “Los últimos días”, Sevilla, 1992. En *SalonKritik* [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://salonkritik.net/10-11/2010/08/ los_ultimos_dias_jose_luis_bre.php> [consulta: 01-09-2010].

empeño tenaz de recuperar el vínculo con el mundo desde el ser lingüístico— alienta el conjunto de la producción de Adrián Alemán. Este es el almacén que sustenta y justifica su plano fijo, esa vista recurrente sobre el mar. Una fijeza casi mística, que no mantiene sin embargo ninguna relación de afinidad con el sentido aurático del arte moderno —esa reedición de un misticismo de cubo blanco— y su siempre rentable operación de sacralización fetichista del objeto artístico.

De este modo, para comprender en todo su alcance el procedimiento que propone Alemán dentro de *Socius* debemos entender la tensión que aquí se plantea, capaz de generar un relato que ansía revitalizar el tejido social. En él el materialismo y la desaturación de la obra artística es tan fundamental como un constante ejercicio de descreimiento instalado y desplegado sobre la eficacia de la duda. Su *Axis mundi* ha de ser por tanto una vertical precaria. Una vertical fabuladora, falsaria, casi peliculera: fijeza de travestí, que diría Sarduy.

Desde este eje inestable e inesencial, invariablemente Adrián Alemán despliega su hacer. En *Socius* la dimensión documental, arraigada en la trama misma que da forma a “lo real” dentro de nuestros códigos culturales, alumbra un ámbito fantasmático, ligado a una realidad psíquica.

Pero quizá lo que de verdad nos interese discutir aquí es aquello que late bajo esta manera de hacer. Hemos de recordar a Deleuze cuando afirmaba que “un creador no es alguien que trabaja por placer. Un creador es alguien que hace aquello de lo que tiene una necesidad absoluta”.¹² Lo relevante no es tanto el procedimiento, sino *la necesidad* sobre el que éste funciona, una necesidad que sólo se expresa a través de él. Para decirlo de otra manera: no seremos capaces de comprender el proceder de un artista más que en la medida en que logremos intuir su *necesidad*. Además, en el mismo texto

¹² Gilles Deleuze, “¿Qué es el acto de creación?”, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Pre-textos, Valencia, 2007, p. 284.

Deleuze nos hace reparar en un hecho fundamental: que las *necesidades* son por definición *completamente locales*, específicas. Son un requerimiento de las circunstancias. De este modo cualquier idea creadora, cualquier proyecto ha de partir de una total especificidad, de una completa localización.¹³

Si al comienzo exponíamos la idea de una aproximación situacional a la producción artística, cuando indicábamos la coherencia de la *operación del cuerpo*, en su especificidad fisiológica, sin duda en estas palabras de Deleuze podemos entrever el germen de esta idea. En el planteamiento de Adrián Alemán dicha *cualidad fisiológica* se pone de manifiesto con especial fuerza.

Debemos entonces preguntarnos por esa necesidad siempre situacional, que se emplaza en el centro de la actividad creadora, que constituye su motor: ¿qué aspectos conforman la necesidad que alimenta a *Socius*? La pregunta es ambiciosa, porque las necesidades pueden ser muy complejas y profundas. Se ha de partir de una especie de fracaso anticipado, de una imposibilidad especulativa. El comentario es secundario a la obra y no puede sustituirla. Es lo mismo que pretende Borges cuando afirma que no debe explicar los detalles de su propio cuento, porque en ese análisis es imposible tejer la esencia del cuento mismo. Una necesidad puede parecerse a un cuento. Pero tal vez sea posible acercarnos a ella como a un problema indeterminado, dando el valor no tanto a una solución, sino a la constelación de proposiciones que es capaz de generar. Para ello trazaremos tres vías de aproximación, tres acercamientos a esta *necesidad* entendida como problema:

A. En primer lugar consideraremos aquella vía que describe el empeño de construir un espacio-tiempo específico como línea de fuga dentro del campo social. *Socius* especula sobre el espacio público como lugar donde se negocia la representación, sobre la “colectividad como proyecto” en una comunidad concreta.

¹³ *Ibid.*

B. La segunda vía se desprende en cierto modo de la primera, y coincide quizás con una de las preocupaciones más relevantes de un posible programa crítico dentro de las actuales prácticas artísticas. Es menester que la obra construya *otro tipo de público*.

C. La tercera vía de aproximación al problema es aquella que debe proyectar una línea de ilegibilidad. Dicha línea avanza hacia una especie de deseo puro como trasfondo último. Si una necesidad es aquello a lo cual es imposible sustraerse, faltar o resistir, en esta tercera vía el impulso ha de rozar la locura y la enfermedad. También la repetición y la muerte, también todo aquello que precisa de borrar, de descodificar, todo aquello que se fuga.

A. Primera vía: la ensoñación de Colectividad

Constituir espacios, espacio-tiempos. Esa es la marca de cualquier disciplina creadora, el *efecto colateral* de cualquier necesidad que impulse a un artista.¹⁴ El espacio específico que *Socius* genera viene inducido, primero que nada, por una ensoñación. La ensoñación de la colectividad, de la sociedad, del pueblo. Tiene ello que ver con la primera lección que enseña la isla, con su primera raíz de sentido: no se puede concebir al ser humano de forma aislada. Para habitar hace falta el otro, el *socius*. Hacen falta todos los demás. Dicho de otro modo: “los hogares han de ser compartidos: vivir un hogar no es una experiencia absoluta, es participar en un juego de lenguaje”.¹⁵

Socius trata por tanto sobre el viejo relato que no cesa de contarse, tras el cual está el re-encuentro del hombre con la Tierra, con una Tierra no ya real, sino habitable. Es éste quizás su mayor anhelo. Su principal negociación se

¹⁴ *Ibid.*, p. 283.

¹⁵ Ramón Salas, Ángel Mollá, “Glosario”, en *Adrián Alemán*, Catálogo de la exposición en el Centro de Arte La Granja-Centro de Arte La Regenta, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Tenerife- Gran Canaria, 1999, p. 20.

concentra en el requisito de un *espacio público* fuera de la sobrecodificación del territorio como dispositivo de poder, no signado por la obligatoriedad de la mercancía. Un espacio más allá de toda esa acumulación de registros sobre el paisaje de la isla, lejos de los signos despóticos y las inscripciones locales, que constituyen un territorio extenuado.

Su operatoria, ya lo hemos dicho, es sencilla y pertenece al orden de la etología. En ella se pone en juego toda la potencia performativa del hábito, capaz de generar paisaje. Ese poder de territorialización, de inscripción o de tatuaje, de semiotización del territorio que describía Pardo.¹⁶ La repetición es capaz de producir no ya “otra realidad”, o “una realidad”, sino de segregar “un espacio” físico, un hábitat. Un hábitat situado en un puesto de observación junto al océano: ensoñación del farero. Frente a lo húmedo y lo frío, frente a lo inhabitable, el abismo hacia el cual siempre ha de transitar esa figura un tanto anacrónica que es el Artista. Bajo estas condiciones parecería rondarnos una especie de maldición de Friedrich, que inventó para el romanticismo ese plano subjetivo ante el vacío, esas figuras de espalda y sin rostro, con las que fácilmente identificarnos: un trampolín, una mediación para penetrar en lo inconmensurable.

No obstante el aparato de visualización de *Socius* difiere del paseo romántico al borde de la Naturaleza. Sobre todo se trata de un puesto de observación, de un emplazamiento estratégico fundado a lo largo de dos años de meticulosa habitación. El archivo en bruto del proyecto consta de más de ochomil fotografías tomadas desde el mismo lugar. No cabe duda que esta forma de escrutinio obsesivo entra en diálogo con la mirada instrumental y panóptica que determina en gran medida la visualidad de nuestro tiempo. Fotografía aérea, cámaras de vigilancia, cámaras satelitales, entregadas hoy al gran público para democratizar –un poquitito– el ojo todopoderoso de Dios.

¹⁶ José Luis Pardo, *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*, pp. 56-57.

Adrián Alemán construye su aparato de visualización como un dispositivo de precisión que en cierto modo viene a “contestar” este régimen visual panóptico que oferta al mundo la “cáscara del mundo”, que es intolerablemente tautológico. En éste sin duda ha de embelesarnos la visión del territorio obscenamente destripado, igual a sí mismo, en un mundo más redondo que nunca –si lo viera Gertrude Stein. Eterna confirmación de un presente estancado, no discursivo. Un presente sin pasado y sin futuro. *Socius* escarba en esta impotencia reflexiva tratando así de recomponer un territorio concreto. En esta operación un elemento ha de resultar esencial: la memoria.

No cabe duda de que, frente a la exposición pública de hechos históricos, a menudo suele imponerse un sentimiento de aburrimiento que parece condenar la actividad de recordar a una especie de juego para desocupados. Un juego de viejos, dirán otros. Es un error primario pensar así. Intentar releer el pasado es la única vía que puede ayudarnos a interpretar el presente, a proyectar el futuro. Lo dijo mejor Sloterdijk: prescindir del pasado es aceptar que somos la respuesta a una pregunta que ignoramos.

Este aburrimiento, expresión del rechazo del pasado en una cultura de la exaltación de lo nuevo, de los próximos cinco minutos, es además sin duda fachada de una necesidad más profunda, la del olvido. La extrema caducidad, la obsolescencia inmediata de todo lo que acontece es producto de ese “modo amnésico” implantado durante la modernidad, sobre el cual se erigió una lógica de la representación del mundo basada en el *choque*, en la conmoción, en la anulación del pensamiento.

Pero sería absurdo demonizar el olvido, que sin duda es una parte constitutiva y esencial de la memoria. La memoria siempre es selectiva, ha de serlo. Su arquitectura ha de darse como una red, una estructura tendida sobre otra formada de espacio negativo, de huecos, de vacíos, de signos borrosos o

ilegibles. Por eso la memoria constituye siempre un proceso complejo de selección, donde el papel del borrado, del ahuecamiento, es fundamental. Sin embargo es posible afirmar que hay distintos huecos, distintos tipos de olvido.

Hay olvidos necesarios, olvidos felices, reconciliatorios, y también olvidos que liberan porque logran repeler el pasado y escapar de la tiranía de lo Mismo. “Hace falta mucha memoria para repeler el pasado”, dice Deleuze. Es cierto, hace falta mucha memoria para descender hasta el olvido. La memoria debe ser entonces, más bien una facultad que debe ahuyentar el pasado, en vez de convocarlo. “Mi memoria no es de amor, sino de hostilidad, y no trabaja para reproducir, sino para descartar el pasado.”¹⁷ Pero también hay un olvido que es brutal, o mejor, embrutecedor. Un olvido que mutila, que arranca, que desarraiga. Dentro del campo social este olvido es sin duda un micro-dispositivo de poder, al modo foucaultiano. No opera por ideología, ni tampoco por represión. Es normalizador y constitutivo, y afecta al conjunto de la sociedad y a los procesos de subjetivación que en ella se dan. El olvido colectivo responde tanto a la necesidad imperiosa de borrar un trauma, de acabar con el pasado para seguir adelante, como a una manipulación ladina de los discursos institucionalizados que busca mantener intactas las genealogías de poder en una comunidad determinada.

En Canarias hemos interiorizado como una herencia necesaria el olvido de una etapa reciente, la que se corresponde con el periodo histórico de la guerra civil y el franquismo. Pero la guerra en las islas se manifestó como forma autónoma que fue capaz de condensar toda la negrura de una época. La exacerbación de la violencia del momento fue canalizada por un sistema represivo orientado al exterminio de una generación que apostaba por un futuro social diferente. Una maniobra de *limpieza* de inspiración nazi, que vino

¹⁷ Gilles Deleuze, “El Abecedario de Gilles Deleuze”, recopilación en formato vídeo de las conversaciones entre Gilles Deleuze y Claire Parnet grabadas entre 1988 y 1989. En *Archive.org* se halla una transcripción no autorizada en formato texto. World Wide Web Document, URL: <http://www.archive.org/details/Abecedario_Deleuze> [consulta: 03 -09-2010].

a reforzar la estructura social articulada tradicionalmente en torno a una oligarquía isleña.

Pese al provisional alivio que produjo en las generaciones siguientes el olvido colectivo del horror, esta huida hacia adelante nunca pudo ser otra cosa que un salto hacia una vida espuria. La memoria no es tanto la raíz o la “esencia” de la identidad como su relato. Es su desplegarse en el tiempo como construcción, es su *duración*. Y sin ella ninguna comunidad puede ser pensada. Esa imagen que nos falla, esa voz perdida en el hueco, falta como ha de faltar un fantasma, como faltan los muertos, siempre presentes.

A menudo se lleva a cabo la operación defectuosa que asimila memoria a información. Se equipara demasiado fácilmente la memoria con una colección de datos, con un conjunto de documentos fragmentarios del pasado que conforman una construcción histórica, una continuidad, olvidando la verdadera complejidad de la facultad de recordar. Al fin y al cabo la información y su contra (es decir, la información sea de la índole que sea) nunca ha podido dejar de ser una colección de consignas,¹⁸ y como tal, siempre formará parte de un sistema de control, de un dispositivo de poder.

Si *Socius* pretende en cierto modo *devolver* una imagen a una comunidad – una imagen que trata de recomponer un territorio–, lo hace trascendiendo la dimensión informativa, el aspecto puramente documental de la memoria, para abismarse en una concepción de monumento como umbral o punto de densificación, como nudo donde se produce una acumulación de imágenes de difícil desciframiento. La memoria no es concebida entonces unilateralmente, como “almacén de recuerdos” y de un pasado más o menos revivable. Como una concatenación histórica de sucesos. Es más que información, mero archivo o provisión de datos, es un mecanismo vivo, susceptible de atravesar

¹⁸ Gilles Deleuze, “¿Qué es el acto de creación?”, p. 287.

el presente, de formar parte de lo actual, de lo visible, de proyectarse hacia un futuro virtual. Umbral donde circulan y confluyen las tres dimensiones del tiempo.

Es ésta la forma en que la memoria se da dentro del formato-archivo que engloba el conjunto del proyecto, el modo en que emerge desde el interior de la acumulación de imágenes que presenta *Socius*.

Serie reiterativa: el barco se repite sobre la espalda del mar. Es una forma fúnebre suspendida sobre el espejo, una forma que deviene en imagen endémica. Figuras flotantes, tumbas detenidas, alojadas en el paso de los días, en las variaciones del clima. Rezuman una extraña atemporalidad: en ellas parece coexistir el pasado, presente y futuro de esa “colectividad como proyecto”, de esa ensoñación comunitaria.

Ese relato que siempre ha de ser contado se anuda en una imagen fantasmática para evocar al “pueblo que aún no existe”.¹⁹ Pero no es del todo correcto decir imagen, al menos habría que matizar el término, amplificar su alcance. Habría que hablar más bien de una “zona de densificación del campo visual”, o tal vez de un “proceso de visibilización” que reclama una mirada textual, que demanda expandir su relato en el formato de las páginas de un libro.

Pues si el monumento que se ofrece en la sala, silencioso salón náutico, no se entrega a un significado inmediato –es inestable, ligero, lírico e incluso podría resultar misterioso o críptico–, comparece en ella acompañado por esa necesaria deriva textual. Excavación, ardua e ineludible tarea de definir el sentido de la acción en un mundo contingente. Así el relato, esencial en el proceso, despliega una especie de juego de detectives, exploración o rastreo de los signos, de las inscripciones que “hacen” territorio, y que se transforman en elementos de una *geografía poética*. A través de ella Alemán construye un *tópos*

¹⁹ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1996, p. 289.

mítico y relacional. Pero no se trata de subjetividad, no hablamos de espacios subjetivos o imaginarios. Describimos una operación eminentemente física, urdida sobre un largo proceso de precisión que se concentra sobre lo visible; sistema de distinción y relación que pone en juego todo el potencial reconstructivo y relacional de la práctica fotográfica.

Carles Guerra señalaba con gran sencillez algo esencial que a menudo se nos olvida, y que define cierto aspecto del estatuto ontológico de las imágenes con las que convivimos: “tener imagen no implica tener voz”.²⁰ Este mutismo de la imagen, como advertía Benjamin, parece ser su fondo último, su verdad más inquietante. Es éste el ámbito irrespirable e inhabitable, esta la zona de sombra donde se aventura *Socius*, haciendo de la palabra un acto de resistencia.

Es aquí donde se emplaza su tarea de rastreo, el sentido primero que alumbró su labor de investigación y reconstrucción; es aquí donde se despliega y adquiere sentido una interpretación política del lugar. Una labor de recuperación y actualización de las historias, nunca de la Historia, en un relato que sabe que “todo habla es fragmento de un discurso inacabado, aplazamiento del sentido siempre abierto a interminables reutilizaciones”.²¹

Enunciar, describir, discernir, mucho más allá de las revelaciones instantáneas del ojo mecánico de la fotografía y su inconsciente óptico, más allá de todas esas “percepciones que se nos escapan” y que la fotografía “salva” todos los días para nosotros. Más allá de ese momento-fetichismo de la obturación, que acompaña casi todas las historias de la fotografía del siglo XX. Sólo la demora, el *habitar* un territorio, puede activar el proceso de precisión que constituye la operación visual desarrollada en *Socius*. Sólo el

²⁰ Carles Guerra, “Cosas que ocurren. Acontecimientos, hechos, sucesos y noticias a la luz de las prácticas documentales postmedia”. *Después de la noticia. Documentales postmedia*, CCCB, Barcelona, 2003, p. 79.

²¹ José Luis Brea, “Los últimos días”.

retraso, la espera, esa espera en el borde del espejo, en ese punto límite de reflexión que definiera a la *imagen-cristal* deleuziana,²² su penetrante potencia.

Habitar, quedarse en las imágenes por tanto, no como resistencia en lo instantáneo o en lo contingente del mundo, sino como en aquel *retardo* duchampiano que nos arroja al entretiempos del *still*, a la riqueza esperanzadora del *todavía*. Y bien es sabido desde antiguo: mientras se espera se teje, se narran historias, *aun...*

Todo se despliega en el texto, para volver a enrollarse sobre una sola imagen, que es una línea de fuga. Sobre *miles-de-una-sola-siempre-la-misma* imagen, serie obsesiva, archivo vicioso de quien busca la repetición porque sabe que cada repetición es irrepetible. Vía de penetración hacia el horizonte o hacia la profundidad del océano. Umbral: valor mínimo de una magnitud a partir de la que se produce el *efecto de comunidad*, de ese “pueblo que falta”, de esa colectividad que no existe. “Nosotros” fantasma.

B. Segunda vía: el otro público

Decíamos de esta segunda vía que podía inferirse de la primera, pues no cabe duda de que esa falla o falta de pueblo podría ser extrapolable, en arte, a una falla o déficit en el lado de la recepción colectiva. También falta el público. No nos referimos al número –a la cantidad, que en principio parece ser el que *a priori* define o establece esta categoría casi estadística– sino a la posibilidad de pensar el público en función de sus cualidades. La demanda de construir *otro público*, de hallar otro interlocutor, que no sea el sujeto pasivo de un tipo de consumo de “entretenimiento culto” respondería así a una pregunta crucial, necesaria: ¿cómo convertir el trabajo del arte en una herramienta cognitiva socialmente útil?

²² Gilles Deleuze, *Op. cit.*, pp. 113-114.

Dicho de otra manera, al empeñarse en buscar (al necesitar) *otro público*, *Socius* se niega a aceptar la idea de un arte que sólo actúa como legitimador de los poderes y sistemas instaurados, se niega a renunciar a la idea de un “arte sin efectos”.

Así *Socius* orienta gran parte de su esfuerzo a conectar su producción con otros ámbitos sociales “poco usuales”. Su compleja operación enunciativa y conectiva, concentrada en un espacio absolutamente localizado, le posibilita desplazar su alcance y conseguir, por utilizar un término náutico, mayor calado. Es su tono local, la especificidad del aparato de visualización que el proyecto propone, aquel elemento que le posibilita penetrar más allá del medio despotenciado que es demasiado a menudo el gueto artístico, para arrojar su producción significante hacia un campo social abierto.

Transgredir la barrera del cubo blanco, eludir la violencia simbólica del museo, la domesticación de todo significado bajo el fetichismo de la obra-mercancía. Todo parece resonar a manoseadas consignas, a la vez ingenuas y trasnochadas, programas más o menos utópicos cuya vida está agotada. Pero quizá sea el *déjà vu* –ese “sonar a algo”– la condición que mejor nos defina. Un estado en el que es posible reposar sin sentirnos incómodos. No todo ha de “sonar a nuevo”: en la re-visión de los viejos lugares se abre un espacio donde es posible instalarse.

Diríamos que a estas alturas lo más razonable parece ser testarudos, repetitivos; perseverando en nuestras necesidades de “niños”, en nuestras obsesiones que aspiran a una refundación del espacio. Desde luego *Socius* reposa sobre un deseo pertinaz: el de impugnar por un instante ese régimen de atomización individual del *sistema-mundo* neoliberal –que pretende mistificar cualquier dimensión de lo común–, para tratar de redefinir así una nueva categoría de *lo público*. La activación de todo su potencial crítico radicaría entonces en su capacidad para denegar un paisaje social cuya realidad es la decepción política, una decepción de gesto irónico pero de intenciones

corrosivas, y la asunción absoluta de la atomización de los sujetos dentro de un espacio de representación administrado bajo el dios único del mercado.

C. Tercera vía: libidinalidad

“Quien pretenda hablar teóricamente de ‘sociedad’ tiene que operar fuera de la obnubilación del ‘nosotros’”, propone Peter Sloterdijk.²³ Ha de obrar fuera de ese “círculo mágico de hipnosis recíproca” que precisa cualquier idea homogénea y monolítica del campo social, que no tenga en cuenta su verdadera forma, que es fluida, permeable, híbrida y promiscua. Efectivamente, no es posible pensar el *nosotros* como una totalidad orgánica, como un conjunto estable bajo un nombre político, bajo algún fantasma constitutivo. En cambio, como muestra Sloterdijk, el campo social se configura desde un principio de co-aislamiento, desde un agregarse simbiótico de innumerables microesferas, como “burbujas aisladas en un montón de espuma”.

Efectivamente, sería un error hablar del *nosotros*, de la “espuma social”, y no empezar hablando desde esa burbuja mínima que constituye cada individuo: “innombrable última persona yo”.²⁴ Cómo olvidar que el trabajo del artista se deduce en primer lugar de esta persecución –desconcertante hasta el delirio y la ceguera–, que Samuel Beckett formulara para el cine y que expresaba lo inevitable de la autopercepción.

Esta condición *bio/psico-analítica* parecería estar inscrita de forma indeleble en la actividad creadora. Puede no ser evidente, alojarse en capas muy profundas, en membranas invisibles, desplazada, transformada o disfrazada,

²³ Peter Sloterdijk, *Esferas III*, Siruela, Madrid, 2006, p. 49.

²⁴ Cit. Jean-Cristophe Royoux, “El momento de volver a partir: después del cine, el cine de los sujetos”, *Brumaria* n° 1, Madrid, verano 2002, p. 168. Cfr. Samuel Beckett, *Film*, blanco y negro, 20 min., 1964.

pero siempre ha de encontrarse allí. Incluso cuando la pregunta que la obra formule trate impetuosamente sobre el “nosotros”; aún así el yo, ese “pueblo de los átomos de mi cuerpo”,²⁵ el encuentro con el no ser en fuga, ha de estar siempre primero.

Delgado y quebradizo hilo de la identidad individual, de la singularidad, siempre tensándose en la enunciación. Esta idea resulta fundamental para comprender el trasfondo de la pulsión gráfica dentro de la obra de Adrián Alemán, y sin ella seríamos incapaces de percibir la naturaleza de su operación profundamente serial y reiterativa bajo la cual subyace el sujeto del deseo como principio de individuación.

Por sistema busca la experiencia de una pulsión maquinal del deseo manifestada siempre como derroche, como repetición. Es evidente que se fundamenta en una especie de concepción orgiástica de la representación: “la sangre de Dionisos corriendo en las venas orgánicas de Apolo”, dirá Deleuze. Efusión infinita tras la cual subyace el instinto de muerte como suprema aspiración de lo vivo: “se trata de hacer que la representación conquiste lo oscuro; que comprenda el desvanecimiento de la diferencia demasiado pequeña y el desmembramiento de la diferencia demasiado grande; que capte la potencia del aturdimiento, de la embriaguez, de la crueldad, hasta de la muerte”. Dicho esfuerzo se ha deslizado desde siempre en el mundo de la representación: “llegar a ser orgiástico es la suprema aspiración de lo orgánico y también llegar a conquistar el en sí”.²⁶

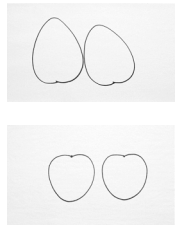
De este modo, la máquina repetitiva que media en el proceso de producción de Alemán, según describe el autor, constituye “un espacio de producción deseante más allá de la representación”.²⁷ En dicho proceso la generación de cantidades intensivas es el síntoma de una intensidad irrepresentable. Su trabajo *Corona de las frutas* (1995-1999) muestra claramente

²⁵ Gilles Deleuze, *Op. cit.*, p. 292.

²⁶ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Editorial Amorrortu, 2002, p. 389-390.

²⁷ Adrián Alemán, *Espacio social y espacio lingüístico: pensar el arte hoy*, Tenerife, 2003. Memoria presentada en la Universidad de La Laguna para la obtención del Grado de Doctor.

dicho procedimiento, y presenta profundas conexiones con *Socius*: una enorme serie de dibujos reiterativos donde bien a modo de mantra o bien como máquina de tortura, el autor se entrega a un interminable proceso de inscripción, retórica en donde los pares circulares, uno tras otro, redundantes hasta el límite, nos arrojan a una especie de patología del lenguaje, vaciamiento último como pliegue donde se esconde (donde se fuga) el ser.²⁸



Pero si ese pliegue del yo es el espacio en el que desemboca la máquina de inscripción repetitiva de *Corona de las frutas*, la pregunta que late dentro, generadora en el corazón de la máquina, no se refiere al sujeto, al individuo, sino que trata precisamente de la Tierra y la Colectividad. Del nos-otros. Responde netamente al *deseo y la tensión de lo otro* –a esa *libidinalidad* que Brea insistiera en ubicar en el epicentro del pensamiento–, deseo del hombre que Lacan definiera precisamente como deseo del Otro.²⁹ Aquí la fruta evocada es la promesa generosa de la tierra, alegoría de la colectividad y espacio de *comunión*. Una eucaristía pagana donde el nosotros es imprescindible. Pero el propio proceso de producción de la serie revela otra verdad: en el espesor burgués del barroco atlántico, ese sueño de colectividad deviene registro autoritario, dispositivo de tortura despótico.³⁰

Esta idea, este problema complejo que ha de expresarse necesariamente a través de una máquina reiterativa, de un bucle, sin duda vertebra el conjunto de la producción de Adrián Alemán. Reaparece una y otra vez, variando, explorando medios en los que engancharse y manifestarse, sondeando su alrededor en busca de signos que habiliten su trabajo. Y en cada uno de ellos

²⁸ *Corona de las Frutas*, Adrián Alemán, 1995-1999. Se trata de una serie de dibujos cuyo proceso comprendió la realización de algo más de 15.000 dibujos realizados en un amplio periodo de tiempo que se extiende a lo largo de cuatro años. Dicho proceso, finalmente destruido, desembocó en 1999 en lo que el autor denominara una “imagen de sustitución”, la obra *El sueño evangélico de la Colectividad*, Adrián Alemán, 1999.

²⁹ Jacques Lacan, *El Seminario, libro 16. De un otro al Otro*. Clase 5. Colección El seminario de Jacques Lacan, Paidós, Buenos Aires, 2008.

³⁰ Para una mayor información sobre dicha obra consultar: Adrián Alemán, *Espacio social y espacio lingüístico: pensar el arte hoy*. Concretamente el capítulo 5 titulado “Lo escritural y la inscripción” desarrolla en detalle estas ideas, pp. 269-309.

siempre ha de hacerlo bajo una estructura barroca, tal y como la definiera Barthes: una suerte de *tormento de una finalidad en la profusión*, que se cierra sobre su propio hastío vaciando todo discurso, dejando al fin sólo la potencia de su propia tautología. La nada que se ríe.

Efectivamente, *el humor es el inquilino eterno del vacío*.³¹ Risa negra, cósmica, insondable, que nos devuelve la confirmación de aquellas certeras palabras: “no hay lectura sin alucinación, no hay escritura sin el vértigo de la pronunciación enigma de todo lo que no se ha dicho, de lo que nunca estuvo ahí”.³²

Desde luego hay humor, humor negro, en la elección de ese espacio anacrónico del salón náutico, que el autor evoca dentro del espacio del museo para enmarcar su insólito muestrario de formas fúnebres. La forma del *salón decimonónico romántico* constituye una efectiva imagen-señuelo, una imagen-trampa barroca tendida en el espacio de la sala, cerrando sobre sí mismo el monumento.

El salón náutico alude, más que ninguna otra formación, a una manera de autorrepresentarse lo burgués. En ella la pasión del mar, de amplia tradición literaria, responde a una mística burguesa del viaje y de lo sublime hilada sobre los tiempos heroicos de lo naval, cuando el mundo aún era ancho, cuando ninguna red o rejilla podía abarcarlo. Cuando todavía quedaban en él lugares misteriosos y remotos para alimentar el sustrato romántico de una mitología marítima. Una mitología que confluye a la perfección con la línea capitalista del progreso. En ella la expresión de un idealismo democrático y su utopía romántica se imbrica con naturalidad en la civilización del negocio, en la implacable conquista capitalista del espacio. El mar, sublime amenazador,

³¹ Enrique Vila-Matas, “Amé a Bo”, *Exploradores del abismo*, Anagrama, Barcelona, 2007.

³² José Luis Brea, *Por una rizopolítica*, 2010. SalonKritik [en línea]. World Wide Web Document, URL: <http://salonkritik.net/10-11/2010/08/la_construccion_experimental_d.php#more> [consulta: 07-09-2010].

potencia pura, es una de las grandes metáforas del capitalismo; esa que Allan Sekula destripara implacablemente, hasta ponernos delante de su retorno postmoderno, de su representación hiper-real.³³

De este modo, enfundado en el disfraz de la fabulación náutica, travestido, el autor cumple finalmente con su íntima posibilidad de no ser, con su necesidad de diluirse, de desaparecer.

Toda la riqueza reflexiva, todo el potencial crítico desplegado se hunde bajo esta última representación burguesa, camuflaje trasnochado. El humor está cosido al disfraz, formando parte de la trampa de su disimulo. Lo vemos más explícitamente en un dibujo de Alemán reproducido en este libro [p. 26], donde aparecen los *toons*, figurillas disfrazadas del mundo de la animación que nos muestran, como explica Agamben, una especie de sentido cómico último que emana de una nulidad, a lo Bartleby, del mutismo y la indiferencia unos personajes que principalmente son inesenciales, huecos.³⁴ Expresión de nuestro tiempo, de esa *cualquieridad* que nos atraviesa, y desde la cual, sin duda, el sentido comunitario sólo puede tener lugar en la reunión frágil, como un chispazo, desde *lo imprevisto*.

Se reproduce en este libro [p. 40], igualmente, un pequeño dibujo esquemático de la Sociedad Francesa de Fotogrametría, hallado en una vieja edición de un tratado de fotografía aérea.³⁵ La ilustración, que versa sobre la exploración submarina de los mares pertenece a la esfera del racionalismo instrumental de la mirada, a ese panoptismo, que dijimos formaba parte del

³³ Allan Sekula, "Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)", October 102, Fall 2002.

³⁴ No es la primera vez que Alemán trabaja en este sentido. Sus obras *Inclinación natural*, o *Camuflaje*, ambas del año 1999, exploraban ya esta idea humorística ligada al disfraz y al ámbito del dibujo animado. Giorgio Agamben, *La comunidad que viene*, pre-textos, Valencia, 2006

³⁵ Bulletin de la Société française de Photogrammétrie, n° 32, p. 3. Cit. Raymond Chevallier, *La photographie aérienne*, Armand Colin, París, 1971.

lenguaje de *Socius*. Ahora aquí descontextualizado, el dibujo parece indicarnos algo, subrayar cierta clave valiosa del juego de la lectura, de la interpretación.

Gana el buzo, porque gana quien sea capaz de realizar la inmersión, de *quedarse* el tiempo suficiente para recorrer la imagen en su densidad, reconocerla como *umbral*, percibirla como hábitat y desplegarla como un relato. Percibe un valor extra quien no se deje atrapar en la imagen-señuelo, quien no se abandone en la belleza de ese único plano subjetivo que, en su repetición rítmica, parece entretenerse en los humores del mar, dispersarse sobre la piel de ese imponente y misterioso cuerpo líquido transformado en superficie de registro. Ese único plano, que se esparce en las delicadezas atmosféricas, en las leves variaciones del clima y de la luz.

Oí en alguna parte que cuando te haces viejo ya no te interesa el tiempo que corre, sino el tiempo *que hace*. Seguramente no es otra cosa que la cercanía de la muerte la que consigue que la hora sea más meditativa; nos hace más *sabios en el directo*, más presentes, y quizá también por ello más abiertos a lo imprevisto. Tal vez la cercanía del océano tenga también el mismo efecto sobre nosotros. No debe extrañarnos, pues el océano es potencia de muerte: el mar es el fin del mundo y pertenece siempre a los muertos. A los otros, inmensa población que con insólita fuerza nos impele a ganar la partida a la vida falseada. Acompañados por ellos, perteneciéndoles, amándolos para la vida desde la irreductible persistencia de la vida.

**El acontecer de la comunidad inesencial
entorno a la necesidad en *Socius*, de Adrián Alemán**

Teresa Arozena 2010

Primera edición impresa para el catálogo de la exposición *Socius*, SAC (Sala de Arte Contemporáneo del Gobierno de Canarias) , Santa Cruz de Tenerife, diciembre 2010-enero 2011.

Socius. Adrián Alemán 2010. Edición Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. ISBN: 978-84-7947-580-2.

La presente edición en formato PDF se publica como copia de autor para descarga libre en
<http://webpages.ull.es/users/tarozena/pdfs/articulosyensayos/socius_aleman.pdf>

Publicada en diciembre de 2010 bajo licencia Creative Commons
<<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/>>

