

Mierda y catástrofe
Síndromes culturales del arte contemporáneo

Fernando Castro Flórez

Señales

Director de la colección: Javier Fórcola

Diseño de cubierta: Silvano Gozzer

Diseño de maqueta: Susana Pulido

Corrección: Gabriela Torregrosa

Producción: Teresa Alba

© Fernando Castro Flórez, 2014

© Fórcola Ediciones, 2014

c/ Querol, 4 – 28033 Madrid

www.forcolaediciones.com

Depósito legal: M-XXXX-2014

ISBN: 978-84-15174-91-2

Imprime: Sclay Print, S. A.

Encuadernación: José Luis Sanz García, S. L.

Impreso en España, CEE. Printed in Spain

ÍNDICE

Preliminares.

[Sueños que el dinero puede comprar]

Catástrofes a domicilio.

[La obra de arte demencial en la época del terrorismo mediático]

Pensamientos inconexos sobre el dispositivo [*Gestell*] técnico.

[Cuando el piloto desconoce el itinerario]

Fluttering thoughts.

[Cuando el furtivo es invitado al coto privado o los misterios superficiales de la cultura en la era de la digitalización de las emociones]

El arte (de perderse) en un bosque.

[Notas con un tono casi nostálgico]

Contraindicaciones y notas de un hipocondríaco.

[Sobre las dolencias y los síndromes del arte contemporáneo]

Índice onomástico

«Lo confieso: sólo puedo partir de textos.»

«A mí me gustan las piedras y lo sencillo, aunque no lo parezca.»

Fernando Castro Flórez

PRELIMINARES.
[SUEÑOS QUE EL DINERO PUEDE COMPRAR]

«Todo arte legítimo trata de los límites; el arte fraudulento siente que no tiene límites. El truco consiste en localizar esos límites evasivos. Estamos siempre corriendo en pos de ellos, pero de algún modo nunca se muestran. Por eso es por lo que digo que la medida y la dimensión parecen romperse en un cierto punto.»
Robert Smithson

Charles Saatchi, reconocido *artehólico*, está convencido de que no hay reglas para invertir en el mundo del arte contemporáneo y así, con un discurso declaradamente cínico, declara que los tiburones a veces están bien y los excrementos de artista y el óleo sobre lienzo: «Hay un ejército entero de conservadores ahí afuera dispuesto a defender que el arte es todo lo que un artista decide que es»ⁱ. No puede enunciarse la *teoría institucional del arte* de forma más sucinta y descarada. Justamente cuando la crítica ya es considerada un entretenimiento inocuo, algo propio de resentidos o de palmeros entusiastas, el coleccionista aparece como el fiel de la balanza. El millonario publicista tiene el desparpajo necesario para poner a caldo a los comisarios, que suelen tener además de «intocables» o de sufrir en silencio las almorranas: «Con muy pocas excepciones, los comisarios de mega eventos —declara el que fuera promotor de los *Young British Artists*— internacionales, trotamundos y famosos son demasiado dados a organizar exposiciones con una mano en la guía de su PC y sus “Notas de un charlatán sobre teoría del arte” en la otra. Suelen ofrecer siempre el mismo tipo de show del “Día de la marmota” para conseguir la aprobación de 250 feligreses cortados por el mismo patrón. Estas exposiciones, carentes de emoción y alma, dominan el paisaje del arte, con sus pretensiones socio-políticas. El rollo familiar de las revisiones conceptuales de los años 70, las áridas fotografías y paneles de texto, la línea de producción de las instalaciones banales e impenetrables, y las salas silenciosas y oscuras con sus intercambiables vídeos parpadeantes, son las señas de identidad de una década de comisariado progre»ⁱⁱ. El diagnóstico no es, todo hay que decirlo, completamente desacertado aunque el «remedio» curatorial que Saatchi propone es lamentable: guiarse por formas y colores que «quedan bien en una sala». Si para combatir la petulancia hay que recurrir a la decoración propia del horterismo, no saldremos del terreno empantanado.

«Si hubiera conservado —dice Saatchi— todas las obras que he comprado a lo largo de mi vida, me sentiría como Kane en Xanadú, rodeado de su botín»ⁱⁱⁱ. Magnífica declaración que revela que una de las cualidades adaptativas en la época de la vida líquida (precaria y en incertidumbre constante) es la que tienen los que saben liberarse de las cosas. Zygmunt Bauman ha señalado que «en una sociedad moderna líquida, la industria de eliminación de residuos pasa a ocupar los puestos de mando de la economía de la vida líquida»^{iv}. Los productos son relegados, a toda velocidad, a la condición de desperdicios y los sujetos también pueden ser tratados como basura. Tal vez los ciudadanos ejemplares sean *Los Soprano*, expertos profesionales en la gestión de residuos, tipos a los que no hay que explicarles el sentido de la «desechabilidad». La corrupción política no es una anomalía sino un componente sistémico, de la misma forma que la familiaridad mafiosa (valga la redundancia) ya no es algo marginal sino que

consigue legitimación democrática. Todo tiene una fecha de caducidad perfectamente calculada para que todos sigan consumiendo bazofias y aunque surja un cierto temor esa «resistencia» puede ser canalizada en la maquinaria de la ideología de la seguridad. En última instancia «la perseverancia, la pegajosidad y la viscosidad de las cosas —según indica Bauman en *Vida líquida*— (tanto de las animadas como de las inanimadas) constituyen el más siniestro y letal de los peligros, y son fuente de los miedos más aterradores y blanco de los más violentos ataques»^v. El «aquí y el ahora» no definen, como pretendiera Benjamin, el *aura*, sino la pulsión consumista del «lumpenproletariado espiritual», esto es, el ámbito obsesivo en el que tienen que, literalmente, agotarse todas las cosas desde el punto de vista del consumo, precisamente para que ningún deseo quede saciado. La condición fundamental de la cultura del consumo obsolescente es: «un máximo impacto y una obsolescencia instantánea»^{vi}. Aquella pieza en la que Barbara Kruger sentenciaba «Compro, luego existo» es más acertada que la meditación cartesiana, especialmente cuando estamos abducidos por el «arte del marketing». Enrico Baj, conversando con Paul Virilio, sugiere que el arte contemporáneo se adelantó a la New Economy con su inflación de flujos y valores especulativos^{vii}. Es indudable que la llamada «cultura híbrida» tiene carácter omnívoro y es capaz de asimilar con facilidad pasmosa todo lo pretendidamente «antagónico», incluso lo más desagradable o raro que uno pueda imaginar. Una de las preguntas a las que, con cierta desgana, contestó Saatchi fue a la de si se sentía «cómodo» con *Indigestión II* de Liu Wei: «No creo que el artista buscara que la gente se sintiera cómoda mirando una caca gigante. No es un decorador de interiores»^{viii}. Efectivamente, una mierda de casi dos metros y medio puede quedar mal en cualquier sitio e incluso generar amnesia puntual con respecto a su precio.

Gillo Dorfles considera que nuestro período crítico no puede menos que convertirse en el lugar privilegiado para el desarrollo de actividades fetichistas y así en nuestras relaciones sociales cotidianas estamos rodeados de elementos simbólicos decaídos, degradados o malinterpretados: «De ahí que considere este fenómeno como indicio de un trasvase desde el símbolo al fetiche, definiéndose el fetiche como el elemento que “está en lugar de” un verdadero símbolo, como un elemento ficticio por definición»^{ix}. De la magia barata al misticismo absurdo, del idiotizado mundo del *reality show* a la lectura de Wikileaks como si fuera una fuente oracular cuando no es otra cosa que la confirmación (rumorológica y, patéticamente, «diplomática») de *lo que ya sabíamos*: no deja de crecer el escaparate de los fetiches o de los *factoids*, esto es, de lo adulterado que es también una panoplia de obviedades que pasan incluso por ser «deconstructivas»^x. No se trata únicamente de la «fetichización del pasado» (en ese fenómeno de furor conmemorativo e incluso de emergencia de leyes de la «memoria histórica»), de esa tendencia a momificar todo y, por tanto, a plantar museos en cualquier sitio donde el narcisismo político lo necesite. En última instancia, todo sucede en la pantalla *extraplana* de los *mass media*, en ese torbellino de la información que hace que todo se evapore al instante. La intención del arte crítico de interrumpir la velocidad de ese flujo es tan imprescindible como desesperada, porque incluso el proceso artístico o teórico que intenta explorar las sombras, fallas y agujeros de la ideología dominante puede ser neutralizado a la carrera, catalogado y expuesto en las mejores vitrinas del Museo. La transestética de la banalidad no excluye la retórica pretendidamente radical, intentando que aquello que encarna a la perfección la

noción de «fetichismo de la mercancía» mantenga una plusvalía de legitimidad crítica. Revelando su impotencia intentan pasar de matute lo que es, en todos los sentidos, sublimatorio.

Virilio ha encontrado un espacio que sintetiza la soberbia de la torre de Babel con la precariedad esperanzadora del arca de Noé: el Guggenheim de Las Vegas^{xi} que expondría de todo (momias, armaduras, modernas obras rusas, centroeuropeas, vascas, conceptuales, vestidos de Armani, vasijas incas, cubismo, minimalismo, divisionismo alpino, macdonaldismo) en un delirio catalográfico semejante al del borgiano «El idioma analítico de John Wilkins». Nunca dejaremos de *aprender* de las Vegas, especialmente de su soberana capacidad para no perder nunca. Era innecesario abrir allí una «concesión» del Guggenheim (que solamente duró siete años, hasta el 11 de mayo del 2008) porque aquello ya estaba, estrictamente, *disneyficado*. Los destellos del *Strip* de los casinos en el desierto post-nihilista concuerdan con lo *optically correct* de la estética actual, que no es otra cosa que estricta pirotecnia. Nadie, salvo que viva ajeno al *tratamiento Ludovico* que impone la televisión global, puede indignarse con las obras de arte contemporáneo. Son, no exagero, descripciones *literales* de un mundo que prefiere la tontería antes que enfrentarse críticamente con lo que pasa. Cuando Maurizio Cattelan lleva a los coleccionistas glamurosos hasta el vertedero Palermo donde ha colocado las enormes letras de *Hollywood* o en las exposiciones de fotografías Botto & Bruno de la miseria metropolitana, nadie pretende realizar una crítica de nada, al contrario, se trata de ampliar los límites del *tour operator*^{xii}.

Una de las palabras mágicas del arte actual es «contaminación», que no tiene, ni mucho menos, sentido peyorativo sino que describe aquello que, junto a la «hibridación», hay que amplificar. Enrico Baj considera que esos términos forman parte del certificado de defunción de la obra maestra, que ha quedado metamorfoseada en una bolsa de basura o en cualquier cosa, cuanto más sórdida, ridícula o patética mejor: «el vídeo de una boda, la foto de un accidente de coches, la portada de un disco, la madre con Alzheimer, un pelo de pubis cortado en cuatro (para asombro de los peluqueros italianos) o el cartel de una película convertidos en obra de arte. Y, de golpe, el valor pasa de uno a, pongamos, mil: basta que el autor declare la intencionalidad artística del objeto o foto —de la hermana en bañador (Vanessa Beecroft), de una web para pedófilos (Nick Waplington)— y que un importante crítico o comisario de exposición avale la intención artística del hecho común y cotidiano para que nazca una obra de arte. Y si antes el artista penaba para llegar a fin de mes y tenía que multiplicar sus oficios, ahora basta dejar los oficios y hacer el artista para hacerse rico»^{xiii}. Ni siquiera hay que ser muy astuto o tener algún talento singular, basta con estar al corriente de la estrategia comunicativa, tener pocos escrúpulos y, como proclama la ética del trabajo contemporáneo, ser muy flexible. El término más preciso para definir al artista de moda es «oportunista», aunque tampoco le sienta mal a muchos el calificativo de «especulador» (basta prestar una mínima atención a la verborrea que toman prestada del cóctel teórico administrado por las publicaciones del sector), cómplice de la peculiar *burbuja estética* que reconocemos en eventos globales como las bienales o las ferias de arte.

El Bloom, por emplear términos de Tiqqun, no recubre tanto una ausencia de gusto cuanto un singular gusto por la ausencia, busca en la fuga del mundo la salida de un mundo sin afuera^{xiv}. Esa inclinación hacia nada es una de las facetas del fenómeno generalizado de *dumbing down* (estupidización y

embrutecimiento) que convierte a la sociedad global en una suerte de *dumbocracy*^{xv}. El éxtasis hiperrealista y catastrófico, por emplear términos manoseados por Baudrillard, nos impulsa desde la osadía y la abyección al aburrimiento y el exhibicionismo glacial. Nuestro horizonte afectivo y de apetitos adquiere lo que Perniola ha llamado «tonalidad tóxica», que tiene como resultado, paradójicamente, la desaparición de la capacidad de experimentar placer, la *anhedonia*. Basta contemplar la instalación de Jeff Koons *Pecera con tres balones en equilibrio total* (1985) para conseguir el pasmo o, por recordar aquella presencia escatológica, la indigestión. Algunos críticos han indicado que esta obra es un «comentario sobre la idea del fetichismo» y algunos, llevados por el delirio interpretativo, incluso han avanzado que se trata de algo semejante a un relicario. Según el mismo artista, la obra, presentada originalmente en una exposición que analizaba los temas del éxito, la vida y la muerte, simboliza, por medio de las pelotas de baloncesto, la posibilidad de alcanzar la fama y de hacerse rico a través de la proeza deportiva, aunque su suspensión en estasis líquida también significa el ser y la nada. Bien podría Koons haber citado a Sartre o incluso a Heidegger para que tamaña chorrada entrara por la puerta grande de ese sistema de engaño generalizado que encarna, por volver a Marx, «misteriosamente» la mercancía.

Corremos, desde hace tiempo, sin movernos del sitio. «La gente corre — apunta el filósofo Sidi Mohamed Barkat— para atrapar no sólo el salario, no sólo el reconocimiento, corre por el simple hecho de correr. Cuando se corre se crea un hilo y si uno se para, el hilo se rompe. Correr es trazar la línea. Esta línea no existe. Sólo existe cuando se corre»^{xvi}. Incluso Forrest Gump sintió el irrefrenable impulso de correr de costa a costa, consiguiendo una legión de seguidores, dispuestos a interpretar incluso algo tan deplorable como el momento en el que se pisa una mierda. Cuando Mario García Torres recrea la carrera de los jóvenes por las salas del museo del Louvre, convierte en plagio lúdico lo que en *Bande à part* era un acto insurgente. Tal vez habría que detener toda la agitada procesión fetichista, pero entonces algún agorero anunciaría un final patético, como el de Barlebooth (acaso familia cercana de Bartleby), uno de los protagonistas de la extraordinaria novela de Georges Perec *La vida instrucciones de uso*, que muere sentado ante el puzle número cuatrocientos treinta y nueve cuando tan sólo le quedaba una pieza por colocar. Lo raro del caso es que la que tenía en la mano no era la que podría encajar en el único hueco que desafiaba al hombre agotado en la cima del aburrimiento.

«CLOV: [*Triste.*] Nadie en el mundo ha tenido nunca pensamientos tan retorcidos como los nuestros»^{xvii}.

Precipitación fóbica

Se nos viene *encima* el Armagedón. En las películas-catástrofe que funcionan como un *objeto fóbico*^{xviii}, caen meteoritos inmensos sobre la tierra y reducen todo a cenizas. Apenas quedan supervivientes, puesto que el relato fantástico siempre fabrica unos héroes que son capaces de salvarnos, aunque sea a costa de su *sacrificio*. Escapando del conflicto *terrenal* buscamos un ligero estremecimiento con ese exorcismo del desastre completo, *como si lo peor no estuviera ya aquí*. «La muerte por control remoto es un juego de bajo riesgo, al menos para el telespectador. La devastada autopista de Basora parecía un atasco en proceso de oxidación o un plató de filmación de *Mad Max* abandonado, el supremo Armagedón de los coches. La ausencia de combatientes, por no hablar de muertos y heridos, acalla cualquier reacción de piedad o indignación, y crea la sensación apenas consciente de que la guerra entera fue una inmensa carrera de demoliciones en la que casi nadie salió herido y que hasta pudo ser divertida»^{xix}. La ciencia ficción y el relato cataclísmico pueden ser, en sí mismos, un acto positivo de la imaginación^{xx}, en última instancia la *visión filmica de la catástrofe* permite que todo el mundo disfrute del horror *sin riesgo*^{xxi}. Si recordamos *Mad Max*, que fuera definida por Ballard como la Capilla Sixtina punk^{xxii}, nos sorprenderá que tras el *colapso* los supervivientes están entregados al vértigo de la velocidad, al placer de demoler lo que ya no es *casi nada*, convertidos los sujetos en *basura motorizada*. Las contraautopías, por ejemplo *1984*, que describieron un horizonte de vigilancia fascista, funcionaban como un exorcismo que genera aún más miedo^{xxiii}, relatos conectados, de una forma u otra, con el «horizonte» de la amenaza nuclear^{xxiv}. Es manifiesto que la catástrofe es percibida, principalmente en su forma cinematográfica, como *atentado*^{xxv}.

«El miedo es uno de los síntomas de nuestro tiempo»^{xxvi}. La cuestión fundamental para Jünger es la de si es posible librar del miedo a los hombres que son, además, temibles^{xxvii}. El arte intenta, en muchas ocasiones, apartar el miedo, aunque no es tan fácil pavimentar el terreno agrietado cuando lo que nos desmantela es precisamente el *pavor*. «Se llama imaginario a todo procedimiento que tiende a volver soportable lo que no lo es. El deseo es insoportable. Darse valor para soportar lo insoportable es imaginario»^{xxviii}. El hecho de que la gente sienta la necesidad de atender varias veces al día a las noticias es ya un signo de angustia. Podemos *contemplar todo*, mezclado en una especie de *fast food de la imagen*, disueltos los contornos de todas las cosas, yuxtapuestos el atentado, la estadística política, el récord atlético y la cifra increíble alcanzada en la transacción de una «obra de arte». «El final del miedo inicia el proceso que hace de la mercancía un medio, quizá el único, para conjurar lo que queda de ello y la violencia que va con el miedo: lo imprevisible, lo que no es del orden del arte, sino de la historia»^{xxix}.

Efectivamente, como mercancía *aceptamos lo inaceptable*, las crudas «demostraciones» de Santiago Sierra (esos sujetos remunerados para permanecer cara a la pared, teñirse el pelo, permanecer reclusos dentro de una caja o ser tatuados para-minimalísticamente con una línea), consciente de que sólo puede trabajarse con dinero sucio, no son ni más ni menos que lecturas literales de *El Capital*: materializaciones del fetichismo de la mercancía. No puede consolar esa ruda silogística que muestra a los individuos como *material prostituido*, de la misma forma que aquella siniestra sentencia del campo de concentración, «el trabajo libera», no era sólo cínica, sino más bien el espejo en el que se revelaba la dimensión criminal de nuestra «cultura». «Todo hombre tiene miedo de la verdad. La verdad aparece también en los sueños, sólo que disfrazada, condensada y desplazada, según las leyes de un lenguaje que no es propio de la vida. La verdad es torpe, bestial, avanza a zarpazos y no por el camino recto: como el sexo»^{xxx}. Lo Real que escapa a toda simbolización está aplastado por el *reality show*, la verdad, documental o «dogmática» (en el sentido cinematográfico acuñado por Lars von Trier y sus colegas), presenta, más que nada, la *idiotez del mundo*. Estamos, como ha sugerido Tom Wolfe, deslumbrados por la luz *afgana* del televisor, afectados por extrañas patologías, presos de ensoñaciones patéticas, como esa que lleva a alabar, por ejemplo, la e-House 2000 de Michael McDonough porque incluye un programa informático Scada que hace posible que, entre otros artilugios tecnológicos, el propietario ponga en marcha el friegaplatos desde Tokio.

Extraños placeres: al llegar a casa todos los platos bien limpios, la higienización y la domótica entrelazadas para certificar el encefalograma plano. Pero acaso nuestro comportamiento, brutal, fascinado por la *demolición*, sea, en vez del cibernético *hacer que las cosas se hagan en casa a distancia*, tan *catastrófico* e inmediato como el del perro, esto es, el pliegue de nuestro comportamiento será el resultado de la interacción de la cólera y el miedo, de acuerdo con el modelo ideado por Zeeman^{xxxii}. No quiero exagerar, pero tengo la impresión de que en nuestra *era glacial* el sexo ha sido sustituido por el miedo^{xxxiii}, el *odio es lo que se manifiesta*^{xxxiii}. «No tengáis miedo, soy yo» es la frase —escribe Peter Handke— más hermosa que jamás haya sido dicha; una frase para una pareja de enamorados^{xxxiv}, una frase que suena candorosa, como si al pronunciarla *traicionáramos* una realidad que es abismalmente conflictiva, cuando es el pánico el que propiamente *nos tiene* a nosotros y no hay sujeto que ofrezca algún *nombre o localización* tranquilizadora.

ⁱ Charles Saatchi, *Me llamo Charles Saatchi y soy un arteholico*, Londres, Phaidon, 2010, p. 54.

ⁱⁱ *Ibidem*, p. 65.

ⁱⁱⁱ *Ibidem*, p. 23.

^{iv} Zygmunt Bauman, *Vida líquida*, Barcelona, Paidós, 2010, p. 11.

^v *Ibidem*, p. 11.

^{vi} *Ibidem*, p. 84.

^{vii} Comentario de Paul Virilio en conversación con Enrico Baj, *Discurso sobre el horror en el arte*, Madrid, Casimiro, 2010, p. 9.

^{viii} Charles Saatchi, *Me llamo Charles Saatchi y soy un arteholico*, Londres, Phaidon, 2010, p. 118.

^{ix} Gillo Dorfles, *Falsificaciones y fetiches. La adulteración en el arte y la sociedad*, Madrid, Sequitur, 2010, p. 27.

^x *Ibidem*, p. 81.

-
- ^{xi} Cfr. Paul Virilio y Enrico Baj, *Discurso sobre el horror en el arte*, Madrid, Casimiro, 2010, p. 23.
- ^{xii} Cfr. Enrico Baj, «Apéndice», en Paul Virilio y Enrico Baj, *op. cit.*, p. 76.
- ^{xiii} Cfr. Enrico Baj, «Apéndice», en Paul Virilio y Enrico Baj, *op. cit.*, p. 75.
- ^{xiv} Cfr. Tiqqun, *Introducción a la guerra civil*, Barcelona, Melusina, 2008, p. 10.
- ^{xv} Cfr. Mario Perniola, *Milagros y traumas de la comunicación*, Buenos Aires, Amorrortu, 2010, p. 47.
- ^{xvi} Citado en Miguel Roig, *Belén Esteban y la fábrica de porcelana*, Barcelona, Península, 2010, p. 129.
- ^{xvii} Samuel Beckett, *Fin de partida*, Madrid, El Mundo, 1999, p. 26.
- ^{xviii} Con respecto a las películas de catástrofes ha señalado Ignacio Ramonet que las calamidades poseen una función de verdadero objeto fóbico «que permite que el público localice, circunscriba y fije la tremenda angustia, el estado de agitación real suscitado en su mente por la situación traumática de crisis» (Ignacio Ramonet, «Las películas-catástrofe norteamericanas», en *La golosina visual*, Madrid, Debate, 2000, p. 40).
- ^{xix} James G. Ballard, «Muerte por control remoto», en *Guía del usuario para el nuevo milenio*, p. 21.
- ^{xx} «Creo que el relato catastrófico, quienquiera que sea el que lo cuente, representa un acto constructivo y positivo de la imaginación más que negativo, un intento por enfrentarse con un universo que evidentemente carece de sentido desafiándolo según sus propias reglas» (James G. Ballard, «Cataclismos y fatalidades», en *Guía del usuario para el nuevo milenio*, Barcelona, Minotauro, 2002, pp. 231-232).
- ^{xxi} «Las catástrofes representan una *amenaza lejana*», admitía Samuel Z. Arkoff, presidente de la American International Pictures, quien añadía a continuación, subrayando su carácter protector (que, por consiguiente, favorece, en definitiva, el *status quo*): «Las películas-catástrofe permiten que todo el mundo se distraiga *sin riesgos*» (Ignacio Ramonet, «Las películas-catástrofe norteamericanas», en *La golosina visual*, Madrid, Debate, 2000, p. 63).
- ^{xxii} «*Mad Max 2*, en cierto modo la película de carretera por excelencia, es una visión convincentemente reduccionista del colapso posindustrial. Se ve el fin del mundo como una incesante carrera de demoliciones, mientras bandas de salvajes motorizados vagan por los desechos de ese desierto, imposibilitados de hablar, pensar, tener esperanza o soñar, y dedicados tan sólo a la brutal realidad de la velocidad y la violencia» (James G. Ballard, «Guía del usuario para el nuevo milenio», en *Guía del usuario para el nuevo milenio*, Barcelona, Minotauro, 2002, p. 34).
- ^{xxiii} «El colmo de estas utopías negativas tal vez se haya alcanzado con la película de Michael Radford, realizada a partir del libro de Orwell, *1984*. Porque, en la película como en el libro, el proyecto arquitectónico del Big Brother no consiste sólo en controlar todo el espacio-tiempo social, sino ocupar y limpiar todo el espacio-tiempo “interior” del sujeto singular, y hasta su idelecto. Winston ya no podrá habitar en Winston. Deberá traicionar su petición de amor y escritura. Este fin de los tiempos como apocalipsis proviene siempre del imaginario moderno, gobierna su escatología negativa que duplica desde San Juan el retrato de la redención. No hay Dios sin Diablo» (Jean-François Lyotard, «El imaginario postmoderno y la cuestión del otro en el pensamiento y la arquitectura», en *Pensar-Componer / Construir-Habitar*, San Sebastián, Arteleku, 1994, p. 33).
- ^{xxiv} «A partir de 1945-1950, la gente tiene miedo del fin del mundo. Es la época de la disuasión nuclear y del cine precipitado, ese cine de suspense que es el cine de angustia, es decir, de la supervivencia. Nosotros vivimos porque sobrevivimos todavía» (Paul Virilio, *El cibernundo, la política de lo peor*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 33).
- ^{xxv} «[...] todas esas ficciones [de las películas-catástrofe] se elaboran a partir de un fondo oscurantista de paranoia colectiva; sin duda, cada catástrofe es un fallo de la razón y, sobre todo, un fallo inconcebible de la técnica y, en consecuencia, una especie de sabotaje. Si se descompone la máquina civilizadora occidental (norteamericana) es por la existencia de una causa precisa; de modo que hay que presentar a un responsable. Las películas-catástrofe se encargan de esta tarea: todo accidente se convierte entonces en atentado y la

verdad es que el mismo azar no es más que subversión» (Ignacio Ramonet, «Las películas-catástrofe norteamericanas», en *La golosina visual*, Madrid, Debate, 2000, p. 56).

^{xxvi} Ernst Jünger, *La emboscadura*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 63.

^{xxvii} «Esos mismos seres humanos no están sólo angustiados; son a la vez terribles. Su estado de ánimo pasa de la angustia a un odio declarado si ven que se debilita aquél a quien hasta ese mismo instante han estado temiendo» (Ernst Jünger, *op. cit.*, p. 66).

^{xxviii} Jean-François Lyotard, «El imaginario postmoderno y la cuestión del otro en el pensamiento y la arquitectura», en *Pensar-Componer / Construir-Habitar*, San Sebastián, Arteleku, 1994, p. 36.

^{xxix} Remo Guidieri, *El museo y sus fetiches. Crónica de lo neutro y de la aureola*, Madrid, Tecnos, 1997, pp. 16-17.

^{xxx} Leopoldo María Panero, «Dejar de beber. Algunas observaciones sobre la verdad», en *Y la luz no es nuestra*, Madrid, ediciones Libertarias/Prodhufi, 1993, p. 139.

^{xxxi} Cfr. ese plegamiento del comportamiento de los perros según Zeeman en Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 223. Vid. también Alexander Woodcock y Monte Davis, *Teoría de las catástrofes*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 125-128.

^{xxxii} «*El sexo ya no existe, lo ha reemplazado el miedo*. El miedo al otro, a lo desemejante, ha prevalecido sobre la atracción sexual» (Paul Virilio, «De la perversión a la diversión sexual», en *La velocidad de la liberación*, Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 149).

^{xxxiii} Cfr. A. J. Greimas, «De la colère. Étude de sémantique lexicale», en *Du sens II. Essais sémiotiques*, París, Seuil, 1983, pp. 225-246.

^{xxxiv} Peter Handke, *Fantasías de la repetición*, Zaragoza, Prames, 2000, p. 88.