



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES
Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación

Tesis doctoral:

EL TIEMPO A SECAS:
**ESTUDIO SOBRE LAS POSIBILIDADES CREATIVAS
DEL ABURRIMIENTO EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA**

Presentada por:
Sergio Velasco Caballero

Dirigida por:
Dr. Bartolomé Ferrando Colom

Valencia, junio de 2017.

Siento profundo agradecimiento por todas aquellas personas que han permitido que esta investigación se lleve a cabo. También por aquellas que, ya sea antes o después de leer el texto, puedan sentirse partícipes de esta aventura inusitada.

Gracias a Isabel Gómez Mondragón por haber sido la maestra y compañera que me despertara de la ilusión; a mi director Bartolomé Ferrando Colom por su gran confianza, que ha sido clave para disfrutar con plenitud cada paso de esta tesis; al Departamento de Escultura y al Laboratorio de Creaciones Intermedia por estos años de camaradería y aprendizaje, en especial a su director Miguel Molina Alarcón por el apoyo permanente que me ha brindado; y a la Generalitat Valenciana y la Universidad Politécnica de Valencia por confiar en este proyecto y sostenerlo económicamente.

Muchas gracias por esta etapa que siempre recordaré con amor.

RESUMEN

EL TIEMPO A SECAS: ESTUDIO SOBRE LAS POSIBILIDADES CREATIVAS DEL ABURRIMIENTO EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA.

De la separación a la unión consigo misma, del abandono a la toma de responsabilidad interior, la conciencia humana utiliza el arte para transformarse en el aburrimiento, así como en sus vertientes históricas. Desde la antigüedad todas las voces que lo han tratado en profundidad se han referido al potencial destructor del mismo pero también han acabado aludiendo a cierto vínculo con la capacidad creativa humana, bien fuera considerada de origen divino o natural. Y es que parece ser que de la más virtuosa a la más banal de las actividades, el aburrimiento amenaza señalando a un misterioso vacío de sentido que reta la capacidad de la conciencia para crear significado propio. Vacío que la sociedad contemporánea teme y se afana en esquivar al negarlo mediante el mero estudio conductual de los afectados, el abandono de estos a las dinámicas de consumo y cómo no, la crítica directa hacia el fenómeno mismo del aburrimiento.

Precisamente, en este último caso de proyección en la crítica encontramos el acceso a las implicaciones inconscientes de estos factores de transformación del aburrimiento. Implicaciones que desde el centro de la conciencia aburrída, predisponen a su experiencia. Estas serán eminentemente la crítica misma, pero sobre todo el mecanismo del juicio o desvalorización subyacente que acota la realidad observada en base a impresiones personales que descartan caracteres

fundamentales, a veces difícilmente descriptibles, del fenómeno artístico en su totalidad. De esta forma el juicio no puede evitar representar al juez así como, al reducir la riqueza sensitiva de la realidad, encontrar en este juez la misma desvalorización que proyecta. El aburrimiento apunta así hacia la responsabilidad de nuestras conciencias frente a traumas o conflictos creativos con el único fin de suspender el juicio que nos representa constantemente de “aburridos”.

Este reconocimiento creativo de la conciencia, tal como la ciencia y el arte de vanguardia han recordado a lo largo del siglo XX, es la clave para tener una vida más creativa al permitir integrar al individuo como centro de su experiencia temporal. Más aun en el aburrimiento, cuyos efectos sobre la percepción nos lleva de un tiempo estresante que parece no acabar nunca (tiempo de desfase con la realidad) a la suspensión temporal del instante donde todo nuestro mundo es cuestionado, según propuso Martin Heidegger.

El arte de vanguardia ha reflejado este recorrido hacia las profundidades del aburrimiento entre el cuestionamiento de su tiempo presente y la promesa de plenitud creadora. Por esto desde sus inicios la vanguardia lo ha interpretado desde sus vertientes “negativa” o “positiva”, separatista o unitaria, aunque esta última haya pasado prácticamente desapercibida. El odio declarado por Marinetti, Tzara o Dalí y la simpatía de Gómez de la Serna, Picabia o Huidobro expresan de forma nítida que los artistas del primer periodo de vanguardia comienzan a considerar esta emoción como una encrucijada en el proceso de liberación creativa. Será en el segundo periodo cuando el aburrimiento es revisitado con una intención más integradora por artistas que bajo la influencia de la tradición oriental renuevan la función social del arte en base a la experiencia temporal. Gracias a este segundo movimiento y su promiscua dispersión, el tiempo se incorpora

definitivamente como objeto artístico y ligado a él, el aburrimiento. El beneplácito de Duchamp al respecto, seguido del pensamiento de Cage y las posteriores obras de Fluxus, Baldessari o Klauke dan cuenta de la vigencia del tema durante esta época así como de su renovación: el aburrimiento se utiliza y muestra por primera vez sin tapujos, como una posibilidad más de la experiencia creativa y artística abierta a la interpretación, entre el desencanto separatista y la unidad consciente y espontánea por los procesos creativos.

Este fenómeno gana expansión en el arte actual. Tanto las obras como las exposiciones crecen internacionalmente. Las propuestas de Kama Sokolnicka, Nargess Hashemi o Navid Nuur, entre otras, abordan una conciencia aburrida que se observa desde la cohesión totalizadora con el mundo. Por lo tanto, el aburrimiento da paso a la experiencia directa y presente de la creatividad individual. Por esto la obra ya no se mostrará necesariamente como representación de aburrimiento en unidad o separación sino más bien como un producto del aprendizaje a través de él. Los artistas ya no se preocupan en mostrar su aburrimiento porque en vez de proyectarlo sobre el mundo, han comprendido que su solución pasa por la transformación de sus percepciones.

Palabras clave: aburrimiento, conciencia, creatividad, juicio, tiempo.

SUMMARY

***TIME AS SUCH:* STUDY ON THE CREATIVE POSSIBILITIES OF BOREDOM IN ARTISTIC PRACTICE**

From separation to the union with itself, from desertion to the assumption of inner responsibility, human conscience uses art to transform itself within boredom, as well as within its historical aspects. Since ancient times all the voices which have treated it in depth have referred to the destructive potential of boredom, but they have also ended up referring to a certain link with human creative ability, considered either divine or natural in origin. It seems that from the most virtuous to the most banal of activities, boredom threatens to point at a mysterious void with no meaning that challenges the capacity of our conscience to create its own meaning. This void is feared by contemporary society, which struggles to avoid it by denying it in the form of the mere behavioral study of those involved, their abandonment in consumerist dynamics and, of course, direct criticism to the phenomenon of boredom itself.

Precisely, in this last case of projection into criticism, we find the access to the unconscious implications of those transformation factors that boredom possesses. Such implications, from the centre of bored conscience, prepare for its experience. They will be mainly the criticism itself, but above all the mechanism of the judgement or underlying devaluation which limits the reality we observe according to personal

impressions which rule out some fundamental features, sometimes difficult to describe, of the artistic phenomenon as a whole. This way the judgement cannot avoid representing the judge, and, when that sensitive richness of reality is reduced, it cannot avoid finding in this judge the same devaluation it projects. Thus boredom points at our conscience's responsibility in front of creative traumas or conflicts in order to suspend the judgment which constantly presents us as "bored".

This creative recognition of conscience, which science and avant garde art stated along the 20th century, is the key to having a more creative life, since it allows the individual to be integrated as the centre of their experience of time. Even more so in boredom, whose effects on perception take us all the way from a stressful time which seems endless (a gap between time and reality) to the temporary suspension of the instant where our whole world is questioned, according to Martin Heidegger's proposition.

Avant garde art has reflected this path towards the depths of boredom between the questioning of its present time and the promise of creative fulfillment. That is the reason why, from the very start, avantgarde has interpreted it according to its "negative" or "positive", separatist or unitary, aspects, event though the latter has gone practically unnoticed. The hatred declared by Marinetti, Tzara or Dalí, and the sympathy of Gómez de la Serna, Picabia or Huidobro, clearly express that the artists of the first avantgarde period started to consider this emotion as a landmark in the process of creative liberation. It is in the second period that boredom is revisited with a more unifying intention by artists who, under the influence of the eastern tradition, renew the social function of art according to the experience of time. Thanks to this second movement and its promiscuous spread, time definitely becomes an artistic object and so does boredom, linked to it.

Duchamp's approval, followed by Cage's ideas and later Fluxus, Baldessari or Klauke's works, account for the validity of the topic in that period, as well as its renewal: boredom is used and shown openly for the first time, as one more possibility of the creative and artistic experience open to interpretation, between the separatist disillusion and the conscious and spontaneous unity regarding creative processes.

This phenomenon is growing in today's art. Both the number of works and of exhibitions increase at an international level. The proposals of Kama Sokolnicka, Nargess Hashemi or Navid Nuur, among others, deal with a bored conscience that is observed from the all embracing cohesion with the world. Therefore, boredom gives way to the direct and present experience of individual creativity. That is why the work of art will not necessarily be shown as representing boredom in unity or separation, but rather as a product of learning through boredom. Artists do no longer worry about showing their boredom, because instead of projecting it on the world, they have understood that its solution needs to go through the transformation of their perceptions.

Key words: boredom, conscience, creativity, judgement, time.

RESUM

EL TIEMPO A SECAS: ESTUDI SOBRE LES POSSIBILITATS CREATIVES DE L'AVORRIMENT EN LA PRÀCTICA ARTÍSTICA.

De la separació a la unió amb si mateixa, de l'abandó a la presa de responsabilitat interior, la consciència humana utilitza l'art per a transformar-se en l'avorriment, així com en els seus vessants històrics. Des de l'antiguitat totes les veus que ho han tractat en profunditat s'han referit al potencial destructor del mateix però també han acabat al·ludint a cert vincle amb la capacitat creativa humana, bé fóra considerada d'origen diví o natural. I és que sembla ser que de la més virtuosa a la més banal de les activitats, l'avorriment amenaça assenyalant a un misteriós buit de sentit que repta la capacitat de la consciència per a crear significat propi. Buit que la societat contemporània tem i malda per esquivar en negar ho mitjançant el mer estudi de la conducta dels afectats, l'abandó d'aquests a les dinàmiques de consum i com no, la crítica directa cap al fenomen mateix de l'avorriment.

Precisament, en aquest últim cas de projecció en la crítica trobem l'accés a les implicacions inconscients d'aquests factors de transformació de l'avorriment. Implicacions que des del centre de la consciència avorrida, predisposen a la seua experiència. Aquestes seran eminentment la crítica mateixa, però sobretot el mecanisme del judici o desvaloració subjacent que fita la realitat observada sobre la base d'impressions personals que descarten caràcters fonamentals, a voltes

difícilment descriptibles, del fenomen artístic en la seua totalitat. D'aquesta forma el judici no pot evitar representar al jutge així com, en reduir la riquesa sensitiva de la realitat, trobar en aquest jutge la mateixa desvaloració que projecta. L'avorriment apunta així cap a la responsabilitat de les nostres consciències enfront de traumes o conflictes creatius amb l'única fi de suspendre el judici que ens representa constantment com a "avorrits".

Aquest reconeixement creatiu de la consciència, tal com la ciència i l'art d'avantguarda han recordat al llarg del segle XX, és la clau per a tenir una vida més creativa en permetre integrar a l'individu com a centre de la seua experiència temporal. Més encara en l'avorriment, del qual els efectes sobre la percepció ens porta d'un temps estressant que sembla no acabar mai (temps de desfasament amb la realitat) a la suspensió temporal de l'instant on tot el nostre món és qüestionat, segons va proposar Martin Heidegger.

L'art d'avantguarda ha reflectit aquest recorregut cap a les profunditats de l'avorriment entre el qüestionament del seu temps present i la promesa de plenitud creadora. Per açò des dels seus inicis l'avantguarda ho ha interpretat des dels seus vessants "negativa" o "positiva", separatista o unitària, encara que aquesta última haja passat pràcticament desapercebuda. L'odi declarat per Marinetti, Tzara o Dalí i la simpatia de Gómez de la Serna, Picabia o Huidobro expressen de forma nítida que els artistes del primer període d'avantguarda comencen a considerar aquesta emoció com un encreuament en el procés d'alliberament creatiu. Serà en el segon període quan l'avorriment és tornat a visitar amb una intenció més integradora per artistes que sota la influència de la tradició oriental renoven la funció social de l'art sobre la base de l'experiència temporal. Gràcies a aquest segon moviment i la seua promíscua dispersió, el temps s'incorpora

definitivament com a objecte artístic i lligat a ell, l'avorriment. El beneplàcit de Duchamp sobre aquest tema, seguit del pensament de Cage i de les posteriors obres de Fluxus, Baldessari o Klauke adonen de la vigència del tema durant aquesta època així com de la seua renovació: l'avorriment s'utilitza i mostra per primera vegada sense embuts, com una possibilitat més de l'experiència creativa i artística oberta a la interpretació, entre el desencantament separatista i la unitat conscient i espontània pels processos creatius.

Aquest fenomen guanya expansió en l'art actual. Tant les obres com les exposicions creixen internacionalment. Les propostes de Kama Sokolnicka, Nargess Hashemi o Navid Nuur, entre d'altres, aborden una consciència avorrida que s'observa des de la cohesió totalitzadora amb el món. Per tant, l'avorriment dóna pas a l'experiència directa i present de la creativitat individual. Per açò l'obra ja no es mostrarà necessàriament com a representació d'avorriment en unitat o separació sinó més aviat com un producte de l'aprenentatge a través d'ell. Els artistes ja no es preocupen a mostrar el seu avorriment perquè en comptes de projectar ho sobre el món, han comprès que la seua solució passa per la transformació de les seues percepcions.

Paraules clau: avorriment, consciència, creativitat, judici, temps.

ÍNDICE

| | | |
|----------|--|-----|
| | RESUMEN (castellano, valencià, english). | 5 |
| 0 | INTRODUCCIÓN. | 21 |
| 0.1 | <i>El interés por la encrucijada del aburrimiento.</i> | 23 |
| 0.2 | <i>Objetivos e hipótesis.</i> | 27 |
| 0.3 | <i>Metodología.</i> | 28 |
| 0.4 | <i>Estructura de contenidos.</i> | 34 |
| 1 | TRANSFORMACIONES DEL ABURRIMIENTO DESDE SUS VARIANTES HISTÓRICAS A LA ACTUALIDAD. | 37 |
| 1.1 | <i>Revisión histórica del estigma y su reconocimiento.</i> | 39 |
| | - Taedium e impotencia por la procreación. | 40 |
| | - Acedía y represión del deseo. | 50 |
| | - Melancolía y proyección sublimatoria. | 61 |
| | - Aburrimiento y desvalorización del sujeto. | 74 |
| 1.2 | <i>Factores para la configuración del aburrimiento contemporáneo.</i> | 87 |
| | - La psicología del aburrido. | 88 |
| | - El consumismo como perpetuación del aburrimiento. | 100 |
| | - La manifestación política del aburrimiento en la estela del Situacionismo. | 109 |

| | | |
|----------|---|-----|
| 2 | IMPLICACIONES PSÍQUICAS DEL ABURRIMIENTO DESDE EL TRAUMA DE LA DESVALORIZACIÓN A LOS JUICIOS DE VALOR. | 121 |
| 2.1 | <i>La falta inconsciente del aburrido.</i> | 122 |
| | - Construcción del trauma. | 123 |
| | - La carencia creativa del aburrido. | 139 |
| 2.2 | <i>El juicio como mecanismo de representación del aburrimiento.</i> | 157 |
| | - La proyección de la crítica. | 157 |
| | - El juicio como condición de representación. | 164 |
| | - Virginia García del Pino y el juicio público. | 172 |
| | - El juicio como posibilidad de aburrimiento. | 178 |
| | - Martin Parr y la mirada aburrida. | 188 |
| 3 | EFFECTOS DEL ABURRIMIENTO SOBRE LA PERCEPCIÓN. | 199 |
| 3.1 | <i>El poder creativo de la conciencia.</i> | 200 |
| | - La unidad básica de la experiencia consciente. | 201 |
| | - El efecto observador. | 208 |
| | - La creatividad universal como sustento de la conciencia. | 219 |
| 3.2 | <i>El tiempo del aburrimiento como efecto de la conciencia.</i> | 229 |
| | - Un nuevo paradigma temporal. | 230 |
| | - Martin Heidegger y la tragedia del ser. | 236 |
| | - Vladimir Jankélévitch y lo imposible a punto de realizarse. | 249 |
| | - Mario García Torres y el horizonte parlante. | 256 |

| | | |
|----------|--|------------|
| 4 | VINCULACIONES DEL ABURRIMIENTO CON EL ARTE DESDE LAS VANGUARDIAS A LA CONTEMPORANEIDAD. | 261 |
| 4.1 | <i>La experiencia del aburrimiento en la práctica artística.</i> | 262 |
| | - La integración creativa de la conciencia aburrída. | 263 |
| | - La creación de un nuevo aburrimiento en el arte de vanguardia. | 271 |
| 4.2 | <i>El aburrimiento como recurso creativo.</i> | 297 |
| | - La práctica artística del aburrimiento. | 297 |
| | o John Baldessari. | 309 |
| | o Jürgen Klauke. | 316 |
| | - Arte reciente dedicado al aburrimiento. | 326 |
| | o Producción artística. | 330 |
| | ▪ Kama Sokolnicka. | 330 |
| | ▪ Nargess Hashemi. | 339 |
| | ▪ Navid Nuur. | 345 |
| | ▪ Sergio Velasco. | 351 |
| | o Proyectos curatoriales. | 361 |
| | ▪ Ensayo sobre la fatiga / Tedium Vitae. | 363 |
| | ▪ Blank page. | 370 |
| 5 | CONCLUSIONES: El sentido del aburrimiento. | 379 |
| | FUENTES CONSULTADAS. | 387 |

0 INTRODUCCIÓN

El diablo, cuando se aburre, con el rabo mata moscas.

Refranero popular.

Si se pudiese aprovechar el aburrimiento, se conseguiría un salto de agua con más millones de caballos que ninguno.

Ramón Gómez de la Serna.

0.1 *El interés por la encrucijada del aburrimiento.*

La idea original de esta tesis es investigar desde la razón práctica cómo influye el aburrimiento en la capacidad de creación humana y en obras de arte que abordan este tema. Dada la infinita multiplicidad de recetas para la creación, hemos tenido que contemplar la base del proceso creativo artístico como el conjunto de recorridos emocionales y racionales que cada persona experimenta. Por lo tanto, sumado al juicio analítico que racionalmente motiva y dirige la idea, la técnica, la exposición o la pedagogía habituales en obras y espacios artísticos actuales, nos interesa el proceso emocional de los implicados como construcción subjetiva. Esta clásica conjunción de razón y emoción para crear conscientemente es lo que entendemos aquí como el proceso práctico y personal de cada participante en el hecho artístico. Y puesto que dichos procesos emocionales sostienen la propia condición del arte a la vez que superan el ámbito profesional de su sistema,¹ los consideramos imprescindibles para conseguir el conocimiento coherente sobre el aburrimiento y la experiencia expandida de creatividad en nuestra cultura.

Ciertamente, ante el desconocimiento social generalizado en la materia de esta tesis y aun más si cabe en la creatividad propia, se hace evidente, y hasta comprensible, que la sociedad llegue a sentirse aburrida por el arte más todavía en un ámbito instituido sobre juicios de valor e infundido por la velocidad sistémica del cambio. Tales

¹ Entiéndase 'sistema del arte' como aquellas estructuras y jerarquías que disponen de la libertad creativa humana como motor para la explotación formal y simbólica de nuestro imaginario individual y colectivo. Por ello el sistema del arte también es una herramienta de legitimación cultural. No obstante, también incluimos dentro del mismo no solo aquellos modos de hacer o productos vinculados al efecto, sino los pensamientos o creencias que lo producen. No podemos separar el efecto artístico (obra de arte), de sus causas psicológicas (creatividad) si queremos comprender el fenómeno en su totalidad.

condicionantes propician que esta emoción finalmente sea retirada al confuso mundo de los juicios y la interpretación, a la vez que contradictoriamente no podamos sino controlarla con una cautela que llega a convertirse en temor cuando la sentimos cerca. Con esta mentalidad o conciencia separatista, como la llamaremos en adelante, el aburrimiento resulta angustiosamente inevitable. Erich Fromm señala esta línea:

La vivencia de la separatividad provoca angustia; es, por cierto, la fuente de toda angustia. Estar separado significa estar aislado, sin posibilidad alguna para utilizar mis poderes humanos. De ahí que estar separado signifique estar desvalido, ser incapaz de aferrar el mundo – las cosas y las personas – activamente; significa que el mundo puede invadirme sin que yo pueda reaccionar.²

Por lo tanto la separación es un estado de conciencia basado en la incapacidad para empoderarse. Es por tanto una respuesta a un contexto social o personal que, según las convenciones sociales o creencias individuales, propician un juicio “negativo”. El mismo Fromm precisará años más tarde que la “impotencia vital completa” del aburrimiento es una de las sensaciones más dolorosas para la sociedad contemporánea. De manera que “puede decirse que una de las metas del hombre actual es escapar al aburrimiento.”³

Esta separatividad experimentada por la conciencia se presenta como punto de partida de nuestra investigación, dado que es a partir de ella que nace el aburrimiento. La naturaleza fluctuante y vitalista de las emociones se resiste, en principio, a las rígidas y fragmentadoras estructuras de la razón, por lo que el aburrimiento resulta ser tan solo una aproximación mental que explica el fenómeno somático. Como nos

² FROMM, E. (2007). *El arte de amar*. Barcelona: Paidós Ibérica, p. 22.

³ FROMM, E. (2004). “Depresión crónica de aburrimiento” en Fromm, E., *Anatomía de la destructividad humana*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, p. 46-255.

hace ver el filósofo Vladimir Jankélévitch, el aburrimiento es en este sentido, y pese a su tendencia de muerte, una forma más de vida (inteligente):

Digámoslo claramente: solo hay aburrimiento donde hay conciencia. Un vegetal no se aburre. Un coral no se aburre. En cierto modo, tanto la facultad de aburrirse como la capacidad de sufrir son signos de vitalidad [...]. En definitiva, aburrirse es una forma de reaccionar, aunque sea una forma triste, estéril y somnolienta; el aburrimiento supone una tensión nerviosa y, en el fondo, cierta salud.⁴

De forma semejante extendemos la contradicción que parece fundar el aburrimiento en sus componentes racional y emocional, hacia el campo socio artístico de hoy. La primera contradicción es de sesgo emocional: en un área de la cultura dedicado eminentemente a la transmisión de afectos, resulta llamativo el miedo sistémico a la experiencia de esta emoción. De igual manera que al aburrirnos nos cerramos al mundo que nos sustenta, *el arte, aunque trate de emociones, tiende a rechazar la naturaleza emocional del aburrimiento*. La otra contradicción viene marcada por un sesgo cognitivo: el mero hecho de haber situaciones aburridas para algunas personas pero no para otras lo demuestra. En última instancia, lo aburrido de hoy será lo interesante de mañana porque cada cual se aburre a su manera. La relatividad del aburrimiento apunta así a la relatividad de la propia percepción, que apunta a la relatividad del propio juicio, que apunta a la relatividad de nuestra capacidad de atención creativa, que apunta a nuestra conciencia. De la misma forma que confundimos una situación con nuestra opinión sobre ella, *se recurre al aburrimiento para juzgar arte, pese a la sabida subjetividad del mismo*. Estas dos contradicciones señalan el límite de nuestra concepción “negativa” del aburrimiento en

⁴ JANKÉLÉVITCH, V. (1989). *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. arcelona: auris. . 88.

lo que a emoción y juicio se refiere. De aquí que el aburrido muera simbólicamente, no porque escenifique su muerte, aunque pueda parecerlo, sino porque a través del abandono en esta emoción se niega cualquier posibilidad de resignificar la vida. También nos empujan a resolver el conflicto fundiendo ambos aspectos en la creación de este fenómeno: como veremos, al juicio de “aburrido” corresponde su emoción. Por lo tanto, ambos son factores necesarios para desvelar dichas contradicciones y resolverlas de forma creativa y global.

De otra manera no llegaremos a entender que el aburrimiento tiene su propio *interés* (del latín *inter-esse*: entre seres). El aburrimiento no solo interrumpe la comunicación *interesada* entre la conciencia y el mundo sino que al encontrarse *entre*, también se convierte en un mediador *inter-esse*. La conciencia aburrida, como toda conciencia, todavía atesora la capacidad de conectar seres para observarlos más como unidad emocional en evolución que como fragmento estanco de realidad. Por lo tanto, la conciencia aburrida ampara el poder de cambiar la visión tradicional del aburrimiento por otra visión que ayude a la profusión de nuevos sentidos y formas. Este es el auténtico valor transformador de la conciencia aburrida, capaz de integrar y redefinir el aburrimiento desde la *creatividad del universo personal y/o artístico*. O como el físico y filósofo David Bohm diría, desde “el espíritu artístico de la percepción sensible del individuo y de los fenómenos particulares de nuestra propia psique”⁵. En otras palabras, la labor original de esta investigación es ayudar a desplegarlos creativamente a partir del aburrimiento con una conciencia que se observa en unidad con los fenómenos internos y externos.

Aspiramos entonces hacia un aburrimiento liberado del estigma que lo convierte en atributo del mundo material o psicológico. Dejamos a un

⁵ BOHM, D. (2002). *Sobre la creatividad*. arcelona: airós. . 0.

lado los por qué y nos preguntamos ahora, ¿para qué existe el aburrimiento?, ¿qué nos desvela de nosotros mismos más allá de esta conciencia separatista? O mejor dicho, ¿qué nos recuerda?

0.2 Objetivos e hipótesis.

Para la consecución de esta pregunta básica establecemos un objetivo general, que es realizar una investigación que esclarezca los *vínculos e interferencias entre aburrimiento y creatividad* para que los lectores puedan tomar conciencia de estos y trascenderlos. Profundizamos en ello a través del arte al establecer estos cinco objetivos específicos:

1. Clarificar la presencia del concepto de aburrimiento en el patrimonio artístico.
2. Contribuir a la integración personal y social del aburrimiento desde el arte promoviendo una nueva interpretación sobre el mismo.
3. Incentivar el pensamiento creativo y la expansión del marco conceptual que lo rige.
4. Resaltar la importancia histórica y actual del aburrimiento en el debate sobre creatividad y arte.
5. Producir obra artística personal en diálogo con la investigación teórica para corroborar sus resultados.

A partir de estos cinco parámetros establecemos la hipótesis por la cual el aburrimiento es un estado emocional creado por la conciencia y no un efecto real de circunstancias externas al individuo. Por esto es utilizado a partir del siglo XX como recurso o material para la producción artística, lo que nos permite afirmar que *el aburrimiento es un estado emocional subjetivo cuya naturaleza ilusoria lo hace adecuado para la estimulación del pensamiento creativo.*

0.3 - Metodología.

Esta tesis es transdisciplinar y utiliza el aburrimiento como elemento central de estudio. Teniendo en cuenta la escasez de investigaciones que partiendo de su contexto busquen llegar a las implicaciones creativas del sujeto, abordamos el aburrimiento desde diferentes enfoques o capítulos simultáneos.⁶

Para ello preparamos la revisión y análisis de textos bibliográficos que evitando establecer genealogías o definiciones del tema de estudio nos contextualicen histórica y socialmente para dialogar con los aspectos psicológicos y creativos del aburrido desde una perspectiva integral. Este apartado sirvió para establecer la estructura básica y circular de la tesis y cada uno de sus capítulos, así como el enfoque hacia estos, teniendo en la conciencia aburrida el eje central que articula el entorno con las percepciones personales desde la concepción separatista y aislacionista hasta su compenetración con la subjetividad propia.

⁶ Esto nos ha llevado a indagar en fuentes de lengua inglesa y francesa que hemos considerado importantes para continuar en nuestra línea de investigación. De aquí que dichos textos cuenten aquí con traducciones propias realizadas al castellano.

Cada uno de los capítulos se centran en fuentes sobre el aspecto del tema a tratar, complementadas por otras que precisan su campo de acción. Señalamos aquí las más importantes.

El capítulo 1 contempla las transformaciones del aburrimiento desde la antigüedad clásica hasta la actualidad. Iniciamos la revisión histórica extrayendo los elementos o ingredientes propicios para su aparición. Las aportaciones principales han sido el rechazo a la vida en las formas del *taedium*, *taedium vitae* y *taedium sui* en la filosofía de Lucio Anneo Séneca (*Sobre la brevedad de la vida; De la tranquilidad del ánimo*) hasta la aparición de este ánimo como acercamiento a la muerte en la investigación realizada por Clara Louise Thompson en 1911 (*Taedium vitae in Roman Sepulchral Inscriptions*). Todo ello pasando más detenidamente por la obra *El sexo y el espanto* de Pascal Quignard, que articula el aburrimiento con un contradictorio rechazo biológico a la vida y su procreación. Reinterpretamos para ello algunos fragmentos de la Villa de los Misterios de Pompeya. La Edad Media es tratada desde el término *acedía* como producto de la represión libidinal a partir de diversos artículos del historiador Rubén Peretó Rivas, pero sobre todo a partir de la obra de Evagrio Póntico que permitirá entender este antepasado del aburrimiento como error de pensamiento. También nos detenemos en el grabado *La tentación de San Antonio* de Martin Schongauer como ejemplo gráfico y cerramos con la aportación de San Juan de la Cruz en *La noche oscura*, como propuesta de integración de la *acedía* desde la negatividad. El concepto de *melancolía* renacentista es puesto a debate con la obra y pensamiento de Alberto Durero, especialmente en una litografía de 1538 que explica el velo o malla albertiana y dos versiones de 1493 y 1511 respectivamente, sobre Jesucristo como *Varón de los dolores*, imagería que es complementada con el análisis de la proyección sublimatoria del deseo que Freud haría en 1917 con *Duelo y melancolía*. La modernidad es abordada desde la

reseña al pensamiento filosófico de Pascal, Schopenhauer y Kierkegaard para pasar al *mal du siècle* decimonónico como expresión de sus postulados. Cerramos con la pintura de James Tissot para abrir a la nueva subjetividad moderna del aburrimiento desde el acercamiento que Giorgio Agamben hace del *dasein* heideggeriano y el yo reducido de Peter Burger.

La presencia del aburrimiento en el mundo contemporáneo es abordada desde los campos de la psicología desde las perspectivas de Robert Plutchik (*Emotions and life*) y Mihály Csikszentmihalyi (*Fluir y Boredom and anxiety*). Las repercusiones de estos planteamientos es tratada desde el ámbito educativo con Cristina Corea e Ignacio Lewkowicz (*Pedagogía del aburrido*) y los experimentos de Thomas Goetz (*Coping with boredom in school: An experience sampling perspective*) sobre el aburrimiento escolar y John D. Eastwood (*The Unengaged Mind: Defining Boredom in Terms of Attention*) en las repercusiones sobre los mecanismos de la atención. Esto nos lleva a abordar el contexto capitalista del consumismo como terreno propicio para el desarrollo del aburrimiento como experiencia social en diálogo con los tiempos de consumo, trabajo y ocio. Nos basamos en las aportaciones al respecto que hicieron el artista Kazimir Malevich (*La pereza como verdad inalienable del hombre*) y Zygmunt Bauman (*Trabajo y nuevos pobres*), entre otras fuentes. Nos valemos también de las obras artísticas de Christa Sommerer y Laurent Mignonneau (*The value of art*) y Santiago Sierra (*68 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso a un museo y 12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón*) como crítica y replanteamiento de los modelos de producción artística ligados al trabajo y el ocio. Para terminar tratamos el papel que el aburrimiento tiene en la crítica que el Situacionismo hace del capitalismo y la producción de imágenes mediante el espectáculo con diversas

referencias a la Internacional Situacionista, Guy Debord (*La sociedad del espectáculo*) y Grail Marcus (*Rastros de carmín*), señalando como precedente la aportación de Isaac Asimov (*La receta del tiranosaurio*). Como casos prácticos, ilustramos estas cuestiones con la propuesta *inmediatista* de Hakim Bey y la obra plástica de Sam Durant.

El capítulo 2 profundiza en las implicaciones inconscientes del aburrimiento, atendiendo a los traumas de desvalorización. Para ello comenzamos atendiendo a la noción de lo siniestro como forma de represión desde el ámbito cotidiano según Sigmund Freud (*Lo siniestro*) para trasladarlo a la estructura de una psique desvalorizada por la educación, vinculada también a la castración en el complejo de Edipo, también según la obra de Alice Miller (*El cuerpo nunca miente* y *La madurez de Eva*). Posteriormente nos introducimos de pleno en el aburrimiento como producto de esta desvalorización inconsciente a través de los psicoanalistas Marie Louise von Franz (*Jung y los símbolos* y *Puer aeternus*) y Alberto Loschi (*Aburrimiento y creatividad*). Abordamos el caso de la novela *El rey pálido* de David Foster Wallace y su tratamiento del aburrimiento en la burocracia contemporánea como expresión inconsciente y colectiva de los mecanismos psíquicos tratados. En esta línea, el siguiente apartado del capítulo nos devuelve a la crítica que la vanguardia histórica hace del aburrimiento como síntoma de las proyecciones particulares y traumáticas de los artistas (Gauguin, Boccioni, Marinetti, Apollinaire, Tzara, Aragon, Breton, Dalí, Bataille). Posteriormente vemos como esta violencia hacia el aburrimiento es transformada en una profunda reflexión sobre el mismo y su vertiente melancólica en los realismos del periodo de entreguerras con la obra de Jean Clair (*Malinconia*) y la serie *Los juegos terribles* de Giorgio de Chirico. Cerramos este apartado incidiendo en la vuelta de estos realismos durante los años sesenta a través de la lectura que Hal Foster hace de la obra de Andy Warhol.

Habiendo explicado con estos casos artísticos el mecanismo de creación inconsciente del aburrimiento en la vanguardia pasamos a explicar su expresión sobre el mundo a través del análisis del juicio, eminentemente estético, de desvalorización en casos contemporáneos. Tras mirar hacia la subjetividad de la proyección crítica a través de Christoph Menke (*Cómo (no) juzgar*) y la crítica institucional con Andrea Fraser (*De la crítica institucional a la institucionalización de la crítica*) y su obra *Projection*, pasamos a considerar el juicio como condición para la representación mental y plástica que facilita la experiencia del aburrimiento a través de la filosofía de Rafael Echeverría (*Por la senda del pensar ontológico*), los ready mades de Duchamp y el análisis de la película *El jurado* de Virginia García del Pino. Indagamos también en la expresión plástica de esta subjetividad a través del análisis de la experiencia kitsch según Tomas Kulka (*Kitsch*), Ludwig Giesz (*Fenomenología del kitsch*) y la obra fotográfica de Martin Parr (*Boring couples, Boring postcards, Boring Photographs*).

El capítulo 3 se centra en los efectos que dichas proyecciones de la conciencia tienen sobre la percepción específica del tiempo. Para esto hacemos incursión en cómo la ciencia moderna define la unidad básica del universo y el papel que la conciencia tiene en esta como creadora de realidad. Comenzamos repasando el encuentro interdisciplinar *Art meets science and spirituality in a changing economy*. Luego, específicamente a través de la física cuántica tratamos el experimento del efecto observador (Universidade Federal de Minas Gerais de Brasil) y la creatividad asociada a este en un paralelismo entre la filosofía del físico David Bohm, la primera pieza de video arte de Ben Patterson y el pensamiento y la obra de Robert Filliou (creatividad permanente, principio de equivalencia).

Descubriendo en la conciencia la fuente de la experiencia sufrida del tiempo aburrido nos detenemos en el nuevo paradigma temporal de relatividad que la psicología y la física cuántica comienzan en el siglo XX. Sintetizamos la subjetividad de su experiencia en referencia a la obra *Luz y vibración* del artista Julio Le Parc y el principio de incertidumbre de Heisenberg para resumirla en la aportación que el físico Etienne Klein hace sobre el tiempo del aburrimiento. Posteriormente pasamos a analizar el pensamiento de Martin Heidegger sobre el tema (*Los conceptos fundamentales de la metafísica*), la aportación que Jean Luc Marion hace sobre este (*Reducción y donación*) y Vladimir Jankélévitch (*La aventura, el aburrimiento, lo serio*). Acabamos el capítulo sintetizando las ideas anteriores a través del cuento escrito por Mario García Torres e ilustrado por Tomoto Hirasawa, *Xoco, the kid who loved being bored*.

El capítulo 4 está dedicado exclusivamente a las vinculaciones del aburrimiento con la creatividad y por tanto, desde un punto de vista integral, en la práctica artística. Esta experiencia, partiendo del orden escópico planteado por Miguel Ángel Hernández Navarro (*El archivo escotómico de la modernidad*), nos dirige hacia la unidad de la experiencia artística y su conciencia como foco creador. Nos basamos en el neoplasticismo para reforzar esta idea. Seguidamente hacemos un recorrido por declaraciones de artistas de la primera vanguardia introducidos por lo que Julian Jason Haladyn llama *voluntad de aburrimiento* (*Boredom and art. Passions of the will to boredom*). Así encontramos una visión trascendente del mismo en la “gatomaquia” de A. M. Cubero, diversas greguerías de Ramón Gómez de la Serna, el poema *Couchant* de Vicente Huidobro y algunas declaraciones de Francis Picabia y Marcel Duchamp al respecto. Esto nos lleva al concepto de la *nada* o *vacío* de sentido que subyace bajo la interpretación del aburrimiento, introducidos por Chris Thompson

(*Felt: Fluxus, Dalai Lama and Joseph Beuys*). Nos detenemos en seguida sobre este factor en el pensamiento y obra de John Cage (*Conference about nothing* y *Conference about something*) para terminar en la importancia de esta emoción en las obras Fluxus de la mano de Dick Higgins (*Boredom and danger*).

El segundo apartado del capítulo es dedicado desde un enfoque práctico a la disposición del aburrimiento como estrategia de creación en espacios escénicos por el pionero Erik Satie (*Sports et divertissements*) y Peter Brook (*El espacio vacío*). Explicamos este movimiento desde el aburrimiento a la creatividad en un gráfico elaborado al efecto. Por otro lado, como ejemplos particulares de esta aplicación del aburrimiento como experiencia consciente que modifica la percepción temporal y nos abre a la producción de sentido propio, analizamos la obra *I will not make any more boring art* de John Baldessari y *Formalized boredom* de Jürgen Klauke como casos paradigmáticos para acabar la tesis en la creación contemporánea dedicada a este enfoque liberador la obra de artistas como Kama Sokolnicka (*On whiteness, the ellipse and boredom*), Nargess Hashemi (*The pleasure in boredom*), Navid Nuur (*The pleasure in boredom*), Sergio Velasco (*Conciencia de nada*) y proyectos curatoriales como *Ensayo sobre la fatiga*, *Tedium Vitae* y *Episode 6: blank page*.

0.4 - Estructura de contenidos.

Distribuimos la tesis en cuatro capítulos que representan perspectivas distintas del aburrimiento y su vínculo con la capacidad de creación con el fin de facilitar recursos teóricos y prácticos que ayuden a la superación del aburrimiento como conciencia separatista.

En el primer capítulo extraemos elementos compartidos por el taedium, la acedía, la melancolía y el aburrimiento, viendo en cada uno de ellos un mismo fenómeno de desvalorización de la conciencia frente al impulso creador de la vida. De esta forma comprendemos cada una de sus versiones históricas como el descuido de sí mismo para abandonarse a la inercia moralizante de cada época. De modo que indagamos en cada versión histórica como el producto de represiones y faltas libidinales no gestionadas adecuadamente que, heredadas por el mundo moderno llegan a articular la autoridad de la ciencia para influir sobre los paradigmas sociales; a su servicio, la técnica y la tecnología para modificar los modos de relación; y englobándolas, el consumismo que las sostiene económica y culturalmente como factores externos asociados a la experiencia contemporánea del aburrimiento.

En el segundo capítulo hacemos el camino inverso al adentrarnos en factores psíquicos que nos permitan comprender la construcción del trauma subyacente y propiciador del aburrimiento, habiendo llegado a la importancia de experiencias traumáticas de desvalorización durante la infancia y la práctica inconsciente de proyectar las mismas sobre la vida futura. Posteriormente aplicamos estos conocimientos de forma general al arte de vanguardia para explorar las causas inconscientes de la crítica al aburrimiento que esta profesaba así como los mecanismos mentales que articulan esta experiencia en torno a dichos traumas. Descubrimos así el acto de juzgar como el quiebre que la conciencia lleva a cabo para determinar su realidad, lo que nos lleva a comprender el aburrimiento como la representación inconsciente del individuo.

El tercer capítulo rastrea la importancia de concebir la unidad básica de la experiencia como fuente de creatividad. Para ello ponemos en paralelo la ciencia y el arte de vanguardia, concretamente la física cuántica y Fluxus a través del llamado efecto observador y la capacidad

del juicio. Alcanzamos con ello una explicación práctica demostrable de la capacidad de la conciencia para modificar lo que sería la imagen totalizadora de realidad para el individuo. Imagen cuyo elemento característico será la aparición del tiempo a la conciencia, lo que será de vital importancia para el análisis del aburrimiento. Por esto rastreamos el cambio de paradigma hacia la relatividad temporal en física vinculado al aburrimiento por lo que la segunda parte del capítulo profundiza en la percepción del tiempo del aburrimiento desde la filosofía.

El cuarto capítulo está dedicado exclusivamente a la creación artística que toma el aburrimiento como elemento central de sus reflexiones y propuestas plásticas. Rastreamos la presencia de este tipo de estrategias positivas sobre el aburrimiento durante la primera y segunda vanguardia, complementada por la interpretación de la nada o el vacío de sentido como fuente creativa. A continuación se explora el aburrimiento como recurso creativo para la trasgresión del sentido y la innovación comunicativa con el público. Para finalizar proponemos una relación de obras de arte donde pueden refrendarse las aportaciones realizadas a lo largo de la tesis, incluidas las realizadas por el autor como producción artística propia.

1 TRANSFORMACIONES DEL ABURRIMIENTO DESDE SUS VARIANTES HISTÓRICAS A LA ACTUALIDAD.

Feliz el pueblo cuya historia se lee con aburrimiento.

Montesquieu.

El aburrimiento es la explicación principal de por qué la historia está tan llena de atrocidad.

Fernando Savater.

1.1 Revisión histórica del estigma y su reconocimiento.

El aburrimiento evoluciona indicando que las circunstancias sociales que nos rodean influyen en nuestra salud emocional. Como dice el sociólogo Peter Toohey, “no todas las sociedades permiten o requieren la creación de la experiencia del aburrimiento”¹ pero aun así, su rastro en el juicio de rechazo al mundo, la subsecuente falta de interés y su expresión fisiológica y temperamental se muestran en continuidad. La emoción permanece (expresada o reprimida) cambiando la forma en que es interpretada por la moral hegemónica de cada época. De ahí que, según dice el profesor Camilo Retana, “no sea políticamente conveniente una solución definitiva contra el aburrimiento, ya que se trata de una especie de alarma socio moral que garantiza a la cultura una evaluación permanente de la capacidad de sus instituciones para producir sentido”².

Estas características evolutivas acabarán siendo los factores más característicos del aburrimiento actual por lo que también resultan de utilidad para su conocimiento y consecuente integración creativa. La fosilización del deseo que va del espanto a la impotencia vital de los latinos hasta la culpabilidad medieval, pasando por la proyección sublimatoria del melancólico y acabando en la indiferencia moderna, la conciencia de separación es ubicua en todas sus máscaras. Pero también existe una voluntad por resistir a su paso a fin de encontrar el fondo creativo que históricamente también se considera para trascenderlo, aprovechándolo en su naturaleza negativa para dar paso a una experiencia totalizadora de la vida, de dios o del ser humano en su conjunto.

¹ TOOHEY, P. (2011). “The disease that wasteth at noonday” en Toohey, P. *Boredom: a lively history*. Cornwall: Yale University Press. P. 146.

² RETANA, C. (2011). “El aburrimiento como emoción moral”, en *Káñina, revista de Artes y Letras*. ^o 5, p. 79 190.

Tedium e impotencia por la procreación.

La cultura romana a inicios de nuestra era inaugura el discurso en crisis sobre el aburrimiento occidental y el afán por entenderlo como estado separado de la conciencia. Esta visión trágica tan peculiar se expande en un fenómeno social de origen emocional que los romanos llamaron con la locución *taedium vitae* (tedio o aburrimiento de la vida).

A inicios de la época imperial, como muestran los escritos de Lucio Anneo Seneca, era común pensar la vida como un paréntesis hueco o vacío de sentido que la filosofía iría cubriendo en el camino a la sabiduría. Mientras tanto, enfrascados en semejante proceso de aprendizaje, el de vivir dignamente, los estoicos proponían gestionar el tiempo propio dedicándose al enriquecimiento del alma y al reconocimiento de la muerte. Sin embargo, quien ignorara la importancia de esta responsabilidad interior buscando sentido desde el placer del mundo, caería en lo que Jean Noël Robert explica como el “inabarcable aburrimiento que ronda el alma romana en los dos primeros siglos de nuestra era, y a su antídoto, la busca frenética del placer que aturde y proporciona el olvido.”³ Por esto Séneca lo asocia a quienes siendo incapaces de integrar conscientemente el tiempo de sus propias vidas se abandonan a un ocio lleno de vicios fugaces. “Es muy corta y desasosegada la vida de aquellos que olvidan las cosas pasadas, descuidan las presentes, abrigan temores del porvenir: cuando llegan al final, comprenden tarde los pobres cuánto tiempo han estado ocupados en no hacer nada.”⁴

³ JEAN NOEL, R. (2004). “Virtus romana et *taedium vitae*: emarques ur ’évolution es mentalités et de la morale à l’époque de Martial” en *Instituto de Estudos Clássicos*, Coimbra University Press, pp. 69 86.

⁴ SÉNECA, L. A. (2010). *Sobre la brevedad de la vida*. Sevilla: Junta de Andalucía. P. 45.

Al respecto señala la latinista Clara Louise Thompson:

La inquietud, el desorden social y la inmoralidad, la extravagancia y los esfuerzos por nuevas sensaciones señalados por los autores de sátira y por los historiadores del I d.C., indican una expansión de perturbaciones temperamentales, en las cuales quizás el *taedium vitae* fue una de las formas naturales de expresión.⁵

Era lógico entonces que dado el hedonismo que encumbraba la sociedad romana, este aburrimiento hiciera estragos en la percepción del tiempo libre dedicado al ocio del vivir. Al contrario que el sabio, cuya “larga vida le otorga la reunión de todos los momentos [pasados, presentes y futuros] en uno solo”⁶, el aburrido parece experimentar una dolorosa pérdida de tiempo que desvela no tanto un anhelo de experiencias, como se llega a pensar, sino una desvalorización general de la vida propia y sus etapas. *Senium et fessae taedia vitae* [Vejez y juventud, aburrimientos vitales.]⁷, decían los latinos de la época. Por lo tanto, el tiempo del *taedium* es un tiempo guiado por un impulso de muerte que a menudo llegaba a su máxima expresión. Como apunta el profesor Francisco Socas, “el tedio hace que algunos aspirantes a suicidas no consideren la vida amarga y mala, sino meramente superflua y prescindible”⁸.

Pero el suicidio es tan solo una de las consecuencias más dramáticas del *taedium*. Al no aceptar la muerte natural, surge el miedo a la misma así como el desprecio o recelo por la vida que conduce a ella. Los aburridos desconfían de la vida porque creen que esta los mata. Se sienten desposeídos; atraídos al vacío por un vértigo espeso. Esto

⁵ THOMPSON, C. L. (2013). *Taedium vitae in Roman Sepulchral Inscriptions (1911)*. Montana: Kessinger Publishing. P. 2.

⁶ SÉNECA, L. A. (2010). *Sobre la brevedad de la vida*. Sevilla: Junta de Andalucía. P. 44.

⁷ THOMPSON, C. L. (2013). *Taedium vitae in Roman Sepulchral Inscriptions (1911)*. Montana: Kessinger Publishing. P. 45.

⁸ *Ibidem*, p. 71.

explica, como dice el filósofo, la neurosis que los aburridos proyectan sobre el mundo, sintiendo que “los atormenta la imprevisión en medio de pasiones vagas y que desembocan en lo mismo que más temen: desean a menudo la muerte justamente porque la temen”⁹. Podríamos decir incluso que a menudo desean la muerte justamente porque temen más a la vida. De aquí la *impotencia* para crearla.

La filosofía de Séneca contemplaba la integración del *taedium* en el propio afectado al distinguir entre el *taedium vitae* explicado y el *taedium sui*. *Sobre la tranquilidad del alma* es un texto que viaja por esta “flaqueza del ánimo”, sobre la dispersión que lo provoca y sobre todo, los modos de concebir la vida y experimentarla desde la propia experiencia. En los consejos a Sereno, tras la alusión a aquellos que abandonan su vida a la dispersión en los placeres, Séneca reconoce un vacío posterior que anula la atracción por el mundo para hacer que el aburrido se encuentre consigo mismo.

De aquí ese hastío y descontento de sí mismo, ese desasosiego de un ánimo nunca asentado, y esa triste y agria paciencia con que soportan su propia ociosidad; pues cuando da vergüenza confesar las causas y el pudor mantiene dentro de los tormentos, los deseos, encerrados en esta estrechura sin salida, se estrangulan a sí mismos. [...] de aquí también aquel afecto de los que detestan su ocio y se quejan de que ellos no tienen nada que hacer, y aquella envidia, tan enemiga de los crecimientos ajenos.¹⁰

⁹ SÉNECA, L. A. (2010). *Sobre la brevedad de la vida*. Sevilla: Junta de Andalucía. P.45.

¹⁰ La versión original en latín (<http://www.thelatinlibrary.com/sen/sen.tranq.shtml> [Consulta: 1 de marzo de 2017]) utiliza el mencionado *taedium sui* junto a otros términos como *fastidium sui*, *displicentia sui*, *sui tristis*. a siguiente raducción l castellano ha optado por “hastío”.
 SENECA, L. A. (2001). *De la tranquilidad del animo*. apitulo I. . 3. <http://imago.yolasite.com/resources/Seneca%20%20De%20La%20Tranquilidad%20De%20Animo.pdf> [Consulta: 1 de marzo de 2017].

De forma que el aburrimiento de sí mismo es según Séneca una incapacidad para gestionar el deseo. Es por esto que en última instancia es el afectado por el *taedium* que acaba cansado de sí mismo, de su propia incapacidad. Insiste a Sereno en su capacidad de superación y responsabilidad para trascender el *taedium sui*:

Busquemos pues, en general como puede llegarse a ella [la tranquilidad del alma], y tu tomarás de este universal remedio cuanto quisieres. Mientras tanto ha de ponerse por delante y bien visible todo el vicio para que cada uno reconozca la parte que de él tiene; a la vez entenderás cuánto menos embarazo tienes tú con el fastidio de ti mismo.¹¹

A través de este ejemplo podemos comprobar cómo desde la sustitución del juicio al aburrimiento por la voluntad de integración y comprensión del fenómeno como totalidad, se extrae una lección de autoconocimiento. El *taedium* también refleja la irresponsabilidad de las personas, que otorgan a la vida su propia derrota. El *taedium sui* nos devuelve la mirada como un espejo. Nos señala como creadores de la propia realidad y cuestiona nuestro comportamiento así como los modos de vida que tan precisamente explica Séneca. Por lo tanto, lo que podríamos entender como aburrimiento durante la época romana participa desde este enfoque en su crisis moral, pero no como ánimo a reprimir sino a resistir mientras llega el encuentro con uno mismo.

Continuando con la conexión entre deseo y *taedium*, Pascal Quignard se propone comprender en *El sexo y el espanto*, la incógnita de la “metamorfosis” del eros griego en el espantoso aburrimiento de los romanos. El pensador francés propone el *taedium* como la bisagra que separa ambas civilizaciones en un proceso ligado a la contención forzada de la creatividad humana que va desde la imposición del coito

¹¹ *Ibíd.*, p. 10.

sexual a la perversión erotizada del arte, por ejemplo, en los *ludibrium*. Así, el *taedium* surge como una clave oculta que da origen a la Roma “salvaje” de nuestro imaginario.

Desde una perspectiva biológica, el impulso sexual motiva la creación de la vida (del lat. *creare*: tener hijos) atrayendo a la constante *procreación*. Este impulso no solo era promovido sino impuesto culturalmente. En él los varones encontraban inspiración y legitimidad para el acto sexual en el dios Príapo y su *fascinus* (pene sublimado). De manera que, para la Roma imperial, los ritos, normas y comportamientos de los individuos debían regirse estrictamente bajo el culto al vigor masculino. Esta premisa, que instituye un rígido sistema de *reproducción* biológico y simbólico de carácter patriarcal, entiende que la mujer debe ser el vehículo del “linaje espermático” o virtud masculina (del latín: *virtus*, potencia sexual), dado su papel fundante en la perpetuación de la familia y su presencia en las clases sociales. En consecuencia, acaba imponiéndose la regularización de la creatividad natural del sexo a costa de la instrumentalización de ambos géneros al imperativo social.

Los frescos de la Villa de los Misterios en Pompeya (S. II a.C.) son un ejemplo del sometimiento a esta tradición. La escena central la ocupan Dionisio y Afrodita, que presiden imágenes de episodios mitológicos en torno al primero y sus ritos de iniciación mística. Concretamente, la ceremonia representada consiste en uno de estos ritos: el matrimonio de una joven, que se dispone a descubrir un gran falo oculto bajo una tela mientras alrededor comienza una bacanal. Matrimonio que designa el inicio de su exclusividad a la procreación.¹² Por esto para Pascal Quignard, el misterio que todavía hoy subyace a estas escenas no es sino

¹² Como señala Quignard, el origen de la palabra latina matrimonio (*matrimonium*) no expresa el significado actual, interpretado por la iglesia católica, de unión entre hombre y mujer, sino que más bien designa una dedicación exclusiva a la procreación.

la represión de un miedo a la invasión masculina, “el espanto [de la mujer] ante la violación del *fascinus*”.



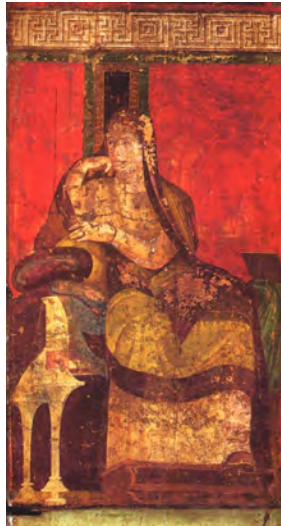
*La Villa de los Misterios de Pompeya. De izqda. a dcha.: Episodio VII (detalle): descubrimiento del *fascinus*; episodio III (detalle): lagelación durante canal.*

Sin embargo, la mujer no es la única presa del espanto. El hombre, aunque de forma más sutil, también está sometido inconscientemente a la exigencia de aplicar su *virtus* o potencia sexual, pero en el camino encuentra obstáculos naturales. Del choque entre la tensión por la exigencia para procrear y los límites naturales del cuerpo deriva el miedo a la frustración de la *virtus*, provocando un bloqueo en forma de “detumescencia” del pene, que impide el coito. La soñada erección permanente de Príapo resulta prácticamente imposible y la voluntad cede al desgaste físico. En consecuencia, el impulso cae e impide la creación de vida nueva. La impotencia ante la flacidez del pene es el *taedium* para Quignard, un espanto inconsciente que anula el deseo para huir de la violencia que en este contexto envolvía al acto sexual.

Esta sádica escenificación que los romanos y romanas componían para dar continuidad a sus familias muestra finalmente como ambos roles sucumben al imperativo social, con serias consecuencias físicas pero también psicológicas. Efectivamente, el mecanismo de represión consciente que ambos géneros se ven obligados a acometer contra si mismos impide el reconocimiento de la subjetividad particular de cada individuo más allá de los roles arquetípicos. Por tanto, la represión física que muestra el *taedium* es trasvasada a la psique como “flacidez” del alma: muerte simbólica, o mejor dicho, impotencia para crear significado propio y personal.

Resulta lógico entonces que una vez propagado por la mente, el *taedium* afecte no solo al cuerpo sino a la interpretación del mundo. A veces tomamos conciencia del aburrimiento por nuestros síntomas corporales, como en el *taedium* de Quignard, mientras que otras veces basta pensar en la falta de interés sobre algo para sentirlo, tal como indicaba Séneca sobre el aburrimiento del rico. En cualquier caso, el *taedium* parece componerse de la presencia simultánea del síntoma físico y una determinada mentalidad de separación que no encuentra sentido a la vida. Por esto el aburrido, no es que sea imparcial frente a la vida sino que la contempla desde la distancia, posicionado sobre sus recuerdos y creencias. Esta separación, que podría pasar por la prudencia del sabio, no corresponde necesariamente a una falta de identificación con el mundo sino a un exasperado juicio que oculta la impotencia original con la sutil prepotencia que desvela una mirada ausente. Como la *domina* romana, señora del hogar que ya en su madurez condenara una vida guiada por la servidumbre sexual. Interpretada por los expertos como la patrocinadora de las pinturas, es la única figura apartada de la representación misteriosa, casi omitida de la composición general. Su actitud lánguida y la mirada ausente, gestos del aburrimiento por excelencia, reflejan el ensimismamiento de la

mujer ante la revisión de lo que fue su propio *matrimonium*. Un nítido recuerdo del espanto sufrido en su juventud que todavía exuda el desencanto y la resignación del *taedium*.



*La Villa de los Misterios de Pompeya.
Episodio 1: domina.*

Este último caso explica la imposibilidad de acabar con el *taedium* desde una mentalidad de separación que contradictoriamente condena y ensalza la vida, como por ejemplo, a través de la práctica y representación de este ritual misterioso. Sin embargo, el arte romano será el primero en levantar la ilusión de una vida sin aburrimiento a base de la constante erotización. Por esto se dedica a la profusión del deseo, cargando de *virtus* el lenguaje y las imágenes. De este modo el arte romano será utilizado como una herramienta para abreviar el periodo refractario del *taedium*, satisfacer al deseo y suplantar la falta de significado vital y personal con otros sentidos ajenos al momento del aburrido. Séneca vuelve a ilustrarnos en este sentido al denunciar a los

poetas por separar al lector de su vida presente con imaginaciones mitológicas: “¿Qué otra cosa no es sino inflamar nuestros vicios eso de poner a los dioses en la lista de sus promotores y dar a nuestros padecimientos licencia excusada con el ejemplo divino?”¹³ Y siendo el *taedium vitae* uno de los vicios principales de esta época, qué duda cabe que el arte en este sentido nace con la pretensión de ocupar su vacío para convertirse, entre otras cosas, en el afrodisíaco de los aburridos. Por ello Pascal Quignard acaba desmontando el sueño de la máquina erótico sexual romana:

El *taedium vitae*, el asco que sigue al goce está ligado a las artes como las ramas de los árboles están ligadas a su tronco. El arte prefiere siempre el deseo. El arte es el deseo indestructible. El deseo sin goce, el apetito sin asco, la vida sin muerte.¹⁴

Por esto el *taedium vitae* y el arte confunden la vida con el deseo, de la misma forma que puede confundirse lo representado con su representación. Consecuentemente, el aburrido cree que el fin del deseo es el fin de la vida, o al menos, el fin de su capacidad para vivir de forma natural y creativa. Esto lo lleva al abandono de sí, convirtiéndose en una suerte de muerto en vida que, como un fantasma atrapado en el tiempo, tiene vetado el acceso a la eternidad.

Aunque un último aspecto que influye en la configuración final del *taedium* parece apuntar en dirección opuesta. Clara Louise Thompson explica como la aparición de la cosmovisión cristiana durante esta misma época comienza a dar un giro al modo en que las personas se enfrentan a la muerte. La visión de Séneca por la que “toda la vida no es más que un camino hacia la muerte” comienza a dar paso a

¹³ Séneca hace referencia al mito del dios Júpiter y Alcmena, esposa de Anfitrión de Tebas, donde el primero alargó la noche para disfrutar más del adulterio. SÉNECA, L. A. (2010). *Sobre la brevedad de la vida*. Sevilla: Junta de Andalucía. P. 46.

¹⁴ QUIGNARD, P. (2005). *El sexo y el espanto*. Buenos Aires: diciones iterales. . 28.

una esperanza por el más allá como vida eterna. Como recoge Thompson en su investigación sobre inscripciones en sepulcros, en esta etapa inicial el enfoque romano hacia la muerte y el *taedium vitae* como forma vital de acercarse a ella queda reflejado de forma precisa. Un ejemplo de este primer periodo, correspondiente a los últimos años de la República, en los que el dolor por la muerte de otros nos habla de una incapacidad de soportar el duelo de forma circunstancial. Comienzan los romanos a focalizarse más sobre el acontecimiento de la muerte en sí, dando testimonio el sopor y cansancio propios del *taedium* que inunda estas inscripciones. “... *tu secura iaces, ego sollicitus...*” [... tú segura yaces, yo me preocupo...] ¹⁵. Más tarde, sobre el siglo I d.C., las inscripciones comienzan a contemplar la muerte como descanso (*quiesco*) en la tumba: *domus aeterna* que libera de las ataduras y la servidumbre. Un esperado final que se acepta como parte del ciclo natural. Ésta será según la autora la forma más simple de *taedium vitae*. “...*desine sollicitum pectus lacerare dolore; temporis hospitium non solet esse diu*” [Cesan las preocupaciones que laceran el pecho con dolor; la estancia en el tiempo ya no será larga] ¹⁶. Del dolor a la liberación. De la frustración al agradecimiento. La muerte pierde su dramatismo en vistas al encuentro celestial y el pesimismo de muchos que la veían venir se transforma en esperanza afanada.

Sin embargo, el *taedium* que no abandona el desprecio de la vida presente, aun a expensas de una vida futura, continuará causando estragos cuando el aburrido tan solo sustituye los deseos terrenales (que pasan a ser reprimidos) por deseos espirituales.

¹⁵ THOMPSON, C. L. (2013). *Taedium vitae in Roman Sepulchral Inscriptions (1911)*. Montana: Kessinger Publishing. P. 15.

¹⁶ *Ibidem*, p. 29.

Acedía y represión del deseo.

La doctrina católica ve la luz en el Imperio Romano y recoge su trauma para intentar solucionarlo por la vía *religiosa*. Sus principales artífices intelectuales a lo largo de toda la Edad Media fueron los monjes anacoretas y cenobitas que inmersos en una vida programada en base al encierro encontraban momentos de inquietante dispersión y dejadez, convirtiendo los espacios de meditación en tumbas para el alma. Esta caída se experimentaba desde un modo de vida basado en la separación del mundo y de los propios instintos o pulsiones que puedan acercar al mismo. Se daba en definitiva un movimiento de separación de la conciencia propia para atender exclusivamente a la “voluntad divina”. Por esto la imaginería y el marco de pensamiento que acompañan a la acedia son deudores no solo de la creencia en un mundo escindido espiritual y terrenalmente sino también de la falta de consideración con uno mismo. La fragmentación del universo en espacios y entes allende es un claro síntoma: el infierno, el cielo, los demonios, los ángeles, el purgatorio y el limbo, por citar algunos, componen el escenario de un mundo invisible en pugna por la posesión de las almas. Por esto quizás el miedo a las tentaciones expandió la urgencia por una represión pretendidamente beneficiosa.

Evagrio Póntico, uno de sus fundadores conceptuales en este periodo, consideraba desde el ámbito eremita del siglo IV que el demonio de la acedia es “el más pesado de todos” porque nos arroja a la quimera de estar “imaginando continuamente el placer”.¹⁷ “No basta

¹⁷ PÓNTICO, E. *Tratado práctico*. XIII. http://orthodoxmadrid.com/wp-content/uploads/2011/03/46123292_EVAGRIO_PONTICO_TRATADO_PRACTICO.pdf (Consulta: 1 de marzo de 2017).

una sola mujer para satisfacer al voluptuoso y no basta una sola celda para el acedioso”, diría este padre del desierto. Desde el ámbito monástico, en la misma época, Juan Casiano la considera como una especie de “fiebre” de efectos muy similares, aunque a enfrentar de forma diferente por los cenobitas.¹⁸ Dos siglos después el castigo por acedía ya era normal. La regla monástica de Benito de Nursia, quien identifica trabajo y oración en el *ora et labora*, es muy clara al respecto, ordenando “observar si algún hermano, llevado de la acedía, en vez de entregarse a la lectura, se da al ocio y a la charlatanería, con lo cual no solo se perjudica a si mismo, sino que distrae a los demás”, a lo que se le exige un castigo oportuno.¹⁹ La acedía, como el aburrimiento, favorece la distracción del alma que aprovechan los demonios para poseer al cuerpo a través de la mente.

La representación de esta actitud de desgana e indiferencia era a menudo colocada en los monasterios a modo de recordatorio, representando a monjes poseídos por la acedía. Un claro ejemplo es esta ménsula gótica del siglo XIII, probablemente de origen inglés, que de forma análoga al acedioso soportaba con una pesadez inconsciente pero también accesoria y superficial, algún elemento arquitectónico.

Como anacoreta en el Imperio Romano oriental, su preocupación por ésta le llevó a incluirla irectamente n us *Ocho vicios malvados*: ula, ujuria, varicia, a, risteza, acedia, vanagloria, soberbia

¹⁸ Dice Casiano: “los monjes occidentales son extraños al mundo tradicional de la contemplación mediterráneo oriental y a un trabajo y una actividad en los cuales no se experimenta una acción plasmadora sobre el mundo”. CASIANO, J. (2000). *Instituciones Cenobíticas*. amora: diciones onte asino, ibro , . 84.

¹⁹ DE NURSIA, B. (2000). *La Regla de San Benito*. adrid: iblioteca e utores Cristianos. XLVIII, 17. http://www.monteben.com/regla_de_san_benito.pdf (Consulta: 1 de marzo de 2017).



Ménsula medieval de hombre adormecido (Acedia). S. XIII.

Probablemente este apego infructuoso al deseo se diera porque, como el *taedium vitae* romano, la acedia proviene de la sublimación de un desequilibrio erótico. Pero al contrario de la táctica descrita anteriormente para reducir el *taedium* a costa de la exacerbación del placer, la iglesia construye un plan de salvamento y perpetuación de la conciencia cristiana basado en pautas para la anulación del mismo.²⁰ Este mecanismo de control basado en el sacrificio de los cuerpos busca evitar cualquier tipo de encuentro creativo (en términos romanos), con el único fin de deserotizar la vida y expiar la seducción iniciada por el pecado original. “*Qui fornicatur in corpus suum peccat*” [Quien copula peca contra su propio cuerpo], decía Pablo de Tarso, sin adivinar las implicaciones de su aseveración, ya que al condenar el erotismo y la sexualidad de la vida, facilitaba la aparición de una conciencia que vive en estado de carencia y que, al reprimir el deseo sexual voluntariamente, acabaría compensándolo de forma inconsciente.

Concuerdas esto con que Lucrèce Luciani Zidane considere la acedia como el efecto de una represión o sustitución simbólica del sexo en

²⁰ Recordemos que la expansión del cristianismo llegó a suponer una amenaza tal al Imperio que a finales del siglo IV el emperador Teodosio I la proclamó como religión oficial. De este modo, los líderes cristianos se adhirieron a las formas de poder y jerarquías imperiales. Solo basta su nombre: Iglesia Católica Apostólica y Romana.

forma de ofrenda a dios (castidad).²¹ Es un desvarío del deseo truncado. Por lo tanto no resulta extraño ver como dice Pascal Quignard, que en la acedia se confirma la institucionalización de la detumescencia fálica, exponente de la desidia terrenal de la religión, que abandona los impulsos biológicos de la *virtus* para abandonarse a la impotencia como falta de creatividad individual.

[La acedia] Es la depresión que amplifica para los romanos convertidos en cristianos los rasgos del *taedium*, de la complacencia ilimitada en la peste interior, en la regresión de la fuerza, en el anonadamiento de la voluntad, en la pérdida de incentivos para todo, culminando en la voluptuosidad del descontento infinito, el odio a vivir que se ofusca contra su creador (ya no es el *fascinus* biológico sino el *deus* teológico.)²²

He aquí una rebelión del cuerpo contra su creador, cuyas estrictas condiciones llevan al sufrimiento y desgaste del alma del fiel desde donde la acedia dificulta el retorno a los elementos eternos de la creación de los que se conforma el ser humano. De aquí que la intromisión de orden psicológico que la castidad impone sobre la biología, ya sea como mandato de la doctrina o como síntoma natural de los excesos corporales (*taedium*), guarde una inevitable relación con la acedia ya que esta impide la transmisión del “linaje espermático” y de forma radical cree evitar la reproducción del pecado.

De forma más precisa, la etimología muestra cómo la religión católica y la acedia están más próximas de lo que ya evidencia la historia. El término de *acedia*, al provenir del griego *kedos* (preocuparse por algo o alguien), significa una indiferencia o falta general de preocupación ante

²¹ LUCIANI ZIDANE, L. (2009). *L'acédie, le vice de forme du christianisme. De Saint Paul á Lacan*. arís: es ditions u erf. . 2.

²² QUIGNARD, P. (2005). *El sexo y el espanto*. uenos ires: diciones iterales. . 35.

las cosas del mundo o las propias.²³ Pero además, como apunta el profesor Rubén Peretó Rivas, la Edad Media hereda también una acepción moralizante dedicada a la negligencia ante los propios orígenes, es decir, como una falta de reconocimiento, o anonimato, que expresada en la falta de sepultura acaba por atentar directamente no solo contra los preceptos y prácticas religiosas que exigen este culto sino también contra la identidad del individuo. Así es la acedia el descuido por lo insepulto, bien sea un cuerpo físico o un sentido psicológico aislado del sentido superior de totalidad.

La acedia aparece entonces como la privación del cuidado por la sepultura del otro, o ausencia del duelo. Se trata de una ausencia que esconde un descuido que no se refiere exclusivamente al hecho concreto de sepultar al muerto. Es descuido de sí mismo pues la incapacidad del duelo implica ligereza o superficialidad en el tratamiento de la propia vida. No hay fervor, no hay lágrimas, no hay tristeza. Lo que hay entonces, es solo descuido, o negligencia, de la propia vida.²⁴

Así, la conciencia afectada por la acedia amenaza contradictoriamente su propio centro religioso y más aun su propia identidad. Tengamos en cuenta para esto que el aislamiento cortaba cualquier tipo de vínculo con el mundo familiar. La acedia asiste al cuestionamiento de los fundamentos de vida monacal y hace que el individuo abandone su práctica por falta de atención y cuidados que van desde la dispersión durante las lecturas al espanto de un duelo sin resolver. Hablamos entonces de *negligencia religiosa*, por lo que será

²³ Según RAE.

²⁴ PERETÓ RIVAS, R. (2011). "Las mutaciones de la acedia: de la Patrística a la Edad Media" en *Studium: filosofía y teología*. . 4, asc. 7, . 60.

Ver más en: PERETÓ RIVAS, R. (2014). "Acedia y depresión como cuidado por la sepultura en el mundo clásico y sus ecos contemporáneos" en *Acta Médico-Histórica Adriática*. ol. 2, p. 31 246.

útil el análisis etimológico que hace José Ortega y Gasset cuando opone esta dejadez a la voluntad religiosa:

Como tantas veces, es el adjetivo quien nos conserva la significación original del sustantivo, y *religiosus* quería decir ‘escrupuloso’; por tanto, el que no se comporta a la ligera, sino cuidadosamente. Lo contrario de *religión* es negligencia, descuido, desentenderse, abandonarse. Frente a *relego* está *nec-lego*; *religente* (*religiosus*) se opone a negligente.²⁵

De manera que podemos entender la acedia en la Edad Media como aquella conciencia separada en una especie del aburrimiento cuya falta de conexión con lo divino, entendido como sentido global o creativo, frustra la unión religiosa con el mundo.

Nos detendremos ahora en la figura citada de Evagrio Póntico (345-399) quien fue el primero en teorizar sobre el término *acedia* desde un enfoque gnóstico que facilita esta introducción histórica del aburrimiento desde su aspecto cognitivo, y no moral, como se daría en adelante. Evagrio Póntico escribe cuando el concepto de pecado no se había sustancializado como forma de “ofensa a dios”. Más bien realiza una versión original de ocho “vicios” o pensamientos erróneos (*logismoi*) que sugestionan *juicios tematizados*, según Bernard Forthomme,²⁶ para movernos a la intranquilidad del alma o separación de la conciencia propia. Tales pensamientos debilitan la conciencia generando un movimiento de caída o separación de sí mismo en unidad con dios, lo que sería un estado de ignorancia o conocimiento de una realidad falsa.

²⁵ Artículo publicado en el diario *La Nación*, e *uenos ires*, 940. ecogido n: ORTEGA Y GASSET, J. (2006). *Obras Completas. Tomo VI*. Barcelona: Taurus.

²⁶ Citado por: PERETÓ RIVAS, R. (2011). “Acedia y represión. Aportes para una reconstrucción histórica” en *eä Journal*. ONICET Universidad Nacional de Cuyo, vol. 3, nº 1, 20 pp.

La acedia es uno de estos pensamientos de carácter negligente que, quizás por su confusa ambigüedad y alternancia (“Ella posee en sí todas las ideas”²⁷) es considerada por el eremita, según Peretó Rivas, como la causa de dicha caída; a la vez que contrariamente será destituida como forma de pecado, puesto que en estos la falta se haya definida y caracterizada. Nuevamente, un pariente del aburrimiento vuelve a pasar desapercibido. Esta ambivalencia para la acedia evagriana es propia del *logismoi* que debilita el alma para que el resto de vicios la posea:

Este *logismoi* es capaz de introducirse en las rendijas del alma, como una cuña, separándola de sí misma y alejándola de su propia identidad. El alma, embriagada en los pensamientos que la envuelven como un remolino, deja de ser sí misma y comienza a vivir en la fantasía de la imagen que se ha creado.²⁸

Por esto el acedioso, como el aburrido, siempre está descontento con su propio presente, deseando ser o hacer otra cosa en base a representaciones mentales que aparentan ser suyas pero que resultan ser un engaño perpetrado por este pensamiento. En la conciencia separada de la acedia, el *logismoi* se adueña de la mente y la hace dependiente de una “metarrealidad”: realidad adjunta a lo real pero que tan solo se puede considerar como realidad aparente. Por esto dice Evagrio Póntico que la acedia ha “aprendido el lenguaje de los hombres”, señalando la capacidad de este vicio para camuflarse en forma de órgano de nuestra identidad, pasando sutilmente entre pensamientos e inculcándoles el miedo por el presente que nos lleva a escaparnos a través del deseo constante y el olvido de dios. Es lógico entonces que el eremita diga que “la acedia es la debilidad del alma que

²⁷ Citado por Rubén Peretó Rivas desde la edición francesa de *Scholia in Psalmos* de Póntico que J. P. Migne incluyó en su recopilación de textos sobre patrística *Patrología griega* entre 1857 y 1866.

²⁸ PERETÓ RIVAS, R. (2011). “Las mutaciones de la acedia: de la Patrística a la Edad Media” en *Studium: filosofía y teología*. . 4, asc. 27, p. 168.

irrumpe cuando no se vive según la naturaleza ni se enfrenta noblemente la tentación.”²⁹

Pero el modelo de acedia medieval no solo se basa en una conciencia separatista por el carácter arrojadizo de su sentir sino que ya en su propia concepción este vicio se piensa como un ente o demonio ajeno, que invade el alma del monje. La acedia no es solo convertida en sustancia del pecado sino que a este le son acopladas cada vez con más ahínco las diferentes representaciones de dicho horror a lo divino. Uno de los grabados de Martin Schongauer sobre *La tentación de San Antonio* ilustra excepcionalmente el influjo general de los *daemoniums*. En este sentido se atiende de forma más específica, por un lado a las condiciones de esta acedia sufrida por el fundador eremita poco antes que Evagrio Póntico, y por otro recoge la salvaje iconografía demoníaca de la época gótica, que representa el imaginario de una Edad Media desatada. La obra muestra el momento en que los demonios toman posesión de su cuerpo, agarrándolo violentamente mientras sobrevuelan el desierto. Aunque probablemente esto se debe porque ya han penetrado su alma dejándola vacía. El santo permanece impasible, como ajeno a la situación, aunque el indudable gesto de aburrimiento delata más bien un abandono. Parece como si cediera su rapto. En este sentido, diferente de las expresiones y posturas de representaciones contemporáneas como las del Bosco, que suelen situar al monje sobre la tierra, temeroso y/o en oración frente a la llegada de los demonios, este grabado contrasta de forma agresiva el conflicto mental, casi onírico, de la presencia demoníaca con el falso proceso de ascesis espiritual o mística del aburrimiento medieval.

²⁹ PÓNTICO, E. “Sobre los ocho vicios malvados. Evagrio Póntico”, en *Misioneros del Sagrado Corazón en el Perú*.

http://www.msperu.org/espirt/vicios/es_8capitales_evagrio.html
(Consulta: 12 de noviembre de 2011).



Martin Schongauer. *La tentación de San Antonio*. 1470.

Afortunadamente, el gesto de indiferencia del San Antonio de Schongauer no tenía por qué quedar como retrato definitivo del acidioso. Como sucedía con el taedium, los afectados de acedia encontraron recursos para hacerla desaparecer. Las declaraciones recogidas nos llevan a reinterpretarla no tanto como un inesperado y desagradable estado de separación de lo divino sino un encuentro compensatorio con la auténtica separación que se vivía en las rutinas monacales. De hecho, aunque de forma voluntaria, los monjes cristianos buscaran la unidad con dios en el enclaustramiento individual o compartido, no podemos negar que esta noción de aislamiento arrastraba consigo un rechazo implícito del mundo como lugar donde dios también se manifiesta como creador. “El taller donde debemos trabajar todo esto es el recinto del monasterio y la estabilidad en la

comunidad”³⁰. De modo que ante la negativa a este reconocimiento, la acedía se pretendía curar con un estricto recetario encaminado a imponer la unidad de forma relativamente efectiva. Evagrio Póntico recomienda “la paciencia, el hacer todo con mucha constancia y el temor a dios”³¹. Juan Casiano afirma que ésta se supera resistiéndola en el tiempo. Y Tomás de Aquino precisa que esto ha de hacerse en reflexión profunda, es decir, tomando cada vez más conciencia, pues “en el caso de la acedía, cuando más pensamos en los bienes espirituales, tanto más placenteros se nos hacen, y más deprisa desaparece el tedio que al conocerlo superficialmente nos provocaba.”³²

Uno de los empeños más interesantes en esta dirección es el de Juan de la Cruz al decir en su “Noche oscura del alma” que a través del camino de la “negación espiritual” también se puede dar el encuentro con dios. De esta manera la acedía, como forma de esta oscura etapa, no es únicamente perjudicial sino que tiene una función mitigadora de demonios, que puede llevarnos a la unión creativa y amorosa con dios. Esta negatividad por tanto, es positiva una vez caídos en la acedía, ya que sin su languidez y lentitud, la mente inquieta nunca podría estar abierta a la divinidad que lo ampara.

[...] también en esta sequedad del apetito se purga el alma y adquiere las virtudes a ellas contrarias; porque, ablandada y humillada por estas sequedades y dificultades y otras tentaciones y trabajos en que a vueltas de esta noche Dios la ejercita, se hace mansa para con

³⁰ DE NURSIA, B. (2000). *La Regla de San Benito*. Madrid: biblioteca de autores cristianos. IV, 78. http://www.monteben.com/regla_de_san_benito.pdf (Consulta: 1 de marzo de 2017).

³¹ PÓNTICO, E. “Sobre los ocho vicios malvados. Evagrio Póntico”, en *Misioneros del Sagrado Corazón en el Perú*. http://www.msccperu.org/espirit/vicios/es_8capitales_evagrio.html (Consulta: 12 de noviembre de 2011).

³² DE AQUINO, T. (1990). *Suma de teología III. Parte II-II (a)*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos. P. 319.

Dios y para consigo y también para con el prójimo; de manera que ya no e noja on lteración obre as altas opias ontra í, obre as ajenas contra el prójimo, ni acerca de Dios trae disgusto y querellas descomedidas porque no le hace presto bueno. [...] Las acedias y tedios que aquí tiene de las cosas espirituales tampoco son viciosas como antes; porque aquéllos procedían de los gustos espirituales que a veces tenía y pretendía tener cuando no los hallaba; pero estos tedios no proceden de esta flaqueza del gusto, porque se le tiene Dios quitado acerca de todas las cosas en esta purgación del apetito.³³

Juan de la Cruz descubre el potencial de la acedía. Un disolvente de creencias erróneas que abre paso al establecimiento de otras, en este caso las espirituales. De esta manera se describe todo un proceso de encuentro con dios donde la acedía cumple un papel de cuestionamiento y refuerzo posterior. Análisis del que deducimos la cualidad creativa humana, desarrollada plenamente en dios como la “amada en el amado transformada”.

Más precisamente aún, identificó el encuentro espiritual como el encuentro con el dios interior propio de toda mística, describiéndolo como un proceso de aprendizaje hacia la perfección o *unidad*. La “noche oscura del alma”, como etapa previa a esta meta creativa es subdividida en partes correlativas: la noche pasiva del sentido que sigue a la purga y el exceso de los sentidos y abre a la iniciación; y la noche pasiva del espíritu que sigue al exceso espiritual y abre al acontecimiento de la iluminación, último paso. De modo que ambas noches pasivas son eslabones que comunican las diferentes etapas de conocimiento interior o espiritual. Fases de transición en la que el aburrimiento experimentado se intensifica progresivamente, devastando la propia

³³ DE LA CRUZ, J. “La noche oscura” en De la Cruz, J., *Obras completas*. alamanca: Sígueme. Cap. 13, 7, p. 466.

voluntad con el fin de abrirnos a la voluntad de dios: el amor. María Jesús Mancho Duque señala la novedad de este enfoque:

Lo verdaderamente fundamental [del proceso descrito] es el movimiento subyacente que se va desplegando y cuya esencia es la negación. Desplazamiento negador que va desde la simple privación del gusto en algún apetito a la enajenación mental, por profundos vacíos en la memoria y tiniebla en el entendimiento. De todo se ha de negar y vaciar el alma, incluso del propio placer que pudiera derivarse de la misma negación.³⁴

La acedía es así reincorporada a un nuevo marco de interpretación, asumiendo su tradición negativa medieval a favor de la vía creativa: el contacto directo y personal del individuo con dios. Pero este proceso de vaciamiento y a la vez una apertura involuntaria en el camino del místico no consigue sin embargo, librarse de la noción católica de sacrificio ya que precisamente por ser una experiencia sin contenido, informe y por ello contenedora de todas sus posibilidades la acedía puede abrir el camino hacia dios pero también puede ser un fastidioso parón en el camino estipulado por el dogma.

Melancolía y proyección sublimatoria.

Durante el Renacimiento las sociedades europeas comienzan a reconfigurarse bajo el influjo del ideal humanista y con ello también bajo una cosmovisión que, influenciada por los valores racionalistas rescatados y actualizados de las culturas griegas y latina, rechaza el trascendentalismo medieval y ve en la razón el instrumento de conexión

³⁴ MANCHO DUQUE, M. J. (1982). *El símbolo en la noche de San Juan de la Cruz. Estudio léxico-semántico*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. P. 48.

con la naturaleza. Se abre así la posibilidad de sortear el imperativo social y religioso cuyas contrapartidas respectivas de perversión (*taedium*) y represión (*acedía*) del eros consolidan el aburrimiento occidental. Pero rápidamente, este nuevo intento encuentra dificultades análogas: mientras que el *taedium* y la *acedía* estaban vinculados inconscientemente a una carencia de *virtus* que separaba la conciencia de un sentido global natural o divino, el Renacimiento se encuentra con la melancolía, que según Harvie Ferguson surge como “coste psíquico del humanismo”³⁵ al no poder trascender tampoco el muro del deseo, pese a su decidida voluntad intelectual.

Este poderoso afán se muestra en el campo artístico, donde bulle el interés por la estructura de la imagen y los modelos de construcción basados en la naturaleza que el ser humano observa (mímesis) lo que en esta época es eminentemente, investigar la visión y la luz para darles un fundamento geométrico conjunto. Para esto se hizo necesario un nuevo modelo de representación basado en la *pantometría* (medida universal), que sustentaba cualquier representación mediante la medición y cuantificación de todos los aspectos de la realidad, proyectando y construyendo la realidad observada a partir de partes separadas o cuantos.³⁶ Tal es la razón de la teoría perspectiva lineal pero también de utensilios para su aplicación práctica como el porticón de Alberto Durero, que conforma la imagen en base a la proyección lineal de puntos y sus correspondientes medidas.

Una versión precedente de este modelo la puso en práctica el propio Durero, que explicaba la imagen a partir de un instrumento de medida

³⁵ FERGUSON, . 2010). *La pasión agotada. Estilos de vida contemporánea*. Madrid: atz. P. 70.

³⁶ Alfred Crosby muestra como este impulso pantométrico influyó de forma decisiva en la construcción del imperialismo europeo durante el renacimiento y concretamente en la pintura del siglo VI. ROSBY, . 1998). La pintura” n *La medida de la realidad. La cuantificación y la sociedad occidental. 1250-1600*. Barcelona: crítica. p. 37 163

sugerido por Leon Battista Alberti como “velo”. Este sencillo instrumento de medida permitía estructurar lo observado conectando linealmente la visual del ojo con diversos puntos de referencia de la realidad –según el modelo albertiano de imagen pictórica y la ventana de Leonardo da Vinci . Para esto se usaba un marco en cuyo interior había un vidrio cuadriculado o una malla formada por hilos paralelos horizontales y verticales que dividían la imagen en fragmentos aislados, más fáciles de reproducir sobre el papel desde un punto de referencia externo o anilla, que coincide con la posición del ojo observador. De esta manera, como señala Alfred Crosby, “lo que el velo permitía que el pintor cuantificase no era la realidad, sino algo más sutil: la *percepción* de la realidad.”³⁷ Por esto, apartando la pregunta por una representación definitivamente “real”, nos acercamos a este recurso puesto que nos permitirá esclarecer el posible choque entre objetividad y subjetividad o razón y deseo, que de forma latente empuja a la melancolía renacentista.

El siguiente grabado de Durero explica el velo albertiano y su cosmovisión subyacente a nivel técnico y simbólico. Representa a un cuidadoso artista que separado del referente por este artilugio (centro geométrico de la composición) dibuja cuidadosamente el escorzo de la modelo que posa desnuda. De esta partición del espacio emerge una dualidad entre mujer hombre; pasión intelecto; pasividad actividad; observador observado, etc., que nos abre a la conciencia dual que virtualmente operaba en el nuevo modelo de representación. Más concreto incluso, Arthur Zanjonc interpreta esta imagen a partir del encuentro en “proyección y perfil” entre Afrodita, diosa del amor (modelo), y Hefestos, dios de la artesanía (dibujante):

³⁷ *Ibíd.*, p. 152.

A la izquierda hay una figura cuya pose suscita emociones o sentimientos eróticos de sublime sensualidad, que hacía mucho que formaban parte de la tradición artística. A la derecha está el ojo despasionado y objetivo del artista que consigna con precisión cada rasgo del cuerpo que tiene delante. Es el encuentro de dos corrientes del tiempo: una que fluye desde el pasado, con su caudal de belleza sensual y espiritual, y otra que mana desde el futuro, aspirando a la claridad y el control. Están casadas en el plano del lienzo del artista, tal como Afrodita estaba casada con Hefestos.³⁸

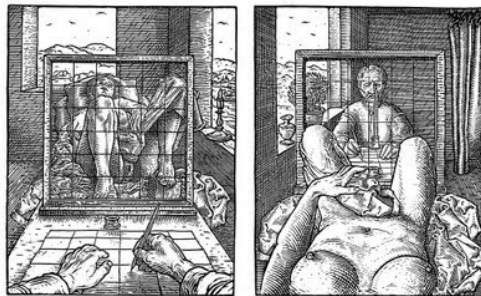


Alberto Durero. Litografía sobre el funcionamiento del *Velo de Alberti*. 538.

Sin embargo, esta unión erótica polarizada entre deseo y razón no es mostrada directamente. En primer lugar, es señalada mediante el encuadre del grabado, con un enfoque pedagógico que muestra el proceso técnico del aparato pero que evita incidir sobre el contenido de la imagen misma, que es la gran ausente de la escena. Imagen en falta que es a nuestro criterio la que articula el sentido global y erótico del grabado: al mostrarse por definición carente de forma predeterminada, velada, la imagen muestra su función métrica a la vez que toda una disponibilidad creativa para realizar cualquier representación que el artista desee dibujar. Esta pantalla cuadrículada es así un contenedor de imágenes potenciales proyectadas por la voluntad del autor. Una

³⁸ ZAJONC, A. (1995). *Atrapando la luz: historia de la luz y de la mente*. Santiago de Chile: Andrés Bello. P. 67.

voluntad que en definitiva, utiliza este aparato de medida como instrumento para expandir y materializar la lógica de una conciencia que separa y fragmenta el mundo en busca de un conocimiento acorde a su ideal erótico. En segundo lugar, la clave oculta de este ideal la da el contexto de la imagen en falta, que señala los puntos de vista particulares de cada personaje. Tan solo basta acercarnos a estas posiciones subjetivas para que confirmemos el contenido de la imagen en falta. Por esto el encuadre del grabado no corresponde solamente a la mera explicación técnica del velo albertiano, sino que a través de esta explicación, como diría Freud, se “permuta la meta sexual originaria por otra, ya no sexual, pero psíquicamente emparentada con ella” (sublimación)³⁹. En último término, se encubre el deseo, y sobre todo su representación coital y genital al sublimar el diálogo directo con aquello que traspasa la malla, el tabú de lo real. Se muestra lo *innominato*. En este caso, el vientre y el sexo femenino, o como declarararía Courbet siglos después al asumir el punto de vista propio, “el origen del mundo”. Más evidente aun se muestra este enfoque cuando al reconstruir ambos puntos de vista se desvela el sexo de la modelo tras la cuadrícula.



Reconstrucción anónima de los puntos de vista del grabado de Durero.

³⁹ FREUD, S. (1992). “La moral sexual 'cultural' y la nerviosidad moderna” en *Obras completas. Vol. 9. uenos ires: morrortu. . 68.*

Podemos apuntar entonces que el grabado es una declaración inconsciente de la idealización humanista, donde el sexo es filtrado por el tamiz de un cálculo frío y una contemplación distante. De manera que en te ovimiento e cultamiento, ntelecto, argado de *virtus*, pero influido por la disfunción erótica latente que las morales católica y protestante en el caso de Durero, proyectan una visión de la naturaleza que acaba por establecer la represión del deseo de posesión bajo la pretensión sublimatoria del análisis y el estudio. Así, el anhelo por el objeto de deseo se camufla en el estudio científico. El psicoanalista Mario Erdheim encuentra en este grabado un claro ejemplo al ver como el dibujante:

Tiene que frenar sus deseos y mantener la cabeza fría a fin de poder pintar, como si fuera un vaso, un pedazo de piedra o un paisaje. Pasando a la ciencia se podría decir que también el científico tradicional tiene que olvidarse de sí mismo y sobreponerse a sus deseos en pos de la realidad, a fin de expresarse lo más objetivamente posible.⁴⁰

Descubrimos pues el desvío libidinal que el renacimiento aparenta superar pero que finalmente vela. Permanece la represión erótica, movimiento que, como muestra (y oculta) el grabado de Durero, hace de la voluntad científica una vía inconsciente de proyección y dominio sobre el mundo.

Esto nos explica la falta melancólica, que como en todos los parientes del aburrimiento, es el producto inconsciente de un deseo reprimido que busca su lugar en el mundo mediante la proyección, en este caso racional, de la imagen del objeto de deseo. Por esta misma *razón* el melancólico es un soñador: como el artista geómetra de Durero, se

⁴⁰ ERDHEIM, M. (2003). *La producción social de inconsciencia: una introducción al proceso etnopsicoanalítico*. México .F.: iglo XI. . .

imagina un cuerpo objeto distanciado que no puede alcanzar sin la pasión erótica. Mientras tanto, ajeno a la conciencia separatista que lo domina, el melancólico se siente unas veces como un genio capaz de materializar las ilusiones de su pensamiento y otras como un enfermo incapaz de desprenderse de las mismas. En última instancia el melancólico apunta hacia una conciencia atrapada en la proyección mental y/o artística de sus propios anhelos.

El enfoque que Sigmund Freud aporta en *Duelo y melancolía* (1917) nos ayuda a entender este caso específico, aunque como ya vamos intuyendo y más adelante veremos con claridad, podrá aplicarse como modelo teórico al aburrimiento. Para Freud la melancolía es un impasse del proceso de trasferencia de la libido o deseo, que una vez roto el vínculo con el objeto en cuestión no busca otro sustituto sino que en este estado en falta, la conciencia revierte la carencia sobre sí misma en forma de juicios y desprecios permanentes, culpabilizándose en la llamada *identificación regresiva*: una doliente responsabilidad por la pérdida que lo atrapa en sus propios pensamientos hacia el objeto mismo (narcisismo). En otras palabras, el yo proyecta sobre su conciencia aquellos reproches que en el fondo quiere dirigir hacia el objeto en pérdida. James Strachey recoge una cita de 1897 donde Freud prefigura el complejo de Edipo asociándolo a la falta de vínculo filial:

Los impulsos hostiles hacia los padres (deseo de que mueran) son, de igual modo, un elemento integrante de la neurosis. Añoran conscientemente como representación obsesiva. [...] Estos impulsos son reprimidos en tiempos en que se suscita compasión por los padres: enfermedad, muerte de ellos. Entonces es una exteriorización del duelo hacerse reproches por su muerte (las llamadas melancolías), o castigarse históricamente, mediante la idea de la retribución, con los mismos estados de enfermedad que ellos han tenido. La identificación

que así sobreviene no es otra cosa, como se ve, que un modo del pensar, y no vuelve superflua la búsqueda del motivo.⁴¹

De aquí que al melancólico no guarde interés por la vida salvo por aquello que referencia al objeto perdido. Esta es la causa principal por la que, como también ocurría en la acedía, la melancolía guarde tan estrecha relación con un duelo que podríamos entender en estado de suspensión. Y por no completar precisamente esta fase es por lo que la melancolía se une al duelo pero también se diferencia de él. La suspensión o estancamiento del melancólico es provocada entonces, según Freud, por un “conflicto de ambivalencia” que no solo pena por la muerte del objeto (a veces, como si fuera la suya propia) sino que también pena por la amenaza inconsciente de su pérdida:

En este caso podría presentarse aun siendo notoria para el enfermo la pérdida, ocasionadora de la melancolía: cuando él sabe a quién perdió, pero no lo que perdió en él. Esto nos llevaría a referir de algún modo la melancolía a una pérdida de objeto sustraída de la conciencia, a diferencia del duelo, en el cual no hay nada inconsciente en lo que atañe a la pérdida.⁴²

Volviendo entonces al grabado anterior, podemos entenderlo como la expresión inconsciente de un duelo suspendido que distancia al artista del cuerpo de deseo. El mecanismo de esta separación es el continuado ejercicio de *pantometría* que dominaba en las artes de la época. Por lo que efectivamente, este es un ejemplo gráfico de que cuanto la mente se obceca por la exactitud se olvida la conciencia del sentir.

⁴¹ FREUD, S. (1992). “Duelo y melancolía” en *Obras completas. Vol. 14.* Buenos Aires: Amorrortu. P. 238.

⁴² *Ibidem*, p. 243.

Durero parece reconocer esta especie de *desafecto pantométrico* cuando nos habla del error en las proyecciones y medidas geométricas como una condición del camino hacia una perfección irrealizable, donde la geometría euclidiana se muestra insuficiente y por ende nos arriesgamos a la desarmonía en la obra artística pero también en la propia psicología. Este proceso es lo que según la matemática Jeanne Peiffer nos acerca al proceso evolutivo de la melancolía en Durero, ya que el artista alemán escribe con cierto “escepticismo” en 1928:

Pero me parece imposible que alguien pueda considerarse capaz de mostrar la mejor medida de la figura humana. Porque el error es algo unido a nuestra facultad de conocer y la oscuridad está tan sólidamente establecida en nosotros que, incluso cuando buscamos tanteando, erramos. Pero a aquel que apoya su obra en una demostración geométrica y muestra una verdad bien fundada, todo mundo debe creerlo. Porque se está entonces encadenado y es justo tener a este hombre en este terreno por un maestro que haya recibido un don de Dios. Y los principios de su demostración son deseables de oír y sus obras aun más agradables de ver. Por el hecho de que no podamos llegar a la perfección, ¿debemos acaso abandonar completamente nuestro estudio?⁴³

De esta manera la figura del artista es presentada casi como la del monje medieval que en su camino al encuentro con dios es llevado por los errores (demonios) en vez de la verdad geométrica (palabra de dios) hasta el punto de surgir la tentación de abandonar el estudio y el taller, como el monje al rezo y la celda. Riesgo latente que muestran las alegorías de grabados como *El sueño del doctor* (1497-98), *San Jerónimo en su celda* (1514) o *Melancolía I* (1514).

⁴³ DURERO, A. (2000). *De la medida*. Madrid: kal. . 20.

Pero más allá del vínculo declarado entre el artista geómetra y el dios geómetra, podemos inferir de la cita anterior que también el primero corre el riesgo de adoptar un carácter melancólico debido a la falta de reconocimiento de la exclusiva perfección del segundo, que es decir, la falta de reconocimiento de la imposibilidad de perfección humana tanto en la medida o cálculo (pensamiento) como en su expresión geométrica (cuerpo imagen). En última instancia el melancólico adolecería, según las indicaciones de Durero, de una acusada falta moral al no ser capaz de reconocer conscientemente la imagen de dios como creador único y pretender equipararse al mismo en su labor. La melancolía en este sentido puede ser reelaborada como el resultado del duelo suspendido e inconsciente que el artista experimenta ante su condición errática y esencialmente humana, movido por un ego obsesionado y deseoso de apropiarse de su estatus creativo o divino.

Es más, a lo largo de toda su vida Durero declara interés por el tema de la melancolía (según su amigo el reformista Philipp Melachthon, era melancólico), y aunque probablemente su vinculación con el genio del temperamento saturnino no llegó hasta la posible lectura de los textos de Marsilio Ficino,⁴⁴ consideramos evidente que contemplaba esta idea al menos de forma indirecta o inconsciente dentro de la tradición cristiana al realizar diversas representaciones de Cristo como “Varón de los dolores”, “Cristo pensativo” o “Cristo de la humildad y paciencia”.⁴⁵ Un Cristo que como el melancólico, expresa el abandono y la resignación de quien se siente separado del mundo mientras oculta el deseo por

⁴⁴ KLIBANSKY, R.; PANOFKY, E. Et al. (1991). *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid: Alianza. P. 186.

⁴⁵ El origen para esta figura está basado en una de las profecías del libro de Isaías que dice: “Despreciado y desechado entre los hombres, varón de dolores, experimentado en quebranto; y como que escondimos de él el rostro, fue menospreciado, y no lo estimamos.” Isaías, 53:3.

experimentar la divinidad: creatividad para el artista y resurrección para el mesías.

Un exponente temprano es el pequeño óleo de 1493 *Cristo como varón de los dolores*. Esta tabla representa a Jesús añadiéndole una postura declaradamente melancólica, portando lánguidamente los instrumentos utilizados para su martirio, un látigo de tres nudos y ramas de abedul. En el plano superior de la tabla, un sutil trabajo de orfebrería en oro con diversos motivos vegetales representa a una lechuga, símbolo de sabiduría y mensajera del otro mundo, que es atacada por pájaros. Por esto podemos inferir que Jesús es concebido en peligro espiritual, en una pugna interior por la salvación. Y quizás al respecto, lo más impactante de la obra sea la contradicción de una espesa mirada desafiantemente aburrida que se dirige al espectador, tal como señala la historiadora del arte Pia Müller Tamm: “Esa mirada que atrapa y da pie a un diálogo mudo. El recogimiento en el cuadro de Durero presupuso siempre una confrontación inmediata con el observador. Esta obra genera esa especie de presencia; es más, la exige.”⁴⁶ La mirada de Jesús apela al espectador recordándole la responsabilidad de la humanidad frente a la tortura y el rechazo no solo del cuerpo del mesías sino también del estado divino que representa como hijo del creador.

⁴⁶ Declaración de Pia Müller Tamm, irectora el taatlische unsthalle arlsruhe, museo que alberga el cuadro. <https://www.deutschland.de/en/topic/culture/arts-architecture/durers-christ-as-the-man-of-sorrows?language=en> (Consulta: 2 de agosto de 2014).



Alberto Durero. *Cristo como varón de los dolores*. 493.

Otra versión de este episodio de la pasión es una xilografía realizada en 1511 para la página de título de una publicación con treinta y siete grabados de la *Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, que Durero realizó entre 1508 y 1511. Bastante extendida a lo largo del renacimiento y el barroco, esta imagen es el punto de inflexión que marca el encuentro sincrético de la ascesis sacrificial de Jesús con la melancolía saturnina. El llamado “Cristo de la piedra fría” está inspirado en el momento en el que según los teatros místicos de la Alemania medieval, se sienta sobre una piedra a reflexionar sobre el inminente destino de la crucifixión. De esta manera el mesías encuentra en este mundo la purificación a través del sufrimiento, como en la alquimia los metales se ennoblecen al convertirse en oro a través de la fundición. Jesús es así identificado con la inminente transformación en piedra filosofal (transustanciación de metal en oro), que es decir, como cuerpo

resucitado tras el martirio de la crucifixión. El haz de luz en forma de cruz tras su cabeza parece preconizar esta iluminación. Entre la materia y el espíritu; entre la muerte y la vida.



Alberto Durero. Portada de *La pasión pequeña*.
Xilografía. 511.

Ambos siervos de la creación y el designio divino, Jesús y Durero comparten la caída melancólica como un rasgo distintivo de su humanidad. Este carácter compartido es sintetizado en estas obras en el reconocimiento de la muerte y la ceguera melancólica, que es una especie de salvaguarda ante la expectativa sublimada por la creación infinita o divina. Por esto desde la frustración melancólica el artista del renacimiento es prefigurado por Durero como un profeta del arte cuya tragedia consiste en perderse entre ideas.

Aburrimiento y desvalorización del sujeto.

La otura elancólica n l deal manista umada mpeño or a búsqueda de autonomía hace crónico el desencanto del creador renacentista. De manera que este sentimiento de impotencia resonará por primera vez en la historia del aburrimiento con una especie de orfandad colectiva propiciada por el abandono del sentido totalizador religioso, que comienza a ser descartado como vía para alcanzar el sentimiento de integridad armoniosa con el mundo. Así, el individuo moderno, pese a ser impulsado por las herramientas del escepticismo racional y analítico, de la ciencia como motor de aplicación práctica y del arte como representación simbólica en busca de su libertad, no hace sino continuar en la misma conciencia de separación que lo aísla del mundo acuciando una necesidad de unión con el mismo. Eugène Delacroix ya lo señalaba en una entrada a su diario de 1852 cuando escribía: “He estado aprendiendo bastante bien la verdad del dicho que dice ‘demasiada libertad conduce al aburrimiento’.”⁴⁷ El aburrimiento continua siendo así la expresión del mismo conflicto de represión libidinal de antaño. Un conflicto de desvalorización propia que sigue moviendo a la búsqueda de un sentido global de la experiencia exterior que integre la conciencia como parte coherente del mundo. Como diría el contemporáneo Giacomo Leopardi, “El aburrimiento es el deseo de felicidad dejado en estado puro”.

Probablemente este deseo totalizador es plasmado en la modernidad a través de la globalización occidental iniciada en el renacimiento. Nacía un mundo de acelerados cambios técnicos, sociales y políticos. Un mundo donde la velocidad se impone y la destrucción de guerras cada

⁴⁷ DELACROIX, E. (1995). *The journal of Eugene Delacroix*. Londres: haidon. . 68.

vez más globales se mezclan con el progreso intelectual. De manera que el desgaste y las consecuencias resultantes de semejante empresa amenaza no solo con establecerse como episodio histórico sino también como contexto de una mentalidad cuya capacidad para disolver cualquier valor o sentido de la experiencia se expande por el planeta hegemonizando toda conciencia humana.

Es por esto que a diferencia del *taedium*, la *acedía* y la *melancolía*, el aburrimiento moderno parece diluirse en el mundo externo aparentando ser una propiedad desapercibida del mismo. Basta observar el enfoque de pensadores tan influyentes como Pascal, Schopenhauer, Kierkegaard, o más adelante, Heidegger, para entender cómo su origen es desplazado o proyectado desde la particularidad transitoria del cuerpo individual a la condición existencial humana.⁴⁸ Hecho que a todas luces dejará ver con los siglos el tremendo juicio de desvalorización que la filosofía (trágica) occidental acomete contra la vida en general y el ser humano y sus modos estructurales de relación colectiva en particular.

Blaise Pascal, fue uno de los primeros en situar el aburrimiento como síntoma esencial y por tanto inevitable de la existencia humana.

⁴⁸ Resulta esclarecedor el argumento que el filósofo François Jullien da a partir de la comparativa entre las filosofías oriental y occidental: “[...] si la filosofía hubiese prestado atención a la transición del envejecimiento, la cual a pesar de todo tenía ante sus ojos y ya había comenzado, sin duda, no habría convertido la muerte en ese punto de inflexión en el que todo se rompe definitivamente, en una gran apuesta que obliga o bien a tomar partido por la Fe o bien por la radicalidad trágica, sino que habría abordado la muerte como el último resultado *avatar* del envejecimiento aceptado desde el principio: no como Ruptura y salto a lo Innombrable, sino en su dependencia y prolongación. Y sin interrogarla, or o anto, esde l unto e n esta e n entido: a uerte a o ería absurda porque no llevaría misterio.” JULLIEN, F. (2010). *Las transformaciones silenciosas*. arcelona: ellaterra. . 4.

Para aspectos más concretos de este enfoque sobre el tema, ver artículo: KINGWELL, M. (2016). “Boredom and the origin of philosophy” en VV. A. *Boredom Studies Reader: frameworks and perspectives*. ueva ork: outledge. p. 02 328.

“Condición del hombre: inconstancia, tedio, inquietud.”⁴⁹ Entendía que poseemos dos naturalezas, una física y otra espiritual. La física anclada al cuerpo presente y la espiritual solo alcanzable tras la muerte. No obstante, la conciencia humana permite intuir esta naturaleza. Por mantenernos atados al cuerpo, la conciencia solo puede añorar su origen espiritual, observándolo mediante la práctica religiosa como quien contempla un paisaje a través de una ventana. Somos *juntos pensantes*, seres anclados a la tierra cuya flexibilidad nos permite movernos al aire del espíritu. Somos conscientes de nuestro pensamiento, de nuestra falta, y esto nos remite a querer alcanzar nuestra plenitud espiritual. No obstante debido a la separación, en esta búsqueda aparece el aburrimiento, retornándonos de nuevo a la condición material que nos conforma. Se abre el círculo del deseo. “Nunca buscamos las cosas, sino la búsqueda de las cosas.”⁵⁰ La polaridad de la existencia según el autor francés nos devuelve a la miseria humana a través del aburrimiento de las formas.

Dos siglos más tarde, y con pronunciado pesimismo, Arthur Schopenhauer (1788 1860) destacará la ya tradicional estructura circular basada en los polos de reposo y agitación, incluyéndolo en la lógica del deseo y su saciedad, lo que introducirá a la persona en un círculo de falta y exceso que derivan en dolor y aburrimiento. Para escapar a esto aunque sea en breves instantes de su vida, el ser humano busca trascender la separación del aburrimiento, representativo de la vida, mediante la religión y el arte como mitigadores temporales de la condena en este mundo:

⁴⁹ PASCAL, B. *Pensamientos*. Madrid: Espasa Calpe. II, 127.

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pensamientos_1/html/ff08eee4_82b1_11df_acc7_002185ce6064.html (Consulta: 12 de abril de 2015).

⁵⁰ *Ibidem*, II, 131 135.

[...] la base de todo querer es la necesidad, la carencia, o sea, el dolor, al cual pertenece en origen y por su propia esencia. En cambio, cuando le faltan objetos del querer porque una satisfacción demasiado fácil se los quita enseguida, le invade un terrible vacío y aburrimiento: es decir, su esencia y su existencia pues, su vida, igual que un péndulo, oscila entre el dolor y el aburrimiento que son de hecho sus componentes últimos.⁵¹

Soren Kierkegaard (1813-1855) profundizaría en esta versión moderna afinando su análisis hacia la experiencia psicológica y estética. En *El concepto de angustia* propone el aburrimiento como una de las formas de lo demoníaco (lo negativo). Esto, como expresión del mal, puesto que es un aburrimiento que se lamenta por la presencia del bien en su vida. “Lo demoníaco es reserva cerrada y angustia por el bien.”⁵² Es la separación de la apertura de conciencia que se une al mundo ante la excusa por la falsa continuidad del diálogo con uno mismo, del *ensimismamiento*, que si bien pareciera albergar continuidad, no es tal, puesto que encerrada en sí misma la conciencia no puede sino albergar una concepción separatista que la diferencia del mundo. Este estado interno de separación es para Kierkegaard el que fragmenta la continuidad del tiempo, abstrayéndola y sintetizándola en la aparición de lo *súbito* como una sucesión incesante de acontecimientos que forman la personalidad fragmentada y por ende, da pie a la angustia. Es en este punto cuando ante la imposibilidad de representar la abrupta invasión de lo demoníaco, el autor propone el aburrimiento como recurso para mostrar el ensimismamiento de la conciencia separatista:

El artista debe ser demoníaco y esencia ímica; in embargo, no puede llegar a lo súbito, porque se lo impide la réplica. Pero no pretende sentar plaza de chapucero, como lo sería sin duda si se

⁵¹ SCHOPENHAUER, A. (2006). *Parerga y paralipómena. Tomo 1*, Madrid: Trotta. P. 369.

⁵² KIERKEGAARD, S. (2007). *El concepto de angustia*. Madrid: Alianza. . 24.

creyera capaz de producir un efecto auténtico profiriendo palabras en tromba o con otros recursos parecidos. Por eso, el verdadero artista elige exactamente lo contrario, es decir, el aburrimiento. A la continuidad que corresponde a lo súbito se la podría llamar muy bien “inanición”. El aburrimiento y la inanición son concretamente una continuidad en la nada. [...] La vacuidad y el aburrimiento significan a su vez ensimismamiento. [...]⁵³

Encontramos ya una versión bastante conformada de la sublimación moderna, justificando la grieta que distinguía entre el aburrimiento más simple, el de la gente común, y otro, origen de la existencia misma, que daba paradójicamente a sus víctimas, como mínimo, un sentimiento de integridad intelectual. En definitiva, más separación en los modos de concebirlo trajo una condición especial sobre sus descubridores, intelectuales y artistas que como cualquier ser humano podrían aburrirse. Una novedosa forma también de integrar dicha experiencia, dando paso a todo un periodo de estudio y análisis sobre el aburrimiento, aunque bajo el paradigma de la separatividad del pensamiento, resignado a entenderlo como sufrimiento inevitable.

La cultura hace eco rápidamente de esta actitud insurgente que encontraba en el aburrimiento el único síntoma crítico posible. La propuesta de Kierkegaard se hace realidad al convertirse en un ánimo preferente para la contemplación estética. De manera que en un mundo contradictoriamente escéptico y entregado (podríamos decir abandonado), a los “miserables progresos”, como diría Baudelaire, esta emoción se alzaba como la más diletante. Esto alcanzaría su máxima expresión en la crisis de creencias y valores del *mal du siècle* decimonónico⁵⁴ y en buena parte de la novela moderna en casos como

⁵³ *Ibidem*, p. 234.

⁵⁴ José Antonio Marina señala el origen de esta expresión en relación al aburrimiento tratado en la novela *Oberman* (1804) de Senancourt, con la fórmula *mal de Oberman*.

Dostoyewski, Goncharov, Proust, Flaubert o el mismo Baudelaire, que decía exacerbado:

Sin que haga feas muecas ni lance toscos gritos convertiría, con gusto, a la tierra en escombros y, en medio de un bostezo, devoraría el Orbe. ¡Es el Tedio! Anegado de un llanto involuntario, imagina cadalsos, mientras fuma yerba. Lector, tú bien conoces al delicado monstruo, ¡hipócrita lector –mi prójimo mi hermano!⁵⁵

Ivan Goncharov precisa ver en el aburrimiento de su protagonista *Oblómov* no solo un apocalipsis silencioso y ralentizado sino también un signo de estatus. Aburrimiento de clase que recuerda a la acedia y la tristeza medievales. La pasividad y la indiferencia propiciada por el lujo y la superficialidad del hábitat noble y burgués, junto a la dejadez y la pereza, son también vistas como una oportunidad de acceso al conocimiento sobre la vida. Así lo explica su amigo Andréi tras la muerte del protagonista:

[...] ¡este es el pago por el fuego de Prometeo! No sólo tienes que soportar esa tristeza, sino amarla, respetar las dudas y las preguntas. Son el exceso, el lujo de la vida y hacen acto de presencia cuando se llega a la cima de la felicidad, cuando no se tienen burdos deseos. No aparecen en una vida cotidiana, llena de pesar y necesidades. La mayoría de la gente no conoce esas confusas dudas ni la angustia de las preguntas... Pero aquel que tropieza con ellas en un momento oportuno no las considera como un mal, sino como queridos huéspedes.⁵⁶

Posteriormente el crítico Sainte Beuve pasaría a extenderla como un *mal del siglo*.
MARINA, J. A.; PENAS, M. L. (1999). *Diccionario de los sentimientos*. arcelona: Anagrama. P. 221.

⁵⁵ BAUDELAIRE, C. (2011). *Las flores del mal*. Madrid: Alianza.

⁵⁶ GONCHAROV, I. A. (2009). *Oblomov*. arcelona: ebolsillo. . 96.

Pocos años después, Walter Benjamin habla de un aburrimiento de tibieza y profundidad semejantes que permite explicar la dualidad señalada anteriormente. Entrevemos en él un movimiento integrador: el aburrimiento es la defensa levantada contra el miedo a lo inconsciente.⁵⁷ Nos protege del insondable desconocido que puede ser dios, el inconsciente o el azar. Pero también nos invita a abandonar el miedo a ese gigante que, aburridos, descubrimos en nuestro interior.

El tedio es un paño cálido y gris forrado por dentro con la seda más ardiente y coloreada. En este paño nos envolvemos al soñar. En los arabescos de su forro nos encontramos entonces en casa. Pero el durmiente tiene bajo todo ello una apariencia gris y aburrida. Y cuando luego despierta y quiere contar lo que soñó, apenas consigue sino comunicar este aburrimiento.⁵⁸

En otra ocasión sintetizado como “el pájaro de sueño que incuba el huevo de la experiencia”⁵⁹, el aburrimiento es un ingrediente de maduración, efímero y pesado. Reflejo de un proceso de enriquecimiento inconsciente y cierre del duelo que abre al proceso creativo. De forma que tras la muerte física o simbólica que en el aburrimiento adelanta al contacto con lo desconocido inconsciente, divino o contingente, el pensamiento moderno entrevé de forma nítida que como si fuera una situación límite de la conciencia ⁶⁰, el

⁵⁷ Ver capítulo 2 de la tesis: “Implicaciones psíquicas del aburrimiento desde el trauma de la desvalorización a los juicios de valor.”

⁵⁸ BENJAMIN, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. adrid: kal. . 31.

⁵⁹ BENJAMIN, W. (1991). “El narrador” en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. adrid: auris. . 18.

⁶⁰ Así las define el filósofo Otto Friedrich Bollnow en consonancia al aburrimiento: “Las situaciones límites son aquellas situaciones en las cuales el hombre se encuentra llevado hasta los límites mismos de su existencia. Son vividas en la experiencia dondequiera que la realidad no se cierre formando un todo armónico y lleno de sentido, sino que en ella se manifiestan contradicciones que no se pueden resolver por el pensamiento o incluso parece que respecto a ellas no queda más que eliminarlas radicalmente.” BOLLNOW, O. F. (1954). *Filosofía de la existencia*. adrid: revista e Occidente. P. 82.

aburrimiento entierra un miedo al mundo que contempla la esperanza de liberarse de la separación.

Las obras de la época recogen representaciones de la asombrosa monotonía del realismo pictórico así como de la psicología burguesa. *L'ennui* de Gaston de la Touche, *Nonchaloir (Repose)* de John Singer Sargent, *La buveuse (Portrait de Suzanne Valadon)* de Henri de Toulouse Lautrec; *Ennui* de Walter Sickert, *Paul Helleu dibujando con su esposa* de John Singer Sargent; e incluso de forma más dramática, *Los bebedores de absenta* de Edgar Degas, son solo algunas de las muchas pinturas que corroboran el interés por el aburrimiento y el vacío existencial durante estos años.

Los trabajos de juventud *Una historia con interés* de James Tissot que seis años después pintaría la misma escena con un ligero cambio en el punto de vista para llamarla *Una historia sin interés* sintetiza esta perspectiva sufriente consternada en su propia libertad. Los gestos de los retratados e incluso el clima del día en el exterior, la divergencia respecto al foco de atención, ya sea dentro del mapa o fuera de la escena, sobre el mismo territorio señalan en esta dirección. Así los títulos también van encaminados a retratar la subjetividad personal respecto a ambos juicios, libertad que es reconocida pese a los cánones de género y poder patriarcales que dominan la mayoría de representaciones del aburrimiento durante esta época, carácter que llevaría a Oscar Wilde a decir que sus pinturas “[...] son deficientes en sentimiento y profundidad; sus señoritas están demasiado a la moda para interesar al ojo artístico, y no tiene escrúpulos al pintar objetos sin interés de una forma aburrida.”⁶¹

⁶¹ WILDE, O. (1877) “The Grosvenor Galley, 1877” en *Miscellanies by Oscar Wilde*. he Project Gutenberg eBook. http://www.gutenberg.org/files/14062/14062_h/14062_h.htm (Consulta: 23 de agosto de 2016).



James Tissot. Izqda: *An interesting story*. 1872.
Dcha.: *An uninteresting story*. 1878.

La modernidad se decanta de esta forma por una sutil matización del aburrimiento al ir aceptando la subjetividad del individuo que lo experimenta, y por tanto, la relatividad de su existencia. Es por esto que el aburrimiento moderno es mostrado no tanto en posturas meditabundas y reflexivas, como ocurría en la Edad Media o el Renacimiento, sino que en él el cuerpo se abandona al contexto. Ha perdido cualquier tensión compensatoria. Tan solo fluye en su inacabable presente sufrido. El cuerpo se muestra ataviado (y extrañado) de civilización pero enterrado de animalidad, develando una misteriosa mirada que parece ausentarse de allí donde mira para abrirse a la oquedad de una mente que comienza a descubrir en si misma un extraño estado de cerramiento o acotación de la experiencia donde el cuerpo animal se desinfla para dar cabida a los tormentos del alma humana. Esta será la conclusión a la que llega Giorgio Agamben tras el análisis del aburrimiento profundo de Martin Heidegger que trataremos en el capítulo 3:

El *Dasein* [ser ahí] es simplemente un animal que ha aprendido a aburrirse, se ha despertado del propio aturdimiento y al propio aturdimiento. Este despertarse del viviente a su propio ser aturcido, este abrirse, angustioso y decidido, a un no abierto, es lo humano.⁶²

De forma que el sujeto moderno encuentra en el aburrimiento la orfandad de un animal que se descubre consciente de sí en el inabarcable, alienante e incomprensible mundo de la civilización. Naufragando en las que intuye como sus propias entrañas, su carnalidad, para dejarse llevar por la única fuerza que logra empujarle más allá de este extrañamiento: los pensamientos a partir de los cuales podrá hallar consuelo con su propia ilusión de realidad. Así el aburrimiento moderno es el más desorientado de los aburrimientos. Perdiendo como todos la capacidad del deseo que le permitía anclar amarras a su existencia, este aburrimiento llega como la declaración definitiva de la desposesión del sujeto moderno y la desvalorización de su conciencia.

Peter Bürger condensa este momento del aburrimiento moderno como uno de los más sorprendentes. Como explicamos, el aburrimiento es también para Bürger causa de la negación a uno mismo, un juicio que refleja un “amor propio invertido”. Y sin embargo, en semejante caída del yo particular, la de su inocencia animal pero también la de los grandes relatos que por su significación totalizadora conseguían lidiar con este aburrimiento depresivo, se descubre la potencia de un creador hasta entonces desconocido. Ello se restablece con la concentración en el momento presente y el cese de las resistencias por vivir en base a la voluntad propia. El autor lo explica a partir del *ennui* de Flaubert:

⁶² AGAMBEN, G. (2005). *Lo abierto: el hombre y el animal*. Valencia: re Textos. P. 129.

[Flaubert] experimenta el tedio vital no como yo endurecimiento, sino como privación de realidad. La vida parece volársele, y solo ve en sí la sombra de sí mismo (“une ombre qui marche”). Pero en la medida en que se le escapa de este modo el propio yo, se transforma su percepción. Las cosas más sencillas parecen enigmáticas, y comienza a ver el mundo con otros ojos. El ennui, que aminora el yo centrado, abre la posibilidad de una mirada que es capaz de encontrar lo maravilloso en el día a día. El sufrimiento por la singularización se convierte en la epifanía del instante portador de dicha, en el que la cosa más nimia se hace motivo de una revelación.⁶³

La consecuencia de guiarnos por la búsqueda del placer lleva a la decepción pero también a la contingencia, esa indeterminación de la vida tan molesta para la mentalidad separatista que busca el control y satisfacción permanente. Sin embargo este arrojido pesimista hacia el porvenir, favorecido como dice Elizabeth S. Goodstein, por la democratización del escepticismo⁶⁴, hacen del sujeto moderno un individuo en peligro de extinción que pierde su identidad para lanzarse al mundo en busca de algún paliativo o sustituto de su falta pero también puede lanzarse, casi sin saberlo, a una experiencia original sin mediaciones personales. Es esta doble posibilidad entre la falsa unión, falta de amor y sinceridad con uno mismo lo que lleva a decir a Roland Barthes que el aburrido no puede experimentar el verdadero goce sino tan solo contemplarlo:

Nada que hacer: el aburrimiento no es simple. No se sale del aburrimiento (delante de una obra, o de un texto) con un gesto de fastidio o prescindencia. [...] no hay aburrimiento *sincero*: si personalmente el texto murmullo me aburre es porque en realidad no

⁶³ BÜRGER, P.; BÜRGER, C. (2011). *La desaparición del sujeto: una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. adrid: kal. P. 23.

⁶⁴ GOODSTEIN, E. S. (2005). “Boredom and the democratization of skepticism in modernity” en Goodstein, E. S. *Experience without qualities: boredom and modernity*. Stanford: Stanford University Press. Pp. 412 420.

amo la demanda. ¿Pero si yo la amase (si tuviese algún apetito maternal)? El aburrimiento no está lejos del goce: es el goce visto desde las costas del placer.⁶⁵

El desenlace del aburrimiento moderno muestra que durante prácticamente dos milenios, nuestra manera de entender el aburrimiento apenas ha cambiado. Tan solo podemos notar un pequeño viraje hacia la conciencia interior del mismo. Por un lado, confluye aquí con la falta de impulso sexual como motor creativo de la materia, transmutado con los siglos a la falta del impulso intelectual necesario para la creatividad consciente, sobre todo en arte. Todas las épocas comparten su angustia respecto al tiempo, el descuido de si, la inquietud, el desánimo o el descontento. Por lo tanto, hablamos de una separación voluntaria o involuntaria de nuestra naturaleza creativa (Dios, genio, intuición, etc.). Por otro lado, los conflictos que su naturaleza plantea dirigen hacia la conciencia que lo contempla. Por lo tanto, la predominancia de juicios que sustentan el estigma del aburrimiento no conlleva necesariamente la identificación con la naturaleza del mismo sino que ya la misma tradición que expresa la denuncia nos brinda también las claves para su interpretación desde la unidad, señalando al aburrido como agente de su emoción desde la desvalorización personal y vital. Así este peculiar recorrido nos ha permitido descubrir que la conciencia de los aburridos es un testimonio de valor histórico y creativo que aporta una información fundamental para afrontar y explicar la complejidad contemporánea de este fenómeno difuso.

⁶⁵ BARTHES, R. (2005). *El placer del texto y lección inaugural*. México .F.: iglo XI. . 43.

1.2 Factores para la configuración del aburrimiento contemporáneo.

El breve recorrido histórico realizado nos hace llegar al aburrimiento contemporáneo con una conciencia separada de su capacidad de crear. La acérrima creencia en esta separación hace pensar el aburrimiento como algo ajeno al individuo que lo tiene que combatir con dificultad. Por esto resulta lógico que para olvidar semejante quimera, la sociedad contemporánea continúe en la lógica del deseo, buscando y proyectando en el mundo dinámicas de comportamiento cada vez más exigentes para *entre-tenernos* en un agotador proceso de examen permanente. Este proceso, si bien ha sido descrito siglos antes, es revolucionado en el mundo contemporáneo por una desmesurada incursión de mecanismos saciantes de todo tipo que, como la televisión o internet, pretenden ahogar el aburrimiento de cada día. La autoridad de la ciencia para influir sobre los paradigmas sociales; a su servicio, la técnica y la tecnología para modificar los modos de relación; y englobándolas, el consumismo que las sostiene económica y culturalmente, son los factores que alimentan la interpretación contemporánea del aburrimiento. De hecho, podemos decir que la influencia de estas estructuras de poder está saturando la conciencia humana haciéndola cada vez más sensible y dependiente a la mediatización.⁶⁶

⁶⁶ Para una visión más global a este respecto, ver el documental *Boredom*, dirigido por Albert Nerenberg. Aquí nos detendremos en aportaciones concretas que permitan comprender el estado de separatividad del aburrimiento contemporáneo con miras a capítulos siguientes de la tesis.

La psicología del aburrido.

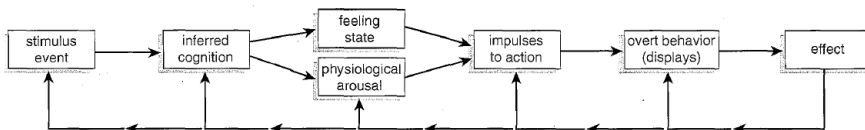
En 1958, el psicólogo Robert Plutchik establece su teoría de las emociones desde una perspectiva psico evolucionista. Esto quiere decir que cada emoción corresponde a un mecanismo de adaptación que la naturaleza propicia en la psicología de las especies con el fin de que estas puedan adaptarse óptimamente a su medio por determinados comportamientos. Por tanto, las emociones son fenómenos psicosomáticos que propician el diálogo necesario del individuo con su entorno para garantizar la perpetuación de la especie.

Extendiendo la idea de Darwin, propongo que en general, las emociones son activadas en el individuo cuando surgen problemas de supervivencia explícita o implícitamente. Tales situaciones incluyen amenazas, ataques, sustancias venenosas o el avistamiento de una pareja potencial. El efecto del estado emocional es crear una interacción entre los individuos y el evento o estímulo que precipitó la emoción. La interacción normalmente toma la forma de un intento de reducir el desequilibrio y restablecer un estado de reposo comparativo.⁶⁷

Plutchik explica esta afección como una cadena de percepción retroalimentada que, partiendo de un estímulo exterior, provoca un acto de “cognición inferida” –un proceso de interpretación (consciente o inconsciente) armado por pensamiento, aprendizaje y saber, de manera que dicha percepción aumenta la actividad psicológica y aparece el sentimiento en cuestión, que impulsa a la acción mediante una conducta determinada para conseguir el efecto oportuno. Por ejemplo, la amenaza de un predador (estímulo) es experimentada como

⁶⁷ PLUTCHIK, R. (2001). “The nature of emotions” en *American Scientist*. ígma i, ol. 89, p. 346.

un peligro (cognición inferida) que provoca el miedo (sentimiento) necesario para que el animal pueda correr (acción) a protegerse (efecto).

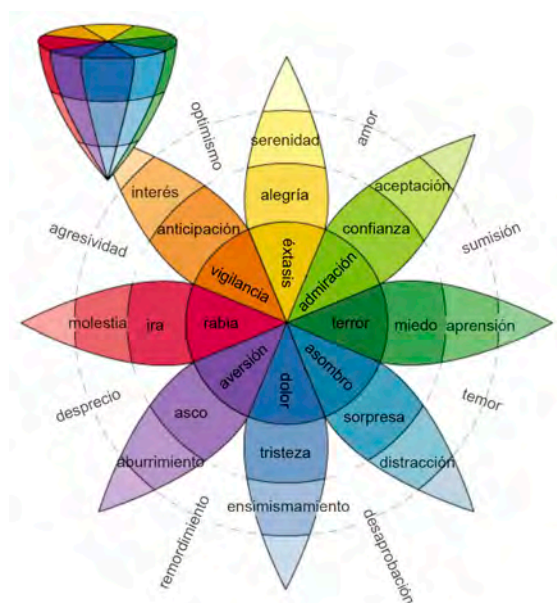


La cadena de eventos que definen una acción. Incluye retroalimentación.

Igualmente, este esquema explica el mecanismo de adaptación del aburrimiento. Digamos que ante la imposición de una actividad rutinaria (estímulo), se podría deducir según las propias capacidades cognitivas, que la experiencia es de poco valor (cognición inferida). De este modo la actividad mental del individuo, dedicada completamente al estímulo inicial, comienza a sentirse aburrida (sentimiento), lo que le impulsa a retirarse de aquel contexto o simplemente abandonar su actividad (acción) para evitar dicho estímulo (efecto).

Más precisamente, y pese a la confusión reconocida desde la psicología en lo que a clasificación de emociones se refiere, Robert Plutchik propone ocho tipos básicos clasificados en cuatro pares contrapuestos entre sí para buscar la estabilidad psicológica necesaria para la supervivencia. Esto lo explica gráficamente su *rueda de las emociones*, un modelo circunflejo en forma de cono invertido que deriva las llamadas *emociones primarias* en intensidad (alto, moderado y bajo), similitud y polaridad, desde la base hasta el vértice del cono, donde cesa la energía de la emoción. Las *emociones secundarias* son todas las posibles conjugaciones entre emociones primarias y/o secundarias. Basta decir que el aburrimiento ocupa uno de estos lugares de baja

intensidad, siendo el grado bajo de la aversión; naciendo de una mezcla de molestia y ensimismamiento; derivando en emociones secundarias como el desprecio o el remordimiento; encontrando su equilibrio en la aceptación.



Robert Plutchik. Rueda de las emociones. 1980.

El enfoque evolutivo de Robert Plutchik evidencia cómo bajo el aburrimiento hay un fondo de profundo rechazo que está al servicio del instinto de protección. Sin embargo, esta reacción no suele ser inmediata. A la par que la emoción baja su intensidad y se hace más social, es decir, más dialogante con el estímulo exterior, el aburrimiento muestra cierto margen de interpretación personal y deja de ser una necesidad estricta para la supervivencia. Por consiguiente,

[...] el lenguaje de defensa del ego y el estilo del lenguaje de afrontamiento se teorizan [conscientemente] para tratar con emociones particulares. Defensas del ego como la represión y la negación son generalmente consideradas inconscientes, mientras que los estilos de afrontamiento tales como minimizar y evitar se consideran métodos conscientes que utilizan las personas para hacer frente a los problemas que generan las emociones.⁶⁸

En otras palabras, esta emoción no solo mantiene un nivel inconsciente de alejamiento del mundo o alguna de sus partes, como veremos más adelante, sino que al reconocer y afrontar la emoción, nos estamos abriendo a la posibilidad de reducir o incluso evitar dicha experiencia. De aquí deducimos que en el acto de cognición del aburrimiento no solo prima el impulso inconsciente de perpetuación que se adapta a las condiciones de vida; también existe la voluntad de mejorarlas.

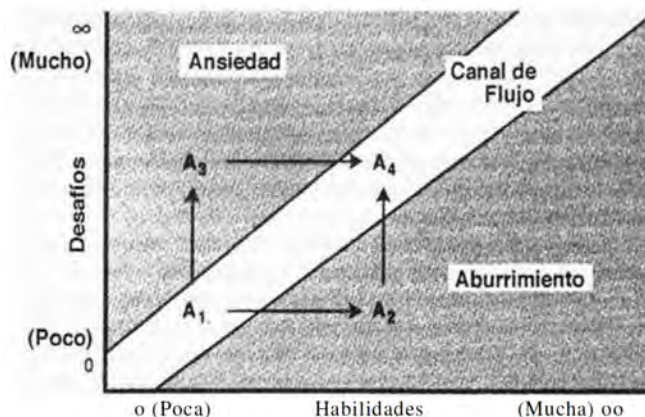
En esta línea Mihály Csikszentmihalyi incluye el aburrimiento en su teoría del “flujo” (1975), un estado emocional asociado al intento consciente por movilizar los propios retos y capacidades en favor del bienestar. Por tanto, un estado asociado también a la satisfacción del deseo y al crecimiento personal.

El flujo es la manera en que la gente describe su estado mental cuando la conciencia está ordenada armoniosamente; gente que desea dedicarse a lo que hace por lo que le satisface en sí. Al repasar algunas de las actividades que de forma consistente producen flujo (como los deportes, los juegos, el arte, las aficiones) es más fácil entender qué hace feliz a la gente.⁶⁹

⁶⁸ PLUTCHIK, R. (2002). *Emotions and Life: Perspectives from Psychology, Biology and Evolution*. ashington: merican sychological ssociation. .111.

⁶⁹ CSIKSZENTMIHALYI, M. (2011). *Fluir (flow): una psicología de la felicidad*. arcelona: Debolsillo. P. 20.

El disfrute de este estado recuerda a la visión tradicional que ha sustentado el aburrimiento durante siglos, llegando a verse como uno de los polos en la lógica del deseo mismo. Teniendo esto en cuenta, el aburrimiento resalta por su capacidad para bloquear el estado de flujo. Junto a la ansiedad, su otro polo de fragmentación, divide los procesos de atención en actividades cuyas habilidades requeridas están sobradamente cubiertas y no suponen desafío alguno. La siguiente gráfica de Csikszentmihalyi muestra esta clara dualidad en cuyo centro el deseo es cumplido para fluir libremente en la propia subjetividad. Un ejemplo que utiliza para explicar esto es el de un iniciado al tenis, aunque de la misma manera podemos sustituirlo por cualquier tipo de actividad, por ejemplo, la del artista (A1). Entendiendo que al principio pueda excederse en un desequilibrio entre desafíos y habilidades, el artista podrá caer en la ansiedad (A3) o el aburrimiento (A2) respectivamente. Sin embargo, gracias a estos desequilibrios de flujo, como si fuera una progresión escalonada, su capacidad como creador evoluciona poco a poco (A4).



Gráficos de flujo de Mihály Csikszentmihalyi.

Csikszentmihalyi entiende que el aburrimiento impide el placer al separar la conciencia de su canal de flujo. Por lo tanto vemos como el aburrido queda aislado en si mismo e incapacitado para desarrollar habilidades o superar desafíos. Por esto resulta llamativa la supuesta progresión creativa que el artista que llegara a aburrirse tendría dentro de este sistema, prácticamente condenado a un trabajo de moderación permanente donde el flujo no resulta ser un estado natural del ser sino una esforzada y variable meta a alcanzar. “El diagrama muestra solo la dirección de relaciones, no los límites precisos. Los puntos de transición quedan por determinar empíricamente.”⁷⁰ Se marca por tanto una división conceptual entre aquello deseable, que sería el estado de flujo, y el aburrimiento como “alarma” a partir de la cual retroceder al flujo perdido, aceptando el estado A1, o compitiendo lo suficiente como para alcanzar el A4. En última instancia, no se mira el aburrimiento más que como límite indeseable de lo deseable.

Los niños manifiestan que el estado de flujo no es algo a alcanzar sino una condición natural de nuestra psicología; por supuesto, antes de invitarlos a “crecer”. De modo que limitados por el proceso de maduración adulto, el flujo infantil se rompe pasando de una mentalidad de unión y descubrimiento natural a la fragmentación de traumáticos episodios psicológicos que inadvertidamente los llevan al aburrimiento. El mismo Csikszentmihalyi lo reconoce cuando dice que “el aburrimiento es algo que los niños tienen que aprender a la fuerza, como respuesta a elecciones artificialmente restringidas.”⁷¹ Por lo general, durante estos periodos la persona tiene que violentar drásticamente su conducta frente a una sociedad y familia que en pocos años, incluso en meses, le instigan a reprimir su comportamiento bajo el

⁷⁰ CSIKSZENTMIHALYI, M. (1975). *Beyond boredom and anxiety: experiencing flow in work and play*. ossey Bass Publishers. P. 50

⁷¹ CSIKSZENTMIHALYI, M. (2011). *Fluir (flow): una psicología de la felicidad*. arcelona: Debolsillo. P. 341.

imperativo de los roles propios del adulto (género, economía, cultura, educación, etc.), de manera que tales estados de disociación sean implícitamente compartidos dentro del ámbito social. El aburrimiento, efectivamente, es un inadvertido ritual de iniciación a la separatividad que resulta difícil evitar sin los recursos adecuados para fluir en la experiencia.

Uno de los lugares diseñados para dar herramientas de vida a los niños es la escuela. Sin embargo, bajo el desprecio por el aburrimiento la institución educativa también favorece estas dramáticas heridas al confundir la *unificación* con la *uniformización*. Los niños y niñas tienden de este modo a ser separados de su propia identidad o impelidos a cumplir los estándares educativos reprimiendo en muchos casos su expresión natural, que pasa a estar ocupada por el miedo y el abandono. El acuse de esta dramática situación se da según Cristina Corea e Ignacio Lewkowicz a raíz del cisma entre los códigos de profesores y alumnos, es decir, entre los programas de la escuela como institución disciplinaria del estado nación que se fundamenta en la normativa y el saber, frente a una nueva mentalidad de alumnos regida por la saturación informativa de los *massmedia* que se fundamenta en la imagen, el gusto y la opinión personal. Del malentendido e incluso la incompatibilidad aparente entre estos dos códigos, el de la concentración y la dispersión, nace el aburrimiento como falta de sentido o incomunicación con el entorno educativo. Un predominio de la percepción sobre la conciencia que deriva en la incapacidad pedagógica para instituir sentido común a la sociedad.

Frente a un sensorio muy saturado la subjetividad resulta monocorde, aburrida. Pero este tipo de aburrimiento no es un aburrimiento por represión, sino por desolación. Antes el aburrimiento se estructuraba mediante la prohibición -no e ejan r ugar r que me porté mal, entonces me aburro en casa . En esa configuración existe

un mundo interno que no puede expresarse. Pero la prohibición no es un problema de la subjetividad contemporánea. Hoy se sufre por saturación [mediática], porque todo el sensorio ha sido ocupado. El problema hoy es que el mundo interno no puede constituirse.⁷²

De esta forma el aburrimiento es el síntoma del quiebre simbólico de la subjetividad pedagógica, que en otras palabras, es la incapacidad de comunicación suficiente entre la rigidez y la laxitud de ambas partes para generar y transmitir conocimiento. Por esto los autores consideran al aburrido como “el espectador que es pura pista de información”, aunque incapaz de armar un sentido global o unitario por sí mismo. Pero un sí, reconocen los autores que ante la disposición inherente este flujo puede darse el caso donde el aburrido sea soporte de alguna experiencia.⁷³

Los experimentos de Thomas Goetz profundizan en esta línea buscando estrategias de adaptación en alumnos escolares (537) que concreten posibles enfoques sobre el aburrimiento. La investigación ocurre durante dos semanas con niñas y niños de 11 años en una escuela alemana. Después de confirmar que el 32% del tiempo invertido en clase se experimenta este estado (a veces incluso el 58%), extraen dos actitudes frente al mismo. Están los reevaluadores [*reappraisers*], que se acercan al aburrimiento para revisarlo y los evasores [*evaders*] que huyen de él. Ambas se subdividen respectivamente en: (1) el *acercamiento cognitivo*, la más efectiva, implica un cambio en la percepción propia (ej.: encontrar el interés a lo “aburrido”); (2) el

⁷² COREA, C.; LEWKOWICZ, I. (2005). *Pedagogía del aburrido: escuelas destituidas, familias perplejas*. Buenos Aires: Paidós Ibérica. P. 68.

⁷³ Corea y Lewkowicz precisan aquí que para abrir el camino de su pedagogía para evitar el aburrimiento tuvieron que liberarse del prejuicio asociado a este estado, superándolo como “anomalía” o “déficit” para hacer autocrítica: “Al reconocer allí [en el aburrimiento] una producción subjetiva que merecía ser pensada, se abrió una vía para comenzar a preguntarnos sobre la validez de lo que estábamos haciendo como docentes.” *Ibidem*, p. 168.

acercamiento conductual busca cambiar la situación exterior que se considera causa del aburrimiento (ej.: participando en clase); (3) la *evasión cognitiva* busca la distracción o dispersión mental (ej.: pensar en otra cosa diferente); (4) la *evasión conductual* pretende la huida haciendo algo diferente (ej.: hablar con el compañero en clase). Estas estrategias se fundamentan, según este equipo, en que “el aburrimiento es más grande en situaciones de aprendizaje percibidas como algo de poco valor”⁷⁴, argumento que trataremos más adelante. Para más inri, el equipo investigador propone la creación de programas de optimización para la educación basados en su estudio sobre el aburrimiento, con el fin de ayudar a los niños a engranarse dentro de las dinámicas académicas cuestionándoles (solo a ellos y ellas) su incapacidad de adaptación.

Considerando la efectividad independiente de estos programas, es posible que una intervención animando a los estudiantes a asumir la responsabilidad personal de sus sentimientos de aburrimiento, centrándose en el valor de utilidad de lo que están aprendiendo podría ayudar a reducir al mínimo las experiencias de aburrimiento, mejorar la motivación y el rendimiento de los estudiantes, y contribuir así a una experiencia de aula más agradable para estudiantes y profesores.⁷⁵

Otra investigación reveladora para el motivo de esta tesis es la dirigida por el doctor John D. Eastwood en *The Unengaged Mind: Defining Boredom in Terms of Attention*. En este artículo se plantea el abandono de la capacidad de atención como factor motivador de aburrimiento. Partiendo de esta premisa y basados en diversos estudios al respecto, el equipo propone tres enfoques que definen el grado de atención implicado en la conciencia aburrida. De manera que esta puede

⁷⁴ NETT, U. E.; GOETZ, T.; et al. (2010). “Coping with boredom in school: An experience sampling perspective.”, en *Contemporary Educational Psychology*, 6, . 1.

⁷⁵ *Ibíd*em, p. 58.

experimentarse como un desequilibrio progresivo que toma las formas (1) *orientadora*, que perturba la habilidad para dirigir la atención; (2) *ejecutiva*, que inhibe la capacidad de acción consciente; o (3) de *alarma*, que proyecta el malestar sobre el contexto.

Nos proponemos definir el aburrimiento como el estado aversivo que se produce cuando: (1) no somos capaces de emplear con éxito la atención sobre información interna (por ejemplo, pensamientos o sentimientos) o externa (por ejemplo, los estímulos ambientales) requeridas para participar en una actividad de forma satisfactoria; (2) somos conscientes del hecho de que, a pesar de ocupar la atención para participar satisfactoriamente en una actividad, la cual puede tomar la forma consciente de un alto grado de esfuerzo mental, invertido en un intento de emplearnos con la tarea en cuestión o de comprometernos con preocupaciones o tareas no relacionadas (por ejemplo, la mente errante); y (3) atribuyen la causa de nuestra aversión al medio ambiente (por ejemplo, "esta tarea es aburrida", "no hay nada que hacer").⁷⁶

El enfoque *orientador* es incapaz de contactar con la propia conciencia para dialogar consigo misma o el entorno, el *ejecutor* aplaza este encuentro procrastinando a través de diversas acciones y el de *alarma* pasa a culpar directamente a la situación. En todo caso, las tres actitudes recogen la dualidad de una conciencia separatista que busca ocupación en una cosa determinada, sea una situación, objeto o pensamiento. Prueba de esto da el fin último de la investigación, "manipular" los elementos cognitivos del aburrimiento para adaptarlos al juicio personal "negativo" de los autores:

[...] nuestra definición de aburrimiento en términos de atención puede explicar el hecho de que el aburrimiento sea una experiencia

⁷⁶ EASTWOOD, J. D.; et al. (2012). "The unengaged mind: defining boredom in terms of attention" en *Perspectives on psychological science*. *AGE ournals*, , . 84.

emocional negativa. Las cosas que no están dentro del foco de atención desagradan y por lo tanto, esta práctica distraída es sujeto de atribuciones negativas ("esta tarea es horrible y aburrida"). El hecho de atender inadecuadamente también altera el sentido de flujo que acompaña al correcto procesamiento de la información, lo que resulta en estados de ánimo negativos ("Estoy irritado, insatisfecho, etc.").⁷⁷

Aunque por otro lado, esta visión supone un gran avance, dado que dirige la causalidad del mismo hacia la atención, en cuyo abandono vislumbramos el primer paso para la percepción abierta que en capítulos siguientes se revelará como la vía integral para la sanación de la conciencia aburrida.

En resumen, las investigaciones reseñadas coinciden en buscar solución al aburrimiento desde una conciencia de separación que observa sus condicionantes externos (estímulos y desafíos) e internos (atención y habilidades) como ítems independientes que ir eliminando en la carrera por la salud psicológica. En otras palabras, se pretende matar el aburrimiento fragmentando al individuo, ignorando su totalidad a expensas de conocerla a través de la suma de sus partes, como toda ciencia tiende en su aspiración por el conocimiento y la transformación del mundo. Ante este anhelo, no solo la psicología del aburrido sino también la psicología que estudia al aburrido, se escinde de la naturaleza y así descubre su incompetencia en el tema.⁷⁸ Pese al evidente acercamiento, cuyo máximo exponente es el propuesto por Thomas Goetz con el perfil de *reevaluador cognitivo*, aquellos que intentan encontrarle el interés a aquello que les aburre, la emoción continua experimentándose y siendo diagnosticada como problema, o

⁷⁷ *Ibidem*, p. 488.

⁷⁸ La investigación de Paolo Bertrando y Teresa Arcelloni es de las pocas en reconocer y abordar el aburrimiento como "obstáculo" para la comunicación entre paciente y terapeuta desde la terapia sistémica. BERTRANDO P.; ARCELLONI, T. (2009) "Veleni. Rabbia e noia nella terapia sistémica" en *Terapia Familiare*, 9, p. 28.

en el mejor de los casos, como una mediocre compensación sintomática que olvida al verdadero protagonista de la emoción.

Por esta vía, el conocimiento científico parece encerrado entre la técnica y la ética, es decir, entre la elaboración de objetos y experiencias y la preocupación por mitigar sus efectos “negativos”. La escuela es el emblema de esta contradicción: la desadaptación de los niños al sistema les provoca un aburrimiento que luego se intenta parchear con el uso de la tecnología e incluso en los casos más graves, con la medicación. Esto, obviamente, conlleva un enorme desequilibrio psicológico que el premio Nobel de medicina Konrad Lorenz advertía en los años setenta del siglo XX:

El progreso tecnológico y farmacológico origina una creciente intolerancia contra todo cuanto ocasione el menor desagrado. Con ello desaparece la capacidad humana para el disfrute, que sólo es posible después de haberse superado con gran esfuerzo los impedimentos. El movimiento ondulatorio natural de los contrastes entre pesar y alegría decrece en oscilaciones imperceptibles hasta ocasionar un indecible aburrimiento.⁷⁹

Con la intención ciega de favorecer la calidad de vida desde un punto de vista materialista, el pensamiento científico acaba por negar la riqueza emocional del ser humano. Al considerar que tal empresa se da para la producción del bienestar, que es también la producción de placer, los márgenes de nuestra escasez aumentan para abrirnos al consumo de nuevas necesidades.

⁷⁹ LORENTZ, K. (1975). *Los ocho pecados capitales de la humanidad civilizada*. Barcelona: Plaza & Janes Editores. P. 57.

El consumismo como perpetuación del aburrimiento.

Con el nacimiento de la sociedad del bienestar, sinónimo a todas luces de la sociedad del consumo, occidente se abre a hacer de la lógica del deseo una lógica de vida y también darle sustento económico y material a base de la explotación humana y de la naturaleza. Esto genera la espiral postcapitalista de sustento de la riqueza material, que necesita del esfuerzo físico y psicológico de los implicados, a menudo incluso de su sufrimiento, como engranaje fundamental de producción en la jornada laboral pero también cada vez más extendido en el tiempo de ocio. Un tiempo que contrasta con la visión que tradicionalmente lo consideraba un lapso de libertad o de descanso de la maquinaria productiva, espacio e derecho a “reza”, ese “egalo e os ioses”⁸⁰ que diría Paul Lafargue en 1880, para llegar a finales del siglo XX con la “pereza refinada” de Raoul Vaneigem como “goce de uno mismo”⁸¹.

El artista Kazimir Malevich allana estos desencuentros en 1921 al descubrir lúcidamente el verdadero germen de la creencia de salvación mediante el trabajo. No por el trabajo mismo sino porque se considera que este es la vía para el ocio del vivir, visión que décadas después vertebrará la sociedad de consumo de la socialdemocracia en un alienante contradicción, la de conseguir una vida sin trabajo (ocio) a través del trabajo mismo:

El dinero no es otra cosa que una mínima conquista de pereza. Cuanto más se tenga más se conocerá la felicidad de la pereza. Las personas de ideas, que se preocupan del pueblo, no han visto –con toda

⁸⁰ LAFARGUE, P. (1980). *El derecho a la pereza*. Madrid: Editorial Fundamentos.

⁸¹ VANEIGEM, R. (2008). *Elogio de la pereza refinada (1996)*. Agitprov. <http://pinobertelli.it/wp-content/uploads/2015/04/Vaneigem-Raoul-Elogio-de-la-pereza-refinada.pdf> (Consulta: 14 de abril de 2016).

evidencia , este principio y este sentido de manera consciente. Siempre han sido solidarios para pensar que la Pereza es “la madre de todos los vicios”. Pero en su inconsciente, había otra cosa: la ambición de nivelar a todos los hombres en el trabajo, o, dicho de otro modo, de nivelar a todo el mundo en la pereza. Obteniendo de esa manera lo que el sistema capitalista no permite alcanzar. El capitalismo y el socialismo tienen la misma preocupación: llegar a la única verdad del estado humano, la pereza.⁸²

El remolino consumista promueve la creencia de conseguir la felicidad a través del equilibrio entre trabajo y ocio. Sin embargo, consideramos que esta forma de movilizar artificialmente la conciencia humana no es sino otra forma más de separación: vida simulada en el exterior que superponemos a una aburrida muerte interior. Solo queda el cansancio definitivo de una estructura que crece a costa de la disociación de la mente. Zygmunt Bauman explica este estado como la condición de los “nuevos pobres” de la sociedad capitalista actual denunciando el enganche perpetuo que arrasa inconscientemente con cualquier empoderamiento personal, atrapando a los individuos en el motor de la separación.

[La pobreza] es también una condición social y psicológica: puesto que el grado de decoro se mide por los estándares establecidos por la sociedad, la imposibilidad de alcanzarlos es en si misma causa de zozobra, angustia y mortificación. Ser pobre significa estar excluido de lo que se considera una “vida normal”; es “no estar a la altura de los demás”.⁸³

Por consiguiente, resulta lógico que ante la exigencia de guiar la vida por el consumismo, la conciencia se piense culpable o insatisfecha por

⁸² MALEVICH, K. (2006). *La pereza como verdad inalienable del hombre*. Vigo: Maldoror. P. 14.

⁸³ BAUMAN, Z. (2000). *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Barcelona: Gedisa. P. 64.

no alcanzar las metas de la normatividad, por ejemplo, no teniendo un trabajo. De esta manera, según el escritor chileno Jesús Sepúlveda, “aquellos que se acomodan a los distintos estándares de vida devienen autómatas. [...] devanando su memoria como una cinta de video para volver a ser programada por la maquina estandarizadora. Luego sobrevive rebobinando la misma cinta. Ése es el aburrimiento.”⁸⁴ Repetición y anestesia en una emoción que denota la resignación de no poder extraer placer de la simulación de vida que el consumismo vende como verdad. Un aburrimiento que finalmente es asociado a la destructiva seducción de un ilusorio espectáculo, de una vida falsa. “El aburrimiento es, así, el corolario psicológico de otros factores estratificadores, que son específicos de la sociedad de consumo: la libertad y la amplitud de elección, la libertad de movimientos, la capacidad de borrar el espacio y disponer del propio tiempo.”⁸⁵ Así resulta normal que perdamos la autonomía del *tiempo libre* que, empujado por el imperativo del deseo consumista, bloquea cualquier posibilidad de un encuentro interior más profundo.

El campo de la creación y contemplación artística tampoco escapa a la fagocitosis del deseo que el capitalismo institucionaliza al dirigir los flujos de consumo cultural. Como dice el escritor Juan Bonilla:

la gente no debe aburrirse por su cuenta, pues si se aburre sin control no consumirá lo que interesa que consuma y puede albergar un cansancio que le lleve a generar conciencia de estar siendo utilizada; pero a la vez, es bueno que la gente se aburra, porque estando aburrida consumirá.⁸⁶

Por lo tanto, el arte también cae en las contradicciones señaladas, desde los museos a los mass media, al encerrarse entre la exigencia de

⁸⁴ SEPÚLVEDA, J. (2013). *El jardín de las peculiaridades*. Buenos Aires: L'Anomia. P. 8.

⁸⁵ BAUMAN, Z. (2000). *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Barcelona: Gedisa. P. 66.

⁸⁶ BONILLA, J. (2002). *Teatro de variedades*. Sevilla: enacimiento. . 55.

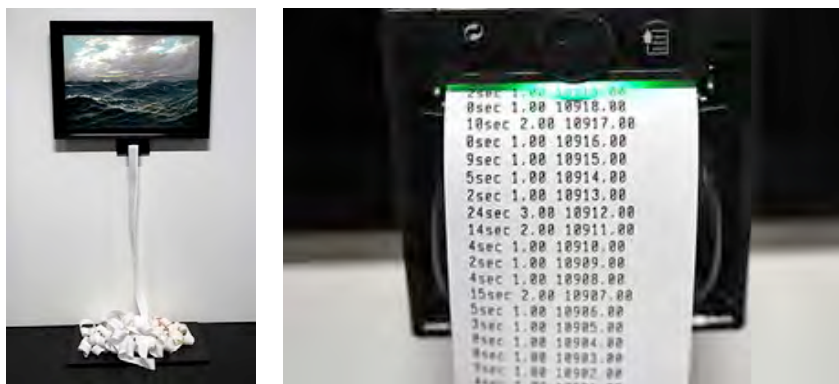
la producción cultural y la inversión del tiempo de ocio en espacio para el consumo estético. De esta forma, la cultura se pervierte en un terreno de competencia donde rige la lógica del mercado, el impacto mediático y la diversificación exponencial de formas y contenidos. El resultado es, como explican Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, un *capitalismo artístico* que absorbe el diseño y la creatividad como recursos de persuasión y dependencia para la explotación económica de las personas.

Estamos, pues, en una sociedad en que los consumidores dedican casi todo su tiempo libre a actividades que ellos mismos consideran de muy poco valor y con las que no siempre obtienen una gran satisfacción. De ahí nuestra insólita situación. [...] La cultura aparece como un sector no sólo de disintimiento, sino también, frecuentemente, como generador de irritación, aburrimiento y decepción. Esto es válido para la televisión y más aún para el arte actual, que la inmensa mayoría considera incomprensible, “cualquier cosa”, una descomunal tomadura de pelo. [...] En las sociedades tradicionales, el sistema cultural profundamente legítimo, integrado e interiorizado, era fuente de satisfacciones, mientras que la vida material estaba lejos de permitir siempre las necesidades básicas. Hoy sucede al revés: las insatisfacciones culturales proliferan en la misma proporción en que se multiplican las satisfacciones materiales.⁸⁷

Valga e jemplo l orto riodo e iempo, penas egundos, ue l público dedica a la contemplación de obras de arte, pese a que ciertamente, los museos estén más abarrotados que nunca. La obra *The value of art* [El valor del arte], de 2010, de Christa Sommerer y Laurent Mignonneau ilustra la ironía. Esta instalación interactiva saca a la luz la caprichosa lógica del mercado al establecer el precio de obras mediocres, compradas en subastas públicas por los autores, en base a la cantidad de personas que se detienen a mirarla, interpretando esto

⁸⁷ LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la era del capitalismo artístico*. arcelona: nagrama. . 19.

como un supuesto interés del público. Esto se consigue con unos sensores al paso frente a las obras, midiendo el tiempo de contemplación y calculando en base a esto un precio final que, lógicamente, tiende a incrementar a lo largo de la exposición para luego venderse. Con esta estrategia la obra termina por ser “una reflexión crítica sobre la economía de la atención, la relación entre artista, obra y audiencia, y la cuestión del valor monetario e ideológico del tiempo y dedicación de los artistas y públicos.”⁸⁸



Christa Sommerer y Laurent Mignonneau. *The value of art* [El valor del arte]. 2010. Instalación interactiva con la obra de un pintor llamado Hansen.

Uno de los artistas que más controvertidamente destapa las crudas contradicciones del capitalismo vigente es Santiago Sierra. En su obra chocan la crueldad del sistema productivo junto a la perversión consumista que asume su propio arte, siempre con un trasfondo de lacerante aburrimiento que parece aludir a un encuentro contradictorio

⁸⁸ SOMMERER, C.; MIGNONNEAU, L. (2015). “The Value of Art’ – Transforming user attention into monetary value in a series of interactive artworks” en *ISEA 2015. Proceedings of the 21st International Symposium on Electronic Art*. http://isea2015.org/proceeding/submissions/ISEA2015_submission_111.pdf (Consulta: 29 de abril de 2016).

entre la vieja pobreza de la fuerza del trabajo y la nueva pobreza del consumidor hastiado. Estas dos naturalezas se imbrican en dos movimientos. El primero podría decirse que es el contenido explícito de la obra, generalmente asociado a la fuerza de trabajo, la marginalidad o el material. El segundo es el contexto implícito del mundo de la cultura. De manera que en condición de arte de consumo para museos, la obra de Santiago Sierra demuestra la versión más perversa de un capitalismo que contamina a instituciones y empresas, pero también a un público que, atraído por el impacto y contundencia de las piezas, se descubre cómplice de dichas perversiones. De esta manera, la indiferencia contemporánea se muestra, pese a saberse sostenida por el sacrificio ajeno, como producto de una verdadera prostitución de la dignidad que gira en torno a la remuneración de los participantes.

La descripción que aporta el artista de cada una de sus obras es suficiente para entrever el conflicto de intereses entre producción y consumo cultural, así como el aburrimiento y la fatiga derivados de la alienación. Seleccionamos aquí dos casos del año 2000:

68 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso a un museo. Museo de Arte Contemporáneo de Pusan, Corea.

Durante la inauguración del Festival Internacional de Arte Contemporáneo de Pusan, PICAF por sus siglas en inglés, 68 personas contratadas se sentaron ordenadamente frente a la puerta de acceso principal del evento. Estas personas permanecieron tres horas continuas en sus posiciones, sin apenas movimiento. A todas ellas se les pagó 3.000 won por hora, el equivalente a \$3, lo que representa el doble del salario mínimo coreano, situado en 1.500 won. Este mínimo suele ser incumplido, dándose la circunstancia de que los trabajadores del museo donde se realizaba la acción cobraban \$12 al día por jornadas muchas veces superiores a las diez horas. Cinco de los trabajadores contratados portaban carteles en inglés y coreano con la

leyenda: “Me pagan 3.000 won’s a la hora para realizar este trabajo”. Este texto resultaba claramente visible para el público y autoridades asistentes al evento inaugural.⁸⁹



Santiago Sierra. *68 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso a un museo*. Museo de Arte Contemporáneo de Pusan, Corea. 2000.

12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón. CE allery ew ork, stados nidos.

Esta obra fue una versión de la realizada en Guatemala en agosto de 1999. Los trabajadores permanecieron cuatro horas diarias durante 50 días. La mayoría de ellos eran mujeres de raza negra o de origen mexicano. Fueron contratados mediante una agencia de empleo estatal y recibieron el mínimo estipulado por hora en dicho estado, \$10. Para evitar denuncias por las condiciones de trabajo, permanecer encerrados cuatro horas seguidas, el contrato se hizo como extras para un espectáculo, debido a la legislación, en ese caso, es permisiva. Los trabajadores no fueron los mismos durante los 50 días; muchos

⁸⁹ SIERRA, S. (2000). *68 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso a un museo*. http://www.santiago-sierra.com/200010_1024.php (Consulta: 29 de agosto de 2016).

renunciaron, entrando otros en su lugar, o faltaban al trabajo, quedando su silla y caja vacías.⁹⁰

Al mostrar un claro aburrimiento, fruto de las contradicciones del capitalismo actual, las obras de Santiago Sierra inquietan la exposición del individuo contemporáneo como centro a partir del cual se da la separación; como lugar desde donde contemplar la morbosa aberración político social del siglo XXI; como momento para el pensamiento crítico frente a las estructuras de poder.



Santiago Sierra. *12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón.* CE allery. ueva ork. 000.

Simultáneamente a estas condiciones de precariedad asistimos a la personalización del trabajo (reducción de horas, horario flexible, trabajo freelance, etc.), que sustituye la rigidez social e institucional anterior por modelos de aparente flexibilidad y comunicación que apoyados por la digitalización, tampoco escapan al aburrimiento.

El profesor Michael Gardiner de la University of Western Ontario se acerca al estudio de estas nuevas condiciones de vida bajo el capitalismo a partir del análisis del pensamiento autonomista marxista. Según su

⁹⁰ SIERRA, S. (2000). *12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón.* http://www.santiago_sierra.com/20005_1024.php (Consulta: 29 de agosto de 2016).

argumento, la devaluación de la noción de trabajo tradicional derivada del despliegue de las sociedades tecnológicamente avanzadas no solo cambia las condiciones de producción sino que al infiltrarse mediante los mecanismos de consumo en las vidas de las personas, tiende a modificar la subjetividad, los comportamientos y en consecuencia, el estado afectivo (“capital inmaterial”). Esto es:

[...] un cambio de la subyugación jurídico legal de los trabajadores en su puesto por el confinamiento de la totalidad de la vida a los flujos de acumulación de capital a través de medios técnicos y económicos. [...] [que reclama] habilidades interpretativas y comunicativas que moldean los flujos de conocimiento sobre los gustos y preferencias del consumidor, habilidades para la resolución de problemas, promover la iniciativa grupal e individual y una adaptabilidad sin fin a las cambiantes condiciones productivas y de mercado.⁹¹

De esta manera, según Gardiner, el aburrimiento en el siglo XXI continúa destapando la abusiva y exigente infiltración neoliberal funcionando como “factor desmotivante” para “protegerlos del caos” exterior; un “rechazo extendido hacia el trabajo”:

El aburrimiento en la era del trabajo inmaterial es la forma colectiva del cuerpo mente social de advertirnos de la necesidad de frenar las cosas. Es el residuo ‘miserable’ de la defectuosa y carnal humanidad de un creciente y digitalizado mundo post humano.⁹²

Al imbricarse con el ocio, el trabajo nos arrastra a la atomización de la experiencia, cuyos fragmentos inconexos son convertidos en potenciales productos de mercado. De aquí la creencia de una vida que se consume; se gasta y se compra a cambio de nuestro tiempo. Así habitamos impasibles la inercia de un materialismo desbocado que

⁹¹ GARDINER, M. E. (2014). “The multitude strikes back? Boredom in an age of semicapitalism” en *New formations: a journal of culture/theory/politics*. vol. 2, . 3.

⁹² *Ibidem*, . 4.

desvaloriza al individuo y especula con su subjetividad. Por ello es ineludible esta crisis sistémica que se alimenta del aburrimiento de las masas. Esto lleva a Michael Gardiner a la necesidad de una “economía política de la psique” que implante mecanismos legales que prevengan el detrimento psicológico de la sociedad ante la incapacidad de darle sentido a la permanente avalancha de información a gestionar. En definitiva, elaborar mecanismos de prevención frente a aquello que nos ha separado.

La manifestación política del aburrimiento en la estela del Situacionismo.

También bajo el marco capitalista, Isaac Asimov pronosticó en 1964 un futuro utópico donde las máquinas liberan al ser humano del trabajo y en consecuencia, del aburrimiento asociado a sus rutinas, mediatizando la vida para hacerla más cómoda y permitir que cada individuo se dedique a la labor que más le satisfaga y realice como persona. De modo que según el autor, la tecnología brinda la posibilidad de evitarnos la saturación o “atrofia mental” que resulta de la dictadura del trabajo. Esto permite que el cerebro humano reencuentre nuevamente espacio para su cultivo.

Un cerebro al que nunca se le da la oportunidad de pensar tiene muchas posibilidades de perder su capacidad. Por eso existía el estereotipo, en el pasado, del campesino estúpido, casi animal. No nacieron así; fueron conformados de esa manera por la vida completamente falta de estímulos que se veían forzados a vivir. Con toda seguridad, muchos pensadores creativos y brillantes de hoy en día descienden de tales campesinos; no había ningún problema con los

genes. [...] Al mismo tiempo que disminuya el porcentaje de gente forzada a pasar la vida en trabajos manuales no especializados, va a aumentar el porcentaje que puede contribuir con algo creativo.⁹³

No obstante, este enfoque optimista se da siempre a costa de la mediación de máquinas, asumiendo implícitamente que un mundo sin ellas es incapaz de desarrollarse creativamente a la vez que permanece condenado al aburrimiento; “una enfermedad sería –dice Asimov que indica una falla en el proceso de pensamiento”⁹⁴. Pero este espacio liberado en la mente no solo beneficia el ejercicio creativo, sino que contrariamente, puede ser ocupado por otros órganos de subyugación que asalten el pensamiento subjetivo.

Asimov ve esta posible trampa mental bajo la forma del espectáculo. De la misma forma que existe la atadura a la cadena productiva, también existe la atadura de lo espectacular, viendo en su experiencia más un juego de espejos para entretenernos que un lugar donde sentir y reflexionar subjetivamente:

El mundo del espectáculo tiene algo de oropel y jactancia. Los carniceros nada más son carniceros, los empleados nada más son empleados, Sin embargo, un actor puede ser rey, ángel, asesino, hombre de negocios o... cualquier cosa. [...] No importa; los accesorios se aferran, y envidiamos la agitación y encanto de la vida superficial que percibimos sin que nos importe nada el aburrido desengaño que pueda ocultar.⁹⁵

⁹³ ASIMOV, I. (1992). “Llenando el espacio cerebral” en Asimov, I. *La receta del tiranosaurio. Volumen I. Nuestro futuro*. [PDF]. México D.F.: EDAMEX. <http://laprensadelazonaoeste.com/LIBROS/Letra.A/A/Asimov,%20Isaac%20%20La%20Receta%20del%20Tiranosaurio%20I,%20Nuestro%20Futuro.pdf> (Consulta: 4 de abril de 2016).

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*, “El mundo del espectáculo”.

Desde esta postura, intuyendo desde su época las posibilidades futuras de la humanidad, Asimov ve en la ficción del espectáculo tan solo un leve intento de lo que las máquinas pueden hacer realidad. Pero además de esto indica algo mucho más dramático y probablemente, más complejo de resolver: si por lo general el público prefiere la superficie del espectáculo a su fondo, e incluso al conocimiento combinado de ambas, esto quiere decir que bajo el espectáculo, el aburrimiento ocupa secretamente a nuestras vidas, como la falta o sentimiento de carencia subyacente a cualquier adicción. De modo que ante la oferta, resulta lógico que un público inconsciente se adentre en la lógica pasiva del espectáculo, haciendo de la cultura un terreno de abandono personal y expectativa por el artificio de la representación máquina (cine, televisión). Alegre alienación que niega su adicción al aburrimiento y provoca la narcosis de la creatividad.

Cuatro años más tarde, el movimiento situacionista y toda su cultura contemporánea abrió el primer debate social sobre esta sensación de falso confort o “mala conciencia” según Marcus Greil, del aburrimiento. La alusión permanente a esta emoción es constante en la revista *Internationale Situationniste*⁹⁶ pero también tuvieron un eco muy importante como famosas proclamas durante Mayo del 68: “El aburrimiento siempre es contrarrevolucionario”, de Debord o “No queremos un mundo donde la garantía de no morir de hambre se compensa por la garantía de morir de aburrimiento” de Vaneigem. Este último confiesa en su *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, sentirse “poco inclinado a escoger entre el placer dudoso

⁹⁶ He aquí algunas: “si no somos surrealistas es por no aburrirnos”; “Nos aburrirnos en la ciudad, ya no hay ningún templo del sol”; “No prolongaremos las civilizaciones mecánicas y la fría arquitectura cuya meta es el ocio aburrido”; “La novedad perpetua abolirá el aburrimiento y la angustia creados por la máquina infernal que reina en lo siempre igual”; El último hombre morirá de aburrimiento como la rana muere de hambre en medio de su tela”.

de ser engañado y el aburrimiento de contemplar una realidad que no me concierne.”⁹⁷ Actitud que no solo muestra el rechazo frontal que el Situacionismo hereda de gran parte de la vanguardia europea sino que de forma más precisa, arremete contra los mecanismos de mediatización cultural que cambian la relación inter subjetiva natural por las formas y sentidos preconcebidos de la representación del poder.⁹⁸ En otras palabras, más que criticar el aburrimiento mismo, el Situacionismo indaga bajo su fondo para extraer los condicionantes culturales que dan pie a su origen, creyendo que para acceder al placer hay que abandonar el tedio de la vida. De este modo se evidencia como el aburrimiento que nace de la mediatización tecno económica es uno de los riesgos de la incursión en estas tentadoras formas de representación.

⁹⁷ VANEIGEM, R. (1977). *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Barcelona: Anagrama. P. 24.

⁹⁸ El libro de Grail Marcus, *Rastros de carmín* analiza en profundidad el fenómeno del aburrimiento durante esta época, convertido en objeto de estudio que motivaba subterráneamente la cultura crítica juvenil, más concretamente de la mano del Situacionismo. MARCUS, G. (1993). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama.



CAMARADES, C'EST JUSTE UN COMMENCEMENT. POUR EN SAVOIR PLUS LONG SUR VOUS-MÊMES, POUR RECONNAÎTRE RAPIDEMENT VOS POSSIBILITÉS, LISEZ LA REVUE "INTERNATIONALE SITUATIONNISTE". LE NUMÉRO 11 VIENT DE PARAÎTRE, ROUTE POSTALE 307 03 PARIS.

internationale situationniste

Internacional Situacionista. Dans le decor spectaculaire... Póster. 1967.

Un claro ejemplo de este empeño por educar sobre la materia invitando a la sociedad a romper con dicha seducción y aburrimiento lo encontramos en el cómic póster que anunciaba la publicación del nº 11 de La Internacional Situacionista. Esta obra parte del *détournement* o desvío del texto atribuido a Raoul Vaneigem y el diseño de André Bertrand. El cómic, del cual circuló otra versión semejante, muestra precisamente el aburrimiento como la zona de confort del consumismo, una tentación donde el pensamiento se prostituye y la conciencia queda alienada. “Nada falta en el confort del aburrimiento!” comienza el texto. Luego advierte una mujer desnuda, hacia el final de su esclarecimiento: “Ya tenemos que abandonar. Volver al aburrimiento. A los tiempos muertos”. Imagen estereotipada del deseo, que es la representación tóxica que nos pierde en el aburrimiento.

Guy Debord dedica buena parte de *La sociedad del espectáculo* a indagar en el carácter separatista de la representación espectacular:

[El espectáculo] es el poder separado desarrollándose por sí mismo, en el crecimiento de la productividad mediante el refinamiento incesante de la división del trabajo en fragmentación de gestos, ya dominados por el movimiento independiente de las máquinas; y trabajando para un mercado cada vez más extendido. Toda comunidad y todo sentido crítico se han disuelto a lo largo de este movimiento, en el cual las fuerzas que han podido crecer en la separación no se han reencontrado todavía.⁹⁹

El espectáculo decide por si mismo los aspectos de la realidad compartida con el espectador, convirtiéndolo más en un mecanismo de su maquinaria que en el agente de su sentido. Todos los productos de consumo no son creados para el espectador sino que en el fondo acaban mostrándose como una imposición de cánones estéticos así como de

⁹⁹ DEBORD, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Austral. P. 16.

valores acordes con la explotación de su conciencia. Por lo tanto, el espectáculo nunca es creador de realidades sino de representaciones fijas que sitúan el foco de la creación de forma independiente al del espectador consumidor.

[El espectáculo] dice Debord no es más que el lenguaje común de esta separación. Lo que liga a los espectadores no es sino un vínculo irreversible con el mismo centro que sostiene su separación. El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne en tanto que separado.¹⁰⁰

Nunca existirá en él un público creador según el filósofo francés. Por eso la mentalidad separatista que promueve este servilismo cultural acaba fracasando en su eterna promesa de entretenimiento. En su empeño por distraer, el espectáculo que media entre la realidad y el individuo suele perpetuar la distancia del aburrimiento. Contamina la conciencia alimentando la creencia de *dependencia creativa*, es decir, la creencia en la necesidad de la representación o lo que lo mismo, promover el olvido de la creatividad subjetiva de cada individuo, que es su libertad. Por esto es lógico que para el Situacionismo el aburrimiento no solo sea “contrarrevolucionario” sino que promueva única y exclusivamente la separación, pasando a ser uno de los puntos clave de la crítica al capitalismo que la Internacional Situacionista y su influencia en la cultura popular ejercerá.¹⁰¹ En resumen, por mantener una crítica

¹⁰⁰ *Ibíd*em, p. 18.

¹⁰¹ El antropólogo Carlos Granés matiza esta influencia al encontrar un éxito relativo en este enfoque de la empresa vanguardista de la que participa el Situacionismo: “Individualmente, no hay duda al respecto: cada una de las batallas utópicas que emprendieron las distintas vanguardias condujo a la derrota. Pero en conjunto, sumando los esfuerzos de futuristas, dadaístas, surrealistas, letristas, músicos experimentales, poetas beat, situacionistas, yippies y demás revolucionarios culturales, sus batallas por transformar la vida resultaron fructíferas. Si hoy sorprende que buena parte de la población occidental, independientemente de que sea rica o pobre, culta o ignorante, profesional rabajadora, riente u ida acia l edonismo, a úsqueda e experiencias fuertes, espectáculos excitantes, aventuras transgresoras y actitudes rebeldes, es porque se ha olvidado el legado vanguardista.” GRANÉS, C. (2011). *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus. P. 7.

radical y discriminatoria respecto al sistema capitalista y el espectáculo, el Situacionismo mantiene el estigma del aburrimiento a costa de promulgar la renovación de la conciencia social a principios de la segunda mitad del siglo XX.

Esto mismo ocurre frente a los postulados del artista y teórico Hakim Bey, quien influido por este movimiento promovía en 1993 el Inmediatismo, la simple práctica subjetiva de la creatividad humana, una libertad que pese al crecimiento exponencial de la mediatización en estos años, se radicaliza más allá de las propuesta situacionistas:

Todo el arte –dice Bey– consiste en una mediación adicional de la experiencia [...] La tendencia de la Alta Tecnología y la tendencia del Capitalismo Tardío impulsan ambas a las artes más y más hacia formas extremas de mediación. Ambas ensanchan el abismo entre la producción y el consumo del arte, con el correspondiente incremento de la “alienación”.¹⁰²

Por ello finalmente el Inmediatismo, como el Situacionismo, acaba por contribuir a la separación con la misma violencia cultural que critica. Al negar una parcela de la cultura nada desdeñable y en crecimiento, la guerrilla cultural muestra su radicalidad en la polaridad opuesta al espectáculo, creando más separación bajo la forma de una supuesta lucha por la creatividad. Así visto, este planteamiento es limitado en su traducción o acercamiento a una experiencia creativa e integradora de la conciencia.

Un artista que hereda el ánimo situacionista reflexionando sobre la vigencia de dicha violencia cultural es Sam Durant, quien a lo largo de toda su obra aborda los problemas de representación de los movimientos de transformación social americanos del siglo XX. Sus

¹⁰² BEY, H. (1999). *Inmediatismo*, Barcelona: Virus. P. 4.
<http://www.merzmail.net/inmediatismo.pdf> (Consulta: 14 de febrero de 2015).

móviles homenajean las proclamas de mayo del 68 a la vez que funcionan como una invitación a la toma de aquellos improvisados escudos y proyectiles usados durante las revueltas estudiantiles. Casi con un sentido de añoranza, Durant no solo pone en juego el debate sobre aquel espíritu político sino que también lo renueva al darle un carácter ensoñador desde su nivel escultórico y simbólico, como si aquellas gestas solo quedaran hoy en el recuerdo de sus armas físicas e intelectuales. En este sentido se acentúa el abandono de los objetos (vallas, adoquines, tapaderas) y el lenguaje (carteles, megáfono) utilizados para la protesta, convirtiéndolos en emblemas caducos. Pero esto es solo aparente, dado que desde el relativo fracaso de aquello que representan nos mueven al despertar de una alienación todavía candente y al rechazo del sistema que la propicia.



De izqda. cha. e rriba abajo: *L'ennui est contre-révolutionnaire*. óvil. 2005; *Aquí está su votación*. óvil. 2004; *Hacer es la mejor manera de decir*. óvil. 2004.

El espíritu situacionista recoge un descontento generacional hacia las estructuras de poder que dirigen la sociedad. La ciencia como guía para una verdad basada en el materialismo, que es explotado por el sistema de consumo para servirse económicamente de la ciudadanía, es el motor principal de sus denuncias. Y a esto se suma el arte, que tan solo parece tener que subirse al carro de la mediatización y colaborar, como dice Gilles Lipovetsky, en la construcción de un imaginario que huye de la angustiosa realidad cotidiana a través de la “hipertrofia lúdica” en la representación.¹⁰³ Intento que por otra parte se muestra inútil para la integración de una juventud post bélica que censura con intensidad la ubicua instrumentalización a la que se ven sometidos. Sin embargo, la reacción situacionista cae en el mismo error al denunciar esta subordinación, pues a nuestro entender juzga el aburrimiento como algo que no merece la pena mirar de frente más que para utilizarlo como reo de sus ataques. Y probablemente, como señala Julian Jason Haladyn, este sea uno de los grandes fracasos culturales del situacionismo,

[...] debido en gran parte a la falta de voluntad de la IS para reconocer el grado en que su crítica de la cultura moderna requiere el aburrimiento, no como algo dado, sino más bien como una forma de voluntad subjetiva que representa uno de los poderes más significativos del individuo frente a los deseos implacables.¹⁰⁴

Se hace evidente que en la gestión del aburrimiento es inútil modificar los mecanismos psicológicos, sociales o culturales desde una acción indirecta sobre el mundo. Cuando menos, resulta remendamente complejo, dada la baja efectividad práctica que los análisis citados tiene sobre la realidad. Y aunque evidentemente, estos podrían facilitar un

¹⁰³ LIPOVETSKY, G. (1988). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama. P. 157.

¹⁰⁴ HALADYN, J. J. (2015). *Boredom and art. Passions of the will to boredom*. Washington D.C.: Zero Books. P. 149.

mejor contacto con la emoción, digamos, a través de una introducción a la conciencia del aburrimiento, se hace necesario un enfoque más profundo que indague el verdadero origen de su causa. Para ello es necesario abrirnos a la complejidad de la psique humana, indagando también en los procesos inconscientes que sustentan (a la vez que ocultan) el origen de su separatidad.

**2 IMPLICACIONES PSÍQUICAS DEL ABURRIMIENTO
DESDE EL TRAUMA DE LA DESVALORIZACIÓN A LOS
JUICIOS DE VALOR.**

*La gente aburrida necesita tratamiento más
urgentemente que los locos.*

Carl Gustav Jung.

-Máma... estoy aburrido.-

-Pues échate en remojo.-

Expresión popular.

2.1 La falta inconsciente del aburrido.

La mayoría de casos referidos hasta ahora hacen alusión al aburrimiento de una forma directa e incluso agresiva, construyendo un estigma que de forma voluntaria condiciona el comportamiento de los individuos hacia la separación de aquellos objetos, circunstancias o personas que consideran responsables de su aburrimiento. Por otro lado, también hemos ido haciendo referencia a la importancia del inconsciente en la creación de aburrimiento, sugiriendo que bajo la aparente indiferencia y pesar del cuerpo aburrido e incluso bajo los condicionantes históricos, científicos, tecnológicos y de consumo, se encuentra una mentalidad inquieta e ineficaz para dialogar con el mundo. Quizás por esta razón Carl Gustav Jung hacía contundentemente la declaración citada al inicio del capítulo a su amigo George Beckwith¹. Y es aquí donde nos detenemos ahora dado que la frustración de este diálogo impide la creatividad y lleva a esta conciencia hacia la apatía que todos reconocemos. No obstante, y aunque no sea a través del propio Jung, puesto que no se centró en el tema específicamente, al indagar en las intenciones no reconocidas de cualquier aburrido llegaremos a comprender la escisión respecto a su propio ser, la causa de un trauma oculto que aunque se muestre con la típica abulia es empujado por la mayor de las bulimias: aquella cuya ansiedad lleva a confundir el anhelo de creatividad (artística) y amor por el disfrute pasajero del deseo.

¹ QUOTE INVESTIGATOR (2012). *Show Me a Sane Man and I Will Cure Him. Carl Jung? Sigmund Freud? Guy Bellamy? Jolande Jacobi? Apocryphal?* http://quoteinvestigator.com/2012/07/08/sane_cure/#more_4078 (Consulta: 22 de junio de 2016).

Construcción del trauma.

El aburrimiento, efectivamente, no tiene porque ser experimentado conscientemente. Con frecuencia asistimos a reuniones, esperamos a alguien, vemos una obra de arte, o simplemente pasamos la vida sin darnos cuenta de la verdadera dimensión de nuestro aburrimiento. Suele ser después, cuando al cambiar de contexto y seguramente de actitud, que tomamos perspectiva suficiente como para reconocer qué nos invadía. Nos percatamos entonces casi de forma sorprendente de la ceguera a la que estábamos sometidos experimentando cierta liberación pero también siendo conscientes de la separación experimentada. Es decir, siendo esta ceguera de nuestra propia conciencia, somos incapaces de reconocer el aislamiento de la subjetividad que estábamos experimentando, mientras que con mayor o menor habilidad recurríamos automáticamente (inconscientemente) a diferentes máscaras que oculten nuestra verdad.

¿Por qué ocurre esto? ¿Qué nos lleva a fingir un estado diferente?, o lo que es lo mismo, ¿por qué nos engañamos? Probablemente esto se deba a que en el aburrimiento hay algo más que un simple descontento con el mundo o alguna de sus partes. Si no, no existiría ni el afán por huir de él ni la voluntad de velarlo tras una falsa mascarada. Todo el mundo podría declarar abiertamente su aburrimiento con sinceridad y sin miedo a ningún juicio, si así fuera. Pero si nos paramos a observarlo, el aburrimiento contiene no solo cierto desprecio evidente por la vida como veníamos diciendo, desprecio que en algunos casos se deriva del horror, sino que también tiene un aspecto que solemos ignorar aunque se experimente en cada instante y que será clave para redefinir esta aversión que lo funda.

Nos referimos a la familiaridad de esta emoción, una característica tan cotidiana que ni siquiera se nombra, o como mucho permanece escondida tras el protagonismo de su estigma. Téngase en cuenta que al aburrimiento más común cualquiera se lo quiere quitar de encima, pero no todo el mundo lo hace, o al menos no todo el mundo lo hace de inmediato, porque está tan imbricado con nuestra percepción cotidiana que, incluso sabiendo el sufrimiento tácito que acarrea, aparenta ser inofensivo. Es decir, rechazamos el aburrimiento aunque a la vez nos atraiga, prudentemente podríamos decir que lo toleramos como si nos reclamara para atender algo que pasamos constantemente por alto. Por esto resulta llamativa la banalización de este aspecto cotidiano, dado que pese a que por su familiaridad pueda pasar desapercibido, no deja de ser un aspecto enormemente considerable puesto que ¿dónde va a mostrarse el aburrimiento sino en la vida cotidiana? Esto venía a decir Maurice Blanchot al hablar de un “confuso cotidiano”, donde la dualidad del sí o el no, el bien o el mal, lo verdadero o lo falso, es diluida en una grisalla difícilmente definible, aunque palpable, a través del propio aburrimiento:

Asimismo lo experimentamos [lo cotidiano] a través del aburrimiento, el cual parece ser la brusca e insensible aprensión de lo cotidiano hacia donde uno se desliza, en la nivelación de una duración quieta, sintiéndose para siempre hundido en él, a la vez que siente haberlo perdido ya, siendo incapaz ahora de decidir si hace falta más lo cotidiano o si es demasiado [...] El aburrimiento es lo cotidiano que se hizo manifiesto. Por consiguiente, [lo cotidiano] perdió su rasgo esencial –constitutivo de ser *desapercibido*. Lo cotidiano siempre nos remite a esa parte de existencia inaparente y sin embargo no oculta, insignificante por estar siempre más acá de lo que significa. Silenciosa, pero con un silencio que ya se disipó, cuando llamamos para oírlo y cuando escuchamos mejor charlando, en esa habla no parlante que es el suave rumor humano en nosotros, alrededor de nosotros. Lo

cotidiano es el movimiento por el cual el hombre se retiene como inconscientemente en el anonimato humano.²

Es decir, que el aburrimiento delata la indeterminación de lo cotidiano, nos hace tomar consciencia de su dimensión inmanente, esa dimensión que está “más acá de lo que significa”, que es decir antes de la interpretación controlada por la conciencia. Por esto el aburrimiento será entendido en este capítulo como una oportunidad de suspensión de ese cotidiano del que nos separamos para extraerle su misteriosa causa desapercibida. Nos remitimos entonces al origen de la conciencia aburrída: aquel punto de inflexión olvidado y reprimido en el inconsciente que dividió al individuo entre la aversión y el acatamiento. Por esa “aprensión” los aburridos y aburrídas comparten en mayor o menor medida un lánguido vínculo de dependencia ante un mundo del que se sienten deudores y por lo tanto mantienen en relación próxima pero del que a la vez desconfían y llegan incluso a temer con cierta angustia. Por esto decimos que el aburrimiento es en este sentido, siniestro.

Sigmund Freud ya vinculaba este sentimiento de lo siniestro a una ceguera de la conciencia que impide observar la realidad, aun siendo capaz de sospechar algo amenazador bajo la misma. Como la ceguera que Edipo se provocara al descubrir el asesinato que había perpetrado contra su verdadero padre y la relación incestuosa con su madre. Es esta realidad subyacente la que cuando empuja a la psique para expresarse en la realidad superficial crea el sentimiento de lo siniestro. Según Freud, es originado en un episodio de castración temprana que el mito explica cuando el rey Layo, padre de Edipo, lo abandona a su muerte siendo un bebé para evitar el dramático vaticinio del oráculo de Delfos; mientras su madre la reina Yocasta participa en el abandono

² BLANCHOT, M. (1970). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila. P. 390.

permitiendo semejante crueldad. Por esto “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”³, complementada por la definición de Schelling que atina al decir que lo siniestro es “todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado.”⁴ Por tanto su origen es la represión inconsciente de una violenta castración infantil desconocida que “sube” a la realidad para trastocar las convenciones de la existencia cotidiana con las que estamos familiarizados. De aquí la ambivalencia que Freud remarca en la lengua alemana cuando a través del término *heimlich* (familiar, confortable) y su negación *unheimlich* (siniestro, espeluznante) e intercambia el primero también e sa ara esignar l segundo, con lo que ya el mismo lenguaje explica en este caso la turbia frontera de una realidad que influida por miedos, creencias, secretos y traumas no superados nos lleva a la represión de estos para buscar una supervivencia relativamente acogedora (*heimlich*).

Algo parecido podríamos extraer de la etimología castellana, donde la siniestra, es decir, la izquierda, ha sido asociada a lo negativo y lo demoníaco por oposición a la derecha. Pero además, esta incluye un aspecto esencial de lo siniestro como signo externo⁵ que incluso en repetidas ocasiones puede hacer que este sentimiento aflore mientras no se tome plena consciencia de su fondo. Lo siniestro es así una especie de señal del inconsciente (lo Real, entendido como realidad interna) proyectada sobre la realidad consciente (realidad externa) para templar una situación cotidiana cuyo traumático origen está velado. “Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos

³ FREUD, S. *Lo siniestro*. PDF]. [ibrodot/UCM, p. 5.](https://www.ucm.es/data/cont/docs/119_2014_02_23_Freud.LoSiniestro.pdf)
https://www.ucm.es/data/cont/docs/119_2014_02_23_Freud.LoSiniestro.pdf
 (Consulta: 2 de enero de 2015).

⁴ *Ibíd*em, p. 10.

⁵ Joan Coromines explica que tradicionalmente se pensara que los pájaros al llegar volando por la izquierda manifestaba algún tipo de mal agüero. COROMINES, J. (2012). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. adrid: redos. P. 09.

son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación.”⁶ Pero lo siniestro no se muestra así como el camino para la sanación del trauma sino más bien como su indicio y es por esto que en sus innumerables apariciones puede ser perseguido como una pista hacia el trauma inconsciente. En última instancia, es solo cuando el estímulo de lo siniestro desencadene un cuestionamiento por lo establecido cuando se podrá tomar consciencia de este mecanismo de represión y la información bloqueada emergerá.

En el mito referido esto se da trágicamente cuando gracias a la ayuda del sabio Tiresias, Edipo consigue descubrir la verdadera trama de su vida. Pero una psicoanalista posterior como Alice Miller asegura que este carácter trágico del desvelamiento de lo Real no es en absoluto necesario sino que más bien puede ser experimentado como una liberación sanadora sin precedentes. La tragedia señalada es una consecuencia de lo que Miller llama la “pedagogía negra” del maltrato infantil, es decir, un sistema de educación impuesto en base a la moral católica que según el cuarto mandamiento ordena honrar a padre y madre bajo cualquier circunstancia, incluso aunque estos acometan actos violentos contra el niño. Y no entendemos únicamente la violencia como formas agresivas en violaciones, golpes, insultos o desprecio, etc. Para nuestro asosimordial reconocer que la violencia también se da en formas más sutiles como mentiras, indiferencia, chantajes y desvalorización psíquica en general por su simple condición de niñez. Será entonces ante esta convulsa dinámica psicológica inicial cuando el niño inocente reprime su frustrada necesidad de amor verdadero y disocia sus emociones puesto que no conoce instrumentos de expresión consciente y aprende a reprimir estas formas de violencia

⁶ FREUD, S. *Lo siniestro*. PDF]. ibrodot/UCM, p. 33.
https://www.ucm.es/data/cont/docs/119_2014_02_23_Freud.LoSiniestro.pdf
 (Consulta: 2 de enero de 2015).

porque sus padres les hacen creer que el amor es algo que se “merece”. Esta violencia aun hoy se impone bajo el falso argumento de “lo hago por su bien”, cuando en el fondo no se hace sino para ocultar la negativa de los padres a reconocer que la violencia que dan es la que en su infancia recibieron porque ellos pese a ser adultos continúan confundiendo la crueldad de esta impostura educativa con el amor. Esta actitud, más generalizada de lo que muchos se atreverán a admitir – negando así su trauma reprimido y la responsabilidad correspondiente a sus padres , es la que crea según Miller el sustrato ambiental que de forma más o menos sutil condiciona de por vida la personalidad de muchas personas y sobre todo encuentra en el cuerpo un soporte de expresión inconsciente a través de la enfermedad. “Uno no puede hablarle al cuerpo de preceptos éticos. Sus funciones, como la respiración, la circulación, la digestión, reaccionan solo a las emociones vividas y no a preceptos morales. El cuerpo se ciñe a los hechos.”⁷ Por lo tanto, las enfermedades, los trastornos e incluso como veremos, el aburrimiento, hacen del cuerpo una cartografía de lo siniestro, una zona donde aparentemente lo propio se manifiesta contra uno mismo; donde el cuerpo que es soporte de nuestra existencia se rebela una y otra vez contra la violencia de la psique para empujarla a mostrar la verdad reprimida. Alice Miller presenta un resumen de este proceso de represión infantil:

1. Las formas tradicionales de educación que incluyen desde siempre los castigos corporales conducen a la renegación del sufrimiento y la humillación.
2. Esta negación, necesaria para la supervivencia del niño, posteriormente ocasiona una ceguera emocional.

⁷ MILLER, A. (2005). *El cuerpo nunca miente*. Barcelona: Tusquets. P. 19.

3. La ceguera emocional levanta barreras en el cerebro (“bloqueos mentales”) para protegerse contra peligros (es decir, contra traumas que ya han tenido lugar y que no se vuelven a producir pero que, en tanto que negados, están codificados en el cerebro como peligro latente).
4. Los bloqueos mentales inhiben la capacidad juvenil y adulta de aprender a partir de información nueva, de procesarla y de borrar los programas antiguos y caídos en desuso.
5. En cambio, el cuerpo posee la memoria completa de las humillaciones padecidas, la cual impulsa al afectado a infligir inconscientemente en la siguiente generación lo que él ha sufrido antaño.
6. Los bloqueos mentales no permiten o, como mínimo, dificultan la renuncia a la repetición excepto cuando la persona decide reconocer las causas de su violencia en su propia historia infantil. Pero, como estas decisiones son más bien poco frecuentes, la mayoría de la gente repite lo que sus abuelos decían: los niños necesitan palos.⁸

De esta forma y entendiendo que la somatización de traumas infantiles tiene un carácter siniestro que Sigmund Freud señala y que Alice Miller lleva hasta sus últimas consecuencias, proponemos que el aburrimiento es un síntoma sutil favorecido por la represión de sentimientos de servidumbre y desvalorización durante la infancia. Buscamos, por decirlo rápidamente, el primer aburrimiento. Así, teniendo en cuenta que se hayan podido experimentar situaciones de este tipo, resulta lógico que los niños repriman la violencia ejercida por una simple causa de supervivencia (dependencia materna y paterna) que de lo contrario acarrearía depresiones profundas, demasiado fuertes para una psique tan joven y desamparada. De este modo el inconsciente carga con la desvalorización infantil y más tarde, en la adultez, persiste en ella al ignorarla o justificarla como algo “normal” e

⁸ MILLER, A. (2002). *La madurez de Eva: una interpretación de la ceguera emocional*. Barcelona: Paidós. P. 10.

incluso aconsejable. Por tanto la desvalorización emerge repetidamente como aburrimiento en tanto que esta desvalorización es negada también de forma reiterada por la conciencia para obedecer a los padres y evitar des idealizarlos. El aburrimiento es una rebelión ignorada. Y esto se entiende claramente cuando tenemos en cuenta que con normalidad se juzga a los niños de inferiores en su capacidad de comprensión y desenvoltura en el mundo, minusvalorando finalmente su proceso personal como individuo en desarrollo. La desvalorización entonces, más allá de un acontecimiento puntual resulta ser una práctica habitual que trasmite un carácter (auto)enjuiciador heredado de padres a hijos.

Ahora es evidente el carácter siniestro del aburrimiento, que si de entrada ya es una emoción que debiendo permanecer oculta acaba por mostrarse, su desvelamiento saca a la luz la descalificación permanente a la que el individuo fue sometido. Esta aparece en forma de un aislamiento involuntario que domina a la conciencia para separarla de la vida. Finalmente, el estado siniestro aburrido irrumpe en el cuerpo en forma de emoción personal pero contradictoriamente se manifiesta a la conciencia como “algo” ajeno e inaprensible.

Según la analista junguiana Marie Louise von Franz este sentir es propio de la primera etapa del “proceso de individuación” y madurez de la conciencia, donde el individuo se construye en base a la integración de caracteres o situaciones que como la desvalorización, han sido reprimidas en la “sombra” de la psique pasando al inconsciente. Por esto, a no ser que el individuo haya tenido una educación plena basada en la comprensión y el respeto, la contemplación de este tipo de objetos de represión es necesaria puesto que resulta ser la única forma de sanación posible. En palabras de von Franz: “[...] estrictamente hablando, el proceso de individuación es real solo si el individuo se da

cuenta de él y lleva a cabo conscientemente una conexión viva con él”⁹. Pero independientemente de esta aseveración, lo que podemos extraer de aquí es que el aburrimiento es una emoción que nos implica en un proceso de maduración personal ya que el aburrido está en el mundo pero no *es* en él. Por ello, dice von Franz:

[...] el aburrimiento es un síntoma de que la vida es reprimida, de que uno no sabe cómo trasladar lo que tiene en su interior a la realidad. Si uno sabe cómo jugar, el aburrimiento se desvanece. Pero hay niños, y también adultos que no saben qué hacer, no saben cómo utilizar sus recursos internos.¹⁰

El proceso de individuación consistiría por tanto en el aprendizaje de estos recursos internos para llegar, en términos de Jung, al “sí mismo”: personalidad expandida que se integre con el mundo desde la coherencia interior, lo que aquí llamaremos conciencia en unidad.

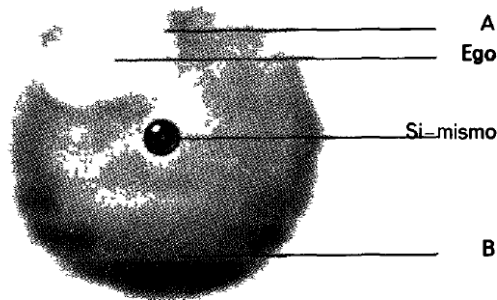


Gráfico en el que se explica a sí mismo como una esfera cuyo núcleo (A) representa la conciencia egóica, que es la personalidad o conciencia de separación en nuestra tesis. El “sí mismo” es la totalidad de la esfera (B) y su núcleo central, que es la psique inconsciente a conciencia en unidad en nuestra tesis.

⁹ VON FRANZ, M. L. (1995). “El proceso de individuación” en Jung, C.G. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós Ibérica. P. 162.

¹⁰ VON FRANZ, M. L. (2006). *El puer aeternus*. Barcelona: Kairós. P. 98.

Podemos ver que el proceso de crecimiento personal hacia la unidad se inicia en la conciencia de separación o ego. Este camino, que consiste en reconocer y modificar las creencias y confusiones personales supone por tanto una trasgresión fundamental de la estructura psicológica primera, aquella que ha permitido la supervivencia durante los primeros años de vida, para dar paso a la autorrealización personal. Por esto se requiere del reconocimiento de la tragedia particular y la realización del complejo edípico mediante la trasgresión de la ley parental. Se hace necesario un descreimiento del suelo familiar y sus proyecciones sociales, es decir, que ante un trauma por desvalorización se hacen necesarios el asesinato e incesto simbólicos que implican la apropiación de la potencia creativa personal. Por esto el psicoanalista Alberto Loschi, quien se ha dedicado a estudiar las repercusiones del aburrimiento sobre la creatividad, dice que “la elaboración del complejo de Edipo implica un acto creativo en la medida que crear crecer es asumir una existencia separada y, a la inversa, la única manera de asumir una existencia separada es la creación de la misma”¹¹. Aunque por otro lado, sigue Loschi, la razón de ser del aburrimiento es la culpabilidad (ceguera edípica) por realizar el complejo, con lo que este se ve interrumpido. Aparece el arrepentimiento. Por esto el acto de separación es el primer paso para el encuentro creativo con uno mismo pero a su vez conlleva el riesgo de autodestrucción por falta de integración o “metabolización” de dicha ruptura. Esta da paso a la aparición del aburrimiento como actualización de una conciencia anquilosada en la contradicción de completar el complejo de Edipo y a la vez sentirse culpable por ello:

¹¹ LOSCHI, A. (2001). “Aburrimiento y creatividad” en *La Peste de Tebas*. Editorial La Peste, 20, año 5, p. 31.

La escena que presenta el aburrimiento es un ‘crimen’ que debe ser permanentemente negado y, a la vez, una y otra vez ‘realizado’. Tal estado de cosas desemboca en una parálisis, un bloqueo del crecimiento y de los procesos creativos de la mente.¹²

Por esto el aburrimiento oculta el horror que sentimos ante la nada parricida e incestuosa que queda tras el reenganche a los padres o figuras simbólicas afines, lo que implica una vuelta inconsciente a los modelos de autoridad ajenos y en consecuencia un retorno a la castración que programa nuestro comportamiento para evitar la incursión del pensamiento creativo, propio y personal. Así vemos como el aburrimiento es síntoma de nuestra incapacidad de integración para con la separación paterna: condición de maduración personal. El aburrimiento es producto de nuestra irresponsabilidad. Recuerdo culpable de nuestro asesino interior. Complejo de Edipo sin resolver.

Por esto dicha revolución personal ha de realizarse responsablemente para evitar proyectar la desvalorización de la que nos pretendemos liberar sobre objetos, personas o circunstancias exteriores. De ser así no estaríamos usando la conciencia de separación para iluminar los traumas reprimidos sino desplazándolos y perpetuando el aburrimiento. Así lo explica von Franz:

El proceso de individuación efectivo –el acuerdo consciente con el propio centro interior (núcleo psíquico) o “sí mismo” empieza generalmente con una herida de la personalidad y el sufrimiento que la acompaña. Esta conmoción inicial llega a una especie de “llamada”, aunque no siempre se la reconoce como tal. Por el contrario, el *ego* se siente estorbado a causa de su voluntad o su deseo, y generalmente proyecta la obstrucción hacia algo externo. Esto es el *ego* acusa a Dios, o a la situación económica, o al patrono, o al cónyuge, de ser responsable de aquello que le estorba. O quizá todo parece

¹² *Ibíd.*, . 30.

exteriormente muy bien, pero, bajo la superficie, la persona padece un mortal aburrimiento que hace que todo le parezca sin significado y vacío. Muchos mitos y cuentos de hadas describen simbólicamente esta etapa inicial en el proceso de individuación, contando acerca de un rey que cayó enfermo y envejeció. Otros modelos de cuentos conocidos son el de una pareja real que no tiene hijos; o que un monstruo roba todas las mujeres, niños, caballos y riquezas de un reino; o que un demonio impide que los ejércitos o los barcos de un rey puedan continuar su marcha; o que las tinieblas cubren las tierras, los pozos se secan, los ríos se agotan y las heladas afligen al país. Parece como si el encuentro inicial con el “sí mismo” proyectara una oscura sombra hacia el tiempo venidero, o como si el “amigo interior” viniera al principio como un cazador que tendiera una trampa para coger al *ego* que lucha desesperadamente.¹³

De esta manera lo siniestro aburrido aparece como la rebelión de la naturaleza que equilibra los defectos de la conciencia, concretamente las faltas de valor (personal, social, de pareja, material, etc.) o desconsideraciones para con el sustento de la vida que a un nivel más general simbolizan el abandono del espíritu humano. Estos defectos no son asumidos sino que como dice von Franz son proyectados al exterior para encontrar un sentido que cree la ilusión de realidad o simplemente se abandona al absurdo del aburrimiento.

La novela *El rey pálido* de David Foster Wallace, o como él mismo califica, su “autobiografía vocacional”, da profundos apuntes sobre el aburrimiento. En este sentido, es una actualización de la antigua figura del rey enfermo citada por von Franz pues explica el proceso global de carencia en la que el individuo contemporáneo, aparente dueño y señor de su vida, discurre en busca de la libertad. Vemos por tanto que el rey, aunque desde un punto de vista político resulta ser una figura

¹³ VON FRANZ, M. L. (1995). “El proceso de individuación” en Jung, C.G. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós Ibérica. P. 167.

premoderna, encuentra en su representación simbólica las ansias de empoderamiento de la sociedad actual, y más específicamente en su versión pálida o enfermiza una metáfora adecuada para referirnos a la pérdida de voluntad y valores creativos actuales. En este sentido el destronamiento del rey por parte de la sociedad es la apropiación de la creatividad que encarna este puesto, cumpliéndose por así decirlo una versión colectiva del complejo de Edipo. Pero este proceso también incluye la posibilidad de frustración si cada individuo y la sociedad en su conjunto no toma responsablemente la autonomía propia sobre sus vidas. Esta opción, hasta hace poco desapercibida, es el aburrimiento generalizado que puede impedir la madurez social. De alguna manera es como si estuviéramos asistiendo a una implosión psicológica colectiva en la que la homogeneidad de los contextos solo puede medir como acontecimientos a aquellos gestos inconscientes que denotan aburrimiento.

Un ejemplo claro de este fracaso es la contradictoria pérdida del carácter colectivo de la sociedad, cada vez más fragmentada e individualizada con conciencias igual de descompuestas y sometidas a los órganos de poder y control. A esto último se dedica Wallace en la novela cuando a mediados de los años ochenta del siglo pasado aparca sus estudios universitarios para dedicarse durante un año a trabajar como revisor de la Agencia Tributaria estadounidense, recién renovada. Este tipo de órgano de gobierno fundamentalmente burocrático es entendido por el autor como un sistema que gracias a la repetición, programación del comportamiento y crípticos sistemas de gestión logra favorecer un aburrimiento en la sociedad que, como una cortina de humo, busca disipar críticas por abusos de poder. ice allace:

La Agencia Tributaria fue una de las primeras agencias gubernamentales que comprendieron que esas cualidades contribuían a aislarlos de las protestas públicas y de la oposición política, y que en realidad el tedio abstruso es un escudo mucho más eficaz que el secretismo. Porque la gran desventaja del secretismo es que resulta interesante.¹⁴

Esta cortina de humo, cuya trama es la complejidad burocrática, es convertida en un mecanismo normalizado que se apropia de las personas al condicionarlas con un aburrimiento que con el tiempo se hace inconsciente y facilita el dominio de las conciencias. El exceso burocrático ya es un hábito que contribuye al defecto creativo.

Pero más allá de este orden kafkiano, e inspirado por la estrategia monótona, repetitiva y controladora de la administración, Wallace sospecha de algo oculto, algo que no consigue ver con nitidez pero que sin duda aquí proponemos de vital importancia no solo para localizar el origen de este conflicto sino también para conocer una de las causas vitales de esta crisis civilizatoria que vivimos. Algo imperceptible para una conciencia que es títere de su tabú al aburrimiento:

¿A qué se debe ese silencio? Tal vez sea porque el tema resulta en sí mismo tedioso... Lo que pasa es que entonces volvemos otra vez al punto de partida, que resulta tedioso e irritante. Y, sin embargo, yo sospecho que hay algo más... muchísimo más, delante de nuestras mismas narices, oculto precisamente por el hecho de ser tan grande.¹⁵

Como venimos diciendo en este capítulo, el trauma oculto del aburrido es un cúmulo de desvalorización acorde con la experiencia del *rey pálido*. Primeramente en forma de castración por sus padres, lo que irá desvelando someramente a lo largo de la novela, y luego verá

¹⁴ FOSTER WALLACE, D. (2013). *El rey pálido*. Barcelona: Debolsillo. P. 118.

¹⁵ *Ibíd*em, p. 121.

proyectado en la Agencia Tributaria como organismo público responsable del sustento y la protección fiscal. Aquí es donde paradójicamente se construye el valor público, y no solo el económico sino también otros más identitarios como el político o el caritativo, a la vez que se imponen dinámicas psicológicas y comportamentales que anulan el valor y la dignidad humana de sus integrantes. Por esto resulta lógico que de alguna manera el autor, que dice haber aprendido bastante sobre el aburrimiento en esta experiencia, busque distanciarse del apagado ambiente administrativo gracias a la puesta en valor de su conciencia. La estrategia para esto es entrenarla para que sea capaz de resistir el aburrimiento prestándole atención, lo que considera, en palabras de uno de sus personajes, una especie de “heroísmo” moderno. Dice Wallace que “si eres inmune al aburrimiento no hay literalmente nada que no puedas conseguir.”¹⁶

Vemos que esta separación es una oportunidad para rescatar la información oculta del trauma de desvalorización, gesto que indudablemente puede resultar doloroso pero a la vez necesario para salir de esta encrucijada y construir la confianza personal. Pero lejos de llegar a la integración o desaparición del aburrimiento, vemos como resulta conveniente seguir profundizando en su análisis ya que como la propia experiencia sentencia, no basta reconocer el trauma subyacente al aburrimiento para que este sea integrado. De aquí que a las propuestas señaladas subyaga una visión trágica del mundo como algo esencialmente aburrido. Por otra parte, pese a este carácter, cuando el individuo decide enfrentarse a la desvalorización reprimida lo que está haciendo es comenzando a administrarla de forma consciente a la vez que comienza a tomar responsabilidad de sus propias emociones. El aburrimiento, aunque siga, ya no es visto como algo siniestro sino como la consecuencia de una desdicha personal cuya posibilidad de superable

¹⁶ *Ibíd.*, p. 579.

aun está por ver. De esta manera la infinita cadena de sumisión puede romperse mediante el acto consciente para que el aburrido se acerque al foco de su separación –sea esta la desvalorización como estado global o, como veremos en el capítulo siguiente, la actitud enjuiciadora hacia el mundo (que son los juicios reprimidos durante la infancia). En otras palabras, estamos ante el destape de la separación del aburrimiento.

La aplicación de la creatividad sería un modo de transformar voluntariamente ese aburrimiento y por extensión, una vía por la que buscar la autorrealización personal desde la separación inicial en la que se encuentra el individuo. Por lo tanto, encontrarse en un estado creativo efectivo para el aburrido consistirá en reconocer al aburrimiento; que a su vez requiere reconocer la propia desvalorización de la conciencia para no proyectarla sobre el mundo. De manera que llegamos a un punto en el que si la creatividad es facilitada por la realización del complejo de Edipo y el aburrimiento es facilitado por su frustración, resulta inevitable entender aquí la postura tradicional por la que el aburrimiento es el polo opuesto del estado creativo. Según esta interpretación ambos son co dependientes y están articulados por el posicionamiento de la conciencia en una interpretación separatista de la realidad que no es sino la propia ruptura del sujeto ante la experiencia inconsciente de su trauma. Así se extiende la creencia de que el aburrimiento bloquea la creatividad y a su vez la creatividad nos saca del aburrimiento.

La carencia creativa del aburrido.

La primera vanguardia, pese a ser heredera de una tradición que habitaba la crisis del aburrimiento en el *mal du siècle*, parece apartar a un lado el debate por este ánimo generalizado, ya que tras esta ruptura pasa a ser identificado y proyectado sobre la tradición. El aburrimiento desaparece a principios del siglo XX cuando el espíritu aventurero de la vanguardia se lanza a la ruptura de cánones anteriores y a la construcción de otros nuevos. Mucho por hacer y descubrir. Pero a pesar de ello, y quizás por ello mismo, resultan llamativas las fulgurantes declaraciones en torno al mismo que continúan dándose durante esta época. Es decir, que aunque la explosión vanguardista parezca olvidar una emoción tan presente en las obras de arte inmediatamente precedentes, si atendemos a las declaraciones de estos mismos artistas veremos que el caso es bien diferente.

En 1899, mientras disfrutaba de la segunda estancia en su anhelado Haití, Paul Gauguin lanzaba al otro lado del Atlántico su desprecio por las formas representativas y academicistas que destruían la “verdadera superioridad de la pintura” fragmentando y sistematizando la imagen; un leitmotiv vanguardista de todo el siglo XX: “La aspiración de querer reproducirlo todo sólo da origen a una pintura inferior: el todo se pierde en los detalles y el resultado es el aburrimiento.”¹⁷

El futurismo extiende esta actitud crítica hacia la tradición en el caso de disciplinas utilizando igualmente al aburrimiento como juicio sentenciador. Umberto Boccioni denunciaba en 1913 el aburrimiento provocado según él por la decadencia de la escultura clásica:

¹⁷ CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.; et al. (1999). *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*. Madrid: Akal. P. 31.

Es prácticamente inexplicable el hecho de que millares de escultores que, generación tras generación, continúan fabricando fantoches no se hayan aun preguntado por qué razón las salas de escultura son visitadas con aburrimiento y horror – esto cuando no están totalmente desiertas, y por qué razón se inauguran monumentos en las plazas de todo el mundo, en medio de la incomprensión o la hilaridad generales.¹⁸

Un desprecio y violencia parecidas parecía motivar a Filippo Tomaso Marinetti cuando en 1916 pretende renovar la comunicación verbal e incitar a la guerra con el manifiesto de *La declamación dinámica y sinóptica*:

Esta declamación tradicionalista, incluso cuando está sostenida por maravillosos órganos vocales y por los temperamentos más fuertes, se reduce siempre a una inevitable monotonía de altos y bajos, a un ir y venir de gestos que inundan reiteradamente de aburrimiento la mugrienta imbecilidad de los públicos de conferencias.¹⁹

En 1913, Guillaume Apollinaire dio un paso más al situar el aburrimiento como el estado base de un mundo sin arte. Valoraba por tanto como necesaria no una disciplina concreta sino la figura misma del artista de vanguardia, ya que –decía– sin su función social, la de “renovar sin cesar la apariencia que sueña la naturaleza a los ojos de los hombres”, la gente simplemente se aburriría. Como si el ser humano necesitara de la expansión artística para poder existir y el aburrimiento fuera el trágico inicio de nuestra desaparición:

Sin los poetas, sin los artistas, los hombres se aburrirían rápidamente de la monotonía natural. La idea sublime que tienen del universo se derrumbaría con una velocidad vertiginosa. Tal orden que

¹⁸ *Ibídem*, p. 154.

¹⁹ MARINETTI, F. T. *La declamación dinámica y sinóptica*. UCLM (Traducción de José Antonio Sarmiento) <https://previa.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/DECLA.html> (Consulta: 12 de junio e 016).

aparece en la naturaleza y que no es sino un efecto del arte se desvanecería de inmediato. Todo se disolvería en el caos. Ya no más estaciones, más civilización, más pensamiento, más humanidad, ni siquiera más vida, y la imponente oscuridad reinaría para siempre.²⁰

Poco después, en 1918 Tristan Tzara lo interpreta como un falso ídolo que sustenta cualquier intento de ordenación propio de nuestra cultura. Es por esto su acelerada necesidad de “crucificar el aburrimiento” proveniente de las sombras estructurales de la tradición mediante la búsqueda del caos dadaísta de la indeterminación:

Todo sistema converge hacia una aburrida perfección, estancada idea de una ciénaga dorada, relativo producto humano. La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma porque la belleza ha muerto; ni alegre ni triste, ni clara ni oscura, no debe divertir ni maltratar a las personas individuales sirviéndoles pastiches de santas aureolas o los sudores de una carrera en arco a través de las atmósferas. Una obra de arte nunca es bella por decreto, objetivamente y para todos.²¹

El mismo patrón relativista adopta dos años después André Breton, quien en su etapa dadaísta señala felizmente el aburrimiento que se respiraba en los recitales del movimiento. No obstante, cuando el escritor André Gide comenta a Louise Aragon, “¿Cómo podéis fallar al entender que no pereceréis desde el escándalo sino desde el aburrimiento?”²² al referirse a la proto performance *Acusación y juicio a Maurice Barrès por Dadá*²³, Breton se resiste a reconocer un

²⁰ CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.; et al. (1999). *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*. Madrid: Akal. P. 66.

²¹ *Ibidem*, p. 192.

²² BRETON, A.; WITKOVSKY, M.S. (2003). “Artificial ells. nauguration f he 921 Dada Season” en *October*. IT, . 139.

²³ Salón des Sociétés Savantes, de la calle Danton número 8. Condenado por “delitos contra la seguridad del espíritu” por cuestiones ideológicas, los poetas Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Pierre Reverdy, Louis Aragon, Philippe Soupault y André Breton inauguraron la temporada Dada de 1921 en su llegada a París con un juicio ficticio contra la figura (de madera) del escritor Maurice Barrès.

aburrimiento objetivo al contestar que “Dada es aburrido solo en relación a las expectativas que tenga uno”²⁴. Con esta sentencia Breton no solo abre un campo de posibilidades al aburrimiento que, encerrado en su estigma, es dirigido ahora a la subjetividad del aburrido en la experiencia Dadá sino que señala también el agujero de sentido que la propia experiencia Dadá propone como vacío de la subjetividad moderna. Es por esto que Breton no hace sino continuar con el paradigma de separación de la conciencia, aunque llevando consigo al aburrimiento. El aburrimiento sigue siendo concebido entonces desde la negatividad, aquella frontera desde la que el sujeto moderno asiste impasible e inconsciente a que su falta lo posea.

La mejor prueba es que continuaría estando presente, ya que el movimiento surrealista, pese a suponer uno de los proyectos de integración psíquica y creativa más vastos de la vanguardia, también veía en el aburrimiento un enemigo a evitar. El mismo Breton, cansado del furtivo nihilismo dadaísta parece atemperar su enfoque oponiéndolo en 1924 a la propia “actividad surrealista”. Aunque resulta llamativo el énfasis contradictorio en el uso del lenguaje, que entre la conjunción y la disyunción busca un camino donde permanecer abierto ante la dualidad de la experiencia pese a la aversión subyacente, no ya a la tradición como a las relaciones interpersonales:

Para no aburrirse en sociedad: Eso es muy difícil. Haced decir siempre que no estáis en casa para nadie, y alguna que otra vez, cuando nadie haya hecho caso omiso de la comunicación antedicha, y os interrumpa en plena actividad surrealista, cruzad los brazos, y decid:

Según Jed Rasula, la dinámica representativa así como la propuesta de juzgar a una persona vehiculadas por Breton marcará diferencias estructurales entre el dadaísmo y lo que posteriormente será el surrealismo. Dice Rasula parafraseando a Georges Ribemont Dessaignes, “¿cómo puede dadá juzgar a alguien, o algo, que sea a sí mismo?” RASULA, J. (2016). *Dadá. El cambio radical del siglo XX*. arcelona: nagrama. . 39.
²⁴ BRETON, A.; WITKOVSKY, M.S. (2003). “Artificial ells. nauguration of the ‘1921 Dada Season’” en *October*. IT, . 140.

“Igual da, sin duda es mucho mejor hacer o no hacer. El interés por la vida carece de base. Simplicidad, lo que ocurre en mi interior sigue siéndome oportuno”. O cualquier otra trivialidad igualmente indignante.²⁵

Georges Bataille dilata esta cuestión en 1936 cuando insiste en abandonar definitivamente el pensamiento de una civilización que nos mantiene “abocados a una vida carente de interés” aunque ello suponga la incomunicación con aquellos que permanezcan atados a la vieja mentalidad:

Es preciso hacerse fuerte e inquebrantable para que la existencia del mundo civilizado parezca por fin incierta. Es inútil responder a los que son capaces de creer en la existencia del mundo y legitimarse en él: si hablan, puede uno contemplarles sin entenderles; pero incluso, es posible contemplarles sin “ver” lo que existe detrás de ellos. Es preciso evitar el aburrimiento y vivir solamente de aquello que nos fascina.²⁶

Pero quizás una de las personalidades más incombustiblemente *fascinadas* del surrealismo, la de Salvador Dalí, nos sirve de ejemplo para recordar que en torno a la *fascinatio* de la antigua Roma ronda la espantosa detumescencia del *taedium*. La repentina reacción del artista catalán en 1967 en una entrevista con Alain Bosquet deja entrever el pánico que el aburrimiento continuaba causando en esta generación de artistas. En cuanto se le pregunta por el tema, Dalí lo identifica inmediatamente con el “tétanos”, como si le tuviera un horror paralizante. Y efectivamente cuando el entrevistador le sugiere hablar del “aburrimiento metafísico” aquel que aquí hemos explicado como una versión intelectualmente sublimada del aburrimiento natural, el artista parece relajarse y alude a la obra de Blaise Pascal reconociendo

²⁵ CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.; et al. (1999). *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*. Madrid: Akal. P. 402.

²⁶ *Ibidem*, p. 488.

su experiencia y confesando que lo siente cada vez menos excepto mientras duerme (curiosa sincronía surrealista), cuando “la tortura sólo dura un cuarto de segundo, un cuarto de segundo de angustia cósmica y no más. Es un lugar común que probablemente te suceda a ti también”²⁷.

Estas citas de personajes tan representativos de la vanguardia resultan ser suficientes para comprender las resistencias al aburrimiento cuando no el ataque directo, como si entidad corporal tuviera. A la vez que su actividad avanzaba en la producción incesante, los artistas se estancaban psicológicamente al pretender contenerlo, o al menos, al no atenderlo interiormente y proyectarlo hacia el mundo exterior, de manera que los culpables de su tragedia resultaran ser la tradición, la sociedad o la civilización heredadas. Esto evidencia que la presencia de la descalificación, el insulto, la prepotencia y el desprecio por lo semejante que rodea la noción de aburrimiento en estos primeros años todavía sería muy fuerte como para dejar ni tan siquiera cierto protagonismo a la idea que asomaba sobre su subjetividad. De manera que al final acaba dominando si no el mero horror, una confusa dicotomía. En cualquier caso el aburrimiento se evidencia como un lugar conflictivo para la pervivencia de la creatividad y un estado de ambigüedad mental que atentaba contra la autodeterminación de la empresa vanguardista. Hasta tal punto que como apunta el crítico argentino Juan José Sebreli dicha contradicción acaba expresándose en unos *artistas que huían del aburrimiento a la vez que celebraban provocarlo en su público*:

²⁷ BOSQUET, A. (2003). *Conversations with Dalí*. Nueva York: Ubu. P. 38. Edición e Kenneth Goldsmith) https://noblogs.org/oldgal/672/dali_conversations.pdf (Consulta: 26 de marzo de 2015).

[...] Del hecho cierto de que una obra superior puede aburrir a un público no preparado, la vanguardia extrae una falsa conclusión: la incompreensión es inherente a la gran obra de arte, el aburrimiento es signo innegable de valor, una cualidad inherente a la obra misma, y por tanto deliberadamente buscado. El público de vanguardia ha debido adiestrarse a ese tedio, adquirir una capacidad de resignación incalculable, renunciar estoicamente a encontrar placer en la experiencia estética. Los críticos de arte y tras ellos parte del público de arte no se animan a ir contra la corriente de la vanguardia por miedo al estigma que eso significaría, ser etiquetado como conservador, reaccionario, anticuado, obsoleto.

Ese sacrificio tiene su compensación psicológica en la soberbia y el sentimiento de superioridad con que se mira al profano que confiesa inocentemente su aburrimiento, al ingenuo que se atreve a decir que el rey está desnudo.²⁸

Entonces cabe ahora preguntarnos más concretamente, si el aburrimiento era algo del viejo paradigma, un derivado de estilos de vida sin valor para el nuevo deseo de innovación artística y creativa, ¿por qué aparece en segundo plano como un odioso resentir en los textos de artistas e incluso brota con más énfasis en el público? Proponemos que estos espasmos de violencia y nerviosismo, más allá de ser una denuncia recíproca de ambas partes, muestran de forma indirecta el aburrimiento que permanece latente en el inconsciente de los artistas y el público implicados en el proceso creativo. Es decir que, al deshacerse de él proyectándolo en forma de crítica, el aburrimiento es declarado involuntariamente como un tema del que la propia vanguardia y su público temen responsabilizarse conscientemente dándole una salida sintomática en forma de sufrimiento. Así el arte resulta en nuestro caso, como dice Donald Kuspit, “una articulación

²⁸ SEBRELI, J. J. (2002). *Las aventuras de la vanguardia: el arte moderno contra la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana. P. 329.

extraordinariamente sensible del profundo sufrimiento implícito en la llamada infelicidad normal necesaria para la civilización.”²⁹ El arte es el chivo expiatorio que usurpamos para ignorar nuestro aburrimiento; caso evidente cuando este ya venía siglos mostrándose como una de las formas de represión y supresión de dicha infelicidad, tal como vimos en el capítulo primero.

Por esto proponemos que el factor subyacente al aburrimiento en estos años puede seguir siendo explicado por la represión o frustración inconsciente del deseo desarrollada en el epígrafe anterior. Tal como dice Donald Kuspit, reconocemos la importancia del deseo en la articulación o suspensión del sentido para el análisis psicoanalítico de ese foco oscuro y profundo (de donde emana el aburrimiento inconscientemente):

Esa oscura densidad [de la obra de arte] es una cualidad de lo erótico y emana directamente del cuerpo sensible del objeto artístico. Este cuerpo, totalmente permeado –aunque sea uno solo por la densidad del deseo, es receptivo, por así decir, a la sensibilidad psicoanalítica, aunque no completamente penetrable por la interpretación psicoanalítica.³⁰

Podríamos continuar entonces teniendo en cuenta que la ruptura de los artistas respecto del arte tradicional vino a suponer el quiebre necesario para el comienzo del proceso de individuación que señalaba Marie Louise von Franz. Por esto si algo aúnan todos estos estilos tan diferentes es el afán por conseguir la identidad propia más allá de los estilos conocidos, haciendo hincapié en nuevas fases de madurez para el arte occidental. Efectivamente, la fuerza transgresora de estos artistas produjo en pocos años gran cantidad de obras y novedosos modos de

²⁹ KUSPIT, D. (2003). *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid: Akal. P. 380.

³⁰ *Ibíd*em, p. 76.

concebir el arte y la contemplación estética. Por lo tanto, la máxima picassiana de “matar al padre” que condensa la obra de vanguardia no es un mero intento de destrucción sino una voluntad de sustitución por el nuevo arte, a través del cual el artista desea encontrar su sí mismo.³¹

Resulta evidente que las vanguardias artísticas intentaron el parricidio, pero tal acto de separación acarreó un conflicto estético sin resolver que permanece en la actualidad en el divorcio entre formas artísticas y sociedad. Esta falta de compleción edípica es la inmadurez provocada por un proceso de individuación frustrado que recurre a la elaboración racional y cualitativa de juicios estéticos que rechazan, instituyen y delimitan la “oscura densidad” de las obras. Nuevamente, para evitar la responsabilidad sobre nuestro también oscuro y denso trauma. Por lo tanto, entendemos que como en el conflicto de Edipo, el aburrimiento del arte llega a surgir tras el juicio a la escena del crimen (el acto de creación, la obra), que es el momento de análisis racional que dispara la culpabilidad inconsciente. En resumen, el arte moderno busca completar su duelo particular en lo que podríamos entender como un complejo de Edipo a gran escala que históricamente se ha mantenido suspendido en las formas de taedium, acedia, melancolía y aburrimiento por la servidumbre a la figura autoritaria del poder (padre) y la religión (madre). Visto así, entendemos que el proceso de individuación de la primera vanguardia sea movido por un ferviente deseo de liberación.

Sin embargo, no sobran los argumentos que proyectan las causas de esta pérdida hacia el exterior. Según Eric John Hobsbawn, este ánimo común no consiguió materializarse en la liberación perceptiva que las vanguardias buscaban. De una forma un tanto sorprendente, la

³¹ El psicoanalista Hilario Cid Vivas profundiza en este enfoque a través de Picasso en su artículo *El deseo de Picasso*.

“El cuestionamiento de la función simbólica del padre no implica que esta función no tuviera existencia subjetiva en él, sino que la cuestionó y la atravesó, para ir más allá.”

vanguardia fracasó como arte para su época debido a la mediación institucional y tecnológica. Esta avanzada contrapuesta a los planteamientos del arte diluyó la fuerza rupturista que proclamaban los artistas como solución al estancamiento estético y ético de las artes modernas.

Es imposible negar que la verdadera revolución en el arte del siglo XX no la llevaron a cabo las vanguardias del modernismo, sino que se dio fuera del ámbito de lo que se reconoce formalmente como 'arte'. Esa revolución fue obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas, lo que equivale a decir de la democratización del consumo estético.³²

Pero además de la técnica y el mercado, las dos guerras mundiales fueron factores contextuales determinantes que rompieron y disgregaron el trayecto vanguardista con consecuencias que Hobsbawn parece no contemplar en su totalidad. Como el escritor británico Colin Wilson dijo:

La historia de los triunfos humanos no puede ser separada de sus crímenes porque brotan de la misma fuente: ese instrumento especializado para la resolución de problemas... A causa de éste "instrumento especializado" (el de la inteligencia analítica y la capacidad de resolución de problemas), el ser humano sufre de aburrimiento más que de cualquier otra cosa.³³

Por esto no es casualidad, como vimos en el capítulo anterior, que la revolución tecnológica y su expansión social suelen ser acompañadas de

³² HOBBSAWN, E. J. (1999). *A la zaga: decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. arcelona: rítica. . 4.

³³ Citado por: DE LA PEÑA, A. (2006). "Consequences of Increments in Cognitive Structure for Attentional Automatization, the Experience of Boredom, and Engagement in gocentric, yperdynamic, nterest Generating Behaviors: A Developmental Psychophysiological Approach" en *50th Annual Meeting of the ISSS*. <http://journals.iss.org/index.php/proceedings50th/rt/printerFriendly/290/124> (Consulta: 3 de noviembre de 2016).

un inevitable riesgo de experimentarlo. El historiador Jean Clair contempla esta posibilidad en un contexto más amplio al contemplar que dentro de este contexto de violencia amplificado por la técnica el segundo periodo de las primeras vanguardias denominado como una “llamada al orden” supone una reacción de los artistas ante la violenta interrupción del deseo que trajo consigo el periodo de entreguerras. Se busca correspondencia formal con la tradición clásica occidental, prolongándola así dentro de la vanguardia misma recordemos que a partir de los años veinte se fundan los principales museos de arte moderno .

Habría que decir que es del interior mismo de los movimientos vanguardistas de donde nace, e insistiré una vez más, antes de las hostilidades, la necesidad de una superación o de un giro hacia fuentes anteriores a la ruptura misma que ellos habían provocado.³⁴

Sin embargo, la melancolía que según el autor inunda la producción de este periodo bajo la denominación de “realismos”,³⁵ no es la sublime melancolía de Durero sino una decadente y opaca pesadumbre colectiva cuyo anonimato nos acerca más a lo que sería la desilusionante y concluyente experiencia de aburrimiento que bordea el marco de pensamiento y acción de una modernidad en crisis. Por esto resalta Jean Clair el siniestro freudiano:

En determinadas circunstancias, en ciertos momentos de la existencia, lo que nos resulta más familiar, más cercano, más conocido, se nos presenta bajo un aspecto inquietante, desconocido, espectral. Esa “inquietante extrañeza” [cómo diría Freud de lo siniestro], que transforma en soledad y horror lo que antes era consuelo y presencia, está en el corazón de los movimientos artísticos del periodo que

³⁴ CLAIR, J. (1999). *Malinconia: motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Madrid: Antonio Machado. P. 49.

³⁵ CLAIR, J. (1999). “Los realismos entre revolución y reacción” en *Malinconia: motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Madrid: Antonio Machado. Pp. 39 52.

afrontan, volviéndose hacia su pasado, lo que nunca hubieran debido ver. También está en el corazón del fascismo, del nazismo, del estalinismo, que hacían que se filtrase el horror bajo las apariencias de una cotidianidad que pretendía ser rústica o doméstica. Esa es sin duda una de las claves de lectura de nuestro tiempo.³⁶

De manera que frente a la “violencia incendiaria” que podríamos identificar con el parricidio encontramos una actitud más meditativa que mira atrás para observar el cadáver del pasado y despertar la culpabilidad propia de quien ve una cultura arrasada y un imaginario fragmentado.

Giorgio de Chirico, quien tuvo una madre posesiva y perdió a su padre siendo muy pequeño, parece atestiguar este ambiente de desaparición del deseo y la creatividad en un mundo de desolación inspirado por una mirada que filtra el fondo de lo siniestro. Su iconografía remite en esta línea a una tremenda “nostalgia del infinito”. Una conciencia de pérdida que se refleja en la decadencia de la abstracción arquitectónica y escultórica clásica pero también en la industrial del siglo XX. Origen y fin de una civilización cuyas perspectivas y geometrías superpuestas, más que ordenar la imagen en un punto único la descentran al proyectar un denso y confuso movimiento espacial de expansión y contracción simultánea que somete la mirada del observador a la inocencia resquebrajada del artista. De esta forma lo observado sobre este escenario se objetualiza, los cuerpos son forzados a convertirse en maniqués cuyo poder libidinal se pierde en las profundidades de su propia tragedia. Parecen soltar su último aliento, para dejar tras de sí un mundo petrificado, una cotidianeidad suspendida en el “sentimiento de un pasado irremediamente cortado del presente” según Jean Clair. Es decir, que volvemos al sustrato siniestro del trauma del aburrido: la reaparición fantasmagórica del

³⁶ *Ibidem*, p. 20.

sentimiento de abandono y culpabilidad inconsciente tras la observación de la muerte (o separación) de los creadores; bien fueran estos sus propios padres a través del recuerdo o las culturas clásica y moderna a través de la inmersión en sus espacios.

Una pintura como *Melancolía de un bello día* (1913) ya traspone esta compleja y basta mirada traumada sobre el espacio exterior, aunando así, como señala Peter Toohey las nociones comentadas de tiempo, muerte, melancolía, soledad y aburrimiento profundo en una proyección conjunta sobre los espacios arquitectónicos.³⁷ La rotundidad de sus afiladas sombras y la incomunicación casi natural que se entre los únicos cuerpos que habitan la escena, persona y escultura, es la expresión tajante de dicha separación trágica.



Giorgio de Chirico. *Melancolía de un bello día*. 1913.

La serie de *Los juegos terribles* (1925) reúne años más tarde todos estos elementos de una forma más concentrada si cabe al representar un híbrido entre escultura clásica y maniquí, de recurrente postura

³⁷ TOOHEY, P. (2004). *Melancholy, love and time. Boundaries of the self in ancient literature*. Michigan: University of Michigan Press. P. 285.

pensativa. Sobre su corazón, una oscura puerta al vacío, emerge un pecho minado de edificios que parece amenazarla con partirla en dos, siendo poseída por una vida que parece haber abandonado tiempo atrás cualquier deseo de integrar las dos naturalezas artificiales que la componen, siendo fabricada y destruida a la vez. Por esto al proponer Chirico una subjetividad (moderna) a las puertas de la muerte por aburrimiento no solo extrae la revelación interior o “fantasmal” del misterio arcano del creador³⁸ sino que a la vez la revela como forma de *proyección* no completada sino suspendida en el tiempo. Por esto hablamos de melancolía y/o aburrimiento como proceso de individuación inconscientemente frustrado en Chirico.



Giorgio de Chirico. *Los juegos terribles*. 1925.

³⁸ "El artista debe sacar sus afirmaciones más profundas de los más secretos escondrijos de su ser; allí ni murmullos de torrentes, ni cantos de pájaros, ni susurros de hojas pueden distraerle"

CHIRICO, G. (2002). "Arte Metafísico" en Serraller, F.; Marchán Fiz, S.; et al. *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*. Madrid: Akal. P.160.

De forma semejante a como Jean Clair propone el retorno del trauma reprimido en las primeras vanguardias mediante los denominados realismos, Hal Foster nos habla del “realismo traumático” en las vanguardias de posguerra. De la misma forma, estos realismos comparten un interés por la renovación dentro de los marcos de representación. En ellos el sujeto moderno continua expandiendo la mecanización de su comportamiento huyendo de las pasiones y acercándose nuevamente a la estética y la supuesta neutralidad de la máquina. De este modo el trauma vuelve a empujar para expresarse en la realidad de la obra pero es tapado por la planimetría de la imagen y la repetición en serie que en último término aluden a la ausencia de responsabilidad subjetiva directa e individual de la persona, lo que permite el desapego por la propia acción consciente y en consecuencia la suspensión del trauma. Por esto las repeticiones constantes en las imágenes de Andy Warhol así como las del arte pop en general, según la lectura “surrealista” de Foster, podrían ser interpretadas como esa presencia permanente del trauma que se apodera de la familiaridad o control consciente personal para exponer al individuo hacia el fondo siniestro de la representación. Fondo cuya constante reelaboración acaba por generar el síntoma del aburrimiento.

Quizás por esto Warhol guardaba tanto interés en este tema.³⁹ El aburrimiento de ver “esencialmente lo mismo” parecía apasionar contradictoriamente a aquel artista que, pese a utilizar en sus diarios personales el calificativo de “aburrido” sobre situaciones que no le agradaban, seguía queriendo ser una máquina. Explica de forma más precisa este vacío del aburrimiento en relación a la repetición:

³⁹ HALADYN, J. J. (2015). “The unbearable duration of Warhol’s films” en *Boredom and art. Passions of the will to boredom*. Washington D.C.: Zero Books. Pp. 152 160.

He sido muy citado diciendo que me gustan las cosas aburridas. Bueno, lo dije y lo dije en serio. Pero eso no significa que no me aburran. Por supuesto, lo que creo que es aburrido no debe ser lo mismo que lo que la gente piensa es, ya que nunca podría soportar ver todos los programas de acción más populares en la televisión, porque son esencialmente las mismas tramas y los mismos disparos y la mismo cortes una y otra vez. Al parecer, a la mayoría de la gente le gusta ver básicamente lo mismo con tal de que los detalles sean diferentes. Pero a mi me ocurre lo contrario: si he de sentarme a ver lo mismo que la noche anterior, quiero que sea esencialmente lo mismo. Porque, cuanto más observas la misma cosa exactamente, más sentido pierde y mejor y más vacío te sientes.⁴⁰

No resulta extraño que la prensa de la época lo calificara como el “príncipe del aburrimiento”⁴¹. Como si a través de la constante frustración del trauma inconsciente que deriva en esta emoción consiguiera alcanzar por fin su anhelado mundo de superficies opacas que se cierran a cualquier profundidad. Esta es la contradicción que encuentra Foster en la obra de Warhol: ella aglutina la insistente negación del trauma a la par que su acogida.

[...] las repeticiones de Warhol no solo *reproducen* efectos traumáticos; también los *producen*. De alguna manera, en estas repeticiones, pues, ocurren al mismo tiempo varias cosas contradictorias: una protección de la significación traumática y una apertura a ella, una defensa contra el afecto traumático y una producción del mismo.⁴²

⁴⁰ WARHOL, A.; HACKETT, P. (2006). *Popism: the Warhol sixties*. Washington D.C.: Harvest. P. 33.

⁴¹ WILSON, W. S. (2004). “Prince of boredom: The repetitions and passivities of Andy Warhol”. http://www.warholstars.org/prince_boredom_warhol_william_wilson.html (Consulta: 25 de septiembre de 2016).

⁴² FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal. P. 134.

El creador muerto, el títere moderno, tragedia del deseo frustrado, consigue así asomarse a la superficie de la imagen dando cuenta de que el proceso de individuación no se realizó plenamente pero sí que consiguió dar cuenta al menos de su suspensión al permitir reconocernos en las formas del aburrimiento y la soledad propios de cada proceso de separación frente al mundo. La ilusión del sueño vanguardista, tal como la conocíamos, rozaba el fondo inconsciente y traumático de lo Real.

Con todo ello, no se llegó a tomar plena consciencia del rechazo implícito porque el proceso de individuación de la vanguardia volvía a intentarse. Esto se ve en las reacciones y propuestas en torno al aburrimiento después de las guerras mundiales, que fueron la resonancia ampliada del momento anterior. De forma prácticamente simultánea la presencia del aburrimiento como emoción a evitar con ataques sobre los considerados causantes del mismo, y su reconocimiento introspectivo son dos estrategias presentes que aparecen de forma paralela a cómo lo hacían en la primera vanguardia. Sin embargo, esta segunda etapa del aburrimiento durante el siglo veinte es más incisiva si cabe en sus aspectos al proponer desde ambos frentes una voluntad mucho más profunda de acción y efecto sobre la realidad social. Así el aburrimiento que antes motiva al escándalo público en teatros y cabarets llevaría años después a la revuelta social contra las autoridades del orden público en las grandes ciudades de Europa y Estados Unidos. De la misma forma, la reflexión melancólica e individual del artista pasará a convertirse en una experiencia ampliamente compartida en obras de arte creadas al efecto.⁴³ El aburrimiento que desde la sombra de nuestra ignorancia articulaba la experiencia comienza a hacerse evidente. Es decir que la radicalización de ambas posturas, provocadas por el posicionamiento frente a un

⁴³ Trataremos con más detenimiento esta estrategia en el capítulo 4 de la tesis.

aburrimiento cada vez más presente, es síntoma directo de la emersión de lo reprimido hacia la superficie, no ya de la imagen como de la realidad misma. Aunque este movimiento de sanación no se da todavía sin adoptar las posturas contorsionadas de quien desesperado por cambiar el mundo se resiste a cuestionar o tan siquiera contemplar los juicios que poco a poco han ido conformando una visión estanca de la realidad.

2.2 El juicio como mecanismo de representación del aburrimiento.

La obra de arte puede ser considerada como un espejo del artista, que “transfiere” de forma intencional o inconsciente la configuración de su conciencia respecto a un tema en cuestión. Por esto el arte siempre es la simbolización de la creatividad humana, que es decir, la capacidad para transformar el mundo subjetivo e intersubjetivo. Pero a la vez, esta facultad no es solo del artista sino que, en tanto que objeto de interpretación, cada obra está ineludiblemente abierta a la conciencia de quien la juzgue como espectador (inclusive el propio artista). Por lo tanto, también cada obra refleja la conciencia del público al generar un espacio para la metamorfosis social de los procesos naturales de percepción. En otras palabras, la obra de arte es la hoja de ruta de un determinado estado de conciencia que busca transportarnos con sus propios códigos de lenguaje a otros estados de percepción y en consecuencia, a otras formas de representarnos la vida.

La proyección crítica.

Proponemos que estas formas exteriores, separadas del creador, que se dan en la realización del arte, son formas que representan la falta de reconocimiento consciente del fondo traumático señalado en el capítulo anterior. Este fondo inconsciente, siguiendo la estela psicoanalítica, pasaría entonces a ser proyectado bajo complejas formas programadas y reconfiguradas en el arte que impregnan la experiencia del mismo al resonar inconscientemente con traumas semejantes en cualquiera de

sus partícipes o espectadores. El contenido reprimido de la desvalorización no es declarado pero sí es transmitido indirectamente al ser proyectada su estructura de forma subliminal, aquella que permite la reproducción del trauma. Proponemos que esta estructura es la capacidad de juzgar, siendo el mecanismo suficiente para trasladar sobre un objeto aquellos contenidos de la conciencia que no siendo reconocidos como propios se atribuyen como una cualidad objetiva observada en el exterior. Decir que algo es aburrido o aburre es una prueba de estas proyecciones no solo por su consabida subjetividad sino también por el odio u horror que le subyace, lo que nos hace pensar que posiblemente la desvalorización y el cierto nerviosismo experimentados en el aburrimiento hacia lo exterior no es sino la desvalorización sufrida interiormente, la pérdida de poder que el sujeto no reconoce en sí mismo y desvía al exterior.

Para el filósofo Christoph Menke la crítica estética supone un caso paradigmático en este conflicto al presuponer que partiendo de la capacidad sensible y *apodíptica* del gusto, la emisión de juicios estéticos puede construir o representar una realidad objetiva o mínimamente estable sobre el arte si regulamos esta capacidad mediante la reflexión racional. “La crítica estética es una praxis del juicio que lleva la aporía del juicio a su forma definida.”⁴⁴ El juicio estético es así una proposición contradictoria y conflictiva para el verdadero conocimiento consciente. Es por esto que lo consideramos parte del velo con el que se oculta el fondo traumático de lo real. Prácticamente, el juicio es una excusa para no mirar en esta dirección. Un intento por virtualizar el mundo antes que reconocerse en el mundo mismo al que se es reticente. Es por esto que Menke, recordando a Adorno, alude al carácter “nervioso” del que juzga para imponer su visión estética de la realidad:

⁴⁴ MENKE, C. (2012). “Cómo (no) juzgar” en *Juzgar el arte contemporáneo*. Navarra: Universidad Pública de Navarra. P. 92.

Juzgar en términos de correcto o incorrecto, acertado o equivocado, significa creer –saber que uno cree que uno está en lo cierto. No hay juicio sin la autojustificación farisaica de esta convicción sobre el propio acierto. Es contra esta convicción, y por tanto contra sí mismo en cuanto facultad de juzgar, contra la que reacciona el gusto. En otras palabras, reacciona contra sí mismo no debido a una consideración o tolerancia de lo otro en sí, del objeto de su juicio, sino debido a una intolerancia de sí mismo. El gusto estético no se sostiene por sí mismo. En la autojustificación de su juzgar, se pone “nervioso” a sí mismo: son los “nervios estéticamente más desarrollados” los que “encuentran intolerable el esteticismo farisaico”.⁴⁵

De esta forma la categoría del juicio estético evidencia la inconsistencia e imprevisibilidad de los laxos cimientos del acto de juzgar. No contiene una base de conocimiento estable que permita el crecimiento personal o la compleción del proceso de individuación sino más bien al contrario, llegan a ser argumentos ilusorios que taponan cualquier posibilidad de autodescubrimiento con mecanismos programáticos de nuestra psique como pueden ser las creencias, hábitos o valores culturales preestablecidos al acto de observación. Christoph Menke llega así al fondo de su definiendo el juicio a partir de su subjetividad, que es, como “acto estético”:

La crítica estética es el juicio de objetos estéticos. Sin embargo, si los objetos estéticos son procesos estéticos de presentación que no se basan en una subjetividad autoconsciente sino que más bien despliegan impulsos inconscientes, entonces ningún juicio de un objeto estético es posible sin participar al mismo tiempo (o, sin haber participado) en esos procesos. Por consiguiente, también el juicio estético sobre un objeto estético es en parte una operación dentro de un proceso estético; el juicio de un objeto estético es él mismo, en

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 7.

parte, un acto estético.⁴⁶

Podríamos decir entonces que teniendo en cuenta el carácter estético del juicio, juzgar algo de aburrido resulta ser inconsistente además de una pretensión inconsciente. Tan inconsistente como la tendencia del aparato crítico de la vanguardia que persiste en destruir aquello que considera perjudicial para la práctica libre de la creatividad, proyectando inconscientemente las causas de esta frustración hacia agentes externos y supuestamente culpables de su propio proceso de maduración interrumpido. Esto se evidencia cuando alcanzamos a ver que en memoria del gesto parricida, el juicio y su articulación crítica insiste erróneamente en asimilar la presencia del cadáver del creador mediante la reflexión racional e incluso pretende reanimarlo a base de argumentos. Las duras críticas realizadas a la llamada *estética del aburrimiento* que según Hilton Kramer o Harold Rosenberg impregna las obras de línea neodadaísta en los años sesenta y setenta es una muestra de ello.⁴⁷

Pero si durante el inicio del segundo movimiento vanguardista esta proyección fantasmagórica resultaba más o menos explícita de la mano de la crítica del arte pero también como vimos de movimientos como el Situacionismo, la segunda mitad del XX asiste también a un giro de introspección dentro del propio sistema del arte que permite inocular el juicio crítico en las venas de la práctica artística y sus gestores (galerías, museos, coleccionismo, etc.) en el siglo XXI. La crítica estética se transforma en la crítica de la estética institucional. Es decir, la crítica sobre los juicios que dispone la estética de la institución: el juicio es proyectado sobre la institución responsable de las disposiciones

⁴⁶ *Ibidem*, p. 8.

⁴⁷ KRAMER, H. (2008). "An art of boredom?", en *The Age of Avant-Garde. 1956-1972*. Nueva Jersey: Transaction Publishers.

ROSENBERG, H. (1976). "Virtuosos del aburrimiento" en *Descubriendo el presente. Tres décadas de arte, cultura y política*. Caracas: Monte Ávila.

estético sociales del arte. Pero este asentamiento de la crítica se da no tanto por mantener la ofensiva frontal antecedente sino por inocularla como órgano crítico interiorizado que influye de forma más efectiva en la legitimación de contenidos y estrategias culturales. De aquí que la fuerza transformadora de la crítica pase desapercibida no por negación o rechazo de las mismas como por su reconocimiento.

Esta será la marca de la *crítica institucional* actual, heredera y practicante de un enfoque puramente analítico que quizás por su corta historia nos impide ver consecuencias de su inercia subyacente: controlar la regularización inconsciente de los procesos de legitimación. Por esto la crítica institucional aspira a ser al sistema del arte lo que anteriormente vimos de los sistemas burocráticos hacia la sociedad. No por casualidad un crítico como Benjamin Bulloch ve el origen de la crítica institucional en el arte conceptual, tan interesado por los mecanismos de ordenamiento lingüístico propios de la burocracia, hasta tal punto que ha llegado a convertirse en una práctica inconsciente para el arte de la crítica institucional.⁴⁸ Hasta tal punto llega esta hegemonía de la razón que, para evitar los riesgos de control e intereses particulares del automatismo interiorizado a los que la práctica crítica se expone, Simon Sheikh propone una crítica institucional como “método” que en su evolución no tiende a integrar los diferentes aspectos de la realidad ajenos a cualquier valor analítico (lo que probablemente conllevaría un cuestionamiento de su valor crítico), sino a revisarse a sí misma para construir una paradójica crítica de la crítica:

Se puede entonces entender la crítica institucional no como un periodo histórico y/o un género en la historia del arte, sino más bien como una herramienta analítica, un método de crítica y de articulación

⁴⁸ BUCHLOH, B. (2004). “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones” en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.

espacial y política que se puede aplicar no sólo al mundo del arte, sino también a los espacios e instituciones disciplinarias en general. Una crítica institucional de la crítica institucional, lo que podríamos llamar una "crítica institucionalizada", tiene entonces que cuestionar el papel de la enseñanza, la historización y la manera en que la autocrítica institucional no sólo conduce a cuestionar la institución misma y lo que ésta instituye, sino que también se convierte en un mecanismo de control dentro de los nuevos modos de gubernamentalidad, precisamente a través del propio acto de su interiorización.⁴⁹

Una artista como Andrea Fraser reconoce esta interiorización de la crítica entendiendo que la institución artística es hoy el marco de todo artista puesto que este es parte integrante del todo cultural que dichas instituciones representan. Pero su postura dista de ser la de una crítica radical, en el sentido de concebir un emisor y receptor de la crítica diferentes. Como Simon Sheikh, Fraser propone una autocrítica:

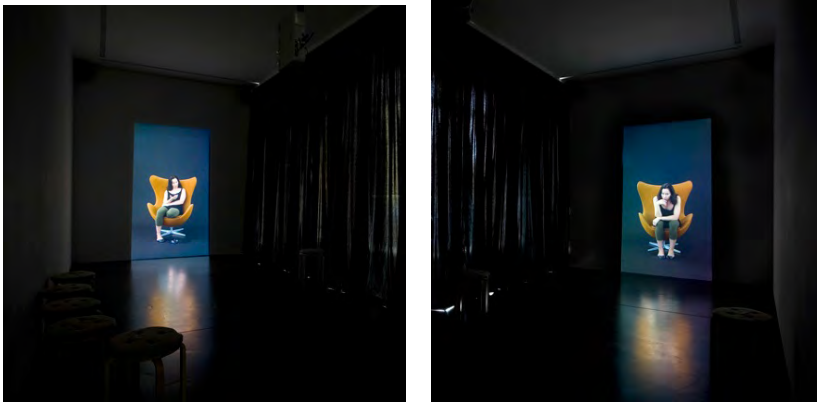
Al igual que el arte no puede existir fuera del campo artístico, tampoco nosotras podemos existir fuera del campo del arte, al menos no como artistas, críticos, curadoras, etcétera. Y lo que hacemos fuera del campo, en la medida en que permanece fuera, no puede tener efecto alguno sobre él. De manera que, si no hay un afuera para nosotras, ello no se debe a que la institución esté herméticamente cerrada o porque exista como un aparato del "mundo totalmente administrado" o porque haya crecido hasta ser omniabarcadora en su tamaño y alcance. Se debe a que la institución está en nuestro interior, y de nosotras mismas no podemos salir.⁵⁰

De aquí que tratando el sustrato inconsciente y traumático de las proyecciones personales la videoinstalación *Projection* de Fraser sitúe al

⁴⁹ SHEIKH, . 2006). "Notas sobre la crítica institucional". Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas. <http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/es> (Consulta: 28 de julio de 2014).

⁵⁰ FRASER, A. (2005). "From the Critique of Institutions to the Institution of Critique" en *Artforum*. Vol. 44, p. 278.

espectador entre dos vídeos independientes y correlativos en bucle que transcriben las terapias intensivas a las que la artista acudió para esta pieza. Representando a la vez a la terapeuta y la paciente sentada sobre una Egg Chair de Arne Jacobsen, se transfiere la información al exterior, desde el centro original de la imagen que representa la artista dentro del huevo que sugiere el diseño de la silla hacia el espectador. La proyección de esta información es la que permite que en el centro del espacio expositivo se genere un diálogo que es intersubjetivo y a la vez monólogo interior, fruto definitivo de la crisis psicológica que el análisis extrae del inconsciente personal pero también museístico.



Andrea Fraser. *Projection*. Outset Contemporary Art Fundation. Londres. 2008.

Reconociéndonos entonces como protagonistas del sistema del arte así como de la práctica psicológica, conseguimos adentrarnos en la estructura desapercibida y original que permite conformar un todo más articulado y coherente con cada una de sus partes, superando las dicotomías clásicas entre observador observado, público privado, institución arte, etc. Sin embargo, al sustentarse en el juicio sobre la información que va experimentándose esto sucede a costa de mantener

un sistema basado en la tensión polarizada entre crítica y producción, asumiendo a nuestro entender una predominancia del “análisis” racional (término que la artista propone sobre el de crítica). “Para mi dice Fraser , practicar la crítica desde dentro de las instituciones es una manera de defender estas instituciones como espacios de crítica.”⁵¹ Enfoque que desplaza y aligera la importancia de la experiencia sensitiva acrítica que excede los márgenes de la mera correspondencia racional y que es necesaria también para el encuentro profundo y misterioso con el sí mismo.

El juicio como condición de representación.

La conciencia es la fuente de toda representación. Esto quiere decir que al juzgar una obra y determinarla según el criterio particular la transformamos en una representación que es la imagen mental de las proyecciones particulares. Así desde esta perspectiva se muestra que ante el juicio, la representación siempre es continua en tanto que parte siempre de un modelo mental que se origina en la conciencia. Como apunta el profesor de la Universidad de Standford Elliot W. Eisner, “las formas de representación son medios por los que se hacen públicos los contenidos de la conciencia.”⁵² Por esto el lenguaje del arte, como todo sistema de signos pautados a través del cual se expresan ciertos paquetes o fragmentos de información (texto, imagen, palabra), es incapaz de anular la representación ya que él es un sistema de representación en sí mismo. Se deduce entonces que, “la representación

⁵¹ “Entrevista a Andrea Fraser (versió llarga)”. TV3 Catalunya.
<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/tria33/entrevista-a-andrea-fraser-versio-llarga/video/5622862/> (Consulta: 24 de mayo de 2014).

⁵² EISNER, E. W. (2014). *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós. . 25.

es, de una manera u otra, un aspecto inevitable del trabajo artístico.”⁵³ Aunque por otro lado, si la capacidad del juicio se hace necesaria para la expansión de la conciencia, es decir, para la construcción de representaciones que en último término posibilitan la creación del lenguaje y del arte, también es cierto que a la inversa, el juicio puede ser una limitación importante para esta evolución.

En tanto que proyección particular y determinada de una conciencia que también es particular y determinada, cualquier juicio resulta ser un dispositivo mental de alejamiento de la experiencia holística del arte.⁵⁴ Pero si bien es cierto que dicha distancia, como decíamos, es necesaria porque a través de ella construimos las propias representaciones, no hay que olvidar que esta distancia es siempre subjetiva. Por tanto la imposición de juicios o representaciones externas en arte corre el riesgo de ser un factor de manipulación y apropiación intelectual que usurpe el campo de posibilidades de la conciencia particular del espectador y sus estados afectivos en el diálogo directo con las obras. Por esto decimos que radicalmente, cualquier juicio tiende a ser un posicionamiento limitante respecto a lo que una obra de arte “debería ser”. El juicio es por tanto el instrumento de la mediatización y su uso permanente como *arma pedagógica* que impone una representación ajena del mundo incrementa la separación de la conciencia y evidencia indirectamente una dificultad generalizada para reconocer la condición creativa de todo individuo y su correspondiente responsabilidad al respecto.

La consolidación del mercado y las instituciones dedicadas a la

⁵³ *Ibíd.*, P. 290.

⁵⁴ Resuena aquí la explicación moderna del idealismo de Friedrich Holderlin por la que: “*Juicio* es en el más alto y estricto sentido la originaria separación del objeto y el sujeto unidos del modo más íntimo en la intuición intelectual, es aquella separación mediante la cual y sólo mediante ella se hacen posibles objeto y sujeto, es la partición originaria. En el concepto de la partición se encuentra ya el concepto de la recíproca relación del objeto y el sujeto, y la necesaria presuposición de un todo del cual objeto y sujeto son partes. [...]” HÖLDERLIN, F. (1976). “Juicio y ser” en *Ensayos*. Madrid: Hiperión. . 5.

vanguardia en la segunda mitad del siglo XX es un factor determinante en este sentido porque interviene como mediador de la experiencia artística, propiciando el reconocimiento general del arte como espacio para esta “transmutación” de formas y contenidos. Esto facilitó la expansión del campo de representación acometida por las primeras vanguardias a la vez que se reconocía la capacidad del arte para reflejar la conciencia artística y social del momento. No obstante, para que la vanguardia fuera metabolizada como órgano de consumo global, esta tuvo que desplazar su fuerza disruptiva inicial para adaptarse a los criterios del sistema del arte. Para ello, el artista debía amoldarse a una estructura de legitimación basada en el juicio a la obra en términos relativos al medio (Groys): la novedad de su propuesta y el nivel de ruptura respecto a la tradición u otras prácticas paralelas. En definitiva, lo importante era la validación de los rasgos distintivos que separaban unas prácticas de otras (instalación, vídeo, performance, body art, net art, etc.), lo que nos hace ver como efectivamente el sistema se apropia de cada obra al enmarcarla bajo sus propios parámetros o capacidades de representación, es decir, bajo su paradigma creativo o nivel de conciencia sobre el mismo.

Por otro lado es cierto que, lejos de entender al espectador como una víctima alienada del sistema del arte, vemos necesario reconocer que el éxito de la conciencia separatista que desde hace décadas impera en este ámbito resuena perfectamente con un público que es cómplice indirecto, cuando no partícipe declarado, de esta misma mentalidad fragmentadora. Valga de aclaración el panorama actual, donde el público acude masivamente al consumo de la oferta cultural (exposiciones, seminarios, conferencias, visitas guiadas, talleres, catálogos, etc.) para perpetuar una relación creativa basada en el juicio como “espacio para la crítica”; incluso a pesar de la extraña indiferencia y el aburrimiento que finalmente se acaba compartiendo.

Esto indica que pese a haber ampliado el marco de representación simbólica en el último siglo, nuestra mentalidad todavía adolece de una profunda necesidad de juzgar el arte, de modo que hoy continua siendo normal que público e instituciones compartan la creencia en la necesidad del juicio para el aprendizaje y disfrute de las artes porque en el fondo ambas partes comparten su tendencia a ceñir la creatividad a la conciencia de separación. Lógicamente, este gesto se desvela reduccionista al suponer que las estrechas representaciones instituidas serán el antídoto al desencuentro con determinadas obras, por ejemplo, en forma de aburrimiento. Realmente, una persona que juzga una obra de “aburrida” ya no necesita acercarse más a esta puesto que al declarar condena sobre la misma, prefabrica un sentido adjunto que resulta inútil para acercarse a la obra puesto que adormece la conciencia devaluando cualquier significado. Por consiguiente, los juicios generan una falsa zona de confort que lejos de estar en contacto con la subjetividad personal del individuo, aniquila cualquier posibilidad de descubrirla. En resumen, iremos viendo como el juicio es un mecanismo determinante para la representación que la conciencia proyecta sobre la obra de arte.

Marcel Duchamp nos acerca a esta noción de intersubjetividad a la hora de generar juicios y representaciones sobre una obra de arte al proponer que cada obra tiene su propio “coeficiente de arte”, un margen de interpretación compartido entre artista y público que es determinante para el futuro de la misma. Espacio impersonal, ambiguo y desestructurado donde cada espectador proyecta sus juicios y proyecciones. En sus propias palabras, el coeficiente de arte es la “separación que representa la inhabilidad del artista para expresar totalmente su intención; la diferencia entre lo que se ha intentado

realizar y lo efectivamente realizado”⁵⁵. El margen o hueco que Duchamp admite es complementado por el público que pasa a ser creador de la obra, dada la infinita diversidad de interpretaciones que cualquiera de ellas puede tener.

[...] el acto creativo no es desempeñado por el artista solamente; el espectador lleva la obra al contacto con el mundo exterior por medio del desciframiento y la interpretación de sus cualidades internas y así agrega su contribución al acto creativo. Esto se hace aún más obvio cuando la posteridad da su veredicto final y algunas veces rehabilita a artistas olvidados.⁵⁶

Pero aun así, el artista muestra su escepticismo respecto a estas formas de legitimación, concretamente centrado en el museo, cuando se pregunta:

[...] ¿Es el museo la última forma de comprensión, de juicio? La palabra “juicio” es también una cosa terrible. Es algo tan aleatorio, tan débil. Que una sociedad se dedica a aceptar determinadas obras y haga un Louvre que dura desde hace siglos... Pero yo no creo en absoluto en la verdad y el juicio real.⁵⁷

Resulta lógico entonces que ante esta insólita mirada, y vislumbrando el verdadero foco de su potencial, John Cage se preguntara si es que acaso existe alguien más aburrido que Duchamp.⁵⁸

En el ready made encontramos de esta manera no solo un ejemplo paradigmático de la reconfiguración del modelo de representación artística sino también incluso del aburrimiento que lo puede acompañar

⁵⁵ DUCHAMP, M. (1996). “El proceso creativo” en *Nombres. Revista de filosofía*. ño I, ^o 7, p. 188. Conferencia en la Federación Americana de Artes en Houston (Texas) en 1957.

⁵⁶ *Ibíd*em, p. 189.

⁵⁷ CABANNE, P. (1984). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama. P. 111.

⁵⁸ CAGE, J. (1967). *A year from monday*. Connecticut: Wesleyan University Press. P. 71.

como una especie de crisis transitoria. Desde los descriptivos prototipos iniciales *Rueda de bicicleta* y *Portabotellas*, donde simplemente titula los elementos utilizados, hasta los siguientes *Preludio a la fractura de un brazo* o la famosa *Fuente* donde claramente pasa a representar ideas con el lenguaje, el modelo propuesto por Marcel Duchamp sustituye la representación del “arte retiniano” por la representación mental que llamaba “belleza de indiferencia”.

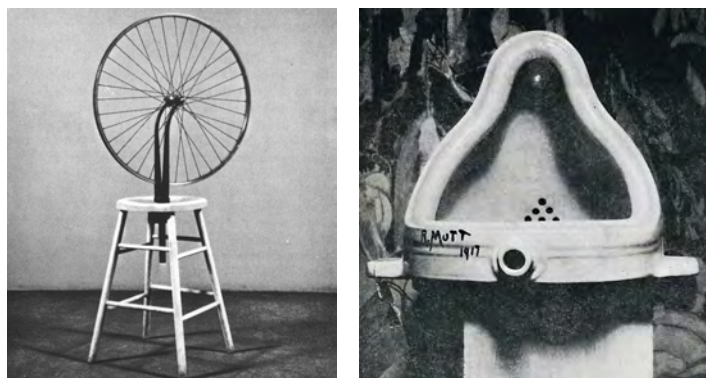
Julian Jason Haladyn explica como el gesto inocente (sin juicios) del artista rompe estos esquemas de representación habituales, dejando al espectador en la división paradójica entre el modelo tradicional de espectador y el nuevo modelo que propone la vanguardia:

[El readymade] Hace visibles las relaciones entre el artista y el espectador a través del objeto de la obra, que, dada su condición de objeto encontrado no creado por el artista, puede ser visto como la materialización de la brecha que separa la experiencia subjetiva y la del mundo. [...] Por tanto, nos encontramos ante una paradoja visual. El gesto trascendental del readymade, como “arte”, debe conciliarse con su gesto mundano, como objeto cotidiano. Estas dos perspectivas representan la convergencia de lo pasional y lo aburrido. Este es el agujero negro experiencial que el readymade, al ser constituido [por el espectador] a través de juicios subjetivos, presenta, siendo el objeto en sí mismo prácticamente irrelevante, excepto como un lugar elegido para este encuentro.⁵⁹

El objeto como una excusa, irrelevante en su contenido, es ese campo de posibilidades vacío de sentido predeterminado que grita la separación de la conciencia moderna. Es decir, que el readymade quiebra el marco de representación clásico en el que prima la proyección de juicios, para expandirse hacia los dominios creativos de

⁵⁹ HALADYN, J. J. (2015). *Boredom and art. Passions of the will to boredom*. Washington D.C.: Zero Books. P. 131.

quien lo observa como arte. Como diría Octavio Paz, el ready made no supone entonces un acto artístico sino “la invención de un arte de liberación interior”⁶⁰.



Marcel Duchamp. Izqda: *Rueda de bicicleta*. 951 1913]. cha.: *Fuente*. 917.

Unhappy readymade [Readymade infeliz], un regalo de boda en 1919 para su hermana Suzanne y su marido Jean Crotti, es una obra perdida de la que solo quedan registros fotográficos de la hermana del artista y una pequeña reproducción que utilizó Duchamp para la *Voite-en-valise*. La pieza invita a coger un tratado de geometría y colgarlo del balcón para exponerlo a “los hechos de la vida”⁶¹, de manera que “el viento debía compulsar el libro, elegir personalmente los problemas, hojear las páginas y romperlas.”⁶² Cambiando el estado natural del libro de matemáticas, que por definición representa orden, conocimiento, lógica y en resumen, la conciencia moderna de separación, Duchamp expone el objeto a un proceso de transformación o evolución en la que salta a la

⁶⁰ PAZ, O. (2008). *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza. P. 38.

⁶¹ JANIS, H.; JANIS, S. (1945). “Marcel Duchamp anti artist” en *Horizon, a review of literature and art*. Vol. XII, nº 70, p. 265.

⁶² CABANNE, P. (1984). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama. P. 95.

luz la pequeñez humana y su pretenciosa capacidad de análisis, además del consecuente sentimiento de abandono y la tristeza frente al temporal.



Marcel Duchamp. Unhappy ready-made. 1919.
Impresión para la serie C de Voite en valise de 1958.

Sin embargo, una vez comprendido el juego conceptual que plantea el artista, el ready-made se instituye como la punta de lanza de un nuevo modelo de representación que aunque atentara contra la mediatización, finalmente acabaría fagocitado por el museo. Por esto el modelo duchampiano, pese a su incontestable éxito sigue siendo todavía hoy un modelo frágil al envite de la crítica. De hecho, ante una pregunta sobre la caída en esta contradicción endémica, el propio Duchamp contestó simple y llanamente que “nadie es perfecto”, quizás pensando en el relativo fracaso implícito de su empresa.

Esta encrucijada del juicio, a la que ni tan siquiera el habilidoso Duchamp pudo escapar pero que por supuesto consiguió esclarecer, nos abre a la subjetividad del juicio pero más allá incluso, a su innecesaridad, dado que el arte en último término consiste en la transmisión de pasiones. Esto lleva a Brian Holmes a declarar casi cien años después:

Un evento artístico no requiere de un juez objetivo. Sabes que ha ocurrido cuando en su estela tú puedes traer algo más a la existencia. El activismo artístico es un afectivismo, abre y expande territorios. Estos territorios se ocupan con el compartir de una experiencia doble: una partición del yo privado en el que cada persona se halla encubierto, y del orden social que ha impuesto esa forma particular de privacidad o privación.⁶³

Porque a poco que nos demoremos en expandirnos sembrando afecto de forma consciente en estos territorios yermos, corremos el riesgo de aislarnos y abandonarnos frente a un mundo programado que no da tregua a la libertad creativa. Es aquí cuando aparece el aburrimiento como afecto inaugural del vacío, como primera fase para la toma de consciencia del fondo de nuestras representaciones cotidianas.

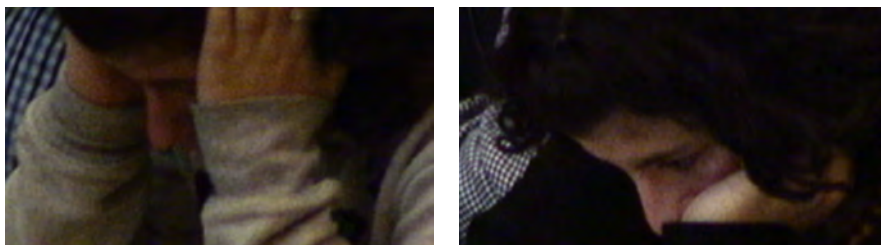
Virginia García del Pino y el juicio público.

La película *El Jurado* de Virginia García del Pino muestra una capacidad de juicio que partiendo del sujeto es proyectada sobre los sistemas sociales e institucionales. En este caso nos centramos en el sistema judicial, que busca la ecuanimidad a partir de la capacidad otorgada al juez y jurado popular de decidir la sentencia sobre individuos y objetos ajenos. Los juzgados se convierten de esta manera en el escenario de nuestra representación mental como jueces en

⁶³ HOLMES, B. (2008). *Manifiesto afectivista*.
<https://brianholmes.wordpress.com/2010/10/12/manifiesto-afectivista/> (Consulta: 15 de diciembre de 2015).

nuestro día a día y como público frente a una obra de arte⁶⁴. Por eso la película estudia la pretensión del juicio que busca extraer la verdad subyacente a cada conflicto a la vez que dirime en qué punto comienza la legitimidad de la crítica. “La intención es que cada uno se cuestione a la hora de enjuiciar el mundo.”⁶⁵ Al respecto profundiza la artista:

[...] cuando haces una película te estás exponiendo a un público y a una crítica que te va a juzgar. De alguna manera cuando juzgan la película te están juzgando a ti porque cada plano es un reflejo del autor. A mí no me gusta que me juzguen pero me gusta hacer películas y tengo que lidiar con ello. Decidí incluir esto en la película aprovechando que el jurado está mirando un vídeo donde aparecen el asesino y la víctima, remarcando su meticuloso proceso de interpretación y las apreciaciones que hacen sobre la calidad de la cinta. El vídeo que ellos van comentando es de una cámara de videovigilancia.⁶⁶



Virginia García del Pino. *El Jurado*. [Fragmentos]. 63'31". 2012.

Como el sistema judicial dispone la ley, el cine dispone la imagen. En tanto que aparato de representación, el cine compone planos, formas y

⁶⁴ Un prueba evidente de esta escenificación es el éxito de los *judge shows*, programas televisivos como *Forum* en Italia o *De Buena Ley* en España.

⁶⁵ Entrevista realizada a la artista el 3 de marzo de 2015 por Sergio Velasco.

⁶⁶ MARTÍ FREIXAS, M. (2013). *Entrevista a Virginia García del Pino, realizadora de El Jurado*. <http://www.blogsandocs.com/?p=4508> (Consulta: 2 de enero de 2016).

colores que en algunos casos puede ir más allá de la voluntad artística o representativa con el empeño de condicionar la percepción del público para favorecer su consumo. Como sucede en la industria del espectáculo, el cine que se acopla a esta alienta la determinación en la rigidez representativa y narrativa de sus propuestas, contribuyendo al cultivo de espectadores que empobrecen los márgenes de su imaginación ante la constante expectativa de entretenimiento en el ocio. Se construye de este modo un estrecho marco de representación que contribuye a la creación de espectadores inconscientes de su carencia creativa. Esta es sustituida por la ilusión pseudoartística del juicio, que construye una falsa estrecha predisposición hacia el juicio, bien sea por parte de especialistas o público en general. Por lo tanto, consideramos que el éxito generalizado de la crítica de arte, concretamente la del cine, vendría a ser una excusa que evita el reconocimiento de la libre capacidad creativa del público. El espectacular éxito de las galas de premios, donde cabe recordar, no solo se premia la calidad del cine sino que debido a su amplia repercusión mediática y económica acaban por imponerse de forma implícita determinados modos de hacer y juzgar el cine, es un síntoma evidente de esta dependencia. De hecho, la aclamada Fiesta del Cine 2014 en España, cuyo lema “contra el aburrimiento”, por vender entradas a 2 euros se amparaba en la función social de esta forma de arte. Se consigue así fomentar el consumo del denominado cine “comercial”, de manera que resulta más valorado el fenómeno social en sí que las propias películas.

Por otro lado, el cine también puede contribuir a la disolución del juicio mediante narrativas de orden abierto que no se conformen con ganarle la “batalla” al aburrimiento. Este es el caso de *El Jurado*, una película que evidencia el vínculo del aburrimiento con el acto enjuiciador. De una hora de duración, el vídeo consiste en la documentación de un juicio real por asesinato. El espectador podrá

identificar esto a través del audio en off que registra los diálogos. Mientras, la imagen muestra de forma permanente un primerísimo plano de los rostros de algunos miembros del jurado popular. En ellos se ven los gestos, representativos de sus emociones y pensamientos, que pese a deber ser controlados por formalidad judicial, tienden a escaparse innegablemente. Los recesos, repeticiones, silencios y la insistencia en aspectos judiciales que lindan con el absurdo, son los responsables, según la directora, del aburrimiento que expresan los rostros del jurado, ahora convertidos en mediadores entre lo representado y los espectadores de la película⁶⁷. Son por tanto, el único testimonio, no tanto de la experiencia global y aparentemente objetiva del juicio sino del carácter subjetivo que cada protagonista experimenta. Testimonio de diferentes aburrimientos vividos en soledad.

Este acercamiento formal y psicológico nos arrima a la subjetividad que impregna todo juicio en su valor separatista. En este caso, el realizado sobre una acción ajena a cualquiera de los miembros del jurado. De este modo se plantea la separación en la dificultad de gestión de datos y emociones surgidas en la situación. Los gestos de atención, dedicación o énfasis escasean. El aburrimiento campa libre sobre el jurado, cuyo juicio parece desplazarse cada vez más de la condena del acusado al propio rol de la representación institucional que experimentan como una especie de expropiación de la creatividad particular de cada uno para decidir libremente ya que el jurado no está para dirigir sino para declarar su veredicto en el momento pautado. Así entendemos el contexto físico pero también el psicológico. La pauta permanente, el acoplamiento al orden preestablecido y el deber como jurado, cercena en el juicio cualquier margen de movimiento, espontaneidad o expresión que salga del protocolo. Tan solo la sutil expresión del aburrimiento en su difusa presencia puede ser entendida

⁶⁷ *Ibídem*.

como un intruso subestimado ya que en espera de la sentencia es él quien ocupa el verdadero protagonismo de la imagen, vista la incapacidad de los asistentes para asumir totalmente la responsabilidad que les reúne. Por esto saltan las imperfecciones de unos sistemas (el judicial y el artístico) que encuentran su representación en el aburrimiento a causa de la presupuesta omnipotencia del juicio.

La estructura judicial basada en la polaridad de crimen y castigo lucha por el equilibrio social en la balanza de la justicia. En este sentido, hay un encuentro análogo con el proceso creativo descrito por Losch en psicoanálisis. El proceso creativo es inconscientemente equivalente al proceso judicial. No obstante, lo que en el primer caso sucede a nivel inconsciente, en el segundo caso trasciende al mundo de las formas simbolizando todo un proceso de representación mental que se trasfiere a la sociedad (sistema judicial). En ambos procesos la conciencia sigue un movimiento de separación individual que más allá de los preceptos morales busca la trasgresión del yo individual y social respectivamente.

Del mismo modo que para la creación se hacía necesaria la determinación del juicio, en el proceso judicial también. El homicida es homólogo al parricida. Ambos comparten el primer impulso: la separación del propio origen (personal o social) a través del asesinato. La segunda parte de ambos procesos consiste en la toma de responsabilidad ante el homicidio. Tanto en el proceso creativo como en el judicial, esto puede darse. Sin embargo, mientras que en el proceso creativo esto era necesario para completar el ciclo, el proceso judicial incorpora el cumplimiento de una condena a través de sentencia. De este modo el homicida cierra también su ciclo, pudiendo reincorporarse (en teoría) a la sociedad. Por lo tanto, un proceso judicial corresponde radicalmente al juicio inconsciente sobre el parricidio mítico que alberga todo acto creativo, según lo descrito por Alberto Loschi.

Sin embargo, también cabe la opción (mayoritaria) a la que se ve arrastrada “el jurado”. De forma lógica, el aburrimiento reaparece como impedimento para la creatividad y la justicia respectivamente. Como dijimos, cada asesinato en su forma, supone un acto de separación original. La incapacidad de integrar esta separación nos acerca al terreno del juicio, que desde la distancia examina la escena y proyecta aburrimiento. Desde el proceso creativo el aburrimiento es reflejo inconsciente de separatividad. En el proceso judicial el aburrimiento expresa la supuesta falta de responsabilidad ante el juicio. Esta separación psicológica y visual del jurado aparece entre la atención y el aburrimiento y es posibilitada gracias a la acción del zoom de la cámara que fragmenta la imagen en una sutil nube de píxeles que varían según el movimiento y expresan la fragilidad del encuadre. Pero también la fragilidad del aburrimiento. Virginia García del Pino nos acerca a este enfoque con una breve explicación del film:

La verdad es solo un grupo de píxeles, el resultado de un zoom digital sobre unos rostros borrosos. Y la cámara que filma a los miembros de un jurado popular, enfrentados a un juicio por asesinato, está tan perdida como ellos en el laberinto de pruebas, imágenes y testimonios, incapaz de filmar nada que no sea su propia descomposición.⁶⁸

En el mismo juego de analogías que hemos presentado, la artista conecta la representación plástica, fruto del acto creativo, con la naturaleza del propio juicio. Así la imagen alude a la verdad; los píxeles a la separación; el zoom de la cámara al acto determinista del juicio; los rostros en descomposición al aburrimiento. La imagen pixelada alude a una verdad mutable, confirmando la debilidad de todo juicio en la ilusión compartida entre representación y aburrimiento personales.

⁶⁸ Sinopsis e *El jurado*. Ciclo Cine por Venir. IVAM. Valencia.

El juicio como posibilidad de aburrimiento.

Como declara la estética, el juicio es el mecanismo principal por el que se articula el conocimiento racional de estas representaciones. Es por esto que el juicio en general es un instrumento de mediación para el entendimiento e influye o predispone la interpretación y modos de relación con una obra. Claramente, así como juzguemos una obra, serán las conclusiones y representaciones que extraigamos de ella. Por esto, si el juicio resultara ser de alguna manera necesario para el diálogo artístico, cosa que iremos cuestionando a lo largo de la tesis, no podríamos negar que independientemente de su particularidad o universalidad, cada juicio contribuiría en todo caso a la determinación de un conocimiento o estado estético del arte. Es decir, que cuando juzgamos una obra, ya sea movidos por el impulso del interés subjetivo (creencias, afectos, circunstancias, etc.) o por el afanado empeño universal de la razón estética desinteresada (juicio de valor, juicio existencial, juicio relacional), no podemos evitar subsumirla a un estado de conciencia que gradualmente, y dependiendo del tipo de juicio que emita, se expande o contrae, se une o separa de la experiencia artística que acontece. Esto demuestra que en última instancia cada juicio habla de la conciencia individual o colectiva que lo alberga y comparte.

Queremos resaltar este aspecto relativamente evidente de la relación con la obra de arte puesto que es clave para entender que los juicios se comportan como dispositivos de proyección que separan la conciencia de la vasta e inabarcable experiencia artística o en el mejor de los casos (cuando reconocen que la universalidad estética se basa en el reconocimiento de la subjetividad), unen la conciencia a la obra ignorando generalmente el estado de separación inicial. Respecto a este último caso, el filósofo tomista Jacques Maritain veía el juicio como la

manera de acercarnos concretamente a la comprensión de “otra inteligencia”, entendiendo que para esta labor no basta con el simple argumentario racionalista de criterios estéticos sino que es necesario considerar la realidad interna de la obra en diálogo con el curso interno (no solo productivo sino también psicológico y espiritual) del artista. En este sentido, estamos de acuerdo con el autor cuando dice que el gran avance de la vanguardia moderna ha sido el proceso de ir adquiriendo conciencia de si mismo en tanto que arte, lo que nos lleva al “misterio espiritual que encierran”. De la misma forma, este recorrido puede ser realizado por cada espectador o partícipe del fenómeno artístico que, aceptando el diálogo abierto con la obra como condición inicial, juzgue a la misma en base a una coherencia interna compartida espiritualmente. Dicho por el propio autor:

Juzgaremos la obra de arte como el vehículo vivo de una verdad oculta, a la cual esa obra y nosotros mismos estamos sometidos a la par, y que es la medida de la obra, y al propio tiempo, de nuestro espíritu. En tal caso, verdaderamente juzgamos, porque en realidad no nos erigimos nosotros mismos en jueces, sino que procuramos ser dóciles con respecto a lo que la obra, si es buena, puede enseñarnos.⁶⁹

Maritain, a la vez que duda sobre la innecesaridad del juicio, acaba planteándolo como el paso posterior a la apertura espiritual respecto a la misma. Finalmente, esto muestra que de forma inconsciente mantiene la creencia en el juicio como mecanismo de interpretación en el encuentro artístico. Continúa así la condición establecida, ahora reducida, por la que el juicio es la cualidad universal de proyección subjetiva sobre la obra de arte en este caso, para simular el conocimiento de dicho misterio a través de la razón.

⁶⁹ MARITAIN, J. (1943). *Sobre el juicio artístico*. P. 2.
http://www.jacquesmaritain.com/pdf/11_FA/08_FA_JuiArti.pdf (Consulta: 13 de marzo de 2016).

Es en este cruce confuso donde se mezcla la voluntad de abrirnos a la obra con la incapacidad de suspender el juicio donde se crean los condicionantes necesarios para el aburrimiento que, a camino también entre el aparente desinterés y el lacerante juicio subterráneo, acaba por eclipsar este profundo misterio. Lo que nos lleva a proponer que el aburrimiento no es sino una posible representación más de la conciencia que juzga.

Esto explica que algunos autores del campo de la crítica de arte, colaborando con el desplazamiento generalizado de esta emoción del debate estético, la hayan juzgado como un mero síntoma de la decadencia contemporánea y la baja calidad de ciertas propuestas enmarcadas bajo lo que Harold Rosenberg llamaba *estética del aburrimiento*: “El arte aburrido es el reflejo de la repetición, de la ausencia de expresividad, de la abstracción y de la obsesión por los detalles de la vida cotidiana.”⁷⁰ Fernando Castro Flórez llega a decir incluso que “es evidente que la estética del aburrimiento es inconcebible sin el enorme florecimiento de la interpretación sobre todas las artes, a inflación iskursiva. En el fondo, estas manifestaciones estéticas ofrecen un espejo de la repetición y trivialidad de la vida moderna.”⁷¹ Pero quedarse en esta interpretación general y apriorística que asocia la aparición del aburrimiento a un carácter intelectual, no haría sino estancarnos en nuestro camino por la liberación del mismo. Es por esto que proponemos seguir profundizando en su proceso cognitivo emocional.

El filósofo Rafael Echeverría busca desvelar el significado oculto de esta separación a través del sistema de representación del lenguaje con

⁷⁰ ROSENBERG, H. (1976). *Descubriendo el presente. Tres décadas de arte, cultura y política*. Caracas: Monte Ávila. . 124.

⁷¹ CASTRO FLÓREZ, F. (1998) “Aburrimiento” en Souriau, E. *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal.

lo que llama “fenomenología analítica”, un diálogo que parte del estudio del lenguaje y las palabras (componente analítico) para explicar las experiencias (componente fenomenológico). Para ello propone que el lenguaje acciona la realidad al fragmentar la experiencia en un permanente proceso de conceptualización. Esto es que nuestro pensamiento parcela la globalidad para entenderla a través de la parcialidad. Por tanto se hace necesario reconocer que el “laberinto del lenguaje” nace de la separación. Por ello, al seleccionar el “aburrimiento” como tema se hace necesario reconocer cómo lo extraemos del flujo indeterminado de la vida cotidiana, haciendo de su experiencia algo concreto y limitado. En otras palabras, creamos el aburrimiento a partir de un acto lingüístico o de pensamiento, en vez de considerarlo algo ajeno a quien lo percibe:

[...] el aburrimiento es un juicio [...] no es algo que pertenezca al mundo (como sucede con las afirmaciones) sino que se trata de un rasgo que es propio de un determinado observador de ese mundo. No existen, de por sí, hechos o eventos aburridos. Solo existen observadores que ante determinados hechos o eventos, se aburren. El aburrimiento reside en ellos, no en su mundo.⁷²

Echeverría plantea también un sencillo procedimiento de fundamentación de un juicio por el que darle un sentido más “unitario” a la separación del aburrimiento. Proponemos aquí la experiencia artística aunque esto pueda aplicarse a cualquier otro tipo en relación al aburrimiento. El primer paso consiste en establecer la inquietud del juicio, su motivación. En el caso de la obra artística podríamos decir que esta inquietud está causada por la falta de interés o incompreensión ante la misma. El segundo paso requiere establecer el dominio donde el juicio de “aburrido” adquiere validez, en este caso, es el espacio

⁷² ECHEVERRÍA, R. (2007). *Por la senda del pensar ontológico*. Buenos Aires: Granica. P. 187

expositivo o más concretamente la contemplación de una obra de arte. El tercer paso se refiere a los estándares o puntos de equilibrio donde el juicio se funde con su opuesto, (proponemos la valoración del *interés*), para producir un cambio de emoción por oposición de juicios ya que la naturaleza del lenguaje ordinario y las emociones (1.2.1. La psicología del aburrido) tienden a funcionar polarmente (positivo negativo, unión separación, interesante aburrido). El cuarto paso aglutina los anteriores al considerarlos como factores para la validación de este juicio sobre la realidad “aburrida” con la intención de cambiar el juicio o convertirlo en una afirmación categórica, una creencia establecida en la conciencia como “mecanismo de regulación de nuestro comportamiento”; por ejemplo, un espectador que se haya aburrido en alguna ocasión frente a ciertas obras de arte contemporáneo puede llegar a inferir que todo el arte contemporáneo es aburrido; dejando de visitar más exposiciones relacionadas.

En general, el proceso de fundamentación del juicio que es el aburrimiento, según Echeverría, abre un procedimiento moderado para su regulación basado en la comprobación de la distinción que el lenguaje crea al decir “esto es aburrido” como cualidad subjetiva proyectada sobre una realidad determinada. El aburrimiento se plantea como juicio subjetivo, pero a la vez su proceso de fundamentación reconoce el poder de perpetuarlo como una creencia que a todas luces supone un bloqueo creativo en tanto que cercena ciertas posibilidades de transformación personal e integración del aburrimiento. En definitiva, se busca justificar la validez del aburrimiento bajo unas circunstancias cerradas, lo que contribuye a darle crédito y a perpetuar la dinámica enjuiciadora.

Por lo tanto, tener en cuenta la subjetividad de la emoción el juicio que la sustenta no es suficiente para alcanzar el origen de su conciencia ya que a menudo la emoción entra en juego sin que exista esta

valoración, al menos aparentemente (se puede experimentar falta de interés o incompreensión ante una obra sin que por ello se sienta aburrimiento). ¿Por qué nos viene entonces el aburrimiento cuando ni siquiera pensamos en él? ¿Qué papel tiene el juicio aquí?

Probablemente, esta apariencia de incontrolable se deba a que tenemos que bajar más en la profundidad del aburrimiento y quizás entenderlo no solo como un efecto derivado sino también como un estado potencial de la conciencia de separación que se manifiesta y desvela cuando lo acuñamos con juicios sobre la obra o situación en cuestión; pero también sobre el entorno, el ambiente, el sistema que lo sustenta e incluso a la existencia misma, como veremos más adelante. De un modo semejante a como describíamos el aburrimiento inconsciente en el capítulo anterior, el juicio a la vida, la desvalorización del potencial creativo, nos lleva en la modernidad a un aburrimiento inadvertido que impregnándose en todo nos acucia a la búsqueda del placer infinito.

El kitsch es un caso práctico que ilustra perfectamente este encuentro inconsciente entre el aburrimiento y el juicio dada la adhesión a un sentido predefinido que la sensibilidad kitsch establece en un *valor* de disfrute incondicional con lo presente para negar los puntos ciegos de una desvalorizada existencia. Por ello el kitsch busca al objeto como fin para el ostentoso regocijo en sus formas y no como medio para la resolución de sentido. Por esto, la representación kitsch gira exclusivamente en torno al deseo. Es así una representación domesticada cuyas formas pulidas, relamidas y ensoñaciones no apuntan al despertar de los sentidos y la conciencia sino a un falso y envolvente disfrute inmediato que nos hace dependientes del objeto y del *cliché* que plasma. Kitsch es gozo simulado. Y quizás por esto, que sería mantener la urgencia del recogimiento, el bienestar, la suavidad, el confort permanente en definitiva, el kitsch pervierte el indefinible ser

de lo cotidiano para perpetuar y expandir una vida de apariencia que parece buscar desesperadamente el “vientre materno” de la vida que olvidó.

Tomas Kulka establece cuatro características que definen el kitsch en este sentido ya que necesariamente “representa un objeto o tema que se tiene comúnmente por bello o emotivo” (I); “el objeto representado es rápida y fácilmente reconocible” (II); “no enriquece sustancialmente nuestras asociaciones mentales ligadas al objeto representado” (III); “es parasitario de su referente” (IV).⁷³ La estrategia de representación del kitsch es por tanto totalmente dependiente de las convenciones, no innova nunca y necesita más al objeto de deseo mismo que a aquello que este rememora. En todo caso, tanto en su contenido gráfico como emocional, tiende a ser un terreno acomodadizo cerrado al descubrimiento de la subjetividad propia. Así, al evitar el cuestionamiento, el kitsch funciona como narcótico que embota el horroroso abandono de uno mismo. Es por esto quizás, dice Kulka, que sea aburrido desde un punto de vista artístico ya que deja a un lado cualquier tipo de proceso de enriquecimiento o aprendizaje para ajustarse, según Hermann Broch, a una voluntad de efectividad en lo que al mero disfrute se refiere⁷⁴, lo que entendemos aquí como una explotación simbólica de la vida, que es decir, el abastecimiento indiscriminado de representaciones conocidas que buscan negar un vacío existencial o de sentido. Donald Kuspit precisa en esta misma línea contextualizándolo en la noción moderna de valor:

El kitsch está implícito en lo que puede ser el tema nuclear del valor moderno: la celebración de la eficacia mecánica como la medida del valor, el valor de los valores. Cualquier cosa que sea ineficaz –como la vida humana es, por así decir, autodevaluador. El kitsch transmite la

⁷³ KULKA, T. (2011). “El kitsch” en VV.AA. *El kitsch*. adrid: asimiro.

⁷⁴ BROCH, H. (2011). “La maldad del kitsch” en VV. AA. *El kitsch*. adrid: asimiro.

idea de que todo lo que cuenta en la vida es el funcionamiento eficaz, en la persona de uno y en el mundo. [...] Pero su sensacional efecto instantáneo –su ilusión de que el sentimiento se libera espontáneamente de la realidad opresiva– es de hecho momentáneo, es decir, temporal. El verdadero yo reconoce internamente su trivialidad y vaciedad. A la emoción del kitsch no tarda en sucederle la sutil depresión del aburrimiento, algo que difícilmente tiene un efecto de liberación emocional. En el fondo de la enojada soledad del aburrimiento se encuentra el sentimiento de haber sido embaucado, engañado. El kitsch, nos damos cuenta retrospectivamente, da un sentido engañosamente simple a la existencia y la experiencia, con lo cual nos anestesia para estas. Esta es su amoralidad última.⁷⁵

Lo cual hace que más concretamente el kitsch comparta implícitamente el tremendo juicio que la modernidad y su progreso acometen contra los ritmos de la vida natural (desvalorización), al encorsetarla en cursis representaciones que ignoran el avance y evolución de la conciencia propia.⁷⁶

Pero no es, como dice Kuspit, que a “la emoción del kitsch no tarda en sucederle la sutil depresión del aburrimiento”, sino que más bien el aburrimiento permanece como telón de fondo inconsciente, como estado que amenaza con embaucar la conciencia para someterla a su propia desvalorización. El profesor Ludwig Giesz afina este análisis al establecer que la “*vivencia kitsch*” sustituye el *desinterés* o ausencia de dependencia con el objeto de la estética por la primacía de los estados

⁷⁵ KUSPIT, D. (2003). *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid: Akal. P.325

⁷⁶ Una de las teorías sobre el origen del kitsch radica en la pretensión de los nuevos ricos que en el siglo XVII llegan del campo a las ciudades e intentan aparentar el estilo de la clásica sociedad burguesa imitando los materiales utilizados, aunque en este caso de peor calidad, y exacerbando la abundancia de elementos como indicio de la abundancia económica asociada a la clase. Nótese en este sentido la desvalorización subyacente a este gesto que pretende construir una nueva identidad a través de la desconexión de su origen.

de ánimo que si bien unen emocional y subjetivamente al individuo con el objeto, generan un distanciamiento de lo que sería la imagen global de lo real. Con esto el kitsch se asocia a la lógica del deseo, buscando más la satisfacción del placer inmediato que el gozo trascendente del conocimiento consciente. Por esto, dice Giesz con ironía que “el ingenio del ojo kitsch radica en descubrir aspectos emotivos y en camuflar al mismo tiempo todos los trámites opuestos. Se comprende, pues que el principal mérito del kitsch consiste en “des endemoniar” la vida y precisamente donde las apariencias indican lo contrario: muerte, sexo, guerra, pecado, necesidad, nacimiento, Dios, etc.”⁷⁷ El aburrimiento es incluido así como un “destemple”, un estado negativo que por el horror que nos provoca nos lleva a entregarnos a la ilusión kitsch a riesgo de perder la propia subjetividad. Pero en todo caso, el aburrimiento no espera, porque es la reacción inconsciente de la psique colectiva a una resistencia global por el cambio de percepción. Mientras esta voluntad no llegue podemos continuar viajando por la infinidad de objetos de entretenimiento que nuestra cultura dispone, con la total seguridad de que tarde o temprano nos enfrentaremos al rostro de la separación.

Esto nos lleva a la elección del aburrimiento como tema de representación gráfica, que en la obra de arte tiene tanto tiempo como interés histórico. Cada época ha creado sus propias imágenes del aburrimiento, habida cuenta que a menudo este tema despertaba ávidas preocupaciones por la dificultad de identificarlo, aunque muy pocas son las obras que se acercan a la noción de juicio que a él subyace. Eric Fromm lo describe severamente como una de las formas humanas de autodestrucción:

La persona aburrida suele ser el organizador de un "Coliseo en pequeño", donde saca sus equivalentes en pequeña escala de la crueldad en gran escala que se escenificaba en el Coliseo romano. Esas

⁷⁷ BROCH, H. (1973). *Fenomenología del kitsch*. Barcelona: Tusquets. P. 53.

personas no se interesan en nada ni tienen contacto con nadie, salvo del género más superficial. Todos y todo las dejan frías. Afectivamente son gélidas, no sienten alegrías... ni tampoco pesar ni dolor. No sienten nada. El mundo es gris, el cielo no es azul; la vida no les despierta ningún apetito y están más muertos que vivos. A veces sienten aguda y dolorosamente su estado mental, pero es más frecuente que no lo sientan.⁷⁸

Un estado psicológico de esta profundidad no es representable más que por su aspecto somatizado. Por ello el cuerpo (individual, social y urbano) funcionará como una metonimia fiel por la que “ver un aburrimiento” que trasciende la materia y sus descripciones. Y aquí es donde el arte es de utilidad puesto que como dice el sociólogo Peter Toohey, este “puede llevarnos más allá de los límites de la claridad y el lenguaje no connotativo, el cual permanece bastante constreñido por las disciplinas científicas, y contarnos algo sobre el aburrimiento sin la necesidad de términos lingüísticos”⁷⁹ Con lo que la fisionomía del aburrido representa su psicología... Los gestos, como los juicios de valor, cobran forma de diferentes maneras, en diferentes contextos y actitudes, pudiendo pasar desapercibidos, camuflados entre formas y personajes estridentes que acaparan el protagonismo de la escena; o siendo diluidos en la homogeneidad social. Pero aun así la liviana expresividad del aburrido siempre acaba por delatar el sometimiento y la constricción de la creatividad. Las obras seleccionadas en este capítulo explican nuestro análisis, dando paso a los diferentes parámetros clave de su estigma, explicados en la imagen a golpe de separatividad.

⁷⁸ FROMM, E. (2004). “Depresión crónica de aburrimiento” en Fromm, E., *Anatomía de la destructividad humana*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. P. 177.

⁷⁹ TOOHEY, P. (2011). *Boredom: a lively history*. Cornwall: ale niversity ress. .7.

Martin Parr y la mirada aburrida.

Junto con el cine, la fotografía ha pasado por ser uno de los medios técnicos más capaces de conseguir la identificación representativa con un referente externo, separado del momento de la instantánea. Hasta que esto comenzó a ser cuestionado, la fotografía era tomada como la técnica de representación más fidedigna conocida. Sin embargo, aun hoy la fotografía sigue usándose como medio documental en aras de transmitir una información veraz o al menos, lo más cercana posible, a la escena que representa. El fotógrafo es un médium entre el espectador y la escena. Y su capacidad de elección en el disparo, el momento crucial de la representación. Muchos de ellos, interesados por la réplica fotográfica, abordan cada toma con consciencia de su propia representación.

Tal es el caso de Martin Parr, que como fotógrafo documental viaja por el mundo capturando escenas de su interés personal muy cercanas a lo kitsch, extrayendo de cada escena o elemento cotidiano la expresión surreal o de extrañeza que albergan dentro de si. En este sentido utiliza la representación como medio de rescate del fragmento y punto de vista concreto que desmantela todo un sorprendente entramado inconsciente de lo cotidiano. Incidiendo en la particularidad, el artista toma distancia mostrando un flujo de relaciones entramadas globalmente. La fotografía por tanto pasa a ser consciente de su separación a través del ojo del fotógrafo, en última instancia, protagonista ausente. De hecho, este fotógrafo no se oculta. Hace la toma con una gran cámara y se inserta en la escena como un personaje más. Sin embargo, su testimonio fotográfico es vestigio de su distancia, de una perspectiva que incide a través de un juicio particular de la situación. Así transforma la distancia en ironía, dando paso a la separación crítica y al absurdo que éstas

provocan desde la más pura representación del aburrimiento. Al respecto comenta Parr sobre la relación entre nuestra capacidad de atención y los reclamos consumistas que él investiga:

La idea de lo aburrido es fascinante en un mundo en el que hay cada vez más distracciones, y más cosas para mirar y mantener nuestra capacidad de atención, que cada vez es menor. La idea de que algo sea aburrido por naturaleza me resulta muy atractiva.⁸⁰

De forma escueta, el artista condensa su sutil y mordaz crítica a la frivolidad humana, abriéndose al estudio de su contrapartida: la caída de atención consciente que nos aísla en el aburrimiento. Según el autor, la fotografía puede intentar mostrarlo pero su representación no garantiza su existencia: la trampa de la representación fotográfica muestra la separación sustancial del referente.

A este juego tautológico quiso desafiar Parr a partir del aburrimiento en su serie *Bored Couples* (1993). Retrata diversas parejas, normalmente sentadas ante una mesa, en multitud de ambientes festivos o turísticos que parecen resultar inútiles frente a la fuerza del aburrimiento que les invade con sus respectivos conyugues. Sin embargo, el juego fotográfico pondrá en duda la propia representación preparando un engaño para el espectador cuyo fin es mostrar al aburrimiento no tanto como cualidad externa de los protagonistas sino como parte integrante de su subjetividad. Así este parece surgir como juicio separado del referente. Juicio del artista y juicio del espectador. Así declara:

Buscaba parejas que parecían estar aburridos el uno con el otro. Y la idea detrás de esto es la noción de “cómo mienten las fotografías”, porque vemos las parejas y asumimos que están aburridos pero en

⁸⁰ *Contactos. Los mejores fotógrafos del mundo revelan los secretos de su profesión: La fotografía conceptual*. [DVD]. Intermedio. 2011.

realidad no se sabe si lo están. Parte del motor para esto era desafiar la idea de qué dicen los fotógrafos acerca de la fotografía para tratar de hacer una declaración muy provocativa acerca de la fotografía.⁸¹

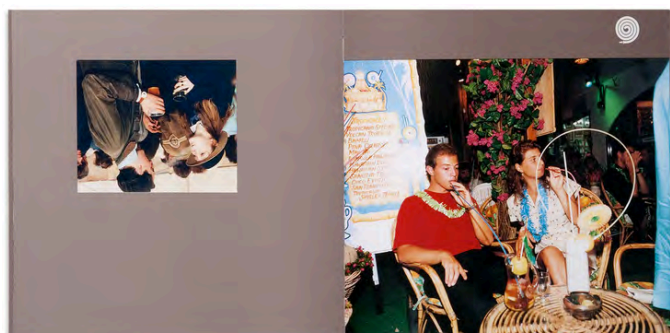
De hecho el artista se incluye a él mismo en la serie fingiendo estar aburrido cuando en realidad declara haberse hallado inmerso con mucho interés en la escena. El aburrimiento desvela aquí la trampa de la representación. Se identifica con su separación y es en ese juego ficticio donde cabe el posible engaño. En este sentido Parr descubre como el aburrimiento también es representación, como dijimos, de la propia incapacidad de las personas por integrarse creativamente en el medio que les rodea. De modo que desde un punto de vista documental, las fotos muestran como decía Losch, las propias tragedias particulares, en este caso asociadas a una supuesta vida en pareja, experimentada desde la incomunicación entre ambos miembros. Separación afectiva de un aburrimiento a dos que como punto ciego de la conciencia no deja de ser compartido. Estas fotografías muestran un irónico encuentro en el que lo único que evidencia compartir la pareja (contexto y aburrimiento) es el germen de su soledad. La misma publicación donde el artista compiló esta serie lo sugiere. Dos figuras humanas invertidas que comparten cabeza, epicentro neurológico de los aburridos que en ocasiones incluso sostienen con el brazo ante la sensación de pesadez. La pareja se disuelve en la detumescencia del momento.

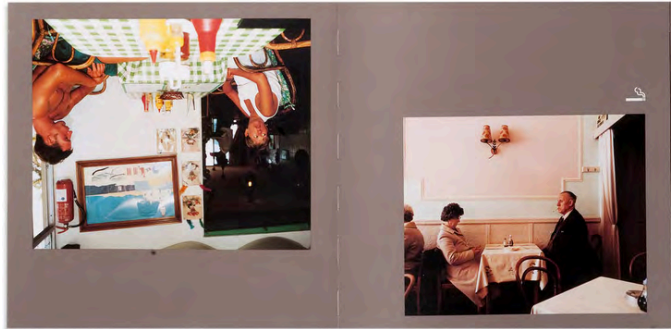
El sexo también está implícitamente presente en la serie. Todos ellos contextos que invitan inútilmente al encuentro relajado o festivo de las parejas. Lugares de consumo y de ocio creados para favorecer la conexión íntima, ahora abandonada en una paradójica alienación que los separa del contacto físico y visual. Ambos sufren en todo caso de un ensimismamiento que contrasta con los reclamos ambientales de fiestas caribeñas, bailes de salón, galas, cafeterías o visitas turísticas. Parejas de

⁸¹ *Ibídem.*

las que esperamos complicidad, imaginando unión sexual incluso, si las contemplamos desde un punto de vista biológico. Alejadas de su instinto así como de su voluntad, en ellas vemos frustrado el posible encuentro sexual, simbólicamente creativo, que el aburrimiento expresa como muerte de su relación y como incapacidad de integrar el entorno que como compensación a su desequilibrio les invita a la creatividad con diversos estímulos. Muerte de la seducción natural.

Sin embargo, ninguno de los protagonistas se muestra consciente de la representación que llevan a cabo. Tan solo nosotros como espectadores de las fotografías podremos pensarnos conscientes de tales dramas. Trágicos o absurdos, el título de la serie *Bored Couples*, contrastado con las declaraciones del artista, nos permite ver que tanto el ámbito de la representación como aquello que pensamos representa (aburrimiento) no es tanto así por esto último como por el adjetivo que incorpora Parr. Ciertamente éste cierra el círculo del juicio, determinando nuestra interpretación y mostrando que el aburrimiento, como las mismas fotografías, es una cuestión de lentes. Ellas median nuestra mirada como el juicio que nos separa de la escena, que convive en aburrimiento.





Martin Parr. *ored ouples. gnes ./Galerie u our. aris.1993. 4x24cm.*

Esta es la dirección que sigue el proyecto *Boring Postcards*, donde este último planteamiento se hace radical. En los años mil novecientos noventa y nueve y dos mil uno, Martin Parr edita tres publicaciones que rescatan de su colección personal diversas postales que él denomina “aburridas”. Todas ellas pertenecen a periodos de posguerra mundial en los diversos países en que se centra, por entonces miembros del bloque occidental de la Guerra Fría. La primera publicación es un recopilación de postales británicas que pertenecen y representan escenas de posguerra. La segunda sigue el mismo patrón pero en Estados Unidos. El tercero y más tardío de los volúmenes recopila postales alemanas de posguerra previas a su reunificación. De forma subterránea podemos extraer la relación que estamos defendiendo aquí entre la guerra como acto parricida de creación en contraposición al aburrimiento derivado del duelo inconcluso que la misma guerra fría representaba. Este aburrimiento es señalado aquí como la expresión de un orden forzado, encorsetado en el engaño de la tranquilidad aparente que la distribución de estas postales promovían en la sociedad y que Parr señala con incisivo sentido del humor a partir de su propio juicio. Se desvela así la separación camuflada, dando paso al cierre del ciclo de creatividad y aburrimiento. Gracias al desmantelamiento del entramado visual fotográfico.



Martin Parr. oring ostars SA. haidon ress td. ondres. 999.

Otro trabajo que reflexiona sobre la etiqueta del aburrimiento es el proyecto *Boring*. Su nombre se debe a la homónima *área no incorporada* (*unincorporate area*)⁸² de Boring, perteneciente al estado de Oregon (EE.UU.). Su origen proviene de William H. Boring, un veterano de la guerra civil estadounidense que inició la población en esta zona sobre 1865. En su condición actual de área no incorporada, Boring no tiene gobierno propio, siendo dependiente de órganos ajenos, separados de la propia localidad. Nos encontramos sorprendentemente una sincronía entre la dependencia de Boring con entidades separadas, pese a sus ocho mil habitantes, de la misma forma que en el aburrimiento nuestra

⁸² En el derecho de tradición anglosajona, un *área no incorporada* es un territorio que no está constituido por sí mismo en una corporación local; «incorporar», en este contexto, significa constituirse en entidad local y formar una corporación municipal para ejercer su propia administración. Así, una comunidad no incorporada está administrada por una unidad administrativa superior.

mentalidad se mantiene sin gobierno consciente, dependiente de objetos o circunstancias externas, análogas a los organismos legales y burocráticos que gobiernan Boring. Martin Parr viaja hasta el lugar y lleva a cabo un proyecto fotográfico recopilado en un gran álbum doméstico de cuatrocientas sesenta y ocho fotografías llamado *Boring Photographs* (“Fotografías aburridas” o “Fotografías de Boring”). Vemos en este título, así como en el del propio proyecto que la confusión entre el nombre del pueblo y el adjetivo “aburrido” señala hacia la determinación del juicio hacia esta localidad, cuyas campañas conciben como el lugar más excitante que puedas visitar” utilizando este adjetivo como reclamo publicitario, mostrándolo con orgullo a sus visitantes. Con el mismo sentido del humor que Parr, las fotografías representan lugares y circunstancias nada especiales, anodinas y según quien las mire, incluso aburridas. Por esto mismo se percibe en el lugar una forma un tanto diferente de vivir el aburrimiento en esta localidad, cuyo azaroso destino le ha llevado a compartirlo con cierto humorismo. Después de todo, cualquiera podría haber nacido en Boring.





Martin Parr. *Boring Photographs*. lbum uto publicado de 468 fotografías (102x152mm.). 38x34cm.

Estas representaciones del aburrimiento descubren el carácter ilusorio de su naturaleza. Las fotografías determinan la percepción pero también nos abren a su integración creativa. La evolución cronológica del tema en estos proyectos dan cuenta de un proceso creativo semejante en la conciencia del fotógrafo: la imagen se devasta hasta su esencia: el juicio del espectador. Por ello el aburrimiento en esta obra aparenta ser ineludible. Pero también expresa progresivamente la responsabilidad de sus protagonistas. Gracias al enfoque cuasi absurdo, la representación y el aburrimiento se descubren inevitables y caprichosos a la vez. Lo “aburrido” de estas fotografías reta a lo “aburrido” del espectador. De este modo concluimos que para Martin Parr el aburrimiento es una posibilidad más para la representación, y al contrario, la representación es una posibilidad más para el aburrimiento. Ambos comparten la proyección de juicio sobre el mundo, determinando no solo la experiencia de quien mira sino la de quien es mirado. Como en un juego de espejos, la conciencia de esta distancia fotográfica análoga a la separación del “aburrido” con el mundo abre un campo variable de sentidos que señala la interrelación del aburrimiento con nuestras propias interpretaciones.

Como el fotógrafo, somos artífices y espectadores de la representación que habitamos. Del mismo modo que aquellas parejas, el imaginario de posguerra o los habitantes de Boring, la separación consciente de nuestra vida, experimentada cada vez más “fotográficamente”, por medio de la fotografía. La experiencia por lo tanto no depende del medio fotográfico como de la percepción. Como diría Susan Sontag “la fotografía es, antes que nada, una manera de mirar. No es la mirada misma.” Del mismo modo que el aburrimiento, según nos ha mostrado Martin Parr, es una forma más de mirar y juzgar al mundo. La “trampa fotográfica” también es la trampa del aburrimiento.

Pese a los afanados intentos por hacerlo desaparecer, resurge como producto lógico de nuestra mentalidad, partida dualmente entre lo que entendemos por creatividad y su falta. Por lo tanto, podemos resumir que la representación del aburrimiento y la contextualización de su interés en las artes durante periodos de crisis, es signo de un estancamiento de la conciencia creativa. Como hemos mostrado, su mimesis se presenta mediante la disposición estética de elementos (color, encuadre, temporalidad, humor, etc.) que aleja la atención del espectador del riesgo de padecerlo, invitando a una experiencia más autónoma e independiente de la emoción a través de la pérdida de sentido prefigurado. Por eso, la atención a la imagen del aburrimiento es un ejercicio reflexivo sobre los límites de la percepción humana. Sin identificación afectiva y abandonados a la planimetría del motivo, la contemplación del aburrimiento ajeno en una obra de arte, nos lanza irónicamente a un espacio donde el arte se evidencia como juicio particular de un individuo o colectivo: *cosa mentale*.

Es el tema límite de las representaciones artísticas en crisis y por eso la naturaleza del pensamiento creativo es sustancialmente cuestionada tras estos periodos. Lo aburrido es producto de la crisis creativa pero también es lo suficientemente inquieto como para motivar la denuncia al cansancio, y porqué no, poner en marcha nuevas estructuras de pensamiento. Por ello está implicado intensamente en el pensamiento dual con el que concebimos la creatividad actualmente. El aburrimiento es separación porque nuestra mente separa. Si la creatividad separa es porque nuestra mente separa. La connotación negativa o positiva que ambos adquieren respectivamente son juicios que elaboramos sobre nuestra capacidad de atención al mundo y que con el tiempo son incorporados como cualidades esenciales de aquello que determinamos, y de alguna manera, separamos de la globalidad. Por esto la creatividad, entendida como condición especial y separatista de la actividad

humana, ha de existir inevitablemente sobre su contrario. Aburrimiento y creatividad parecen así dos estados bien diferentes pero en esencia son lo mismo: conciencia polarizada. La frustrante separación en el aburrimiento es producto de la maquillada separación que la creatividad defiende en condición de estado “especial”. Y mientras tanto, el aburrimiento alimenta el arte como las heces alimentan la tierra.

3 EFECTOS DEL ABURRIMIENTO SOBRE LA PERCEPCIÓN.

Tal vez la realidad sea lo que el 'no-algo' hace cuando se aburre.

Michael Talbot.

Quien no conoce el aburrimiento se encuentra todavía en la infancia del mundo, cuando las edades esperaban aun para nacer; permanece cerrado a este tiempo fatigado que se sobreviene, que ríe de sus dimensiones y sucumbe en el umbral de su mismo... porvenir. El aburrimiento es el eco en nosotros del tiempo que se desgarrar..., la revelación del vacío, el cese de ese delirio que sostiene -o inventa- la vida...

Emil Cioran.

3.1 El poder creativo de la conciencia.

La subjetividad del aburrimiento se expresa con una experiencia particular del tiempo, que directa o indirectamente acaba señalando a la conciencia del observador como su principal artífice o creador. Para desarrollar esta idea vemos necesario resaltar previamente una evidencia importante: *el objeto es físico en la obra de arte pero lo físico en la obra de arte no es solo el objeto*. Esto quiere decir que pese a la sonada “desmaterialización” de la que hablaba Lucy Lippard en los años sesenta del siglo pasado, la obra de arte no puede escapar de su condición *obrada*, es decir, materializada, puesto que aunque la idea tienda a sustituir al material físico u objetivo (en un sentido materialista), nunca dejará de haber reacción emocional y corporal por parte de los implicados en el fenómeno artístico.

El aburrimiento es un claro ejemplo de esto pues aunque su carácter subjetivo y su consecuente dificultad inicial para definirlo y acotarlo parecen hacerlo casi invisible a la percepción, se hace evidente una apertura cada vez mayor a su reconocimiento. Cuanto más avanza el interés por esta emoción, más consciente parece hacerse la constatación de sus indiscutibles efectos sobre el cuerpo. De aquí que en años recientes no faltan intentos más o menos exitosos de cuantificación científica.¹ Así partimos de la posibilidad por la que el aburrimiento no solo puede ser medido en base a factores que propicien su aparición sino que gracias a esto también podemos entenderlo como un producto o material del que servirnos creativamente cuando aparece en nuestras conciencias durante la experiencia artística. Averiguar entonces cuál es su papel desde un enfoque creativo si es de entrada una emoción que se experimenta desde una conciencia separatista en forma de sufrimiento

¹ Para complementar esta información, desarrollada en el capítulo 2, ver capítulo de goodstein en boredom studies

requiere necesariamente cuestionar este modelo de conciencia que separa o fragmenta la realidad.

Para esto hacemos en este capítulo una pequeña incursión en teorías y experimentos científicos sobre la conciencia que, pese a no atender exclusivamente a la investigación de su versión aburrada, sientan las bases para que nuestra tesis pueda afianzar y extender sus propuestas al campo de la teoría del arte, mostrando así el camino para el encuentro con el aburrimiento desde la unidad más allá de especulaciones intelectuales o juicios de valor. Por ello no es casualidad que los tres ingredientes fundamentales que en esta parte de la tesis barajamos (la conciencia, la creatividad y el tiempo), sean tres pilares de la experiencia humana común pero también lo sean de la práctica artística contemporánea y la ciencia actual. Así, gracias a este paralelismo entre ciencia y arte, conseguiremos dar las claves suficientes para la comprensión del aburrimiento asociado al estado creativo.

La unidad básica de la experiencia consciente.

Como mostró el encuentro *Art meets science and spirituality in a changing economy*², la ciencia y el arte, junto al conocimiento de

² La artista Louwrien Wijers, inspirada por el trabajo de Robert Rauschenberg, reunió a personalidades destacadas del mundo de la ciencia moderna, el arte de vanguardia, la economía y la espiritualidad en el Stedelijk Museum de Amsterdam en 1990, para indagar en el nuevo paradigma cultural que vivimos hacia la unidad de la experiencia desde un enfoque holístico. Sus participantes fueron según categorías: Arte: Robert Rauschenberg, John Cage, J.C.J. van der Heyden, Lawrence Weiner, Marina Abramovic. Ciencia: David Bohm, Ilya Prigogine, Francisco Varela, Rupert Sheldrake, Fritjof Capra. Espiritualidad: Dalai Lama, Huston Smith, Madre Tessa Bielecki, Sogyal Rinpoche, Raimon Pannikar. Economía: Stanislav Menshikov, F. Wilhelm Christians, J.M. Pinheiro Neto, Jean Maxime Lévêque, H.J. Witteveen.

sabidurías espirituales, tienen hoy nociones de creatividad análogas que señalan hacia un conocimiento totalizador que trasciende la especialización mecanicista de la modernidad para renovar los modos de relación y gestión que el ser humano mantiene con el mundo a través de la economía. De aquí que como dice su organizadora, la artista Louwrien Wijers, se haga necesaria la unificación de los elementos racional y sensitivo de nuestra conciencia: “Es la claridad mental y la fuerza de nuestra intuición lo que determina la calidad de nuestra conciencia”³. Tal diálogo establece la posibilidad no solo de encontrar paralelismos cada vez más evidentes entre estas áreas sino plenas identificaciones que como diría el Dalai Lama, nos dirigen a encontrar un “campo común para nuestras contribuciones a la humanidad”⁴. En última instancia, hablamos de los productos de una cultura global, productos que según el físico Ilya Prigogine, “ilustran que las cuestiones por las que la sociedad moderna se ha interesado, siempre han sido cuestionadas por el hombre.”⁵

Para la monja carmelita Tessa Bielecki la aportación conjunta más importante que la ciencia, el arte y la espiritualidad pueden aportar en base a la pregunta por este todo que la conciencia contempla es evocar el asombro por el misterio de la vida.

El universo y la vida en sí no son problemas a resolver. La vida es un misterio para ser vivido. [...] Si el arte, la ciencia y la espiritualidad pueden ayudarnos a recapturar este sentido del misterio y la maravilla por la vida, entonces esto sería una tremenda contribución a la sociedad.⁶

³ VV. AA. (1990). *Art meets science and spirituality in a changing economy*. Amsterdam: SDU Publishers. P. 10.

⁴ *Ibidem*, p. 84.

⁵ *Ibidem*, p. 137.

⁶ *Ibidem*, p. 216.

Por esto remitimos a la conciencia como foco creativo de nuestras percepciones. De alguna forma tanto el arte como la ciencia y la espiritualidad son recursos de conexión del individuo con la totalidad de la que forma parte. Totalidad a la que la conciencia observa en su constante transformación. Como apuntaba el biólogo Francisco Varela:

es interesante que la creatividad [arte], el sentido común [ciencia] y el amor [espiritualidad] se unen en un sentido fundamental. Los tres suceden cuando alcanzas el punto en tu propio proceso de la conciencia donde dejas para ir algo y dejas que algo más emerja.⁷

El maestro budista Sogyal Rinpoche señala incluso la importancia del encuentro público de este diálogo entre disciplinas ya que por una vía u otra, cada ser humano puede encontrar en ellas un camino hacia su propia creatividad.

De muchas maneras la gente está desarrollando su propia creatividad para encontrarse a sí mismos, algunas veces a través del arte, otras a través de enseñanzas espirituales o a través de la ciencia. Es una forma de definir su propia creatividad, su propio entendimiento.⁸

En cualquier caso, la creatividad es entendida a rasgos generales no como una capacidad limitada y específica de algunos seres humanos sino una condición de nuestro universo y de la cual participamos por el mero hecho de estar inmersos en él. Por esto la relación creativa óptima necesita de un enfoque o percepción sobre la totalidad que elimine las diferencias y separaciones de nuestra conciencia, para integrarnos en el mundo como parte del movimiento natural de cambio y cohesión global. El universo al que pertenecemos sería la danza expresada por esta unidad. Como diría el escritor y divulgador científico Michael Talbot:

⁷ *Ibíd.*, p. 197.

⁸ *Ibíd.*, p. 276.

[...] no somos de una especie distinta de la especie a la cual pertenecen la arena que pisamos y las nubes que vagan sobre nuestras cabezas. Estamos cortados en la misma tela, y en todas partes, en cualquier rincón de esa trama, la tela interviene en la danza.⁹

Comenzaremos entonces dando una pequeña introducción a la física cuántica para después explicar la visión que ésta tiene de la conciencia, el tiempo y la creatividad, basándonos en el análisis de experimentos científicos realizados al respecto y obras artísticas que a nuestro entender formalizan estos aspectos en la práctica cotidiana.

Desde su nacimiento en los años veinte del siglo pasado, la física cuántica tiene la virtud de integrar fenómenos físicos inexplicables por la física clásica o Newtoniana y que, en diálogo con otras disciplinas de conocimiento como la biología, la psicología, la filosofía y en este caso, el arte, dan la posibilidad de abrir nuevos e insospechables campos de experiencia práctica, además de enriquecer por supuesto el incesante terreno de la especulación teórica. Su campo de aplicación son los fenómenos ocurridos a nivel subatómico, explicándolos mediante leyes que desafían nuestro sentido común ordinario explicado por la física clásica. Fenómenos como el efecto observador (el observador determina lo observado) o la no localidad (dos partículas se influyen a distancia e instantáneamente) dinamitan esta física clásica, donde la certeza y el cálculo matemático preciso se sustituyen por la incertidumbre y la probabilidad. Esto no solo ha influido en la aplicación actual de tecnologías y cálculos que van desde la informática a la economía sino que ha cuestionado sustancialmente nuestra cosmovisión así como el modo de relación que como seres humanos tenemos con la llamada realidad sensible y su tiempo. Y aunque su alcance es algo todavía impredecible, se hace evidente que tales descubrimientos dan cuenta de una interpretación del mundo y del

⁹ TALBOT, M. (2009). *Mas allá de la teoría cuántica*. Barcelona: Gedisa. P. 149.

sujeto como unidad coherente en permanente transformación que nos exige un cambio de mentalidad paradigmático que ha de estar apoyado por una actitud más creativa.

Uno de los puntos de influencia más característicos de la física cuántica en este sentido han sido las correspondencias con la sabiduría y el misticismo tradicional de oriente. El físico Fritjof Capra da abundante cuenta de ello al desarrollar un acertado paralelismo ya mencionado por los científicos iniciadores de la teoría cuántica entre la cosmovisión que propone la física cuántica y la cosmovisión de la antigüedad oriental. Argumenta así el carácter unitario y experimental que debe reunir toda explicación del universo.¹⁰ De ambos ámbitos, aparentemente inconexos para cualquier conciencia separatista, el autor aúna conocimiento científico y espiritual, entendiendo este último como la aplicación psicológica del primero a la conducta humana. Por tanto, ambos sistemas de pensamiento coinciden en un enfoque holístico que reúne a todas las cosas en lo que llamamos *unidad* universal o conciencia unificada. Este enfoque es lo que hace revolucionaria a la física cuántica desde la ciencia, implicando por primera vez en siglos a la conciencia en la dimensión temporal de forma activa y creativa. La ciencia, el arte y la espiritualidad vuelven a unirse de forma coherente en el foco de nuestras percepciones.

La unidad básica del universo no solo constituye el rasgo central de la experiencia mística, sino también el resultado de ser una de las más importantes revelaciones de la física moderna. [...] A medida que estudiemos los diversos modelos de la física subatómica veremos que expresan repetidamente, aunque de diferentes maneras, la misma

¹⁰ Las obras de referencia en este tema son *El tao de la física. Una exploración de los paralelismos entre la física moderna y el misticismo oriental*, de 1975, donde se lleva a cabo el encuentro entre la física cuántica y los misticismos hindú, taoísta y budista; *Pertenecer al universo. Exploraciones en las fronteras entre ciencia y espiritualidad*, onde se exploran los paralelismos entre la física cuántica y la teología cristiana.

percepción: que los componentes de la materia y los fenómenos básicos que la envuelven están todos interconectados, interrelacionados y son interdependientes, que no pueden entenderse como entidades aisladas, sino como partes integrantes del todo.¹¹

El físico y filósofo David Bohm reivindica por otro lado el papel del arte así como el estudio de las implicaciones que tendría en su diálogo con la física cuántica. A un nivel general, la conciencia con la que afrontamos nuestro tiempo repercute directamente sobre nuestro nivel creativo y por extensión sobre la propia lógica del arte.

Parece pues, que de algún modo la persona moderna se las ha de arreglar para crear una visión global de la vida que cumpla la función que realizaban la ciencia, el arte y la religión en otros tiempos, pero que a su vez esté renovada y sea apropiada para las actuales condiciones modernas. Una parte importante de esa acción es ver la relación entre la ciencia y el arte tal como son en la actualidad y comprender la dirección en que puede que se desarrolle esta relación.¹²

Un caso temprano de este vínculo fue el encuentro del físico Niels Bohr, uno de los padres de la mecánica cuántica, con la pintura de Jean Metzinger, quien siendo parte del grupo de Puteaux fue uno de los principales impulsores teóricos del cubismo. Tanto en sus pinturas como textos, el tratamiento de la posición variable del observador así como la simultaneidad de planos en una misma imagen se encontraron análogamente con el concepto de cuarta dimensión que durante principios del siglo XX movía según Calvin Tomkins a estos cubistas hacia “un arte socialmente mucho más consciente de lo que Picasso y Braque habrían podido imaginar”¹³. Hasta tal punto que esta

¹¹ CAPRA, F. (2000). *El Tao de la física. Una exploración de los paralelismos entre la física moderna y el misticismo oriental*. Málaga: Sirio. P. 156.

¹² BOHM, D. (2002). *Sobre la creatividad*. arcelona: airós. . 70.

¹³ TOMKINS, C. (2006). *Duchamp*. Barcelona: Anagrama. P. 67.

interpretación artística de las teorías en boga llegó a inspirar en parte, según el historiador Arthur I. Miller, el documento canónico de la *Interpretación de Copenhague* de Niels Bohr.¹⁴



Jean Metzinger. *La femme au cheval*. 1911-12.
Pintura adquirida por Niels Bohr.

Por esto la física cuántica nos ayuda aquí a comprender que el arte puede ser una herramienta para el cambio de conciencia, una especie de ciencia para la liberación de la percepción. De la separación a la unión, estos apuntes básicos nos vinculan al arte no solo desde lo que sería una fabricación o imaginación de lo simbólico sino sobre todo desde la transformación y experiencia de lo Real. Este Real es el fondo de oscuridad que la subjetividad atesora como fuente total de sentidos. En otras palabras, el arte se presenta como una posibilidad permanentemente abierta al autorreconocimiento de sí mismo. Como dirá el profesor Elliot W. Eisner desde un enfoque didáctico que aquí consideramos crucial,

¹⁴ MILLER, A. I. (2007). *Einstein y Picasso: el espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*. Barcelona: Tusquets. P. 306.

[...] el trabajo en las artes no sólo es una manera de crear actuaciones y productos; es una manera de crear nuestras vidas ampliando nuestra conciencia, conformando nuestras actitudes, satisfaciendo nuestra búsqueda de significado, estableciendo contacto con los demás y compartiendo una cultura.¹⁵

El efecto observador.

Para la comunidad científica general, la conciencia ha sido un enigma históricamente relegado al ámbito de lo inmaterial.¹⁶ Debido a la supresión inconsciente que evita el conocimiento de lo reprimido, cualquier indagación a partir de la conciencia ha permanecido guardada como un “secreto de familia”, como diría el físico teórico Josef Maria Jauch. No fue hasta décadas más tarde cuando el avance tecnológico permitió comprobar que efectivamente la conciencia del observador partícipe en el experimento tiene un papel incuestionable.

Los físicos Bruce Rosenblum y Fred Kuttner dan cuenta de esto al incidir en su libro *El enigma cuántico* sobre la apertura de interpretaciones que este tema brinda actualmente. A falta de una respuesta concluyente que explique la tendencia de la mecánica cuántica hacia la conciencia como “problema” para la física, el terreno

¹⁵ EISNER, E. W. (2014). *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós. . 19.

¹⁶ Esta separación comienza con René Descartes cuando distingue entre cuerpo y espíritu o alma al hablarnos de la conciencia pensante: “[...] de una parte, tengo una idea clara y distinta de mi mismo en cuanto que soy una cosa pensante y no extensa, y, de otra parte, tengo una idea distinta del cuerpo en cuanto que es una cosa extensa y no pensante, es cierto entonces que yo, es decir, mi espíritu o alma, por la cual soy lo que soy, es algo realmente distinto de mi cuerpo y puede existir sin él.” DESCARTES, R. (1977). “Contra la sexta meditación. De la existencia de las cosas materiales, y de la distinción real entre el alma y el cuerpo del hombre” en *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*. Madrid: Alfaguara. P. 267.

de las interpretaciones sobre las implicaciones de esta tendencia queda abierto también para el no físico.

La interpretación de la teoría cuántica es hoy una industria en auge, y un campo de batalla. [...] A veces, interpretaciones diferentes parecen decir lo mismo en términos distintos. Otras veces parecen contradecirse. Da igual, porque, aunque las teorías científicas deben ser comprobables, las interpretaciones no tienen por qué serlo.

No hay manera de interpretar la teoría cuántica sin encontrarse con la conciencia. La mayoría de interpretaciones acepta el encuentro, pero ofrece una justificación para no entablar una relación. En general parten de la presunción de que el mundo físico debería ser tratable con independencia del observador humano.¹⁷

De manera que siguiendo este argumento, nos servimos de las propuestas e implicaciones de la física cuántica como modelos de explicación de la conciencia, independientemente de que estas consecuencias sean más o menos comprobables. En último término nos interesa la cosmovisión cuántica como representación moderna del funcionamiento de la conciencia.

El caso más significativo de esta convulsión en nuestra interpretación de la realidad es el famoso experimento de la doble rendija. Este se remonta a 1801 cuando el científico Thomas Young intentaba descifrar experimentalmente si la naturaleza de la luz era materia u onda, partiendo de la teoría que el físico holandés Christian Huygens propuso al respecto en 1690. La aportación de Young fue el descubrimiento de la naturaleza ondulatoria de la luz cuando al trazar dos franjas sobre un vídeo impregnado de hollín (A, B) y dirigir un foco

¹⁷ ROSENBLUM, B.; KUTTNER, F. (2010). *EL enigma cuántico: encuentros entre la física y la conciencia*. arcelona: usquets. P. 192.

de luz a través de este sobre una pared se produjo un patrón de franjas intermitentes de luz y sombra (patrón de interferencia: C, D, E, F).

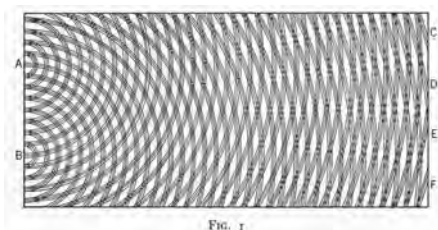


Grafico del patrón de interferencia de onda. Departamento de física de la Weber State University.

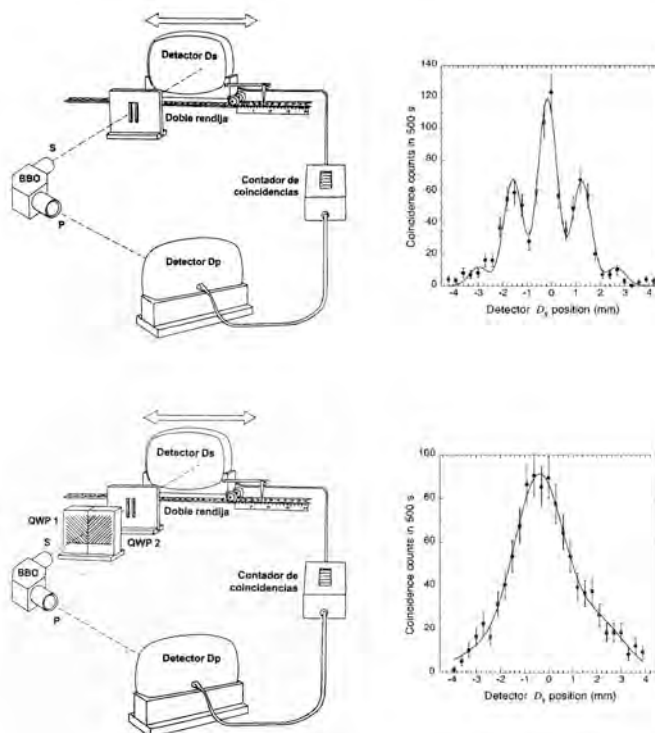
Con los avances tecnológicos este experimento fue derivando de modo que podía hacerse con haces de luz (onda), pero también con fotones, electrones, neutrones y protones (corpúsculo o materia). La multitud de variantes probadas concluirán unívocamente que toda la materia es la expresión de una onda de probabilidad que colapsa bajo el influjo de la medición del laboratorio. Esto ha pasado a llamarse el efecto observador: cualquier acto de observación sobre el mundo, lo modifica y condiciona, convirtiendo la infinidad de posibilidades previa a la medición u observación, en un patrón de comportamiento concreto y determinado.

Para este caso nos centraremos en la versión publicada por la revista *Physical Review A: atomic, molecular and optical physics*, en 2002 y realizada por un equipo de investigación de la Universidade Federal de Minas Gerais de Brasil.¹⁸

¹⁸ WALBORN, S. P. Et al. (2002). "Double slit quantum eraser" en *Physical Review A*. he American Physical Society. Vol. 65

Hacia una pantalla detectora, se dirige un haz de luz (fotones) que, previamente tiene que atravesar una barrera con dos rendijas. (Nótese que solo se puede deducir el comportamiento de dicho haz en este experimento a través de la imagen final del detector). La lógica nos diría que el resultado sobre la pantalla detectora sería un único foco de impactos, sin embargo el resultado es un patrón de interferencias de ondas. Esta fue la primera (y nada fácil de asumir) conclusión del experimento: los objetos sólidos tienen naturaleza de onda. Posteriormente dirigieron a esta pantalla detectora disparos continuos de electrones de forma individual, esperando nuevamente un único foco de impactos como resultado pero nuevamente aparecía el patrón de interferencia. ¿Por qué aparece entonces este patrón? Se probó a añadir una placa (placa de cuarto de onda) cuya función es polarizar las ondas dándoles una dirección concreta de forma que se pudiera controlar más aun el disparo de electrones o fotones. De manera que ahora dicho haz será medido antes de pasar por las rendijas. Sorprendentemente, aparece un único foco de impacto como registro en la pantalla detectora. De manera que al determinar la entrada del haz, el resultado es el esperado por la lógica convencional, una sola franja sobre la pantalla; mientras que al no determinar la entrada el resultado es un patrón de interferencias múltiples que desafía el sentido común de la experiencia.

La multitud de revisiones sobre el experimento con idénticos resultados no da otra opción: el resultado varía dependiendo de la presencia de la placa controladora. La naturaleza ondulatoria de las partículas colapsa siempre y cuando haya un acto de medición observación que condicione el acontecimiento previamente, determinando el experimento para crear el resultado esperado sobre la pantalla detectora.



Experimento de la doble rendija según Robert Lanza. Arriba, el detector D_s muestra el patrón de interferencia de onda. Abajo, debido a la presencia del medidor (QWP) el detector D_s muestra un único patrón de colisión.

El astrónomo Alex Filippenko, hablando del papel crucial de la conciencia sobre la creación del universo material y del delicado equilibrio entre sus fuerzas, incide en la alteración que esta realiza como observadora de los lentos y complejos procesos naturales: “algunos cambios mínimos de las que parecen ser aburridas propiedades del universo podrían haber producido fácilmente un universo en el que no habría habido nadie para aburrirse.”¹⁹ Esto es, si la voluntad de conocer la insondable profundidad del universo parece ser una empresa que acabará en puro aburrimiento también es cierto

¹⁹ Citado n: ANZA, . 2012). *Biocentrismo*. álaga: irio. . 00.

que cualquier cambio sustancial en el universo como fruto de esa voluntad por conocer (la contaminación medioambiental por ejemplo), eliminaría radicalmente cualquier posibilidad de vida humana y por tanto, cualquier posibilidad de aburrirse. Argumento simple que encierra la clave de este capítulo: sin conciencia que se aburra no hay aburrimiento como tal. Sin observador, no hay realidad. El doctor Robert Lanza lo resume al decir que “sin conciencia, la “materia” reside en un estado de probabilidad indeterminado. Cualquier universo que pudiera haber precedido a la conciencia habría existido solo en un estado de probabilidad.”²⁰

La determinación por *algo* concreto que la conciencia acomete sobre el campo de probabilidad para crear percepción (efecto observador) es trasladado al campo del arte como el acto de elaborar juicios de valor que determinan nuestra psicología y conducta al experimentar una obra. Así el observador es tan semejante al artista como la realidad a la obra. Hasta el punto que la conciencia que colapsa la función de onda para materializar la realidad es la misma que emite juicios sobre el valor puramente subjetivo de una obra para crear su realidad estética. Por lo tanto, una conciencia programada en la repetición de esta desvalorización acabará por reducir lo posible hasta el sinsentido del aburrimiento, creando una vida y un arte sin valor aparente. Lo que algunos confunden con arte aburrido.

También con una actitud trágica que vislumbra la extinción del (sentido del) vivir, el artista Adrián Villar Rojas invita a percatarnos de esta determinación por lo aburrido al escribir un incisivo texto donde cuestiona el carácter juicioso del espectador. El texto consiste en una “receta” para comprender el arte contemporáneo publicada en el volumen primero de *Recetas. Las mejores sugerencias para mirar arte*

²⁰ *Ibíd*em, p. 2.

contemporáneo, un compendio de reflexiones al respecto donde participan diversos artistas, curadores, periodistas y diseñadores.

Últimamente pienso en el arte aburrido sin parar, me preocupa el arte aburrido. Me angustia.

Y usted, una cantidad prolijamente ordenada de partículas elementales, ¿se cree mejor que esto?

Una pieza de carne en constante estado de degradación que no permanecerá en este planeta, es decir: en este sencillo plano de existencia y en el simple lugar que ocupa en el engranaje del Universo, por no menos de un pequeño chispazo en el continuo espacio tiempo.

¿Se cree, seriamente, mejor que el arte?

Repense su situación en el Cosmos. Reconsidere su posición.

De humano.²¹

Basándose en la posición que como observadores tomamos frente al universo cósmico pero también frente al universo del arte, Villar Rojas propone admitirnos ignorantes de nuestro origen. Así evitaremos que por miedo a descubrirnos como integrantes de esta vasta inconmensurabilidad, análoga al campo de probabilidades, acabemos por arrastrarnos a la prepotencia y el juicio sobre aquello que, como el universo propio que resuena con algunas obras de arte, no podemos comprender más que como algo aburrido. Sortear el aburrimiento en este caso pasaría por tomar consciencia de nuestra verdadera articulación con el todo para reposicionarnos sin sufrimiento (mientras la vida dure).

²¹ VILLAR ROJAS, A. (2010). En VV.AA. *Recetas. Las mejores sugerencias para mirar arte contemporáneo*. osario: astagnino/Macro. . 3.

El movimiento Fluxus recoge el telón trágico al aplicar el modelo de conciencia del Budismo Zen, una conciencia unitaria que busca trascender las polaridades (dualidad) por las que se rige la mente para así superar la conciencia separatista que acaba provocando sufrimiento y confusión. Por ello, la conciencia Fluxus no es sobre el mundo exterior sino el interior. No es solo un marco de percepción predeterminado porque más allá de este se reconoce el encuentro creativo con el mundo como una oportunidad de descubrimiento constante e indeterminado. Esto plantea una idea del arte que se resiste a la definición por mantenerse paralela a la vida como flujo de cambio continuo. Es un arte tan ampliable como la propia conciencia sobre la vida. Así la historiadora del arte Sagrario Aznar dice que el espectador de las obras Fluxus “tiene que llegar a tomar conciencia de su realidad, reconocer el carácter productivo de las eventualidades evidentes de su vida y el carácter contingente de su significación.”²² Lo que es decir reconocer la naturaleza transitoria o transformadora que define a la vida de antemano, lo que en sí es un reconocimiento de la vida por se más allá de cualquier pensamiento sobre la misma, condicionamiento pasado o voluntarismo por cambiarla en el futuro. El espíritu Fluxus nos invita entonces a la experiencia presente, a presenciar la vida. Más contundentemente, como diría uno de sus máximos inspiradores, John Cage, “para hacernos realmente conscientes de que estamos vivos, para matar nuestras raíces y cortar los lazos con el pasado”²³. Este desprendimiento, como vemos, es el que permite que el presente no sea ocupado por cavilaciones y, valga la redundancia, se haga presente: se experimente de forma consciente.

La primera pieza de vídeo arte del artista Ben Patterson, realizada a sus ochenta años y en colaboración para un proyecto vinculado a la

²² AZNAR, S.; SOTO, V. *El arte de acción*. San Sebastian: Nerea. P. 1.

²³ *Flux Film Anthology*. Libreto DVD]. Re:voir. 2010. P. 24.

difusión del pensamiento Fluxus, el *Fluxus Village* (2015), sintetiza este planteamiento a la vez que da cuenta de su pervivencia tanto en el artista como en las obras Fluxus que aparecen en el vídeo. En esta cinta el artista se enfrenta a una cámara con la que no está familiarizada y a la propuesta de la directora del proyecto de grabar con ella lo que quiera cada vez que experimente lo siguiente: el vuelo de una mosca; Willem de Ridder; curiosidad por explorar; emoción infantil; Phillip Corner; amor; Ben Patterson; Wolf Vostell. Experimentado de forma lúdica y mediante un proceso de percepción autodidacta, este vídeo funciona simultáneamente como reflejo simbólico e identificación con la conciencia del artista. Durante la grabación, se puede ver todo un proceso del artista en el encuentro con la imagen, que aquí interpretamos como el encuentro con una conciencia modificada, es decir, con el manejo consciente de la cámara y el control de sus posibilidades expresivas, así como el encuentro con una mirada diferente que supone esta tecnología, sumada por supuesto al peculiar e inocente modo de relación con el mundo que el artista muestra en su vínculo con esta propuesta a través de la elección de imágenes y pensamientos a expresar. Por ejemplo, al grabar de una forma amateur lugares abandonados; hablar sobre su imagen en referencia a su rostro; al buscar en un hostel de Malpartida de Cáceres a Wolf Vostell (que falleció en 1998) o pidiendo al artista Phillip Corner que se toque una cicatriz que se ha hecho recientemente entre las cejas. Por ello este vídeo no construye un discurso racional y concretado sobre la conciencia sino que es una aplicación práctica e intuitiva del tipo de conciencia dispersa que defiende Fluxus para desplegar la experiencia en sus máximas posibilidades.



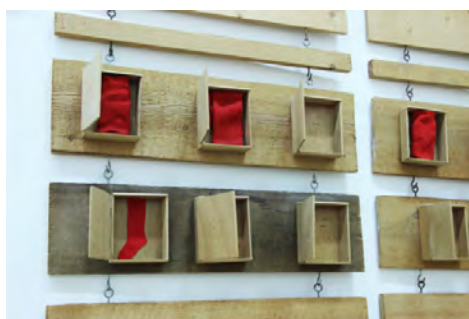
Primera pieza de Vídeo Arte del artista Fluxus Ben Patterson. [Fragmentos]
Malpartida de Cáceres. 2015.²⁴

Como vimos, evitar la determinación implica evitar el juicio en la práctica del arte. Otro artista Fluxus como Robert Filliou consiguió decantar esta recomendación en el *principio de equivalencia*: bien hecho = mal hecho = no hecho. Con esta equiparación aparentemente contradictoria el artista nivela la práctica en el hacer o no hacer presentes más que en la valoración sobre el “hecho” pasado. Se potencia el instante y se invita al abandono de las proyecciones mentales para el disfrute del arte en la presencia directa de todas sus posibilidades. De esta manera podremos acceder a la auténtica creatividad, la que Filliou denominaba *creación permanente* (del universo). El propio artista lo explica en su aplicación directa sobre una obra homónima:

El principio de equivalencia es una suerte de útil conceptual que he usado en numerosos trabajos; la primera obra consistía en un calcetín rojo dentro de una caja amarilla, en la que las proporciones y los colores eran correctos calificué este trabajo como *Bien hecho*. Después lo volví a hacer, pero esta vez las proporciones y el color no eran correctas *Mal hecho*. Lo repetí aún una tercera vez (se trataba siempre del mismo concepto: un calcetín rojo dentro de una caja amarilla). Considerando el esfuerzo que había invertido en estos trabajos, los encontré *bien hechos*. Después los rehice como *mal hechos*

²⁴ “Primera pieza de Vídeo Arte del artista Fluxus Ben Patterson”. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=WzhkELEXBOw&index=4&list=PL7BVerPqOAPmYqrRpgpYbsBXuKny6rMjo> (Consulta: 24 de mayo de 2015).

y, una tercera vez, como *no hechos*. De esta forma, con este trabajo en madera, había iniciado una progresión. Me tuve que parar al quinto elemento de la serie porque ya alcanzaba una longitud de cuarenta pies. Calculé que las dimensiones de una serie de cien mediría diez años luz (a la 21a. potencia), y cada vez que he mostrado este trabajo he dicho que ilustra la creación permanente del universo. Titulé la exposición de estos trabajos *Exposición para el tercer ojo*, porque el principio de equivalencia, el *Bien hecho*, el *Mal hecho* y el *No hecho* podía aplicarse a cada análisis, a cada pensamiento, a cada idea. De nuevo, como en la idea de la creación permanente, me tocaba a mí hacer la prueba y, una vez hecha la proposición tendría que realizarla. Si decía que, los Principios de equivalencia representan la creación permanente del universo, tendría que encontrar a dónde nos llevaba tal afirmación.²⁵



Robert Filliou. *Principio de equivalencia*. 00 000 m. 968.

²⁵ PADÍN, C. (2004). "El arte es lo que hace a la vida más interesante que el arte" en *Escáner Cultural*. N° 62. <http://www.escaner.cl/escaner62/acorreo.html> (Consulta 22 de diciembre de 2016).

Como en las conclusiones extraídas a raíz de la física cuántica, el carácter artístico de la realidad depende estrechamente de la conciencia observadora y de cómo esta se encasille respecto al campo de posibilidades que le ofrece el universo. El resultado probabilístico de las diferentes conjugaciones es el resultado de la vida misma, según el efecto observador, pero también es resultado del arte mismo para Filliou. El arte se descubre, como la ciencia, en una cuestión sobre el método. No es extraño ver como siguiendo esta lógica llegara a preguntarse:

¿es posible que el gesto inicial del *Creador* no haya consistido más que en *poner un calcetín rojo dentro de una caja amarilla* y que el *Principio de equivalencia* sea responsable de la Creación permanente del universo? ¿Cómo se sentirían los teólogos y científicos?²⁶

La creatividad universal como sustento de la conciencia.

Ya vemos que la conciencia es también en el campo de las artes el elemento principal para la producción de sentidos. Efectivamente, la conciencia es nuestra forma de “medir” el mundo, racional o sensitivamente. El resultado de esta medida dependerá únicamente del observador o partícipe, que desde dentro de la experiencia, la moldea según factores personales, sociales o inconscientes. Por ello entendemos que, en principio, la capacidad de creación del ser humano no es sino la aplicación práctica de estos factores potenciales y el arte es una de las múltiples formas que adoptamos a la hora de aplicar esta libertad de determinación. Sin embargo, la creatividad tiene un aspecto pocas veces

²⁶ FILLIOU, R. (1970). *Teaching and learning as performing arts*. öln: asper önig. P. 227.

comentado que escapa al dominio de la conciencia individual, sus voluntades o las programaciones inconscientes y que, quizás por hallarse fuera de los límites de lo personal y lo representativo, puede ser pasada por alto.

La física cuántica nos introduce a este concepto universal y trascendente de creatividad que va más allá de nuestras percepciones conscientes e inconscientes porque es en sí el origen de las mismas y por tanto, el origen de la conciencia. El físico David Bohm elaboró una filosofía que partía de los postulados de la física cuántica para aunar ciencia, arte y religión en un conjunto unitario que contemple la creatividad como centro y fundamento de la experiencia cotidiana. La condición necesaria para esto será la conciencia, cuyo papel es crucial en el proceso creativo que aquí resume:

[...] en un acto de percepción creativo, en primer lugar somos conscientes (normalmente en un plano no verbal) de un nuevo conjunto de diferencias relevantes y empezamos a indagar o a notar un nuevo conjunto de similitudes que no proceden meramente de nuestro conocimiento anterior, en el mismo campo o en otro distinto. Esto conduce a un nuevo orden, que luego da pie a una jerarquía de nuevos órdenes, los cuales a su vez constituyen un conjunto de nuevas estructuras. Todo el proceso tiende a formar totalidades armoniosas y unificadas que se consideran hermosas y capaces de conmover a quienes las comprenden, lo que implica un alto grado de sensibilidad.²⁷

Para explicar esto recurre a su teoría del *orden implicado* y el *orden explicado*. Esta teoría concibe el universo, basado en la física cuántica, de modo que existen dos órdenes unidos en una totalidad, el primero sería el orden implicado, que es imperceptible, subyace a la materia y le da sentido y forma: el mundo subatómico. En cambio, el orden explicado es la expresión material del orden implicado, es el mundo perceptible y

²⁷ BOHM, D. (2002). *Sobre la creatividad*. Barcelona: Kairós. P. 50.

material. La conciencia, como dijimos, es el origen de esta percepción, actuando de bisagra entre ambos órdenes y permitiendo que el mundo a parezca de una forma u otra. Podríamos decir entonces que el universo es una totalidad, un orden implicado e inabarcable, dividido por la conciencia que se explica el mundo mediante la percepción de órdenes parciales o separados.

Sin embargo, la conciencia puede dirigir la percepción de una manera u otra, determinando el tipo de relación que acabará manteniendo con el mundo. Esto es, si la conciencia (se) contempla desde el orden implicado, interpretando el mundo como totalidad armoniosa o por el contrario desde el orden explicado, percibiendo(se) desde la separación e isla a conciencia el mundo nos permite ver la verdadera perfección de la fuente creativa de la conciencia. Un ejemplo que Bohm menciona de este caso de separación es el miedo al error, que bloquea cualquier tipo de posibilidad creativa, ya que “si uno no prueba algo hasta asegurarse de que no cometerá un error, nunca podrá aprender nada nuevo.”²⁸

Lo mismo diríamos de las vanguardias artísticas, cuyo ánimo de evitar el juicio discriminatorio en la práctica artística lleva a incorporar el error y el azar para expandir los límites de la creación. No resulta extraña por esta vía que el azar fuera entendido por un artista como Hans Arp como “esa parte restringida de una razón de ser inaprensible” o como lo explica Bartolomé Ferrando, resulte ser en última instancia un reconocimiento de lo desconocido como recurso para ampliar la conciencia:

El azar como elemento creador es en sí una sorpresa estimulante para todo aquel que se introduce en su práctica. No es por azar que el azar atrae. El atisbo, la sospecha de la existencia de un orden

²⁸ *Ibidem*, p. 35.

desconocido en ese hábitat, excita el deseo de conocer, de introducirse, de ocupar, temporalmente al menos, ese lugar de lo ignoto de complejidad ignorada. Y esa experiencia de lo aleatorio repercute en su practicante, mediante una transformación en el comportamiento del sujeto creador. El aparente caos del orden de lo desconocido amplía la conciencia.²⁹

David Bohm lo explica en términos semejantes dentro de su teoría del orden implicado.

el desorden es un orden lo bastante complejo como para poder describirlo con detalle. De ahí que nuestra verdadera tarea nunca será juzgar si algo está en orden o en desorden, porque todo está ordenado, y porque el desorden, en el sentido de ausencia de todo orden concebible, es una imposibilidad.³⁰

Por lo tanto, vemos que el desorden creativo no es más que una ilusión creada por el juicio de la conciencia que aun no consigue contemplarse desde la unidad en todo su potencial. El desorden creativo, como podría entenderse al aburrimiento, es finalmente una conciencia que no asume su incapacidad para reconocer que el desorden exterior no es sino un orden absoluto del que es partícipe. La conciencia por tanto, en el aburrimiento, se halla en conflicto, confundiendo la parte con el todo al perder la coherencia entre lo que se experimenta como parte implicada en el todo y lo que se desea como fruto de proyecciones prefiguradas. “En términos generales –dice Bohm se podría decir que la raíz del problema se halla en la confusión entre lo que es realmente creativo y la continuidad mecánica de los resultados del pasado que nos condicionan.”³¹ Qué duda cabe que el aburrido adolece de esta percepción repetitiva y mecánica. Por ello es

²⁹ FERRANDO, B. (2000) *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. P. 1.

³⁰ BOHM, D. (2002). *Sobre la creatividad*. arcelona: airós. . 40.

³¹ *Ibíd*em, p. 60.

necesario enfrentarse a su lógica, a su orden parcial, construido por juicios de carencia de interés elegidos erróneamente por la conciencia separatista. Cuando este orden del aburrido es asumido e integrado como orden errado, la conciencia no hace sino contemplar el fenómeno del aburrimiento en su totalidad, experimentando la emoción unitariamente para que pueda desaparecer lo que Bohm llama *confusión autoalimentada*: un estado de inconciencia frente a las contradicciones propias y sus conflictos derivados que, como el aburrimiento, confunde la conciencia unitaria (orden implicado) con la conciencia separatista (orden explicado). En este punto dice Bohm, “la mente empieza a reprimir la verdadera originalidad y creación, porque parece amenazar el aparente centro creativo, aunque mecánico, que reside en el corazón de nuestro ‘propio yo’. Esta es la acción que constituye el proceso de adormecerse.”³² Esta es la confusión que produce el juicio del aburrimiento y el estancamiento de las ideas.

Teniendo esto en cuenta David Bohm considera, al estilo de las propuestas artísticas de vanguardia, que el arte no es sino concordancia y coherencia a la hora de establecer un orden de carácter consciente. En este sentido, cada vida humana puede ser considerada arte en tanto que proceso de creación coherente en sí mismo. Así cada ser humano puede ser artista y científico a la vez, siempre y cuando se implique en “la concordancia estética y emocional” y “la funcionalidad y la práctica de la racionalidad universal”. En definitiva, este filósofo y científico propone que experimentemos el mundo como parte integrante de su totalidad, de un movimiento universal de concordancia, lo que Bohm llama *artemoción*: “el espíritu artístico de la percepción sensible del individuo y de los fenómenos particulares de nuestra propia psique”.³³

³² *Ibíd*em, p. 61.

³³ *Ibíd*em, p. 70.

Para Robert Filliou, que también estaba interesado en diversos aspectos científicos y espirituales como la física moderna, el taoísmo y el budismo, no solo la toma de conciencia es la clave para el desarrollo de la creatividad humana, como dirá en *Teaching and learning as performing arts*, sino que a la inversa esta creatividad es entendida también del mismo modo, como una capacidad innata estrechamente vinculada a la calidad de vida y la dignidad como seres humanos. En este sentido, la creatividad no es únicamente una forma de ocio relacionada con la práctica poética sino también una actividad motora de la educación en libertad y los valores políticos.

La vida debe ser, (convertirse) esencialmente poética. La cosa más importante a comunicar a los niños es el uso creativo del tiempo libre. Los artistas pueden participar en esta búsqueda. Como promotores de la creatividad, van a obtener un mayor control de su medio ambiente, y escapar del particular gueto social que los confina a meros proveedores de entretenimiento utilitario o valores esnobistas para la clase ociosa [...] ³⁴

De este modo se propiciaría desde la educación temprana este cambio de paradigma social iniciado previamente no solo por las ciencias que comentamos sino también por las artes en su aspecto intuitivo. Sin embargo, el mismo artista señala una sintomática falta de creatividad en las sociedades occidentales, donde como señalamos, el aburrimiento es un inesperado efecto ligado a la elaboración de juicios y estructuras de demarcación en la vida pública y privada que encorsetan la naturalidad de la creatividad al funcionalismo. Y en esta línea es donde el artista, como profesional de la creatividad, puede convertir el arte en una fuente revolucionaria de sentido que contribuya a la ampliación de conciencia con factores como la inocencia, la imaginación,

³⁴ FILLIOU, R. (1970). *Teaching and learning as performing arts*. öln: asper ömig. P. 14.

la percepción cualitativa y la integración. Así considera el arte como una “forma organizada de juego”. En este sentido, la propuesta de Filliou trasciende los límites del arte establecido en tanto que ignora los valores separatistas de estatus, competición, especialización y consumo (“economía de la prostitución”) para defender la unidad creativa basada en la igualdad de acceso para el autoconocimiento y el disfrute. Esta base es lo que llamará *creación permanente*, un movimiento perpetuo basado en la consciencia que permite el resurgir natural de un estado creativo.

Reacio a definirla de forma analítica o teórica, quiso explicarla al estilo de los maestros zen, en forma de enseñanzas a través de sus obras. Concretamente las acciones poema *L'otrisme* [El otrismo] de 1962 y *Le Filliou ideal* [El Filliou ideal] de 1964 representan respectivamente la *creatividad permanente relativa* y la *creatividad permanente absoluta*, en un intento de extraer posibilidades de creación permanente mediante la anulación de la voluntad personal del autor para ceder el protagonismo a la resolución intuitiva y global. “La creación permanente es una obra colectiva. No puede ser perfecta a nivel de sus componentes, sino únicamente como un todo, desde el momento en que un número creciente de personas la pone en práctica.”³⁵

Ese orden o nivel de la creación permanente que no puede ser perfecto es el otrismo o creatividad permanente relativa. Atañe al hacer y corresponde por tanto a la relación del individuo con su mundo exterior. Es una creatividad dualista. Es por esto que funciona de forma análoga a la incompletud y diversidad del orden explicado de David Bohm. Diversifica y fragmenta las acciones. El otrismo sería de alguna forma el máximo poder creativo de la consciencia de separación, pero

³⁵ *Ibíd.*, p. 177.

una conciencia de separación que incapaz de abarcar la totalidad, la persigue a través del espacio y el tiempo como quien desea completarse a través de ellas. Por esto el otrismo es un concepto temporal que ya en su formulación como acción poema actúa desde dicha diversificación ya que llega a incorporar a infinitos participantes (n+1) cuyo diálogo es vertebrado por la máxima “Pienses lo que pienses, piensa en otra cosa; hagas lo que hagas, haz otra cosa”. Se trata en definitiva de una creatividad efectivamente dependiente del diálogo con lo otro, sus circunstancias y de la capacidad de deseo sobre este que acaba por multiplicar exponencialmente los productos del creador.³⁶ La práctica del principio de equivalencia explicada anteriormente es un ejemplo clarificador en este sentido, lo que según Ángela Molina “denota una actitud combativa frente a los problemas de producción, recepción y percepción de la obra de arte.”³⁷

Por otro lado, el principio de equivalencia también contempla la autonomía de la idea en el “no hecho”, en la detención del hacer de la conciencia individual. Es aquí cuando en tanto que movimiento colectivo universal la creación permanente llega a ser absoluta. Es el todo en acción manifestándose en la inmediatez de la vida presente. Es la creatividad del orden implicado de Bohm, una creatividad que emana de forma natural puesto que es la conciencia, no del individuo, sino del universo creador de vida al completo. Por esto la conciencia individual, relegada a la práctica del *otrismo*, es incapaz de articularse voluntariamente mediante la acción. (Es más, esto resulta ser una ilusión del ego por apropiarse de lo Real, puesto que confundiríamos la parte con el todo en la *confusión autoalimentada*.) En cambio la

³⁶ FILLIOU, R. (1970). “L’autrisme” en *Teaching and learning as performing arts*. öln: Kasper König. P.93.

³⁷ MOLINA, A. (19 de abril 2003). “Robert Filliou, ‘El Manitas’” en *El País*. http://elpais.com/diario/2003/04/19/babelia/1050707167_850215.html (Consulta: 28 de febrero de 2014).

creatividad permanente absoluta nos inunda. Es más, desde una perspectiva unitaria u holística podríamos decir que somos ella misma aunque desde una perspectiva separatista o personal solo logremos entenderla como el todo del cual formamos una pequeñísima parte. Es quizás por esta razón que Filliou se buscaba en alguna parte, aunque fuera dentro de sí mismo, a través de la contemplación interior, como a un ideal.

El secreto de la Creación Permanente Absoluta:

(como lo presenté a la audiencia del Café au Go Go, N.Y., 8 de febrero de 1965): Yo, a la audiencia: “mi nombre es Filliou, así que el título de mi poema es:

EL FILLIOU IDEAL.

Es un poema acción, y voy a realizarlo. Dice así:

No decidir
 No escoger
 No querer
 No poseer
 Tomar consciencia de uno mismo
 Despierto por completo
 SENTADO EN SILENCIO
 SIN HACER NADA

(Luego me siento con las piernas cruzadas en el escenario, inmóvil y silencioso).

Vinculada a situaciones concretas en *L'autrisme* o a la emersión del ser inabarcable del artista, *Le Filliou ideal* a través de la inacción y la vacuidad con el fin de no distraer la percepción con la ilusión del mundo, la creación permanente en cualquiera de sus versiones se declara en estas obras como una experiencia única e intransferible que se suma al cambio de paradigma a través de la liberación creativa de la conciencia. Este es sin duda el gran salto conceptual de la teoría y práctica que Robert Filliou introdujo al arte. Al reconocer la creación universal como sustento de la conciencia de modo semejante al poder creativo que esta conciencia proyecta al crear arte, Filliou consigue establecer una intuición del arte como base desde la que producir la expansión de la conciencia. Sylvie Jouval lo explica al decir que:

Filliou no pensaba que todo es arte, sino que deseaba que las cualidades del espíritu y las libertades inherentes a la practica del arte se difundieran y se generalizaran en una historia común para que todo se pudiera considerar arte, acometido con el mismo estado de ánimo que una actividad artística para reconciliarse con el proceso dinámico de la vida.³⁸

Este estado de creatividad genuina puede ser también fuente para el arte si lo tomamos conscientemente ya que cada acto de creación consciente e unitario es un acto de creatividad universal puesto que parte de la verdad presente del acto en sí. No de cálculos o mediciones mentales que fabrican una estrecha realidad determinada por la conciencia de separación. De esta forma, el arte consciente de la creación permanente es el punto de partida para llegar a la creación permanente del universo. Meta que nos implica en la conciencia impersonal de la vida.

³⁸ JOUVAL, S. (2003). "Robert Filliou: 'Exposition pour le 3ème oeil'" en VV.AA. *Robert Filliou. Genio sin talento*. Barcelona: MACBA. P. 9.

3.2 El tiempo del aburrimiento como fundamento de la conciencia.

El tiempo ha sido un tema troncal de nuestra cultura, incluso podríamos decir de la humanidad. La preocupación por su análisis y conocimiento funda nuestra filosofía, pero también impulsa la ciencia más actual. El arte por supuesto, siempre ha estado ligado bien a su experiencia o representación. Desde los rituales chamánicos hasta los medios de comunicación, pasando por las alegorías, el tiempo toma forma en sus diferentes representaciones, movidas por el deseo irrefrenable de aprehenderlo. La modernidad hace más frenética aun esta búsqueda al pretender el control preciso de su paso a través de la medición. El reloj atómico es un ejemplo. Sin embargo existen ciertos descubrimientos científicos que nos alejan cada vez más de una concepción objetiva e inmutable del tiempo para acercarnos a la experiencia más directa y psicológica, viendo en él no tanto un flujo constante e irrefrenable de transformaciones como un producto de nuestro modo de vivir.

Es por esto que el aburrimiento sale por fin a debate como un estado que emerge de la existencia misma con un carácter temporal. Como una energía fundamental del universo cuya única expresión posible fuera el desprecio por la vida, ya que en el aburrimiento indudablemente sufrimos el tiempo. Pero, ¿hasta dónde se remonta el sufrir específico del aburrido? ¿Es un producto de su conciencia y su posicionamiento respecto al mundo o esta tan solo lo percibe o extrae como condición inevitable de la vida?

Un nuevo paradigma temporal.

La teoría de la relatividad de Albert Einstein descubrió que el espacio y el tiempo no eran características fijas e inamovibles de nuestro universo sino que dependían estrechamente de la velocidad de la luz. De modo que, suponiendo que esta velocidad sea la mayor alcanzable en el universo, cualquier objeto que se desplace cercano a esta velocidad experimentará un tiempo ralentizado. Un claro ejemplo lo podemos encontrar mirando a las estrellas. Cada una emite luz que puede tardar años luz en llegar hasta nuestros ojos. Por lo tanto, en el momento en que nosotros podemos ver una estrella en particular, en realidad la vemos en diferido, puesto que la luz que recibimos fue emitida en el pasado. La gran distancia entre astros en el universo permitió a William Herschel este descubrimiento en 1802, dado que desde nuestra cotidianeidad la relativa cercanía entre objetos hace del tiempo, y por lo tanto, de la luz, un instante. Einstein aplicaba esto en su famoso experimento teórico sobre los gemelos. Suponiendo que dos gemelos idénticos se separen, uno viaja por el espacio a velocidad de la luz y el otro permanece en la Tierra. Pasado un corto tiempo desde la nave espacial, cuando ésta vuelve a la Tierra, se comprueba como el gemelo que permaneció aquí ha envejecido. Meses de experiencia a altas velocidades pueden suponer años de vida.

El tiempo psicológico también es relativo. Cuando la conciencia experimenta el paso del tiempo como rápido generalmente lo desempeñamos en actividades de concentración donde la conciencia se dilata, perdemos la noción del tiempo y su supuesta linealidad, dando la sensación que para nosotros no pasan las horas, pero cuando comprobamos el reloj ha pasado mucho más rápido de lo que creíamos. La actividad artística es un ejemplo clarísimo. Sin embargo, cuando la

conciencia experimenta el tiempo como lento no solemos aplicarnos de forma consciente y vivimos arrastrados por pensamientos sobre el pasado o el futuro. En definitiva, nos movemos en piloto automático y esto se refrenda cuando a largo plazo no podemos saber o recordar qué hacíamos. En síntesis y a efectos prácticos, como dice Phillip Zimbardo, “cuanto mayor sea el procesamiento cognitivo que llevemos a cabo en un periodo dado, más tiempo creeremos que ha pasado”.³⁹ Esta relatividad también se aplica al inconsciente si cabe de forma más radical porque aunque no distinga entre pasado, presente y futuro, la reacción cognitiva, emocional o conductual de un individuo puede verse afectada por experiencias pasadas e incluso por prejuicios elaborados sobre hipotéticas experiencias futuras. El recorrido que hicimos sobre la falta inconsciente del aburrido dejó claro este aspecto al proponer como la vuelta de una desvalorización traumática reprimida en el pasado puede sintomatizarse como un aburrimiento que tiende a subestimar el desencadenante de dicha desvalorización, como por ejemplo una obra de arte.

En experiencia propia podemos entonces comprobar no solo la discontinuidad del tiempo sino también el papel central de nuestra conciencia en la determinación de su trascurso. La percepción de la vida a estas velocidades, físicas en el experimento de Einstein y psicológicas en la vida cotidiana, se expande en nuestra conciencia. De hecho podemos volver a comprobar que aunque estos momentos de inspiración cotidiana puedan aparentar una vida corta, dado que permanecemos ajenos a la experiencia consciente del tiempo, en retrospectiva, cada uno de ellos forman parte de un conglomerado

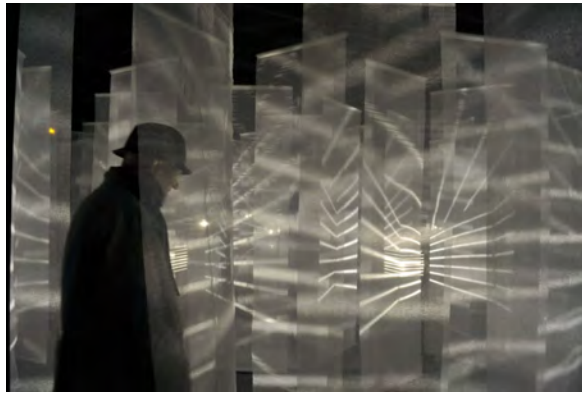
³⁹ ZIMBARDO, P. (2009). *La paradoja del tiempo*. Barcelona: Paidós Ibérica. P. 26. El autor reseña un sencillo experimento de la Universidad de Rice en el cual los participantes percibían como más prolongados aquellos sonidos con diversidad de tono y más cortos aquellos con tono constante.

diverso de numerosas experiencias vividas en plenitud y desde el presente.

En el campo de las artes, estos descubrimientos científicos guardan paralelismo con las propuestas vanguardistas que, inspiradas por los tiempos modernos se centran en la visión discontinua del tiempo. Por poner unos ejemplos: en el futurismo de Giacomo Balla, donde se reproduce la táctica fotográfica de los cuadros por segundo, quebrada por la expresión discontinua en un despliegue temporal; en el cubismo, que superpone diferentes perspectivas sobre un mismo plano, dando la ilusión de condensación temporal; o incluso años más tarde, en el arte óptico y cinético, cuyos juegos de percepción van a proponer una noción del movimiento y por tanto del tiempo y el espacio, como ilusiones.

Luz y vibración, una instalación de 1968 realizada por el artista Julio Le Parc, recoge en esta última línea un tratamiento magistral de la luz al hacerla vibrar alrededor del espectador. A lo largo de todo el espacio se disponen unas telas traslúcidas verticales sobre las que se proyectan unas franjas horizontales de luz provenientes de varias pequeñas cajas repartidas por el lugar. (Franjas que nos remiten a una especie de versión tridimensional de la difusa gama del patrón de interferencias cuántico). En cambio, la instalación no solo pone en juego la ruptura del espacio y sus posibilidades al generar multitud de posibilidades de recorridos dispersos y aleatorios. Además de esto, las fuentes emisoras de luz vibran con cierta regularidad, lo que hace que las franjas horizontales fluctúen de arriba abajo. El efecto de movimiento que provoca sobre la percepción este sencillo recurso es impresionante. El tiempo parece ralentizarse al habitar un espacio donde el movimiento y la vibración de la luz son enfatizados e impuestos sobre el visitante. Pero lo que es más sorprendente es el efecto sobre la conciencia, que se percibe también como parte de ese movimiento, como si desde fuera se agitara ese espacio como una gran caja, haciéndonos percibir que

incluso el cuerpo mismo es agitado. Se demuestra así un caso por el que el tiempo no es un plano abstracto y absoluto *sobre* el que vivimos sino que también es moldeable hasta el punto de influir sobre la experiencia física humana. El tiempo se desvela entonces como un engaño de la conciencia que cree en la ilusión del movimiento y la fragmentación.



Julio Le Parc. Luz y vibración. 1968.

Nuevamente, con la llegada de la física cuántica, la ciencia se sorprende con una nueva concepción del tiempo. Hasta entonces existía la creencia en el principio de localidad, que declara que cualquier objeto existente solo puede influir en su entorno más inmediato. Incluso en la teoría de la relatividad esto permanecía, dado que existía la constante de la velocidad de la luz, necesaria para cualquier tipo de experiencia temporal. Sin embargo, cuando la mecánica cuántica propone su principio de incertidumbre, que basado en el experimento anteriormente citado de la doble rendija declaraba que nunca se puede medir la posición y la velocidad de una partícula de forma simultánea (Principio de incertidumbre de Heisenberg), Albert Einstein, Boris Podolsky y Nathan Rosen extraen la Paradoja EPR (1935), explicándola

mediante un experimento mental que contradice las leyes del sentido común al producir lo que Einstein llamó de “efecto fantasmal a distancia”: dos partículas unidas previamente se separan a distancias abismales y cada acción sobre una de ellas repercute de forma instantánea en la otra, superando con creces la velocidad de la luz. Aun así, pese a las dificultades por abordar intelectualmente estas conclusiones, en 1983 el doctor Alain Aspect del Instituto de Óptica Teórica de Orsay demostró mediante la tecnología láser que la Paradoja EPR se cumplía en el principio de no localidad o entrelazamiento cuántico: la información entre partículas se transmite instantáneamente, por lo que la velocidad de la luz no es un límite en el mundo subatómico, donde el tiempo se reduce al instante.

Pero los descubrimientos científicos sobre la naturaleza del tiempo no modifican sin más nuestra cosmovisión sino que bajo estos cambios de orden intelectual continua el empeño por dominar el tiempo. Empeño que deriva posteriormente en aplicaciones beneficiosas pero también destructivas para la humanidad. De alguna forma, seguimos enganchados en la frenética búsqueda de la velocidad, en un mundo que se acelera exponencialmente gracias a la técnica. Es como si quisiéramos reducir la vida material a la experiencia del instante para evitar el sufrimiento que dicha reducción ha provocado. De hecho, pudiera parecer que bajo esta perspectiva no nos aburriríamos si nuestros deseos se cumplieran a la velocidad de un instante. Como dijo Susan Sontag, “la velocidad aniquila el aburrimiento”⁴⁰. Paul Virilio explica esto con el concepto de *dromología* (del griego drómos: acción de correr) al percatarse que la aceleración permanente de nuestra cultura no representa la búsqueda frenética por sí misma sino la experiencia atemporal de vivencia presente que subyace a todas ellas.

⁴⁰ SONTAG, S. (2014). *La conciencia uncida en la carne: diarios de madurez 1964-1980*. Barcelona: Randon House. P. 235.

Como el conductor que renueva constantemente su vehículo a otro más potente pero también más confortable, facilitando así un estado de detención o quietud ajeno a cualquier tipo de imprevisto. Por tanto, la motivación oculta de este abandono de la conciencia a un flujo de cambios cada vez más acelerados no es sino el reflejo de una ansiosa voluntad por reducir el tiempo hasta su anulación, como si quisiéramos desaparecer en el submundo de lo atemporal.

Con este breve viaje por la subjetividad temporal podemos rescatar una paradoja a la que llegamos en el estudio de la naturaleza del tiempo. De forma análoga al orden explicado e implicado de David Bohm o la creatividad permanente absoluta y relativa de Robert Filliou, el físico teórico Etienne Klein señala que “la idea de un transcurrir del tiempo postula subrepticamente la existencia de cierta realidad intemporal en la cual el tiempo pasaría y une así el tiempo con el no tiempo”⁴¹. Curiosamente, esto nos lleva a la conciencia aburrida como una viajera del tiempo que, como todos sabemos, llega a percibir su transcurso de forma abrupta. El tiempo parece detenerse en el aburrimiento mientras la conciencia lucha consigo misma para que este pase.

En las siguientes páginas nos dedicaremos a esclarecer la relación que mantiene el tiempo con el aburrimiento y si es posible trascender desde este último la conciencia separatista que lo crea. Valga de introducción la siguiente cita de Etienne Klein, que introduce al aburrimiento como un sentir radical de la conciencia separatista que es la experiencia del “tiempo al desnudo”:

El aburrimiento nos empuja hacia los tranquilos cotos del presente y, hasta de ese estrechamiento temporal extrae su riqueza. Pues, al vaciar el Universo de toda consistencia, y liberarnos de todas las inquietudes que provocan el porvenir y la memoria, nos prepara para

⁴¹ KLEIN, E. (2005). *¿Existe el tiempo?* Madrid: Akal. P. 24.

lo maravilloso [...] y nos permite tener la experiencia vital de mostrar nuestra *extrañeza radical* frente al mundo. Acompañados por el tedio, estamos solos: no podemos fallarnos a nosotros mismos. De este modo, el aburrimiento se nos presenta como el corolario inevitable de la conciencia en nosotros mismos y, en consecuencia, como otro modo de designarla. Cuando alcanza tal dimensión, se convierte en un vacío nutricional, capaz de abrirse a lo que dormita en nosotros: separa el tiempo de la existencia, igual que despegamos un papel pintado de una pared. En último término, sólo el aburrimiento nos permite saborear el tiempo “puro”, es decir, un tiempo muy parecido al físico.⁴²

Martin Heidegger y la suspensión de lo ente en su conjunto.

¿Cuales son los accesos del aburrimiento al tiempo y a lo atemporal? Martin Heidegger elaboró una serie de clases para la Universidad de Friburgo entre 1929 y 1930 donde entendía el aburrimiento como medio para el encuentro (filosófico) con el ser. Buscando el sentido del ser ahí (dasein), cuyo objetivo primordial es la vida práctica, no la teorización, Heidegger propone la experiencia del aburrimiento como el temple de ánimo fundamental del siglo XX. Un temple característico de quienes viven separados de su ser, alejados de su verdadera identidad, por la distancia del aburrimiento. De aquí que, como apunta el profesor Daniel Lesmes González, “si la modernidad no deja de observarse sin ser, es porque nos hemos vuelto aburridos para nosotros mismos.”⁴³ El aburrimiento para Heidegger sería ese estado de conciencia por el que occidente mira el mundo para parir una cotidianeidad vacía de contenido y alejada de la práctica. “¿Sucede al cabo con nosotros que un

⁴² KLEIN, E. (2005). *Las tácticas de cronos*. Madrid: Siruela. P. 54.

⁴³ LESMES GONZÁLEZ, D. (2009). “Uno se aburre. Heidegger y la filosofía del tedio” en *Bajo palabra. Revista de filosofía*. nº , . 69.

aburrimiento profundo se mueve de un lado a otro en los abismos de la existencia como una niebla silente?"⁴⁴ Sin embargo, Heidegger descubrirá que desde este aburrimiento existe la posibilidad de que el ser se desvele, suspendiendo el mundo de los entes.

Para argumentar este temple de ánimo, recomienda mantenerlo despierto, esto es, consciente, para que no llegue a dominarnos sin que lo percibamos. Pero esto no implica un control o una huida sino más bien un fluir en la aceptación de la experiencia misma. De forma que ser consciente del aburrimiento establece una relación directa consigo mismo a un nivel más profundo. "Este aburrimiento se vuelve esencial por sí mismo concretamente cuando no nos oponemos a él, cuando no reaccionamos siempre de inmediato para protegernos, sino que más bien le cedemos espacio."⁴⁵

Heidegger se dispone a profundizar desde la versión más superficial del aburrimiento a la más profunda, hallando tres formas o tipologías: el *ser aburrido por algo* como forma transitiva, el *aburrirse con algo* como forma intransitiva, y el "*uno se aburre*" como forma de aburrimiento profundo, impersonal y trascendente. Cada una de estas tipologías es sometida a análisis en base a la relación temporal y de sentido del aburrimiento: el dar largas del tiempo, es decir, el alargamiento del tiempo; y la sensación de vacío como falta de interés.

El *ser aburrido por algo* es una forma transitiva, "determinada", porque como dijimos establece que la causa del aburrimiento se halla fuera de la conciencia de quien se aburre. Por tanto, esta capacidad de aburrir no atañe únicamente al objeto sino que mantiene una correspondencia directa con la persona referida como *aburrida por*.

⁴⁴ HEIDEGGER, M. (2007). *Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud, soledad*. metafísica. Madrid: Alianza. P. 109.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 116.

Heidegger apunta aquí la importancia de la *transferencia*, lo que aquí llamamos proyección de juicio, en tanto que la “aburribilidad” que se *transfiere* del sujeto al objeto. ¿Cuál será la causa responsable de esta transferencia? Heidegger dirá que “el aburrimiento –así como al cabo todo temple de ánimo es un ser híbrido: en parte objetivo, en parte subjetivo.”⁴⁶ ¿Cómo escapar pues a este tipo de aburrimiento superficial que confunde el objeto con el sujeto? ¿Cómo localizarlo tan siquiera? Aconseja *dejarse temprar* por él, viendo necesario evitar una actitud analítica de la conciencia aburrída, centrándonos en la experiencia presente e inmediata de la vida cotidiana para así poder trascender la sala de espejos de esta realidad, ya que

si el aburrimiento es algo respecto de lo cual nosotros estamos fundamental y originalmente *en contra*, entonces, en calidad de aquello contra lo cual estamos, se manifestará originalmente *ahí donde* nosotros estemos contra él, *donde nosotros lo expulsamos* –consciente o inconscientemente.⁴⁷

Como explicamos en el segundo capítulo, el juicio de falta de interés contra un objeto o situación concreta será reflejado para devolver nuestra proyección en forma de aburrimiento. Heidegger dice que esto se puede evitar mediante el “libre desasimiento de la mirada cotidiana”. Es decir, una mirada liberada del juicio. Pero teniendo en cuenta que el ser aburrído se encuentra bloqueado por una creencia o juicio basados en la carencia de interés, dicha liberación práctica de la conciencia no suele llevarse a cabo. Por ejemplo, al esperar un tren en la estación, si proyectamos nuestra tranquilidad o estabilidad constantemente a la llegada del tren, ignorando o evitando el momento de la espera presente, no cabe duda de que podemos aburrirnos sintiendo que ese *espacio de tiempo* no tiene valor. Así dice Heidegger que “el ser aburrído

⁴⁶ *Ibíd*em, p. 122.

⁴⁷ *Ibíd*em, p. 126.

es un peculiar paralizante ser afectado por el curso moroso del tiempo y por el tiempo en general.”⁴⁸ Por esto la carencia del aburrimiento nos da la sensación de un tiempo dilatado que no acaba. A esto lo llamó el *darnos largas el transcurso temporal*, como si estuviéramos buscando integrarnos en un tiempo que nos niega la existencia.

Quizás por esto andemos en busca de pasatiempos que nos distraigan la atención. Para Heidegger el pasatiempo es una excusa que huye de ese tiempo de la carencia que es el aburrimiento. Para nosotros, una oportunidad para la toma de consciencia de nuestra carencia y de la falta o vacío que representa para nosotros. Por esto se hace necesario experimentar esa otra característica del aburrimiento que Heidegger acompaña al tiempo que nos da largas: la experiencia de vacío. Un vacío que intentamos rellenar a toda costa al juzgarlo *de tal y cual modo* y condicionando e incluso cercenando la amplitud de toda una experiencia, por ejemplo la artística.⁴⁹ Así el vacío en esta primera forma de aburrimiento es un derivado del desfase comentado en capítulos anteriores entre nuestra percepción temporal y el curso natural de las cosas. “El aburrimiento sólo es posible en general porque toda cosa, como decimos, tiene *su* tiempo. Si cada cosa no tuviera *su* tiempo, entonces no habría aburrimiento.”⁵⁰

La segunda forma de aburrimiento, es intransitiva, “indeterminada”, y más profunda, en tanto que la acción recae directamente sobre el aburrido. No existe objeto externo causante. *Aburrirse* nos apunta, como en el caso anterior, a ese algo sobre el cual proyectamos el aburrimiento, pero ¿quién se aburre?. En esta forma de aburrimiento la proyección de carencia de interés no será sobre un objeto externo sino

⁴⁸ *Ibíd*em, p. 134.

⁴⁹ De hecho, si no estuviéramos condicionados por esta estrechez mental podríamos comprobar que las cosas que nos aburren, en el fondo, no hacen otra cosa que dejarnos “completamente en paz”.

⁵⁰ *Ibíd*em, p. 142.

en la propia persona que *se aburre*. Por ejemplo, una entretenida fiesta donde el encuentro y el entretenimiento podrían estar garantizados, puede ser a veces terreno más que propicio para el aburrimiento. En este contexto vemos como el tiempo ya no nos da largas en el sentido de la primera forma de aburrimiento, donde intentamos reducirlo al máximo, desde la carencia. En este caso nos damos tiempo. Desde el exceso, el tiempo se convierte en soporte para la experiencia aburrida, que pasa a ser reprimida, es decir, proyectada sobre nuestra persona. Por lo tanto, en esta segunda forma, tiempo y aburrimiento se funden en la experiencia única e intransferible de la conciencia propia. Esto es lo que Heidegger llamará la *dejadez inhibidora*: el vacío introyectado sobre uno mismo.

La *dejadez inhibidora* como modo profundizado del dejar vacío es un momento del aburrimiento que con razón llamamos *aburrirse en*. Nos aburrimos en... Eso indica que el aburrimiento, en este estar ahí en lo ante de una situación, viene *de nosotros*.⁵¹

Este aburrimiento más profundo no es sino un aburrimiento que suele pasar inadvertido, propiciando el abandono de sí, un vacío más existencial. Es en este momento donde aparece la detención del tiempo. Mientras que en la primera forma de aburrimiento experimentamos el tiempo desde la escasez, apurándonos en la espera de su fin, en esta segunda forma el tiempo se detiene, dando la sensación de que el pasatiempo en cuestión no termina, experimentándolo desde una separación más profunda, indeterminada y desconocida. Un *dejarse aburrir*. “Es ya curioso que nos tomemos tiempo de nuestro tiempo, que nos pertenece. [...] Nos tomamos el tiempo de modo que no tenemos que contar con él.”⁵² Por esto, más allá de nuestro exceso, en la segunda forma de aburrimiento nos hacemos presentes para la situación, aunque

⁵¹ *Ibíd.*, p. 156.

⁵² *Ibíd.*, p. 162.

el tiempo como progresión lineal de pasado, presente y futuro, sigue estando con nosotros. Esto se da porque vivimos un presente inhibido por el juicio, por la *caracterización*: este será para Heidegger la unidad estructural que integra el tiempo detenido como tiempo que nos da largas y la dejadez inhibidora como forma de vacío.

Hasta aquí, Heidegger ha dispuesto dos formas de aburrimiento en las que hemos podido comprobar un enfoque separatista entre la conciencia y el mundo. El conflicto de sentido en el aburrimiento determina nuestra conciencia (1ª forma) y viceversa, nuestra conciencia determina el sentido del aburrimiento (2ª forma).

El momento de luz del aburrimiento va restringiéndose al instante. Por esto la tercera forma de aburrimiento parece trascender cualquier tipo de conciencia separatista:

Es decir, hay que advertir que la concepción del hombre como conciencia, como sujeto, como persona, como ser racional, y el concepto de todo ello: de conciencia, de sujeto, de yo, de persona, tienen que ser cuestionados, no sólo el acceso a la conciencia en el sentido cartesiano del método de la comprensión de la conciencia, sino el planteamiento del hombre como conciencia en general o como plexo de vivencias, o similares: todo eso tiene que cuestionarse si es que ha de quedar libre el camino para avanzar hacia la esencia del aburrimiento, o, a una con ello, del tiempo.⁵³

De este modo Heidegger pretende sacar el fundamento del aburrimiento de la conciencia fragmentadora de la existencia a la que generalmente se le ha asociado, preparándonos para la percepción global de los entes. Ciertamente, como veremos, el tercer aburrimiento para Heidegger no puede sino trascender los límites de esta conciencia cartesiana, puesto que su acceso va encaminado hacia la unidad y la

⁵³ *Ibidem*, p. 175.

integración inevitable del ser en la existencia, cuestionando por tanto la concepción de individuo separado. En la tercera forma del aburrimiento, en el *uno se aburre*,

tenemos el *estar forzados a un escuchar*, un estar forzados en el sentido de la coerción que todo lo *auténtico* tiene en la existencia, y que por consiguiente guarda relación con la *libertad más íntima*. El “es ist einem langweilig”, el “uno se aburre”, nos ha instalado ya en un ámbito de poder sobre el que ya no tiene poder la persona individual, el sujeto individual público.⁵⁴

Este aburrimiento, en apariencia el más sutil, debe su ligereza a la falta de juicio, que permite su extensión, desde el momento presente, a toda percepción posible. A diferencia de los otros, este aburrimiento carece de objeto o sujeto, siendo una experiencia inaprensible y trascendente a los entes del mundo dual. En el uno se aburre el vacío se expresa con una homogeneidad tal que nos vemos desligados de la “personalidad cotidiana” y del correspondiente apego a las cosas. El uno se aburre hace que todo se diluya en la indiferencia.

Lo ente, como decimos, se ha hecho indiferente *en su conjunto*, sin excluirnos a nosotros mismos como estas personas. En calidad de sujetos y similares, ya no estamos exceptuados de esto ente frente a él, sino que nos encontramos en medio de lo ente en su conjunto, es decir, en el conjunto de esta indiferencia. Pero lo ente en su conjunto no desaparece, sino que *precisamente se muestra como tal* en su indiferencia. Según esto, el *vacío* consiste aquí en la *indiferencia* que abarca lo ente *en su conjunto*.⁵⁵

De modo que la tercera forma de aburrimiento se convierte en una experiencia unívoca desde la que conocer el mundo de la dualidad, estando inmerso en él. Es el primer estadio de la conciencia separatista que despierta de la ilusión del mundo sin dejar de habitarla. Es la visión

⁵⁴ *Ibíd*em, p. 178.

⁵⁵ *Ibíd*em, p. 180.

de lo trascendente desde el cerco de la experiencia mundana. Por ello “este aburrimiento profundo nunca conduce a la desesperación sin una transformación esencial de él mismo, en la que salta a otro temple de ánimo.”⁵⁶ El aburrimiento profundo, que posteriormente se llamará aburrimiento existencial tras la herencia heideggeriana, *deniega* lo ente en su conjunto abandonando la determinación y la proyección del juicio que nos abre a todas aquellas posibilidades sin límites de la existencia y que hasta entonces ni siquiera contemplábamos. Este empujón hacia el despliegue totalizador del tiempo de la existencia podría considerarse entonces ese darnos largas del tiempo en esta forma de aburrimiento. No experimentamos el tiempo y sin embargo, estamos inmersos en él. El ser dejados vacíos, entendido como la *entrega a lo ente que se deniega en su conjunto*, nos lleva a la amplitud de infinitas posibilidades dentro del marco de lo propio ente. Por lo tanto, en este aburrimiento los dos movimientos sobre el tiempo y el vacío aplicados a cada tipología se funden de forma homogénea en la contemplación de la existencia.

Por esto, en tanto que temple de ánimo vinculado inevitablemente a la experiencia de lo ente, de la existencia como la conocemos, el aburrimiento solo puede experimentarse, solo puede existir, desde un plano que contempla presente, pasado y futuro como horizonte temporal. Un horizonte que es condición y límite de cualquier ente que se pueda manifestar en este mundo. Así, la existencia encuentra al tiempo, “tiempo que, en cada caso, es la *existencia misma en su conjunto*.”⁵⁷ De aquí que el aburrimiento sea para Heidegger la única vía por la que iluminar el camino hacia la esencia del tiempo, porque el aburrimiento es una experiencia que parte de nosotros mismos, y por tanto es la mejor vía para adentrarnos en las puertas de nuestra existencia.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 182.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 190.

Sin embargo, esta novedosa, aunque aparente unidad no ve en el aburrimiento una globalidad armoniosa y cohesionada, sino que se encuentra desarticulada. El acto inicial de disponernos a montar un puzle puede ayudarnos a entenderlo. Digamos que del mismo modo que en el aburrimiento profundo, nuestra mente tiende a buscar la unidad de la imagen en el puzle, porque sabemos que la tiene. Pero los fragmentos, las piezas, que ahora sabemos como parte de la unidad no se muestran ya organizadas sino desarmadas sobre la mesa, ofreciendo infinitud de posibilidades y combinaciones en el camino hacia la unidad articulada de la imagen global. Este camino, que es el camino del aburrimiento profundo en el tiempo original, nos lleva hacia el límite del mundo, donde las barreras de lo ente no desaparecen pero consiguen “sustraerse”, permitiendo experimentar el movimiento de nuestro ser. Este momento, que podría asemejarse al momento de decisión al colocar cada pieza de nuestro puzle, “es nada menos que la libertad de la existencia en cuanto tal. Pues esta libertad de la existencia sólo está en el liberarse de la existencia.”⁵⁸ Es el *instante*⁵⁹ en el que todo se *resuelve para sí*: todo actuar se vuelve vacío porque efectivamente disponemos en un instante de todas las posibilidades de lo ente en su conjunto. Cualquier gesto se muestra innecesario ante la vasta experiencia del horizonte temporal, y sin embargo es este instante el origen de todo “actuar esencial”.

Esta contradicción entre el abandono de lo ente, simultáneo a la aparición de toda posibilidad sobre lo ente, nos lleva a apuntar la importancia de la temporalidad como origen del aburrimiento.

⁵⁸ *Ibíd*em, p. 192.

⁵⁹ Para Heidegger, el instante no es un fragmento vivido del *ahora*, iberado el asado el futuro. Más bien, el instante sería la contemplación del horizonte temporal en toda su amplitud (pasado, presente y futuro). El aburrimiento profundo nos *fuerza* a habitar ese instante omo *uno*.

Lo aburrido no son ni las cosas que existen en cuanto tal –ya aisladas, ya en conexión, ni los hombres que existen en tanto que personas constatables y encontrables, ni los objetos ni los sujetos, sino la temporalidad en cuanto tal. [...] Porque las cosas y las personas son abarcadas por la temporalidad y están penetradas por ella, pero la temporalidad es en sí misma lo único que propiamente aburre, puede surgir la apariencia legítima de que las cosas son aburridas, de que la persona en cuanto tal es quien aburre.⁶⁰

Entonces, según Heidegger, el aburrimiento esencial no tiene nada que ver con la conciencia sino con la temporalidad que sustenta nuestra conciencia. Por tanto el aburrimiento, siguiendo la tradición moderna, aunque innovando en el acceso a su conocimiento, se mantiene como condición inevitable de toda existencia, oculto y silencioso en nuestros días.

Entendemos que Heidegger elabora este recorrido de inmersión en el aburrimiento desde sus formas más superficiales hasta la más profunda en un intento de indagar y trascender la conciencia aburrida. Pese al aviso de rechazar cualquier tipo de análisis al respecto, la tarea llevada a cabo por este filósofo nos sitúa en un terreno en el que esclarecer los diferentes tipos de enfoque al aburrimiento que aquí tratamos. Nuestra actitud respecto a la vida, representada por la dirección del juicio que emitimos, indica el estado de profundidad de nuestro aburrimiento, o mejor dicho, el estado de profundidad de nuestro conocimiento respecto al aburrimiento. La primera forma de aburrimiento, el ser aburrido por, es un aburrimiento proyectado y por tanto entendido desde la separación entre el yo y el mundo; la segunda forma, el aburrirse con y el aburrirse en, supone un primer momento de despertarse frente al aburrimiento, tomando conciencia de nuestro papel protagonista como principales creadores de la emoción, aunque

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 203.

efectivamente, el sufrir aburrido siga permaneciendo como forma de juicio a uno mismo, que podríamos entender como culpabilidad. Aquí el aburrido sabe que no hay nada aburrido fuera. Sin embargo, la tercera forma, el uno se aburre, corresponde a la integración plena del aburrimiento en la dimensión temporal de la existencia. Es condición inicial de los otros tipos de aburrimiento e implica la aceptación de la emoción, el abandono forzado de toda voluntad de juicio y por tanto, la consecución del temple de ánimo fundamental que lleva la conciencia separatista a sus propios límites.

Con ello vemos que los juicios de carencia de interés sobre el mundo o uno mismo, incluso los prejuicios mismos sobre el aburrimiento, pueden frenar las propias posibilidades de liberación de nuestra conciencia.

Si tal cosa como el aburrimiento se entiende en el sentido vulgar, entonces es justamente el *dominio de esta comprensión* lo que *refrena el aburrimiento profundo* e incluso contribuye constantemente a retener el aburrimiento ahí donde se lo quiere ver, para arremeter contra él en el campo de las ocupaciones de la existencia superficial.⁶¹

Con Martin Heidegger el tiempo pasa a ser un horizonte temporal y el aburrimiento es la experiencia más directa que tenemos de él. Como hemos visto, esto traslada al aburrimiento desde la fragmentación a la que se veía sometido como posibilidad de la existencia, como un punto en una línea, a un enfoque unitario por el que se puede observar *lo ente que se deniega en su conjunto*. El aburrimiento se muestra entonces como una percepción expandida por la que acceder al total de la existencia, siempre y cuando evitemos los prejuicios señalados con anterioridad y no huyamos de su experiencia. Por consiguiente, en tanto que aislados del juicio pero también del mundo, el aburrimiento es una

⁶¹ *Ibíd.*, p. 204.

experiencia individual y aislada donde el mundo muestra su finitud, radicada en la temporalidad. El aburrimiento profundo es lo más “unitario” que se puede ser desde la separación del aburrimiento. Y por esto precisamente sigue siendo la expresión de una tragedia.

En 1989 el filósofo francés Jean Luc Marion amplía brevemente las consecuencias de la filosofía de Heidegger sobre el aburrimiento al expandirlo hacia los dominios del ser preguntándose si la interpretación que Heidegger hace sobre la Nada puede crear el “fenómeno de ser”. Es decir, ¿puede la Nada existencialista a la que nos abre el aburrimiento ser fundamento para la experiencia del ser? O más precisamente, para someter a prueba tanto la pregunta como al propio objeto de estudio, ¿puede el aburrimiento provocar la suspensión del ser? ¿Y qué sustenta al ser? Según Heidegger la nada es en el aburrimiento cuando el mundo de los entes es suspendido permitiendo que la llamada del ser pueda por fin ser oída. Pero Marion resalta la imposibilidad de acceder al ser mediante el aburrimiento debido a que “si el Dasein no tiene oídos para escuchar, entonces el ser mismo no podrá hacerse audible, ni su “fenómeno” manifiesto.”⁶² La conciencia aburrída no es consciente por lo tanto de la llamada ni de los entes ni del ser. Lógicamente, ¿por qué tendría el ser ahí que atender al Ser (un Ser, por cierto, que es apropiado y personalizado por el Dasein –tu ser, mi ser, solemos decir) cuando ni siquiera lo ha hecho con los entes inmediatos? Marion lo explica:

[...] el aburrimiento puede ejercerse ontológicamente sobre el “fenómeno de ser” ya no por uno, sino por dos motivos. En primer lugar, a título de deserción que odia lo que es, el aburrimiento puede convertir al Dasein en sordo para la llamada por la cual el ser lo reivindica: aburrimiento, por así decir, del escuchar. Luego a modo de ceguera que no quiere ver nada, el aburrimiento puede hacer al Dasein

⁶² MARION, J. L. (2011). *Reducción y donación*. Buenos Aires: Prometeo. . 257.

indiferente a todas las maravillas, aun a la “maravilla de las maravillas: que el ente es”: aburrimiento, por así decir, del ver. Llamada y admiración se exponen a un aburrimiento aumentado, que, al suspenderlas, suspende con ellas lo que las hace visibles y audibles: el “fenómeno de ser”.⁶³

Esta incomunicación o incapacidad para percibir es expresada en abandono de la conciencia propia, que se aleja de sí misma, de su acción consciente. “La puesta entre paréntesis de las cosas mundanas no reduce a la región de la conciencia, sino que descubre que toda conciencia se ausenta.”⁶⁴ Esta ausencia es la que decíamos permite la escucha, no ya del ser sino de un “nuevo abismo, anterior, o al menos irreductible, al ser”. La condición fenomenológica para la experiencia de este abismo impersonal e indeterminado previo al Ser es la faceta “contraexistenciaria” del aburrimiento. Esta nueva versión, más profunda si cabe que el aburrimiento profundo de Heidegger parece escapar de la lógica dual que señalamos en este autor que hacía del aburrimiento un temple del ánimo adecuado para el descubrimiento filosófico del ser. Este nuevo aburrimiento ya no es trágico sino que permanece más allá de los caracteres específicos de lo ente y el ser al remitir más allá de la propia existencia. Allá de donde solo llega la llamada que antes reivindicaban ambas dimensiones de la existencia material u ontológica, este aburrimiento nos desarma de cualquier estructura preestablecida por el pensamiento hasta el punto de que el aburrido en tanto separado de la existencia y de sí mismo (ignorante de la llamada del ser), ya no *es*.

[...]el aburrimiento no evalúa, no afirma, no ama. No se confunde tampoco con la negación. En primer lugar porque la negación siempre presupone, aun en sus avances en apariencia más aventurados, la

⁶³ *Ibidem*, p. 266.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 262.

predicación, y por lo tanto el ser al menos como cópula, y por lo tanto la substancia al menos como sustrato.⁶⁵

El carácter de este aburrimiento incide así sobre el campo de posibilidades experimentables del ser ahí para definir lo que *yo soy*. Su valor fundamental es el cuestionamiento de la relación del ser ahí con el Ser, que al suspenderse nos abre a la posibilidad de una actualización ontológica, dispuesta según Marion a través de la llamada “a favor de otro”. Llamada misteriosa e indeterminada que para el autor trasciende la llamada del ser al estar presente antes incluso que este ser la haya reivindicado. El aburrimiento en este sentido sería una vía para el encuentro con esta fuente originaria de la creación, de “forma pura”.

Vladimir Jankélévitch y lo imposible a punto de realizarse.

El filósofo ruso Vladimir Jankélévitch, cuya obra también encuentra en el tiempo su eje central, realizará en 1963 un estudio específico a raíz de los conceptos de la *aventura*, el *aburrimiento* y lo *serio* entendidos como tres modos de conciencia atravesados por el tiempo. Resulta así un marco para esta emoción que antes de dedicarse al descubrimiento de las llamadas de lo ente, el ser o la forma pura, se sitúa en la vida y el carácter con el que decidimos experimentarla.

La aventura, no entendida como episodio o acontecer extraño que entraña determinado riesgo sino como la apertura a la improvisación del instante que adviene y que por lo tanto nunca se completa: “la diminuta aventura del próximo minuto, la que nos reserva el instante

⁶⁵ *Ibidem*, p. 261.

imprevisible del minuto inminente y nos corta la respiración.”⁶⁶ La aventura, como la vida misma, fluye vertiginosa junto al instante, y por ello no se estanca en el presente sino que conforme avanza, construye futuro. Este sería el caso de la *creación*, que en relación al juego, son consideradas por Jankélévitch como fuentes apasionadas de estos sentimientos contradictorios: el terror al estancamiento en el intervalo del presente o su rutina, y por otro lado, el deseo por influir en el porvenir buscando la novedad o el bienestar.

El siguiente concepto es el aburrimiento, entendido como desfase entre el fluir natural del tiempo y nuestra duración subjetiva. Como ya hemos señalado para Jankélévitch, proyectarnos en la aventura en vez de habitarla es un cambio que conlleva el riesgo de aburrimiento porque en el aburrimiento la aventura se diluye cerrada en sí misma cuando sustituye el descubrimiento del instante por las expectativas. El aburrimiento sería entonces el terreno adyacente al que el aventuroso despistado llega cuando abandona la experiencia del instante para adherirse a un intervalo de presente que está estancado en la ilusión del porvenir. Los intervalos, en los que no sucede nada, causan aburrimiento. O se presentan como una amenaza, puesto que donde no sucede nada, donde la intencionalidad se queda en nada, está la muerte.

La causa del aburrimiento para Jankélévitch es por tanto una cuestión o undamentada uesto ue epende el nfoque emporal e la conciencia. “El tedio es inmotivado porque el intervalo en el que se aburre no es una “razón” para aburrirse y, en consecuencia, no justifica su absurdo infortunio”⁶⁷

⁶⁶ JANKÉLÉVITCH, V. (1989). *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Barcelona:aurus. . 14.

⁶⁷ *Ibíd*em, p. 50.

Pero también en esta indeterminación que flota entre el presente y el futuro, el carácter del aburrimiento parece tener una función reguladora al nivelar los picos de angustia que se puedan sentir ante el abandono del instante. Esta incapacidad de reacción o asimilación del instante es lo que provoca el miedo de la angustia. La angustia es la fobia al instante inminente, la aprensión por el orden inédito que el dolor va a instituir. Pero por muy intolerable que sea este instante, a partir del momento en que se presenta deja de ser temible (aunque no por ello disfrutable), pues sólo se teme lo que aún no está ahí y ha de llegar. Es entonces cuando aparece el aburrimiento, allanando el terreno emocional hasta la indiferencia. “El tedio acaba de desencantar al encantado nivelando los instantes que la angustia acrecienta –resume Jankélevitch .”⁶⁸ Es entonces cuando vivimos en la “sempiternidad”, en la experiencia que no acaba. Por ello recordando a Heidegger, Jankélevitch entiende el aburrimiento como el asomo de la conciencia mortal y confundida, por ende, separatista, a una eternidad que lejos de manifestarse como tal, se muestra de forma inasible y discontinua desde los cotos del tiempo.

Este encierro en el falso instante concebido como un intervalo de presente es el causante de la peculiar experiencia de devastación del sentido. Reducidos al mundo de los entes y la temporalidad pero simultáneamente aislados, el aburrimiento se convierte en un punto de fuga. Un centro desde el que se pone en marcha la huida de la conciencia mediante la proyección de sentidos ajenos al instante y por tanto imposibles de experimentar desde el mismo.

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 57.

El aburrimiento es lo imposible a punto de realizarse: los contenidos van a abandonar su continente, el tiempo va a reducirse a su temporalidad, que es su desnuda quodidad, el puro hecho de devenir; el devenir ya se ha separado de su materia y la simbiosis normal, propia de una conciencia activa y sana, se disocia. ¿Se disocia... o sólo finge disociarse? De hecho lo imposible se queda en el umbral o a punto de realizarse y nunca adviene en acto: el advenimiento de lo imposible sigue siendo la inminente posibilidad del próximo instante.⁶⁹

El abandono del aburrido lo deja siempre a las puertas de la acción, de la toma de conciencia y en definitiva, de la experiencia del instante. Sin embargo, la desconfiada pregunta anterior (“¿Se disocia... o sólo finge disociarse?”) sospecha sobre la veracidad de esta separación. Probablemente el aislamiento del instante sea tan solo una ilusión. Por ello se abre la cuestión, más que por la conciencia en sí, sobre la voluntad que dirige la conciencia para disociarse del tiempo o reencontrarse con él.

Cabe recordar a este respecto que desde el fondo ontológico de la experiencia consciente que trasciende el mundo y su temporalidad, no existiría el aburrimiento ni su posibilidad porque los factores de conciencia, juicio y tiempo que lo propician pertenecen a la mente dual o separatista. Por lo tanto, el ser como totalidad compartida simplemente ignora el intento unitario de contemplación en el aburrimiento. Para el ser, el aburrimiento es simplemente no computable, aunque sí reconozca su mirada desde las fronteras del mundo. Probablemente, el reconocimiento mutuo de estas dos zonas diferenciadas, como decía Etienne Klein, por la existencia y no existencia del tiempo, nunca han estado separadas. ¿Cómo unir las definitivamente entonces si la conciencia es como una bisagra que las une pero también las puede separar?

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 100.

Como vimos, para Heidegger, la subjetividad de la conciencia es un límite para conocer el tiempo. Esto quiere decir que la conciencia cartesiana, entendida como “órgano” de percepción que nos separa del mundo, que nos individualiza, es inútil para comprender una experiencia global como el tiempo de toda la existencia. Por esto es tan importante para el pensador alemán acceder al ser, no a través de las percepciones de la conciencia como del propio experimentar de la existencia. El mismo Jankélévitch declara también esta inutilidad de la conciencia en general y la conciencia aburrida en particular.

La conciencia es a la vez nuestra imagen en el espejo y el vaho que lo empaña cuando nos acercamos... [...] Nos aburrimos por exceso de inteligencia, pero también por exceso de vida interior; la práctica de la introspección y la conversación consigo mismo desarrollan una tristeza penetrante que no se debe tanto al monólogo egoísta en el que nos confinan como al desamparo de la conciencia en general.⁷⁰

Este breve retorno a la conciencia de la mano de Jankélévitch recuerda como la conciencia separatista, al proyectar pensamientos sobre el mundo pero también al introyectarlos sobre la conciencia misma, no puede sino crear tautológicamente dando paso a la soledad y el aislamiento mental necesarios para la suspensión del tiempo propia del aburrimiento. Por ello propone el pensador ruso un reencuentro con el tiempo en general más que con el aburrimiento en particular.

El placer malsano del tedio no es el fruto de un análisis o de un examen detenido de la duración, sino una voluptuosidad impura y negativa, una voluptuosidad contrariada que se asienta en el equívoco y la confusión y, por tanto no podría ser la base de una curación definitiva, ya que tal curación ha de provenir del espíritu. Hundirse no

⁷⁰ *Ibidem*, p. 75.

es ahondar. Saborear la propia desgracia y hallar en ella un confuso placer no es ser feliz.⁷¹

La conciencia es cuestionada nuevamente como vía para evitar el aburrimiento ya que en ella misma se encuentra el sustrato que le da origen como proyección. Como decía el mismo Jankélévitch al principio de la tesis, sin conciencia no hay aburrimiento. Por tanto, entendemos que, pese a defender la inocencia como forma de relación para prevenir el aburrimiento en tanto que su conciencia no se ha desdoblado en proyecciones, una vez tomada conciencia de su sentimiento, el aburrimiento no puede desaparecer si no se ha propiciado ese reencuentro temporal, resumido con la fórmula del “arte de ausentarse de sí mismo”, de abandonar la temporalidad no proyectando en el tiempo.

De esta manera la verdadera vía para evitar el aburrimiento ya va declarándose no como la conciencia aburrida sino la voluntad consciente de aprehender esta conciencia aburrida. Esto implicaría abandonar las pretensiones egóicas que motivan el miedo al instante presente, que no su intervalo, y las proyecciones de valor que contribuyen a la “uniformidad metafísica” del aburrimiento. Esto sería, tomar conciencia de él para dar paso a la asunción responsable de su tiempo, es decir, tomando conciencia que del mismo modo que “decidimos” al aburrimiento también “decidimos” su tiempo. Este será el primer paso para acortar la separación que Jankélévitch explica como lo serio. “Si renunciamos tanto a las quimeras de lo intemporal como a los pasatiempos del juego, que restablecería lúdicamente, es decir, artificialmente el esfuerzo y la distancia, queda la posibilidad de tomar el tiempo en serio.”⁷² Tener confianza en la continuidad y experimentarla conscientemente ya que sin esta confianza, sin esta

⁷¹ *Ibidem*, p. 117.

⁷² *Ibidem*, p. 133.

plenitud, se abre el intersticio para una nueva proyección de juicios de valor o juicios estéticos. Hay que tomar en serio por tanto al aburrimiento, aprovechando la equidad entre entes que brinda para activar en nuestra conciencia una mirada minuciosa, una “clarividencia microscópica” dice Jankélévitch, que permita sostener la pasión equilibrada entre el yo y el mundo de modo semejante a como lo hace la sensibilidad artística.

Por lo tanto, la sana relación con el aburrimiento debe construirse desde el autoconocimiento propio de la conciencia que reconoce su separación, puesto que al hacer esto, estaremos aceptando implícitamente que nuestras percepciones necesitan ser corregidas. De este modo permitimos que la conciencia no sea limitada ni medida y se expanda en sus infinitos potenciales atemporales. Jankélévitch apunta hacia esta transformación en el aburrimiento donde el vacío de sentido es ocupado por la abundancia de amor:

No lo dudemos, el aburrimiento proviene del egoísmo, y su causa principal es la sequía. Cuando no se carece de nada aún puede faltar algo, algo que no es una cosa, algo que no es nada, que es todo; que es, por tanto, casi todo y casi nada; algo distinto [...] Este no sé qué está inmunizado contra la “dialéctica del Demasiado”, la desmesura es su única medida. Ese innominado de pronto llena la duración vacía. Acaso ya es hora de decir, para terminar, que es el amor.⁷³

Que el aburrido no pida sino amor se explica a partir del vuelco permanente e inconsciente hacia lo exterior como objeto de deseo. Al llegar a su barrera, al llegar a ese exceso que empuja a la toma de conciencia, la dependencia establecida mediante la proyección de juicios desaparece porque nuestra voluntad, arrastrada por la inercia, se diluye en el horizonte temporal. Se abre la percepción entonces a *lo serio*, una

⁷³ *Ibíd.*, p. 151.

percepción más global del tiempo donde la conciencia se sitúa en una *intermediaridad* que lejos de identificarse con el “justo medio” de la experiencia temporal, se mueve en consonancia con el devenir. Lo serio, para acabar, es la visión neutralizadora de la sabiduría como un habitar el tiempo que no se apega al presente presuroso de la aventura ni se abandona al porvenir inconcluso del aburrimiento.

Mario García Torres y el horizonte parlante.

Para sintetizar las aportaciones que Heidegger, Marion y Jankélévitch hacen sobre el aburrimiento y su tiempo, pero también de forma indirecta sobre el tipo de conciencia que lo alberga y la relación que esta mantiene con el mundo nos acercamos al cuento escrito por Mario García Torres e ilustrado por Tomoko Hirasawa: *Xoco, the kid who loved being bored* [Xoco, el niño que amaba estar aburrido]. Un proyecto que en la línea de su escritor, indaga sobre los procesos creativos y expositivos dentro del marco del arte. De aquí que para George Stolz el protagonista de este cuento “actúa como un emblema del propio proceso de exposición y de su función crucial dentro de la construcción del significado artístico.”⁷⁴

Si desde la implicación creativa con el mundo el tiempo aparece como algo separado y portando el mensaje enjuiciador, es para abrir paso al aburrimiento. El tiempo se convierte en una expectativa. Por ello, evitar la abrumadora sensación de su paso implica saltar de un estado perceptivo de temporalidad a otro de atemporalidad, es decir, realizar el ejercicio creativo que abarca todo arte y que todo arte

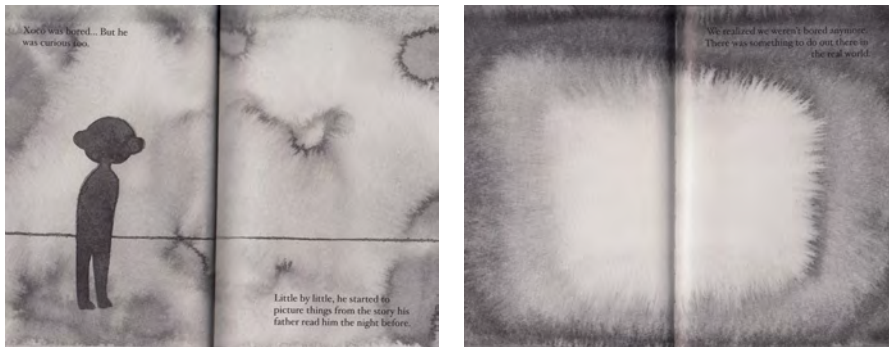
⁷⁴ STOLZ, G. (2014). “Mario García Torres” [Nota de prensa]. Galería Elba Benítez. Madrid.

representa. Esta es la razón por la que se asocia al aburrimiento con el campo de la creatividad en general y el ámbito artístico en particular; para pasar de lo temporal a lo atemporal. Así declara el artista: “La idea para mi es pensar el aburrimiento como un espacio de emancipación donde uno puede imaginar cosas que son posibles fuera de la realidad, pensar las cosas de una manera distinta.”⁷⁵

Xoco se halla absorto y aburrido ante una recién descubierta página en blanco mientras lee cuando de repente salta dentro de ella y consigue experimentar el vacío como una nada de posibilidades, es decir, como la falta del aburrimiento. Por esto emergen los recuerdos dispersos de días anteriores en su mente mientras consigue entender el potencial de ese sorprendente vacío. El punto de inflexión respecto al cambio de conciencia de Xoco llega cuando este se percata que todo está en su mente y que el blanco de la página sería la expresión de esa suspensión del mundo de los entes heideggeriano. Entonces comienza su verdadero proceso de aprendizaje cuando aparece una línea de horizonte que hablándole le explica el funcionamiento de la creatividad y su conexión con las ideas ligado a una metodología basada en la importancia del “no hacer nada”. Conforme Xoco va comprendiendo esto el horizonte se acerca más pero él también se acerca más al horizonte hasta que al traspasarlo este se rompe y se identifica con el protagonista: “Pero de repente el horizonte se convirtió en ti. Y luego se convirtió en mí. Permaneció lo suficiente como para que pudiera haberse convertido en muchos de nosotros.” Entonces Xoco adquiere el poder de desdoblarse en varias versiones de sí mismo que conjuntamente crean su propio universo interior. Pero de repente un sonido del mundo exterior parece dispersar su atención y cada una de las versiones de Xoco junto a sus imaginaciones pasan a convertirse en el horizonte que a su vez vuelve a

⁷⁵ (3 de marzo de 2014). “Mario García Torres: “Me interesa ver hasta que punto uno se exhibe a uno mismo como artista”” en *Revista Artishock*.

ser la página en blanco. Solo entonces Xoco se da cuenta que jamás estuvo aburrido y comprendió que el mundo es una fuente inagotable de creatividad permanente a la que no escapa ni siquiera el aburrimiento.



Mario García Torres y Tomoko Hirasawa. *Xoco, the kid who loved being bored*. [Fragmentos] 2013.

Este relato evidencia los tres momentos del aburrimiento para Heidegger de forma que Xoco se *aburre con* la hoja en blanco, superficie sobre la que se proyecta enajenado al mundo pero que también es el desencadenante de su siguiente etapa. Tras saltar a ella, Xoco se *aburre en* su espacio personal, siendo aquí donde aparece la curiosidad por indagar en sí y debido a la sospecha por el papel creador de su enfoque. Es entonces cuando llega racionalmente a la comprensión del protagonismo de su conciencia en la modificación del espacio blanco (“Está todo en mi cabeza”). Tras esta toma de conciencia donde el personaje pasa a considerar su subjetividad como parte del juego es cuando le habla el horizonte para desvelarle el funcionamiento de este nuevo estado de conciencia en el aburrimiento y de su potencial creativo mediante la asociación de ideas del pensamiento. “Hay millones de ideas que nos rodean ... Todo lo que tienes que hacer es agarrarlas”.

Con estas ideas en la cabeza camina largo rato hasta que se encuentra con el horizonte, el cual entendemos como el horizonte temporal que emerge tras la suspensión de los entes. Pero es la fusión del protagonista con este horizonte que marca la diferencia de un Xoco individual a un Xoco implicado en la totalidad de su interior. Este estado derivado del aburrimiento más simple, el aburrimiento profundo, es propuesto como el estado de empoderamiento creador, cuando el horizonte temporal se quiebra y es experimentado en total unidad e identificación con la página. Hasta tal punto que puede crear todo un universo imaginario.

En el tiempo del aburrimiento, la conciencia no reconoce su creatividad. No puede acceder a ella porque en este tiempo, se cree en la falta de interés que nos motiva a juzgarlo y separarnos de él. Pero cuando se reconoce el potencial de interés de cualquier cosa, desde la más aparentemente insignificante a la más aparentemente sublime, se reconoce la capacidad de unión subjetiva que cada conciencia ejerce de forma continua sobre el mundo. En este tiempo de profunda toma de consciencia donde la creatividad propia emerge para también, como Xoco, aprender del aburrimiento.

Otra forma de entender el quiebre del horizonte temporal es asumir la interpretación de Marion por la que más allá de los entes e incluso del ser, puesto que Xoco sigue desdoblándose como el personaje de Xoco, este habita el espacio de la "forma pura", fundido con la página en blanco como campo infinito de probabilidades para la creación. De manera que el espacio anterior al horizonte marcado por el protagonista es el proceso de acercamiento o indagación en uno mismo para finalmente aplicar la creación libre tras el horizonte.

Sin embargo, el pensamiento de Jankélévitch recoge esta historia de una forma sorprendente al encontrar los tres estados descritos por él de

forma simultánea. La aventura en una simple página en blanco mientras que a la vez se aburre. Y aunque pareciera que el tiempo de lo serio llega una vez toma consciencia de su potencial creador y aprende las lecciones del horizonte, García Torres impregna de este carácter al protagonista desde el momento en que decidido fluye a saltar dentro de la página al inicio del relato y permanece abierto al descubrimiento, amando el proceso creativo para finalmente amar la fuente del mismo. La página en blanco, la forma pura y en últimas, su consciencia inocente.

4 VINCULACIONES DEL ABURRIMIENTO CON EL ARTE DESDE LAS VANGUARDIAS A LA CONTEMPORANEIDAD.

[...] cuando la gente dice que se aburre me gustaría poner la mano en su hombro para decirle: 'mira tu pantalón'.

Pablo D'Ors.

La única forma como el arte puede convertirse para ustedes en un solaz contra el aburrimiento, contra el equivalente existencial del cliché, es si ustedes mismos se vuelven artistas.

Joseph Brodsky.

4.1 La experiencia del aburrimiento en la práctica artística.

No pocos artistas se han interesado por el aburrimiento. “Por muy átono que sea, el tiempo del aburrimiento sigue siendo un tiempo caracterizado, calificado y relativamente acentuado frente a lo serio; de ahí que los poetas lo describan incansablemente.”¹ Así la naturaleza de la obra, recogiendo el propio aprendizaje del artista (la experiencia del tiempo del aburrimiento como horizonte temporal), abre a la posibilidad de experiencias estéticas acristaladas, donde la conciencia separatista llega a ser testigo ajeno del vivir *serio* del sabio.

Si en la vida “aburrida” el tiempo se hace tan largo que parece no terminar nunca, en la vida creativa se suspende. Ambos efectos son aparentemente semejantes de no ser porque el aburrimiento es una creatividad proyectada al futuro, un abandono de la oportunidad presente que tenemos para disfrutar de la vida. El aburrido pospone la liberación de su potencial creador. Por esto no hay que olvidar que esta decisión procede directamente y en primer lugar, de la actitud del observador partícipe y de su proyección sobre la misma. Creando, el tiempo se aleja en el olvido mientras que, aburridos nos asalta con una exigencia casi abusiva. “El tedio comienza con nuestra expulsión del presente”, decía Elisabeth Lenk. El tedio se nos impone como tiempo para la autorresponsabilidad que normalmente proyectamos sobre el otro. Por esto ¿qué duda cabe a estas alturas de que creamos nuestro aburrimiento?

¹ JANKÉLÉVITCH, V. (1989). *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. barcelona: auris. . 153.

La integración creativa de la conciencia aburrida.

Según propone Miguel Ángel Hernández Navarro, la modernidad pasa aun a día de hoy por un periodo de cuestionamiento fundamental que, en el ámbito visual, es puesto en cuarentena por los artistas. Este periodo último, paralelo a las vanguardias y al crecimiento del capitalismo industrial es el producto de la colonización que el materialismo científico ha acometido sobre las artes, tal como declara el físico teórico y experto en creatividad, Amit Goswami². Según él, esto ha cronificado la disyunción para el creador entre la forma y el contenido; el artista y el público; la obra y el mercado; que convierte la categoría artística en una actividad curricular con parámetros determinados y expectativas a cumplir. La profesionalización ejemplifica claramente esta situación en la que los artistas se ven sometidos (o cuando menos, influenciados) a las directrices del mercado. Añadimos a esto la consecuencia lógica de que la conciencia del artista así como los modos de relación creativa con la obra de arte, al intervenir dentro de un ámbito artístico que se actualiza en esta lógica dicotómica, se ve llevada a tomar partido entre lo que aquí entendemos como conciencia (artística) separatista o conciencia (artística) unitaria. Miguel Ángel Hernández Navarro explica este punto de inflexión como el escotoma o punto ciego de la modernidad visual, esto es, su imposibilidad para hablar de lo no material y por tanto, de lo no visible:

el archivo escópico de la Modernidad la condición de posibilidad de lo visible está constituido por una crisis en la verdad de lo visible: la toma de conciencia de que hay cosas que no podemos ver, y que las cosas ue emos o n e iar. e rata e a resencia e n scotoma

² GOSWAMI, A. (2014). "Reviving the arts" en *Quantum creativity. Think quantum, be creative*. Carlsbad: Hayhouse.

de ahí el término "escotómico" , un punto ciego de la visión, algo que no puede ser visto del todo, un lado oscuro, una falta, un objeto inasumible, inapreciable, inaprehensible. Ante dicha crisis en la episteme escópica, es posible identificar al menos dos modos básicos de reacción: la ocultación de las fallas del ojo para poder dominarlo; o la puesta en evidencia de éstas para hacerlo consciente de su insuficiencia. El primero constituye un régimen escópico hegemónico, un régimen de luz; el segundo, un régimen de resistencia, un régimen de sombra. Uno es el de la sociedad del espectáculo y la vigilancia, y el otro, el de ciertas prácticas artísticas contemporáneas.³

Efectivamente, estas dos actitudes hacia la creación difieren en su enfoque hacia el "escotoma" visual. Imposición y resistencia. Ambas posturas dialogan en una tensión de fuerzas donde entra en juego la legitimidad de nuestra propia creatividad, entre la aglomeración de sentidos en el espectáculo y el absurdo en el museo. La primera forma, la del espectáculo, conlleva una separación evidente al negar la falla visual; la segunda forma, la de algunas prácticas contemporáneas, entre las que consideramos las aportaciones aquí reseñadas sobre el aburrimiento, que ponen en marcha el mecanismo de percepción consciente dentro del propio fenómeno artístico como totalidad.

Parece ser entonces que la conciencia del artista así como la de cualquier implicado en el sistema del arte, bajo el presupuesto de reconocimiento en esta dificultad representativa y visual de la modernidad, puede tomar partido entre el cuestionamiento del sistema de representación de la modernidad para cuestionar los marcos del arte, tal como pretendía Duchamp⁴ o la innovación del arte como

³ HERNÁNDEZ NAVARRO, M. A. (2007). *El archivo escotómico de la Modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*. Madrid: Ayuntamiento de Alcobendas. P. 28.

⁴ Octavio Paz explica este punto de inflexión: "¿Cuál es lugar de Duchamp en el arte del siglo XX? Se le considera un vanguardista *à outrance*. o ue. l ismo iempo, u bra nació como una reacción *contra* el arte moderno y, especialmente, contra el de su época.

sistema de representación moderno, como haría la segunda vanguardia con el legado de este último, una vez instituido.

Antimodernos que niegan la separación y progresistas que la señalan, no son entonces calificativos personales sino actitudes o roles que las obras o personas desempeñan respecto al propio sistema del arte moderno. Ambos cumplen un papel creativo en nuestras sociedades, y a pesar de sus limitaciones, están demostrando sorprendentes capacidades de renovación. Pero, ¿no forma parte esta disyuntiva de una mentalidad que entiende el arte así como la cultura en general de una forma separatista? La industria del espectáculo tiende a ocultar la posibilidad consciente del individuo mientras el arte se afana por mostrarla y a veces, incluso imponerla a través de programas educativos o códigos de representación y participación dentro de las propias obras. De modo que el espectador o consumidor se halla separado del mundo igualmente, entre el exceso y la falta de imágenes, abrumado ante la representación.

Sabiendo que el aburrimiento es un estado de separación de la conciencia que se basa en los juicios de valor hacia el mundo, y sabiendo también que en él, la pulsión visual incipiente en nuestra cultura parece encontrar su límite en el escotoma, podemos pensar que este punto irrepresentable y misterioso se alza frente al aburrido como se alzaba el horizonte temporal en la filosofía heideggeriana. Escotoma y temporalidad o *ser dejados vacíos y darnos largas el tiempo* en términos de Heidegger son identificados como partes de un mismo aburrimiento. Pero a pesar de ello, falta de sentido y temporalidad, seguirán siendo concebidos como cualidades separadas de la conciencia y dependientes

[...] Esto es justamente lo que lo opone a *todo* el arte moderno: para Duchamp no hay *arte en sí*; el arte no es una cosa sino un medio, un cable de transmisión de ideas y emociones." PAZ, O. (2008). *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza. P. 184.

de la realidad externa. La única forma de evitar esto sería la integración de esa conciencia separada, propia de la modernidad, dentro de su propio régimen escópico de manera que una vez insertada en él, la modernidad misma recobre un sentido unitario. ¿Y si la conciencia moderna es ese punto ciego de la modernidad? ¿Y si es el individuo quien al utilizar el arte como herramienta de realización personal, está ocupando ese espacio vacío para crear sentido dentro de ese “archivo escotómico”, como el observador crea la trayectoria de las partículas en física cuántica? La conciencia moderna sería entonces una conciencia de unidad escópica, dispuesta a asumirse como protagonista principal del arte mismo y de la experiencia creativa en sí.

Por otro lado, Nicolas Bourriaud realiza una novedosa genealogía en *Formas de vida: el arte moderno y la invención de sí*, en la que más allá de antimodernos o progresistas indaga en la figura del artista de vanguardia bajo la máxima “haz de tu vida una obra de arte”. Esto es de vital importancia a nuestro entender, dado que en esta *actitud* se abandonan los juicios de valor y calidad por los que se basa toda la modernidad estética por la aplicación práctica de una creatividad de vida que como los *exemplum* o actos ejemplares presocráticos, aquellos gestos prácticos de sabiduría que han quedado relegados a las biografías, poseían una gran carga de conocimiento fáctico, coherencia y unidad creativa con la vida que culminaban en la comprensión unitaria del mundo. En este sentido los artistas modernos buscarían la unidad consciente perdida durante la modernidad.

Estos héroes sin herencia, silenciosos o desertores, reacios a la huella, nos legan sin embargo una considerable materia de reflexión.[...] Excéntricos, aislados en su estatus de acontecimiento puro y en su gratuidad, los actos singulares de estos artistas de la vida son golpeados por la insignificancia y dejados al capricho del cronista. Anecdótico: despreciable. Estos estados singulares de la cultura

(estetización del sí, formalización y ritualización de lo cotidiano, gestos que objetivan una presencia artística en el mundo) no forman el corpus de ninguna ciencia ni a edida ue uestran n royecto ndividual no una actuación colectiva.⁵

La difusión cada vez mayor de la obra de arte como gesto, acto o acontecimiento dirigido a la “construcción de sí” es recibida como algo marginal y de poco interés por el público general, a menudo aburrido. Bourriaud señala como esto se debe a que el arte moderno sigue resistiéndose a asumir hasta sus últimas consecuencias que la obra y el artista son componentes en transformación constante y por tanto inacabados e insertos en la vida. El arte moderno trasciende así los páramos del arte hasta el punto de presentarse como ajeno a él. Albert Camus sintetiza esta especie de abandono en el dandi que, como una de las figuras inaugurales de la modernidad artística, llega a ser el representante de los duros inicios del proceso de individuación de la vanguardia:

El dandismo es una forma degradada de ascesis. [...] El dandy crea su propia unidad por medios estéticos,... La creatura, hasta ese momento, recibía su coherencia del creador. Pero partir el omento en que ella consagra su ruptura con Él, queda librada a los instantes, a los días que pasan, a una sensibilidad dispersada.⁶

Como actualización de la figura del dandi, el artista moderno circunscribe su esfera de acción dentro de la propia vida, que en su caso, contiene al ámbito artístico. Isidoro Valcárcel Medina lo sintetiza en un arte que se halla por naturaleza dentro de la vida como actividad humana y por lo tanto cualquier aspecto de la obra vendrá a confluir en la vida. “La vida bien vivida es arte, por inercia, y el arte bien ejercido es

⁵ BOURRIAUD, N. (2016). *Formas de vida: el arte moderno y la invención de sí*. Murcia: CENDEAC. P. 87.

⁶ CAMUS, A. (1978). *El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada. P. 52.

vida. No se hace arte fuera de la vida.”⁷ Este espacio de constante oportunidad creativa será el germen de cualquier obra, de aquí que esto haya pasado al arte contemporáneo como predominancia de la actitud sobre el objeto. Así, la dinámica general del arte moderno podría ser sintetizada en un movimiento crítico y autocrítico que busca la autoconciencia como forma de conocimiento sensible y simbólico, de una forma coherente e integrada.

Siegfried Kracauer expande esta orfandad del nuevo creador durante los años veinte del siglo pasado al reconocer el aburrimiento como un estado condicionado por la absorción colectiva de la sociedad moderna pero que experimentado individualmente resulta ser una fuente de posibilidades creativas. Considerada esta sociedad como un mundo inconstante generado por el “imperialismo ilimitado” y el permanente flujo de imágenes y tecnologías de la información como la radio, el cine o la publicidad, Kracauer denuncia a la modernidad por ser un mundo que “se cuida de que uno no llegue hasta sí mismo, y acaso de que tampoco se tome ningún interés en él”⁸; una sociedad que dedicada exclusivamente al progreso materialista acaba por despertar más aburrimiento que pasión. Por esto el autor reivindica a partir de esta separación original del aburrimiento moderno el “derecho al aburrimiento personal”, una versión opuesta que contrarresta el influjo diario de la alienación con la promesa del descubrimiento inédito de lo presente que sería el acceso a la existencia. Prefigura en este sentido el autor lo que cinco años después será la visión de Heidegger, donde la conciencia se mantiene aislada y confundida con el horizonte temporal, asistiendo a un fantasmagórico espectáculo de imágenes que por un

⁷ VALCÁRCEL MEDINA, I.; ÉREZ, D. (2009). “Escrituras en libertad: Encuentro con Isidoro Valcárcel y David Pérez” en Instituto Cervantes, *Escrituras en libertad*. Madrid. 81 min.

⁸ KRACAUER, S. (2006). *Estética sin territorio*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia/Consejería de Educación y Cultura de la región de Murcia/Fundación CajaMurcia. . 182.

lado señalan hacia el ser y por otro atan al desinterés de la “suspensión de lo ente en su conjunto”.

Obviamente, si se tiene paciencia, aquella paciencia que forma parte del aburrimiento legítimo, se experimentan dichas que casi no son terrenales. Aparece un paisaje en el que se pavonean multicolores pavos reales, donde se inclinan imágenes humanas que son almas plenas, y mira, también tu alma se hincha y tú nombras extasiado lo siempre añorado: la gran *pasión*. Si descendiera la que te reluce como un cometa, si entrase en ti, en los otros, en el mundo –ah, el aburrimiento tendría un fin, y todo lo que ahí está, sería...

Sin embargo, los hombres permanecen como imágenes lejanas, mientras la gran pasión silba en el horizonte. Y en el aburrimiento, que no quiere ceder, se urden bagatelas tan aburridas como estas.⁹

El intento por abandonar esta dualidad representativa del aburrimiento pero también la dualidad del arte en el caso anterior, es un intento por la creación. Una voluntad de integrar la conciencia separatista en la totalidad de la experiencia individual. Pero ¿por qué no se consigue entonces traspasar la brecha que nos libere definitivamente del juicio “aburrido” y sus bagatelas? Como vimos, el aburrimiento es el límite de la conciencia de separación y por tanto no podemos traspasarlo de forma progresiva y analítica, tal como hemos llegado a él. Para traspasarlo, una vez más, es necesario un salto creativo, un cambio sustancial en la naturaleza de nuestras percepciones desde la separación a la unidad. No basta ni es posible quedarnos con la opción más “creativa” de las dos sino que es necesario integrarlas en una sola.

El neoplasticismo será uno de los movimientos que más *conscientemente* lleve a cabo esta tarea, a pesar de que en definitiva acabara expresándola como un traslazo que identificaba los contenidos

⁹ *Ibíd.*, p. 186.

de la conciencia con una pseudo unidad radical de la forma en la abstracción. Este desplazamiento lo explica en 1917 Piet Mondrian, fundador del neoplasticismo holandés, tan influyente en el ideario de la Bauhaus, al decir:

Cuando nos concentramos en la relación equilibrada, apreciamos unidad en lo natural. En lo natural, sin embargo, la unidad se manifiesta sólo de forma velada. Aunque expresado de forma no exacta en lo natural, toda apariencia puede ser, no obstante, reducida a esta manifestación (de unidad). Por ello la expresión plástica exacta de la unidad *puede ser creada, debe ser creada*, porque su apariencia no es directa en la realidad visible.¹⁰

Joaquín Torres García escribe en 1930 sobre la unidad como la “identidad primera”: el sentido total o “espíritu de síntesis” que bajo toda obra de arte tiende a suprimir la dualidad entre fondo y figura.

Y solo este espíritu hace posible que la obra sea concebida en su *totalidad*, en *un* solo orden, en la *unidad*. ¡Qué maravillas no habrá realizado esta regla a través de los tiempos! [...] Con esto desaparece una dualidad que ha existido siempre en el cuadro: el fondo y las imágenes: cuando la estructura ocupa el lugar de las imágenes sobreañadidas no habrá más dualidad entre el fondo y las imágenes y el cuadro habrá descubierto su identidad primera, *la unidad*.¹¹

De este modo, la forma abstracta y concretamente la forma abstracta geométrica es la “creación pura” de una interioridad más consciente, basada en una percepción estética del equilibrio que, en tanto que manifestación consciente, y por tanto real, de la vida del artista prescinde del valor de cuestionamiento o juicio sobre estas experiencias y reivindica la unidad vital. Como Theo van Doesburg cuando señalaba

¹⁰ CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.; et al. (1999). *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*. Madrid: Akal. P. 254.

¹¹ *Ibíd*em, p. 279.

ya en 1918 que “todo juicio o criticismo de la revelación de un modo de pensamiento no tiene, en lasticismo, ingún lor, orque filosófica, estética, religiosa, política y científicamente) la verdad se ha exteriorizado en su momento como la vida real.”¹² El juicio por tanto es reconocido como una estrecha acotación superpuesta sobre la vasta experiencia de vida como expresión de la unidad.

La creación de un nuevo aburrimiento en el arte de vanguardia.

Las vanguardias históricas han mantenido desde su nacimiento un estrecho vínculo subterráneo con el aburrimiento. Su herencia más directa se encuentra en la crisis de entresiglos XIX y XX, cuyo decaimiento social se reflejó entre otros factores, en la expansión no solo teórica sino práctica del aburrimiento. Ante una tradición con esta atmósfera decadente, la explosión vanguardista quiso ser un revulsivo del acomodamiento burgués e intelectual, o cuando menos suponer una práctica libre de alienación. Debido a esto encontramos citas y textos por todo el ideario vanguardista, que pese a su diversidad formal, muestra como decía Bourriaud, una voluntad unitaria hacia el espíritu de creación humano.

Sin embargo, este carácter transgresor velaba a menudo los análisis precedentes del aburrimiento, concretamente, el acercamiento consciente que derivaba de éstos. La revolución creativa de las vanguardias parecía haber provocado el olvido del aburrimiento, pero como decíamos, esto no era sino la cara exterior de un aburrimiento que

¹² *Ibíd.*, p. 260.

poco tardaría en emerger del inconsciente como conducta programada de relación con el arte.

Emile Zola retrata en su novela *La obra* este cambio radical, Mientras que la reacción general del público ante el arte prevanguardista era el escarnio o la simple carcajada, debido a que el marco de representación del renacimiento tan solo mostraba unas leves grietas, el público podía entonces descifrar la imagen y juzgar la forma. Sin embargo la reacción del público ante la vanguardia, una vez roto el marco tradicional pasó a incorporar el aburrimiento, “terror de los pintores”. Así explica Zola la sorpresa del protagonista ante el comportamiento del público frente a la irrupción del impresionismo:

Y Claude todavía sufría más por el abandono de su obra. El asombro y la decepción le inducían a buscar con los ojos al gentío, cuyos empujones se esperaba. ¿Por qué no le silbaban? ¡Ah, las ofensas de antaño, las burlas, la indignación, cuánto le habían desgarrado y dado vida! No, ya nada, ni un escupitajo al pasar: aquello era la muerte. El público desfilaba rápidamente, muerto de aburrimiento, por la inmensa sala.¹³

Juan José Pérez Sebreli especifica el abandono de los códigos compartidos de comunicación indicando la fuerte separación entre arte y sociedad, manifestada en incomprensión y aburrimiento por parte del público general, en esta ocasión no como motivo de representación sino como experiencia ineludible. Sebreli lo muestra así como uno de los límites más importantes de la expansión en las vanguardias. Una barrera levantada por el vacío que esta genera al romper y separarse de buena parte de la tradición.

¹³ ZOLA, E. (2016). *La obra*. Zaragoza: Titivillus. P. 315.
[http://assets.espdf.com/b/Emile%20Zola/La%20obra%20\(6044\)/La%20obra%20%20Emile%20Zola.pdf](http://assets.espdf.com/b/Emile%20Zola/La%20obra%20(6044)/La%20obra%20%20Emile%20Zola.pdf) (Consulta: 24 de septiembre de 2016).

La oscuridad, la dificultad de la vanguardia, producen en el público profano un profundo aburrimiento; pero una obra de arte vanguardista que se precie debe aburrir, lo entretenido es descalificado como superficial o vulgar, las obras no sólo son aburridas, deben serlo. Del hecho cierto de que una obra superior puede aburrir a un público no preparado, la vanguardia extrae una falsa conclusión: la incompreensión es inherente a la gran obra de arte, el aburrimiento es signo innegable de valor, una cualidad inherente a la obra misma, y por tanto deliberadamente buscado. El público de vanguardia ha debido adiestrarse a ese tedio, adquirir una capacidad de resignación incalculable, renunciar estoicamente a encontrar placer en la experiencia estética. Los críticos de arte y tras ellos parte del público del arte no se animan a ir contra la corriente de la vanguardia por miedo al estigma que eso significaría, ser etiquetado como conservador, reaccionario, anticuado, obsoleto.¹⁴

Pocos años más tarde, tal como mostramos en el capítulo “La carencia creativa del aburrido”, el aburrimiento no hace sino extenderse en esta línea durante el desarrollo pleno de la vanguardia. De modo que de forma más o menos consciente, el arte de esta época juega un papel crucial en el rol del aburrimiento con la creatividad ya que será la primera vez que la distancia anterior implique en sí misma la posibilidad de aburrimiento en el público, expuesto por primera vez en siglos de forma masiva a un nuevo marco de representación. Por lo tanto, en este caso vemos también como de la brecha vanguardista no salió únicamente la gran variedad de estéticas y estrategias de creación en lo que a la obra se refiere sino también un nuevo marco de relación derivado de la forma que apelaba al espectador, en shock ante la radicalidad de la forma y el compromiso que esta le exige.

¹⁴ SEBRELI, J. J. (2002). *Las aventuras de la vanguardia: el arte moderno contra la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana. P. 329.

Sorprendentemente, en el aburrimiento se unieron el arte y la sociedad durante la primera vanguardia. El rechazo de la sociedad ante la vanguardia y el rechazo de la vanguardia ante la sociedad creó desde el conflicto un movimiento discontinuo aunque coherente, donde ambas partes tenían un primer contacto genuinamente crítico y moderno basado en una relación (impuesta) de horizontalidad eminentemente social y sin la cual, cabe apuntar, quizás nunca se hubiera dado la posibilidad compartida de aburrimiento.

Pero tras este breve inciso sobre la expansión del aburrimiento en la vanguardia queremos señalar que en íntimo diálogo con esta encrucijada y con el vacío de sentido que se provoca en ella en forma de crisis de significación conjunta, muchos artistas comenzaron a ver en el aburrimiento a un aliado más que a un enemigo.

El profesor Julian Jason Haladyn explica este caso en *Boredom and art. Passions of the will to boredom* [Aburrimiento y arte. Pasiones de la voluntad hacia el aburrimiento], una de las investigaciones pioneras sobre este enfoque. Para Haladyn, el arte moderno y contemporáneo señala, como también decía Hernández Navarro hacia ese vacío de sentido propio de la modernidad, siendo el aburrimiento, o más concretamente, su uso voluntario como estrategia de comunicación y percepción para los artistas en diálogo con el público, un mecanismo de resistencia a las estructuras y medios de significación determinados, encarnados en la clásica estética moderna que supone un mero medio de transmisión de contenidos y formas predeterminados por el artista o las instituciones.

Esta concepción del arte es heredera como señala Haladyn de la cosmovisión científica moderna, más concretamente de los descubrimientos de Kepler, donde el ojo se configura como órgano central e percepción, usando e instrumento para la verdad” medio

que separa al sujeto del mundo. Este lapso es el que permite entender su capacidad de visión como un proceso de creación de imágenes a través de la intención o voluntad. “Aceptar esta inversión y corrección óptica, como Kepler hace, es reconocer que nuestra visión está mediada y por lo tanto, abierta a interpretación, cuyo resultado es al menos el total cuestionamiento de las percepciones del mundo.”¹⁵ De este modo, la construcción de la experiencia ordinaria comienza a ser absorbida por la intención subjetiva y sus consecuentes juicios, otorgando al sujeto como “espectador del universo”, la total responsabilidad de su experiencia frente al infinito y abrumador campo de posibilidades que se le abre tanto a su conciencia como a su capacidad de deseo. Resulta lógico entonces que ante la creencia en la falta o interrupción de tales deseos, como decía Schopenhauer, pueda llegar el aburrimiento. De aquí que Haladyn se percate de que “el aburrimiento se convierte en nuestra defensa contra la falta permanente del deseo” y es por tanto interpretable como un freno al progreso.¹⁶ Este será de hecho uno de los factores de la fuerte estigmatización del aburrimiento en la modernidad, dada su contrariedad a los juicios de valor que sostienen la creencia en la progresión continua de la voluntad humana. Por ello para Haladyn, en resonancia con las palabras de Christoph Menke, “representa el acto de juzgar al juicio”, generando un contradictorio bucle donde si algo queda cuestionado es el juicio en sí, principal constructor de “sentidos comunes” en la modernidad.

El arte ha sido precisamente una de las fuentes de sentido ontológico y práctico para la modernidad en tanto que vehículo mediador de representaciones y por tanto, imaginarios colectivos que se dirigen a la creación de un sentido común. Sin embargo, el arte moderno, al romper esta tradición del juicio estético, al señalar el escotoma o incapacidad de

¹⁵ HALADYN, J. J. (2015). *Boredom and art. Passions of the will to boredom*. Washington D.C.: Zero Books. P. 19.

¹⁶ *Ibídem*, p. 33.

juicio y por tanto, de representabilidad, extiende sus fronteras a través del cuestionamiento metódico de las formas y contenidos, abre la posibilidad como dijimos, del aburrimiento como experiencia nihilista, “sin sentido”. “El intenso pero aparentemente superficial nihilismo de una pérdida absoluta de interés subjetivo es la base para el aburrimiento moderno, que propongo como una forma de juicio estético que depende principalmente del impulso de voluntad del sujeto para funcionar.”¹⁷

En este sentido, la propuesta del arte como posibilidad para el aburrimiento recoge esa voluntad de liberación que escapa a la representación tradicional, resistiendo a través de la conciencia subjetiva de la experiencia para experimentarse como separada del mundo. Esta conciencia, la aburrida, se ve incitada por la falta de sentido a renunciar a cualquier propósito u objetivo para la obra de arte, abriendo un terreno de liberación perceptiva que no es sino una invitación clara y directa a que el espectador sea el protagonista en la creación ya que el significado es la experiencia de proyectarse sobre el mundo circundante. De este modo Haladyn reconoce el potencial creativo del aburrimiento como parte de la experiencia subjetiva que permanece intrínsecamente ligada a la condición moderna. “El aburrimiento es la aceptación (o al menos la incapacidad de negar) del vacío de la voluntad subjetiva.”¹⁸ Esta encrucijada de la voluntad a permanecer cerrada frente al mundo en su separación o a integrarse mediante el reconocimiento de su potencial creador es lo que Haladyn encuentra en la vanguardia artística como el “yes boredom” y el “no boredom”. Como vemos ambos parten de una separación evidente del mundo diferenciándose en el estancamiento del primero frente a la apertura del segundo a ver el sinsentido no como un absoluto que se

¹⁷ *Ibidem*, p. 47.

¹⁸ *Ibidem*, p. 76.

impone a la existencia sino como un paso previo a la creación del significado. Por lo tanto, el aburrimiento es la base polarizada para la anulación y creación de sentido, una fuente de experiencias para la conciencia humana que los artistas modernos comenzaron a explotar en diálogo con los límites de la propia conciencia artística.

[...] el aburrimiento permanece en el corazón del proyecto vanguardista y en sus intentos por resistir o frustrar las estéticas predominantes, particularmente las ejercidas a través de la institucionalización de exhibición que pretende ordenar todos los aspectos visuales de la vida en la cultura moderna y capitalista – ya se trate de artefactos en un museo, acontecimientos en la historia, objetos en un escaparate o fotografías en un catálogo. Al abrazar el desinterés voluntario o la falta de experiencia del aburrimiento como una estética del afecto, el arte de vanguardia es capaz de ir más allá de los límites de la percepción y expresar el potencial creativo de la subjetividad.¹⁹

De esta manera el aburrimiento para la vanguardia comienza a articularse como un mecanismo de disposición creativa de la voluntad frente al mundo a fin de dar un sentido unitario a la subjetividad. Podemos constatarlo con más nitidez en declaraciones que desvelan no solo la condición trágica del aburrimiento sino que abren a su trascendencia. Vinculado a una idea de “muerte en vida” el aburrimiento es interpretado por algunos artistas de vanguardia más precisamente como ese límite o frontera a lo trascendente que suspende la experiencia del tiempo desde una conciencia de separación. Concretamente desde el ámbito hispánico encontramos los casos más relevantes de este soñado y contradictorio vuelo hacia la unidad.

El escritor José Bergamín arremete contra la figura sublimada del poeta en defensa del oficio de “escritor que hace poesía”, sin que esto impida reconocer la naturaleza creativa del poeta como la del propio

¹⁹ *Ibíd.*, p. 101.

aburrimiento que le rodearía: “La poesía es lo más aburrido. Aunque el aburrimiento de la ostra produce perlas.”²⁰ De aquí la fuerte influencia del aburrimiento moderno que señala Luis Beltrán Almería en la novela de Bergamín ya que este género literario es el más aburrido en tanto que “libro totalizador, unificador de la diversión, porque no hay nada que nos lleve más directamente al aburrimiento que la diversión.”²¹

El vínculo creativo expresado en la “chispa” o brillo del aburrimiento queda lúcidamente explicado por el poeta ultraísta Antonio Manuel Cubero, que en 1920 publica un breve texto llamado *El hombre-tupi* en la revista Grecia. En ella un hombre con “máscara de aburrimiento” recorre el salón y se encuentra con un gato que acompaña a la densa lluvia provinciana. Hasta que en un instante, la chispa creativa le lleva a soltar su gato sobre el teclado del piano, provocando un absurdo y sorprendente acontecimiento que el propio Cubero denomina de “gatomaquia”. El resultado de este sorprendente relato, que comienza a remitir a la literatura decimonónica realista y sus escenas de ociosidad burguesa, concluye en el absurdo, inesperado y finalmente anecdótico triunfo sobre el aburrimiento.

[...] El incoloro hombre de tupi sigue aburriéndose – Pues no en vano sabemos que ya se ha armado – En el tupi hay un gato tísico del que nadie se había apercibido – El gato cumplía su misión a ojos cerrados, durmiendo y durmiendo, hasta que la genialidad del hombre

²⁰ SUÑÉN, J.; MOLINA, J. (1977). “Entrevista con José Bergamín: “Estoy vivo porque no tengo donde caerme muerto”” en *Cuadernos para el diálogo*. Madrid, nº 42, 17 de diciembre de 1977, p. 63.

Fuente original: VV.AA. (1997). *Homenaje a José Bergamín*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura del Ayuntamiento de Madrid, p. 49. (Edición de Gonzalo Penalva).

²¹ BELTRÁN ALMERÍA, L. (2009). “Estética de la novela en España. Tres momentos: Ortega, Bergamín y Mariano Baquero Goyanes” en *Revista de Literatura*. vol. LXXI, nº 141, pp. 157-170.

Fuente original: BERGAMÍN, J. (1973). “Laberinto de la novela y monstruo de la novelaría. Cervantes y Dostoievski” en *Beltenebros y otros ensayos de Literatura Española*. Barcelona: Noguer, p. 77-139.

del tupi lo echó sobre las teclas del piano – Desde la tarde de la lluvia, por estar prohibido matar a los camareros, el animal quedó consagrado – La Gatomaquia, señores, es la pieza del tupi – Perfil anecdótico, respetuoso y pesado como una institución.²²

Ramón Gómez de la Serna dejó en sus célebres greguerías un pensamiento flexible aunque coherente que juega humorísticamente, como Cubero, en la frontera de posibilidades y diferentes matices que posee la conciencia aburrída, entre la sorpresa creativa y la condición trágica de la vida. Comenzando por la última, Gómez de la Serna señala ya la compleja relación entre aburrimiento, amor y muerte (“Aburrirse es besar a la muerte”) señalada en capítulos anteriores, así como su evolución con reminiscencias a la teoría freudiana sobre la fase oral durante la infancia y cómo esta nos marca de por vida (“se chupa el chupete, se fuma, se masca goma, se bebe y se rompe el silencio porque la boca es lo que más se aburre en el mundo”). Nuestros propios gestos, en muchas ocasiones inconscientemente, delatan el estado interior que pretendíamos ocultar (“Cruzarse de brazos es poner camisa de fuerza al aburrimiento o a la impaciencia”; “Tenemos que aprender a soportar a quienes ponen “cara de época”). Pero también esta visión cómica trágica del artista avanza la posibilidad de una integración plena del aburrimiento en la propia vida a fin de superarlo (“Para salvarse del aburrimiento no hay más que aburrirse más frenéticamente”). Esta estrategia permitirá entonces la transformación en otro estado emocional más beneficioso o creativo (“Desviemos el aburrimiento y utilicémosle de cualquier modo, pues así como hay que quemar grasas, hay que quemar el aburrimiento de la vida”).

²² CUBERO, A. M. (1920). El ombre tupi” en *Revista Grecia*. Nº 44, 15 de junio de 1920, p. 14. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0005419264&search=&lang=es> (Consulta: 19 de abril de 2014). Esta obra se ha restituido como parte del proyecto I+D: "Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción de la vanguardia histórica española y su contribución a la historia de la performance europea" de Ministerio de Economía y Competitividad (Ref. HAR2014 58869 P).

Como una lenta combustión, el aburrimiento para la vanguardia se adhiere a la vida para consumirla y arrastrarnos a la muerte, marcando el artista la diferencia en el uso de la creatividad y el amor para evitar sucumbir en el intento. Una síntesis magistral de estas ideas es la frase de Francis Picabia que dice: “la vida se convierte en plomo para quienes no aman el aburrimiento”. No obstante, poco después el artista, quizás aburrido de su experiencia dadaísta, decide dejar el movimiento para seguir un camino más personal. En 1921, Picabia desglosa la vida como caja de aburrimientos en una crítica generalizada dentro de la cual cabe destacar a la tradición artística, la figura del artista o el gusto. Viéndolo todo impregnado de aburrimiento, este párrafo sintetiza la contradictoria voluntad de despreciar un mundo caracterizado por la dualidad con el reflejo ignorado del crisol de ciclos de la vida:

El talento no existe, las obras maestras son solo documentos, la verdad es el pivote en la escala. Todo es aburrido, ¿no? Las hojas que caen son aburridas, las hojas nuevas son aburridas, el calor es aburrido, el frío es aburrido. Los relojes del abuelo que no campanean son aburridos, los que campanean son aburridos. Tener teléfono es aburrido, no tener un teléfono es aburrido. Las personas que mueren son aburridas, ¡al igual que aquellos que no lo hacen! Mira lo mal que el mundo se reúne, ¿por qué nuestro cerebro no tiene la fuerza de nuestros deseos? Pero lo único que importa muy poco, las pinturas en los museos, son obras maestras fósiles. Un hombre se llama de buen gusto porque comparte el gusto de los demás; para usted, la vida es una guitarra en la que uno siempre puntea la misma melodía.²³

Vicente Huidobro, fundador del creacionismo y, en sus inicios también cercano al surrealismo, parece dirigirse hacia el final de esta lánguida tragedia con el poema pintado *Couchant* [Atardecer] de 1922.

²³ PICABIA, F. (2003). “Mr. Picabia breaks with the Dadas” en *October Magazine*. Massachusetts: MIT. P. 145. Originalmente publicado en la revista *Comoedia* de París el 11 de mayo de 1921.

Aquí el aburrimiento se identifica de forma lírica con el paisaje, redundado entre imagen y texto para dividirse en dos mitades cuyo centro es el protagónico “marinero del aburrimiento”. Se identifica la puesta de sol con la vida del aburrido, como si el atardecer marcara su “esperanza de vida”. Su horizonte, como el horizonte temporal, es entonces el límite de su navegar, el límite de sus ensoñaciones. El paisaje ya no existe porque parece haberse escapado más allá del horizonte para fundirse con el sol. Por ello el paisaje se abstrae en una mera composición de pensamientos que nos dirigen al melodrama final: el suicidio espiritual del aburrido que se inmola para convertirse en el sol que ilumina su tragedia.



Vicente Huidobro. *Couchant*. 922.

ATARDECER

*Sol pequeño pájaro perfumado
que se despide a la hora del té*

*El horizonte es la línea donde
terminan las lluvias*

*Detrás está la vida y la flauta que
cierra el camino*

Marinero marinero del aburrimiento

Al borde de sí se aleja cantando

Salvadle la vida

Marinero que se incendia al atardecer

El aburrimiento es un terreno ambiguo y conflictivo para la primera vanguardia. No solamente un lugar de inevitable condena para el ser

humano sino un reflejo de su estar en el mundo. Un estado calidoscópico de percepción, que disloca la realidad en fragmentos cerrados. En este sentido, el aburrimiento se evidencia como algo que in forma nuestra percepción estética y viceversa, por lo que no es de extrañar que el aburrimiento se haya hecho también motivo consciente para la creación artística posterior.

Marcel Duchamp lo apuntaba en 1967 al conversar con Pierre Cabanne de la reciente irrupción del happening en la escena artística:

Los happenings han introducido en el arte un elemento que nadie había puesto: el aburrimiento. ¡Yo nunca había pensado en hacer una cosa para que la gente se aburriera viéndola! Y es una lástima, porque se trata de una buena idea.²⁴

Por tanto, la toma de conciencia del aburrimiento sumada a su integración estética como forma de vida, permite ampliar nuestro campo de conciencia artística. Aunque esta cita también muestra un punto de inflexión particular del arte de vanguardia entre su primera y segunda etapa, lo que Julian Jason Haladyn define como el asentamiento de *la voluntad de aburrimiento*:

una condición estética de la modernidad por la cual el sujeto, a sabiendas de lo desconocido, consciente o inconscientemente, juzga la relación entre el yo y el mundo a través de una cuestión de voluntad – entendido en el sentido de Nietzsche de la voluntad como creación.²⁵

De aquí que en el segundo periodo de las vanguardias el aburrimiento pueda ser entendido como una de las constantes en parte de la creación artística, bien sea de forma decidida o implícitamente a

²⁴ CABANNE, P. (1984). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. arcelona: nagrama. . 161.

²⁵ HALADYN, J. J. (2015). *Boredom and art. Passions of the will to boredom*. Washington D.C.: Zero Books. P. 13.

través de las estrategias de disposición formal y temporal. De modo que el aburrimiento avanza en su integración consciente, siendo colocado frente al espectador para mostrarle su responsabilidad directa y evidente en la creación de su propia experiencia. De hecho, todas las obras que analizamos a continuación funcionan como herramientas que propician la fragmentación de cualquier aspecto ilusorio o ficticio del arte para adentrarse en la unidad de la experiencia vital con el fin último de integrar al espectador como protagonista principal en la creación de sentidos. Por lo tanto, para las segundas vanguardias artísticas el aburrimiento ya pasa a ser con nitidez una cuestión meramente subjetiva, utilizada como recurso de creación en contraste a los modelos de expectación tradicionales y asociado a los límites formales y conceptuales del arte.

Este vacío de contingencia, “escotoma” heredado de la modernidad al que muchos se han referido como la Nada y al que los artistas han recurrido durante las vanguardias a favor de la “liberación del espíritu” no será únicamente entendido, tal como lo hacían las primeras, como un infinito campo de posibilidades formales o idearios diferentes que cuajaban en los distintos movimientos y manifiestos. Estas posibilidades de liberación de la conciencia, para nosotros, se radicaliza en la vanguardia para superar la idea de grupo cerrado y definido. Como periodo de profundización en las aportaciones generales de la primera vanguardia, la segunda, y más concretamente la denominada “neodadaísta”, ha mantenido un interés explícito hacia esta “nada” en lo que sería su etimología original (del latín *nata*, forma femenina del participio *natus* a *um*: nacido, originado) de la creación como campo revulsivo del arte hacia todos los aspectos de la vida, consolidándose en torno a ella como reflejo positivo y vitalista de ese “agujero negro del

sentido” que el museo moderno y contemporáneo intentará contener con las paredes del “cubo blanco”.²⁶

Gilles Lipovetsky señala el trasfondo dualista e incluso contradictorio de esta última etapa del siglo veinte, donde el exceso del consumismo, incluido el asociado a la industria del entretenimiento en forma de espectáculo, da sus primeros pasos a una pretendida globalización después de la segunda guerra mundial, envueltos en la incertidumbre de la llamada Guerra Fría.

¿Alguna vez se organizó tanto, se edificó, se acumuló tanto y, simultáneamente, se estuvo alguna vez tan atormentado por la pasión de la *nada*, de la tabla rasa, de la exterminación total? En este tiempo en que las formas de aniquilación adquieren dimensiones planetarias, el desierto, fin y medio de la civilización, designa esa figura trágica que la modernidad prefiere la reflexión metafísica sobre la nada.²⁷

A esto le acompaña el hecho de que la *nada* asociada a formas artísticas encuentra un hueco importante como tema de reflexión para la creatividad durante estos años. Sin embargo, después de la guerra, el acercamiento a la *nada* como fuente creativa comienza a perder ese

²⁶ Dado el enfoque de esta tesis hacia el estudio sobre las disposiciones activas del sujeto frente al aburrimiento no nos detendremos de forma específica en el museo como órgano de aislamiento y acotación de la subjetividad, es decir, como contenedor del posible aburrimiento. Por esto Julian Jason Haladyn resume el riesgo de aburrimiento que corre el museo:

“La estética moderna de exhibición depende de esta antítesis para estructurar la experiencia en relación a un mundo irrealizable y sin tiempo, entendido a través de nuestros sentidos y que supera el deseo de reconocimiento, en el cual la fascinación de nuestra abstracción ontológica –manifestada en el museo como memoria de similitud y promesa de representación– es también el aburrimiento de encarar las limitaciones de nuestra espiritualidad, la cual aparece incapaz de permitirnos presenciar de forma extendida el mundo exterior con nuestros propios ojos.” *Ibídem*, p. 91.

Puesto que la subjetividad de la emoción recae sobre la conciencia del individuo y no en los lugares donde esta se desarrolla, continuamos con las actitudes e impulsos creativos dedicados a la experiencia de la misma dado que a día de hoy son los artistas quienes muestran un compromiso mucho más coherente e integral ante el aburrimiento.

²⁷ LIPOVETSKY, G. (1988). *La era del vacío*. Barcelona: nagrama. . 4.

carácter trágico de décadas anteriores, desapareciendo como algo que se impone a la sensibilidad para ser un terreno de producción activa de significados. La etimología y posterior evolución del término *nada* da cuenta de esta producción de aburrimiento en tanto que separación, a la vez que el infinito potencial creativo e integrador del pensamiento y el lenguaje. La *nada* señala la dicotomía moderna de la presencia de la conciencia o el abandono de la misma determinados por un miedo al ser si mismo. Y de forma semejante la nada para el arte se convierte en una no forma de lo desconocido que nos lleva a una encrucijada semejante la aburrimiento. Como dice Daniel González Dueñas este enfrentamiento conlleva

[...] el terror de que sea imposible entregar una nada a la nada, es decir, de que inevitablemente la conciencia profunda transforme a Nadie (no responsable de su ausencia en la vida) en Alguien (responsable de su presencia en el universo).²⁸

Uno de los recursos tradicionales de la vanguardia para conectar con esta nada, a costa de la cual la mente humana se hace posibilitadora simultánea de vaciamiento o contención de sentido, ha sido el uso del absurdo como estrategia de creación (de sentidos). Más concretamente ligado al aburrimiento, el absurdo en la obra de arte, al provocar una ruptura del marco de sentido esperado por el espectador mediante el vaciamiento del sentido por repetición o la llegada a la mera contradicción, propicia una desconexión mental, un paro o bloqueo de nuestros pensamientos que impide la elaboración de sentido normativo, dejando abierta la obra a infinidad de cruces y posibilidades creativas no determinadas por el juicio e inaccesibles por tanto, para el pensamiento analítico. Bartolomé Ferrando señala esta importante estrategia en las obras Fluxus y afines:

²⁸ GONZÁLEZ DUEÑAS, D. (2003). *Libro de nadie*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. P. 16.

[...] uno de los aspectos que más me ha llamado siempre la atención de las obras Fluxus, de necesario comentario en estas líneas, es el método de la detención del pensamiento del sujeto por el procedimiento de generación voluntaria de obras absurdas y triviales que estimulaban el aburrimiento. La terapia del tedio es imposible, pues constituye una presencia negativa que ahoga y niega el carácter positivo de lo posible. Para salir de él será preciso engañarlo. La mejor forma de engaño consiste en asumir ese aspecto negativo mediante una fuerza que lo desvíe. Y será la vivencia de un estado absurdo, la vivencia de la propia experiencia extraviada del pensamiento, lo que nos conducirá a una forma simple de comportamiento, en la que se capta el sentido profundo de las cosas ajenas al sujeto, allí donde el hastío no tiene cabida.²⁹

Cabe destacar entonces que el uso del absurdo como forma de bloquear el pensamiento obliga al espectador a enfrentarse a su propia subjetividad, es decir, a la responsabilidad de su percepción, a la flexibilidad de su disposición en diálogo con el mundo. Se tiene en cuenta así la emisión de juicios como un impedimento clave para la realización creativa, que se frustra en forma de aburrimiento.

A pesar del peso indiscutible de los factores implícitos dentro de la cultura occidental en lo que a la nada se refiere y su consecuente interpretación del aburrimiento, otra especie de *nada* aparece en la segunda mitad del siglo XX gracias a la influencia masiva del pensamiento oriental en occidente. Chris Thompson investiga esta confluencia en un diálogo arte espiritualidad a partir de los años sesenta y setenta. El autor recoge testimonios y experiencias de cómo esta generación de artistas renueva el sentido metafísico de la *nada* o vacío, aplicándolo al arte como fuente de trascendencia creativa. Una

²⁹ FERRANDO, B. (1999). "Arte y cotidianeidad. Apuntes para el ejercicio de transformación de la práctica común en hecho artístico" en *Simposio Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX*. Cáceres: Institución Cultural El Brocense/Museo Vostell Malpartida. P. 6.

innovación que se convertiría en un cambio disruptivo dentro de las dinámicas del arte y más profundamente dentro de las propias dinámicas y estrategias conciencales.³⁰ Dice Thompson:

[...] la sospecha general de ciertos historiadores y teóricos acerca del abrazo del budismo tibetano por parte de artistas e intelectuales occidentales no quita el hecho de que el budismo tibetano ofrece algunos de los modelos más rigurosos y sofisticados disponibles para el análisis crítico de la conciencia.³¹

De aquí la importancia de la llamada “percepción directa” que artistas como Louwrien Wijers extrae de la tradición Gelugpa del budismo tibetano. Un modo de percepción denominado como el “camino medio del Buda” que acepta la contingencia y la indeterminación de la vida como efectos de esta nada creadora y portadora de infinitas posibilidades.

También en tantra lo que sientes es, tan pronto como abandonas tu ego te libras del pensamiento lenguaje y las imágenes. No hay manera de conectarse al lenguaje y las imágenes mientras abandonas tu ser como si estuvieras en situaciones relativas. En este punto es donde comienza el arte. Allí estás en un área donde no hay lenguaje ni imagen. Realmente es más como [la noción budista de] vacío. El vacío total que es también otra cosa que podemos mirar en términos de actualidad, en vez de decir que es algo de otra cultura.³²

Se entiende de este modo la importante solución que la segunda vanguardia aborda respecto a la primera en esta influencia profunda de oriente, donde de la misma forma que en las biografías de antiguos

³⁰ Artistas tan influyentes como John Cage, Robert Rauschenberg, Joseph Beuys, Philip Corner, Alison Knowles, Willem de Ridder o Robert Filliou se interesarán e incluso llegan a practicar Budismo Zen y Budismo Tibetano.

³¹ THOMPSON, C. (2011). *Felt: Fluxus, Joseph Beuys, and the Dalai Lama*. Minneapolis: University of Minnesota Press. P. 215.

³² Citado en: *Ibíd.*, p. 207.

sabios como Confucio o Lao Tsé, pero también en las vinculadas al Budismo Tibetano o Budismo Zen, el aprendizaje formal y espiritual en relación al mundo es dado por una cosmovisión no dual que es complementada por los recursos de la desidentificación con el pensamiento, la asimilación del absurdo y finalmente, la posibilidad de abordar el aburrimiento desde este conocimiento sobre la nada.

John Cage lo entendía de este modo, influyendo decisivamente en la segunda vanguardia en tanto que reúne los elementos comentados propios del arte occidental tales como la correlación formal con el dadaísmo y posteriormente Fluxus³³, o la disposición del absurdo señalada por Bartolomé Ferrando, aportando además un profundo conocimiento de los fundamentos del Budismo Zen a través de su maestro japonés Daisetsu Teitaro Suzuki (pionero en divulgar la sabiduría Zen en occidente), en el andamiaje conceptual de su pensamiento, haciendo de su obra un inusual motor de sensibilidad que el público a veces encontraba decepcionante.

La *nada* para John Cage es la fuente del *algo*. La indeterminación y continuidad de la vida es acotada por la conciencia para reducirla momentáneamente a una sucesión discontinua de algo tras algo. En 1959 realiza dos conferencias sobre estos dos conceptos inspirados en el budismo Zen: *Conferencia sobre nada* y *Conferencia sobre algo*. La estructura de estas conferencias se inspira en el patrón musical de las partituras, desplazando fragmentos de texto a 4 columnas en 48 unidades de 12 líneas cada una. Aun así, el artista indica que la lectura de estos textos (posteriormente publicados) ha de leerse como si fuera un texto común, de izquierda a derecha, no de arriba hacia abajo y evitando hacerlo de “manera artificial” sino más bien con el “rubato” del lenguaje ordinario.

³³ Dando cuenta de ello su amistad con Marcel Duchamp y su indudable influencia en el pensamiento y obra de los artistas de esta segunda generación vanguardista.

En *Conferencia sobre algo*, escrita con anterioridad aunque publicada a la vez de *Conferencia sobre nada*, Cage hace una incursión en ambos conceptos puesto que “algo y nada no están enfrentados entre sí sino que se necesitan mutuamente para existir”³⁴, e incluso más profundamente, “Cada cosa es un eco de nada.” De forma semejante a la explicación que hacía David Bohm, el algo es la expresión de nuestra percepción o acción, un efecto de la conciencia (orden explicado); mientras que la nada es el sustento de la misma, albergando el mar infinito de posibilidades creativas al que Cage propone no ya tan siquiera adentrarnos, lo que implicaría la voluntad de hacer algo, sino simplemente reconocerlo como evidencia base de toda vida (orden implicado). “Nada es lo que tiene lugar sin principio, centro o propósito o final. Algo está siempre comenzando y deteniéndose, levantándose y cayéndose.”

La labor del arte va ligada a la incursión mínima dentro de este entramado de la vida a fin de en esta línea cuando apunta la importancia de la acción mínima:

[...] el arte penetra ahora en el interior y es de la mayor importancia no hacer una cosa sino hacer nada. ¿Y cómo se logra esto? Haciendo algo que penetra y nos recuerda a nada. Es importante que este algo sea simplemente algo, finitamente algo; entonces muy sencillamente penetra y se convierte infinitamente en nada.

Al final, Cage invita a trasladarnos del (pretender) hacer al aceptar la continuidad que caracteriza la vida y que el ser humano se afana por construir cuando a buen seguro resulta ser inabarcable para sus capacidades. Esto le acarrea miedo y temor por la pérdida de algo en vez de reconocerse en el todo de la vida (que es la nada de acción para el

³⁴ CAGE, J. (2002). “Conferencia sobre algo” en *Silencio*. Madrid: Ardora. P. 129.

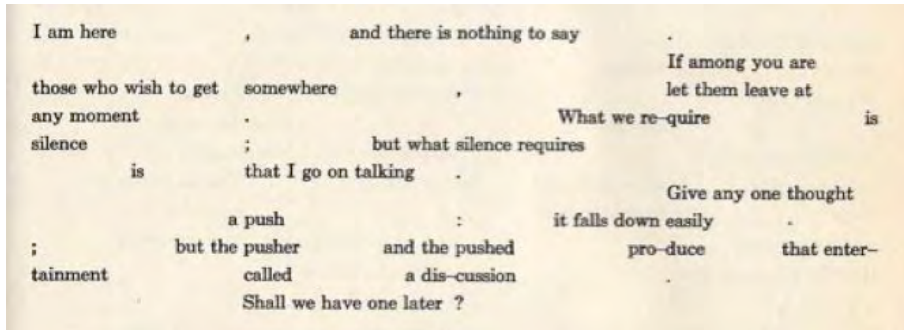
humano) que es la experiencia de la armonía o “celebración” universal. “Todos los algos del mundo comienzan a sentir su unidad cuando sucede algo que les recuerda la nada.” El arte sería entonces una estrategia para conseguir la aceptación e integración en la nada de la vida que la conciencia separatista evita.

De aquí que posteriormente la siguiente conferencia se abra con un “Estoy aquí y no hay nada que decir” que da origen a su método artístico sobre el silencio como material:

Si estamos haciendo algo que no es nada, quien lo hace debe amar y ser paciente con el material que escoge. De otro modo atrae la atención sobre el material, que es precisamente algo, mientras que lo que se hacía era nada; o llama la atención sobre sí mismo, mientras que nada es anónimo. La técnica de manipular materiales es, a nivel sensorial, lo que la estructura como disciplina a nivel racional: un método para experimentar nada.

Pero la parte que mejor sintetiza el encuentro con la nada es el fragmento que con leves variaciones no para de repetir hacia el final de la conferencia, donde Cage busca tomar consciencia del momento presente dentro de la charla para situar la llegada a nada como meta provisional del vivir en cuyo centro el placer nos es regalado. Sin embargo también contempla la posibilidad de interpretar la conferencia de forma que lleve a la irritación por parte del público; posiblemente aburrimiento también que para el artista, como veremos a continuación, solo nos saca del potencial infinito de la nada.

Si estamos irritados no es un placer. Nada no es un placer si estamos irritados, pero de repente es un placer y cada vez más deja de ser irritante (y cada vez más lentamente).



John Cage. *Conferencia sobre nada* (Fragmento). 1959.

John Cage era consciente del irritante aburrimiento en la recepción frustrada de sus obras, pero no como cualidad intrínseca a su trabajo sino como reacción natural del juicio público, que de una forma u otra decide aburrirse (inintencionadamente mediante juicios intencionados) para escapar de la experimentación subjetiva propia que Cage proponía a través de la escucha y que acababa comprometiendo al público a trascender su zona de confort perceptiva y mental. Ante las resistencias del público y decepcionado por las interrupciones que en ocasiones ocurrían, Cage explicaba como la “apertura hacia el aburrimiento” explotaba en la irresponsabilidad, ya que “el aburrimiento no viene de fuera sino de dentro.”³⁵ En este sentido, cuando Jeff Goldberg la pregunta sobre las críticas que su obra recibía desde un punto de vista temporal, John Cage explica mejor su postura:

Diría, para hacerlo más simple, que el arte cambia nuestras mentes. Después de todo, el aburrimiento no es perpetrado sobre ustedes; son ustedes los que crean el aburrimiento. Así que mi música no es aburrida. La persona que lo dijo solo acaba de encontrar una forma de aburrirse.³⁶

³⁵ KOSTELANETZ, R. (2003). *Conversing with Cage*. Nueva York: Routledge. P. 132.

³⁶ *Ibidem*, p. 252.

Pero más concretamente, la aparición del aburrimiento que deriva realmente del choque entre la mentalidad que acepta o que rechaza, queda vinculado sobre todo en la obra de John Cage a la temporalidad a través de la noción de repetición. Para el artista la repetición, excusa y fundamento para el aburrimiento en la sociedad contemporánea, tiende a desaparecer en la subjetividad de la experiencia presente, donde la atención consciente al instante y sus riquezas nos abren del aburrimiento como consecuencia lógica de la repetición misma al aburrimiento como una opción de la conciencia que encuentra en el ahora la capacidad de apreciar las infinitas diferencias y matices que hacen imposible lo que sería una repetición exacta. “Uno no puede repetir exactamente; ni siquiera a sí mismo puede repetirse exactamente; [...]”³⁷, aludiendo a menudo a la enseñanza Zen por la que “si algo te aburre después de dos minutos, inténtalo durante cuatro. Si aún te aburre, inténtalo durante ocho, dieciséis, treinta y dos, y así sucesivamente. Finalmente descubrimos que no es aburrido en absoluto, sino muy interesante.”³⁸ Daniel Charles, volviendo a esta inevitabilidad de la repetición “objetiva” que no hace sino potenciar el enriquecimiento subjetivo de las variaciones pedía explicaciones a Cage sobre el poder de la mente para eliminar el aburrimiento. Cage responde despreocupadamente reconociendo la responsabilidad consciente de cada uno en mantener las barreras de su yo particular y personal ante la obra de arte, lo que sería seguir guiándose por los juicios:

¡Con tal de que decidamos hacer algo distinto de aburrirnos! El aburrimiento es algo que nosotros aportamos. En la experiencia de

³⁷ CAGE, J.; CHARLES, D. (1981). *Para los pajaros*. Caracas: Monte Ávila. . 48.

³⁸ CAGE, J. (2002). *Silencio*. Madrid: Ardora. P. 93.

Vexations [Satie]³⁹, como en las obras de Riley o de La Monte Young, el hastío solo surge si nosotros lo provocamos en nuestro propio interior. [...] Cuando no hay más yo, no hay más aburrimiento.⁴⁰

Con estas declaraciones vemos claramente que en tanto que el estado de separación que irrevocablemente define a lo que todos entendemos como aburrimiento, Cage guarda una relativa distancia de seguridad. Pese a que de forma escueta reconozca en su artículo “Música experimental” que “la mejor forma de tener ideas es hacer algo aburrido”⁴¹, no reconoce que esta emoción posea un potencial creativo, ya que, como aquí defendemos, dicho potencial se halla únicamente en la capacidad consciente de aprehender dicho aburrimiento desde una visión totalizadora, desde una mentalidad coherente y unitaria que lo entiende desde la subjetividad del individuo y por tanto desde su poder de creación de ideas que “penetran volando en nuestra cabeza como si de pájaros se tratase”. El aburrimiento para John Cage es una creación más de la mente y su valor depende no tanto de las cualidades implícitas al fenómeno como de nuestra disposición hacia ellas.

En 1968, mientras el Mayo Francés usaba el aburrimiento como objeto de sus críticas, el artista Fluxus Dick Higgins publicaba un artículo llamado *Boredom and danger* [Aburrimiento y riesgo], donde defendía ambas experiencias como posibilidades creativas del arte, estableciendo de paso cierta base teórica que explicara gran parte de la creación artística que se realizaba en aquel entonces. A partir del entendimiento del arte como experiencia ligado a la musicalidad en artistas como Satie o Kandisky, el arte encontraba, como en las composiciones musicales, su propio ritmo y cadencia, incidiendo

³⁹ Pieza musical que Satie encabezaba con el siguiente texto: “Para tocar 840 veces este motivo, será bueno prepararse con antelación, y en el más profundo silencio, para la más intensa inmovilidad.”

⁴⁰ CAGE, J.; CHARLES, D. (1981). *Para los pájaros*. Caracas: Monte Ávila. P. 48.

⁴¹ CAGE, J. (2002). *Silencio*. Madrid: Ardora. P. 12.

directamente sobre el entorno y muy probablemente sobre la percepción de los partícipes. Así, aburrimiento y riesgo se adhieren al arte como polos de excitación y enriquecimiento de la percepción, “herramientas de lenguaje” interrelacionadas por la voluntad del artista, que propicia una experiencia u otra mediante sus estrategias de creación. Esto indica que el aburrimiento, como señalamos, no es nuevo en la experiencia del arte sino un “factor implícito más” que como el peligro, desestabiliza la conciencia y por tanto, amplían el margen de maniobra que tradicionalmente encorsetaba al espectador. Mientras que el arte tradicional intentaba mantener el equilibrio de la atención ante la obra, la vanguardia artística fluctúa entre el abandono o la implicación forzosa del público, que experimenta la incertidumbre del momento presente enfrentado a su propia capacidad de reacción. Lo novedoso en la obra de arte no sería entonces la presencia del aburrimiento o el peligro como su posibilidad de uso y “experimentación” personales, lo que el artista Fluxus llama “arte privado”, un arte que por su arraigada conexión con la experiencia subjetiva es prácticamente incapaz de consolidarse como sentido público o común. Higgins cita dos piezas que ejemplifican ambos casos, respectivamente, el proyecto cinematográfico de Jackson Mac Low *Tree movie* [Película árbol] una película de 1961 en plano fijo donde aparece un árbol o algo y un día, desde la oscuridad a luz inversa; un happening improvisado de Al Hansen donde una mujer fue gravemente herida con un cristal, aunque su implicación consciente en la pieza le llevara a integrar el “accidente” como parte de la experiencia. Ambos modos propician así una caótica exposición física y mental que trasciende cualquier comedimiento del marco artístico.

Este tipo de apuestas integrativas eran eclairadamente a esta e buena parte del arte de la segunda vanguardia y contemporáneo, tanto que observamos como el aburrimiento y el peligro han llegado a

convertirse con los años en tópicos vinculados al arte a pesar de que estas propuestas no hayan sido comprendidas en su totalidad ni tan siquiera por el sistema del arte. Ciertamente esto se debe a un diálogo de los artistas con la sociedad contemporánea, donde el cambio de valores y estándares de calidad asociados a la obra de arte entronca directamente con la experiencia cotidiana como seres humanos y la necesidad de liberación perceptiva. Dick Higgins lo resume de la siguiente manera:

se ha convertido casi en un sello distintivo de nuestra mentalidad aceptar la posibilidad del aburrimiento y el peligro; una obra sin estas posibilidades solo decora la vida y por lo tanto no es más que una mercancía; el arte más intenso está necesariamente involucrado con estas cosas, aburrimiento y peligro, no como un nuevo modo, sino porque están implicados en la nueva mentalidad de nuestro tiempo. Esta mentalidad es aquella en la que el éxito total es imposible, la victoria total inconcebible y el relativismo es axiomático. La nuestra es una sociedad de masas, y, mientras nosotros tratamos de hacer con la máxima calidad, la calidad se ha convertido para nosotros en una indicación más de la integridad. Hoy no equiparamos únicamente la calidad al valor de la obra. La mayor parte de las obras interesantes de nuestro tiempo son obras que arrojan luz sobre nuestra mentalidad sin que necesariamente intenten llegar a los mismos estándares de éxito asociados a obras, digamos, de hace veinte años.⁴²

El aburrimiento como efecto de la incertidumbre surge entonces de forma evidente como una alteración de la conciencia, un producto de los juicios que ésta realiza al verse afectada frontalmente por el entorno que pueda propiciar la obra de arte, generalmente vinculado a una

⁴² HIGGINS, D. (1971). "Aburrimiento y peligro" en *Hexágono '71*. La Plata: Edgardo Antonio Vigo. N^o ac (3).

disrupción de los ritmos habituales, aunque no necesariamente permanentes, de la percepción personal.

4.2 El aburrimiento como recurso creativo.

La herencia del aburrimiento en lo que a tradición artística y creativa se refiere nos deja en disposición de adentrarnos en los valores prácticos derivados del mismo. Estos serán la extensión de lo anterior en la obra de arte por lo que suponen un ejercicio de profundización. El arte contemporáneo se nutre de la línea vanguardista, del aburrimiento como posibilidad creativa, pese a que diversos aspectos hayan cambiado con el tiempo para el arte, desde el papel de la tecnología hasta la crítica institucional. Por este motivo, incluimos en el siguiente recorrido a artistas que han tratado el aburrimiento de forma patente, bien sea en tiempos de las últimas vanguardias o desde el arte contemporáneo. Analizaremos las obras propuestas en base las estrategias creativas propiciadas, a fin de mostrar como los elementos que atraviesan esta tesis (conciencia, tiempo y juicio) son factores fundamentales en el estudio de las posibilidades creativas del aburrimiento en la creación artística. Así la experiencia resultante de esta emoción será una experiencia implicada conscientemente y por lo tanto, una oportunidad creativa carente de juicios.

La práctica artística del aburrimiento.

Hasta ahora hemos tratado aspectos fundamentales para la localización del aburrimiento desde un plano teórico. Tales argumentos han sido enfocados en investigaciones y declaraciones de artistas y especialistas que entienden la importancia y actualidad de esta emoción en la psicología personal y colectiva de las sociedades occidentalizadas. Estos referentes siempre han ido encaminados a entender el aburrimiento de una forma holística o integral, comprendiéndolo como resultado de proyecciones mentales. Por esto la sana relación del ser humano con esta emoción se dirige a aceptar el aburrimiento como

parte propia y personal de la experiencia. Con esto podemos asumirlo como parte de la subjetividad y declararlo responsabilidad propia. En este sentido el aburrimiento pasa a formar parte, como otra cualquiera, de las posibles emociones dignas de sugerir para la experiencia estética y más concretamente, para la práctica artística. Es aquí cuando aparece la oportunidad de concedernos la capacidad de propiciarlo. Al ser un producto más de nuestro pensamiento, el aburrimiento es una emoción que refleja nuestro potencial creativo al modificar la experiencia vaciándola de contenido. Por esto la obra de arte “aburrída”, que es la que se acerca en su estrategia a la disrupción de la conciencia programada o en separación, es una oportunidad única para la interpretación creativa y la transformación de la experiencia. Un vehículo flexible para su experimentación práctica. Y dado que durante las últimas décadas el arte acentúa esta posibilidad, verificaremos en este capítulo las posibilidades creativas del aburrimiento a través de la misma.

Como hemos podido ver, dentro de este grupo destacan los artistas, que dedicados de forma más o menos declarada al enriquecimiento y ampliación del pensamiento, la percepción y la gestión emocional consciente, llegan a formar una nítida imagen del enfoque que esta tesis argumenta a través de ciertas obras. Las que analizaremos aquí parten de un vínculo práctico con el aburrimiento como experiencia limítrofe del mundo (entendido como conjunto significativo) reflejando una voluntad personal de abordarlo de forma unitaria.

Los artistas BBB Johannes Deimling y Angelika Fojtuch nos introducen a ello cuando afirman que el aburrimiento,

[...] es la hora natal de la creatividad: para experimentar las propias fronteras y sentir las realmente es importante enfrentarse y luchar cuerpo a cuerpo con el aburrimiento. La recompensa de la paciencia es

la paciencia. El aburrimiento no es una forma de pasividad, sino un recurso para el impulso. Después del aburrimiento viene la impaciencia, luego la idea y finalmente la actividad.⁴³

Entendido como zona límite de nuestra experiencia programada (formada por juicios), el aburrimiento ultima la percepción para el fin de la separación en la conciencia y para la actividad creativa de producción de significados. Obtenemos así una conciencia unitaria y alineada con la experiencia creativa.

De aquí que el arte asociado al aburrimiento trastoque los esquemas de pensamiento y percepción habituales que por inercia nos llevan a juzgar determinado arte de “aburrido”. Por ello, propiciar aburrimiento en la experiencia artística no cumple otra función más que abrir la barrera que interponemos entre el yo y el mundo inmediato, integrarnos en definitiva en lo cotidiano, para abrir la conciencia a formas desconocidas de nuestra creatividad que permanecen reprimidas por los juicios de valor. De aquí que sea importante el tratamiento del cotidiano como terreno de acción dado que nuestra conciencia percibe su temporalidad según el sentido que esta le atribuya. Lo cotidiano se convierte así en un terreno idóneo para la transformación del alienante aburrimiento en pasión creativa. Recordemos que Maurice Blanchot dijo que “el aburrimiento es lo cotidiano que se hizo manifiesto y se evidenció.”⁴⁴

Cabe apuntar que no buscamos reducir las obras analizadas a nuestro tema de estudio. Estas no garantizan el aburrimiento ya que la subjetividad e a experiencia nte na bra e rte o xime cualquier objeto, ser vivo o circunstancia de dicho calificativo, siendo responsable

⁴³ DEIMLING, J.; FOJTUCH, A. (2007). “*BBB Johannes Deimling - Angelika Fojtuch*” en *Pedagogía de la performance. Programas de cursos y talleres*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca. . 219.

⁴⁴ BLANCHOT, M. (1970). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila. P. 390.

de esto la propia conciencia que lo experimenta a partir de la creación de juicios de valor. Por esto el aburrimiento no tiene forma ni lugar y tan solo, como toda emoción, puede ser sugerido o propiciado en un entorno al tener en cuenta imprecisos factores personales, sociales y culturales en torno a la obra. Obras que podríamos entender como invitaciones al aburrimiento.

Como vimos anteriormente, la principal forma que tienen los artistas de hacerlo es mediante el énfasis en el uso del tiempo como estrategia de creación: facilitar o exponer el juicio de valor genera una expectativa sobre la realidad en desfase con el tiempo de la realidad misma. Esta diferencia se expresa en el tiempo del aburrimiento, donde la conciencia proyecta una falta de sentido. Esto es, que el carácter temporal que experimentamos como aburrimiento es la respuesta de nuestra biología a una suspensión o falta de sentido integral y creativo. Tengamos en cuenta entonces que en el aburrimiento el sentido se disgrega o desaparece, dejando al trascurso del tiempo el discurrir de la conciencia. El aburrido se siente atrapado en el tiempo. De aquí que para tomar conciencia y por lo tanto, para poder aprovecharlo de forma creativa, el tiempo entendido como duración y medida sea el recurso básico a explotar. De hecho, si nos fijamos en el paisaje que conforman los artistas expuestos a continuación, nos daremos cuenta que la observación de los ritmos naturales de la vida personal y/o social es un requisito que se hace necesario para acercarnos a las obras. Así seguimos viendo que el estudio del tiempo avanza hacia la integración del mismo dentro del sujeto, llevando a artista y espectador a la pregunta sobre la propia dinámica de atención consciente vinculada al momento presente. Así el trabajo artístico pasa a ser un elemento más de la vida, convirtiéndose en algo a medias entre la obra de autor y el simple ejercicio. Esto implica como puede adivinarse, unos modos y

condicionamientos concretos cuya aportación básica es la aceptación del tiempo en toda su durabilidad.

Dicho de un modo más directo, la conciencia juzga la obra de arte para postergar en el tiempo el encuentro con la realidad que representa, que en definitiva no es más que la suya propia. Tenemos entonces que quien pretenda abordar su aburrimiento de forma unitaria ha de integrar a su vida aquello que le aburre (la obra de arte y/o su contexto), a través de un cambio en la disposición de su conciencia que se expresaría en la suspensión del juicio. Esta suspensión anula la expectativa ante la realidad y nos permite la experimentación intuitiva, directa, del tiempo, no controlado racionalmente y no sufrido. Es por esta voluntad de integración del aburrimiento para el aprovechamiento creativo por la que los siguientes análisis se basarán en los elementos de: juicio de valor, conciencia, tiempo.

En el aburrimiento relacionado con las obras de arte confluyen estos tres elementos, siendo la conciencia quien se una o separe del origen creativo, posición en la que la conciencia se desprende de los juicios de valor como del sufrimiento ante la expectativa temporal que estos acarrearán. De modo que la aparición del aburrimiento sería no tanto una garantía como una condición de posibilidad en la conciencia que juzga. De aquí que su tratamiento como objeto de estudio sea subjetivo del individuo o grupo social, siendo esta última la opción que nos reúne en la obra artística como lugar de encuentro para la transmisión de sentido y su renovación.

Erik Satie fue de los primeros en darse cuenta de este hecho al ver en el aburrimiento un aliado misterioso para llegar al público. Con refinada ironía apuntaba al respecto:

El artista no tiene derecho a disponer inútilmente del tiempo de su auditorio.

El artista es ciertamente respetable, pero el auditorio lo es aún más.

El público adora el Aburrimiento. Para él el Aburrimiento es misterioso y profundo.

Curioso: contra el Aburrimiento el auditorio está sin defensa. El aburrimiento le amansa.

¿Por qué es más fácil aburrir a la gente que hacerla reír?”⁴⁵

Un aroma de semejante ranciedad lleva a la práctica en *Tango perpetuo*, una versión compuesta en 1914 que reinterpretaba la pasión y moda de esta música en la época al cubrirla de un carácter cansado y repetitivo. Satie compone esta pieza para el álbum de coleccionista *Sports et divertissements* [Deportes y entretenimientos], publicada en 1921 junto a ilustraciones de Charles Martin. En su partitura, el compositor remarca aspectos al intérprete. En este caso enfatiza el carácter “muy aburrido” que ha de darse al tango. De hecho, el valor dado al aburrimiento en estas composiciones, pese a sobrevolar de forma muda cada una de ellas, se hace evidente en el prefacio al libro concluye una coral donde dice haber puesto “todo lo que conozco sobre el aburrimiento. Dedico esta coral a todos aquellos que no me aman. Me retiro”, invitando a la escucha al más puro estilo escapista de Satie, llevándonos al fondo de la obra para luego dejarnos solos ante el vacío musical que había preparado.

⁴⁵ SATIE, E. (1994). *Memorias de un amnésico y otros escritos*, Madrid: Ardora. . 112. De hecho, como apunta Juan Pablo Ábalo, la incorporación en sus partituras de estados emocionales como “muy aburrido” hacía énfasis en la interpretación musical. ÁBALO, J. P. (2010). “John Cage y la traducción de métodos: aproximaciones a la música moderna” en *Revista Laboratorio*. ⁹ . http://www.revistalaboratorio.cl/2010/12/john_cage_y_la_traducccion_de_metodos_aproximaciones_a_la_musica_moderna/ (Consulta: 21 de abril de 2016).

Preface

Cette publication est composée de deux éléments artistiques : dessin, musique.

La partie dessin est figurée par des traits — des traits d'esprit; la partie musicale est représentée par des points — des points noirs. Ces deux parties réunies — en un seul volume — forment un trait : un album.

Je consulte le feuilleter, ce livre, et un doigt aimable & savant; car c'est ici une œuvre de fantaisie. Que l'on n'y voie pas autre chose.

Pour les "Requiem" & les "Ave", j'ai écrit un choral grave & concourant.

Ce choral est une suite de préludes amor, une manière d'introduction austère & inflexible.

J'y ai mis tout ce que je connais sur l'Enfer.

Je donne ce choral à ceux qui ne m'aiment pas.

Je me retire.

ERIK SATIE

Choral inapétissant

Grave

15 Mai 1914
(Le matin, à jeun)

Erik Satie. Prefacio al libro con *Coral inapétente*. 1921.

Efectivamente, por la exposición que conlleva, el público es quien tradicionalmente ha podido tentar de forma más evidente este aburrimiento ante la diversificación de códigos artísticos. Con normalidad, el papel pasivo que se le suponía tendía a suprimir la creatividad del mismo y su responsabilidad para la construcción de significados propios sobre la obra. De aquí la creencia tan extendida en la que el aburrimiento es un producto a reprimir. Como dice el filósofo Victor Molina: “El público es peligroso. Y por ello se lo domestica. El aburrimiento del teatro es una estrategia entre otras, pero eficaz, al menos por ahora”⁴⁶, palabras que resuenan con las de David Thoreau, quien dirá que “el aburrimiento no es sino otro nombre más de la

⁴⁶ MOLINA, V. (2008). “Carta breve para mirar a los actores (al modo de Jean du Chas)” en VV.AA. *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia: CENDEAC/Centro Párraga/ Eléctrica Producciones. P. 28.

domesticación”⁴⁷. Por ello el aburrimiento, aquí entendido desde la separación, también puede aplacar la conciencia del partícipe, impidiendo tomar por sí mismo las riendas de su propia creatividad. Pero si siguiendo las insinuaciones de Satie entendemos el aburrimiento como un desconocido informe que escapa a nuestros juicios, se abre la oportunidad de encontrarnos como partícipes obligados de la experiencia. Sutilmente los focos apuntan ahora al público para cuestionar su papel en el presente, ¿es quizás este un papel cuya función sea la voluntad de aprender y disfrutar conscientemente o simplemente consiste en obligarnos a entender una obra aparentemente inaccesible?

A propósito de ello, y entendiendo el arte como experiencia encuadrada en una escena o momento, el director de teatro y cine Peter Brook declara que el aburrimiento puede ser un camino para la liberación. Brook dice haber encontrado en el aburrimiento no solo un portador para la crítica al invitar al público a sentir y expresar su aburrimiento sin tapujos, sino también y gracias a esto último, a integrarlo como la “realidad emocional” del momento. De este modo la aceptación del aburrimiento permite el intercambio democrático y honesto entre los integrantes de la experiencia artística, además de posibilitar la renovación de la conciencia.

El mejor principio orientativo que conozco en mi trabajo es uno al que siempre he prestado la mayor atención: el aburrimiento. En el teatro, el aburrimiento, como el más astuto de los demonios, puede aparecer en cualquier momento. En la cosa más nimia salta sobre ti; te está esperando y es insaciable. Siempre está dispuesto a deslizarse, invisible, en una acción, gesto o frase. Cuando lo sabes, lo único que necesitas es confiar en tu capacidad innata para aburrirte y utilizarla como punto de referencia, consciente de que el aburrimiento es una

⁴⁷ THOREAU, H. D. (2008). “Caminar” en *Desobediencia civil y otros textos*. Buenos Aires: Terramar. P. 147.

experiencia común a todos los seres vivientes. Es extraordinario; si durante un ensayo o un ejercicio me digo a mí mismo: “Debe haber alguna razón para que yo esté aburrido”, tengo que buscar esa razón desesperadamente. Así que me doy una buena sacudida a mí mismo y aparece una nueva idea, que da una sacudida a la otra persona, que me sacude a su vez. Tan pronto como surge el aburrimiento, ha de ser como el parpadeo de una luz roja. [...] El aburrimiento del que hablo es la sensación de no seguir atrapado por la acción desarrollada ante nuestros ojos.⁴⁸

Como en otras tantas formas de arte, el carácter temporal del teatro es un elemento que condiciona desde la duración a la conciencia del partícipe. Así, cuando el aburrimiento es sentido, la sugerencia es tomar conciencia de uno mismo, aburrido, para provocar la “sacudida” creativa cuyo efecto no solo es el cambio a otra “realidad emocional” sino más importante aun, la creación de una estabilidad mental y emocional que sustenta la unión de significado con la experiencia personal e interpersonal.

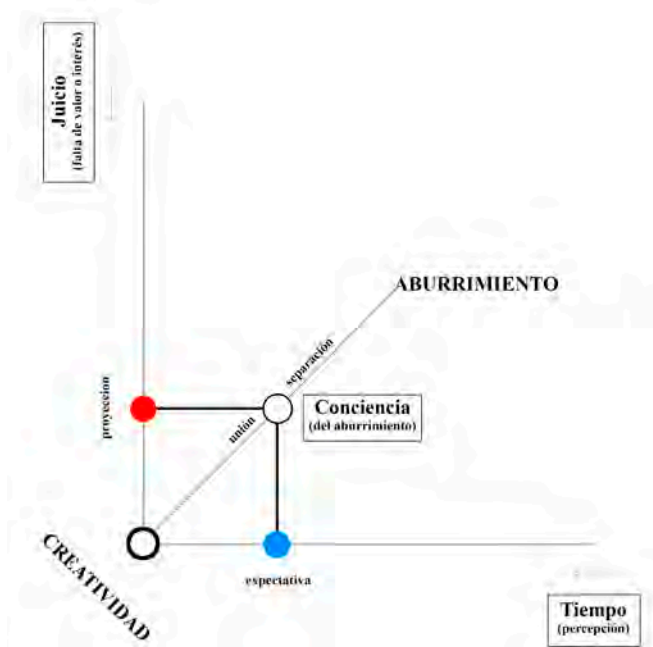
De esta forma llegamos a interpretar que el aburrimiento que indefiniblemente ata a las personas frente a ciertas obras de arte no es sino la esperanza no declarada del encuentro con su propia creatividad, para formar parte de la obra, ya sea desde una butaca o en una performance. Al ser uno con la experiencia artística, o lo que es lo mismo, al entender al espectador o partícipe como motivador principal de la misma, el misterio al que aludía Satie se desvela como el potencial creativo del espectador o partícipe, proyectado por él mismo sobre la obra, en espera de algún tipo de encuentro o unificación con la misma. Esta espera, aquí convertida en expectativa sobre la obra, es el tiempo del aburrimiento.

⁴⁸ BROOK, P. (1994). “La astucia del aburrimiento” en *La puerta abierta. Pensamientos sobre la actuación y el teatro*. Barcelona: Alba. P. 47.

El gráfico siguiente explica dicho proceso e comparación original e a conciencia respecto a su estado creativo. Las coordenadas de esta conciencia se conforman por la proyección de un juicio de falta de interés que acompaña a su correspondiente experiencia temporal. Los juicios corresponden al plano de voluntad de aburrimiento, según lo definía Haladyn⁴⁹, aludiendo así al poder creativo de la conciencia que se muestra en forma de emoción y experiencia temporal. Esta experiencia acompañada del juicio, conforma el aburrimiento. La forma de reducir esta voluntad de aburrimiento a favor de la integración creativa sería entonces posible gracias a la supresión del juicio mismo (valor 0), lo que reduciría a su vez la proyección temporal al momento presente, momento que aquí entendemos como fuente de la creatividad. Dicho de otro modo: la conciencia, para poder situarse frente al mundo (cuadrante de coordenadas), necesita proyectar un juicio que se expresa en la experiencia temporal asociada a lo juzgado. La conciencia aburrída es una conciencia expectante. Sin embargo, cuando la conciencia decide abandonar el juicio sobre los resultados de la actividad creativa, la conciencia deja de posicionarse de forma separada para identificarse con su propio origen (0,0). Es entonces cuando nos movemos hacia una perspectiva creativa donde vemos que cada individuo origina y determina su experiencia, incluida la del aburrimiento mismo. En el caso de la experiencia estética mediada por el arte diríamos que el cuadrante de coordenadas es ahora el fenómeno artístico en sí, o sea, la experiencia en su conjunto. Así la conciencia del espectador es tal siempre y cuando tenga expectativas, procediendo a juzgar la obra según la satisfacción de las mismas. De este modo se supone que

⁴⁹ Recordemos que para Julian Jason Haladyn, la voluntad de aburrimiento es: una condición estética de la modernidad por la cual el sujeto, a sabiendas de lo desconocido, consciente o inconscientemente, juzga la relación entre el yo y el mundo a través de una cuestión de voluntad –entendido en el sentido de Nietzsche de la voluntad como creación.” HALADYN, J. J. (2015). *Boredom and art. Passions of the will to boredom*. Washington .C.: ero ooks. P.13.

intentamos explicarnos algo que percibimos separado, ajeno a nuestro entendimiento. En cambio, cuando el espectador asume una percepción inocente y vive el arte desde el presente, se acerca mucho más a su papel creador aunque no comparta necesariamente las mismas motivaciones que el artista. Esta responsabilidad activa en la creación de significados y consecuentes experiencias nos hace ver entonces como el aburrimiento cuestiona el papel expectante de cualquier partícipe del arte, invitando a la implicación directa e intuitiva.



Factores del aburrimiento: El desplazamiento de la conciencia aburrída determina el nivel de identificación creativa. A más juicio y expectativa, mayor separación de la conciencia al estado creativo; a menos juicio y expectativas, la conciencia se une al mundo.

Dentro de este movimiento de unión consciente, el aburrimiento es expresado por los artistas actuales en dos estrategias fundamentales. Estos dos modos de actuación necesitan, eso sí, de su sentimiento

básico, es decir, de la emoción consciente de sí a través del pensamiento que enjuicia. Por lo tanto, la obra siempre contiene el juicio del propio artista, “aburrido”, que lo motiva a formular una resolución a sus inquietudes, generando dos relaciones creativas de distinta índole según el proceder personal: conceptual y formal. Partiendo de los referentes anteriores, estos modos de relación vinculan el aburrimiento del artista y la obra resultante. Estas son las vías principales por las que consideramos que el aburrimiento se abre un camino más consciente, integrador y global en su camino hacia el arte de inicios del siglo XXI. Y aunque, como veremos obras actuales, con normalidad estas dos mentalidades acaban fundiéndose en una experiencia unitaria, podemos extraer de su resolución, bien como proceso en transición o como producto acabado, dos estrategias de naturaleza bien diferentes que aquí hemos explicado como matices racionales y emocionales del aburrimiento. El primero como pensamiento emisor de juicios corresponde a la estrategia conceptual y el segundo como su somatización emocional y conductual, a la estrategia formal. Dicha división, pese a separar el fenómeno artístico en contenido y forma, consigue apuntar lejos en la escalada hacia el aburrimiento experimentado unitariamente. Es por esto que las siguientes obras explican la polaridad que el arte del siglo XX ha mantenido en su particular conciencia del aburrimiento y a la vez, inauguran el quehacer contemporáneo del mismo.

Dicha dualidad la explicaremos a través de la estrategia conceptual propuesta por John Baldessari en *I will not make any more boring art* [No haré más arte aburrido] (1971) y la estrategia formal de *Formalisierung der langeweile* [Formalización del aburrimiento] (1980/1981) de Jürgen Klauke. En ambos trabajos se observa una implicación directa del artista en la experiencia, facilitada en gran parte por el carácter performativo de las obras, que elaboradas a partir del

gesto cotidiano se sitúan a camino entre la performance y su documentación en forma de litografías y vídeo para Baldessari o la fotografía para Klauke. Ambas registran el proceso personal de cada artista hacia el aburrimiento que pese a derivar en estrategias conceptuales y formales mantiene como dijimos, un papel importante en el proceso creativo de los artistas.

I WILL NOT MAKE ANY MORE BORING ART [No haré más arte aburrido] (1971), de John Baldessari.

Esta obra de John Baldessari ha llegado a convertirse en un hito artístico sobre el aburrimiento y más profundamente incluso, un foco de irradiación crítica que lleva al aburrimiento por bandera. Teniendo en cuenta el estatus que culturalmente suele darse al arte respecto a otras actividades humanas, entendemos que la propia categoría ‘arte’ contiene en sí misma un tremendo juicio que corre el riesgo de separar las actividades creativas del resto (que se asumen como no creativas), dando al arte su condición de conocimiento “especial” y por esto mismo confinando el potencial creativo y global de la conciencia humana a un área de especialidad. Este riesgo es el que llevó a Robert Morris a querer "deslindar la energía del arte de la destreza para la tediosa producción del arte"⁵⁰, idea que comenzando en Duchamp, acabaría tomando cuerpo en la teoría del “genio sin talento” de Robert Filliou. Esta discusión, si bien podría considerarse como uno de los hilos de conversación más transitados de todo el arte de vanguardia, que tal como dice Laura Baigorri ha terminado por generar una *estética del*

⁵⁰ MORRIS, R. (1969). “Notes on Sculpture, art V: beyond objects” en *Artforum* 7, nº 8, pp. 50-54.

aburrimiento, encuentra en la obra de John Baldessari ⁵¹ un acercamiento peculiar que lleva al absurdo del arte, entendido este como sistema de comunicación fracasado.

I will not make any more boring art inaugura el uso de las estrategias creativas que se defienden aplicadas a un cuestionamiento de la figura del artista y las instituciones artísticas. Implícitamente Baldessari los apunta como causantes de un fraude cultural, a camino entre la propia voluntad y la imposición del impulso innovador, cuya dinámica genera modelos que alejan al público, precisamente por la susceptibilidad de aburrimiento que atribuimos a estos trabajos. Frente a los estimulantes y novedosos pasos que la cultura y la sociedad contemporánea ha dado, el discurso del artista se encuentra desprendido del contexto. El artista no queda más que como un productor de aburrimiento. Sus modos de hacer se desvelan como un engaño imposible frente al público, como un fracaso producido por la tautología moderna del arte.

La obra fue planteada a modo de castigo, como los que se suelen aplicar aun hoy a los niños en las escuelas para adoctrinar su pensamiento. Pero finalmente vemos como en todo caso sería una penitencia, un castigo (autoimpuesto) que pasa a convertirse en arte.⁵² En 1971, en el Nova Scotia College of Arts and Design Baldessari realiza una instalación a distancia en la que pide a los estudiantes de la escuela

⁵¹ John Baldessari declaraba la importancia del aburrimiento para su persona recordando que Sol LeWitt dijo que “el aburrimiento es interesante una vez que se acaba.”

LARRATT SMITH, P. (2009). “Entrevista a John Baldessari”.

http://www.warhol.org/sp/ex/mramerica/articulos_y_entrevistas_baldessari.html
(Consulta: 12 de mayo de 2016).

⁵² Esto guarda una estrecha relación con la biografía del artista, que alejándose de los valores expresionistas practicados con anterioridad, llevó a cabo el *Cremation Project* en julio de 1970. Un año antes de realizar *I will not make any more boring art* Baldessari quemó todas las pinturas que había creado entre 1953 y 1966. Las cenizas de estas pinturas fueron cocinadas en forma de galletas y colocadas en una urna. La instalación resultante consiste en una placa de bronce con las fechas de nacimiento y muerte de las pinturas destruidas, así como la receta para hacer las galletas.

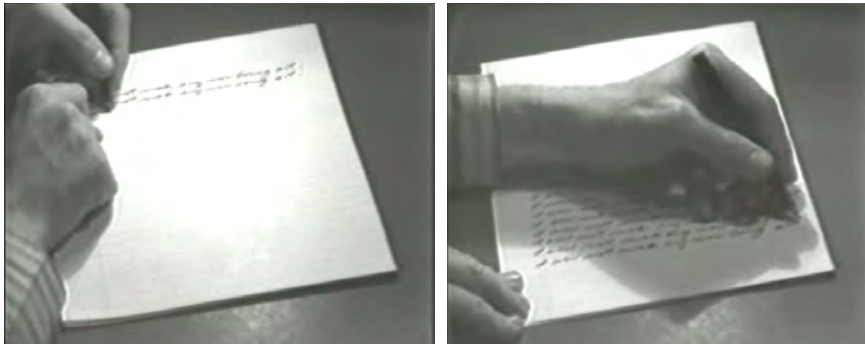
(*artistas en potencia*) que escriban repetidamente en los muros de la galería “I will not make any more boring art” durante la exposición. Como Baldessari acostumbra a hacer, de este modo consigue cuestionar los roles de artista y público, así como la función pedagógica del arte que propiciaba el contexto institucional. Pese a todo, y para sorpresa del artista, la galería fue totalmente cubierta según las instrucciones. La misma ausencia del artista fue declarada cuando pidió nuevamente que, bajo instrucción, se realizaran una serie de litografías con el mismo motivo. Luego realizará esta misma acción en varias hojas de papel, documentándolo en vídeo. Apuntamos además la versión realizada en 2009 para el proyecto trienal de monumento público en Beaufort (Bélgica), donde un avión sobrevolaba el mar con una pancarta donde se leía *No more boring art*. Posteriormente se ha realizado con esta idea objetos de *merchandising* como camisetas o bolsos.



John Baldessari. *I will not make any more boring art*. Instalación en proceso.
Nova Scotia College of Arts and Design. 1971.

*I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.*

John Baldessari. *I will not make any more boring art*. Litografía. 1971.



John Baldessari. *I will not make any more boring art*. Vídeo. 1971. 13 min.



John Baldessari. *No more boring art*. 009. 5 in.

La versatilidad de formatos utilizada para expresar el conflicto de aburrimiento en el que el arte moderno cae, según Baldessari, recoge la idea de aburrimiento aquí presente. No tanto el objeto como el acto artístico encontrará en su insistencia y repetición una vía para el descubrimiento del (pensamiento del) artista. No obstante, ese narcisismo tradicionalmente adquirido que solo se contempla a sí mismo degenerará en una retroalimentación que propone una pérdida de sentido generalizada. Pero esta penitencia en búsqueda de una fingida limpieza de conciencia acabará siendo simple burla al propio espectador, que recibe el aburrimiento como posibilidad en el visionado. De aquí que el artista declare que la importancia de “lo que pienso que el arte debe ser, no lo que cualquiera pensara que debe ser. Ya sabes, el saber recibido, lo que consigues en la escuela. Y por eso la mayor parte de mi trabajo era sobre cuestionar el saber recibido.”⁵³ Quizás por esto Baldessari asume que su trabajo pueda ser aburrido, como entendían el “saber recibido” y tan criticado, de la tradición.

Referir esta obra a través de los factores específicos del aburrimiento que aquí tratamos comienza por reconocer no solamente la voluntad de aburrimiento declarada por el artista sino la de los propios estudiantes al participar. Por descontado que entran a jugar frente a la posibilidad de aburrimiento. Para esto será crucial la presencia del juicio “aburrido”, que ordena la misma posibilidad de aburrimiento. Queda claro entonces que la causa principal por la que realizar tal castigo es la realización previa de un arte considerado aburrido. De hecho, sin este juicio la obra no tendría razón de ser. Y por otro lado tan solo basta visionar el vídeo o tan siquiera imaginar escribir toda la instalación, para que nos hagamos una idea de su “aburribilidad”, en términos de Heidegger. El primero es un aburrimiento mental (1ª forma: *aburrirse*

⁵³ MoMA Learning. “I will not make any more boring art”. https://www.moma.org/learn/moma_learning/john_baldessari_i_will_not_make_any_more_boring_art_1971 (Consulta: 12 de febrero de 2017).

con) mientras que el segundo es emocional (2ª forma: *aburrirse en*). El aburrimiento experimentado en su condición fronteriza, en su toma de conciencia, es el momento de previo a su desaparición, cuando la conciencia va a posicionarse desde la creatividad. Experimentamos entonces un aburrimiento consciente, una integración coherente entre los aspectos mental y emocional (3ª forma: *uno se aburre*). Por esto encontramos que cada una de las manifestaciones de esta obra reúne magistralmente los momentos de separación y unión explicados para la conciencia del aburrimiento, expresado también su paso mediante la toma de conciencia del aburrimiento gracias a que la obra alude permanentemente a él.

Ambos momentos corresponden respectivamente a dos formas diferentes aunque igualmente interconectadas por la atención consciente, de experiencias temporales. El primer momento se muestra de forma evidente mediante la emisión de juicios repetidos, lo que Baldessari entiende como un castigo; esto es, la separación de la conciencia del artista entre su voluntad de aburrimiento y la negativa, casi convertida en promesa, de no volver a hacer más arte aburrido. El tiempo de este aburrimiento es el tiempo de la obra, objetivo. Efectivamente, el mero fluir de la acción determina el tiempo objetivo que dura la realización de la obra en sus tres formatos, semejante al tiempo que se tarda en escribir la frase cuantas veces sea requerida. Más aun teniendo en cuenta la voluntad del artista por dar a cada obra el tiempo que él considere necesario. El tiempo subjetivo del artista se transforma en el tiempo objetivo del espectador, demostrándose el condicionamiento expreso que Baldessari acomete sobre su público. Si la atención consciente se disocia del presente aparece la expectativa, el deseo de que termine el castigo, sin más. El segundo momento, más sutil aunque finalmente esclarecedor, es el hecho de que visionemos y leamos la obra como espectadores, mostrándonos contradictoriamente

como partícipes, cómplices incluso, de la cadena de aburrimiento del arte. En este punto, gracias también al sentido del humor que impregna la idea, la conciencia se percibe implicada en la obra y si el aburrimiento es vivido, ya no será un castigo ni una penitencia, sino el preludio al descubrimiento del potencial creativo: el arte aburrido lo hacemos cada uno de nosotros, por lo tanto, el arte aburrido es responsabilidad de quien lo considere como tal. *I will not make any more boring art* pasa así el relevo al espectador. Le insta a tomar consciencia de su experimentar así como de sus juicios hacia el arte. Por esto el tiempo ya no es objetivo sino subjetivo, marcado por la voluntad de aburrimiento del espectador, decisión que podría derivar al verdadero encuentro consigo mismo a través de la obra. En último lugar, la toma de consciencia del aburrimiento funciona de puente entre la tediosa separación que la conciencia experimenta sobre la temporalidad (primer momento:) y la implicación natural que funde conciencia y temporalidad (segundo momento). Este momento de toma de consciencia sobre el aburrimiento es la suspensión del juicio, experimentado como percepción inocente que acepta la emoción: *uno se aburre*, tercer aburrimiento heideggeriano. Momento que en *I will not make any more boring art* equivale a la comprensión del juego conceptual.

Artistas jóvenes como Yann Serandour y Vladimir Turner han retomado esta idea del arte “aburrido” de Baldessari para seguir explotando y actualizando el chiste. Yann Serandour resalta de forma directa este juicio realizando el adjetivo “boring” en neón blanco, consiguiendo convertirlo en una obra de arte que podría considerarse de frívolo imperativo. La tipografía corresponde a la propia de Baldessari, que el artista francés ha copiado directamente de *I will not make any more boring art*.

El caso de Vladimir Turner se muestra en la videoinstalación *Baldessari vs. Turner*, una proyección de vídeo sobre una mesa de escritorio. El contenido del vídeo consiste en una captura de pantalla en vídeo donde se reproduce el vídeo de Baldessari mientras que el propio artista le sigue, escribiendo la misma frase. Como una continuación, casi resacosa, del constante traslado de medios que Baldessari le dio a su idea, Turner introduce el medio informático para hacer más evidente el margen de acción más amplio que tienen los nuevos medios respecto al método usado por Baldessari. De modo que el nuevo texto pasa a ser digital y flexible en su formato. Esta es la absurda competición en diferido entre Baldessari y Turner. Sin embargo, y a pesar de la heterogeneidad formal que lleva al artista a considerar su propuesta como “remedio”, el juicio del aburrido sigue permaneciendo junto a su temporalidad debido al absurdo de la conciencia: la repetición del castigo y mucho menos, el entretenimiento asociado a la mediatización, no evitan la paradoja de producir arte potencialmente aburrido.

FORMALISIERUNG DER LANGEWEILE [Formalización del aburrimiento] (1980/1981), de Jürgen Klauke.

Un enfoque diferente es el que lleva a cabo Jürgen Klauke en *Formalized boredom*, un vasto proyecto que reúne fotografías de gran formato acompañadas de un vídeo y una performance.⁵⁴ Si la estrategia conceptual de Baldessari acaba poniendo en marcha nuestro aparato mental de introspección para experimentar y concebir el aburrimiento

⁵⁴ Debido al lugar que ocupa este análisis en la tesis doctoral así como a la gran cantidad de material que aborda (250 fotografías en total más película y performance), nos detendremos únicamente sobre los aspectos fundamentales que comparten todas ellas en lugar de analizarlas separadamente.

de forma unitaria, en esta serie fotográfica el aburrimiento se expande hasta su formalización. Esto es, expandiendo la voluntad creativa en relación con la materia de estudio, aunque como dijimos de Baldessari, el enfoque crítico o separatista permanezca también aquí.

De hecho, estas series fotográficas son un trabajo clave en la trayectoria del artista, donde vira desde preocupaciones sobre su propia individualidad a cuestiones sociales y de género. El aburrimiento no es entendido entonces únicamente como contenido creado por el pensamiento, sino que se extiende para ser representado como forma plástica:

Incluso los excesos más grandiosos llegan a mostrar signos de repetición. Con el ánimo de eludir estos signos de agotamiento, decidí eliminar todo tipo de compañía, me sacudí casi hasta expulsarme de mi interior y en determinado momento me quedé a solas en la habitación, con una atención más cercana al desconcierto que a la lucidez, escuchando durante días y semanas los ruidos externos e internos. En ese estado de ánimo indefinible me vino la idea de trabajar con el término aburrimiento. Prácticamente inmóvil o en ese estado en que se está a punto de escapar de los sentidos, casi inerte, tiempo sin comunicación, uno se expande en el espacio junto con el tiempo.⁵⁵

Vemos aquí una descripción profunda de aburrimiento donde destaca en primer lugar el aislamiento. Sin embargo, aparece también una ambigua alusión al verdadero germen de las fotografías mediante la expansión en el espacio. Es este en todo caso un aburrimiento que une a la percepción con el mundo. Un aburrimiento para el artista cuya declaración testimonia su proceso de toma de conciencia. Por esto las posturas y gestos de los modelos tienden a fundir el propio cuerpo con los objetos utilizados, integrándolos en la imagen como unidad formal

⁵⁵ HOCKS, H.N. (2004). "El eterno murmullo en mi interior. Entrevista a Jürgen Klauke" en *Revista ArteContexto*. N° 1, p. 68.

mediante el alejamiento de la representación. Por tanto, el aburrimiento aquí es detonante para la creación no solo por palabra del propio artista sino por las connotaciones de la obra resultante. Su título lo confirma al concebirlo como un producto acabado, “formalizado” subjetivamente en imágenes abstraídas de cuerpos que contribuyen a la inmersión simbólica del espectador con la imagen.

Cada conjunto fotográfico, recordando a los retablos medievales, matizan progresivamente el aburrimiento al incorporar diversos elementos o personajes que interactúan y accionan de formas inusuales en el espacio escénico de la toma. Con un rango limitado de objetos (cubo, silla, chaqueta, televisor, pie de insulina), la incorporación de un hombre que acompaña al artista idénticamente vestido y una mujer completamente desnuda, Klauke consigue generar sorprendentes encuentros y contundentes composiciones que nos llevan hasta la inconsciencia contemporánea de introyección de patrones sociales y faltas afectivas en la psique del individuo. Quizás por esto, pese a la simetría y estabilidad de la que parte el artista en cada fragmento de las series, el conjunto llega a ser una secuencia en movimiento fragmentado que recoge una suerte de relato metafórico que trasciende el discurso lógico y funcional de lo que representa. Esta capacidad metafórica sobre el aburrimiento será la posibilidad normalmente reprimida que Klauke llega a liberar al final de su obra. De hecho se advierte la evolución del artista en este sentido al observar una creciente “violación” de los patrones de uso y pensamiento establecidos. De aquí que este proyecto mantenga el equilibrio entre el descubrimiento creativo y la crítica social en torno a la violencia psicológica.

En el arte de Klauke la desintegración de la unidad mental y espiritual del individuo simboliza una dualidad, un mensaje dialéctico: destrucción psíquica que ya ha ocurrido por un lado y el deseo irreprimito de un estado de totalidad pre individual por otro.⁵⁶

De esta manera, la representación del aburrimiento es compartida con su transformación, mostrando dicha dualidad en los aspectos separatistas o unitarios que aquí hemos señalado. Klaus Honnef explica esta conciencia que experimenta la separación para, en un instante y casi de forma accidental, fundar con su entorno otra forma de vida.

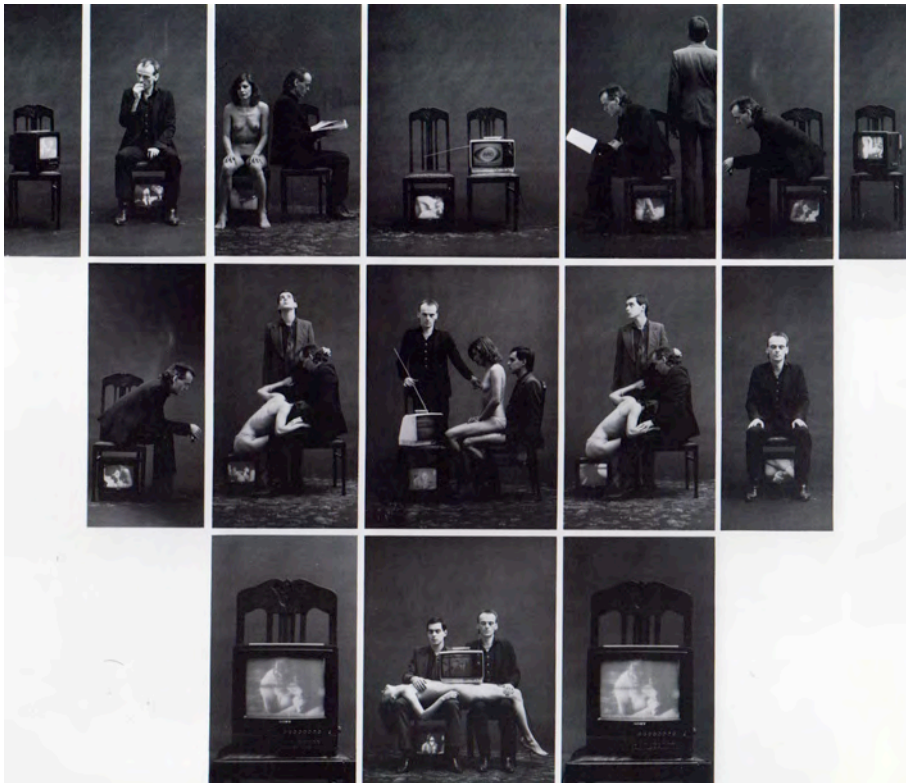
Las obras fotográficas de Klauke provocan una reacción ambivalente: la confesión un flash, probablemente, que no dura más de una fracción de segundo que de repente nos hemos encontrado cara a cara con las creaciones de nuestras propias fantasías; y luego, casi en el mismo aliento, violento, la negación apasionada, como una negativa a mirar en las profundidades de nuestro propio inconsciente. Uno no puede evitar ser succionado, fascinado y sin embargo repelido, atraído por estas sorprendentes imágenes y luego otra vez resistiendo, consciente o inconscientemente, su impacto ambiguo.⁵⁷

Esta apelación súbita al espectador remite a la conciencia. Aunque las formas resultantes contrastan con el aburrimiento tal como lo experimentamos normalmente e incluso contrastan con la noción de aburrimiento existencial que aquí consideramos una versión sublimada del aburrimiento ordinario. Frente a las formas en depresión tradicionales, el aburrimiento de Klauke es explicado a través de la constatación de imágenes reprimidas por el artista. Así vemos que para el artista, la formalización del aburrimiento no sería la representación sintomática habitual que todos reconocemos sino la liberación de formas dispersas que habiendo permanecido ocultas, muestran el

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 16.

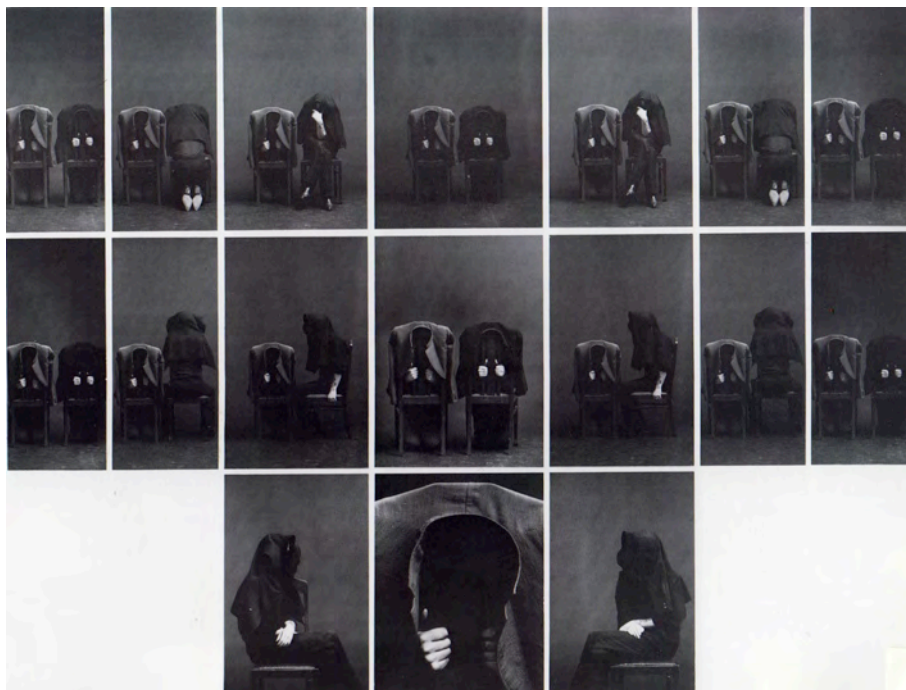
⁵⁷ *Ibíd.*, p. 17.

verdadero y desconocido universo creativo de esta emoción. En este proceso la conciencia experimenta su poder transformador sobre el aburrimiento. Ya que para la liberación de tales formas reprimidas tiene que aparecer una clara conciencia del mismo; se hace necesario suspender el juicio que antes impedía el flujo libre de expresión y darse al contacto con la realidad.



Jürgen Klauke. *Langeweile. Retablo IV. "El eterno masculino, tan eternamente aburrido"*. 210x180 cm. 1980.

A diferencia de John Baldessari, Jürgen Klauke no solo alude al aburrimiento clásico sino que amplía su margen de representación. Y pese a que este argen espacio a la indeterminación tiende a ser fácilmente cubierto por la inercia mental, este proyecto permite al espectador y al artista ejercer su creatividad al contemplar o experimentar respectivamente dicha eclosión de formas y relaciones disruptivas. El trabajo de Klauke busca así la experiencia directa, sin creencias personales o sociales que impidan la conexión o interés de la conciencia con el mundo. El sujeto se identifica con el objeto para transformarse mutuamente. Esto es señalado con signos evidentes y metafóricos de la falta del sujeto, al principio figurante de la escena y finalmente híbrido con el objeto. Esta ausencia se hace cada vez más patente conforme avanzan las series. Desde las sobrias posturas a dúo de la *Composición I*, la cabeza cubierta con un cubo en la *Composición VI* (serie que versionaría en la película de vídeo) o el ocultamiento del cuerpo tras una chaqueta en la *Composición IX*. Justamente este sencillo gesto incluye al personaje en un anonimato completo con connotaciones psicológicas donde el cubo, teniendo en cuenta los aspectos performativos de la fotografía, supone un aislamiento sensorial considerable donde buena parte de los centros sensitivos y sobre todo, nuestra capacidad de orientación y atención son condicionadas a un mero estar fácilmente identificable con el aburrimiento.



Jürgen Klauke. *Aburrimiento, retablo IX. "Melancolía de sillas" (II)*. 260x180 cm. 1981.

La serie *Sequenzen* [Secuencias] utiliza la chaqueta como elemento de ocultamiento de la identidad dando en todo caso un inquietante misterio a un gesto tan absurdo. Gesto, por otro lado, que es responsable de la subjetivación del objeto inanimado. La suspensión del juicio en definitiva es el recurso clave que Klauke pone en juego para desbloquear la represión y mostrar la verdadera (y subjetiva) cara del aburrimiento.

Pero este trabajo de Jürgen Klauke no solo contribuye al uso creativo del aburrimiento dando rienda suelta a nuestras sombras, sino que lo explica cuidadosamente en el recurso temporal de la secuenciación. Al encerrar a los personajes en la escena, el espacio queda delimitado en diversas burbujas de acción que producen la reflexión aislada en el aburrimiento. Pero por otro lado, como señalaba el artista, a partir de

aquí se dará la expansión de la conciencia aburrida no solo en el espacio sino en el tiempo. Los cuerpos se extienden uno en el otro, compartiendo posturas, gestos y movimiento. Ninguna de las acciones parece corresponder a un fin último sino al simple discurrir que habita el intervalo presente.

El trabajo fotográfico transforma el espacio concreto de la experiencia inmediata en espacio imaginario de experiencia trascendental sin límites precisos. La puesta en escena no solo evoca una sensación inusual para el espacio sino una extraña sensación para el tiempo. La ley del tiempo cronológico de repente parece obsoleta. El tiempo se detiene. Los tres protagonistas, entre ellos el artista, se presentan paralizados en las composiciones. Aquí los procesos solo aparecen como extremadamente reducidos y comprimidos de forma cifrada. El tiempo se visualiza en el espacio. Y al mismo tiempo, el espacio empírico se transforma en espacio pictórico, dejando que los detalles de la configuración fotográfica se conviertan en el motivo real de la imagen. No existen líneas prescritas para la percepción.⁵⁸

Y sin embargo la estructura formal de las obras muestra la secuencia de un movimiento que atestigua la evolución del proceso de transformación de la conciencia desde la separación en los gestos típicos de aburrimiento hasta la identificación del sujeto con el objeto. esta secuencia fragmenta un tiempo de acción que no es sino tiempo de presencia. Presencia repartida en las diferentes escenas de la composición. Esta condición casi cinematográfica del trabajo de Klauke introduce elementos narrativos a nivel formal y simbólico cuyo ritmo establece según cada composición una sensación de velocidad o reposo. Como dice Elisabeth Lenk a partir de la obra del artista alemán, “la

⁵⁸ HONNEF, KLAUS. “From image to phantom. Jürgen Klauke’s main photographic Works”. http://www.juergenklauke.de/texte/1992_02_honeff.html (Consulta: 28 de julio de 2016).

avalancha de velocidad crea el tedio”⁵⁹. Asociado en la obra al frenesí de la locura contemporánea, el aburrimiento se muestra en los polos de la agitación y el reposo. En ambos extremos permanece el vacío de contenido de cada acción, abierta al diálogo sin entendimiento exclusivo de la emoción. Este diálogo vacío es el intervalo del aburrimiento. Un espacio donde el juicio inconsciente atraviesa la realidad para transformarla a nuestra mirada. El tiempo de este estado de conciencia separada en el aburrimiento sugiere acciones sincrónicas y diacrónicas que tienden a potenciarse respectivamente en retablos y secuencias.



Jürgen Klauke. *Secuencia de gran formato*. 50x 70 cm. 1980 81.

Desde una perspectiva temporal, estos tres enfoques hacia la representación corresponden a los aburrimientos de Martin Heidegger en tanto que estos también representan un recorrido o profundización en la naturaleza del aburrimiento así como la progresión mental hacia la autoconciencia. La primera forma de aburrimiento, el ser *aburrido por*, es transitiva y por tanto se proyecta hacia el objeto de aburrimiento. En el trabajo de Klauke corresponde esta forma al primer grado de representación, donde el objeto se presenta, podríamos decir, como objetivo. La segunda forma, el *aburrirse en*, es intransitiva y por tanto no proyecta sobre el objeto sino en la conciencia misma, que siente el

⁵⁹ VV. AA. (1981). *Jürgen Klauke: Formalisierung der Langeweile*. Köln: Kunstmuseum Luzern/Rheinisches Landesmuseum Bonn/Neue Galerie Graz. . 1.

aburrimiento como propio. En la obra de Klauke encontramos estas formas en las representaciones de contenido social. Ambas formas habitan en un tiempo experimentado como vacío y largo, dependiendo del tiempo dedicado al objeto externo en la primera forma o el tiempo dedicado a uno mismo como agente del aburrimiento. El primer tiempo se vive de forma más superficial. Es circunstancial y está determinado fuertemente por la razón (la llegada del tren, por ejemplo) mientras que el segundo es anímico e indeterminado, lo que le hace tomar un cariz más emocional (una supuestamente entretenida velada). En Klauke encontramos respectivamente los tiempos de presencia o presentación estática del objeto o personaje frente a los tiempos de acción o interacción entre ellos. La tercera forma de aburrimiento, el *uno se aburre*, abandona los impulsos mentales y emocionales para adentrarse en los planos de la existencia, ahí donde el horizonte temporal y la conciencia se hacen uno. Es por esto que encontramos un claro paralelismo con el grado más difuso de representación en la obra de Jürgen Klauke, donde el sujeto se funde con el objeto para derivar a la creación de nuevos significados. El tiempo en esta forma, era para Heidegger, experimentado como horizonte temporal en tanto que *lo ente se denegaba en su conjunto*, es decir, todo el mundo carece de interés específico. Recuérdese que en este caso el juicio se halla suspendido en la fusión temporal de Heidegger mientras que en la obra de Klauke se consigue a través de la acción no direccionada.

La conciencia aburrida que Jürgen Klauke formaliza en esta serie fotográfica no solo coincide con las representaciones de los tres momentos o caras que Heidegger extrajo de su aburrimiento sino que muestra un proceso de alejamiento de la representación relativo al aburrido que permite un nuevo movimiento de unificación con el mundo, de su particular *interesse*. Desaparece la separación y del aburrimiento solo queda su huella en el tiempo.



Jürgen Klauke. *Aburrimiento, retablo VII. "etc..."* 155x180 cm. 1981.

Arte reciente dedicado al aburrimiento.

La dispersión de formas y contenidos derivadas de las estrategias anteriores se extraen como producto lógico de la creación contemporánea. Sin embargo puede resultar contradictorio que un arte que tiende a la integración del aburrimiento no pueda conseguir sino resultados cada vez más dispersos e incluso opacos al entendimiento. La dispersión en este caso contradice el movimiento coherente de la unidad. Realmente parece imposible que a partir de un estado de separación originaria como el aburrimiento podamos conseguir una armonía coherente con el todo artístico o la vida como fines creativos.

Probablemente esto se deba a una diferencia ínfima aunque crucial entre el intervalo presente donde habita el aburrimiento frente al instante que propone el arte actual. ¿Cuál es la diferencia? Como ya decía Heidegger, el instante es la compresión temporal que nos muestra el tiempo en sí mismo como horizonte temporal; es habitar el tiempo como totalidad. Sin embargo vivir desde el intervalo presente corresponde a habitar un fragmento que está en las inmediateces del instante infinitesimal que nunca podrá alcanzar. El intervalo presente se refiere entonces al acontecimiento dentro del espacio y el tiempo acotados mientras que el instante escapa a cualquiera de estas dos categorías básicas. El intervalo es temporal mientras que el instante trasciende el tiempo. Valga la redundancia, es instantáneo, y por tanto, puramente creativo.

La confusión entre estas dos dimensiones presentes de la experiencia resulta catastrófica para el proceso creativo puesto que desde la conciencia del intervalo nos mantenemos en una mentalidad de separación mientras que en la del instante es una conciencia de unidad. De aquí que muchos artistas, buscando el instante acaben perdidos en el intervalo del acontecimiento. Intervalo donde la celeridad del mundo contemporáneo condiciona al individuo a estrechar su margen de expectativa y en consecuencia, al desfasarse con los ritmos naturales, ampliar sus posibilidades de aburrimiento.

Un sociólogo como Zygmunt Bauman explica este fenómeno contemporáneo en su llamado *arte líquido*:

Para llegar a ser un objeto de deseo, convertirse en una fuente de sensaciones, poder tener, en otras palabras, relevancia para los que viven en la postmoderna sociedad de consumidores, el fenómeno del arte debe manifestarse ahora como acontecimiento. La "experiencia artística" nace, ante todo, de la temporalidad del acontecimiento y, sólo en un segundo momento (en el supuesto de haya segundo momento)

del valor extra temporal de la obra de arte. En estos acontecimientos únicos y muy cacareados, la obra de arte se acerca a los requerimientos propios del objeto de consumo: puede maximizar el choque y evitar el aburrimiento, el ennui, que le arrebataría toda capacidad de despertar deseos, de divertir.⁶⁰

El arte se une al acontecimiento, según Bauman, para evitar el aburrimiento. Pero desde el acontecimiento, parcela pequeña pero igualmente limitada conceptualmente del continuo temporal, la conciencia separatista que funda el aburrimiento aun mantiene su posibilidad de vida. El aburrimiento no puede evitarse en el acontecimiento porque el acontecimiento es temporal. Por esto se hace necesario tratarlo sumándose al instante, ese “valor extratemporal” que Bauman mira con desdeñada nostalgia.

La creación contemporánea que se centra específicamente en el tema del aburrimiento es consciente de esta diferencia. En consecuencia, estos nuevos artistas del acontecimiento evitan la pretensión de seducir al espectador en el intervalo para empujarlos, o al menos invitarlos a sospechar, la intuición del instante. Como vimos, propician el aburrimiento como un medio para recuperar la atención más que para constatar su pérdida. La obra “aburrida”, emblema de la negatividad del arte, también espera su descubrimiento, que no es sino el de la propia capacidad de atención consciente que se despliega en el instante, de la habilidad para percibirnos en el fenómeno artístico de forma integral, extendiendo la conciencia hacia la continuidad de nuestro cotidiano. Como dice el filósofo François Jullien, el pensamiento tradicional chino ha sabido ver esta dimensión trascendente al acontecimiento en la continuidad de instantes. Por esto para superar la negatividad que desde occidente solemos interpretar como el contexto del acontecimiento (por ejemplo: el aburrimiento como negativo o residuo

⁶⁰ BAUMAN, Z. (2007). *Arte ¿líquido?* Madrid: Sequitur. P. 1.

accidental del acontecimiento artístico), tan solo basta adherirse a dicha continuidad:

Para pensar cómo pasar de la discontinuidad de estados puramente sucesivos a la continuidad de un proceso, es preciso, como dice Hegel, concebir de una manera absolutamente distinta la negación. No la consideremos como un límite exterior a la determinación [...] y no cuestionando el ser mismo de esa determinación, que, como tal, continúa en completa adecuación con sí misma y posee una indestructible positividad interior.

Lo que puede alterar o inquietar al ser así determinado (la crisis, los desgarramientos e incluso la muerte) no podría entonces sobrevenir en él como un acontecimiento extraño que produjera la ruptura interna.⁶¹

De esta forma los artistas incorporan el aburrimiento como una experiencia fundante de su obra. Bien desde el creador mismo o desde sus participantes, esta consideración del aburrimiento como germen en continua progresión, y no como meta de la experiencia artística, consigue trascender la pretensión vanguardista del reto a un (presupuesto) espectador acomodado. Mientras que el aburrimiento por la tradición pasa a través de la vanguardia como una asignatura pendiente, el arte contemporáneo llega a ocuparse de él cambiando el enfoque de la proyección y la crítica por el de la introspección más meditativa que parte de la atención a los propios mecanismos de sensibilidad y percepción en el instante.

La proliferación de proyectos expositivos y editoriales en esta línea comienza a ser una realidad. Desde una perspectiva creativa entienden finalmente que el modo en que nos aburrimos depende directamente de

⁶¹ JULLIEN, F. (2010). *Las transformaciones silenciosas*. arcelona: ellaterra. .65.

nuestro estado de conciencia. Hagamos un recorrido por algunas de las propuestas más clarificadoras.

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

***On whiteness, the ellipse and boredom*, de Kama Sokolnicka. Studio BWA, Wrocław. 2009.**

En 2009, la artista polaca Kama Sokolnicka realiza en el Studio BWA de Breslavia la exposición individual *On whiteness, ellipsis and boredom* [Sobre la blancura, la elipsis y el aburrimiento], comisariada por Anka Mituś. Como si fuera un viaje guiado por la conciencia del aburrimiento, la artista limita el recorrido expositivo prácticamente al pasillo del espacio, totalmente blanco. Salvo una de las cinco obras expuestas, el resto permanece dentro de diferentes habitaciones cerradas del estudio, donde únicamente la mirada del espectador puede contemplarlas a través de ventanas acristaladas. Se genera así un recorrido limitado, puramente lineal, que invita a introducirnos en ese estado que la artista define como "un punto de vista desde el cual todo parece decepcionante"⁶², sentimiento que sugiere todo un universo de connotaciones recorridas a lo largo de la tesis, desde la actitud enjuiciadora hasta su producto emocional.

Para señalar dicha decepción será importante considerar en principio el vacío físico y de contenido, o mejor dicho, la detención de expectativas que cada obra favorece. Utilizando el negro como ausencia

⁶² "Kama Sokolnicka". Zacheta National Gallery. <http://culture.pl/en/artist/kama-sokolnicka> (Consulta: 5 de enero de 2017).

de luz en tanto que impide la reflexión de la luz y el pensamiento, este vacío queda siempre enmarcado por la blancura, resultando de ello obras que como agujeros negros, absorben cualquier tipo de posibilidad de sentido global. Resulta cada obra una “narrativa rota”. Las dos estrategias utilizadas para potenciar esta sensación las explica Anka Mitus como “alegorías espaciales de la mirada: el espacio arquitectónico de la galería y el estado de una imagen como construcción específica que se encuentra entre un espectador y algo que popularmente se llama "realidad".”⁶³ Esta ambigua realidad, simultánea al espacio de interpretación, es lo que Sokolnicka enfatiza para reforzar la experiencia de contención del espectador, forzándolo así a reconocerse “reflejado” o representado en la obra ya que es únicamente en este momento cuando se hace evidente que el origen de la imagen, reflejada y proyectada, somos nosotros mismos. Es en este punto donde el visitante se encuentra a sí mismo a través de la obra y se integra con ella, es decir, encuentra su responsabilidad como creador de sentido y por lo tanto, consigue implicarse. De aquí que la elipsis se valore como centro de una falta (de sentido, de luz, de acceso, de interés, de representación...) obviada hasta el olvido.

Por otro lado, la blancura parece reinterpretarse como vehículo de la conciencia. Como tantas veces se ha señalado, el espacio en blanco emerge como lugar cultural para el encuentro silencioso (o aburrido) con uno mismo y más concretamente con la propia creatividad. El blanco, contrastado con el gris y negro de las obras, envuelve al espectador en el típico ambiente de las salas de arte, aunque al dividir los espacios y limitar el contacto con marcos blancos y plexiglás, el propio blanco enmarca también al espectador. Se genera así una dinámica entre el interior y el exterior que orienta y a la vez nos explica

⁶³ MITUS, A. (2009). “On whiteness, the ellipse and boredom by Kama Sokolnicka”. BWA Wrocław. <http://www.bwa.wroc.pl/index.php?l=en&id=112&b=4&w=2> (Consulta: 5 de enero de 2017).

la percepción del aburrimiento, que rechaza las posibilidades presentes aunque se mantenga en ellas en una inevitable contemplación. De esta forma se incita al visitante a otra mirada, más dispersa e inquieta, donde la obra cumple un papel fundamental al revertir su propio discurso y forma, en una densa aunque vertiginosa proyección de pensamientos y luz que acabarán concentrándose sobre la mirada consciente del espectador.

Podemos decir entonces que las estrategias de creación en esta exposición no parten de una intuición que modifique las relaciones formales (Klauke) o conceptuales (Baldessari). Más bien al contrario, Kama Sokolnicka recrea el espacio de la galería en función del supuesto visitante, pretendiendo influir con más intensidad en su experiencia física. Por lo tanto, no es ella quien se implica en el intervalo del aburrimiento para crear la obra sino que crea la obra para acabar implicando en el intervalo del aburrimiento. Este giro, aunque pueda recordar a los procesos de representación del aburrimiento ya analizados, difiere de ellos en tanto que el foco de atención es compartido con el espectador, cuya imagen pasa en la mayoría de casos a formar parte de la obra. En este caso no se declara entonces una exposición al aburrimiento sino una falta de sentido que pueda provocarlo... El aburrimiento como momento natural de la experiencia estética contemporánea.

En definitiva, la exposición no indaga en la experiencia unitaria del aburrimiento sino más bien en sus simulaciones. Consigue arrastrar la conciencia adentro de la obra y no al revés, integrándola desde la subjetividad. Por esto es un proyecto de fuerte carácter simbólico que media entre la representación y lo representado. Esto se debe a que la obra de Kama Sokolnicka, preocupada por la relación entre personas, objetos y espacio, dispone siempre de forma controlada cualquier tipo de parámetro en la exposición para ensalzar el papel protagonista de la

conciencia. Sin embargo, esta simulación, mostrada en representaciones de la luna, de faros marítimos e incluso del mismo visitante, llega a (con)fundirse con la imagen de manera que ya no existen obra y espectador de forma aislada. No existe la obra de arte sin nuestro reflejo sobre ella. El mismo Jean Baudrillard dice al respecto:

En la simulación, en efecto, hay tal vez una especie de cortocircuito entre lo real y su imagen, entre una realidad y su representación. En el fondo, son los mismos elementos que en otro tiempo servían para constituir el principio de realidad; solo que aquí se chocan y anulan unos a otros, un poco como la materia y la antimateria.⁶⁴

Esta anulación, entendida como desaparición de los fragmentos que conforman el hecho artístico nos lleva a la nada, al vacío de sentido propio del aburrimiento en espera del descubrimiento central: nuestra participación inevitable.

Una de las primeras piezas de la muestra hace referencia a esta inmersión donde la persona es llevada al oscuro abismo de la obra. Un recipiente circular de acero, relleno con alquitrán, en el que entra una escalera invitando a la densa oscuridad silente del aburrimiento. Una estrecha escotilla que simula conducir a un espacio oculto y carente de toda luz donde nadar a ciegas. Sin embargo la única posibilidad de ir más allá de esta opacidad aislante es percatarnos dentro de la propia obra al usar el espeso negro como espejo. Como el río donde Narciso finalmente muere, esta instalación alberga un siniestro llamado al arrojo, donde lo desconocido prefigura la muerte simbólica como desaparición del sentido.

⁶⁴ BAUDRILLARD, J. (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu. P. 84.



Kama Sockolnicka. *Sin título.*

La instalación *The artificial fullmoon* [La luna llena artificial] consiste en la proyección de una imagen de luna llena realizada por la nave Galileo en 1992. Surgida de un error de traducción en la lectura del ensayo de Baudrillard *El complot del arte*, la artista transforma el equívoco en la superposición de significados y por tanto en un juego de palabras.⁶⁵ El comisario Piotr Stasiowski lo explica:

⁶⁵ *Artificial fullmoon* se traduce al polaco como *Pełnia sztuczna*. En castellano podría traducirse como “plenitud artificial”. La cita de Baudrillard señalada por la artista indica esta irónica contradicción: “Desde el momento en que son productos fabricados, artefactos, signos, mercancías, las cosas ejercen, por su propia existencia, una función artificial e irónica. Ya no se necesita proyectar la ironía sobre el mundo real, ya no se necesita ningún espejo exterior que tienda al mundo la imagen de su doble: nuestro propio universo se ha tragado a su doble, y por consiguiente se ha vuelto espectral, transparente, ha perdido su sombra, y la ironía de este doble incorporado estalla a cada instante, en cada momento y en nuestros signos, en nuestros objetos, en nuestras imágenes, en nuestros modelos.” *Ibíd.*, p. 31.

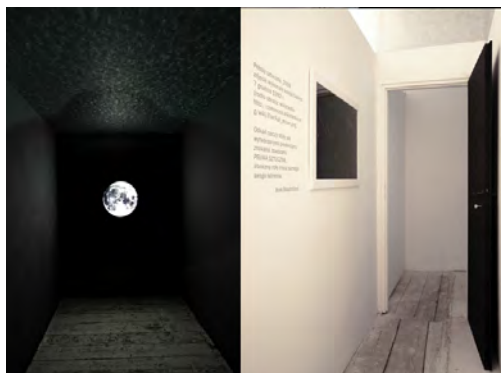
Como título, *Artificial fullmoon* alude por un lado a un concepto de plenitud visto como una colección repleta (de cosas, de objetos) y por otra parte, al arte y la artificialidad equívoca de los objetos [...] Podemos asumir felizmente un fiasco irónico del inventario, imaginado como la luna plena. Mayormente, luna llena artificial.⁶⁶

Esta feliz decepción sería en todo caso para la artista el resultado de proyecciones, ya que en última instancia, tal como declara en una breve entrevista realizada para esta tesis, “la mente está siempre lista para jugar y no para aburrirse. Incluso si la cultura (en el sentido más amplio del “todo está hecho”) programa a la gente para morir de aburrimiento.”

La imagen aparece sobre la pared de una habitación totalmente pintada de negro, generando un espacio abismal que sumado al uso arquitectónico general aparece como si fuera un fragmento apresado del cielo nocturno. En este sentido es fundamental la artificialidad de la instalación que muestra la trampa del simulacro y más precisamente su naturaleza proyectiva, ya que si la nitidez de la pieza puede resultar sorprendente, la sobriedad de su ejecución aleja cualquier tipo de misterio o incógnita sobre la misma. Por lo tanto, más allá de un valor meramente contemplativo, esta instalación presenta la imagen de la luna como signo descontextualizado, de la misma manera que la artista dice descontextualizar el texto que dio origen a esta pieza al “malinterpretarlo”: “*Artificial fullmoon* es una declaración de poder hacer frente a los textos teóricos. Gracias a cometer errores en su lectura, gracias a leerlos sin entenderlos, tomando una frase fuera de contexto –las palabras se separan de sus significados.”⁶⁷

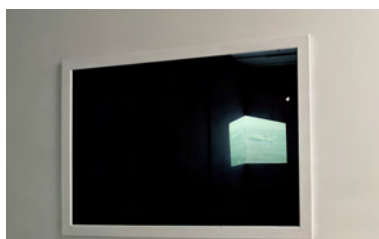
⁶⁶ STASIOWSKI, P. (2012). “The artificial fullmoon”. Muzeum Współczesne Wrocław. http://muzeumwspolczesne.pl/mww/wp_content/uploads/2015/06/MWW_PELNIA.pdf (Consulta: 12 de enero de 2017).

⁶⁷ “On whiteness, ellipse and boredom”. http://kamasokolnicka.net/On_Whiteness_Ellipse_and_Boredom (Consulta: 12 de enero de 2017).



Kama Sockolnicka. *Artificial fullmoon.*

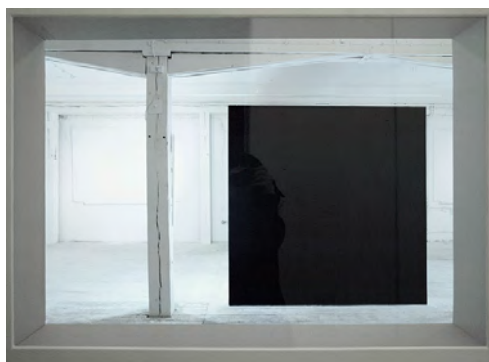
The mind's journey through the elements [El viaje de la mente a través de los elementos] es una instalación de características semejantes a *Artificial fullmoon*. Tras el marco blanco con plexiglás se encuentra una proyección de vídeo sobre una esquina de la habitación. Esta representa el recorrido de un barco que navega lentamente sobre un mar picado de derecha a izquierda a lo largo de la imagen. El resultado es un lento navegar contra los elementos, reforzado por el sesgo o deformación de la proyección en la esquina al causar la sensación de estancamiento, como si el barco nunca consiguiera salir del paso. Nuevamente encontramos la proyección de una situación aburrida, casi fatigosa, representada la mente en la tediosa situación de ir salvando obstáculos, como si de una batalla contra el ritmo natural de la vida se tratara.





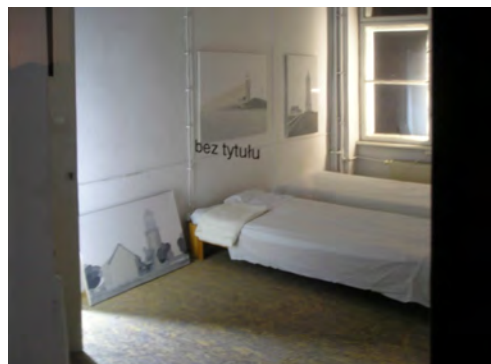
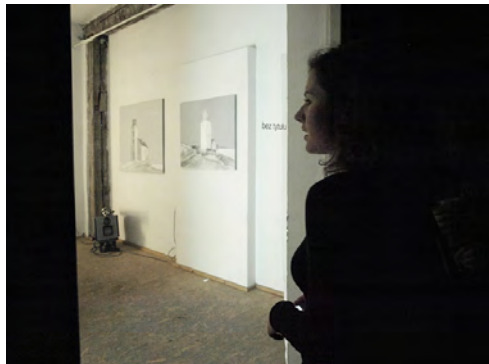
Kama Sockolnicka. *The mind's journey through the elements.*

The End of the Performance's Experience [El final de la experiencia interpretativa] continua con la misma estrategia de separación a través de la arquitectura, solo que esta vez el espacio inaccesible se haya vacío de elementos y únicamente iluminado por luz blanca. No existe objeto de visión más que un muro paralelo a la ventana de 2x2 m., pintado de negro. La buena iluminación de la sala permite que nuevamente el espectador se vea reflejado gracias al juego de luces entre el plexiglás de la ventana, el espacio blanco y el muro negro. Así termina la experiencia de nuestra actuación, cuando tras abandonar el intento de encontrar algún sentido provechoso, nos descubrimos representados sobre el muro negro, dentro de la sala, como fantasmas.



Kama Sockolnicka. *The end of the performance's experience.*

El último espacio de la muestra recoge otra instalación sin título donde predomina la luz. También tiene bloqueado el acceso aunque en esta ocasión no se trata de una ventana sino de una puerta. Encontramos unas camas vestidas de blanco rodeadas de cinco pinturas acrílicas que representan faros marítimos en tonos grisáceos. El tratamiento de estas pinturas, junto a la disposición y cuidado de las camas remiten a imágenes oníricas que bien pueden relacionarse con el barco de *The mind's journey through the elements*. Pero en esta instalación la exposición baja la intensidad dramática para sugerir una salida, quizás creativa, hacia el descanso de la conciencia guiada por el sueño inconsciente, esa gran elipsis diaria de nuestras vidas.



Kama Sockolnicka. *Sin título.*

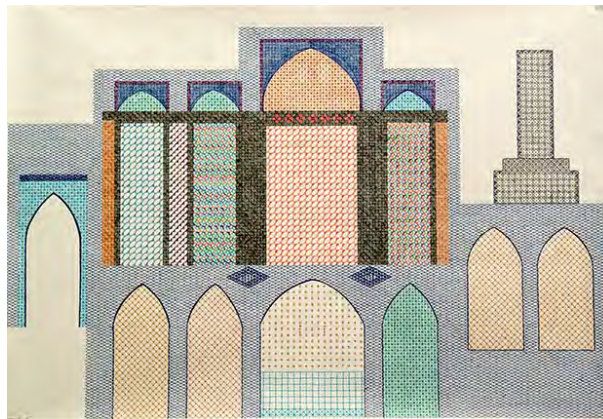
On whiteness, ellipsis and boredom juega a simular un aburrimiento negro envuelto por la blancura. Entre la luz y la oscuridad está el cuerpo visitante. Cada leve gesto o movimiento genera un nuevo encuadre para la visión y consecuentemente un reflejo diferente. Solo fragmentos de una totalidad. De este modo, el desplazamiento por la arquitectura de la exposición favorece el encuentro con la propia conciencia. Se refuerza la idea del proceso que esta recorre al ser impulsada por la luz como elemento real en el reflejo directo de la persona o simbólico en las proyecciones de los faros, la luna, el barco o el mar. Todos ellos, también elementos simbólicos del poder de la conciencia y su capacidad para guiarnos a través del arte en el universo emocional de la vida. Por esto conduce la mirada del visitante desde el encuentro con el immaculado silencio y el aislamiento de la obras hasta la experiencia, oscuramente propia, de un aburrimiento en el que nos reconocemos gracias a la imagen. Finalmente, se trata de un recorrido desde el intervalo del acontecimiento artístico hasta la intuición del sí mismo en el instante reflexivo.

***The pleasure in boredom*, de Nargess Hashemi. Galería Isabelle Van Den Eynde. Dubai. 2014.**

Como vimos, tras la percatación del aburrimiento surge la posibilidad de introducirnos a su infraestructura inconsciente para rescatar tanto nuevos significados o formas como para desinhibir información automatizada o reprimida. La artista iraní Nargess Hashemi aplica esto al dibujo en su exposición *The pleasure in boredom* [El placer en el aburrimiento], muestra individual realizada en 2014 para la galería Isabelle van den Eynde de Dubai. La obra contiene las series en

proceso *Home* [Hogar], *Carpet* [Alfombra] y *Rug* [Manta], compuesta por dípticos, trípticos y polípticos.

Viniendo del dibujo figurativo, el trabajo de Hashemi en *Home* representa formas arquitectónicas vacías de la dinastía Qajar, familia real que gobernó Irán desde 1794 a 1925, para llegar a abstraerse completamente en la realización automática e intuitiva de patrones geométricos para diseños de alfombra en *Carpet* y patrones orgánicos y rizomáticos en las mantas de macramé, ambas formas de artesanía tradicionales en Irán e influyentes también en su cultura popular. En resumen, una muestra que sugiere coloridos detalles de una precisión poco habitual, sobre todo teniendo en cuenta la extensión de las dos primeras series, cuya extensión en el espacio deja la composición abierta y en continuo cambio según se contempla la obra.



Nargess Hashemi. *Home*. lápiz sobre papel. 00x70 m. 013

Sobre el aburrimiento extraemos dos referencias clave. La primera es emocional: el aburrimiento de la artista durante largos viajes o rutinas familiares que inspiran el interés por la intimidad y el ámbito doméstico de su obra. *The pleasure in boredom* lo expresa metafóricamente

mediante la repetición inconsciente del garabato. Pero de igual manera, temática y técnica comparten un aspecto liberador, creativo, que permite trascender el recurso del patrón como influencia externa en el caso de la tradición o influencia interna en el caso de los juicios de valor, para liberarnos de la separación en el aburrimiento. Esta primera referencia perteneciente al ámbito de la conciencia separatista se ciñe al intervalo presente en tanto que se inspira por acontecimientos personales o culturales que, acotados en el tiempo, son presentados como la puerta de entrada al aburrimiento.

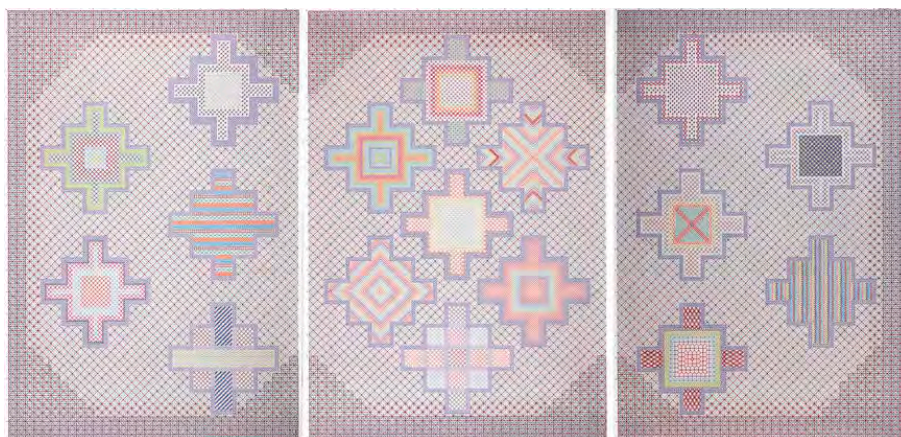
Esto nos lleva al segundo punto de referencia, que es conceptual. La artista se basa en el artículo de Ernst Gombrich *Los placeres del aburrimiento. Cuatro siglos de garabatos* donde el historiador de arte resalta la importancia histórica y las implicaciones psicológicas del garabato como gesto inconsciente que durante siglos ha incrementado su presencia y valor en el arte. Gombrich explica esta asunción indirecta del aburrimiento en base a una expansión de los límites creativos:

Por tanto debemos el placer de contemplar estos frutos del aburrimiento a ese cambio radical que vino a identificar la actividad artística no tanto con la destreza como la necesidad de crear, y que durante los últimos cien años ha despertado el interés por el arte de los “primitivos”, de los pintores dominicales o de los psicóticos y todas aquellas gentes sin adiestramiento como nuestros escribientes.⁶⁸

Más allá de la evolución técnica necesaria de tiempo para su progresión, el garabato juega en los submundos atemporales del inconsciente permitiendo que el sujeto fluya en la experiencia que instante tras instante conforma la continuidad de la línea y su estructura. Nargess Hashemi adopta este enfoque en los dibujos y

⁶⁸ GOMBRICH, E.H. (2003). “Los placeres del aburrimiento” en *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Londres: haidon ress Limited. P. 212.

mantas recogiendo un patrón dibujado a bolígrafo en los primeros y anudado de hilos en las segundas, aunque no llevado de forma estrictamente sistemática. Pese a evidenciar un claro orden geométrico y contra lo que podría esperarse de su carácter técnico y artesanal, la artista las produce desde el automatismo psíquico asociado al garabato. Esta particular estrategia hace que los patrones lineales se extiendan de forma longitudinal o concéntrica y que pese a su sencillez generen multitud de combinaciones casi hipnóticas donde la artista demora una media de seiscientas veinte horas por dibujo. En total unos diez años de proceso difícilmente soportables si no es desde la intuición del instante que escapa a la temporalidad.



Nargess Hashemi. *Alfombra*. olígrafo sobre papel. 00x70 m. /u. 013.

Esta síntesis evidencia un aburrimiento candente y dispone los elementos del juicio, el tiempo y la conciencia de la artista para articularlos en una explicación general de la aportación específica de Hashemi sobre nuestro tema: el mismo aburrimiento que influye en la creación de una obra que usa el patrón como recurso creativo coincide originalmente con un patrón de pensamiento perpetuado en juicio de

falta de interés o el simple cuestionamiento (de la tradición) por parte de la artista. Ambos patrones parecen anularse entre sí para dejar ver que la crisis del aburrimiento es un patrón, no una realidad. Como si de alguna forma la experiencia simultánea y estructuralmente semejante entre la manufactura y la progresión del dibujo acortaran la percepción del tiempo para acercarnos al instante.

No por casualidad la envergadura temporal para la realización de patrones es tradicionalmente asociada al orden de la creación divina. La trama de líneas o hilos funciona como estructura que sustenta la plástica pero también . Cada hilo es la parte que se conecta al todo y por tanto cada uno de sus trazos o nudos es imprescindible para el cómputo final. En el trabajo de Hashemi identificamos esta estructura como la extensión temporal que la propia conciencia experimenta al crear la trama final. Como obra originada por el aburrimiento de la artista, se cuestiona el papel que el aburrimiento pueda tener como producto separado de un patrón de juicio para proponer un aburrimiento cercano a la noción de orden y diseño divino tan presente en el arte y la artesanía árabes. De esta forma el placer en el aburrimiento se desvela como la toma de consciencia del diseño de nuestro patrón de juicio de falta de interés personal(izado). Es el momento donde el aburrimiento es comprendido en su totalidad, en su dimensión creativa y por tanto, trascendente.

Esto denota una particular presencia de la conciencia que si bien pareciera anónima a primera vista, en el detalle se muestra personal y auténtica debido a la aparición de errores o irregularidades en el trazado que crea un vínculo más “humano” con el espectador. En última instancia este gesto de heroicidad cotidiana expresa una conciencia unida a la labor artesanal, al material y por el carácter fluido de su realización, a la intuición propia, anulando la separación inicial del aburrimiento. De aquí resulta que pese al aburrimiento inicial

experimentado en el presente autóctona, la conciencia del artista se vea transformada en el proceso de creación cuya evolución refleja la obra de forma simultánea. A este salto se refiere la historiadora de arte islámico Valerie Behiery:

Los nuevos trabajos abstractos, como el título de la exposición, muestran el mismo humor que las escenas domesticas tempranas y por lo tanto también los dos, desafían la gravedad de arte y expresan la ambivalencia del artista hacia la vida doméstica. Sin embargo, la belleza de estas alfombras 'garabateadas' parece anular los elementos irónicos. Hay algo acerca de su estética, la abstracción o proceso que reduce las tensiones y contrastes entre el pasado y el presente, lo público y lo privado o el arte y la vida, que caracterizan el arte de Hashemi; las alfombras o más exactamente el efecto de sus patrones abren un nuevo espacio para el espectador que se mueve más allá de la crítica.⁶⁹

Por lo tanto, la estrategia de superponer al patrón de pensamiento “aburrido” un patrón o guía de producción formal anula el carácter crítico o enjuiciador del aburrimiento para trascender la dualidad establecida en obras anteriores. No es casualidad entonces que esta obra reúna de forma simultánea y en un golpe de vista no solo multitud de detalles condensados en relativamente poco espacio sino que también transmite cierta compresión temporal. Esta síntesis unificada es la que entendemos como el horizonte de posibilidades de la obra de Hashemi: el juicio sobre el proceso temporal que daría el aburrimiento o la observación consciente de una totalidad visual experimentada desde el instante en acción.

⁶⁹ BEHIERY, V. (2014). *Nargess hashemi: the pleasure in boredom*. ubai: arrak lzaid.



Nargess Hashemi. *Alfombra*. ilo. 02x142 m. apróx.). 2013.

***Bored at the museum*, de Navid Nuur. 2011.**

www.boredatthemuseum.com

Las formas artísticas contrastan con el impacto evidente del aburrimiento en nuestros actos cotidianos y las inesperadas formas en que este se manifiesta ya sea en expresiones faciales o corporales. Concretamente, los museos contemporáneos denotan una gran incapacidad para gestionar el teatro del aburrimiento que impide la experiencia creativa libre. Aunque por otro lado el museo es un reto cada vez más necesario para transmitir un sentido global de la creatividad de cada conciencia. En cualquier caso, esta falta inicial de interés situacional señala directamente a una falta de subjetividad, de la capacidad autónoma de creación significativa y conductual. Este hueco evidencia una necesidad no tanto de huir del aburrimiento (puesto que bastaría con abandonar el museo) como de interactuar con el medio artístico, aunque consista en un simple gesto humorístico que registrar

fotográficamente. Esto es lo que de forma natural y desinhibida practican algunos visitantes a espacios expositivos al imitar los gestos o posturas de obras figurativas o abstractas, históricas o contemporáneas. Sin embargo, la trascendencia de este gesto, el impulso aprendido de integrar mediante la repetición, no solo supera el aburrimiento gracias al humor de la circunstancia sino que se acerca en cualquier caso a una extensión de la obra en sus posibilidades creativas. El resultado es un extraño y casi mágico ritual nacido bajo la ambivalente lógica del museo contemporáneo, entre el ocio y el aburrimiento. Remake espontáneo que acerca al espectador a reciclar su emoción proponiendo(se) a sí mismo como modelo, o incluso obra de arte, que testimonia su presencia mediante una improvisada representación. El uso de la fotografía como medio de documentación refuerza esta estrategia generando por sí misma una autorreferencialidad que se escenifica de forma voluntariamente cómica a la vez que encarna posturas de la obra cuyo contenido se presenta bastante alejado del original en la inmensa mayoría de casos.

El artista Navid Nuur rescata este recurso de performatividad fotográfica en *Bored at the museum* (www.boredatthemuseum.com), un proyecto web donde invita a compartir estos testimonios de visitas a exposiciones de arte en un banco de imágenes online cuya interfaz en escala de grises ya remite a la caleidoscópica y uniforme mirada del aburrimiento que parece motivarlas.

En 2011 realiza una publicación llamada *Bored at the museum, bored at the studio* [Aburrido en el museo, aburrido en el estudio] con motivo de su exposición individual *Post Paralellism*, realizada en la Kunst Halle Sankt Gallen de Suiza. En esta se puede ver una selección de fotografías del proyecto web acompañadas por polaroids con autorretratos del artista realizando el mismo gesto de imitación junto a sus propias obras, acabadas o en proceso pero siempre una guía de acción. El director y

comisario Giovanni Carmine explica este recurso creativo que más o menos conscientemente permite un moderado aprovechamiento del aburrimiento.

En cierto sentido, la gente en estas fotos está tratando de convertirse a sí mismos en las obras de arte que tienen frente a ellos. Por tanto, el aburrimiento se convierte en una especie de fuerza creativa, una idea que no podría ser indiferente a un artista cuyo trabajo a menudo se centra en la relación entre el cuerpo, el espacio, la acción y formas. Por tanto, estas imágenes vienen a documentar un tipo de comportamiento "proto performativo" que el arte indescritiblemente consigue generar como por magia.⁷⁰

Es esta una obra impulsada por el aburrimiento que permanece subterráneo en las conciencias de los visitantes a museos e incluso en las horas de trabajo del artista. Y en este sentido equipara a público y artista a la categoría de creador. Más concretamente, el aburrimiento entendido como un potente desmitificador tanto del espacio expositivo como del estudio del artista, lugares cuya función y contenido quedan desfasadas respecto a las nuevas tecnologías y el cambio que éstas comportan en la vida cotidiana y artística ya que con toda probabilidad la extensión de estas actitudes no solo se debe a la relajación de los modos contemplativos sino también a la democratización de la tecnología fotográfica.

Este indudable protagonismo de la técnica no solo propicia la dependencia a los dispositivos en tanto que mediadores entre la obra y el público sino que también suponen un intento por expandir la propia conciencia en el recuerdo a través de la fotografía. De aquí el carácter social del proyecto, al que se suma el propio autor, y cuya publicación impresa atiende al "aburrido" en primer plano. Salvo por la presencia o

⁷⁰ NUUR, N. (2011). *Bored at the museum/Bored at the studio*. Milán: Mousse Publishing.

ausencia del artista en la versión web e impresa respectivamente, se alude en todo caso a una masa de gente petrificada, inmóvil a la espera de la toma. Esta escena, fruto de la situación documentada, señala implícitamente una identificación entre el observador de las imágenes y el punto de vista, no del fotógrafo de turno sino de la máquina. Nuestra mirada es la mirada de la cámara, fría, distante y anecdótica. El guiño del obturador exorciza el aburrimiento en el museo y en el estudio, donde cada aburrido es un creador más.



Navid Nuur. *Bored at the museum.*

La conciencia aburrída separatista ya no existe aquí, ya que la identificación con la obra por imitación genera un movimiento natural de unificación y construcción de sentido concreto entre obra y espectador en el mismo instante de la acción. Ya se trate de conseguir una simple risa o de construir nuevas relaciones entre público, artista y obra, el aburrimiento propuesto por Navid Nuur parece garantizar su integración siempre y cuando el espectador participe de esta desmitificación del arte. Este planteamiento produce una inquietante situación donde el estatus se sacrifica a favor de la libertad creativa del

público aunque por otro lado se llegue a la pérdida de referencias conceptuales o emocionales que tan estrechamente liga al arte con la conciencia humana. Así el aburrimiento en esta publicación es reducido a su forma inmediata, sin juicio, es decir, a su presente instantáneo, a una presencia que une obra y conciencia desde la voluntad humorística. Y a la vez evidencia una voluntad de trascenderlo ya que efectivamente cada imagen muestra un momento de contención y atención sobre la obra y cómo el cuerpo la imita. No hay un juicio cuando se ignora la distancia entre obra y público. Cuando la creatividad no llega de la obra o del artista como una irradiación externa sino desde la apertura y el diálogo presente entre los dos.

Este simple gesto de unificación asociado a la disolución del aburrimiento hace que el tiempo no sea un elemento considerado. Mas bien al contrario, parece desvanecerse entre el empeño de los visitantes por conseguir una postura lo más fidedigna posible y la diversión generada al trasgredir el aura de la representación artística a partir del juego como acción disruptiva. De modo que inconscientemente, este gesto de imitación consigue trascender el entendimiento histórico y lineal que el museo propone, y no puede más que proponer, hasta los límites del intervalo presente. Su influjo exterior solo puede mostrarse como una propuesta temporal. En cambio es el espectador quien al abandonar esta propuesta y proponer su propia temporalidad desde el intervalo consigue abrir la brecha temporal hacia el instante e introducirse, probablemente de forma también inconsciente, al fondo significativo de las obras pero sobre todo al fondo significativo compartido con ellas, allí donde nos podemos redescubrir gracias al arte.



Navid Nuur. *Bored at the studio.*

Por esto resulta inútil juzgar el tiempo de contemplación o experiencia del arte como la base sobre la que invertir un recetario predeterminado para su goce ya que, como dijimos sobre el juicio específico del aburrido, la subjetividad con la que este se emite lo convierte en una ilusión que al ser proyectada nos separa del mundo pero que al ser reconocida y asumida desde nuestro centro de acción puede favorecer la transformación del sujeto juzgador. En definitiva, los gestos que quizás pudieran considerarse irreverentes, superficiales o aburridos para algunos, pueden implicar el ejercicio inocente de un esparcimiento para otros que ayudan en la medida de cada persona a la creación social de nuevos prototipos de relación entre público y arte. Prototipos que seguramente no son los que muchos esperan pero que indudablemente se muestran mucho más efectivos para aprender del aburrimiento.

Conciencia de nada, de Sergio Velasco. 2016.

La integración del aburrimiento es la meta última de la tesis. Por esto nos acercamos también a la producción de obra propia como artista no solo para investigar plásticamente los resultados, representaciones o efectos del aburrimiento personal sobre el propio hacer sino también como una inmersión en el proceso creativo desde el propio aburrimiento. De aquí que la selección presentada junto a esta tesis de la serie en proceso *Conciencia de nada* sea la verificación creativa y consciente de los potenciales tratados en la experiencia aburrida y su temporalidad a través de la suspensión del juicio. Lo que sería en último término, un reconocimiento de la nada creadora y espontánea de nuestra psique como vacío de indeterminación. Por ello el primer paso en el proceso ha sido, como en las obras anteriores, la experiencia de la conciencia separatista del aburrimiento. Partimos de su situación sufrida para comprobar que el mero reconocimiento de estar aburriéndose sin tapujos nos abre directamente a la posibilidad de integrarlo.

Es importante resaltar que aunque los resultados formales no tengan por qué guardar una coherencia espacial, cromática o temperamental intencionadas y por tanto, sean aparentemente dispersos, estos resultados emergen de las estrategias de creación del artista, y en el aburrimiento más todavía, de las creencias específicas sobre la realidad experimentada. Es por esto que nos dirigimos de forma ordenada y metodológica a cada obra al ponerla en práctica.

Teniendo en cuenta los elementos descritos a lo largo del texto, la conciencia, el juicio y el tiempo; y sabiendo que el aburrimiento es el final del proceso de proyección de juicios sobre el tiempo dedicado a X, entendemos que el proceso natural de experimentación sobre la

realidad impulsado por el aburrimiento tiene que compartir estos mismos elementos con el proceso consciente del participante artístico.

De esta manera no solo prestamos atención a la emoción en sí sino al enfoque mental que tenemos sobre la misma. Es en este momento justo cuando aparece el estigma del aburrimiento, reprimiéndolo. En este punto es conveniente evitar la expectativa, un recurso útil para suspender el juicio de falta de interés al tiempo dedicado a X. Entonces estaremos en disposición de tomar consciencia de nuestro propio aburrimiento, dado que hemos bloqueado el flujo de juicios contra la realidad y contra el sujeto. La conciencia se expande por el entorno más próximo habitando más el presente, y percibiendo el mundo sin contenido, un mundo de forma pura desligado ya de la racionalidad y abierto a la creación infinita o creación permanente que decía Robert Filliou.

Como hemos visto, esta capacidad para atravesar el aburrimiento y las implicaciones estéticas y artísticas que contemplan ha venido rompiendo los modelos de creación y pensamiento tratados a lo largo de la tesis. Incluimos aquí el terreno de la profesión artística, dado que ningún criterio o juicio motiva estas obras. Más bien será nuestro enfoque sobre la emoción el que comience el proceso de creación asociado al aburrimiento desde su conciencia separatista, contemplándolo como fiel reflejo de nuestra percepción. Entendiendo por tanto, que el objeto de aburrimiento que buscamos fuera somos nosotros mismos. Por lo tanto, y aunque al principio no sepamos como abordar la emoción y el malestar que asociamos a ella, se hace evidente nuestro poder al respecto, por lo que bastaría simplemente con evitar las expectativas dado que ahora es la propia conciencia la que se sabe creadora y cumplidora simultánea de tales expectativas. Solo entonces podremos experimentarlo abiertamente. Una vez que el juicio deja de emitirse llegan a percibirse las diferentes asociaciones, ideas, palabras o

imágenes que la propia mente facilita en forma de intuición. Hasta este punto consideramos nuestra primera parte en el proceso de creación. Un camino racional hasta la suspensión del juicio de falta de interés que nos deja a las puertas de la integración del aburrimiento. Como una bisagra entre la separatividad y la unidad, la conciencia del aburrido permanece siempre activa en la creación de la propia realidad, aunque se llegue o no a reconocer dicha capacidad.

En caso afirmativo, nos abrimos a la segunda parte de nuestro proceso creativo. De carácter más emocional, aquí habría que practicar una escucha mental sin juicio pero también cargada de comprensión hacia el aburrimiento, sintiéndolo de forma directa con el cuerpo. Será entonces cuando la idea aparece generalmente en forma de frase o imagen, la primera asociada a estrategias de creación determinantes en el proceso y aspecto de la obra; la segunda vinculada a la transmisión simbólica de significados que si bien son puramente subjetivos, también connotan aspectos básicos del aburrimiento al indagar en una simbología de elementos y situaciones cotidianas que de forma indeterminada acaban transmitiendo la pérdida en el aburrimiento.

La tercera parte del proyecto es puramente técnica puesto que consiste en dar forma perceptible a la idea intuitiva de la manera más fiel. Aquí se incluyen los aspectos compositivos de la pieza en gráfica, ritmo y presencia; y técnicos en fotografía, vídeo y performance, respectivamente. Pero al mismo tiempo se aplica el criterio estético personal, dando cabida a la intuición en aspectos conceptuales y formales para permitir la confluencia de las tres fases del método de trabajo seguido de forma una manera correlativa y simultánea que se muestra en cada pieza.

Los pasos 1 son racionales en tanto que se basa en la atención voluntaria donde la conciencia actúa de forma productiva mientras que

los pasos 2 son emocionales en tanto que se centran en aspectos del sentir consciente y por tanto proceden de forma receptiva para dar así más margen a la intuición. Esta sería una síntesis del proceso seguido:

- A1: Experimentar el aburrimiento focalizando la atención en aquello que “aburre” o en el sentir mismo de la emoción.
- A2: No tener expectativas.
- B1: Tomar consciencia del propio aburrimiento.
- B2: Acoger las ideas que vienen al pensamiento sin valorarlas o juzgarlas.
- C1: Realizarlas lo más fielmente posible a la intuición primera.
- C2: En la medida de lo posible, aplicar el criterio estético personal.

RELACIÓN DE OBRAS PRESENTADAS



[Ladrillos] Vídeo HD. 10 min. (bucle de 25 s.).

Esta obra es acompañada de una publicación A4 a color con más imágenes de muros.



[Almohada y trípode] Impresión digital.



[Balón y porexpan] Impresión digital.



[Gorra y muro] Impresión digital.



[Mantequilla y escoba]. Impresión digital sobre lona.



[Colchón y artista] Vídeo HD sin audio. 10 min.



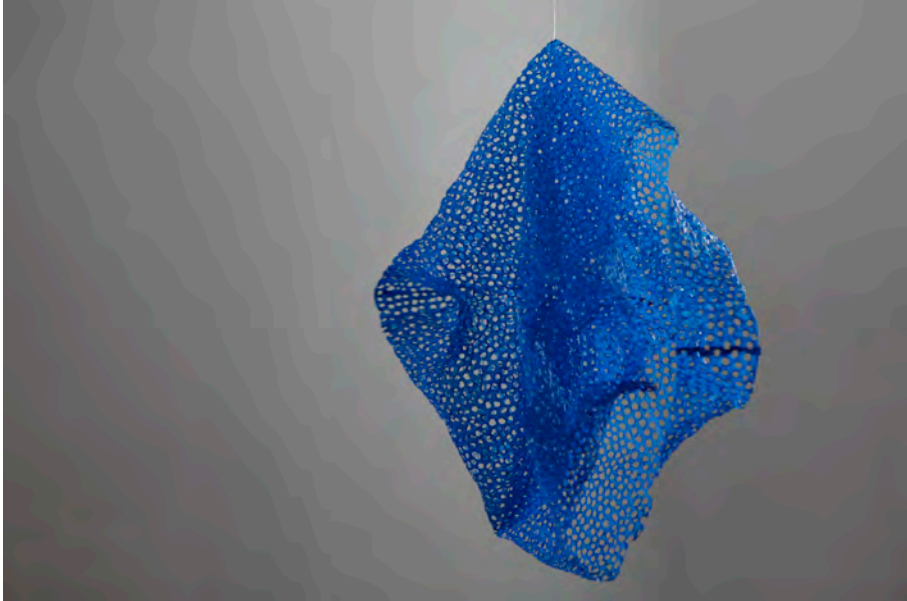
[Esponja e incienso] Vídeo HD sin audio. 10 min. (bucle de 3 s.)



[Piedra y pincel] Vídeo HD. 2 min. 45 s.



[Mortero y cristal] Impresión digital.



[Bolsa agujereada] Impresión digital.



[Flexo, papel film y macetero] Impresión digital.



[Antena doblada] Impresión digital.

PROYECTOS CURATORIALES.

Durante estos últimos años también comienzan a proliferar las propuestas curatoriales que toman el aburrimiento como eje de una exposición colectiva. Estas recogen obras de arte potencialmente aburridas, bien sea por el shock que estas producen, dando luz al más plano de los absurdos, o por mera contemplación desfasada con ritmos difícilmente soportables para la mente contemporánea. Como ya vimos, esta condición bicéfala del aburrimiento como producto de un tiempo sin sentido llega de atrás, aunque continua vigente, demostrando que pese a erapia ue a reacción ndiscriminada libre uicios) acilita, el aburrimiento es invocado como un fantasma de nuestra conciencia, que como todos los fantasmas, brillan por su dudosa presencia. De hecho, indagando en las motivaciones personales de cada artista, en estas colectivas se descubre con normalidad una ambigüedad que escapa a introducir el aburrimiento como eje de cada obra. Es por tanto que insistimos en el discurso curatorial que, en definitiva, asiste a la coral de obras.

Cabe mencionar antes de detenernos en las exposiciones colectivas seleccionadas, en otras que de forma más parcial, responden a una voluntad de aburrimiento. *Staring at the Wall: the art of boredom* (2013), comisariada por Katia Zavistovski y con la participación de Chris Akin, Seth Alverson, Uta Barth, Jeremy DePrez, Clayton Porter y Jenny Schlieff es realizada en la John M. O'Quinn Gallery del Lawndale Art Center de Texas. Entendiendo el aburrimiento como un impulso para la creatividad y el cambio, esta exposición parte de las estrategias de repetición, generación de inquietud y distracción como argumento para proponer un arte que media entre el aburrimiento como origen del

cambio (Alverson, Porter, De Prez, Jenny Schlieff) o el aburrimiento como fin de la obra (Akin, Barth).

Por otro lado, el par de colectivas *Bonjour tristesse, désir, ennui, appétit, plaisir* [Hola tristeza, deseo, aburrimiento, apetito, placer] (2013) y *Adieu tristesse, désir, ennui, appétit, plaisir* [Adiós tristeza, deseo, aburrimiento, apetito, placer] (2014), enmarcadas dentro del ciclo *Les formes des affects* [Las formas de los afectos] y dirigidas por Émile Renard y el equipo de La Galerie Centre d'Art Contemporain de Noisy le Sec (Francia). Los artistas participantes aquí son respectivamente: Ruth Buchanan et Andreas Müller, Guillaume Désanges, Florence Doléac, Lola González, Thomas Hirschhorn, Jirí Kovanda, Laura Lamiel, Anna Principaud, John Smith y Benjamin Swaim en la primera; Åbake, Ruth Buchanan et Andreas Müller, Lola González, Johan van der Keuken, Nicolas Momein, James R. Murphy, Jiří Skála y Benjamin Swaim en la segunda. Teniendo en cuenta la naturaleza emocional del ser humano en ambos casos, estas exposiciones enfrentan dos tipos de estrategias. La primera exposición se centra en la experiencia individual de los artistas, entre las que se encuentra el aburrimiento, para extraer las estrategias formales, conceptuales y discursivas de obras que llegan a ser “radicalmente solipsistas”, abriéndose al encuentro con la propia emoción; mientras que en el segundo caso se trata con obras de carácter más social, donde el artista permanece en negociación continua con sus colaboradores no para producir un discurso de reflexión subjetiva sino para crear nuevos modos de diálogo interpersonal.

Indisposición general. Ensayo sobre la fatiga, comisariada por Martí Perán. Fabra i Coats. Barcelona. 2015.

Tedium Vitae, comisariada por el equipo On Mediation/2. Galería ADN. Barcelona. 2015.

Durante 2015, se realiza en Barcelona una de las propuestas colectivas recientes más incisivas sobre el tema, compuesta por las exposiciones *Indisposición general. Ensayo sobre la fatiga*, y *Tedium Vitae*. Ambas están hermanadas por la curaduría de Martí Perán en la primera y la propia dirección que comparte éste con Anna María Guash en el programa de estudios curatoriales *On Mediation/2*, cuya exposición resultante, *Tedium Vitae*, comisariarían sus alumnos: Marta Bisbal, Gerda Kochanska, Andrea López Bernal, Laura Olea, Mònica Planes, Pol Ricart Herms Pablo Santaolalla, Carlota Surós y Joan Vila i Boix. Ambas exposiciones contienen un interesante elenco de obras, compartiendo la serie de autorretratos de Mladen Stilinovic *Artist at work* [Artista en el trabajo], hechos en 1978, cuando el artista se autofotografía sin hacer nada, descansando o meramente aburriéndose. La otra obra es una pancarta realizada en 2015 por Javier Peñafiel: *El trabajo, entonces, inaccesible para el capital*.

Sin embargo, como cabe esperar, nos extenderemos más detenidamente sobre la segunda exposición, dedicada al aburrimiento.





De arriba abajo: Mladen Stilinovic. *Artist at work* [Artista en el trabajo]. 8 fotografías en blanco y negro. 30 x 40 cm. 1978; Javier Peñafiel. *El trabajo, entonces, inaccesible para el capital*. Pancarta. 3x1,6 m. 2015.

Uno de los temas satélites del aburrimiento en la sociedad contemporánea es el estrecho vínculo con las condiciones de producción y consumo que rigen los ritmos vitales de las personas. Este par de muestras funcionan como dos caras de una misma moneda. De un carácter declaradamente político, estas exposiciones reflejan polaridades del comportamiento humano bajo las condiciones del capitalismo. Como un recopilatorio de “visiones artísticas” sobre el tedio, las obras declaran tomarlo –junto a la pereza de Mladen Stilinovic⁷¹, como una potencial emancipador o creativo, según el equipo curatorial, también una vía política de resistencia ante los excesos del sistema capitalista. En ambos casos, tedio y fatiga pueden llegar a ser un “despertar de la conciencia que permite atacar los síntomas de la enfermedad. [...] En un mundo histérico, aburrirse es sentar y pensar, coger aire y escuchar.”⁷² De aquí la importancia en esta exposición de la obra de Stilinovic en torno al trabajo, así como el énfasis sobre la importancia de la pereza que comenzó Paul Lafargue y que el artista propone en su texto homónimo.

⁷¹ STILINOVIC, M. (1993). “Praise of laziness”. https://mladenstilinovic.com/works/10_2/ (Consulta: 4 de febrero de 2017).

⁷² PERÁN, M. (2015). *Indisposició general. Assaig sobre la fatiga. 1/3: Índex*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona/Institut de Cultura de Barcelona. P. 15.

La fatiga es uno de los síntomas más evidentes que nuestra sociedad padece. Según Martí Perán, el sometimiento al trabajo como fuerza de “autoproducción de identidad” es la carta de presentación para una vida paradójicamente autorresponsable basada en la “hiperactividad” de los ritmos de vida que tarde o temprano acaban desgastando la mente y el cuerpo. Por esto, *Indisposición general. Ensayo sobre la fatiga*⁷³ elabora una crítica general al sistema capitalista compartida por los artistas. Crítica que incluso rescata para la fatiga una estrecha vinculación a la melancolía en tanto que frustración para el desempeño intelectual abierta a la posibilidad creativa.

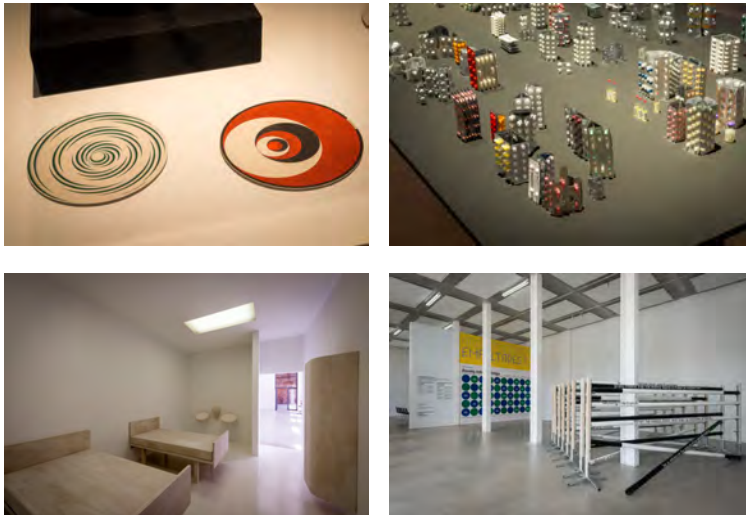
Con la fatiga, la hiperactividad muda en mera producción de detención. En la negativa a la producción de la fatiga permanece el principio emancipatorio de la deseducación; y en su neutralidad descansa la promesa, quieta, de toda la diversidad posible. Este elogio de la fatiga, emparentado con las apologías de la pereza, del anonimato, de la desaparición y de la inacción, ocupa en el horizonte de la experiencia contemporánea la posición, dándole la vuelta, que tiempo atrás ocupó la melancolía, a iencia eor raducida.⁷⁴

De este modo la fatiga también se muestra como catalizadora de la experiencia creativa, facilitando el cambio de mentalidad y cuestionando tanto el entorno exterior como el interior. Es normal entonces que inspiren más cansancio que aburrimiento, dado que este necesita del “abandono”, tal como decía Vladimir Jankélévitch. Para el desapego del mundo. Cada obra alude en todo caso a una impotencia radical experimentada bajo el paraguas sistémico del capital. Los 29

⁷³ Artistas participantes: Andrea Aguado, Xavier Arenós, Samuel Beckett, Espai en Blanc, Erick Beltrán, Iñaki Bonillas, Domènec, Marcel Duchamp, Pepe Espaliú, Mounir Fatmi, Eduardo Fukusima, William Kentridge, Marcellvs L., Julia Montilla, Bruce Nauman, João Onofre, Gina Pane, Carlos Pazos, Javier Peñafiel, Perejaume, Nedko Solakov, Sinéad Spelman, Mladen Stilinovic, Alina Szapocznikow, Sam Taylor Wood.

⁷⁴ PERÁN, M. (2015). *Indisposición general. Assaig sobre la fatiga. 1/3: Índex*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona/Institut de Cultura de Barcelona. P. 15.

obstáculos de carrera con inscripciones del *Arte de la guerra* de Sun Tzu en la obra *Sin historia* de Moutmir Fatmi; la rígida y monótona maqueta a tamaño real de una habitación de hospital para tuberculosos en Finlandia en *24 horas de luz artificial* de Domènec; el paisaje conformado por blísteres de medicamentos en *Un mundo basado en la evidencia* de Julia Montilla; e incluso los pioneros rotorrelieves de Duchamp son algunos ejemplos de la contención e hipnosis permanentes a las que nos entregamos para sobrevivir en la vida contemporánea.



De arriba abajo e izquierda a derecha: Marcel Duchamp. *Rotoreliefs* [Rotorrelieves]. 1965; Julia Montilla. *Un mundo basado en la evidencia*. 012; omènec. *24 de llum artificial* [24 h. de luz artificial]. 1996; Moutmir Fatmi. *Sans histoire* [Sin historia]. 2007.

Esta ilusión parece quebrarse cuando aparece la fatiga. Experimentada en este proceso, es síntoma de un evidente desgaste físico y mental que nos empuja al incordioso cansancio del mundo. La aceptación de este molesto estado nos adhiere a pies juntillas al sistema de producción capitalista, derivando inconscientemente en el

aburrimiento que aparece al juzgar críticamente o por mera falta de interés a la cansina lógica de trabajo y consumo capitalistas. *Tedium Vitae* aborda este abandono de la conciencia. Todas las obras acaban aludiendo al trabajo o sus condiciones remuneradas, acompañándonos a la soledad y al aburrimiento de una vida ociosa que cada vez más tristemente suele confundirse con la vida laboral: Stilinovic señala en el título el contradictorio gesto con los retratos donde descansa tumbado; Martí Lllavaneras entiende la productividad en términos de desgaste físico y relatividad del tiempo al colgarse de diversos lugares en *Hangingout*; Adriana Melis muestra la descripción de sueños de trabajadores cubanos que alienados en su trabajo llegan incluso a dormirse; Raquel Frieria contrata a un actor profesional para que “pierda el tiempo” durante su jornada laboral monitorizada; Marta Burugorri utiliza el día de descanso judío, el Sabbath, y más concretamente la sirena que lo inaugura, para realizar todas aquellas actividades que su cultura reprime; el grupo de música garage pop pamplonés Los Jambos cantan a una determinada conciencia de generación juvenil contra la producción de identidad, el trabajo y el sistema de relaciones que conforma la vida adulta; Jaume Simon Contra nos remite al bailar Vicente Escudero al improvisar un taconeo sobre los “perturbadores” golpes que hace la vivienda en obras adyacente; Sol Prado realiza una performance sobre la absurda y monótona tautología del sistema del arte motivada por la crítica hacia el artista como productor; Javier Peñafiel con su poesía crítica, al señalar también contradicciones del capitalismo. Todas estas obras muestran un descontento hacia el mundo exterior, nítidamente definido en las reminiscencias romanas del *taedium vitae*. En un ambiente de crisis social y económica, estos artistas se sitúan frente a la vida desde la práctica de la pereza y el aburrimiento, o al menos en sus obras. Pese a que la voluntad principal del conjunto expositivo de proponer el aburrimiento como catalizador creativo, entendemos que el

posicionamiento más racionalista, politizado si se quiere, sugiere un posicionamiento voluntario en el papel de víctima del sistema que, pese a ser una voz fundamental, no ayuda en este caso a la toma de responsabilidad sobre el propio aburrimiento. De este modo el equipo de *Tedium Vitae* propone una conciencia del aburrimiento ciertamente considerada aunque no integrada plenamente en la experiencia propia, dado que inmediatamente es proyectada mediante juicios de falta de interés sobre las consecuencias del sistema tardo capitalista. De aquí que el tiempo en cada una de ellas sea el tiempo del esfuerzo en la rebeldía, la liberación de la alienación, y la toma de expectativas. Un tiempo abierto a la incógnita sobre el devenir del mundo. De aquí que el aburrimiento aun mantenga sus reservas en la separatividad crítica.



Visión general de *Tedium Vitae*, en orden de profundidad y de izquierda a derecha (a excepción de la performance de Sol Prado): Adrián Melis: *Plan de producción de sueños para las empresas estatales en Cuba* (2011-2014); Javier Peñafiel: *El trabajo, entonces, inaccesible para el capital* (2015); Marta Burugorri: *Shabbat Shalom* (2012); Martí Llavaneras: *Hangingout* [Pasando el rato] (2011); Los Jambos: *Playlist + material gráfico* (2013-2014); Jaume Simon Contra: *Zapateando a la cocina con el martillo del albañil de al lado* (2012); Mladen Stilinovic: *Artist at Work* [Artista en el trabajo] (1978); Raquel Frieria: *Sobre perder el tiempo* (2007); Sol Prado: *El principio Wannabe* (2015).



De izquierda a derecha y de arriba abajo: Adrián Melis: *Plan de producción de sueños para las empresas estatales en Cuba* (2011-2014); Marta Burugorri: *Shabbat Shalom* (2012); Martí Llanereras: *Hangingout* [Pasando el rato] (2011); Los Jambos: *Playlist + material gráfico* (2013-2014); Jaume Simon Contra: *Zapateando a la cuina amb cops de Martell del paleta del pis del costat* [Zapateando en la cocina con el martilleo del albañil de al lado] (2012); Raquel Frieria: *Sobre perder el tiempo* (2007); Sol Prado: *El principio Wannabe* (2015). Además de las citadas anteriormente: Javier Peñafiel: *El trabajo, entonces, inaccesible para el capital* (2015); Mladen Stilinovic: *Artist at Work* [Artista en el trabajo] (1978).

***Episode 6: blank page*, comisariada por el equipo Insitu. Berlín. 2014.**

Otra exposición que atiende al aburrimiento desde una perspectiva de unidad con la psicología personal es *Episode 6: blank page*. De carácter más lúdica, individualista y focalizada más en los aspectos intuitivos del artista que en los fenómenos sociales y económicos, esta exposición se acerca al diálogo interior con el aburrimiento. En 2014, el espacio berlinés Insitu, una asociación de jóvenes comisarios dedicados al arte contemporáneo, realiza esta muestra de la mano de Marie Graftieaux, Nora Mayr, Gilles Neiens y Lauren Reid, enmarcada dentro de su primer ciclo de exposiciones. Centrados en el poder corrosivo que esta emoción ejerce sobre las expectativas, la eficiencia o la competitividad, entienden el aburrimiento como uno de los momentos propicios para la creatividad. Eso sí, una creatividad errante donde la conciencia experimenta el error del juicio como origen del aburrimiento para abrirse a una vagancia sin complejos, asumida no como pérdida sino liberación que se expande sobre el mundo para interpretarlo bajo su propia subjetividad. Cualquier situación parece apropiada para ello mientras se pasea, se espera, se saca punta a un lápiz, se come pizza o simplemente se permanece sentado. Cualquier situación cotidiana es susceptible de descubrimiento. De aquí la alusión a la famosa “página en blanco” de Mallarmé. De este modo, y “aunque el aburrimiento puede adquirir una connotación sombría, el resultado de estas producciones artísticas no premeditadas puede ser positivamente sorprendente, impulsado por factores como la intuición, el humor y la espontaneidad.”⁷⁵ Cada una de las obras apunta a dicho origen, donde la imaginación es disparada ante un evento u objeto determinado,

⁷⁵ INSITU (2014). “Episode 6: blank page”. <http://insitu.berlin.com/episode-6-blank-page/> (Consulta: 17 de febrero de 2017).

remitiendo vagamente al aburrimiento o la monotonía experimentada en acciones repetitivas o rutinas de los propios artistas.

En *4,9 km.* (2014), Andreas Burger muestra moldes de escayola de pequeños objetos desechados en la calle durante el trayecto diario de 4,9 km que recorre la artista desde su apartamento a su estudio. Con este recurso, ralentiza el paso del tiempo y su consecuente desgaste. Conservando la forma aunque no el material, la memoria de estos arrugados desechos es rescatada a costa de perder la resistencia en el tiempo y la flexibilidad que tenían en su anterior condición de basura. Ahora, son frágiles esculturas, proyecciones inmaculadas de la suciedad y abandono originales.



Andreas Burger. *4,9 km.* 014.

Una estrategia semejante es la que sigue Jan Freuchen en *Quattro Stagioni* [Cuatro estaciones] y *The Circle & The Square* [El círculo & la plaza], de 2008 y 2013 respectivamente.⁷⁶ La primera consiste en moldes en bronce de cajas de pizza apiladas, formando bloques pintados de blanco que transforma en este caso al contrario, una inconsistente aunque útil caja en un pesado y monótono objeto de arte. Como Andreas

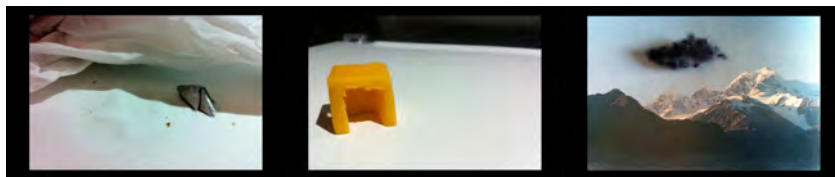
⁷⁶ Ambas forman parte del proyecto expositivo *The Circle & The Square* comisariado por el artista. Más información: http://issuu.com/lordjimpublishing/docs/the_circle_and_the_square_3 (Consulta: 3 de marzo de 2017).

Burger, la estrategia de elegir el objeto cotidiano, irrelevante y literalmente vacío, para llenarlo con material escultórico, o incluso con los bordes de la pizza en el caso de la segunda obra, les insufla la trillada referencia minimalista y su reflexión sobre la forma y el vacío mientras que simultáneamente levanta un monumento a la bulimia consumista. Una agitación al aparente vacío cotidiano que el artista regenera con extraña heroicidad.



Jan Freuchen. Izqda.: *Quattro Stagioni* [Cuatro estaciones]. 2008; dcha.: *The Circle & The Square* [El círculo & la plaza]. 2013.

Seat assignment (2010 en adelante) de Nina Katchadourian es un proyecto en curso que documenta los encuentros y relaciones intuitivas que la artista realiza de forma espontánea cada vez que hace un vuelo en avión desde marzo de 2010 (hasta la fecha, más de un centenar). Desde su asiento y con diversidad de objetos cotidianos en las manos (comida, revistas, ropa, etc.), improvisa las formas que registra con el móvil, dando como resultado multitud de encuentros inusuales, casi surrealistas. El resultado es toda una serie de fotos y vídeos que posteriormente clasifica. En definitiva, este proyecto refleja con claridad la dispersión creativa del aburrimiento que puede producir esta espera.



Nina Katchadourian. *Seat assignment*. Fragmentos] 010

Armand Quetsch realiza una serie de 16 fotos en un paseo por el campo. Sin más motivación que el mero aburrimiento *Walk the dalk* (2014) muestra pequeños fragmentos de este paseo, inconexos y demasiado pequeños como para distinguir en la imagen más que ramas de árbol. Posteriormente aplicará un filtro de color básico a cada una, resultando imágenes de misma luminosidad y demasiado limitadas en el encuadre como para situarnos en el espacio, lo que evitará la identificación racional de espacios para sugerir la pérdida en el paisaje. Esta posible pérdida queda así sugerida en la última impresión, plenamente negra.



Armand Quetsch. *Walk the dalk*. 014.

Sacar punta a un lápiz hasta que se acaba es lo que hizo Albrecht Schäfer en *Bleistift auf Papier # 13/2* [Lápiz sobre papel #13/2] en 2010. Como quien se prepara para un dibujo “definitivo”, el gesto de

sacar punta a un lápiz como “sacar punta a un pensamiento” coinciden aquí de forma literal en un mismo gesto técnico y conceptual, sintetizado con la típica descripción de cartela “lápiz sobre papel” para crear un sinuoso recorrido sobre el papel en blanco. Schäfer superpone así el instante intuitivo a la dejadez de la viruta que va cayendo mientras el lápiz se transforma con mucho cuidado, en la obra final.



Albrecht Schäfer. *Bleistift auf papier #13/2. 010.*

La última pieza de la exposición remite a nuestro entender de forma más precisa al aburrimiento. Haciendo una clara alusión a su potencial para viajar con el pensamiento *Teleporting machine* [Máquina teletransportadora] documenta la acción que realiza Ivan Moudov en 2005, creando sorprendentes nexos con el espectador, que probablemente haya realizado este simple gesto: el artista aparece en los momentos de equilibrio que consigue sobre una silla, llegando incluso a una postura casi horizontal, rompiendo sutilmente los límites

establecidos cuando el aburrimiento comienza a divertirnos o incluso a ponernos en peligro.⁷⁷



Ivan Moudov. *Teleporting machine*. 005.

En conjunto, *Episode 6: blank page* es una muestra internacional de artistas que si bien es cierto no se declara por las fuerzas del aburrimiento, muestra de forma sobrada las variedades de su potencial. Y aunque cada obra llega a ser producto, si no del mismo aburrimiento, de estados semejantes, todas ellas comparten los elementos aquí citados. Cada registro u objeto apunta hacia una conciencia de unidad con el entorno más inmediato del artista. Lejos de preocupaciones intelectuales o juicios críticos, cada obra remite al cuerpo humano u objetual como vehículo de experiencia creativa que de forma inocente e improvisada transforma una cotidianeidad monótona y anodina en un camino para la sorpresa. Estos gestos, como señalan los comisarios, insertan el arte dentro de la vida del artista compartiendo de forma fluida el tiempo dedicado a cada acción. De modo que el tiempo, bien sea durante la espera en el avión, paseando, en los intervalos de equilibrio en una silla, e incluso en la realización de moldes, es el soporte para el desarrollo creativo del arte desde lo que podríamos considerar como

⁷⁷ "Teleporting machine". Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=CBhViozYaWU> (Consulta: 14 de febrero de 2017).

aburrimiento. ¿Dónde queda entonces el juicio que aquí explicamos como detonante? Aunque ya hemos apuntado las estrategias que sustentarían el discurso de la exposición, cabe mencionar, quizás con más énfasis aun, que el juicio en estas piezas es dejado a la responsabilidad del espectador que se une o separa, que descubre o juzga, la fina y flexible lámina por donde transitan estos artistas. Este es sin duda el valor que extraemos de la muestra. La hoja en blanco ya no es tanto un soporte o espacio para la expresión como una vasta dimensión de tránsito en la que los límites los ponemos nosotros. En este sentido, *Episode 6: blank page* nos recuerda que cuando la intuición invade al aburrimiento, este es convertido inmediatamente en un catalizador de la experiencia estética, haciendo de la conciencia una creadora de subjetividad.



Episode 6: blank page. isión eneral e a xposición.

***Boring Conference*, por James Ward. Londres. 2010-17.**

Una última propuesta, a caballo entre la exposición teórica de contenidos y la escena artística, es *A boring conference* [Una conferencia aburrida]. Ideado por James Ward, un especialista en marketing que apostó por el aburrimiento al organizar en 2010, y tras el fracaso de un evento de características semejantes, este ciclo de conferencias “aburridas” está siendo un éxito en Londres, donde se realiza por séptimo año consecutivo. La propuesta consiste en invitar a ponentes (desde dentistas a comediantes) para que expliquen diversidad de temas que aparentemente pudieran verse como aburridos, aunque tras profundizar en ellos se desvelen apasionantes: estornudos, tostadas, líneas amarillas, secadores de mano o impresoras de los años noventa.

La idea básica es que el tema necesita ser aburrido pero el contenido no debería serlo. [...] Tiene que haber algo en el tema que el conferenciante pueda llevar a cabo con entusiasmo y hacer interesante. De hecho, la mayoría de las cosas, si nos fijamos en ellas con suficiente detalle, pueden llegar a ser fascinantes. Casi siempre hay algo allí.⁷⁸

A boring conference resulta ser un sorprendente ciclo donde el aburrimiento es actualizado y puesto en cuestionamiento desde la propia subjetividad de los individuos. Intentando despertar la atención consciente sobre objetos o situaciones cotidianas que generalmente pasan desapercibidas, estas charlas no solo abren a compartir conocimientos mayoritariamente juzgados de aburridos sino que también favorecen la integración del aburrimiento mismo dentro de las personas al desmontar su estigma de forma tan directa. Es por esto que

⁷⁸ HENLEY, J. (2014). “The Boring Conference – the fascinating world of the mundane and ordinary”. <http://www.theguardian.com/society/shortcuts/2014/may/27/the-boring-conference-fascinating-world-mundane-ordinary-london> (Consulta: 17 de febrero de 2017).

también encontramos una interesante aunque no declarada función creativa en este ciclo anual, dado que contribuye al cuestionamiento de lo normativo y cotidiano para convertirlo en fuente de pasión, y más relevante aun para nuestro tema, favorece un acercamiento al mundo donde lo banal y lo insignificante son reconocidos como fuente de experiencia estética.

5 CONCLUSIONES: El sentido del aburrimiento.

La llegada del aburrimiento es la deforestación del sentido. Inclusive del sentido mismo del aburrimiento. Por esto acaso ni solemos preguntarnos qué valor tiene esta experiencia. Pero lo más llamativo de toda nuestra relación con esta emoción sea precisamente como pese a la desvalorización que repele cualquier significado sustancial para la propia conciencia, el aburrimiento sea un estado al que aferrarse con tanta facilidad. Nuestro paso por su siniestralidad inconsciente ha clarificado esta falta como la respuesta a un juicio que voluntaria o involuntariamente es lanzado sobre la pantalla del mundo. Sin embargo, el juicio que conforma el aburrimiento no suele cargar de contenido lo juzgado sino más bien al contrario, lo anula. Esto ha fabricado la ilusión trágica de que la experiencia del aburrimiento, como sus objetos de agresión (entre ellos la vida misma), no tienen sentido. El filósofo Lars Svendsen resume esta asunción al asociarla a una ausencia de identidad u objetivo en la vida. Bien sea momentánea o permanentemente, “tedio y falta de sentido resultan, en última instancia, coincidentes; y el sujeto moderno cree que puede adquirir ese sentido a través de diversas transgresiones del yo, convirtiendo en suyo cualquier otro sentido disponible.”¹ De forma que el ser humano está condenado a reinventarse en un cambio fatigante si lo que quiere es escapar del aburrimiento. El aburrimiento como *pathos* inexorable de la vida con el que comenzábamos la tesis parecía no tener solución.

En esta tesis nos hemos propuesto trascender el foco de esta creencia, que como tal, tiene una naturaleza ficticia que si carece de sentido desde la concepción separatista, lo cobra gracias al individuo desde una conciencia en unidad que es capaz de reconocerlo como ilusión, sin negarla y aceptándola como tal. Como dice Peter Toohey,

¹ SVENDSEN, L. (2006). *Filosofía del tedio*. Barcelona: Tusquets. . 98.

logramos entenderlo desde una nueva perspectiva, carente de juicio y estigma. Por tanto el aburrimiento no es positivo o negativo:

No hay necesidad de marcar a la emoción como algo infantil, como signo de pereza u ociosidad, o, peor aún, para que sea alarmantemente significativa dotándola de argumentos filosóficos. El aburrimiento es una parte normal, útil y muy común de la experiencia humana. Que muchos de nosotros la suframos no debería ser motivo de vergüenza. Sencillamente, el aburrimiento merece respeto por la experiencia aburrida que es.²

De aquí que comenzáramos la tesis planteando la importancia del aburrimiento en relación con la creatividad a partir de la conciencia que podamos tener sobre esta emoción, partiendo de la realización de juicios de valor sobre el mundo que confirman de forma subterránea una concepción del sujeto como ente separado de la totalidad. Poco a poco, descubriendo los mecanismos que construyen esta interpretación dualista del aburrimiento, hemos ido acercándonos a las puertas del descubrimiento creativo con una conciencia que encontraba su aburrimiento como producto de la proyección de juicios de valor que no hacían sino encubrir una desvalorización fundante hacia uno mismo que es llevada a la vida en general o la obra de arte en particular.

Pese a la dificultad inicial de abordar no solo el tema del aburrimiento, sino también darle un enfoque centrado en la conciencia para que trascienda la interpretación generalizada (separatista), y frente a la escasez de fuentes específicas, consideramos haber llegado al final de la tesis habiendo cumplido los objetivos planteados al comienzo. Específicamente, nos referimos al primer objetivo de la tesis por clarificar la presencia del aburrimiento en el patrimonio artístico contemporáneo al dar una panorámica general de su calado y

² TOOHEY, P. (2011). *Boredom: a lively history*. Cornwall: ale niversity ress. .190.

potencialidades. Esto se inicia al proponer rápida y escuetamente al aburrimiento como emoción transversal patente en la historia del arte hasta su refinamiento en la sociedad contemporánea (Capítulo 1). Da cuenta de ello el haber localizado en sus versiones históricas cada uno de los elementos a los que ha ido haciendo referencia el texto y el énfasis que realizamos en cada época sobre la creatividad en base al deseo o su pérdida, la proyección mental y la desvalorización psíquica subyacente para aglutinarlos en el fenómeno del aburrimiento contemporáneo. Por otro lado, siendo este último factor, el de la desvalorización, la base psíquica desde la que opera el aburrimiento hemos podido comprobar la importancia del mismo no solo a nivel formal y palpable en parte de la producción artística del siglo XX y principios del XXI sino también como orden implícito desde el que los artistas configuran consciente o inconscientemente los productos de su creatividad así como su relación personal con ella. Esta ha sido quizás, una de las aportaciones más reseñables.

Posteriormente profundizamos en esto último para adentrarnos en la consecución del segundo objetivo al contribuir a la integración personal y social del aburrimiento desde el arte promoviendo una nueva interpretación sobre el mismo. Meta alcanzada a través de dos propuestas. La primera es la elaboración de la estructura de la tesis, donde se viaja desde la interpretación separatista hacia la unitaria. La segunda se apoya en esta sirviendo de bisagra entre ambas interpretaciones de la conciencia al ser la búsqueda del sustrato inconsciente del aburrimiento el motivo que nos ha permitido confirmarlo, gracias a la obra de arte, como fenómeno que responde fielmente no solo a la falta traumática sino también a la falta de responsabilidad del sujeto para asumir la construcción de su desvalorización por sí mismo, así como por otro lado, la posibilidad de cambiar la actitud hacia el aburrimiento y impregnarse del coraje

necesario para dar el salto cualitativo que diferencia la creación inconsciente de aburrimiento del estado genuino y liberador de la creación consciente (Capítulo 2). Aquí nuestra labor ha consistido en articular los referentes necesarios para extraer dichos factores subyacentes.

Por otro lado, después de investigar sobre la naturaleza del aburrimiento, entendiendo esta como un orden inestable, subjetivo, e incluso caprichoso de la conciencia, y viendo también en este conocimiento las posibilidades reales de trascender los efectos negativos de su percepción, nos disponemos a cubrir el tercer objetivo, que ha sido incentivar el pensamiento creativo y la expansión del marco conceptual que rige el tratamiento integral del aburrimiento contemporáneo. Para esto hemos considerado necesario hacer un pequeño desvío considerablemente enriquecedor que se detuviera en el poder de la conciencia desde los modelos científicos de la ciencia de vanguardia. Caso a través del que nos hemos permitido inaugurar un diálogo interdisciplinar sobre nuestro tema pese a la aparente lejanía con la práctica del arte. Más concretamente, ha resultado ser un modelo útil para comprender el carácter relativo del aburrimiento al situarlo dentro de las teorías sobre la naturaleza del tiempo. Lo que nos da por fin una base sólida sobre las que situar las dos aportaciones filosóficas más importantes a nuestro criterio (Capítulo 3). En este sentido, podríamos decir que la consecución de este tercer objetivo ha permitido construir el primer paso equilibrado de la conciencia hacia la “nueva” interpretación del aburrimiento.

La compleción del cuarto objetivo resulta ser paralela a la del primero en tanto que comparten, primero el análisis del aburrimiento y luego sus mecanismos de creación. Esto cierra la estructura circular de la tesis pero también marca la dirección del desvío creativo que la caracteriza. La diferencia fundamental es que a diferencia del objetivo

inicial, donde la conciencia iba descubriéndose a si misma conforme se experimentaba carente de creatividad, este último ya lo contempla como recurso consciente que el sujeto utiliza para la elaboración de significado propio. Es por esto que nos ceñimos al aburrimiento moderno desde la práctica artística para resaltar la importancia histórica y actual del mismo en el debate que nos concierne (Capítulo 4). De forma que conseguimos mostrar como los descubrimientos anteriores se aplican con exactitud a varias propuestas de producción artística de vanguardia y contemporánea. Así, llegados a este punto, el aburrimiento no puede sino contemplarse como una creación más de la conciencia; no un fenómeno que bloquea la creación. Y en todo caso, como se ha mostrado a través del arte, un aliciente más para la misma.

Finalmente, el quinto objetivo queda cubierto con la producción de *Conciencia de nada*, que ha supuesto la experimentación de este estado a nivel vital y concretamente artístico. Siendo el acompañamiento más adecuado que hemos encontrado para estimular la creatividad propia y el autoconocimiento interior, además de conseguir la síntesis práctica de la hipótesis inicial. Por ello confirmamos que la conciencia puede utilizar la experiencia artística como forma práctica de crear el aburrimiento y, también por esto mismo, de ser un canal para trascenderlo hasta verlo desaparecer.

La filosofía de Eugenio Trías nos permite integrar esta visión trascendente de la conciencia aburrida al entenderla como una posible habitante de la frontera de la experiencia subjetiva. Por tanto, el aburrimiento moderno ya no es una condición inevitable de la vida sino una posibilidad que se abre o cierra como un interruptor que activa o desactiva la percepción y el juicio hacia lo trascendente. De modo que en la angustia, que ya Kierkegaard asociara al aburrimiento, nos dice Trías que “se produce una genuina suspensión del cerco, de lo intramundano, abriéndose a la experiencia de lo que trasciende, el

sinmundo”.³ Así el aburrido se halla según esta *lógica del límite* frente a lo trascendente aunque su conciencia enjuicie lo experimentado.

Esa conciencia, triste y desventurada se reconoce entonces radical e intrínsecamente finita, contingente y nula en sí, pero proyecta entonces fuera de sí, un principio o fundamento, que instituye la categoría negativa de in finito, como negación de eso nulo en sí, o negativo en sí, que ella es, y asigna a eso infinito el carácter de lo verdaderamente real o de lo afirmativo.⁴

De modo que desde la angustia podemos comprobar como la desposesión del ser en tanto que límite de una experiencia aburrida no deja de ser provocada por un miedo a sí mismo que provoca la proyección mental del infinito como negación de la supuesta incertidumbre que acarrea nuestra finitud. El aburrimiento por tanto es producto de una conciencia reaccionaria ante la frontera que divide el cerco de lo aparente del ámbito trascendente. Pero, al depender de un ámbito negativo, es decir, proyectado, el aburrimiento se desvela básicamente en una ilusión, un fantasma de la mente que campa por esta zona fronteriza de la experiencia.

Esta ha sido la principal aportación que el arte ha realizado al tratar del aburrimiento puesto que desde su frustración, ha invitado al espectador a nuevas experiencias o modos de hacer e interpretar la realidad, aplicando de forma más o menos consecuente su voluntad de forma creativa para propiciar este cambio. Susan Sontag explica este aburrimiento como el residuo del choque entre la cultura artístico literaria y la cultura científica, tendentes respectivamente hacia la “internalización” y “externalización” de la conciencia. No obstante la autora señala como el arte contemporáneo rompe esta división al acercarse a la ciencia con un carácter que esquivo el hedonismo

³ TRÍAS, E. (1985). *Los límites del mundo*. Barcelona: Destino. P. 237.

⁴ TRÍAS, E. (1991). *Lógica del límite*. Barcelona: Destino. P. 331.

tradicional. “Lo que estamos presenciando no es tanto un conflicto de culturas cuanto la creación de un nuevo (y potencialmente unitario) tipo de sensibilidad.”⁵ De modo que podemos afirmar que, siguiendo el argumento de Sontag y los propios de nuestra tesis hasta sus últimas consecuencias, el aburrimiento no existe, sino más bien un conflicto de la conciencia que anclada en los paradigmas precedentes no logra adaptarse a la nueva sensibilidad.

[...] la acusación de aburrimiento es realmente hipócrita. En un sentido, no existe cosa semejante al aburrimiento. El aburrimiento es solo otro nombre para determinadas especies de frustración. Y las nuevas lenguas que el arte interesante de nuestra época habla, son frustrantes para la sensibilidad de la mayoría de las personas educadas.⁶

El enlazamiento con esta nueva forma de conciencia no solo comporta nuevos modelos de pensamiento y proceder artístico sino más esencialmente, un nuevo paradigma creativo. En esta línea nuestro planteamiento no se libra de una cuestión fundamental que debido a su amplitud dejamos para investigaciones posteriores, aunque la hayamos señalado a través de las diferencias entre el *orden explicado* y el *orden implicado* de David Bohm y la *creatividad permanente relativa* y la *creatividad permanente absoluta* de Robert Filliou. Valga decir que nuestra estrategia ha sido utilizar la conciencia como punto de unión que, necesariamente aplicada de forma *consciente*, permite la síntesis de ambas líneas en esta tesis. La liberación del aburrimiento mediante su toma de conciencia conlleva la ventaja de esta visión unitaria de la creatividad. Sin embargo, se evidencia que las primeras son de orden dual, entendiendo la creación como acto perpetrado por la conciencia. Atañen a la naturaleza del concepto de creatividad asociado al

⁵ SONTAG, S. (2005). *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara. P. 380.

⁶ Ibídem. “Una cultura y la nueva sensibilidad”. P. 89.

aburrimiento de la conciencia que *a partir* del juicio crea una visión o interpretación de la realidad. En cambio, las segundas son creatividades totalizadoras guiadas por una intuición inmediata que *a través* de la experiencia sensitiva permite al sujeto llegar a la creatividad que aquí hemos propuesto como meta de nuestro enfoque sobre el aburrimiento. Una creatividad impersonal ajena por fin a las programaciones de la conciencia particular.

Es la valoración de esta meta la que nos permite cerrar nuestra tesis de forma satisfactoria, viendo que a nivel general hemos podido dar los elementos necesarios para comprender lo que el aburrimiento implica para el pensamiento creativo y en su aplicación, para la práctica artística. Estos elementos, basados primeramente en la toma de conciencia del propio aburrimiento (los juicios de valor de la conciencia separatista, la desvalorización que el sujeto articula con ellos y en consecuencia, la suspensión del sentido que hace evidente el trascurso temporal), lo introducen de forma original al ámbito profesional, pero también por su sencillez y familiaridad, permiten un tratamiento que puede prescindir de formación al respecto. De manera que habiendo superado incluso el ámbito de la producción, hemos propuesto una serie de términos y una estructura sobre el aburrimiento que aunque se valga del arte para darle explicación formal, puede ser aprovechada por cualquier interesado en tratar con este desde una perspectiva personal e integral. Este es el fondo que ha motivado la auto indagación personal y los años de investigación que esta tesis doctoral ocupa por encontrar una salida lógica y sencilla al tiempo del aburrimiento, sin misterios ni disipaciones. Fondo al que esperamos haya llegado si su caso ha sido en algún momento esta forma de sufrir.

FUENTES CONSULTADAS.

Recursos de acceso bibliográfico.

(3 de marzo de 2014). "Mario García Torres: "Me interesa ver hasta que punto uno se exhibe a uno mismo como artista"" en *Revista Artishock*.

AGAMBEN, G. (2005). "El ángel melancólico" en *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera. Pp. 167 185.

AGAMBEN, G. (2005). "Genius" en *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Pp. 7 20.

AGAMBEN, G. (2005). *Lo abierto: el hombre y el animal*. Valencia: re Textos.

AGAMBEN, G. (2006). "Aburrimiento profundo" en *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. PP. 118 130.

ALAS CLARÍN, L. (1999). *La regenta*. Madrid: kal.

ALBERTI, R. (1968). "El aburrimiento (Poema escénico)" en *Roma, peligro para caminantes*. México .F.: Joaquín Ortiz.

ALVIRA, R. (2005). "El aburrimiento" en *Filosofía de la vida cotidiana*. Madrid: RIALP. Pp. 59 68.

ANTHONY, A. (2011). "Un gran bostezo" en *Revista El Malpensante*. Bogotá, ^o 122.

ANTÓN, M. C. (2012). "El aburrimiento" en *Perspectivas en psicología*. Vol. 9, pp. 104 109.

ARISTÓTELES. (2007). *El hombre de genio y la melancolía: problema XXX*. Barcelona: Acantilado.

AZNAR, S.; SOTO, V. (2000). *El arte de acción*. San Sebastián: erea.

BALDESSARI, J. (1989). *Ni por esas=Not even so*. Valencia: NCARS IVAM.

BALDESSARI, J. (1993). *Lamb=Cordero*. Valencia: IVAM.

- BALDESSARI, J. (2011). "John Baldessari" en *Contactos. Los mejores fotógrafos revelan los secretos de su profesión: DVD 3: La fotografía conceptual*. Digipack DVD]. Intermedio, 13 min.
- BARTHES, R. (2005). *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI.
- BARTRA, R. (2004). *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. Valencia: Textos.
- BAUDELAIRE, C. (1996). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Borsari.
- BAUDELAIRE, C. (2011). *Las flores del mal*. Madrid: Alianza.
- BAUDRILLARD, J. (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BAUMAN, Z. (2000). *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Barcelona: Gedisa.
- BAUMAN, Z. (2007). *Arte ¿líquido?* Madrid: Sequitur.
- BAUMAN, Z. (2008). *Los retos de la educación en la modernidad líquida*. Barcelona: Gedisa.
- BEHIERY, V. (2014). *Nargess hashemi: the pleasure in boredom*. Dubai: Alzaid.
- BELTRÁN ALMERÍA, L. (2009). "Estética de la novela en España. Tres momentos: Ortega, Bergamín y Mariano Baquero Goyanes" en *Revista de Literatura*. vol. XXI, nº 41.
- BENJAMIN, W. (1991). "El narrador" en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Labor.
- BENJAMIN, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Labor.
- BERTI, E. (2008). "Breve historia del spleen" en *Revista Malpensante*. Bogotá, nº 85.
- BERTRANDO P.; ARCELLONI, T. (2009) "Veleni. Rabbia e noia nella terapia sistémica" en *Terapia Familiare*, 9, p. 28.
- BIXIO, C. (2007). *¿Chicos aburridos? El problema de la motivación en la escuela*. Buenos Aires: Homo Sapiens.
- BLANCHOT, M. (1970). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila.

- BOHM, D. (2002). *Sobre la creatividad*. Barcelona: Airós.
- BOLLNOW, O. F. (1954). *Filosofía de la existencia*. Madrid: revista eccidente.
- BONILLA, J. (2002). *Teatro de variedades*. Sevilla: Encarnación.
- BOURRIAUD, N. (2016). *Formas de vida: el arte moderno y la invención de sí*. Murcia: CENDEAC.
- BRANCO DE MOURA, M. C. (2006). "Una paradoja filosófica: la labor del ocio y la utilidad de lo inútil..." en *Ludus Vitalis*. vol. 4, nº 6, p. 11-214.
- BRETON, A.; WITKOVSKY, M.S. (2003). "Artificial Hells. Inauguration of the '1921 dada season'" en *October*. IT.
- BRILL, D. (2010). *Shock and the senseless in Dada and Fluxus*. Amherst: University Press of New England.
- BROCH, H. (1973). *Fenomenología del kitsch*. Barcelona: Tusquets.
- BROCH, H. (2011). "La maldad del kitsch" en VV. AA. *El kitsch*. Madrid: Asimiro.
- BRODSKY, J. (2005). "En alabanza del aburrimiento" en *Revista El Malpensante*. Bogotá, nº 66.
- BROOK, P. (1994). "La astucia del aburrimiento" en *La puerta abierta. Pensamientos sobre la actuación y el teatro*. Barcelona: Alba.
- BUCHLOH, B. (2004). "El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones" en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- BÜRGER, P.; BÜRGER, C. (2011). *La desaparición del sujeto: una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal.
- CABANNE, P. (1984). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- CAGE, J. (1967). *A year from monday*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- CAGE, J. (2002). *Silencio*. Madrid: Ardora.
- CAGE, J.; CHARLES, D. (1981). *Para los pájaros*. Caracas: Monte Ávila.
- CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.; et al. (1999). *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*. Madrid: Akal.

- CAMERON, J. (2011). *El camino del artista*. Madrid: Guilard.
- CAMUS, A. (1978). *El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada.
- CAPELLE, P. (2009). "Fenomenología del aburrimiento" en *Fenomenología francesa actual*. Buenos Aires: NSAM DITA.
- CAPRA, F. (2000). *El Tao de la física. Una exploración de los paralelismos entre la física moderna y el misticismo oriental*. Málaga: Sirio.
- CARDONA SUÁREZ, C. A. (2006). "El porticón de Durero: una ventana a la exactitud" en *La geometría de Alberto Durero. Estudio y modelación de sus construcciones*. Bogotá: Universidad Jorge Adorno. Pp. 307-334.
- CARTERET, J. (1980). "L'ennui" en *Kanal 5-Inédits*. . 9.
- CASIANO, J. (2000). *Instituciones Cenobíticas*. Amorales: Ediciones Monte Asino. Libro X.
- CASTRO, C. (2014). "Mario García Torres sobre la imaginación, el aburrimiento y el mundo de Xoco" en *Revista Artishock*.
- CERECEDA, M. (2008). *Problemas del arte contemporáneo*. Murcia: ENDEAC.
- CHRISTOPH LICHTENBERG, G. (2007). *62 maneras de apoyar la cabeza*. México D.F.: La tumbona.
- CHUL HAN, B. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- CHUL HAN, B. (2015). *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Herder.
- CID VIVAS, H. (2004). "El deseo de Picasso" en *Freudiana: Revista psicoanalítica publicada en Barcelona bajo los auspicios de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis*. Nº. 40.
- CIORAN, E. (1972). *Breviario de podredumbre*. Madrid: Taurus.
- CIORAN, E. (1991). *En las cimas de la desesperación*. Barcelona: Tusquets.
- CIORAN, E. (1993). *La caída en el tiempo*. Barcelona: Tusquets.
- CLAIR, J. (1999). *Malinconia: motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Madrid: Visor.
- COHEN AGREST, D. (2012). *Ni bestias ni dioses: trece ensayos sobre la fragilidad humana*. Barcelona:enguin andomouse.

- COLPITT, F. (1985). "The issue of boredom: is it interesting?" en *Journal of aesthetics and art criticism*. iley, ol. 3, º , p. 62 363.
- COREA, C.; LEWKOWICZ, I. (2005). *Pedagogía del aburrido: escuelas destituidas, familias perplejas*. Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- CORELLA, M. (2000). "El artista responsable y el artista melancólico" en *Res Pública*. º , p. 5 44.
- COROMINES, J. (2012). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- CRANGLE, S. (2010). *Prosaic desires: modernist knowledge, boredom, laughter, and anticipation*. dimburgo: dinburgh niversity ress.
- CROSBY, A. W. (1998). "La pintura" en *La medida de la realidad. La cuantificación y la sociedad occidental. 1250-1600*. arcelona: rítica. p. 37 163
- CSIKSZENTMIHALYI, M. (1975). *Beyond boredom and anxiety: experiencing flow in work and play*. ossey Bass Publishers.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. (2011). *Fluir (flow): una psicología de la felicidad*. Barcelona: Debolsillo.
- D'ORS, EUGENIO. (1954). "Oceanografía del tedio" en *La bien plantada, Gualba y la Oceanografía del tedio*. Barcelona: Ediciones Éxito.
- DAMASIO, A. (1999). "Emociones y sentimientos" en *El error de Descartes*. Santiago de Chile: Andrés Bello. P. 151 190.
- DAMASIO, A. (1999). *El error de Descartes*. antiago e hile: ditorial ndrés Bello.
- DE AQUINO, T. (1990). *Suma de teología III. Parte II-II (a)*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- DE DIEGO, R.; VÁZQUEZ, L. (1998). *Humores negros: tedio, melancolía, esplín y otros aburrimientos*. adrid: iblioteca ueva .L.
- DE LA CRUZ, J. "La noche oscura" en De la Cruz, J., *Obras completas*. alamanca: Sígueme.
- DEBORD, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. antiago e hile: aufragio.

- DEDOBBELEER, K.; MCBRIDE, R. (2009). *Tight: repeating boredom*. Gante: MER. Paper Kunsthalles.
- DEIMLING, J.; FOJTUCH, A. (2007). "BBB Johannes Deimling - Angelika Fojtuch" en *Pedagogía de la performance. Programas de cursos y talleres*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca.
- DELACROIX, E. (1995). *The journal of Eugene Delacroix*. Londres: Haidon.
- DESCARTES, R. (1977). "Contra la sexta meditación. De la existencia de las cosas materiales, y de la distinción real entre el alma y el cuerpo del hombre" en *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*. Madrid: Alfaguara.
- DESMOND HEALY, S. (1984). *Boredom, Self, and Culture*. Hackensack: Fairleigh Dickinson University Press.
- DÍAZ CUYÁS, J. (2011). "El hecho cotidiano como peripecia" en *Afterall Journal*. Universidad Internacional de Andalucía, nº 26.
- DÍAZ, C. (1970). *Aburrimiento y sociedad*. Madrid: Eros.
- DOSTOYEVSKI, F. (2007). *El jugador*. Madrid: Jorge A. Mestas. Ediciones escolares.
- DUCHAMP, M. (1996). "El proceso creativo" en *Nombres. Revista de filosofía*. Año VI, nº 7.
- DUCHAMP, M. (1999). *Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin*. París: L'Échoppe.
- DURERO, A. (2000). *De la medida*. Madrid: Kal.
- EASTWOOD, J. D.; et al. (2012). "The unengaged mind: defining boredom in terms of attention" en *Perspectives on psychological science*. *AGS Journals*, .
- ECHEVERRÍA FERNÁNDEZ, C. (2004). "Melancolía: un obstáculo al deseo" en *Metaphora*, nº .
- ECHEVERRÍA, R. (2007). *Por la senda del pensar ontológico*. Buenos Aires: Granica.
- EISENBERG, E. S. (2013). "El retorno de la acedia. Una variante de la depresión en la actualidad" en *V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XX*. Universidad de Buenos Aires, p. 98-201.

- EISNER, E. W. (2014). *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós.
- ERDHEIM, M. (2003). *La producción social de inconsciencia: una introducción al proceso etnopsicoanalítico*. México .F.: iglo XI.
- FENICHEL, O. (1953). "On the psychology of boredom" en *The collected papers of Otto Fenichel*. Nueva York: W.W. Norton & Company. Pp. 292-302.
- FERGUSON, H. (2010). *La pasión agotada. Estilos de vida contemporánea*. Madrid: Katz.
- FERRANDO, B. (1999). "Arte y cotidianeidad. Apuntes para el ejercicio de transformación de la práctica común en hecho artístico" en *Simposio Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX*. áceres: nstitución ultural l rocense/Museo ostell alpartida.
- FERRANDO, B. (2000) *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- FICINO, M. (1994). *Sobre el amor*. México .F.: NAM.
- FILLIOU, R. (1970). *Teaching and learning as performing arts*. öln: asper König.
- Flux Film Anthology*. [DVD+libreto]. Re:voir. 2010.
- FOSTER WALLACE, D. (2013). *El rey pálido*. Barcelona: Debolsillo.
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- FRASER, A. (2005). "From the Critique of Institutions to the Institution of Critique" en *Artforum*. Vol. 44.
- FREUD, S. (1992). "Duelo y melancolía" en *Obras completas. Vol. 14*. uenos Aires: morrortu.
- FREUD, S. (1992). "La moral sexual 'cultural' y la nerviosidad moderna" en *Obras completas. Vol. 9*. uenos Aires: morrortu.
- FREUD, S. (1992). "Más allá del principio del placer" en *Obras completas. Vol. 18*. uenos Aires: morrortu.
- FREUD, S. (2010). *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza.

- FROMM, E. (2004). "Depresión crónica de aburrimiento" en Fromm, E., *Anatomía de la destructividad humana*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- FROMM, E. (2007). *El arte de amar*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- G. NAVARRO, H. (1996). *El aburrimiento, Lester*. Madrid: Naya editario Muchnik.
- GARCÍA DEL PINO, V. (2012). "Notas que nunca utilicé" en VV. AA. *Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao: Servicio editorial Universidad del País Vasco.
- GARCÍA TORRES, M.; HIRASAWA, T. (2013). *Xoco, the kid who loved being bored*. Tokyo: Taka Ishii Gallery.
- GARDINER, M. E. (2012). "Henri Lefebvre and the 'Sociology of Boredom'" en *Theory, Culture & Society*. SAGE, vol. 29, pp. 37-62
- GARDINER, M. E. (2014). "The multitude strikes back? Boredom in an age of semicapitalism" en *New formations: a journal of culture/theory/politics*. vol. 82.
- GEREZ AMBERTÍN, M. (2002). "El desafecto del aburrimiento" en *Revista Actualidad Psicológica*. Nº 296.
- GIANNINI IÑIGUEZ, H. (2004). *La "reflexión" cotidiana: hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago de Chile: editorial universitaria.
- GIANNINI, H. (2004). *La "reflexión" cotidiana*. Santiago de Chile: editorial Universitaria.
- GOLEMAN, D. (1996). *Inteligencia emocional*. Barcelona: Airós.
- GOMBRICH, E.H. (2003). "Los placeres del aburrimiento" en *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Londres: Phaidon Press Limited.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1922). *El incongruente*. Madrid: alpe.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1962). *Total de greguerías*. Madrid: guilar.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1999). *La Sagrada Cripta de Pombo*. Madrid: isor.
- GONCHAROV, I. A. (2009). *Oblomov*. Barcelona: ebolsillo.

- GONZÁLEZ DUEÑAS, D. (2003). *Libro de nadie*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- GOODSTEIN, E. S. (2005). *Experience Without Qualities: Boredom and Modernity*. Stanford: Stanford University Press.
- GOODSTEIN, E. S. (2016). "Between affect and history. The rhetoric of modern boredom" en *Boredom Studies Reader: frameworks and perspectives*. Nueva York: Routledge.
- GOSWAMI, A. (2014). *Quantum creativity. Think quantum, be creative*. Carlsbad: Hayhouse.
- GRANÉS, C. (2011). *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Auris.
- HALADYN, J. J. (2015). *Boredom and art. Passions of the will to boredom*. Washington D.C.: Zero Books.
- HEIDEGGER, M. (2007). *Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud, soledad*. metafísica. Madrid: Alianza.
- HERNÁN VÁZQUEZ, S. (2015). "Las implicancias psicopatológicas de la acedia en Evagrio Póntico" en *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, vol. 18, nº 4, pp. 679-703.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, M. A. (2007). *El archivo escotómico de la Modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*. Madrid: Yuntamiento e Alcobendas.
- HIGGINS, D. (1971). "Aburrimiento y peligro" en *Hexágono '71*. La Plata: Edgardo Antonio Vigo. Nº 4 (3).
- HOBSBAWEN, E. J. (1999). *A la zaga: decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- HOCKS, H.N. (2004). "El eterno murmullo en mi interior. Entrevista a Jürgen Klauke" en *Revista ArteContexto*. nº 1.
- HÖLDERLIN, F. (1976). "Juicio y ser" en *Ensayos*. Madrid: Iperión.
- HOME, S. (2002). *El asalto a la cultura: movimientos utópicos desde el Letrismo a la Class War*. Bilbao: Alevir Virus.

INFANTE DEL ROSAL, F. J. (2013). "Desarmando la emoción: empatía, simpatía e identificación como formas relacionales" en *VI Congreso de la Sociedad Académica de Filosofía ¿Experiencia de la crisis, crisis de la experiencia.* Madrid: Universidad Carlos III.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. (1999). *Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969). Vol. 1.* Madrid: Literatura Gris.

IRVINE, I. (2001). *The angel of luxury and sadness (Vol. 1): the emergence of the normative ennui cycle.* Harlestone: ookSurge Publishing.

JACKSON, S. W. (1989). *Historia de la melancolía y la depresión. Desde los tiempos hipocráticos a la época moderna.* Madrid: Turner.

JAMESON, F. (1975). "Beyond the Cave: Demystifying the Ideology of Modernism" en *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association.* Vol. 8, nº 1.

JANIS, H.; JANIS, S. (1945). "Marcel Duchamp anti artist" en *Horizon, a review of literature and art.* Vol. XII, nº 70.

JANKÉLÉVITCH, V. (1989). *La aventura, el aburrimiento, lo serio.* Barcelona: Taurus.

JEAN NOEL, R. (2004). "Virtus romana et *taedium vitae*: remarques sur l'évolution des mentalités et de la morale à l'époque de Martial" en *Instituto de Estudios Clásicos,* Coimbra University Press.

JOUVAL, S. (2003). "Robert Filliou: 'Exposition pour le 3ème œil'" en VV.AA. *Robert Filliou. Genio sin talento.* Barcelona: MACBA.

JULLIEN, F. (2001). *Elogio de lo insípido: a partir de la estética y del pensamiento chinos.* Madrid: Iruela.

JULLIEN, F. (2005). *Del tiempo: elementos de una filosofía de vivir.* Madrid: Arena Libros.

JULLIEN, F. (2010). *Las transformaciones silenciosas.* Barcelona: ellaterra.

KANT, I. (1988). "Lecciones de ética" en *Ética,* Barcelona: crítica.

KASTER, R. A. (2001). "The Dynamics of Fastidium and the Ideology of Disgust" en *Transactions of the American Philological Association (1974-).* Johns Hopkins University Press, Vol. 131, pp. 143-189.

KIERKEGAARD, S. (1975). *In vino veritas: La repetición,* Madrid: Cuadarrama.

- KIERKEGAARD, S. (2007). *El concepto de angustia*. Madrid: Alianza.
- KINGWELL, M. (2016). "Boredom and the origin of philosophy" en VV. AA. *Boredom Studies Reader: frameworks and perspectives*. Nueva York: Routledge.
- KLEIN, E. (2005). *¿Existe el tiempo?* Madrid: Akal.
- KLEIN, E. (2005). *Las tácticas de Cronos*. Madrid: Alianza.
- KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E.; et al. (1991). *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid: Alianza.
- KOSTELANETZ, R. (2003). *Conversing with Cage*. Nueva York: Routledge.
- KOSUTH, J. (1969). "Art after philosophy" en *Studio International*. Nº 915, pp. 134-137.
- KRACAUER, S. (2006). *Estética sin territorio*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia/Consejería de Educación y Cultura de la región de Murcia/Fundación CajaMurcia.
- KRAMER, H. (2008). "An art of boredom?", en *The Age of Avant-Garde. 1956-1972*. Nueva Jersey: Transaction Publishers.
- KULKA, T. (2011). "El kitsch" en VV.AA. *El kitsch*. Madrid: Asimiro.
- KUSPIT, D. (2003). *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid: Akal.
- KUSPIT, D. (2006). *El fin del arte*. Madrid: Akal.
- LAFARGUE, P. (1998). *El derecho a la pereza*. Madrid: Alianza. Edición de Manuel Pérez Ledesma).
- LAGRANGE, G. (1950). "Remedios contra la pereza espiritual o acedia" en *Las tres edades de la vida interior*. Buenos Aires: Esclée e Rouwer. p. 49-457.
- LANZA, R. (2012). *Biocentrismo*. Málaga: Alianza.
- LEGGE, E. M. (2009). *Michael Snow: Wavelength*. Londres: Phaidon.
- LEOPARDI, G. (1998). *Cantos*. Madrid: Alianza.
- LESMES GONZÁLEZ, D. (2009). "Uno se aburre. Heidegger y la filosofía del tedio" en *Bajo palabra. Revista de filosofía*. Nº 4.

LESMESS GONZÁLEZ, Daniel, "Presencia de una ausencia: imagen y concomitancia entre el tedio decimonónico y la acedia medieval",

LEWITT, S. (1967). "Paragraphs on conceptual art" en *Art Forum*. Vol. 5, nº 10, pp. 79-83.

LIPOVETSKY, G. (1988). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la era del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.

LLORCA ABAD, G. (2011). "Para una teoría del aburrimiento digital" en *Revista Faro*. Universidad de Zaragoza y Alarcón, vol. 4, nº 4.

LORENTZ, K. (1975). *Los ocho pecados capitales de la humanidad civilizada*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.

LOSCHI, A. (2001). "Aburrimiento y creatividad" en *La Peste de Tebas*. Editorial La Peste, 20, año 5.

LUCIANI ZIDANE, L. (2009). *L'acédie, le vice de forme du christianisme. De Saint Paul à Lacan*. París: Éditions du Cerf.

LUSHETICH, N. (2014). *Fluxus: The practice of non-duality*. Amsterdam: Rodopi.

MALEVICH, K. (2006). *La pereza como verdad inalienable del hombre*. Vigo: Maldoror.

MANCHO DUQUE, M. J. (1982). *El símbolo en la noche de San Juan de la Cruz. Estudio léxico-semántico*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

MARCUS, G. (1993). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama.

MARINA, J. A. (2004). *La inteligencia fracasada: teoría y práctica de la estupidez*. Barcelona: Anagrama.

MARINA, J. A.; PENAS, M. L. (1999). *Diccionario de los sentimientos*. Barcelona: Anagrama.

MARION, J. L. (2011). *Reducción y donación*. Buenos Aires: Prometeo.

MENKE, C. (2012). "Cómo (no) juzgar" en *Juzgar el arte contemporáneo*. Navarra: Universidad Pública de Navarra.

- MEYER SPAKS, P. A. (1995). *Boredom: a literay history of a state of mind*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MIGDALEK, S. (2008). "El aburrimiento, una forma del tiempo" en Escola de Psicanálise dos Fóruns do Campo Lacaniano de São Paulo. 5º Encontro Internacional de los Foros.
- MILLA, R. (2011). "Ágnoia y animalización: onflicto ntre nimalitas humanitas en la hermenéutica de Agamben" en *II Jornadas Internacionales de Hermenéutica en Buenos Aires*.
- MILLER, A. (2002). *La madurez de Eva: una interpretación de la ceguera emocional*. Barcelona: Paidós.
- MILLER, A. (2005). *El cuerpo nunca miente*. arcelona: usquets.
- MILLER, A. I. (2007). *Einstein y Picasso: el espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*. arcelona: usquets.
- MOIX QUERALTÓ, J. (21 de marzo de 2010). "Las mil caras del aburrimiento" en *El País Semanal*.
- MOLINA, V. (2008). "Carta breve para mirar a los actores (al modo de jean du Chas)" en VV.AA. *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia: CENDEAC/Centro Párraga/ Elèctrica Produccions.
- MOLINUEVO, J. L. (2009). *Magnífica miseria. Dialéctica del Romanticismo*. Murcia: CENDEAC.
- MONCADA, A. (1985). *El aburrimiento en la escuela*. arcelona: laza anes Editores.
- MORRIS, R. (1969). "Notes on Sculpture, Part IV: Beyond Objects" en *Artforum* 7, nº 8.
- NETT, U. E.; GOETZ,T.; et al. (2010). "Coping with boredom in school: An experience sampling perspective.", en *Contemporary Educational Psychology*, 36.
- NIETZSCHE, F. (1996). *Humano, demasiado humano*. adrid: kal.
- NUUR, N. (2011). *Bored at the museum/Bored at the studio*. Milán: Mousse Publishing.

- OCHOA DISSELKOEN, H. (2011). "Fundamentos de la antropología metafísica de Clarence Finlayson" en *Estud.filos.* Universidad e ntioquia, ° 3, p. 9 198.
- ODEN, T. (1969). *The structure of awareness.* ashville: bingdon Press.
- ORDINE, N. (2013). *La utilidad de lo inútil.* Barcelona: Acantilado.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2006). *Obras Completas. Tomo VI.* Barcelona: Taurus.
- PANOFSKY, E. (1955). *The life and art of Albert Durer.* ueva ersey: rinceton University Press.
- PAQUOT, T. (2003). *El arte de la siesta.* arcelona: osé . e lañeta.
- PARR, Martin, "Martin Parr", en *Contactos. Los mejores fotógrafos revelan los secretos de su profesión: DVD 3: La fotografía conceptual,* ntermedio, 011, [Digipack 3 DVD], 13 min.
- PARREÑO ROLDÁN, C. (2013). "Aburrimiento y espacio: experiencia, modernidad e historia" en *Revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica,* ol. , ° .
- PAZ, O. (2008). *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp.* Madrid: Alianza.
- PERÁN, M. (2015). Indisposició general. *Assaig sobre la fatiga. 1/3: Índex.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona/Institut de Cultura de Barcelona. P. 15.
- PEREC, GEORGES. (2009). *Un hombre que duerme.* adrid: mpedimenta.
- PERETÓ RIVAS, R. (2010). "Acedia y depresión. Entre pecado capital y desorden psiquiátrico" en Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. *IV Jornadas Nacionales de Filosofía Medieval.*
- PERETÓ RIVAS, R. (2011). "Acedia y represión. Aportes para una reconstrucción histórica" en *eã Journal.* ONICET Universidad Nacional de Cuyo, vol. 3, nº 1.
- PERETÓ RIVAS, R. (2011). "Acedia, melancolía y depresión. Aportes para una reconstrucción histórica" en *Revista de Humanidades Médicas & Estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnología,* ° , . .
- PERETÓ RIVAS, R. (2011). "La acedia y el transito monástico en el siglo XII" en *Teología Espiritual.* ° 5, p. 13 324.

- PERETÓ RIVAS, R. (2011). "Las mutaciones de la acedia: de la Patrística a la Edad Media" en *Studium: filosofía y teología*. . 4, asc. 7.
- PERETÓ RIVAS, R. (2013). "La recepción del concepto de *acedia* en la primera mitad del siglo XIII" en *Scripta Mediaevalia*, ° , p. 27 138.
- PERETÓ RIVAS, R. (2014). "Acedia y depresión como cuidado por la sepultura en el mundo clásico y sus ecos contemporáneos" en *Acta Médico-Histórica Adriática*. ol. 2.
- PÉREZ, D. (2003). *Malas artes: experiencia estética y legitimación institucional*. Murcia: Tabvlarivm.
- PETIOT. (1965). "El aburrimiento comunista" En *Revista del Centro de Lectura de Reus*. °. 56.
- PETRO, P. (1994). "After shock/Between boredom and history" en *Discourse*. Wayne State University Press, vol. 16, n° 2, pp. 77 99.
- PHILLIPS, A. (1993). *On kissing, tickling, and being bored*. Londres: aber nd Faber.
- PICABIA, F. (2003). "Mr. Picabia breaks with the Dadas" en *October Magazine*. Massachusets: MIT.
- PLUTCHIK, R. (2001). "The nature of emotions" en *American Scientist*. igma i, vol. 89.
- PLUTCHIK, R. (2002). *Emotions and life: perspectives from psychology, biology and evolution*. ashington: merican sychological ssoiation.
- PÓNTICO, E. (2015). "Contra los pensamientos del demonio de la acedía" en *Contra los pensamientos malignos. Antirrhethikos*. Lima: Vida y Espiritualidad. Pp. 96 105.
- QUEVEDO, A. (2011). *Melancolia y tedio*. amplona: diciones niversidad e Navarra.
- QUIGNARD, P. (2005). *El sexo y el espanto*. uenos ires: diciones iterales.
- RÁBADE VILLAR, M. (2012). "Spleen, tedio y ennui. El valor indiciario de las emociones en la literatura del siglo XIX" en *Revista de Literatura*. SIC, ol. 4, n° 148, pp. 473 496.
- RANCIÈRE, J. (2003). *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes.

- RAPOSA, M. (1999). *Boredom and the religious imagination*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- RASULA, J. (2016). *Dadá. El cambio radical del siglo XX*. Barcelona: Nagrama.
- REMES, J. (2015). *Motion(less) pictures: the cinema of stasis*. Nueva York: Columbia University Press.
- RETANA, C. (2011). "El aburrimiento como emoción moral", en *Káñina, revista de Artes y Letras*. nº 5.
- REVERS, W. J. (1958). *Psicología del aburrimiento*. Madrid: revista e Occidente.
- REVERS, W. J. (1967). "Perspectivas antropológicas del aburrimiento" en *CONVIVIUM*. Universidad e Barcelona, nº 3.
- ROBERTS, E. A.; PASTOR, B. (1997). *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Madrid: Alianza.
- ROBINSON, K. (2009). *El elemento: descubrir tu pasión lo cambia todo*. Barcelona: Grijalbo.
- ROMERO REY, S. (2012). "Elogio del aburrimiento" en *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*. vol. , nº , p. 20-127.
- ROSENBERG, H. (1976). *Descubriendo el presente. Tres décadas de arte, cultura y política*. Caracas: Montevila.
- ROSENBLUM, B.; KUTTNER, F. (2010). *El enigma cuántico: encuentros entre la física y la conciencia*. Barcelona: Tusquets.
- ROTHLIN, P. (2011). *El nuevo síndrome laboral Boreout. Recupera la motivación*. Barcelona: Penguin Random House.
- SALLE, D. (2013). "John Baldessari" en *Interview Magazine*. Octubre, pp. 160-167.
- SALVO. (1989). *De la pintura*. Valencia: Tre Textos.
- SAN MIGUEL DE PABLOS, J. L. (2014). *La rebelión de la conciencia*. Barcelona: Kairós.
- SAN MIGUEL, T. (2013). "Padre: amor o sombrío aburrimiento" en *V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Pp. 140-142.

- SANTAGATA, M. (2005). "Acedía, aegritudo, depresión: modernidad de un poeta medieval" en *Cuadernos de filología italiana*. Universidad Complutense de Madrid, número extraordinario.
- SATIE, E. (1994). *Memorias de un amnésico y otros escritos*, Madrid: Ardora.
- SCHOPENHAUER, A. (2006). *Parerga y paralipómena. Tomo 1*, Madrid: Trotta.
- SCHWARTZ, B. (2005). *Por qué más es menos. La paradoja de la abundancia*. Madrid: Taurus.
- SCHWEIZER, H. (2010). *La espera*. Madrid: Equitur.
- SEBRELI, J. J. (2002). *Las aventuras de la vanguardia: el arte moderno contra la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SÉNECA, L. A. (2010). *Sobre la brevedad de la vida*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- SEPÚLVEDA, J. (2013). *El jardín de las peculiaridades*. Buenos Aires: L'Anomia.
- SHINKLE, E. (2004). "Boredom, repetition, inertia: contemporary photography and the aesthetics of the banal" en *Mosaic: an interdisciplinary critical journal*. University of Manitoba, vol. 37, nº 4, pp. 165-184.
- SIGUÁN, M. (1986). "Sobre el demonio meridiano y el pecado del aburrimiento" en *El Ciervo*, 17, p. 3-14.
- SIMMEL, G. (2000). "El conflicto de la cultura moderna" en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. CIS, nº 80, pp. 315-330.
- SMART, A. J. (2014). *El arte y la ciencia de no hacer nada*. Madrid: Llave Intelectual.
- SONTAG, S. (2005). *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- SONTAG, S. (2014). *La conciencia uncida en la carne: diarios de madurez 1964-1980*. Barcelona: Andonouse.
- SOURIAU, E. (1998). *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal.
- STEINER, G. (2011). *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela.
- STEINER, G. (2016). *Nostalgia del absoluto*. Madrid: Siruela.
- STOLZ, G. (2014). "Mario García Torres" [Nota de prensa]. Galería Elba Benítez. Madrid.

SUÑÉN, L.; MOLINA, C. A. (1977). "Entrevista con José Bergamín: "Estoy vivo porque no tengo donde caerme muerto"" en *Cuadernos para el diálogo*. Madrid, nº 242, 17 de diciembre de 1977.

SVENDSEN, L. (2006). *Filosofía del tedio*. Barcelona: Tusquets.

TABBIA, C. (2007). "El aburrimiento y la belleza del mundo" en *Un taller psicoanalítico a partir de Donald Meltzer*. Barcelona: Rupo psicoanalítico e Barcelona. Pp. 263-286.

TALBOT, M. (2009). *Más allá de la teoría cuántica*. Barcelona: Edisa.

TARDIEU, E. (1904). *El aburrimiento*. Madrid: Biblioteca Científica Filosófica.

THOMPSON, C. (2011). *Felt: Fluxus, Joseph Beuys, and the Dalai Lama*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

THOMPSON, C. L. (2013). *Taedium vitae in Roman Sepulchral Inscriptions (1911)*. Fontana: Essinger Publishing.

THOREAU, H. D. (2008). "Caminar" en *Desobediencia civil y otros textos*. Buenos Aires: Terramar.

TOMKINS, C. (2006). *Duchamp*. Barcelona: Anagrama.

TOOHEY, P. (2004). *Melancholy, love, and time. Boundaries of the self in ancient literature*. Michigan: University of Michigan Press.

TOOHEY, P. (2011). *Boredom: a lively history*. Cornwall: Ale University Press.

TREJOS, S. (1993). "Introducción al pensamiento de Vladimir Jankélévitch. El problema epistemológico" en *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*. nº 4, p. 5-80.

TRÍAS, E. (1985). *Los límites del mundo*. Barcelona: Destino.

TRÍAS, E. (1991). *Lógica del límite*. Barcelona: Destino.

VALCÁRCEL MEDINA, I. (2010). "In illo tempore" en *10x10+1. acción! Performance en la Península Ibérica*. Arakaldo: Añica uerta a izquierda.

VALCÁRCEL MEDINA, I.; PÉREZ, D. (2009). "Escrituras en libertad: Encuentro con Isidoro Valcárcel y David Pérez" en Instituto Cervantes, *Escrituras en libertad*. Madrid. 81 min.

- VALLVEY, A. (2006). *Los estados carenciales*. arcelona: estino.
- VANEIGEM, R. (1977). *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Barcelona: Anagrama.
- VÁZQUEZ, L.; DE DIEGO, R. (1998). *Taedium feminae*. ilbao: esclée e Brouwer.
- VILAR, G. (2010). *Desartización. Paradojas del arte sin fin*. alamanca: Universidad de Salamanca.
- VILLAR ROJAS, A. (2010). En VV.AA. *Recetas. Las mejores sugerencias para mirar arte contemporáneo*. osario: astagnino/Macro.
- VON FRANZ, M. L. (1995). "El proceso de individuación" en Jung, C.G. *El hombre y sus símbolos*. arcelona: aidós bérica.
- VON FRANZ, M. L. (2006). *El puer aeternus*. Barcelona: Kairós.
- VV. AA. (1981). *Jürgen Klauke: Formalisierung der Langeweile*. öln: Kunstmuseum Luzern/Rheinisches Landesmuseum Bonn/Neue Galerie Graz.
- VV. AA. (1990). *Art meets science and spirituality in a changing economy*. Amsterdam: SDU Publishers.
- VV. AA. (2009). *Essays on Boredom and Modernity*. ueva ork: opoldi. (Edición de Barbara Dalle Pezze y Carlo Salzani).
- VV. AA. (2011). *Esther Ferrer=En cuatro movimientos*. adrid: ociedad statal de Acción Cultural.
- VV.AA. (2015). *Tiempos de melancolía. Creación y desengaño en la España del siglo de oro* [Catálogo de exposición]. Madrid: Turner.
- WALBORN, S. P., et al. (2002). "Double slit quantum eraser" en *Physical Review A*. The American Physical Society. Vol. 65.
- WARHOL, A. (2008). *POPism: [the Warhol sixties]: diarios (1960-69)*. arcelona: Alfabia.
- WINOKUR, J. (2005). *Ennui to go: the art of boredom*. eattle: asquatch ooks.
- WITTKOWER, R.; WITTKOWER, M. (2004). *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la revolución francesa*. adrid: Cátedra.

YANG, H.; GUO, L. (2011). "Relationship Between Self esteem and Leisure Boredom Among College Students" en *LARNet .The Cyber Journal of Applied Leisure and Recreation Research*. Vol. 14, pp. 2 12.

ZAJONC, A. (1995). *Atrapando la luz: historia de la luz y de la mente*. antiego e Chile: Andrés Bello.

ZIMBARDO, P.; BOYD, J. (2009). *La paradoja del tiempo*. arcelona: aidós Ibérica.

ZIZEK, S. (2002). "Acto o melancolía" en *¿Quién dijo totalitarismo? Cinco intervenciones sobre el (mal)uso de una noción*. Valencia: Pre textos.

Recursos de acceso electrónico.

"Boredom at work". (Serie documental. Dpto. Salud del Estado de Oklahoma). *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=PO_1ljgF5Us [Consulta: 24 de mayo de 2013].

"Ceremonias secretas". *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=1lKi9BIhEw> [Consulta: 14 de febrero de 2015].

"Entrevista a Andrea Fraser (versió llarga)". *TV3 Catalunya*. http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/tria33/entrevista_a_andrea_fraser_versio_llarga/video/5622862/ [Consulta: 24 de mayo de 2014].

"Entrevista a Etienne Klein". Una belleza nueva. http://www.unabellezanueva.org/wp-content/uploads/documentos/Klein_Etienne_Traduccion.pdf [Consulta: 25 de agosto de 2014].

"Kama Sokolnicka". Zacheta National Gallery. http://culture.pl/en/artist/kama_sokolnicka [Consulta: 5 de enero de 2017].

"On whiteness, ellipse and boredom". http://kamasokolnicka.net/OnWhiteness_Ellipse_and_Boredom [Consulta: 12 de enero de 2017].

"Primera pieza de Vídeo Arte del artista Fluxus Ben Patterson". *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=WzhkELEXBOw&index=4&list=PL7BVerPq0APmYqrRpgpYbsBXuKny6rMjo> [Consulta: 24 de mayo de 2015].

“Teleporting machine”. *Youtube*.

<https://www.youtube.com/watch?v=CBhViozYaWU> [Consulta: 14 de febrero de 2017].

ÁBALO, J. P. (2010). “John Cage y la traducción de métodos: aproximaciones a la música moderna” en *Revista Laboratorio*.⁹

http://www.revistalaboratorio.cl/2010/12/john_cage_y_la_traducion_de_metodos_aproximaciones_a_la_musica_moderna/ [Consulta: 21 de abril de 2016].

ANTÚNEZ ALDUNATE, J. “Entrevista a Rafael Alvira: sobre el aburrimiento y el juego” en *Humanitas. Revista de antropología y cultura cristiana*. Pontificia Universidad Católica de Chile.

ASIMOV, I. (1992). “Llenando el espacio cerebral” en Asimov, I. *La receta del tiranosaurio. Volumen I. Nuestro futuro*. [PDF]. México D.F.: EDAMEX.

<http://laprensadelazonaoeste.com/LIBROS/Letra.A/A/Asimov,%20Isaac%20%20La%20Receta%20del%20Tiranosaurio%20I,%20Nuestro%20Futuro.pdf> [Consulta: 4 de abril de 2016].

BEY, H. (1999). *Inmediatismo*. Barcelona: Virus. P. 4.

<http://www.merzmail.net/inmediatismo.pdf> [Consulta: 14 de febrero de 2015].

Boredom (Albert Nerenberg). [DVD]. Ennui Inc. 2012.

BOSQUET, A. (2003). *Conversations with Dalí*. Nueva York: Ubu. P. 8. Edición de Kenneth Goldsmith) https://noblogs.org/oldgal/672/dali_conversations.pdf [Consulta: 26 de marzo de 2015].

CARRASCO, A. (2012). “Aitana Carrasco Instituto Cervantes 2012”. Instituto Cervantes de Atenas. Vimeo. <http://vimeo.com/44502611> [Consulta: 12 de marzo de 2013].

Contactos. Los mejores fotógrafos del mundo revelan los secretos de su profesión: La fotografía conceptual. [DVD]. Intermedio. 2011.

CUBERO, A. M. (1920). “El hombre tupi” en *Revista Grecia*.⁹ 4, 5 e unio e 1920, p. 14.

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0005419264&search=&lang=es> [Consulta: 19 de abril de 2014].

DAMASIO, A. (2006). “El cerebro, teatro de las emociones” en *Redes para la Ciencia*. TVE. http://www.eduardpunset.es/419/charlas_con/el_cerebro_teatro_de_las_emociones [Consulta: 30 de marzo de 2014].

DAVIDSON, R. (2009). "Cambiar el cerebro para cambiar el mundo. Entrevista a Richard Davidson" en *Redes para la Ciencia*. TVE.

http://www.redesparalaciencia.com/2700/redes/2010/redes_57_cambiar_el_cerebro_para_cambiar_el_mundo

DE LA PEÑA, A. (2006). "Consequences of Increments in Cognitive Structure for Attentional Automatization, the Experience of Boredom, and Engagement in Egocentric, Hyperdynamic, Interest Generating Behaviors: A Developmental Psychophysiological Approach" en *50th Annual Meeting of the ISSS*.

<http://journals.iss.org/index.php/proceedings50th/rt/prinFRIENDLY/290/124> [Consulta: 3 de noviembre de 2016].

DE NURSIA, B. (2000). *La Regla de San Benito*. adrid: biblioteca e utores Cristianos. XLVIII, 17. http://www.monteben.com/regla_de_san_benito.pdf [Consulta: 1 de marzo de 2017].

DRUCKS, A. (2010). "Multiple Identities and Sexes: An Interview with Jürgen Klauke". *oenig linton*. http://koenigandclinton.com/wp-content/uploads/2015/10/JKlauke_DeutscheBank_ADrucks_MultipleIdentitate_nUndGeschlechter_05.13.2010.pdf [Consulta: 25 de marzo de 2016].

Du levande (Roy Andersson). [DVD]. Posthus Teatret. 2007.

FERRER, E. (2011). "Entrevista a Esther Ferrer" en *Metrópolis*. TVE

http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis_esther_ferrer/1252983/ [Consulta: 2 de abril de 2014].

FISURAS FÍLMICAS. (2013). "Virginia García del Pino". CENDEAC.

<http://www.cendeac.net/docdow.php?id=367> [Consulta: 8 de mayo de 2015].

Flux Film Anthology. DVD+libreto]. Re:voir. 2010.

FONT, D. (7 de abril de 1987). "Invitación al tedio" en *El País*.

http://elpais.com/diario/1987/04/07/opinion/544744810_850215.html [Consulta: 4 de junio de 2015].

FREUCHEN, J. (2014).

http://issuu.com/lordjimpublishing/docs/the_circle_and_the_square_3 [Consulta: 3 de marzo de 2017].

FREUD, S. *Lo siniestro*. PDF]. ibrodot/UCM, . 3.

https://www.ucm.es/data/cont/docs/119_2014_02_23_Freud.LoSiniestro.pdf [Consulta: 2 de enero de 2015].

GARCÍA LORCA, F. (1933). “Teoría y juego del duende” en Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires.

<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxjb21lbnRhcmlvc3lhbmFsaXNpc2RldGV4dG98Z3g6NDNmOTE1MmVknWU2MjdiMg> [Consulta: 28 de septiembre de 2016].

GOMEZ, L.; JÓDAR, F. (2002). “Escuela, aburrimiento y rebeldía” en *Athenea Digital*. N° 2. http://atheneadigital.net/article/viewFile/n2_gomez_jodar/49.pdf es [Consulta: 23 de enero de 2016].

GRANÉS, C. (2012). “El puño invisible”. *Instituto Cervantes de Nueva Delhi*. <https://www.youtube.com/watch?v=MLaExMRBVVM> [Consulta: 20 de diciembre de 2016].

GRANÉS, C.; OSPINA, L. (2012). “El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales”. *Vimeo*. <https://vimeo.com/43896959> [Consulta: 20 de diciembre de 2016].

HENLEY, J. (2014). “The Boring Conference – the fascinating world of the mundane and ordinary”. <http://www.theguardian.com/society/shortcuts/2014/may/27/the-boring-conference-fascinating-world-mundane-ordinary-london> [Consulta: 17 de febrero de 2017].

HOLMES, B. (2007). “Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones”. Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas. <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es> [Consulta: 28 de julio de 2014].

HOLMES, B. (2008). *Manifiesto afectivista*. <https://brianholmes.wordpress.com/2010/10/12/manifiesto-afectivista/> [Consulta: 15 de diciembre de 2015].

HONNEF, KLAUS. “From image to phantom. Jürgen Klauke’s main photographic Works”. http://www.juergenklauke.de/texte/1992_02_honeff.html [Consulta: 28 de julio de 2016].

<http://boringconference.com> [Consulta: 3 de marzo de 2017].

<http://www.humanitas.cl/images/html/biblioteca/articulos/alvira.html> [Consulta: 21 de enero de 2014].

<http://www.intramed.net/45095> [Consulta: 24 de febrero de 2017].

<https://www.deutschland.de/en/topic/culture/arts-architecture/durers-christ-as-the-man-of-sorrows?language=en> [Consulta: 2 de agosto de 2014].

- INSITU. (2014). "Episode 6: blank page". http://insitu.berlin.com/episode_6_blank_page/ [Consulta: 17 de febrero de 2017].
- JARQUE, F. (2012). "Jürgen Klauke, un esteta existencial" en *El País*. http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/04/actualidad/1336127562_954825.html [Consulta: 14 de noviembre de 2016].
- KORSTANJE, M. (2009). "El ocio germánico a los ojos romanos. Dos tiempos una misma imagen" en *Revista de Ciencia Política Online*. Buenos Aires, nº 7. <http://www.revinciapolitica.com.ar/num7art1.php> [Consulta: 14 de febrero de 2015].
- LACAN, J. (1958). "Seminario 5: Clase 9, La Metáfora Paterna I". http://psicopsi.com/Seminario_5_Clase_9_Metafora_Paterna_I_15_Enero_1958 [Consulta: 19 de mayo de 2015].
- LARRATT SMITH, P. (2009). "Entrevista a John Baldessari". http://www.warhol.org/sp/ex/mramerica/articulos_y_entrevistas_baldessari.html [Consulta: 12 de agosto de 2015].
- LESMES GONZÁLEZ, D. (2009). "Presencia de una ausencia: imagen y concomitancia entre el tedio decimonónico y la acedía medieval" en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. urcia: niversidad e urcia. <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/vi/ew/921/891> [Consulta: 20 de junio de 2014].
- LLORENS, F. (2013). *El aburrimiento de la utopía. Vanguardias artísticas y posmodernidad*. reative Commons. http://francescllorens.eu/site/wp-content/uploads/2011/08/EIAburrimientoDeLaUtopia_FrancescLlorens.pdf [Consulta: 13 de septiembre de 2015].
- MARINETTI, F. T. "La declamación dinámica y sinóptica". UCLM (Traducción de José Antonio Sarmiento) <https://previa.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/DECLA.html> [Consulta: 12 de junio de 2016].
- MARITAIN, J. (1943). *Sobre el juicio artístico*. http://www.jacquesmaritain.com/pdf/11_FA/08_FA_JuiArti.pdf [Consulta: 13 de marzo de 2016].
- MARTÍ FREIXAS, M. (2013). *Entrevista a Virginia García del Pino, realizadora de El Jurado*. <http://www.blogsandocs.com/?p=4508> [Consulta: 2 de enero de 2016].
- MENESES, N. (31 de agosto de 2011). "Roman Opalka, pintor de la infinitud", *El País*.

http://elpais.com/diario/2011/08/31/necrologicas/1314741602_850215.html [Consulta: 2 de enero de 2016].

MITUS, A. (2009). "On whiteness, the ellipse and boredom by Kama Sokolnicka". BWA Wrocław.
<http://www.bwa.wroc.pl/index.php?l=en&id=112&b=4&w=2> [Consulta: 5 de enero de 2017].

MOLINA, A. (19 de abril 2003). "Robert Filliou, 'El Manitas'" en *El País*.
http://elpais.com/diario/2003/04/19/babelia/1050707167_850215.html
 [Consulta: 28 de febrero de 2014].

MoMA Learning. "I will not make any more boring art".
https://www.moma.org/learn/moma_learning/john_baldessari_i_will_not_make_any_more_boring_art_1971 [Consulta: 12 de febrero de 2017].

NÚÑEZ PUENTE, S. (2000). "El gran ennui o la monotonía de lo insignificante: sexualidad, dispositivo femenino y aburrimiento" en *Espectáculo: Revista de Estudios Literarios*. CM, º 4.
http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero14/g_ennui.html
 [Consulta: 9 de noviembre de 2014].

OË, J. (2007). "Peut on s'ennuyer devant une oeuvre d'art?" en *Edit Revue*. Nº 5.
<http://www.edit-revue.com/?Article=138> [Consulta: 14 de enero de 2016].

PADÍN, C. (2004). "El arte es lo que hace a la vida más interesante que el arte" en *Escáner Cultural*. Nº 62. <http://www.escaner.cl/escaner62/acorreo.html>
 [Consulta 22 de diciembre de 2016].

PAIK, N. J. (1976). "Input Time and Output Time" en *Video Art Magazine*.
http://nobetty.net/parsons_video/paik_inputoutput.pdf [Consulta: 16 de febrero de 2014].

PARREÑO, C. (2017). *Boredom, architecture and modernity*.
<https://christianparreno.com/> [Consulta: 25 de marzo de 2016].

PASCAL, B. *Pensamientos*. Madrid: Espasa Calpe.
<http://www.cervantesvirtual.com/obravisor/pensamientos-1/html/ff08eee4-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html> [Consulta: 12 de abril de 2015].

PÓNTICO, E. "Sobre los ocho vicios malvados. Evagrio Póntico", en *Misioneros del Sagrado Corazón en el Perú*.
http://www.mscperu.org/espirit/vicios/es_8capitales_evagrio.html [Consulta: 12 de noviembre de 2011].

PÓNTICO, E. *Tratado práctico*. XIII. http://orthodoxmadrid.com/wp-content/uploads/2011/03/46123292_EVAGRIO_PONTICO_TRATADO_PRACTICO.pdf [Consulta: 1 de marzo de 2017].

PUNSET, E. (2008). "Antonio Damasio: El cerebro, teatro de las emociones". *Redes para la Ciencia*.

QUOTE INVESTIGATOR (2012). *Show Me a Sane Man and I Will Cure Him. Carl Jung? Sigmund Freud? Guy Bellamy? Jolande Jacobi? Apocryphal?* http://quoteinvestigator.com/2012/07/08/sane_cure/#more_4078 [Consulta: 22 de junio de 2016].

ROMÁN LÓPEZ, M. T.; CALLEJO CABO, J. (2012). "Misticismo oriental y física moderna". *UNED*. <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/12589> [Consulta: 18 de octubre de 2015].

SANCHO, X. (7 de enero de 2012). "El tedio, una opción cultural" en *El País*. http://elpais.com/diario/2012/01/07/tendencias/1325890801_850215.html [Consulta: 22 de junio de 2016].

SENECA, L. A. (2001). *De la tranquilidad del animo*. <http://imago.yolasite.com/resources/Seneca%20%20De%20La%20Tranquilidad%20De%20Animo.pdf> [Consulta: 1 de marzo de 2017].

SHEIKH, S. (2006). "Notas sobre la crítica institucional". Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas. <http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/es> [Consulta: 28 de julio de 2014].

SIERRA, S. (2000). *12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón*. http://www.santiago_sierra.com/20005_1024.php [Consulta: 29 de agosto de 2016].

SIERRA, S. (2000). *68 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso a un museo*. http://www.santiago_sierra.com/200010_1024.php [Consulta: 29 de agosto de 2016].

SOMMERER, C.; MIGNONNEAU, L. (2015). "'The Value of Art' – Transforming user attention into monetary value in a series of interactive artworks" en *ISEA 2015. Proceedings of the 21st International Symposium on Electronic Art*. http://isea2015.org/proceeding/submissions/ISEA2015_submission_111.pdf [Consulta: 29 de abril de 2016].

- STASIOWSKI, P. (2012). "The artificial fullmoon". Muzeum Wspólczesne Wrocław. http://muzeumwspolczesne.pl/mww/wp_content/uploads/2015/06/MWW_PELNIA.pdf [Consulta: 12 de enero de 2017].
- STEYERL, H. (2006). "La institución de la crítica". Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas. <http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/es> [Consulta: 28 de julio de 2014].
- STILINOVIC, M. (1993). "Praise of laziness". https://mladenstilinic.com/works/10_2/ [Consulta: 4 de febrero de 2017].
- TABBIA, C. (2005). "El aburrimiento: La emoción anulada" en *Revista de Psicoteràpia psicoanalítica*. p. 89 207. http://www.gpbarcelona.org/doc/el_aburrimiento.pdf [Consulta: 8 de abril de 2013].
- TOOTHEY, P. (2014). "Painting Boredom in the Renaissance. A charitable Renaissance painting with a cure for boredom" en *Psychology Today*. <https://www.psychologytoday.com/blog/annals-the-emotions/201412/painting-boredom-in-the-renaissance> [Consulta: 23 de octubre de 2016].
- VANEIGEM, R. (2008). *Elogio de la pereza refinada (1996)*. Agitprov. http://pinobertelli.it/wp_content/uploads/2015/04/Vaneigem_Raoul_Elogio_de_la_pereza_refinada.pdf [Consulta: 14 de abril de 2016].
- VIDAL FOLCH, I. (8 de octubre de 2011). "Elogio del aburrimiento" en *El País*. http://elpais.com/diario/2011/10/08/catalunya/1318036049_850215.html [Consulta: 12 de agosto de 2014].
- VILA MATAS, E. (10 de marzo de 2012). "El joven tumbado" en *El País*. http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/07/actualidad/1331120301_775574.html [Consulta: 23 de marzo de 2014].
- WILDE, O. (1877) "The Grosvenor Galley, 1877" en *Miscellanies by Oscar Wilde*. The Project Gutenberg eBook. http://www.gutenberg.org/files/14062/14062h/14062_h.htm [Consulta: 23 de agosto de 2016].
- WILSON, W. S. (2004). "Prince of boredom: The repetitions and passivities of Andy Warhol". <http://www.warholstars.org/prince-boredom-warhol-william-wilson.html> [Consulta: 25 de septiembre de 2016].
- ZOLA, E. (2016). *La obra*. aragoza: itivillus. [http://assets.esppdf.com/b/Emile%20Zola/La%20obra%20\(6044\)/La%20obra%20%20Emile%20Zola.pdf](http://assets.esppdf.com/b/Emile%20Zola/La%20obra%20(6044)/La%20obra%20%20Emile%20Zola.pdf) [Consulta: 24 de septiembre de 2016].