

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 9 · 2022 · ISSN 2386-8449

UT PICTURA POESIS

The Interzone, **Marco Barbon**. Imágenes de Laocoonte n. 9, *Cronotopie*, **Marco Barbon**

PANORAMA: IMÁGENES, ACCIÓN Y PODER

Imágenes, acción y poder. La pregunta por las formas de agencia de la imagen, **Ana García Varas**, **Sergio Martínez Luna** (Coordinadores)

CONVERSANDO CON

Conversando con W. J. T. Mitchell: «Más imágenes que nunca», por **Sergio Martínez Luna**

TEXTO INVITADO

El acto icónico, **Horst Bredekamp**

ARTÍCULOS

Entre el ego de la imagen y el ego humano. La voz media como modelo de la agencia de la imagen

Esculturas animadas, del secreto hermético a Madonna, pasando por la estatuaria medieval

De obras que se autodestruyen, de aporías estéticas y de intentos variados de despistar. Una interpretación de la obra de Banksy

La imagen apostrófica. Un ensayo de iconomitología

La imagen en la contemporaneidad del museo

Gabrielle Wittkop y Juan Rodolfo Wilcock: decreación y recreación literaria de imágenes

El retorno del futuro: re-pensando la imagen (digital) como fuerza para lo político

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca), **Matilde Carrasco Barranco** (Universidad de Murcia), **Ana García Varas** (Universidad de Zaragoza), **Mª Jesús Godoy Domínguez** (Universidad de Sevilla), **Marina Hervás Muñoz** (Universidad de Granada), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero Gómez** (Universidad de Sevilla), **Carmen Rodríguez Martín** (Universidad de Granada), **Miguel Salmerón Infante** (Universidad Autónoma de Madrid), **Juan Evaristo Valls Boix** (Universitat de Barcelona), **Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València), **Gerard Vilar Roca** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **†Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS

Antonio Cuesta



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

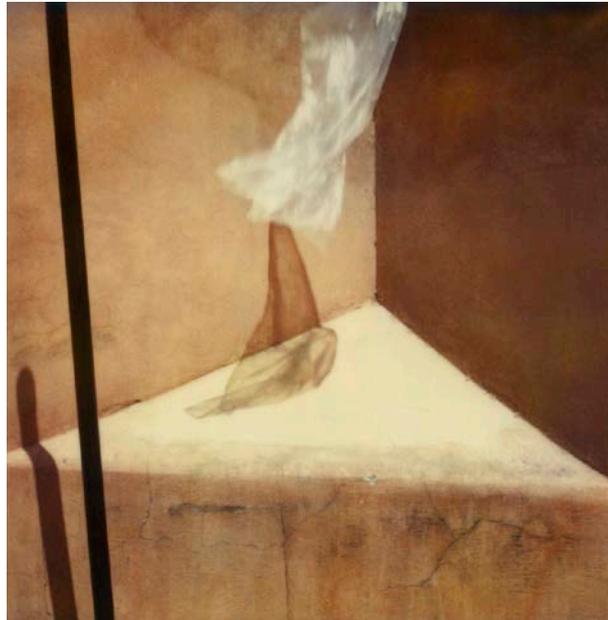


LAOCOONTE aparece en los catálogos:



«Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella».

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 9 · 2022

PRESENTACIÓN	7
UT PICTURA POESIS	9
<i>The Interzone</i> , Marco Barbon	11
Imágenes de <i>Laocoonte</i> n. 9, <i>Cronotopie</i> , Marco Barbon	35
PANORAMA	
IMÁGENES, ACCIÓN Y PODER	37
Imágenes, acción y poder. La pregunta por las formas de agencia de la imagen, Ana García Varas , Sergio Martínez Luna (Coordinadores)	39
CONVERSANDO CON	49
Conversando con W.J.T. Mitchell, «Más imágenes que nunca», por Sergio Martínez Luna	51
TEXTO INVITADO	65
El acto icónico, Horst Bredekamp	67
ARTÍCULOS	75
Entre el ego de la imagen y el ego humano. La voz media como modelo de la agencia de la imagen, Mateo Belgrano	77
Esculturas animadas, del secreto hermético a Madonna, pasando por la estatuaria medieval, Roger Ferrer Ventosa	88
De obras que se autodestruyen, de aporías estéticas y de intentos variados de despistar. Una interpretación de la obra de Banksy, Inmaculada Murcia Serrano	105
La imagen apostrófica. Un ensayo de iconomitología, Carlota Fernández-Jáuregui Rojas	123
La imagen en la contemporaneidad del museo, Mario Rodríguez-Hernández	139
Gabrielle Wittkop y Juan Rodolfo Wilcock: de creación y recreación literaria de imágenes, José Joaquín Parra-Bañón	154
El retorno del futuro: re-pensando la imagen (digital) como fuerza para lo político con Daniel Canogar, Patricia García Gómez	170
RESEÑAS	189
La atracción del fracaso, Joan M. Marín	191
Joan Fuster y la crítica cultural como género literario, Andreu Blai Fernández-Serrano	194
La lógica del fragmento, Carlos Hernández Sacristán	198
De Píndaro a Hölderlin; de Hölderlin a Celan: el poema todavía habla, Melania Torres Mariner	202
Hölderlin concelebrado, Anacleto Ferrer	206

Dime de qué expresionista gozas y te diré quién eres, Ana Meléndez	210
El poema en Paul Celan: un habla de raíz, Melania Torres Mariner	213
Una vez es ninguna vez, Kateryna Rozumna	217
Fascinantes imágenes casi privadas, Francesc J. Hernández	221
El mito del cinematógrafo reencontrado, Rubén Carmine	223
Desde la NOCHE y la NIEBLA, Carlos Hernández Sacristán	226
Estética y filosofía en el mundo hispánico, José Rufino Belmonte	232

Imágenes de **Marco Barbon**, Serie *Cronotopie* (2007)

Fotografía de portada de **Marco Barbon** en combinación con fotografía de **Tamara Djermanovic**



LOCOONTE

IMÁGENES, ACCIÓN Y PODER
ARTÍCULOS



El retorno del futuro: re-pensando la imagen (digital) como fuerza para lo político con Daniel Canogar

The return of the future: re-thinking the (digital) image as a force for the political with Daniel Canogar

Patricia García Gómez*

Resumen

Este artículo trata de profundizar en los modos de experiencia y relación con el tiempo en la era del «presentismo», una época que parece haber anunciado, de manera irreversible, el fin de la historia y de lo político. Pero si analizamos aquí las graves consecuencias de esta situación para la mirada y la imaginación contemporáneas no es para confirmar una vez más el diagnóstico de una contemporaneidad en crisis, sino para explorar los huecos de experiencia que todavía es posible abrir. Y lo hacemos junto al artista Daniel Canogar, cuya obra incluimos en la «categoría» de «abstracción política», teorizada por la analista cultural Mieke Bal. Su obra, sostenemos, trata de repensar la tecnología digital, para muchos la causa de nuestros males, como una nueva fuerza creativa capaz interrumpir los hábitos temporales y perceptivos, una apuesta por el potencial performativo de la imagen.

Palabras clave: Temporalidad, imagen digital, percepción, abstracción política, performatividad.

Abstract

This paper tries to delve into the modes of experience and relationship with time in the era of «presentism», an era that seems to have announced, irreversibly, the end of history and «the political». But if we analyze here the serious consequences of this situation for the contemporary gaze and imagination, it is not to once again confirm the diagnosis of a contemporaneity in crisis, but to explore the gaps in experience that can still be opened. And we do it together with the artist Daniel Canogar, whose work we include in the «category» of «political abstraction», theorized by the cultural analyst Mieke Bal. His work, we maintain, tries to rethink digital technology, for many the cause of our problems, as a new creative force capable of interrupting temporal and perceptive habits, a commitment to the performative potential of the image.

Keywords: Temporality, digital image, perception, political abstraction, performativity

* Universidad de Murcia, España patricia.garcia13@um.es
Artículo recibido: 20 de julio de 2022; aceptado: 26 de septiembre de 2022

1. Introducción

En el presente artículo tratamos de indagar en las características de la temporalidad del presente, en los modos en los que experimentamos y pensamos el tiempo en lo que se ha venido a llamar la era del «presentismo». Un «presente extendido», identificado con una «realidad capitalista» (Fisher, 2016), en el que nada cambia, en el que habría que lamentar el cierre absoluto de la posibilidad del *actuar político*: tanto a nivel de las instituciones como a nivel de un sujeto colectivo, que ya no existe, desaparecido ante la aniquilación del espacio público, ya solo entendido como ese espacio donde coinciden un conjunto de «individuos con intereses particulares» (Fisher, 2016: 116). Tratamos de discutir, en realidad, en diálogo con la obra más reciente del artista Daniel Canogar, en la que trabaja con la imagen digital y flujos de datos, la idea de que ese régimen presentista, que caracterizaría nuestros modos de estar en el mundo hoy, sea todo lo que tengamos que decir del presente, todo lo que tengamos que esperar del futuro: apenas nada, nada más que una innovación constante de un «lo mismo» repetitivo. Que nuestra experiencia se haya reducido y aplanado tanto que no quede más que un presente estancado en sí mismo, con ojos sólo para sí. Que no exista ya un espacio y un tiempo para lo nuevo, para una producción singular, imaginativa, para una relación «resonante» con el mundo (Rosa, 2019). Que no queden ya otra cosa que sujetos indiferentes, tan cegados como *cansados*.

A pesar del pesimismo que se ha instalado en los debates académicos contemporáneos en relación a la *pobreza temporal* de un presente mediado por las tecnologías digitales, como veremos, apostamos por la posibilidad de una experiencia del tiempo distinta, por momentánea que sea, en la que éste no se reduzca a una mera sucesión de presentes vacíos. O lo que es lo mismo, en la que el capital, esa «estructura impersonal» que se autorregula para seguir ocupándolo todo, ocupándonos, que vacía de sentido todo lo que toca para llenarlo de valor de mercado, no aparezca mediando en nuestro acercamiento al mundo, metabolizando nuestros deseos para devolvérselos como los suyos propios (Berardi, 2019: 28), llenándonos de una prisa patológica, ansiosa, que se nutre de todas nuestras energías.

Como otros autores han hecho, como veremos, y como Canogar parece hacer en su producción artística más reciente, nos preguntamos aquí sobre las posibilidades que nos deja hoy esta realidad, sumida de lleno en la era «posfordista» del capitalismo, un tiempo de impotencia política, en el que las viejas reivindicaciones revolucionarias del capitalismo inicial se encuentran ahora con un escenario transformado. Un escenario en el que los mecanismos de control y sujeción de los cuerpos están por todas partes, sin un centro al que dirigir toda la rabia y la frustración, y, lo que es más grave todavía, interiorizados en nuestros cuerpos, sostenidos incluso por nuestros propios deseos. Un escenario en el que los tiempos de la reflexión y la emoción los marcan los de la actualidad periodística y de los medios de comunicación, una actualidad que tan rápido asciende a primer plano como se olvida. Un escenario en el que no hay tiempo para nada, en el que pararse un momento es tanto un privilegio como un esfuerzo tremendo por abandonar la inercia que nos mantiene atrapados. Sostenemos que ese cierre del futuro, ese anuncio de una época de fines, del fin de la historia, el fin de lo posible, el fin de la experiencia, como otros tantos fines que se han declarado hoy, tienen que ver con un problema de tiempo:¹ con la captura de nuestros tiempos por parte del capital,

1 Véase, por ejemplo, Christine Ross (2012).

de los tiempos de la reflexión, de la emoción y de la atención, pero también del deseo y de la imaginación. Byung-Chul Han, por ejemplo, sugiere que la «vita activa», que no distingue ya el tiempo de trabajo del tiempo de ocio, ha desplazado radicalmente a la «vita contemplativa», ha contaminado con los tiempos de la productividad y el consumo toda forma de acercamiento al mundo (Han, 2015). Así, en estas circunstancias, pensar en lo posible requiere que volvamos sobre las formas de temporalidad que dominan el presente, que intervengamos sus ritmos. Como señaló Agamben: «la tarea original de una auténtica revolución ya no es simplemente cambiar el mundo, sino también y sobre todo cambiar el tiempo» (Agamben [1979] 2007: 131).

La vía estética será pensada aquí como una vía capaz de abrir esos pequeños espacios y tiempos liberados del interés y de los tiempos del capital, como una oportunidad para volver a pensar la potencia de los cuerpos, como también una oportunidad para volver a pensar la potencia de la imagen. No se trata, sin embargo, como veremos, de la apuesta por una producción artística contra-discursiva, de la reivindicación de una imagen con contenido político, sino más bien de una imagen que actúa para lo político, de acuerdo con la distinción que hace la teórica y artista visual Mieke Bal (2016: 63-66), cuya manera de acercarse al estudio de la imagen será clave a la hora de pensar la obra de Canogar: atendemos aquí a lo que la obra o, más bien, el encuentro entre obra y espectador, es capaz de producir en el presente. No se trata tanto de mostrarnos otros caminos, de plantearnos otras cosas que desear, como de abrir un espacio para recobrar los tiempos del deseo, del afecto, de la imaginación, de la solidaridad, donde se disuelve, momentáneamente, las fronteras del Yo individual(ista). Apostamos, con Bal, por el potencial performativo de la imagen, por la posibilidad de que *suceda* algo en el espacio (colectivo) de la exposición en un tiempo en el que aparentemente ya no *sucede* nada, entendiéndolo como la incapacidad de que lo que vivimos (*Erlebnis*) penetre en la experiencia (*Erfahrung*), que ya pensó Walter Benjamin casi un siglo atrás (Benjamin, 2010 [1939]). Un espacio, en el caso de Canogar, como en muchos que estudia Bal, que redescubre la imagen digital, que explora las posibilidades de lo tecnológico a pesar del profundo daño para la mirada y para la imagen que las dinámicas de la tecnología digital han provocado.

La tecnología, a manos del capital, es cierto, ha desempeñado un papel clave en la aparición de este escenario transformado del capitalismo posfordista, también conocido como capitalismo financiero o capitalismo de la información: en la flexibilización y precarización del trabajo, en la anticipación de nuestros deseos, en la automatización de los mecanismos de control, en el adormecimiento de la atención ante el bombardeo masivo de imágenes y de información que nublan nuestra mirada, en la total disponibilidad del mundo, del otro, a través de una pantalla. Tanto es así que las (relativamente) nuevas tecnologías digitales (que manejamos a través de nuestros ordenadores y *smartphones*) se han convertido casi en un equivalente de ese poder ubicuo, la causa de todos los males para muchos, el enemigo que hemos dejado entrar en nuestro bolsillo. Los avances tecnocientíficos, que en cierto punto de su historia todavía podían ser pensados como aliados en la lucha por la emancipación del trabajo asalariado, en la lucha por un tiempo en el que la explotación de lo humano fuera sustituido por el trabajo de la máquina (Berardi, 2019: 25), han contribuido hoy, parece ser, a ese cierre del futuro, a la explotación de cada rincón de nuestra vida, a producir un terreno de juego que cambia con nosotros pero que, en realidad, no está dejando lugar al cambio. Una afirmación que deberá ser, más adelante en este texto, convenientemente precisada.

Este aplanamiento de la *vida*, como el de las pantallas, no parece ya dejarnos otra salida que no sea la de una vuelta atrás (Berardi, 2019: 74), como reclama una nostalgia tecnófoba, irritada ante una juventud que debería dejar de mirar a sus dispositivos y empezar a mirar a la realidad. ¿Qué pasa, sin embargo, cuando la realidad, que no es otra cosa que la naturalización de una ideología, como indica Fisher (2016: 42), está tan incrustada dentro que ya da igual hacia dónde mires? ¿Es lo tecnológico, el medio digital, necesariamente incompatible con la revolución? ¿La modernización y el avance pueden ser únicamente leídos en clave de un progreso neoliberal que nos lleva al desastre? Y, lo que es más importante todavía: ¿es posible todavía un tiempo de revolución, un *actuar* en el mundo? ¿Es posible todavía una relación con el ahora, con el mundo y con el otro, con la imagen, un espacio compartido, una producción del deseo, una imaginación del futuro, que no estén intervenidos por las dinámicas de la realidad capitalista?

El capital se ha hecho con nuestra producción libidinal, como decimos, tanto como con nuestra infraestructura tecnológica, de tal manera que no parece haber ya otro mundo posible en el que, tanto una como otra, puedan funcionar, fuera de esa economía de consumo (Fisher, 2016: 143). Es por ello por lo que el motor de la historia, aparentemente, se ha parado: porque el deseo ya solo apunta a un lo mismo, por mucho que no acabe satisfaciéndose nunca. Porque la tecnología está sólo al servicio de que ese lo mismo se actualice constantemente, de que no quede un espacio y un tiempo para soñar una alternativa. ¿Qué pasa sin embargo, si pensamos la tecnología, los recursos de los que disponemos hoy, en las condiciones del presente, como una herramienta para abrir lo posible? ¿No es ese constante mirar hacia atrás, esa necesidad de acudir al pasado para reparar el presente una señal más del empobrecimiento de la «imaginación política»? (Gómez-Urzaiz, 2022).

El espacio expositivo que acoge la obra de Canogar funciona, nos parece, como ese espacio y tiempo compartido ya no para soñar, sino para experimentar una alternativa, aquí y ahora, aunque se trate, por ahora, de la alternativa a un presente, a un régimen de temporalidad dominado por el capital. Una alternativa que nace desde el interior de nuestro paisaje digital habitual, rodeados de pantallas, pero donde la imagen ya no cumple con la función de saciar tanto como de producir nuestros impulsos más inmediatos. Canogar y su equipo empiezan por *hackear* el algoritmo, por intervenir los modos en los que la imagen está disponible en nuestro entorno, para poner a prueba a los cuerpos que se introducen en ese espacio, a sus tiempos y a sus afectos, a la manera de estar juntos y de imaginarnos. «La crítica temporal», es también, dice Christine Ross, «una crítica perceptiva» (2012: 12): a base de interrumpir nuestra percepción, negando la posibilidad de que cerremos el significado de la imagen en torno a algo rápidamente consumible, la obra de Canogar, prácticamente ilegible, busca prolongar nuestra atención, «temporalizarla», nos invita a una duración de la mirada. Es en este sentido en el que la abstracción, entendida por Bal como la resistencia de la imagen a la inmediatez de la mirada, puede ser profundamente política, ofreciendo las condiciones para una «apertura» del tiempo y de la percepción (2016: 57-85).

En un tiempo en el que no hay ya un centro del poder al que pedir responsabilidades, en el que la responsabilidad recae sobre cada uno de los cuerpos (Butler, 2010: 60), mientras cargamos también con la impotencia, con el sufrimiento emocional que nos trae esa disociación entre lo que *sabemos* y lo que *podemos* (Garcés, 2017: 9), la obra de Canogar se vuelve importantísima: se trata de abrir un espacio, veremos cómo, para

la formación de un sujeto colectivo (y conectivo) que reflexione sobre la crisis de la mirada y de la imaginación en el presente, pero sobre todo que comience a explorar, a experimentar (si es que eso todavía es posible) nuevas formas en las seguir con-vivien-do, de habitar el aquí y ahora.

2. Un tiempo de im-potencia y de fines: el presente capitalista como única posibilidad

El término «presentismo», conceptualizado por autores como François Hartog y Hans Ulrich Gumbrecht, está en la base de muchos de los discursos actuales sobre la historicidad del presente, es decir, sobre la posibilidad de continuar hoy con una narrativa histórica (Hartog, 2007; Gumbrecht, 2005). Un debate abierto sobre lo histórico que va en realidad mucho más allá de una cuestión metodológica, de la pregunta de cómo continuar haciendo historia, de cómo seguir contando el pasar del tiempo, sino que concierne también a los «tiempos» que marcan nuestro día a día: el problema del tiempo en el que nos encontramos sumergidos hoy es un problema que lo abarca todo, una homogeneización de nuestra experiencia temporal que repercute en las fuerzas que mueven la historia, porque no parece ya haber fuerza ni movimiento alguno. Muchos autores están de acuerdo en afirmar que el presentismo (aunque no sea el término que utilicen) es el «régimen de historicidad» que se impone en nuestro tiempo, que parece explicar todo aquello que *sucede* a nuestro alrededor, todo aquello que *nos* sucede, si es que «suceder» es la palabra. Pues lo que el término «presentismo» pone sobre la mesa es una visión sobre el fin del «acontecimiento» (Baudrillard, 2006). Una situación en la que, aunque no dejan de pasar cosas, todo el rato, ante nuestros ojos, en las pantallas, nada *sucede* en realidad; una afirmación que, aunque problemática, y ampliamente rechazada por autores que hablan de un retorno de la acontecimiento (Dosse, 2012), pretende resaltar, por ahora, los graves problemas de la experiencia contemporánea.

Un tiempo, pues, en el que nada *nos sucede*, a cada uno de nosotros, como cuerpos indiferentes, exhaustos por los ritmos del trabajo y el consumo, dos caras de un mismo fenómeno que ha colonizado todas las áreas de nuestra vida: la lógica de la productividad y el rendimiento económico parece estar presente en todo lo que sucede, y por eso apenas nos sucede nada. Llamados a no dejar de movernos, a no dejar de producir, a no dejar de consumir, o paralizados también por la incertidumbre y la situación de precariedad que domina nuestras vidas, dos de los ritmos en los que se insertan hoy los cuerpos (Wajcman, 2017), apenas nos queda tiempo y energía para responder ante el mundo: ante lo que pasa, ante el otro, ante todas las imágenes y la información que nos llegan, todo ya-listo para consumir. No tenemos tiempo para la solidaridad y la escucha en un sistema que exige a cada uno ser competitivo y eficiente frente a los demás, en el que urge salvarse a uno mismo, porque esa es toda supervivencia (si podemos llamarla así) a la que podemos aspirar. No tenemos tiempo para la atención en un mundo «infosaturado» e «hiperconectado» que nos reclama constantemente, siempre desde otro lugar, alejándonos de lo que tenemos delante (Berardi, 2019: 62 y 65). Esta «dolencia de la duración», como dice Berardi (2019: 62), una incapacidad patológica para sostener la atención, es quizás una de las mayores catástrofes de nuestro tiempo, la causa del corto alcance del deseo, de la sustitución del afecto por el sentimentalismo que se consume rápidamente.

La aceleración del ritmo de vida, de los cambios, de los flujos de datos y de los *inputs* que recibimos merman, inevitablemente, nuestra capacidad de respuesta al mun-

do, de sostener la mirada.² Ya nada dura, diría el teórico Byung-Chul Han (2015: 57), el mundo ha perdido toda resistencia, nos alejamos de los tiempos lentos de la verdad y la belleza. Lo inmediato, lo fugaz llena nuestra vida, llena nuestra rutina y nuestros tiempos muertos, llena nuestra angustia ante el vacío, en una sucesión cada vez más acelerada. Una aceleración que no sería en realidad más que una consecuencia, dice Han, de esta situación de aplanamiento del tiempo, de esa insatisfacción que acaba por producir nuestra relación con un todo-mercantilizado (2015: 39-48). El mundo es ahora algo enteramente disponible, ya e inmediatamente accesible, un sinfín de posibilidades que proliferan a nuestro alrededor (Han, 2021: 36). Nuestra atención, «nerviosa», «inquieta», «impaciente», insaciable, salta de una a otra, de un acontecimiento a otro, de una cosa a otra, queriéndose llenar, al menos de cantidades. Queriéndose llenar de experiencias, de informaciones, de imágenes que apenas alcanzamos a mirar, pero que coleccionamos para nutrir nuestro capital cultural (Bourdieu [1979] 2011). El mucho abarcar y poco apretar del refranero popular: hoy, dice Javier Moreno, «la dispersión y la inoperancia son males endémicos» (2022). La atención, entendida como un mirar duradero y activo, se ha convertido casi en cosa del pasado. Estamos, dice Moreno, ante «la paulatina sustitución de una cultura de la atención por cultura de la interacción» (2022); somos adictos a la dopamina que nos proporciona el click fácil, ese que se disputan los medios de comunicación o las plataformas de entretenimiento (desde Instagram hasta Netflix).

Y la pantalla se ha convertido en la plataforma de acceso a ese mundo hiperdisponible. Jugamos a la vida a través de ella: seleccionamos y descartamos, *scrolleamos* compulsivamente. La pantalla es hoy el medio de nuestra relación con el mundo, esa superficie amable y segura que nos pone delante del mundo al tiempo que nos protege de él, desde donde mirar sin ser mirados, en el que el otro no es más un otro que nos devuelva la mirada, sino el objeto de nuestra mirada deseosa de consumir información: «hoy, el mundo no tiene ojos. Ya no nos mira. Pierde su alteridad» (Han, 2021: 69). El otro, el mundo, se ha aplanado a través de la pantalla: se han suprimido los tiempos y las distancias, se ha eliminado toda resistencia, que es, precisamente, dice Han, «constitutiva de la experiencia» (2021: 37). Los tiempos cortos del entorno digital son también los tiempos cortos de la imaginación y el deseo, esos que precisamente nos encierran en el presente tal y como está ya-dado. Esos que llevaron a Fredric Jameson a anunciar «el fin de la temporalidad», es decir, el fin de la experiencia temporal, la supresión de la *durée* bergsoniana por una «simultaneidad temporal virtual» (Jameson, 2012: 32-33), o a Manuel Castells a hablar del presente como «un tiempo atemporal» (Castells, 2006). Un diagnóstico sobre nuestra época que parece estar ya presente cuando Foucault afirma que el tiempo ha sido sustituido por el espacio en nuestra época (Foucault, 1984).

Pero se trata también, y como consecuencia de lo anterior, de un tiempo en el que nada *sucede*, en relación al estado de las cosas, desde un punto de vista más amplio que podríamos llamar histórico. No hay ya, parece querer decir el «presentismo», un acontecimiento que produzca novedad, que nos obligue a partir de ese punto a transitar lo desconocido, que nos permita imaginar otro rumbo posible en el devenir de las cosas. La pandemia de la Covid 19, quizás, más allá de las tímidas esperanzas iniciales, ha

2 Algunos de los autores ya clásicos que estudian los efectos de la aceleración tecnológica, de los cambios sociales y de los ritmos de vida en las formas de subjetividad son Harmut Rosa (2016), Paul Virilio (2003) o Peter Sloterdijk (2003)

venido a confirmarlo una vez más. Todo acontecimiento es rápidamente historizado, como apunta Hartog, como un «hito» de un presente que no deja, en realidad, de dar vueltas sobre sí mismo (2007: 225). Se trata del gran «acontecimiento presentista» (Beck, 2017), que no tiene nada que ver con el «acontecimiento» que autores como Baudrillard creen ya no posible. La historia, en el presente, tiene mucho que decir, mucho que mostrar, pero nada de ello se convierte en un evento *significativo*, un nuevo punto desde donde volver a pensarnos, desde donde caminar a tientas. Lo que se pierde, tras el fin de la historia de Baudrillard, «es la fuerza de resonancia de la historia (...), esto es, que los acontecimientos históricos ya no tienen nada que decirnos» (2019: 391).³

Sólo hay presente, además, porque el futuro se presenta ahora como el lugar al que no queremos mirar: el escenario de la destrucción hacia el que caminamos ya, parece, de manera irreversible. Es el tiempo del fin, del colapso, de la escasez, del desastre medioambiental. El tiempo de la distopía o de la utopía tecno-científica, dos posibilidades ante el deterioro de las condiciones de vida vivibles: un tiempo sumido en un totalitarismo, a merced del poder tecnológico o militar (como muestra mucha de la producción cultural reciente); o, por el contrario, un tiempo que se sobrepone a los daños, capaz de hacer al «Hombre» menos vulnerable a los efectos devastadores, de dominar definitivamente a la naturaleza, e incluso a otras naturalezas del universo (como sueña el impulso transhumanista). Así, los futuros que quedan visibles son solo «los futuros del capitalismo» (Beck, 2017: 56). La continuación de un (post)Humanismo devastador, que pone el rendimiento económico en el centro, ya sea para llevarnos al fin del mundo o a una salvación parcial sobre el fondo de un escenario apocalíptico (Braidotti, 2015). Habitamos hoy, dice Marina Garcés, un «tiempo póstumo», un presente que convive con la irreversibilidad de la muerte, con la certidumbre del fin de las «condiciones de vida vivibles» y de que nos hemos quedado sin futuro: casi como una restitución de la «linealidad histórica» de la modernidad, la línea única del progreso nos lleva, no ya a la salvación, sino hacia un hundimiento progresivo (2017:13-31).

En cualquier caso, lo que se ha producido es el cierre del futuro como posibilidad de cambio, el cierre del presente como terreno para la acción, la cancelación de toda alternativa a la deriva capitalista. Una incapacidad de pensar en otra forma de organización posible, efectiva, aun cuando somos conscientes de la insostenibilidad del modelo actual. La «fantasía de la buena vida» se ha desintegrado, como sostiene Lauren Berlant (2020), es cierto, la precariedad y la angustia golpea nuestras vidas, y tenemos la suficiente información como para alarmarnos por la situación del planeta. Y sin embargo, la revolución no parece hoy una vía posible. Bastante tenemos con lidiar con la angustia, con cumplir con los tiempos. La idea del progreso neoliberal como meta inacabada se ha convertido en la gran mentira para la que seguimos trabajando. Tanto Berlant (2020) como Sarah Ahmed (2019) han analizado, desde el punto de vista afectivo, las contradicciones de habitar un presente que nos expulsa de sus promesas de felicidad (Ahmed) o de buena vida (Berlant) y que, sin embargo, continúa «direccionando» nuestras vidas. El «optimismo» que nos ata a las dinámicas capitalistas se ha vuelto «cruel» porque, lo hemos visto, no cumple lo que promete, pero continúa siendo la lógica estructural que regula nuestra interacción con el mundo; cualquier

3 El problema del fin de la historia que inauguró Francis Fukuyama es hoy muy discutido. Se habla incluso del retorno del acontecimiento (Dosse, 2012; Badiou, 2012) y del retorno de lo político (Chantal Mouffe).

alternativa nos deja fuera de juego. Las ilusiones parecen acabadas, pero todavía tenemos que seguir lidiando con unas dinámicas que siguen operativas. La «impasividad» característica de nuestro tiempo, una suerte de desafección que se ha diagnosticado ampliamente desde la sociología, no sería, para Berlant, sino una forma de adaptación a ese «entorno de muerte lenta» (2020: 2014).

Para Berardi, la crítica al capitalismo convive sin problemas con el capitalismo, porque sus formas de gobernabilidad no tienen que ver ya con la tarea propagandística o persuasiva, sino con la captura del deseo, de la atención, de los tiempos, de nuestros cuerpos. No están ni siquiera en manos de un «actor humano», de la decisión política, sino de los procesos automatizados de la «tecnología digital» y de la «abstracción financiera», o de aquello que Éric Sadin llamó «gubernamentalidad algorítmica (...) robotizada, globalizada, individualizada» (2017: 134). En nuestro tiempo, el poder ha sido cedido al cálculo, al rendimiento económico, a la máquina, que procesa y decide a una velocidad que nos supera. En realidad, el problema de «la impotencia puede ser visto como un problema de ritmo», como la «disincronía» entre los tiempos de la máquina al servicio del capital y los tiempos de lo humano (si es que en la era posthumana podemos seguir hablando de «lo humano» sin problemas) (Berardi, 2019: 64). Todo intento de volver a pensar la potencia de los cuerpos tendrá que ir aparejado, por tanto, a un esfuerzo por recuperar nuestros tiempos, por *hackear* los ritmos a los que nos lleva el presente. ¿Cómo volver a conectarnos al mundo en la era de «mutación conectiva», en la que nuestros modos de relación han cambiado para siempre? ¿Puede la máquina, como nuestros tiempos y nuestros deseos, emanciparse del interés del capital?

3. Daniel Canogar: el arte como vía para intervenir el presente antes de que se cierre el futuro

Autores como Judy Wajcman (2017) han puesto de relieve el «determinismo tecnológico» que invade nuestros días y han llevado a cabo la necesaria tarea de matizar y relativizar la relación entre las tecnologías digitales y el grave problema de la experiencia que sufrimos hoy en día. Entre otras cosas, la autora apunta a que la aceleración tecnológica, por sí sola, no está detrás de ese *malestar temporal*, de esa sensación de apremio y dispersión que llevamos encima todo el día. De hecho la cada vez mayor reducción de los tiempos necesarios para realizar cualquier tarea debería traer consigo un *alivio temporal*, una ampliación del tiempo de descanso y, con ello, una mayor predisposición para, lo que podríamos llamar, una lectura reposada del mundo. Y sin embargo, las comodidades que nos traen las mejoras tecnológicas no parecen sino hacer más acusado ese «hambre de tiempo» (Rosa, 2016: 29-30). Harmut Rosa apunta, como causante de esa «paradoja», a la lógica estructural de la modernidad y la modernidad tardía, aquello que el autor llama «estabilización dinámica», es decir, «su dependencia sistemática del crecimiento, la innovación y la aceleración para conservar y reproducir su estructura» (2019: 519). Una lógica capaz de sobreponerse a casi cualquier cosa menos a que el mundo, la circulación, las mejoras o nosotros mismos nos quedemos quietos. Una lógica que está modulando los desarrollos tecnológicos tanto como nuestros deseos. Ese hambre de tiempo es hambre de más, hambre de acumulación de capital, hambre de la buena vida, que, según hemos interiorizado, son equivalentes. Así, el problema de la falta de «resonancia» con el mundo ha de remontarse, al menos, al siglo XVIII, coincidiendo con el paso «al modo moderno de la estabilización dinámica», y como muestra una larga tradición literaria y filosófica que el autor se encarga de analizar mi-

nuciosamente en esta misma obra. Y, de la misma manera que ofrecen una perspectiva histórica, Wajcman y Rosa también inciden en otras experiencias temporales de un presente complejo.

No podemos decir, sin embargo, que todos los autores mencionados hasta ahora incurran en ese «determinismo tecnológico» del que nos habla Wajcman, que no está presente, por ejemplo, en los textos de Fisher o Berardi, que se distancian de toda postura tecnófoba o nostálgica de un mundo previo a la proliferación de las tecnologías digitales o industriales. Tampoco en Donna Haraway (2019) o en Rosi Braidotti (2015), quien, a pesar de apuntar hacia las prácticas «inhumanas» del «tecnocapitalismo», rechaza la huida de la ecología holística a un pasado en el que la conexión con la naturaleza no esté «tecnológicamente mediado» (2015: 85). Nuestra relación con lo tecnológico va más allá de lo meramente «protésico» o «mecánico», y ha contribuido a la configuración de un escenario «posthumano», que disuelve las dicotomías naturaleza-cultura (2015: 83). La nuestra es la era de un «posthumanismo» conducido por el capital, lo que requiere un análisis de la violencia que ejerce sobre el mundo, pero, todavía más, un esfuerzo por comprender su potencia, liberado de las garras de un interés que nos lleva a un individualismo cada vez más profundo, a una ruptura de los lazos de solidaridad cada vez más aterradores, a una soledad impotente. Liberado de un interés que nos lleva, derechitos, a la destrucción de lo vivo y de las condiciones de vida vivibles como diría Garcés (2017). Por eso, estos autores (en los que no parece que podamos incluir a Byung-Chul Han, en el que se observa un rechazo sin costuras a las tecnologías digitales) llevan a cabo un análisis crítico que trabaja sobre las condiciones del presente: lo posible nace aquí y ahora, está presente en «la vibración social», como indicaba Berardi (2019), pero no está ya-determinado por una única vía. Debemos profundizar en la «ambivalencia» del presente, estar atentos a sus oportunidades, dejar espacios para el afecto y el deseo, para ese poder intuitivo que pueda imaginar nuevos escenarios, nuevas formas de relación, nuevas formas de estar con el mundo.

Y esto mismo, nos parece, es lo que trata de hacer Canogar a través de gran parte de su obra. Una obra, en general, que se preocupa por los modos en los que lo tecnológico, al servicio del capital, ha cambiado para siempre nuestra forma de relacionarnos con la imagen, con la información, con el arte y con el tiempo. Sin embargo, su propuesta artística no se construye únicamente en torno al lamento por una «autenticidad» perdida, como el anuncio de un tiempo de fines. Si bien sus obras dejan ver una y otra vez la reflexión sobre las condiciones del presente, el grave daño que nuestra percepción ha sufrido en el tiempo de la velocidad y el cambio frenético, la investigación de Canogar y su equipo sobre los procesos digitales se traduce también en la producción de una imagen, digital, tendente a la abstracción, que interrumpe los modos en que consumimos el mundo. Que reclama nuestra atención al mismo tiempo que dificulta la lectura de la imagen, invitando a nuestra mirada a permanecer en medio de la confusión, haciendo de interferencia entre la mirada y el mundo de las cosas consumibles. Las obras de Canogar se muestran críticas con la contemporaneidad, pero, sobre todo, parecen seguir preguntándose qué puede todavía un cuerpo, qué puede todavía el arte, exigiendo a aquellos que están reunidos en ese pequeño espacio de la exposición un trabajo de la mirada.

Un ejemplo característico de esta «ambivalencia» es *Amalgama Phillips* (2021), una obra «generativa» que proyecta las pinturas de la Phillips Collection (Washington D.C.) para transformarlas en una imagen digital chorreante que se derrite por las paredes,

como si quisiera poner imagen a esa realidad «líquida» (Bauman, 2003), cambiante, inestable, difusa, en la que se ha convertido nuestro mundo.⁴ Pero la importancia de la obra, me parece, no se agota en la reflexión crítica que podamos extraer rápidamente antes de pasar a otra cosa, en el tema que propone la obra, si es que, acaso, podemos sumergirnos en algún tipo de reflexión en el poco tiempo que, normalmente, dedicamos a posar la mirada sobre la obra. Lo que *sucede* allí es todavía más valioso: esa misma imagen que analiza la mirada contemporánea, está puesta frente a nosotros para desafiar al mismo tiempo nuestros hábitos perceptivos, para que nuestra atención se deslice sobre esas formas fluctuantes sin que acertemos a descodificarlas. Para promover la atención como «duración» (Ross, 2012: 12). Como dice Mieke Bal de algunas obras de Doris Salcedo (como *Unland*, 1995-1998), a las que la teórica atribuye la categoría de «abstractas», no tanto porque se deshagan de todo elemento figurativo, como por su resistencia a todo significado claro y unificado; el reconocimiento de cualquier discurso coherente y cerrado es sustituido aquí «por la sola performance de la atención» (2016: 79).

La abstracción, que tiene que ver, para Bal, con una suerte de indisponibilidad de la imagen, con la negativa a «ceder ante el ojo vago» (2016: 58), se ha vuelto más radical aquí que en las obras de Salcedo: apenas hay nada que leer. La imagen ha omitido las formas y se ha quedado con los colores, se deshace en una imagen tan cautivadora como ilegible: sus superficies parecen volverse blandas, pegajosas, unas formas ondulantes, sensuales, que amenazan con salirse de la pantalla. Contraria a la función de espectacularización que la imagen digital como infraestructura suele tener en los museos, que pone el foco sobre los elementos icónicos que han atraído hasta ahí a los turistas ávidos de consumir la ciudad, la imagen aquí no se le pone en bandeja al visitante, se resiste a toda claridad, se vuelve irreconocible. Se complejiza a medida que avanza el tiempo, en un proceso de descomposición. Nos pide tiempo para dejar de comprender lo que comprendimos-ya-inmediatamente, para desorientar toda imagen prediseñada que nos hayamos formado de las obras que se exhiben en ese museo, para abrir la mirada a la experiencia. Nos pide eso mismo que supuestamente ya no podemos dar.

Esta «temporalización» de la atención que la obra reclama es el requisito, como afirma Bal, de acceso a la percepción (2016: 78). De acceso a una *visualidad imaginativa* que nace del mismo encuentro entre la obra y el espectador. El tiempo lento que la obra hace aparecer ante la incapacidad de cerrar su significado, retrasando hasta el infinito la posibilidad de que el sentido sea resuelto, manteniéndonos a la espera de que ocurra algo que finalmente nunca ocurre, es clave para introducir al espectador en un estado de afectación, en el que la mirada y la imaginación se abren al mundo y el mundo, de repente, cobra una relevancia e «intensidad» nuevas a nuestro alrededor, en el que «la rutina se ralentiza» y la imagen de un Yo cerrado pierde fuerza. El foco está puesto en el «evento visual» que la obra, el espacio entre la imagen y el observador, es capaz de movilizar, una visualidad que no tiene un contenido ya pensado por la obra. Se trata, en definitiva, de la posibilidad misma del «acontecimiento» de la mirada.

En *Ensayo sobre el cansancio*, Peter Handke describe muy bien este estado del cuerpo y de la mirada al que accedemos no sólo a través del arte y la literatura, por ejemplo,

4 Sobre la obra de Daniel Canogar, véase su página web <http://www.danielcanogar.com/>

sino también a través de cualquier oportunidad que se presente en nuestra realidad cotidiana de interrumpir el tiempo. En su caso, es el cansancio extremo, la incapacidad de seguir los ritmos del presente después de un largo viaje, el que le ha dejado en ese lugar de atención «activa». Es especialmente interesante observar, además, cómo esa apertura hacia el mundo supone también en Handke, como en Bal, un debilitamiento de ese «yo cartesiano», de ese «yo» frente al mundo del que se alimentan también las dinámicas capitalistas, para dar lugar a un yo extrañado sensible a las diferencias, receptivo al *encuentro* con el otro. Esta *salida del yo* es una de las cuestiones a tener en cuenta para comprender la importancia *social* de promover este tipo de experiencias en un mundo en el que la indiferencia parece ser la norma.

La mirada de este cansado era una actividad, hacía algo, intervenía: los actores de este juego se hacían mejores con él, más bellos –por ejemplo, tomándose más tiempo ante estos ojos–. Este lento parpadeo les hacía valer, les llevaba a tener el valor suyo propio. A su vez, al que estaba mirando así, gracias al cansancio, como por milagro, se le quitaba el Yo-Mismo, la eterna causa de desazón: habiendo desaparecido las deformaciones de antes, las costumbres adquiridas, los tics y las arrugas de preocupación, no era otra cosa que los ojos liberados al fin, tan insondables como los de Robert Mitchum. Y luego: el mirar ajeno a uno mismo, mucho más allá de las bellas transeúntes, se hizo activo; incorporaba a su centro del mundo todo lo que vivía y se movía (Handke, 1990:27).

Este juego con el tiempo del espectador, que autoras como Mieke Bal o Christine Ross han reconocido como un esfuerzo muy habitual en el arte contemporáneo, es entendido como un compromiso político, en tanto que tratan de contrarrestar uno de los grandes problemas del presente: esa crisis de la temporalidad (en tanto que experiencia del tiempo), que es también una crisis de la percepción, de la experiencia, de la imaginación, del afecto, y que conduce a una crisis del tiempo histórico y de lo político (en tanto que estancamiento presentista). Abrir la experiencia temporal del presente, ya sea ralentizándola, *espesándola*, convirtiendo el paso del tiempo en algo casi *tangible* (como trata de hacer la obra de Canogar), ya sea activando otros tiempos en el ahora (como trata de hacer la obra de Salcedo y también Canogar, especialmente en obras anteriores donde trabaja con objetos obsoletos), entre otras muchas formas de jugar con el tiempo, permite también volver a pensar la historia. Aún más, permite volver a pensar la historia no sólo frente a ese vacío presentista, sino también frente a esa linealidad y objetividad del tiempo de la historiografía tradicional: la temporalidad compleja que producen ciertas formas de arte contemporáneo es también productora de una historicidad nueva, de una concepción del tiempo histórico que no se reduce ya a la cronología. Bal habla de «heterocronía» para referirse a esa rica «textura temporal» del presente, a los distintos ritmos temporales en los que ciertas obras nos introducen (discontinuidades, superposiciones, saltos e irrupciones de otros tiempos, etc.). La historia, el presente, así entendidos, no se pueden dar por acabados, están siempre a la espera de ser reformulados (2016: 63-66).

Así, frente a la abstracción clásica, que a menudo remite a ciertas formas de «trascendencia» (Malévich y Mondrian), o que se sumerge en la exploración de la pureza del medio, de acuerdo (en ambos casos) con una radical separación entre forma y contenido a favor de la primera, como si quisiera depurar al objeto de toda relación con el

«exterior», la abstracción por la que se interesa la autora está imbricada en lo social, es profundamente política. Y lo es de la única manera en la que el arte, para Bal, puede *actuar* para lo político (2016: 70-75): afectando al presente de quien mira, activando la mirada, aludiendo a un exterior y transformándolo, como el *punctum* barthesiano (Barthes, 1990 [1980]), lanzado como una flecha hacia afuera, transforma el ahora del observador. Para la autora, es la propia forma de la imagen, su superficie, lo que produce «exterioridad», pero no a través de un referente «externo», de la realidad, al que aluda de manera representativa, sino a través de los «huecos» no-representativos que «rellena» el espectador desde el presente. He aquí una reivindicación de la «visualidad de la imagen», de los modos en que la «presencia» de la imagen produce sentido en el presente, un impacto *visual* en aquel que mira que no tiene que ver con una intención significativa (Bal, 2009: 351). Es, además, una apuesta por la performatividad de la imagen, en tanto que depende de un enfrentamiento activo obra/espectador en el presente: la imagen produce a la mirada tanto como la mirada a la imagen, en una afectación mutua, una interdependencia que cobra sentido en el ahora.

Esta importancia dada a la producción de sentido en el presente demuestra hasta qué punto aquello que Bal entiende por compromiso político del arte no tiene nada que ver con un contenido pensado para ser transmitido. A la autora no le interesa el arte que se identifica a sí mismo como «político» por el discurso que trata de hacer llegar al espectador. Un arte que, en un contexto en el que toda crítica al sistema está ya formulada y absorbida por el propio sistema, como decíamos más arriba, puede llegar a ser un arte verdaderamente «apolítico», en tanto que incapaz de movilizar la mirada (2016: 62). Para comprender la manera en que muchas obras de arte reciente «trabajan» para lo político, como apunta también Ernst Van Alphen, es necesario prestar atención, más allá del «mensaje o significado programático», a las «operaciones afectivas del arte (y la literatura)» (2008: 22). Ante la «implosión de significado» del presente, expresión que Van Alphen recupera del artista Félix González-Torres en el mismo texto, como consecuencia de la «explosión de información» y de imágenes, la respuesta del arte contemporáneo, pero también de otras muchas disciplinas, ha sido la de desplazar el foco desde el significado al afecto.

No estamos hablando, sin embargo, como ya se puede adivinar, de una cualidad efectista de la obra, ligada a un sentido de espectáculo, capaz de encender en el espectador un sentimentalismo que se consuma rápidamente, justo lo que hace el capital cuando especula con las emociones ligadas a determinados productos (entre los que se encuentran los productos culturales). Tiene que ver más con una capacidad de extrañamiento, de desorientar la mirada, de dejarnos sin apenas recursos para significar la imagen, hasta el punto de que el significado deje de importarnos. La palabra «trabajo» (*work*), que utilizan tanto Bal como Van Alphen en los textos a los que nos hemos referido, es clave. Un trabajo de la obra que invita a un trabajo de la mirada, para abrir el tiempo y la percepción a una *imagen afectiva* que no tiene un contenido claro y pre-establecido.⁵ Lo que la obra de Canogar transmite, a través de esa exuberancia colorista, no son significados, sino «intensidades», algo a lo que el ojo permanece ajeno

5 Esta «visualidad imaginativa» que puede hacer surgir una imagen en el espectador no es, sin embargo, exclusiva del arte visual, tal y como lo ve Bal. Tanto lo textual como lo visual pueden trabajar para la aparición de esa «imagen» del pensamiento que, retomando la «imagen dialéctica» de Walter Benjamin, es clave en el pensamiento de la autora (2009: 81-130).

a menos que nos tomemos el tiempo necesario; de ahí la importancia de hacer durar la atención. A lo que la autora se refiere por «intensidad» es al impacto afectivo de una imagen, sin contenido fijo, abierta por todos lados, que nos *fuerza al pensamiento* («*shock to the thought*») (Bal, 2016: 79; Van Alphen, 2008: 21).⁶ Una imagen que nos moviliza desde una apertura de las formas, que es, a su vez, la condición de posibilidad de la apertura del futuro.

«Intenso» significa que el trabajo está repleto de posibilidades y poderes desconocidos e invisibles. Estos emanan de la obra al espectador; son, por definición relacionales. Para ver así, uno debe volverse ciego ante lo habitual. (...) Sólo entonces se pueden suspender las formas ya conocidas. Tal es la paradoja de la abstracción. Señala los límites de lo visual» (Bal, 2016: 74).

Y, según nos parece, la obra de Canogar responde a esta manera de la imagen de *trabajar* para lo político, en un contexto en el que la imagen parece haber perdido todo poder de afectarnos. Esta obra, como muchas de sus obras más recientes nacen de la preocupación por este mundo «infosaturado», por la imposibilidad de traducir –de transformar en conocimiento efectivo, afectivo, del mundo– esos flujos de información que nos llegan constantemente, perdiéndose en un magma de «actualidades». Las obras de Canogar también procesan grandes cantidades de datos. En algunos casos se trata de información poco productiva para la maquinaria del capital, como en el caso de *Dinamo* (2021), que recoge el roce de las manos con la barandilla de la sala de exposición. En otros, sin embargo, trata de recuperar los datos alarmantes que nos ofrece la climatología, la demografía o el tráfico en las ciudades (*Flume*, 2021), o aquellos que aportaron algunos de los acuerdos internacionales recientes sobre la situación del planeta (*Ráfagas*, 2018). Unos y otros hoy no parecen *significar* nada. No más que los datos sobre los productos más vendidos (*Scroll*, 2020), sobre las tendencias que muestran las búsquedas en Google (*Billow V*, 2020) o sobre el valor financiero de determinados activos (*Waterfall*, 2020), a los que los agentes económicos sí han de estar atentos, y con los que trabaja Canogar en otras obras. Son estos últimos los que parecen decidir hoy nuestro destino, unas fuerzas a merced de nadie, pero alimentadas por todos.

Sin embargo, las tecnologías creadas por el equipo de Canogar no se prestan a ese bombardeo informativo que vacía de significado toda información; tampoco pretenden anticiparse a nuestros deseos, mostrándonos los caminos que abre el mercado. La máquina trabaja aquí para crear una imagen intraducible, que se deforma en una sucesión de formas abstractas, brillantes, que conservan todo el colorido y capacidad de seducción de la imagen digital. Las obras de Canogar no son una ventana de acceso al mundo, no al menos, de acceso a un mundo de informaciones. Como a Berardi le gustaría (2019: 243), el algoritmo está ahora en manos del artista (él decide con qué propósitos se automatizan las funciones de la máquina), al servicio de una producción visual distinta, creativa, que se resiste a mostrarse ya-inmediata, ya-legible, lista para ser consumida, saturada ya de ideas y emociones con las que habría de responder el espectador (Han, 2021: 28). Una ilegibilidad que se ofrece aquí como una oportunidad para una elaboración, también creativa, de la mirada. Esa indisponibilidad de la imagen, que Bal identifica como una forma de «abstracción política», resulta importantí-

6 Una expresión que alude, dice Van Alphen, al trabajo de Deleuze y Guattari.

sima en sus obras: están «temporal como perceptivamente fuera de quicio» (2016: 72).

El caso de *Dinamo* resulta especialmente interesante porque incluso las pantallas parecen resistirse a mostrarse plenamente disponibles: no sólo el *software*, sino también el *hardware*, la presencia física de la máquina, como también todo su espacio alrededor, ha sido intervenido por el artista. Se trata de una pieza interactiva formada por varias pantallas curvas que se enredan sobre sí mismas, recorridas por un flujo visual continuo y cambiante, casi como si asistiera a los procesos vitales de un cuerpo orgánico, impresión que refuerza la aparente flexibilidad de sus superficies. Un cuerpo extraño que recoge a tiempo real los datos que se generan con el contacto de los visitantes con la barandilla que rodea la obra, traduciendo esas señales en corrientes de colores por momentos frenéticas, que recuerdan tanto a la circulación sanguínea como a la circulación de *bits*. La obra, pero también el espacio y sus luces, evoca un paisaje futurista capaz de seducir y aterrar al espectador a la vez, un efecto acrecentado por el estruendo que parece surgir de esos haces de luz cuando los espectadores interactúan con la obra. Un sonido de máquinas industriales que parece lejano en el tiempo y que resuena con más fuerza cuando la interacción crece, como un grito chirriante, desagradable al oído.

La obra se muestra en el espacio como una figura inquietante, como un ser bello y deformado que responde de manera inesperada, casi como un cuerpo-otro, entre lo tecnológico y lo vivo, que no se deja reducir a una imagen «plana» de sí mismo. La máquina no es meramente un objeto a nuestra disposición, un «otro» enteramente disponible. La pantalla tampoco es ya esa superficie amable y «lisa», de «líneas rectas», ese objeto «sin resistencia» del que se quejaba Han (2021: 36), empezando por la pérdida de planitud: aquí las pantallas han ganado en profundidad, han ganado cuerpo; también en alteridad. Se retuercen y se repliegan en el espacio como las formas barrocas, como si quisieran no mostrarse del todo, como si quisieran conservar el «enigma». Multiplican sus perspectivas, obligando al espectador a tomarse tiempo para recorrer el espacio. Un espacio que no es tampoco ese espacio seguro, protegido del exterior, que prometen las pantallas de nuestros dispositivos electrónicos: el espectador está aquí expuesto a lo imprevisible, así como a la presencia de ese cuerpo que es la obra con capacidad de devolvernos la mirada.

Lo barroco, precisamente, cobra especial relevancia en el pensamiento de Bal en relación a esas obras que gusta considerar en la categoría de «abstracción política»: no porque algunas de ellas incorporen elementos «característicos» del estilo barroco, o no solamente, como puede ser la dimensionalidad escultórica, el tratamiento exuberante del color, o la riqueza de pliegues, que podemos ver también en *Dinamo*. No se trata de eso: la autora habla de una «forma de razonar» típicamente barroca que estas obras comparten, una elaboración del «pensamiento barroco» cuyo antecedente teórico más claro puede verse en *El pliegue* de Gilles Deleuze (1989). Una de las características de esta forma de razonar barroca tendría que ver precisamente con el tipo de saber (en realidad un no-saber, irresoluble) y de temporalidad («en escorzo», que invade el tiempo del espectador) del que hemos estado hablando hasta ahora, que, tanto las obras del período histórico, como las de este «barroco contemporáneo», serían capaces de producir: la autora habla de una vocación de la imagen barroca de salirse de sí misma para aludir directamente a aquel que mira (2016: 84). Frente a la medida de la perspectiva lineal renacentista, objetiva, medida, autocontenida (que aspira a la unidad y la coherencia), y su punto de fuga alejándose (en la dirección contraria al observador), la manera de hacer barroca nos priva de la construcción de un significado estable, se

desborda, hacia nosotros, como poniendo al espectador en el centro del problema sobre el sentido de la obra.

Y esto es, precisamente, lo que logran hacer obras como *Dinamo*, nos parece. Con la particularidad, además, de que esta obra pone en primer plano esa participación del espectador en la imagen visual resultante, en aquello que la obra misma nos ofrece. Sin la presencia del espectador, que pasea sus manos por los sensores, que ofrece al algoritmo algo con lo que trabajar, la obra no sería nada, también en un sentido estricto. La obra pide al que entra que *performe* un papel en ese espacio, antes y después de acercarse a los sensores, de que la obra se muestre en su colorido, como un «actor responsivo», que afecta y es afectado por la imagen. El espectador camina por la sala alerta, confuso, sobrecogido por la visión y el sonido que le ofrece la obra, pero todavía más por el silencio y la calma que de repente se impone, como si el espacio, las propias pantallas, se hubiesen quedado sin energía. Como si responsabilizara a los cuerpos presentes, al gran cuerpo colectivo del que depende el funcionamiento de la obra, del milagro que se ha producido unos segundos antes. *Dinamo* es especialmente interesante porque pone imagen a nuestra potencia: como el instrumento que le da nombre, hace del movimiento una potencia o de la potencia un movimiento. Nos pone frente a esa imagen (de lo que somos capaces juntos) como preguntarnos qué queremos hacer con ello.

4. Conclusiones

La exploración artística de Canogar se adentra en uno de los principales problemas de nuestra época, al que muchos autores han apuntado: en la manera en que la tecnología y sus automatismos, programados por el capital, han impuesto sus propios ritmos, han saturado nuestra capacidad de respuesta, se han adelantado a cualquier voluntad de acción. El espacio artístico de Canogar es un espacio dominado por la imagen digital, que trabaja con flujos de datos que ya no *significan* nada. Pero la elaboración creativa de esas imágenes digitales, la distancia que sus obras imponen con respecto a la mirada contemporánea, insaciable, la exigencia de un tiempo de contemplación que interrumpe nuestros hábitos temporales, hacen de ese espacio un espacio productivo para el pensamiento, para el afecto y para la imaginación, en el encuentro con el otro: armas poderosísimas que preludian toda posibilidad de acción y cambio, sobre todo cuando empiezan a brotar de un «cuerpo social» consciente de las necesidades colectivas.

La importancia de la obra de Canogar radica en los elementos que trae a escena para la discusión, pero todavía más en los efectos que tienen sobre los espectadores, es decir, en el «acontecimiento» que produce en el ahora del visitante de la exposición, que no está, en ningún caso, dado de antemano. Aunque en sus obras podemos encontrar elementos recurrentes con los que trabaja, como la imagen digital, los dispositivos tecnológicos obsoletos o el Big Data, estas cuestiones no son traídas simplemente como «tema» sobre los que reflexionar. Las obras de Canogar no «tratan sobre», sino que nos ponen a nosotros, a los espectadores, en el centro mismo del problema. Si tratan de algo sus obras es sobre la pregunta de qué puede todavía una imagen, qué puede en relación a un cuerpo. Qué puede suceder todavía entre uno y otro. Y sobre todo, qué pueden los nuevos formatos de imagen que hoy llenan nuestra visión, de los que nos podemos apartar ya la mirada. Visto así, también podríamos considerar la obra de Canogar una ficción utópica, que da forma a un futuro soñado del pasado, como si los usos de la tecnología hubiesen seguido otros derroteros.

Lo interesante de su obra es que, lejos de quedarse en la reprimenda por nuestros

hábitos conectivos, lejos de ser un toque de atención a tiempo para apartarnos de las pantallas, trata de liberar a los medios que hasta ahora han sido monopolizados por el capital. Juega a su mismo juego: juega con nuestra atención y con nuestro tiempo, con nuestro afecto y con nuestra capacidad de imaginar, haciendo de las pantallas la principal herramienta, pero para ponerlos al servicio de una causa bien distinta. Obras como *Dinamo* ofrecen un espacio donde el conjunto se enfrenta a una imagen digital transformada, inquietante, una imagen que ya no nos asalta con un contenido listo para consumir, sino que aguarda el momento en el que queramos atender a su complejidad, a su singularidad. Un espacio donde el «yo» individualista, con sus propios intereses, se debilita, a poco que nos demos cuenta de lo que somos capaces como conjunto, a poco que ese cuerpo-otro que es la obra consiga afectarnos, romper con los límites de una individualidad bien forjada.

La obra de Canogar no nos ofrece un modelo para reconstruir el presente, una guía de instrucciones rápida para reparar el vínculo con el mundo. Lo que logra, más que discutir las posibles soluciones a nuestros problemas, más que resultar instructiva, es interrumpir los automatismos que nos mantienen atrapados en la encerrona del presente. Una interrupción que requerirá de un trabajo conjunto entre obra y espectador: no se trata de que la obra haga el trabajo por nosotros, de que nos muestre el camino, como ya hace el algoritmo al servicio del capital, anticipando y produciendo todos nuestros deseos, todas nuestras inquietudes. Es esto precisamente lo que se trata de contrarrestar aquí: ese abandono de la «voluntad» a los «automatismos tecnolingüísticos», como los llama Berardi (2019). El espectador, ante la obra, ha de comprometerse a seguir mirando. Lo que surja de allí, las imágenes que haga surgir en el espectador, no están prescritas por la obra, pero eso es precisamente lo interesante, porque el futuro todavía necesita ser creado.

Queda por ver si realmente la obra de Canogar, por sus propios medios, logra ofrecer un espacio que asegure las condiciones para ese trabajo de la mirada y para esa insistencia duracional de la imaginación o si requiere de una cuidada elaboración curatorial que ofrezca un lugar y una relación expositiva que permita activarlas. Pues, en ocasiones, algunas de sus obras, especialmente aquellas que se disponen en espacios de tránsito e, incluso, en los escaparates de grandes corporaciones como El Corte Inglés, corren el peligro de pasar desapercibidas a ojos del transeúnte y de (des)aparecer como una continuación de nuestro paisaje digital habitual: mera información visual en la que apenas profundizamos. La abstracción de las obras, en estos espacios, no supone una extrañeza para aquel que mira, se convierte en un reclamo lumínico más de los muchos con los que nos topamos en una ciudad o, quizás, en una curiosidad lo suficientemente bella como para tomar una foto. La belleza abstracta y la espectacularidad de sus obras pudieran funcionar aquí como un obstáculo para el encuentro crítico entre obra y espectador, quedándose en un mero experimento formal del artista con el medio. Aunque no puede ser convenientemente explorada aquí, creemos que esta puede ser una posible vía crítica a tener en cuenta a la hora de acercarnos al trabajo de Canogar con la imagen digital.

Bibliografía

- Agamben, G. 2007. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ahmed, S. 2019. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*.

- Buenos Aires: Caja Negra.
- Badiou, A. 2000. *El ser y el acontecimiento*. Madrid: Literaria.
- Bal, M. 2009. *Conceptos viajeros en humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC.
- Bal, M. 2016. *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Barthes, R. 1990. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. 2006. *La ilusión del fin: la huelga de los acontecimientos*. Barcelona: Anagrama.
- Bauman, Z. 2003. *Modernidad líquida*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. 2010. «Sobre algunos temas en Baudelaire». H. A. Murena (ed.). *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: El cuenco de plata, (pp. 7-58).
- Berardi, F. 2019. *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Berlant, L. 2020. *Optimismo cruel*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Bourdieu, P. 2011. Los tres estados del capital cultural. *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires: Siglo XXI .
- Braidotti, R. 2015. *Lo posthumano*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Butler, J. 2010. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- Castells, M. 2006. *La sociedad red: una visión global*. Madrid: Alianza.
- Fisher, M. 2016. *Realismo Capitalista. ¿No hay Alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Foucault, M. 1984. «Espacios otros». *Architecture, Mouvement, Continuité*. n. 5.
- Garcés, M. 2017. *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Anagrama.
- Gómez-Urzaiz, B. 2022. «Contra lo neorrancio. Por qué triunfa el repliegue sentimental», en Begoña Gómez-Urzaiz: *Neorrancios. Sobre los peligros de la nostalgia*. Barcelona: Península.
- Gumbrecht, H. U. 2005. *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. México: Universidad Iberoamericana.
- Han, B.-C. 2015. *El aroma del tiempo. Un ensayo sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Herder.
- Han, B.-C. 2021. *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy*. Barcelona: Taurus.
- Handke, P. 1990. *Ensayo sobre el cansancio*. Madrid: Alianza.
- Haraway, D. 2019. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chulthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Moreno, Javier. 2022. *El hombre transparente*. Madrid: Akal (formato electrónico).
- Rosa, H. 2016. *Alienación y Aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad crítica*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Rosa, H. 2019. *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Hartog, F. 2007. *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana.
- Jameson, F. 2012. *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada.
- Mouffe, C. 1999. *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.
- Ross, C. 2012. *The Past is the Present; It's the Future Too. The Temporal Turn in Contemporary Art*. New York: Continuum.
- Van Alphen, E. 2008. «Affective Operations of Art and Literature». *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 53/54: 20-30.

- Sadin, É. 2017. *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Sloterdijk, P. 2003. *Esferas I. Burbujas*. Madrid: Siruela.
- Virilio, P. 2003. *El arte del motor: aceleración y realidad virtual*. Buenos Aires: Guadalupe.
- Wajcman, J. 2017. *Esclavos del tiempo. Vidas aceleradas en la era del capitalismo digital*. Barcelona: Paidós.

Este número de LAOCOONTE se terminó de editar el 14 de diciembre de 2022.
En su maquetación se usaron las tipografías Calisto MT, diseñada en 1986 por Ron Carpenter para Monotype, y Futura, diseñada por Paul Renner en 1927 para Bauer Type Foundry.

«¡Qué silenciosa es una manzana al lado del Laocoonte!
¡Un círculo es aún más silencioso! Más aún que una manzana»

Wassily Kandinsky, *La gramática de la creación*



EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

