

## COMO SI NO HUBIERA PASADO NADA

Blanca de la Torre

¿Cómo vivir tras tantos fines del mundo? Adorno consideraba que la poesía era imposible después de Auschwitz. Pero la ropa se seca tendida en las cuerdas blancas y resuena la risa de un niño. El niño crecerá y será policía o cura. Por eso creo que, después del fin del mundo, hay que vivir como si no hubiera pasado nada. Naturalmente, es preciso recordar lo que ha ocurrido y pensar en lo que ocurrirá, pero, así y todo, hay que vivir como si no hubiera pasado nada. Dar largos paseos. (...) Leer poesías. Escribir poesías. (...) Como si no hubiera pasado nada. (Zagajewski, 2010, p. 133)

El título, que se apropia de las palabras del poeta polaco Adam Zagajewski, tiende una invitación a revisar la noción del fin del mundo como un cambio de paradigma, como el fin-de-aquel-mundo que nos ha llevado a una situación insostenible. Un fin del mundo necesario para el inicio de otro más justo y redistributivo, donde prime la justicia ecológica, aquella que rompe lazos con las bases capitalistas, patriarcales y coloniales cuya sombra también planea sobre nuestras instituciones culturales y artísticas.

Con esta exposición, Ampudia propone un alejamiento de la mirada antropocéntrica y una apuesta por pensar desde lo sistémico, lo cual implica deshacernos de las cosmovisiones imperantes y explorar artefactos artísticos que contrarresten aquellos relatos que nos presentaron como inamovibles.

En concreto, la muestra se estructura en ámbitos que hemos venido a denominar «cámaras», en referencia a las salas de palacios como el del Quintanar, considerando la idea de palacio como espacio de poder configurador del gusto y la narrativa hegemónicas. De este modo, la exposición se conforma como un paisaje multidimensional que nos ayuda a entender la intrínseca relación entre la ecología política y la experiencia estética, y los diferentes caminos que ofrecen ambas para comprender las interconexiones existentes entre el medioambiente y lo económico, lo social y lo político, a partir de la capacidad de las imágenes para pensar el mundo y sugerir cómo habitar otras realidades.

### CÁMARA 1: MUCHOS EUFEMISMOS PARA UNA SOLA CRISIS

Antes incluso de entrar en la sala, ya se anunciaba dicha crisis ecosocial, a la que alude el mismo nombre de la cámara, a través de las dos obras que reciben al visitante. *Speed* (2014),

en la entrada, habla de la importancia de ralentizar los ritmos del productivismo para apostar por otras lógicas temporales, regular los ciclos, prestar atención a las pausas y romper con los tiempos frenéticos. En el umbral, la imagen de un huracán (*Huracán*, 2012) visto desde el espacio, al que acompaña un ruido ensordecedor, nos introduce en una metáfora bastante gráfica de la doctrina del *shock* (Klein, 2007) ante un escenario de emergencia climática sin complejos a la hora de mostrar todas sus costuras.

Para entender los ejes que vertebran ambas obras, y las que les siguen, cabe señalar antes que los últimos ocho años han sido los más calurosos en la historia de la vida humana y, en el momento en que escribo estas líneas, las últimas revelaciones de la ONU pronostican un escenario aún más pesimista que el último informe del IPCC, ya demoledor, donde hay pocas esperanzas de salvación de los glaciares. Ya no «hay nada de natural en lo que hoy día seguimos llamando catástrofes naturales», y el cambio climático antropogénico provocará un escenario dominado por tornados, maremotos, tsunamis y toda suerte de fenómenos meteorológicos extremos.

El conjunto de obras que aquí se muestran pretende ser una panorámica sintética de algunas de las claves que nos han llevado hasta esta situación: el desarrollismo y la gula especulativa, la obsesión por el progreso y el crecimiento continuo, la sobreexplotación y el cientifismo ciego, que sustentan buena parte de las bases del proyecto moderno, capitalista, patriarcal y colonial.

Por su parte, *Paisajes españoles* (2019), una serie de fotografías en blanco y negro de los años 60 producidas por la empresa que da título a la serie, muestra escenas de las primeras construcciones turísticas en la costa de Valencia. Están intervenidas con cucarachas en relieve que surgen del mismo papel baritado y asolan los paisajes que señalan al turismo de masas como uno de los focos de la crisis por el uso del suelo. Asimismo, nos trasladan al desarrollismo español, una eclosión que apuntaló económicamente el régimen fascista en el final de los años conocidos como «la gran aceleración», periodo que da comienzo en 1945, después de la Segunda Guerra Mundial, tras la detonación de la primera bomba atómica. En nuestro territorio, se corresponde con «el milagro económico español» del segundo franquismo, que se abre en 1959 y finaliza con el frenazo en seco de la economía mundial provocado por la crisis del petróleo de 1973. Dicho desarrollismo se materializó en un «crecimiento» vertiginoso a golpe de turismo y construcción, en una época marcada por el hambre de posguerra y un modelo de industrialización que tuvo como consecuencias secuelas indelebles entre las que se cuentan las generadas por el éxodo rural y el chabolismo.

En el centro de esta cámara, una obra de hace dos décadas se presenta hoy más actual que nunca: *Mesa de pe(n)sar* (2003), donde Ampudia muestra un paisaje celeste sobre una pesada mesa de arquitecto, de madera y hierro fundido, que fue durante años la que el artista utilizaba para trabajar. La obra ha ido adoptando más capas y sugiere una atmósfera cargada de CO<sub>2</sub> y un color de cielo antropogénico que no es ya el mismo que el de aquel entonces.

En el vídeo *Nuestro destino era el presente* (2021), Nueva York se muestra desde diferentes puntos de vista como un *collage* continuo de imágenes, donde cada edificio está en el mismo plano en un momento de un único día. La mañana, la tarde y la noche adoptan la forma de un eterno presente. El artista juega de este modo con la ambigüedad de un escenario inquietante que parece dibujar una ciudad donde la figura humana ha desaparecido en el ritmo trepidante y patrones urbanos propios del biocapitalismo. Ampudia sugiere así la idea de un tiempo involuntario, la confusión de una temporalidad post-Antropoceno, la posibilidad de un mundo sin humanos o la verosimilitud de unos espacios que habitan la urbe tras un momento de colapso.

La obra más reciente de esta sala, *Kicking Rights Cup* (2022), realizada en colaboración con APDHE (Asociación Pro Derechos Humanos España), fue un vídeo creado como gesto crítico ante el atentado contra los derechos humanos que supuso la celebración del Mundial en Qatar, coincidiendo con el 75.º aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos. En él, Ampudia ha sustituido el balón de juego por el de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, cuestionando la mirada acrítica dominante que la industria del entretenimiento pasa por alto y aproximándose a las reflexiones de Peter Sloterdijk (2006) en torno a la cultura del fútbol, donde el pensador establece una comparación entre un partido y una escena de caza.

Por último, un ordenador de alabastro (*Workstation*, 2012) representa la alegoría perfecta de un mundo digitalizado y regido por Silicon Valley. El artista escogió este tipo de piedra, de apariencia marmórea —un material noble, históricamente utilizado para la realización de esculturas y objetos decorativos—, por sus propiedades traslúcidas, que comparte con las computadoras. De este modo, denuncia nuestra adicción a la tecnología y cuestiona un mundo regido por el trabajo y el productivismo.

Mientras reflexionaba sobre esta exposición, decidí hacer un pequeño ejercicio de inteligencia artificial: pedir al chat GPT que me ofreciese la imagen de un futuro sostenible donde primase la justicia ecológica. La respuesta generada fue la siguiente:

Imagínate un mundo en el que los bosques y selvas se extienden por todas partes, las aguas cristalinas fluyen en los ríos y océanos, y la fauna y la flora prosperan en un equilibrio natural. En este futuro sostenible, las personas han aprendido a vivir en armonía con la naturaleza y han adoptado prácticas sostenibles en todas las áreas de la vida, desde la agricultura hasta la energía.

La justicia ecológica se ha convertido en una prioridad, y se ha logrado un equilibrio entre el desarrollo humano y la conservación ambiental. Las comunidades indígenas y locales son dueñas y gestoras de sus tierras y recursos naturales, y se les ha concedido el respeto y la protección que merecen. Las políticas y prácticas empresariales están reguladas para evitar cualquier impacto negativo en el medio ambiente y en las comunidades afectadas.

En este futuro sostenible, la igualdad es un valor central y se han erradicado la pobreza y la desigualdad económica. Las personas tienen acceso a recursos y servicios básicos, y los sistemas educativos y de salud son justos e inclusivos. La tecnología se utiliza de manera responsable para mejorar la calidad de vida y la sostenibilidad. En resumen, un futuro sostenible donde prime la justicia ecológica es aquel en el que las personas viven en armonía con la naturaleza, valoran la diversidad cultural y el equilibrio entre el desarrollo humano y la conservación ambiental.

Tras esta respuesta, decidí proponer toda una serie de iteraciones de la misma pregunta para encontrar definiciones y formulaciones en torno a una posible transición ecológica.

Mi mayor sorpresa ante los escenarios generados no fue la facilidad para crear un texto más o menos correcto, incluso mejor que algunos que circulan en las páginas web de determinadas empresas u organizaciones abanderadas de la ecología, sino el modo en que, de alguna manera, el propio ordenador se incluía a sí mismo en esos posibles paisajes de futuro. Es decir, una computadora no concibe visualizar un futuro sostenible sin tecnología. Curiosamente, en todas las versiones que el CHATGPT ofrece de preguntas similares en torno a futuros sostenibles, ecológicos y esperanzadores, la tecnología se introduce como pieza indiscutible; es decir, «ellos» son imprescindibles. Por desgracia, a menudo encontramos que resulta más sencillo para la humanidad concebir un mundo sin humanas y humanos.

Sin embargo, el camino de la transición ecosocial no puede venir pavimentado tan solo de cambios de origen tecnológico, especialmente si consideramos la alta huella ecológica digital, así como las políticas extractivistas necesarias para abastecer con tierras

raras y «minerales de sangre» las demandas asociadas a la apuesta tecnológica de los planes de transición. Como señala Yayo Herrero (2023), «nuestro planeta se ha convertido en un gran laboratorio sometido a todo tipo de experimentos destinados a hacer crecer los beneficios de diversos sectores económicos... Una buena parte de la ciudadanía profesa un optimismo tecnológico que le hace creer con fuerza que algo se inventará para sustituir los materiales y recursos energéticos en declive o para restablecer la biocapacidad sepultada debajo del cemento» (p. 28).

Situarnos en una posición que no sea tecnófoba ni tecnócrata, como sugiere Alicia Puleo (2019), no implica colocarnos en un lugar templado, sino reconocer que se hace imprescindible el decrecimiento digital y tecnológico, frenar el desarrollismo y el consumo, así como la adopción de políticas de suficiencia que partan de la corresponsabilidad climática y la justicia ecológica. Para alcanzar la vida buena o, al menos, una vida vivible es necesario poner con urgencia el freno de mano.

## **CÁMARA 2: HACIA UN NUEVO PARADIGMA**

Para llegar a esta cámara del palacio hemos atravesado un pasillo alargado en cuyas paredes habitan dos de los insectos más odiados, cucarachas y moscas, que Ampudia ha creado con papiroflexia a partir de tarjetas de invitaciones de exposiciones de arte.

A pesar del rechazo que estos animales provocan, ambos juegan un papel esencial en la cadena trófica y son fundamentales para el equilibrio ecológico del planeta.

Las cucarachas alimentan a numerosas especies y, aunque las asociamos a la suciedad, en realidad cumplen una función clave al descomponer residuos humanos, lo que ha llevado a numerosos países a crear granjas de estos insectos para reducir la basura urbana. Del mismo modo, las moscas son descomponedoras de materia orgánica, además de servir de alimento a otros animales y vegetales, a lo que hay que añadir su función polinizadora y de control de plagas de algunos cultivos. Aquí invaden las paredes que conducen a una sala protagonizada por la necesidad de reformular un presente post-antropocéntrico, sostenible e inclusivo con lo no humano.

En ella, la obra principal es *El concierto para el Bioceno* (2020), concebido en mitad del confinamiento e inaugurado el día que finalizó el estado de alarma. El evento, un cuarteto de cuerda que interpretaba «Crisantemi» de Giacomo Puccini, contó con un público muy particular: 2.292 plantas sentadas en cada una de las butacas de Gran Teatre del Liceu de Barcelona, uno de los edificios más emblemáticos de la arquitectura del siglo XIX.

Ciertos estudios de neurobiología vegetal han revelado que las plantas son capaces de reaccionar de manera sensitiva a estímulos sonoros. Numerosos intelectuales, como Stefano Mancuso o Michael Marder, han desarrollado teorías relevantes en torno a la sofisticación de la inteligencia de estos organismos. Para el primero, pionero en este tipo de investigaciones, las plantas no están preparadas para escuchar música, pero sí perciben sonidos y frecuencias, y además cuentan con una gran capacidad de comunicación. En *La nación de las plantas*, Mancuso (2020) reivindica la voz del mundo vegetal con una propuesta de constitución basada en ocho artículos correspondientes a los pilares fundamentales sobre los que se sustenta la vida de estas.

El filósofo Michael Marder (2013), a su vez, desarrolla una elaborada teoría en torno a lo que considera como «plant-thinking», asignando a esta forma de vida la capacidad de desarrollar su propio modo de pensar. Para él, estos seres tienen un sistema para expresarse para el cual no necesitan recurrir a vocalización alguna, aunque sí a lo que se puede entender como posturas o gestos determinados. Marder insiste en que no busca utilizar la palabra «lenguaje» para describir la forma de expresión del reino vegetal como metáfora, sino como propuesta para que la filosofía contemporánea incluya a las plantas en su tradición de analizar un medio de comunicación no asociado exclusivamente al ámbito de lo humano.

A esas formas de comunicación se aludía aquí, apelando a la cooperación, la empatía y la coexistencia interespecies, como único camino ante el *cul-de-sac* que supone la crisis climática.

En *La vida secreta de las plantas* (2016), Peter Tompkins y Christopher Bird nos recuerdan que, ya a principios del siglo XX, el biólogo Raoul Francé puso sobre la mesa la idea de que las plantas mueven su cuerpo «con la misma libertad, facilidad y gracia que el más hábil animal o ser humano, y la única razón de que no caigamos en la cuenta de esto es que lo hacen a un ritmo mucho más lento que los hombres. (...) el hombre cree que las plantas no se mueven ni sienten porque no se toma el tiempo suficiente para observarlas».

Las plantas, señalaba el autor, tienen intencionalidad y «pueden alargarse o explorar en dirección a lo que quieren, en formas tan misteriosas como las que podría crear la novela más fantástica» (Tompkins, Bird, pp. 10, 12). Al fin y al cabo, «la verdadera matriz de la vida humana es la capa de verde césped que cubre a la madre tierra. Sin las plantas verdes no comeríamos ni respiraríamos» (Tompkins, Bird, 2016, p. 9).

En cuanto al término de Bioceno, al que alude el título de esta serie, yo misma lo acuñé como alternativa al de Antropoceno. Este último, popularizado en el umbral de este milenio por el Premio Nobel de Química Paul Crutzen, sustituiría al del periodo anterior,

conocido como Holoceno, y reconocería al ser humano como responsable del estado de degradación del planeta. Sin embargo, ante las connotaciones del conocido término, que parece eludir las implicaciones políticas, económicas y especialmente coloniales del deterioro ecológico del planeta, distribuyendo injustamente la responsabilidad de manera homogénea entre todos los «anthropos», han aparecido multitud de conceptos alternativos. Algunos de los más conocidos son el de Euroceno, propuesto por Peter Sloterdijk, o el de Capitaloceno, acuñado por Andreas Malm y Jason Moore, y muy extendido por Donna Haraway, a quien también debemos el popular Chthuluceno.

En el caso del Bioceno, se aspira a un cambio de paradigma apelando al comienzo de una nueva era que ponga en el centro la conservación de la vida y todo el tejido que la sostiene, los cuidados humanos y no humanos; en definitiva, la preservación de la biosfera —como sistema holístico e interconectado— en su conjunto.

Para ello es necesario un giro copernicano que desplace la mirada antropocéntrica, motivo por el cual solo la naturaleza no humana estaba invitada a este *Concierto*. Como señala Jorge Riechmann, necesitamos «“humildad biosférica”, [pues] aunque nos autobautizamos *Homo sapiens* comprendemos muy poco, somos recién llegados y no debemos vernos a nosotros mismos como seres excepcionales aparte del resto de la naturaleza, sino como holobiontes formados a partir de múltiples equipos de bacterias exquisitamente coordinados» (p. 19).

A esa humildad biosférica nos remite la otra pieza de esta sala, *A Glorious Accident* (2020), una instalación cinética que toma como punto de partida la base neuronal de la conciencia y la selección experiencial. El artista se interesa aquí por las células, bacterias y seres unicelulares que habitaban las aguas del océano primigenio y que se fueron uniendo en estructuras tubulares a fin de facilitarse el acceso a los nutrientes. Con el tiempo, esos tubos se fueron cerrando para dar lugar a seres pluricelulares más desarrollados que, mucho tiempo después, salieron del agua como una multiplicidad de formas autónomas con un alto nivel de conciencia. En busca de nuevas posibilidades, estos organismos se reproducen y expanden, por partición, y a su vez se dividen en blastómeros, que vuelven a dividirse hasta convertirse en distintos órganos con funciones determinadas en el ser vivo.

Cuestionar la superioridad humana y reclamar una soberanía no-humana implica entender la pluralidad de la realidad aplicada también a otras posibilidades de coexistencia que se nos escapan, sin tener miedo a no comprender otros marcos posibles. El problema esencial es que solo procesamos la información limitada por nuestros patrones y estándares humanos.

En esta obra, los pequeños seres móviles nos recuerdan que no somos más que holobiontes o «ecosistemas ambulantes» (Riechmann, p. 32), «holobiontes en un planeta simbiótico y nuestras posibilidades de vida buena dependen de que logremos reinsertarnos adecuadamente en la biosfera terrestre, cultivando un *ethos* de igualdad social, biofilia y cuidado» (Riechmann, p. 379).

### **CÁMARA 3: NUEVAS COSMOVISIONES**

Para el desarrollo de una nueva era de compromiso ecosocial necesitamos construir nuevas cosmovisiones que desplacen la actual, cimentada en bases capitalistas, coloniales y heteropatriarcales. Como señala Morton (2021), «las fronteras conocidas siempre suenan demasiado conocidas. A veces tenemos que hacer que tiemblen con el pensamiento» (p. 195). Para ello, precisamos también de nuevas herramientas de imaginación política, estrategias de creación que configuren relatos que sustituyan a las viejas mitologías en torno al progreso.

En esta sala, la tercera, se trabaja esta metáfora a partir de obras como *Interlocutores válidos* (2001), una montaña de harina con un dispositivo que proyecta huellas de modo que parecen salir del montón, dejando sus marcas en el espacio circundante. Se trata de huella antrópica anónima, de complicidad y responsabilidad colectiva. Como apunta Riechmann, «creemos que las raíces de esta crisis se encuentran en las historias que nos hemos estado contando a nosotros mismos. Pretendemos poner en entredicho los mitos sobre los que se basa nuestra civilización: el mito del progreso, el mito de la centralidad humana, y el mito de nuestra separación respecto de la “naturaleza”. Estos mitos son tanto más peligrosos cuanto que hemos olvidado que se trata de mitos» (p. 169).

Las otras dos instalaciones que la acompañan nos devuelven a lo esencial, a esas pocas cosas que no se pueden comprar, a los largos paseos y el olor de la ropa tendida que mencionaba Zagajewski, a deshacer en las manos las hojas caídas del otoño, soplar un molinillo de viento y, en definitiva, a cualquier otra experiencia calificada bajo el apelativo de «ñoña» como consecuencia de las masculinidades tóxicas, que tanto han contribuido a la aceleración de la crisis climática. Pero «¿cuánto valdría la polinización que permite que las plantas se reproduzcan? ¿Qué precio tiene el ciclo del agua? ¿Cuánto cuesta la fotosíntesis, o la fertilidad de un suelo? ¿Qué precio le ponemos a parir, a la crianza? ¿Qué precio por una vejez digna?» (Herrero, 2023, p. 37).



La instalación cinética *Somos aquello que dejamos de ser* (2023), concebida para esta exposición, está creada a partir de ramas recogidas por el artista en la orilla de la playa, al igual que las hojas, estas últimas fundidas posteriormente en bronce. Con ella, apela a detener la mirada en la belleza de las ramas pulidas por la erosión, a contemplar lo sutil del movimiento con el que rompe con la falsa separación cultura / naturaleza, del binomio vivo-no vivo para pensar en naturalezas-culturas (Latour), donde todas las agencias que las componen tienen vida. Para Morton, sin ir más lejos, los seres humanos están traumatizados por haber cortado sus relaciones con los no humanos, conexiones que existen muy dentro de sus cuerpos, como el ADN, los dedos o los pulmones, que no son exclusivamente humanos (p. 82). En sus palabras, «algo fascinante ocurre si empiezas a pensar en cómo la biosfera, en tanto que sistema total de interacciones entre formas de vida y sus habitantes (que son básicamente otras formas de vida), también es como el interior de una mente en medio de un sueño. Todo en esa biosfera es síntoma de biosfera» (Morton, 2021, p. 79).

Esta esquizofrenia ecológica que nos provoca el «vivir de espaldas a la dependencia de la naturaleza y tener profundamente interiorizada la superioridad humana sobre ella contribuye a la ceguera colectiva» (Herrero, 2023, p. 39) también se nos sugiere en *Habitación de lluvia* (2010), donde el espectador se asoma por un pequeño orificio a una caja construida con cuadernos de notas del artista que nos permite contemplar una lluvia interior, un paisaje íntimo y contemplativo. Nos lleva a ese lugar que sugiere la mirada atenta y el cambio de escala, de ritmo, de escucha, a pensar y actuar ética y políticamente a muchas escalas, que es en lo que, al fin y al cabo, consiste la verdadera consciencia ecológica (Morton, 2021, p. 71).

#### **CÁMARA 4: EL GIRO INSTITUCIONAL**

Esta cámara se centra en el giro que han de emprender las instituciones culturales y el papel que juega el arte en la disputa de la hegemonía cultural. Para que se produzca ese cambio, nuestras instituciones, que ya no pueden estar separadas de competencias ecosociales, han de examinar los modos en que se produce y se consume la cultura.

Esta invitación a la reflexión es el eje que vertebra esta cámara, a través de obras como *Prado GP* (2008), donde la gran pinacoteca madrileña se convierte en un insólito circuito en el cual tiene lugar una carrera de motos, una alegoría bastante gráfica del itinerario marcado por la vorágine capitalista. En un determinado punto del recorrido, uno de los pilotos cae ante *Las Meninas* de Velázquez para reincorporarse inmediatamente. Bajando las escaleras de este mismo espacio, otro cuadro del mismo pintor de la corte, *La rendición de*

*Breda* o *Las lanzas*, sirve como escenario para el salto de pértiga de otra competición. En el vídeo *Rendición* (2006), una atleta ha de superar los obstáculos de un mundo del arte aún lejos de ser paritario y justo, donde la cultura de la competición debería sustituirse por la de cooperación, y donde se conciben espacios seguros de complicidad versus crítica, deslegitimación y sospecha. En la bajada encontramos la obra *À bout de souffle* (2013), en la cual la imagen de Jean-Paul Belmondo en la película *Al final de la escapada*, cayendo una y otra vez en un *loop* permanente, remite con humor al título de la exposición.

El Solomon R. Guggenheim de Nueva York protagoniza dos de las obras aquí expuestas. En el vídeo *Museum and Space* (2011), el icónico edificio de Frank Lloyd Wright que corona la Quinta Avenida en el Upper East Side de Manhattan es propulsado hacia el espacio desde una de las torres de lanzamiento utilizadas por la NASA. Jugando con la estética del falso documental, las escenas de una nave espacial se alternan con las del museo neoyorquino que termina despegando impulsado hacia el espacio. Ampudia denuncia, de este modo, la vocación expansionista de esta institución como marca en la dinámica de la industria cultural internacional. En la escultura que la acompaña, *Construir un problema necesario* (2019), el Guggenheim se deconstruye en piezas para sugerir una reforma imprescindible de nuestras instituciones museísticas que desarticulen los cimientos echando mano de la decolonización, despatriarcalización y desfossilización como líneas maestras.

Como parte de la hoja de ruta de cualquier museo ecosocial se incluye acortar distancias con el espectador y transformar la relación con las audiencias. Ese ha sido el objetivo de *Dónde dormir*, una obra para la que Ampudia pernoctó en lugares relevantes del ámbito de la cultura que presentan además diferentes complejidades sociales, históricas o pequeñas disrupciones contra los poderes hegemónicos. El inicio de estas acciones, que se fueron grabando en los vídeos que aquí se muestran, se remonta al año 2008, una fecha que marca un precedente revelador de una época de convulsión política en que la emergencia de movimientos como el 15M, Occupy Wall Street y Occupy the Museum convirtieron el hecho de dormir en un acto de resistencia y en toda una declaración de intenciones.

Tras la primera acción, que tuvo lugar en el Museo del Prado, el artista pasó noches en la Alhambra de Granada, el pabellón de IFEMA donde se celebra la Feria de Arco en Madrid, la biblioteca del palacio de Ajuda en Lisboa, el Palau de la Música de Barcelona, el Museo Anahuacalli de Ciudad de México o el templo de San Pietro in Montorio de Roma, que se encuentra en el interior de la Real Academia de España.

Con este gesto, se propone una reformulación de nuestro modo de habitar los espacios culturales bajo una actitud que, en su simplicidad y reiteración, devuelve la mirada al modo

en que el individuo se relaciona con las instituciones públicas. Todos los vídeos terminan al amanecer, cuando el artista se despierta y recoge con estoicismo el mismo saco rojo, un color que en el caso de la primera pieza de la serie establecía un juego con la sangre de los fusilamientos del 2 de mayo del cuadro de Goya y que, en sus diferentes iteraciones, va adoptando connotaciones diversas en función de cada caso.

Apuntaba Antonio Gramsci que por medio de la hegemonía cultural un modelo se adueña del modo en que entendemos el mundo, y nos encontramos en un momento clave de la pugna por esa hegemonía cultural. Ampudia invita, a través de su trabajo, a subvertir la manera en que hemos asimilado el rol de las instituciones culturales y nos empuja a rehabilitar los espacios artísticos como puerta para habitar otras realidades; a sentirnos como en casa y detonar nuevas subjetividades y así «sobre la base de esa renovación interna, se trata de adoptar medidas radicales en nuestros propios contextos locales para construir las semillas del nuevo paradigma, aquí mismo, ahora mismo» (Riechmann p. 62).

### **CÁMARA 5: ALGUNOS APUNTES PARA ESA TRANSICIÓN**

La encrucijada que se nos presenta es la de una transición que solo puede tomar dos formas: una rápida y radical, pero organizada, buscando justicia y equilibrio; y otra forzada y desorganizada, cuando el colapso sea total e inevitable.

La única opción es la apuesta por el decrecimiento, una palabra que aún asusta un poco en algunos círculos, pero que en realidad tiene que ver con regular el desajuste ecosocial. Para ello, debe relegarse la falsa idea de progreso y desarrollo como crecimiento continuo, un sistema que choca frontalmente con los límites biofísicos del planeta, aquel que nos llevó a «crear una civilización que cree que progresa mientras se destruye a sí misma» (Herrero, 2023, p. 13).

A muy grandes rasgos, la apuesta decrecentista parte de alejarnos del sistema capitalista y reducir para vivir mejor, anclar tal plan en una simbioética en el seno de una cultura gaiana (Riechmann, p. 24) y perseguir el equilibrio ecosistémico para alcanzar ese posible Bioceno.

Entre los elementos que Yayo Herrero considera insoslayables para un mundo más humano y justo se encuentran el decrecimiento de la esfera material de la economía y el reparto de riqueza, a los que une el desarrollo de una buena vida con menos materiales y energía para que el bienestar sea universalizable (2023, p. 44).

Las obras que se recogen en esta sala apuntan a esa posible transición. Por un lado, las vitrinas muestran una selección de libretas, apuntes, ideas y bocetos de algunas obras del

artista. La idea es que para saber qué mundo queremos habitar tenemos que esbozarlo primero.

Junto a estos se expone una nueva serie de dibujos que introducen materiales naturales recogidos por Ampudia en su entorno inmediato, como palos, hojas o ramas, que nos devuelven la mirada al contexto cercano, a lo pequeño y lo cotidiano. Hablan de mitigación, remediación y *rewilding* o renaturalización. De suturar la fractura de un mundo que parece haber roto lazos con la vida.

El vídeo *Ode to Joy* (2023), que opera en la misma clave positiva, es un sencillo concierto creado con objetos de uso cotidiano —cazuelas, sartenes y cacharros de cocina— que al ser golpeados por gotas de lluvia suenan como la música del himno de la alegría.

Otras dos obras más cierran la muestra que se expone en el patio del palacio. En primer lugar, *El perro de Tonety* (2006), un perro que orina en el exterior del museo para hacerlo propio por medio de un sistema de retroalimentación de agua. Junto a este, varios ejemplos de la serie *Paisaje móvil (piedras)* (2017), unas rocas (o «cantos rodados») dotadas de ruedas de monopatín que nos remiten a la reterritorialización y desterritorialización, a la velocidad de un mundo que ha de detenerse. Es la manera del artista de llamarnos a recuperar un suelo que hemos domesticado, abandonando con él memoria y tradiciones, así como todas esas epistemologías propias de lo rural y de sabidurías ancestrales. Hablan de la necesidad de pensamiento extramuros que señala Riechmann (2022): «La ciudad solo vive de su relación con su entorno, lo humano solo puede florecer si lo hacen también los ecosistemas de los que dependemos, los demás seres vivos son valiosos en sí mismos» (p. 59).

Así, ya no hay espacio para el pesimismo climático, un lujo primermundista que no nos podemos permitir. El arte y la cultura se configuran, pues, a través de estas obras, como espacios para romper con el derrotismo y pasar a la acción. Para ello, Andreas Malm (2022) otorga a la imaginación un rol fundamental:

La crisis climática se desarrolla a través de la imbricación de múltiples sinsentidos, enraizados en ella: ya no solo es que parezca más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo, o la intervención deliberada y a gran escala en el sistema climático —eso que llamamos ingeniería climática— que la intervención en el sistema económico, es también que hay gente para la que resulta más sencillo pensar en aprender a morir que en aprender a luchar, reconciliarse con la muerte de todo lo que aman en el mundo que plantearse formas de resistencia combativa. (p. 198)

La distancia entre lo probable y lo posible es más corta de lo que parece. Lo es también entre ética y estética, un acercamiento que Ampudia propone como una toma de posición ante la realidad, de conciencia que abra un camino hacia una posible estética ecológica. Afirmaba también Zagajewski que «para conseguir el éxito no solo hay que recordar muchas cosas, sino también olvidar muchas otras» (p. 164). Y olvidar también implica que los espacios de imaginación de futuro que se construyen desde el arte han de salir de sus zonas de confort: la lucha contra los extractivismos ha de ir más allá de un posicionamiento y materializarse desde las actitudes, desde las formas, desde la praxis.

Después del fin-de-este-mundo, tal y como nos anunciaba el título de este texto y de la propia exposición, hagamos como si no hubiera pasado nada. Esto supone ensayar una mirada capaz de olvidar que nos hemos quedado con un mundo sin metáforas; capaz también de sustituir el actual déficit de relatos renovados por aquellos susceptibles de dismantelar las cosmovisiones hegemónicas que germinaron sobre pilares de progreso, dominio y opresión y que, en su lugar, hablen de descarbonización, y de una sociedad donde la justicia climática asiente las bases de un nuevo paradigma.

### **Referencias bibliográficas:**

Herrero, Y. (2023). *Toma de Tierra*. Caniche.

Klein, N. (2007). *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Paidós.

Malm, A. (2022). *Cómo dinamitar un oleoducto. Nuevas luchas para un mundo en llamas*. Errata Naturae.

Mancuso, S. (2020). *La nación de las plantas*. Galaxia Gutenberg.

Marder, M. (2013). *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*. Columbia University Press.

Morton, T. (2021). *Reciclar la ecología. Pensar el mundo tras el fin de la naturaleza*. Reservoir Books / Penguin Random House.

Puleo, A. (2019). *Claves ecofeministas. Para rebeldes que aman la Tierra y a los animales*. Plaza y Valdés.

Sloterdijk, P. (2006). *Ein Tean von Hermaphroditen*. 3 de junio. Spiegel.

Tompkins, P. y Bird, C. (2016). *La vida secreta de las plantas*. Capitán Swing.

Riechmann, J. (2022). *Simbioética. Homo sapiens en el entramado de la vida. Elementos para una ética ecologista y animalista en el seno de una Nueva Cultura de la Tierra gaiana*. Plaza y Valdés.

Zagajewski, A. (2010). *Solidaridad y soledad*. Acantilado.