



# PRÁCTICAS ARTÍSTICAS LOCALES COMO ZONAS DE CONTACTO: CONEXIONES POSIBLES DESDE CANARIAS

## LOCAL ARTISTIC PRACTICES AS CONTACT ZONES: POSSIBLE CONNECTIONS FROM THE CANARY ISLANDS

Silvia Zelaya\*

**Cómo citar este artículo/Citation:** Zelaya Álvarez, S.C. (2021). Prácticas artísticas locales como zonas de contacto: conexiones posibles desde Canarias. *XXIV Coloquio de Historia Canario-Americana* (2020), XXIV-061. <http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/CHCA/article/view/10675>

**Resumen:** A partir de un incipiente trabajo de campo etnográfico iniciado en la última edición del festival Keroxén, este texto contribuye a la comprensión de los modos en que la actividad artística produce aquello que los entendidos y especialistas en arte acostumbran llamar «arte relacional». Argumento que como práctica artística, este festival explora conversaciones, formas de organización o comunidades experimentales locales reuniendo a grupos y personas de varios países, jóvenes y no tan jóvenes que participan de varios proyectos artísticos y culturales tensionando las relaciones de poder en el marco de lo que es aceptado y lo que no es aceptado en el *búnker* cultural-institucional canario.

**Palabras clave:** Arte relacional, festival Keroxén, Santa Cruz de Tenerife, música experimental, relaciones de poder.

**Abstract:** Based on an incipient ethnographic fieldwork initiated in the last edition of the Keroxén festival, this text contributes to the understanding of the ways in which artistic activity produces what art connoisseurs and specialists use to call “relational art”. I argue that as an artistic practice, this festival explores conversations, forms of organisation or local experimental communities, bringing together groups and people from various countries, young and not so young, who participate in various artistic and cultural projects, tensing power relations within the framework of what is accepted and what is not accepted in the cultural-institutional *bunker* of the Canary Islands.

**Keywords:** Relational art, Keroxén festival, Santa Cruz de Tenerife, experimental music, power relations.

### INTRODUCCIÓN

La noción de festival congrega iniciativas de muy diversa índole –desde aquellas orientadas a un público especializado hasta las que buscan convocar a la población general–. No obstante, una de sus características transversales es la capacidad que tiene para implantar un clima excepcional en el lugar en el que se instala. En el caso del festival Keroxén la excepcionalidad viene dada no sólo por la confluencia entre diversos ritmos musicales –electrónica, experimental, tropicalismo, psicodelia, *noise*– con *performances* de distinta naturaleza y espectáculos

\* Departamento de Sociología y Antropología. Universidad de La Laguna. C/ Pedro Zerolo. Facultad de Educación. Módulo B. Apartado 456. 38200. San Cristóbal de La Laguna. Tenerife. España. Correo electrónico: [szelayaa@ull.edu.es](mailto:szelayaa@ull.edu.es)



audiovisuales sino por llevarse a cabo en un antiguo tanque de keroxeno. Entendido por algunos como una «anomalía» –tanto por su vanguardista programación como por su ubicación– el festival Keroxén viene celebrándose desde el año 2009 en el espacio cultural El Tanque de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife.

La capital de Tenerife, una ciudad de algo más de doscientos mil habitantes, no es conocida por sus grandes niveles de desigualdad ni tampoco por su gran conflictividad, de manera contraria, podríamos decir que desde el punto de vista de un neófito es una ciudad reconocida por su apacible clima primaveral y por sus modernos atractivos turísticos: al igual que en otras ciudades españolas, hay en Santa Cruz de Tenerife obras de arquitectos estrella como el auditorio Adán Martín del arquitecto Santiago Calatrava o el Tenerife Espacio de las Artes (TEA) de los arquitectos suizos Herzog y De Meuron. En ese contexto, para algunos, el festival Keroxén se corresponda con una forma de entender y de articular la práctica artística contemporánea ligada al ocio y al disfrute, mientras que para otros, el alcance y los significados de esta obra exceden dichas prácticas implicando relaciones profundas con el entorno y transformadoras de la sociedad actual.

Este artículo toma este atípico festival de música electrónica como escenario privilegiado para pensar relaciones entre prácticas artísticas, espacio público y subjetividades. Pablo Estévez (2019) ha acuñado la noción de *búnker* como una metáfora de los procesos de inclusión y exclusión, de lo que puede y no puede decirse desde el aparato cultural-institucional. En su aproximación al proceso de formación de la identidad canaria a partir de la música *hardcore*, el búnker no sólo efectúa denegaciones sino que también produce contextualizaciones que posibilitan en un marco democrático otra forma de denegar «historia(s)»<sup>1</sup>. En ese sentido, el festival Keroxén dialoga con esta noción de búnker en tanto nos plantea el interrogante acerca de qué tipo de anomalía es aceptada dentro de dicho entramado cultural-institucional.

En el plano teórico el artículo se sitúa en la intersección entre la antropología y las ciencias sociales y la crítica o teoría del arte, estando profundamente influenciado por la noción de *inminencia* propuesta por García Canclini (2010) como lugar desde el cual explorar relaciones posibles. En el artículo se asume que el poder del arte radica en la capacidad que tiene para anunciar algo que puede suceder, en prometer el sentido o modificarlo con insinuaciones, es decir, «No compromete fatalmente con hechos duros. Deja lo que dice en suspenso»<sup>2</sup>.

La reflexión girará en torno a tres aspectos que en el transcurso del trabajo de campo han ganado centralidad: la narrativa construida en relación al espacio físico donde se produce el festival, un antiguo tanque de keroxeno, la problemática en torno a su conceptualización teórica y la coproducción de significados por parte del público.

### ¿ENTONCES, KEROXEN ES UNA OBRA DE ARTE?

Han pasado algunos minutos de las 19:00 horas de una tarde de noviembre en Santa Cruz de Tenerife. Acabo de entrar al espacio cultural El Tanque. «Preferimos el agujero que el engaño que simula taparlo» puede leerse en uno de los poemas ubicados a la entrada del recinto. Néstor Torrens, organizador del festival que nos convoca esta noche, conversa con algunas personas cerca del escenario. A unos pasos de allí, cerca de la barra y en medio de la oscuridad cuelgan

---

1 ESTÉVEZ (2019), p.5.

2 GARCÍA CANCLINI (2010), p. 12.

piezas de Pura Márquez. Racimos de plátanos iluminados con pequeños puntos rojos aparecen en una recontextualización de uno de los diacríticos étnicos por excelencia de la identidad canaria.

Mientras espero pacientemente la llegada de Roberto Salinas<sup>3</sup>, profesor de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, intercambio algunas palabras con Néstor. Me comenta que están realizando entrevistas para un documental sobre los diez años del festival. Roberto será uno de los entrevistados.

Son casi las 21:00 cuando Roberto es convocado para la pequeña sala de grabación. Sobre un fondo construido con bidones de plástico reciclado, Laura, la entrevistadora, le realiza la primera pregunta: —«¿Qué sentiste la primera vez que entraste a este espacio?» Roberto destaca que siempre le ha llamado la atención la lucha con un edificio que es manifiestamente hostil al arte sonoro. «¡Ha sido una lucha titánica!», Remarca. Además, destaca la capacidad que ha tenido Keroxén de sacarle partido a «un tipo de espacio como este». Es decir, de aprovechar espacios industriales que no están pensados para el arte.

Si estuviéramos en Nueva York o en Londres o dependiera de la Tate<sup>4</sup> seguramente se le podría sacar partido a un espacio como este pero en provincias es complicado hacer algo así.

Por eso para él, lo de Keroxén ha sido «milagroso» y añade: «que soportara la crisis y tuviera la capacidad de reinventarse y sostenerse económicamente es sorprendente»<sup>5</sup>.

Una vez por año, en Santa Cruz de Tenerife (generalmente en el mes de noviembre) Néstor Torrens junto a un equipo de artistas y profesionales ocupan el centro cultural el Tanque con una inusual práctica de arte contemporáneo. El concepto con el que se denomina esta práctica (*festival*) hace pensar en la confluencia de música, danza, artes plástica y performances, sin embargo, para las personas que lo hacen posible es mucho más: no es un festival de música ni un producto cultural para consumir pasivamente sentado en una butaca o paseando por una sala de museo. Es un lugar de fusión de distintas disciplinas artísticas, una oferta creativa, un dispositivo, una maquinaria desde donde se trata de estimular las interacciones humanas y artísticas. Un lugar transformado, una audiencia trastocada, una utilidad espacial reinventada, puede leerse en un breve texto que define la propuesta<sup>6</sup>.

«De todas formas es un festival de mínimos» apunta Laura durante una pausa en la entrevista. —«¿Por qué crees que es así?»— Me animo a preguntarle.

Es que Canarias es muy *quinqui*, aquí no se sabe apreciar... Bueno...también es verdad que el espacio tiene un límite, un aforo limitado. Pero a nivel personal creo que forma parte de la cultura alternativa de la isla. Nosotros desde jóvenes vamos a eventos de este tipo y vas haciendo familia, haciendo amigos, desde la época que estudiaba somos una familia que nos vamos encontrando en todas estas acciones culturales que son más *underground*, más alternativas a las formales<sup>7</sup>.

Cuando la entrevista es retomada Roberto recuerda que el carácter eminentemente plástico que el festival tenía en su inicio, se debía a la estrecha relación con la obra de Néstor. Entre tanto, y en consonancia con la deriva que ha ido tomado las artes plásticas desde los años 70,

3 Nombre ficticio.

4 Nombre con el que conoce al Museo Nacional Británico de Arte Moderno.

5 Registro de campo, noviembre de 2019.

6 Véase: <https://gl.goteo.org/project/keroxén12>

7 Registro de campo, noviembre de 2019.

Roberto observa que la propia obra de Néstor también había tomado un carácter modal:

cada vez importaba menos su obra en sí y más cómo hacerla. Al mismo tiempo, ha ido perdiendo peso la parte identificable como obra plástica y ha ido ganando lugar lo que hoy llamamos dispositivo, algo que incluye espacios, relaciones sociales, implicaciones geográficas..., entonces, en torno a Keroxén se creó una red de afectos, actividades, negociaciones y tensiones que es lo que ahora mismo interesa más en las artes plásticas. En definitiva, se trata de una excusa para que se produzcan acontecimientos que impliquen cambios culturales<sup>8</sup>.

«¿Entonces, Keroxén es una obra de arte?». Repregunta Laura.

Si te apetece pensarla en su verdadera dimensión es una verdadera joya para el pensamiento y tiene al mismo tiempo, dimensiones que no son excluyentes, habrá gente que lo vea como un festival de música, otra como una obra plástica, otra como un problema cultural. Para mí, claramente es una obra plástica, una obra de arte<sup>9</sup>.

#### UNA UTILIDAD ESPACIAL REINVENTADA

El actual Espacio Cultural El Tanque (en adelante El Tanque) está ubicado en la calle Adán Martín Menis en el barrio Cabo-Llanos y fue construido en uno de los depósitos de almacenamiento de petróleo y otros derivados instalado alrededor de 1950 en la ciudad de Santa Cruz de Tenerife. Se trata de una estructura de 50 metros de diámetro y 18 metros de altura que fuera en otros tiempos propiedad de la refinería de petróleos de Cepsa, establecida en el sur de la ciudad a finales de 1930. En el artículo escrito por González Chávez sobre este espacio cultural, se sitúa a mediados de la década de 1980 el interés del ayuntamiento de Santa Cruz por esta zona. De acuerdo con la autora, en este contexto, tendría un papel fundamental el Plan Parcial Cabos-Llanos de 1984. El planeamiento general y parcial aprobado en la segunda mitad del siglo pasado, tenía como objetivo crear en esa zona un nuevo centro de la ciudad con edificaciones representativas, comerciales y residenciales; con dotación de infraestructuras de ocio y cultura; y, con remodelación de vías y reorganización del tráfico<sup>10</sup>. Sin embargo, según la autora, no sería fácil para el Ayuntamiento de Santa Cruz hacerse con este terreno.

A partir de entonces se inició un largo proceso contencioso entre el Ayuntamiento de Santa Cruz y Cepsa que culminó, en enero de 1989, con la firma de un acuerdo regulador del cese de la actividad productiva en una parte importante de los terrenos de Cepsa. Una vez liberada de las instalaciones industriales, la zona estaría disponible para otros usos.

Cuando uno pregunta por los orígenes del «El Tanque» no es extraño escuchar que fue precisamente en ese transcurso de tiempo cuando el arquitecto Fernando Menis se topó por casualidad con el antiguo depósito de crudo, quedando sobrecogido tanto por las dimensiones imponentes del espacio como por su espectacular belleza. También se dice que por entonces el Cabildo estaba carente de recintos expositivos y buscaba una sala de bajo coste y rápida puesta en marcha. Fue entonces cuando el arquitecto propuso al Cabildo y a Cepsa, la idea de adecuar el antiguo depósito para la celebración de eventos culturales. Ambos aceptaron. La propuesta de Menis consistía en la reconversión del depósito como espacio cultural alternativo, respetando

8 Registro de campo, noviembre de 2019.

9 Registro de campo, noviembre de 2019.

10 GONZÁLEZ CHÁVEZ (2017), p.128.

y conservando la instalación industrial, con la lógica intervención de adaptación a las nuevas necesidades y funciones<sup>11</sup>.

Entretanto, tras la firma del convenio entre Cepsa y el Ayuntamiento de Santa Cruz, El Tanque había abierto sus puertas, en 1997 de manera temporal, como Centro de Exposiciones. No obstante, al año siguiente, la compañía petrolera solicitó la devolución del tanque y su demolición de acuerdo con los planes de la constructora Ferrovial, propietaria de los terrenos vendidos por Cepsa. La prevista demolición del Tanque generó un movimiento de defensa de aquel espacio, la plataforma ciudadana «Salvar El Tanque». El movimiento logró evitar su demolición y apoyó el Manifiesto en defensa del Tanque solicitando su declaración como Bien de Interés Cultural (BIC). La lucha para conseguir la tramitación del expediente de BIC a favor del Tanque se prolongó durante años.

Mientras tanto, desde el punto de vista arquitectónico El Tanque se había convertido en la obra más premiada de Canarias y numerosas publicaciones de prestigio se habían hecho eco del singular espacio<sup>12</sup>. Al respecto, El Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias (COAC) señalaba que El Tanque no solo era la obra más premiada sino también la más publicada de Canarias:

Revistas prestigiosas como *El Croquis*, *On*, *Arquitectura Viva*, *Arquitecturas*, *Pasajes*, *Los catálogos de la Bienal de Arquitectura Española*, *Documentos de Arquitectura*, *DAU*, *Guía de Arquitectura Contemporánea en Tenerife* publican sus valores, imagen, espacio y características traspasando fronteras. La prensa de tirada nacional e internacional se ha hecho eco de sus peculiaridades y de la necesidad de su protección para la recuperación de la memoria colectiva. Lugares como Madrid, Zurich, Berlín, Shangai, Nueva Delhi, etc., han acogido muestras y exposiciones específicas sobre *El Tanque* concebido como un espacio industrial único, emblemático, con enorme proyección exterior, revalorizado por la intervención arquitectónica y su adecuación como espacio cultural<sup>13</sup>.

En 2010 y tras la resolución del Cabildo Insular de Tenerife y del Gobierno de Canarias de incoar el expediente de declaración de Bien de Interés Cultural, con categoría de Monumento, a favor del Espacio Cultural El Tanque, esta instalación quedaría protegida, sin opciones a demolición o traslado<sup>14</sup>.

La transformación de este depósito de petróleo en un espacio cultural presenta elementos comunes con otros casos dentro del territorio nacional y en cierto modo se encuentra relacionada con la lógica instalada a partir de la década de 1980 con el advenimiento del proyecto neoliberal. En ese contexto, la cultura y el patrimonio pasaron a formar parte del sistema productivo basado en altos rendimientos económicos. Así, la ciudad y su patrimonio pasaron a concebirse como un objeto de consumo en sí mismo. En un texto que analiza el patrimonio industrial y la relación que se establece entre éste y los nuevos modelos de cultura, Biel Ibañez (2013) sitúa la ciudad de Barcelona como un ejemplo paradigmático de lugar de consumo donde además, la propia ciudad se convierte en un producto para ser comprado/consumido<sup>15</sup>.

Analizando tres casos emblemáticos de transformaciones de fábricas en espacios culturales, la autora señala que en el proceso de transformación de la ciudad industrial a la posindustrial,

---

11 PÉREZ-LÓPEZ (2001) en GONZÁLEZ CHÁVEZ (2017), p.131.

12 Ha sido finalista en los premios Iberfad (Barcelona, 1998) y seleccionada en la V Bienal de Arquitectura como una de las obras más significativas construidas en el bienio 1997- 1998. Además, el COAC le otorgó, en 1998, el Premio Regional de Arquitectura Manuel de Oraá y Arcocha en su octava edición (1996-1997).

13 GONZÁLEZ CHÁVEZ (2017), p.136.

14 GONZÁLEZ CHÁVEZ (2017), p.136.

15 BIEL IBÁÑEZ (2013), p.56.



se generan vacíos urbanos que las administraciones públicas deben gestionar. Pero además, y a medida que avanza el final del siglo XX, el legado de la industria y la urgencia de su conservación arraigan con fuerza en la ciudadanía. Las viejas fábricas pasan a formar parte del legado patrimonial de los siglos XIX y XX:

De esta manera, este paisaje industrial urbano generalmente se conserva parcialmente dando lugar a un hito (una chimenea, un inmueble o una estructura técnica como la grúa La Carola, en Bilbao) que lo dota de un elevado valor simbólico: como vestigio material de la historia industrial del barrio y como huella de una política conservacionista, gracias a la cual la administración pública o la entidad privada, que deciden mantenerlo, obtienen un prestigio social<sup>16</sup>.

El proceso se completa con una refuncionalización de estos edificios para reinsertarlos en los usos de la nueva ciudad. En un primer momento, cuando existía una tendencia socialdemócrata en la gobernanza de las ciudades españolas - esto es, durante la década de 1980- las fábricas se transformaron en equipamientos culturales y sociales de los barrios, fundamentalmente obreros, que hasta esos momentos habían sido olvidados de las políticas sociales de los ayuntamientos franquistas. Posteriormente, en un segundo momento, el nuevo destino de las estructuras industriales pasó a ser el de actividades de consumo de tiempo libre, de ocio, de entretenimiento o de cultura en general. Se convirtió en algo usual ubicar proyectos museológicos en fábricas localizadas estratégicamente en la ciudad. Estas operaciones se completaron con la presencia de arquitectos estrella que convirtieron el proyecto arquitectónico en un espectáculo capaz de generar nuevas identidades urbanas<sup>17</sup>.

Cercenados e intervenidos, los monumentos industriales se vacían de contenido, en definitiva, como demuestra Biel Ibañez, se asiste a la refuncionalización y monumentalización del patrimonio industrial en las ciudades posindustriales, no porque mediante su conservación se busque la persistencia de la memoria obrera sino porque su presencia se asume como una parte más de la modernidad<sup>18</sup>.

En el caso del Tanque, como ha mostrado González Chávez, la remodelación y adecuación como centro cultural responde tanto a los objetivos de recuperación del núcleo fundacional de la Ciudad por parte de la administración pública, como a la necesidad de ocultar con construcciones faraónicas una operación urbanística altamente especulativa<sup>19</sup>. Además, desde el punto de vista de la dinamización cultural, son varias las voces que apuntan que El Tanque no ha funcionado como otros espacios dentro del territorio nacional. Cerrado entre 2002 y 2006 apenas cuenta con algunas exposiciones puntuales y desde 2009 con la celebración del Festival Keroxen. En este contexto nos preguntamos ¿De qué manera una práctica artística como la del festival Keroxen puede transformar un lugar como este?

#### UN LUGAR TRANSFORMADO

Probablemente en una ciudad como Madrid o Barcelona, podríamos asistir a un festival como este como este cualquier fin de semana, de hecho y como apunta Desirée Vidal Juncal, a

---

16 BIEL IBÁÑEZ (2013), pp.56-57.

17 SUDJIC (2005) en BIEL IBÁÑEZ (2013), p.58.

18 BIEL IBÁÑEZ (2013), p.60.

19 GONZÁLEZ CHÁVEZ (2017), p.139.

pesar de que la crisis económica del 2008 dinamitara el Estado del bienestar, desde entonces, el número y tipo de festivales no ha hecho más que crecer<sup>20</sup>. Sin embargo para quienes vivimos nuestra vida cotidiana y de ocio en una isla como Tenerife, son contadas las ocasiones en que podemos disfrutar de una programación artística y musical como la del Keroxén, sin un avión de por medio. El festival Keroxén se gestó alrededor de la idea de que festivales así también podrían suceder en un lugar como este pero además, en torno a la idea de que lo doméstico puede dialogar con lo internacional de una forma diferente. Néstor Torrens explica que el carácter no comercial del festival permite una puesta en escena con músicas que van desde la electrónica a la clásica contemporánea junto a otras intervenciones de artes plásticas, danza y performances. Es esa combinación de elementos, de intervenciones en el espacio, música y artes visuales lo que conforma la imagen del festival.

La primera edición del Keroxén se realizó en el año 2009. El planteamiento inicial fue reunir personas en un ambiente cercano, sin escenario, en el que hubiera una fusión entre el espacio del artista y el público. En cada edición del festival participan artistas locales, nacionales e internacionales con propuestas alternativas, distantes tanto de lo comercial como de lo tradicional. El festival cuenta también con un equipo de trabajo motivado asimismo por intereses no comerciales.

En el catálogo que acompañó la primera edición del festival, «Keroxén09» se encuentran dos interesantes reflexiones sobre el significado y los alcances de esta intervención. La primera vez que me encontré con Néstor para entrevistarle me recomendó que leyera las dos. Me sugirió, no obstante, que el texto de la artista y curadora Gopi Sadarangani había captado muy bien la esencia y el sentido de la obra.

En cierta manera, los deseos de Néstor Torrens son románticos. Su preocupación por el mundo es romántica y ello hace que canalice su trabajo creativo hacia la generosidad. Su inteligencia en Keroxén09 es su compromiso emocional y un paso más en su estrategia artística<sup>21</sup>.

Dicha estrategia artística implicaría un potencial transformador de la obra que, yendo más allá del arte de denuncia, trataría de encontrar una fórmula crítica contra el conformismo de la sociedad actual. Estableciendo vínculos entre la vocación artística de su creador, la música como lugar habitado y la subjetividad del espectador, la autora señala el carácter comprometido y reflexivo de esta obra en relación con su entorno así como sobre el papel que las prácticas artísticas podrían desempeñar en la ordenación del territorio y en la adaptación ciudadana del espacio público<sup>22</sup>.

La segunda reflexión que se encuentra en el catálogo es la del crítico de arte Juan Antonio Álvarez Reyes para quien la intervención de Néstor Torrens en el Tanque puede ser entendida a través del concepto «dispositivo»:

Cabría afirmar que KEROSENO9 no fue sólo una intervención artística, sino también un dispositivo espacial apto para que allí ocurrieran aquellos sucesos y acontecimientos para los que fue pensado. No sólo fue arte, sino también arquitectura efímera y, más allá, no sólo fue arquitectura espacial, sino también acontecimiento musical<sup>23</sup>.

Aunque con énfasis diferentes, ambas interpretaciones apuntan el carácter político y

---

20 VIDAL JUNCAL (2018), p.29.

21 SARADANGANI (2010), p. 20.

22 SARADANGANI (2010), p. 22.

23 ÁLVAREZ REYES (2010), p. 32.

relacional de una obra que se instala en un espacio institucional fuera del museo y en el centro de la ciudad.

La pregunta acerca de cómo entender prácticas artísticas variadas que actúan en diferentes espacios «más allá del museo» ha sido pensada de diversas maneras. Sin ninguna duda, una de las más influyentes ha sido la de Nicolás Bourriaud quien propuso la noción de «arte relacional» para referirse a un arte que «tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado»<sup>24</sup>. En este sentido, en *Estética Relacional*, Bourriaud entablaba un diálogo con la modernidad desde una óptica diferente, afirmando su prolongación en lugar de su final, es decir, a diferencia de otros teóricos de la posmodernidad y a partir del análisis de ciertas prácticas artísticas de los años noventa, concluía que dichas prácticas en lugar de querer construir el mundo en función de una idea preconcebida de la evolución histórica, ahora lo «habitaban». Así, para el autor, las obras ya no tendrían como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista<sup>25</sup>.

En este marco de pensamiento, la ciudad ocuparía un lugar privilegiado. Para Bourriaud, la ciudad es lo que permite y generaliza la experiencia de la proximidad. Retomando el argumento de Althusser, Bourriaud señala que la ciudad es el símbolo tangible y el marco histórico del estado de sociedad: «es ese estado de encuentro que se le impone a los hombres»<sup>26</sup>. Es en el contexto urbano donde la obra de arte adquiriría su valor intersticial<sup>27</sup>. En otras palabras, la obra de arte o las prácticas artísticas crearían en la ciudad espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favoreciendo un intercambio humano diferente al de las «zonas de comunicación» impuestas<sup>28</sup>.

Una visión crítica de la perspectiva relacional nos permite reflexionar sobre el rol social, político y público de las instituciones culturales. Al respecto, un aspecto relevante que trae Albarrán Diego –en un texto que analiza la génesis del paradigma relacional y su aplicación en el contexto español– señala que al contrario de lo propuesto por Bourriaud, las relaciones y experiencias comunitarias que parecen perseguir las prácticas relacionales, ya no se generarían en el espacio público sino que por el contrario se darían en el ámbito controlado y saneado del museo. Retomando la crítica de Anthony Downey y de autoras como Claire Bishop (2005), el autor apunta cierta argucia en la concepción de lo público presente en este paradigma. Así, lo relacional participaría de un perverso proceso de privatización e institucionalización de lo público, terreno en el que debería ponerse en escena el disenso como base sobre la que construir una experiencia comunitaria realmente democrática<sup>29</sup>.

Precisamente, Albarrán encuentra en la tensión entre participación y disenso uno de los puntos más espinosos de la estética relacional:

---

24 BOURRIAUD (2008), p. 13.

25 BOURRIAUD (2008), p. 12.

26 BOURRIAUD (2008), p. 14.

27 En el texto, Bourriaud señala que el término “intersticio” había sido usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida, producciones autárquicas, etc. De allí el sentido que él le da como espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global (BOURRIAUD (2008), p. 16).

28 BOURRIAUD (2008), p. 16.

29 ALBARRÁN DIEGO (2011), p. 269.



Parece que el tipo de experiencia democrática que pueden proporcionar las prácticas relacionales estaría bastante próximo a la democracia formal de nuestras sociedades: la democracia del número de votantes, o de visitantes en este caso (el Palais de Tokyo recibió 900.000 visitas entre 2002 y 2006), de la cantidad por encima de la calidad, de una comunidad débil construida desde arriba (bajo el auspicio del comisario como nueva estrella mediática del sistema), una experiencia democrática controlada por la institución (no democrática) en la que no tiene cabida el antagonismo, ni la alteridad, ni tan siquiera la crítica institucional. Relaciones democratizadoras dirigidas a un grupo social homogéneo, armonioso, predispuesto al ocio y carente de conflictos que puedan ser enunciados en ese nuevo espacio de sociabilidad. El arte relacional podría ser considerado, incluso, como una especie de sustitutivo de lo político, como un espacio compensatorio en el que las tensiones sociales se relajan evitando que los problemas sean enunciados en otros ámbitos públicos en los que sí podrían adquirir «relevancia política»<sup>30</sup>.

Desde la antropología también se ha cuestionado el tipo de relaciones a las que se refiere la estética relacional. García Canclini (2010) señala que aunque esta propuesta se presente con un semblante contrahegemónico –de acuerdo con Bourriaud «El arte vendría a contradecir la cultura «previa» que opone las mercancías y sus consumidores<sup>31</sup>»– en realidad no abandona la exaltación de la originalidad y la novedad; sino que las transfiere de los objetos a los procesos. En ese desplazamiento se extrema la valorización del movimiento, el desarraigo y la precariedad: «por un lado, auspicia un arte como forma de habitar el mundo; por otro, exalta la tendencia a no residir en ningún lugar»<sup>32</sup>.

Además, el autor sostiene que aunque aparentemente su estética evite comprometerse con alguna teoría social, termina posicionándose en los debates sociopolíticos al centrarse en relaciones y alianzas coyunturales, nunca estructurales y carentes de conflictos: «Pretende instaurar relaciones constructivas o creativas en microespacios desentendidos de las estructuras sociales que los condicionan y de las disputas por la apropiación de los bienes que allí circulan<sup>33</sup>».

Frente a este posicionamiento, García Canclini –basándose en la propuesta de Jacques Rancière– anuncia que la estética y la política pueden articularse de un modo diferente a partir del trabajo con los desacuerdos. ¿Y qué es el disenso? Para Rancière no es apenas el conflicto entre intereses y aspiraciones de diferentes grupos sino una diferencia en lo sensible, un desacuerdo sobre los datos mismos de la situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de inclusión<sup>34</sup>.

Es esta diferencia en lo sensible entendida como relaciones de inclusión y exclusión, lo que nos permite pasar a la última parte del artículo al preguntarnos ¿qué tipo de subjetividades y relaciones son posibles en un festival como este? y ¿qué posibilidad de relación con la diferencia cultural y otros grupos es posible construir en un espacio como este?

#### UNA AUDIENCIA TRASTOCADA

Como evento cultural el festival Keroxén estructuró una red de espacios comunes y rituales

---

30 ALBARRÁN DIEGO (2011), p. 269.

31 BOURRIAUD (2004), p. 17.

32 GARCÍA CANCLINI (2010), p.137.

33 GARCÍA CANCLINI (2010), p.133.

34 GARCÍA CANCLINI (2010), p.137.

donde la música es producida por personas en tránsito, dj's e productores foráneos y locales que participan de varios proyectos artísticos.

María me cuenta que fue por primera vez al festival en el año 2011. Dice que en aquella época, no sabía muy bien lo que significaba el festival, de hecho, recuerda sentirse bastante aturdida por su situación personal: «De la música no recuerdo nada y tampoco estuve mucho tiempo dentro porque mi acompañante no me dejaba ir a la terraza porque no quería encontrarse con alguien o que nos vieran juntos así que me enfadé y me fui<sup>35</sup>».

María me cuenta que después de este mal sabor de boca, investigó sobre el festival porque tuvo claro que al año siguiente volvería y sin restricciones. A medida que iba adentrándose en la vida de la ciudad y conociendo a más artistas y propuestas, se familiarizaba con los espacios, los contenidos y los ambientes. Cada vez era más cómodo transitar por algunos sitios porque le eran menos ajenos y ella misma era menos extraña aunque en lo personal seguía luchando por estar bien ya que en ese entonces estaba llena de altibajos. Para María Keroxen supuso por una parte, redescubrir un tipo de música que le gusta mucho, y por otra, acercarse a maneras de hacer que nada tenían que ver con lo que ella conocía. «También estaban ahí las ganas de pertenecer a algo y la sensación de afinidad, de que encajaba ahí. Por supuesto que no tenía ni idea, era una subjetividad romántica vista desde mi propio deseo<sup>36</sup>».

Es una de esas noches que los entendidos del festival llaman «fuertes». Tal y como se esperaba, la actuación de una conocida banda sevillana atrajo más gente de lo habitual. Cuando pasan algunos minutos de las 21:00, en medio del humo y el juego de luces que se produce en el escenario aparece el colectivo portugués «HHY & The Macumbas» liderado por el productor y multi-instrumentalista Jonathan Saldanha. Desde donde estoy, a pocos metros del escenario, se divisa la figura de un cuerpo colocado de espalda con el torso desnudo. En la parte de atrás de la cabeza lleva una sugerente máscara blanca. En la espalda lleva dibujada dos figuras que simulan senos femeninos. Está de pie, sin apenas moverse. Formando un medio círculo de frente a él, lo acompañan cinco músicos. Durante algunos minutos el sonido de la trompeta parece anunciar el inicio de una ceremonia. Como si fuese el director de una orquesta el líder de la banda comienza a mover sus brazos de abajo hacia arriba dando latigazos en el aire. Han pasado casi diez minutos cuando junto a él se coloca el percusionista. A estas alturas ya no sé si el cuerpo de Saldanha es quien dirige a los músicos o si por el contrario este se mueve conducido por la música. Saldanha comienza a girar la cabeza de un lado a otro. Como anunciando el final de una primera escena, coloca los brazos en cruz por debajo de su espalda. Han pasado casi veinte minutos cuando aparece sobre la pantalla de bidones que se encuentra detrás del escenario, la proyección de una mujer que danza sin parar. Está en blanco y negro y recuerda a la tradicional danza polinesia *hula*. La imagen se amplía y reduce hasta proporciones infinitas. Mientras tanto, el percusionista vuelve al centro del escenario, junto a Saldanha que sólo mueve la cabeza. De repente, las luces se apagan. Tras unos minutos, vuelve a sonar la trompeta. Parece que el segundo acto está por comenzar. Llevamos más de cuarenta minutos bailando y la percusión se vuelve más y más intensa. Saldanha cruza sus brazos por la espalda por última vez. La luz disminuye mientras la música se acaba. El público aplaude y silba sin parar. Sólo para despedirse Saldanha se da vuelta.

---

35 Entrevista, diciembre 2019.

36 Entrevista, diciembre 2019.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBARRÁN DIEGO (2011). «Esplendor y ruina de un paradigma. Lo relacional: París-Madrid, Madrid-León». *De Arte*, (10), pp. 263-280, ISSN: 1696-0319.
- ÁLVAREZ REYES, J.A. (2010). «El dispositivo en el comisariado de un evento de música» en TORRENS, N. (Ed.) *Keroxeno09* [Exposición]. Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife: Conserjería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes, pp.32-40.
- BIEL IBAÑEZ (2013). «El patrimonio industrial y los nuevos modelos de gestión cultural». *Artigrama*, (28), pp. 55-82. ISSN: 0213-1498.
- BISHOP, C. (2005). «Antagonismo y Estética Relacional». *En Otra Parte: Revista de Letras y Artes*, (5), pp. 10-16.
- BOURRIAUD, N. (2004). *Post Producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BOURRIAUD, N. (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ESTÉVEZ, P. (2019). *What about the hardcore? Pensando el turismo, el poder y la transculturación en Canarias*.
- GARCÍA CANCLINI (2010). *La Sociedad sin relato. Antropología y Estética de la Inminencia*. Buenos Aires: Kratz Editores.
- GONZÁLEZ, C. (2017). «El Espacio Cultural El Tanque, un hito arqueológico con vocación regeneradora en la ciudad de Santa Cruz». *Estoa*, 10 (6).
- SADARANGANI, G. (2010). «Habitar un Cilindro». En TORRENS, N. (ed.) *Keroxeno09* [Exposición]. Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife: Conserjería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes, pp.20-25.
- VIDAL JUNCAL, D. (2018). «La festivalización de la experiencia». *Sin Objeto*, (01), pp. 26-34. DOI: [http://dx.doi.org/10.18239/sinobj\\_2018.01.02](http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2018.01.02).

