







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.











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).

