



# *La reconquista de lo inútil*

*(Nociones de inutilidad en  
el interior de la producción  
artística contemporánea  
desde la propia praxis)*



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
Facultat de Belles Arts de San Carles

Tesis doctoral presentada por:  
Fermín Jiménez Landa

Dirigida por:  
Dr. D. Emilio José Martínez Arroyo – UPV- Valencia  
Dr. D. Francisco San Martín - UPV Valencia

Junio 2019

## ***Resumen***

Esta tesis doctoral investiga desde la práctica y la teoría una aproximación a la idea de inutilidad en las prácticas artísticas contemporáneas, frente al utilitarismo y la exaltación del éxito. Tejemos vínculos entre la obra personal y las propuestas elaboradas por un pequeño número de artistas. Trabajamos alrededor de la inacción, la pereza, el error, el ocio y la improductividad, a partir de la hipótesis de que en la sociedad postindustrial contemporánea, con sus nuevas condiciones de trabajo más diluido, el escamoteo y el infraleve de Duchamp sigue siendo un feliz recurso poético. Así mismo, la lucha por la manera en que vivimos el tiempo libre es más voraz que nunca y proponemos a partir de las propuestas artísticas negar el espectáculo y repensar el placer. Cuanto menos hace el artista más queda el sentido en manos del público, aumentando la complicidad. Las obras menos o peor acabadas, humoristas y cómplices se vinculan con ciertos valores del sur que priorizan lo social y lo colectivo a la competitividad y a la visión del perfil de artista solitario genial.

## ***Resum***

Aquesta tesi doctoral pretén investigar des de la pràctica i la teoria, possibilitats d'apropar-se a la idea d'inutilitat a les pràctiques artístiques contemporànies, front a l'utilitarisme i la exaltació de l'èxit. Teixim vincles entre l'obra personal i les elaborades per un xicotet nombre d'artistes. Treballem al voltant de la inacció, la peresa, l'error, l'oci i la improductivitat, confirmant-nos la hipòtesis que en la societat post-industrial contemporània, amb les seues noves condicions de treball més diluït, l'escamoteig i l'infralleu de Duchamp, segueix sent un feliç recurs poètic. Així mateix, la lluita per una manera en que vivim el temps lliure és més voraç que mai i proposem negar l'espectacle i repensar el plaer. Quant menys fa l'artista, més queda el sentit en mans del públic, augmentant la complicitat. Les obres menys o pitjor acabades, humoristes i còmplices es vinculen amb certs valors del sud que prioritzen allò social i el col·lectiu a la competitivitat i a la visió del perfil d'artista solitari genial.

## ***Abstract***

This doctoral thesis investigates from practice and theory an approximation to the idea of uselessness in contemporary artistic practices, confronting utilitarianism and exaltation of success. We hatch links between personal work and proposals elaborated by a small group of artists. We work about idleness, laziness, error, leisure and unproductiveness, based on the hypothesis that in the contemporary postindustrial society, with its more diluted work conditions, disappearing and Duchamp's inframince remains a happy poetic mean. Likewise, the fight for the way we live spare time is severer than ever and we propose starting from the artistic proposals to deny spectacle and rethink pleasure. The less the artist makes, the more the meaning remains in the hands of the public, increasing the complicity. Works less or worse ended, humourists and accomplice are linked with certain south values that prioritise the social and the collective before competitiveness and the vision of the profile of the genius lonely artist.

## *Agradecimientos*

Me gustaría agradecer toda la ayuda de mis directores Emilio Martínez y Paco San Martín.

A mis padres, por que sí y porque sin su empeño no la hubiera acabado, podéis estar seguros.

A Estelle.

A Leo.

A Ainhoa Jiménez, Nacho Magro, Silvia Caballero, Iván r. Cuevas, Juan Luis Toboso, Iván Villafaina, Borja Judel, Paula Roselló, Jordi Esteve, Tommi Biondi, Samuele Malfatti, Iosu Martínez, Juanvi Martínez, Penny Papachristodoulou, Meta Triandafillou, Carolina Mateo, Mijo Miquel, Guillermo Sarmiento, Marcelo Olza, Diego Saiz, Chechu Álava, Juana Rojas, Paco Ilopis, Edu Martínez, Fernando Lebré, Samuele Malfatti, David Armengol, Mariana Cánepa, Max Andrews, Juan Canela, Ane Aguirre, Javier Hontoria, Ángel Calvo Ulloa, Bea Alonso, Tania Pardo, Nadja Quante, Ferran Barenblit, Álvaro de los Ángeles, Alba Braza, Daniel Castillejo, Kike Martínez, Javi Ibañez, Alfonso Yabar, Marian Urzainqui, Soren Meschede, Dani Sanchis, Javi Rebollo, Julia Spinola, Viviana Kuri.

*ÍNDICE*

**La recon-  
quista de lo  
inútil**

**La reconquista de lo inútil**

**Introducción** pág.13

**1. Preferiría no hacerlo (Inacción, gesto mínimo, infra-  
levedad.)** pág. 29

**1.1 Quiromántico:**

**Otras infralevedades.** pág. 49

**1.2 Acera estrecha:**

**Constelación de *inframince* en la esfera pública.**  
pág. 96

**1.3 How to disappear:**

**La desaparición como inacción.** pág. 112

**2. Preferiría hacerlo mal. Alegre pesimismo (el error, el  
fracaso, lo inexacto, lo errático).** pág. 119

**2.1 Todo es imposible:**

**El peso del fracaso.** pág. 126

**2.2 La guerra fría:**

**Ciencia errática y errada.** pág. 161

**2.3 Turno de noche:**

**Otros errores.** pág. 179

**3. Preferiría hacer otra cosa (ocio, juego y vida). pág. 191**

**3.1 Pronto es bueno pero más pronto es mejor:**  
El juego. pág. 199

**3.2 Las puertas:**  
Caminar. pág. 232

**3.3 El nadador:**  
El viaje. pág. 250

**4. Preferiría hacerlo sin resultados (Ineficacia, esfuerzo absurdo, gestas indemostrables.) pág. 277**

**4.1 Desempatar las torres más altas de Barcelona: La gesta épica e inútil.** pág. 292

**4.2 Arrebato de tedio:**  
El esfuerzo por el esfuerzo. pág. 299

**4.3 El lago de los cisnes:**  
Cambio de lugar imperceptible. pág. 312

**5. Conclusiones. pág. 323**

**6. Bibliografía. pág. 329**

# *INTRODUCCIÓN*

Esta tesis doctoral es un estudio práctico y teórico de varias posibilidades de acercarse a la idea de inutilidad en las prácticas artísticas contemporáneas. La inutilidad se presenta como concepto antagonista de la hiperproductividad, del utilitarismo y de la exaltación del éxito. El objetivo es detectar poéticas, tácticas, recursos y elementos que sucedan repetidamente en las propuestas personales y en la de una serie de artistas contemporáneos que comparten inclinaciones hacia lo inútil desde posiciones variadas.

La motivación original para comenzar con esta tesis fue la de profundizar las bases de la propia investigación práctica. Analizar, comparar, y buscar los porqués de manera que tuviera herramientas no sólo para mirar atrás sino, sobretudo, para mirar hacia delante en mi creación. La confrontación con la manera de trabajar desde lo académico hizo que además esta manera de mirar se fuera mutando y buscara otro tipo de estructura y unas temáticas que estaban a la vez fuera y dentro de la obra



personal. La disparidad de maneras de analizar entre la creación artística y la investigación científica ha provocado que enriquezca mis herramientas y ensanche la percepción. La idea de pensamiento colectivo a la que desemboca el *modus operandi* científico es enriquecedor e incluso bello. Mantenerse con un pie dentro y fuera de estas maneras de hacer, la incerteza y la certeza a la vez, es una situación a experimentar. El desafío de escribir una tesis no puede dejarle a uno igual que era cuando la comenzó.

En esta investigación coexisten dos maneras de investigación. Una que de parte desde la investigación científica más reglamentaria, girando en torno a la temática de la inutilidad en el arte y otra investigación práctica realizada previamente a la elección del tema, que ha ido dirigiéndonos a unas conclusiones parecidas y paralelas a la otra. A su vez intentamos tejer los vínculos entre la investigación práctica y las llevadas a cabo por una reducida serie de artistas, trazando una genealogía.

La investigación desde la praxis se acerca a la realidad desde una perspectiva plural, polisémica. El arte trabaja con la intuición más que con la metodología de la investigación. Esto no significa que la intuición sea un dispositivo tenebroso y secreto. Es una destreza que se puede obtener, es una disciplina que se ejercita y que tiene que ver con crear nexos impensados. Es un mecanismo de comparación y reordenación (Camnitzer, L. 2014). No obstante, la propia ciencia también comienza a valorar cada vez más la intuición como una herramienta de gran valor (Gigerenzer, G. 2008).

Pretendemos revalorizar la investigación desde la práctica artística y poco a poco ir preguntándonos con tesis como esta cómo puede ser incluida en las universidades de Bellas Artes. Entiéndase por tanto que esta tesis es un ensayo más de tantos sobre cómo articular teoría y práctica aplicada a un caso concreto, el de la inutilidad en el arte. Se pretende que la investigación sea creación artística y la creación artística investigación.

Juan Luis Moraza (2007) distingue como uno de los rasgos diferenciadores de la investigación en arte el hecho de que se dan procesos en lugar de proyectos “con una congruencia basada en la predeterminación de objetivos, métodos, y un eventual balance de resultados”. (p. 43). Lo subjetivo y lo alegórico, lo poético, desordenan un orden estricto previo. Son procesos continuos, investigaciones que discurren y evolucionan de otro modo.

El doble filo del problema sobre la investigación en arte es análogo al que pretende esta tesis. La investigación sobre Arte y la investigación desde el Arte. Compartir y categorizar los saberes desde la subjetividad del Arte resulta una paradoja de base. Sistematizar en exceso puede conducirnos a rechazar cualquier extravío o relajación de las normas que nos hemos impuesto. Por otra parte el propio científico puede caer en errores por ceñirse en exceso a sus propias metodologías y sistemas pre-concebidos. Lo relativo, lo subjetivo y la intuición también tienen cabida en la ciencia “normativa”.

## Introducción

Hay que plantearse si la epistemología de la ciencia, la metodología, la meta-ciencia, es totalmente científica de por sí. La retórica y técnica científica por sí misma no garantiza la adecuación a la resolución real de problemas. Se ha relativizado la capacidad de la ciencia de alcanzar a la realidad misma por medio de modelos, lenguajes y representaciones. Por otro lado, la ciencia, inmiscuida en sistemas cada vez más complejos, también reconoce la influencia del azar y de procesos no lineales y la influencia de lo subjetivo en sus logros. En definitiva, la objetividad es más subjetiva de lo que se creía. Pero, curiosamente, la subjetividad del arte es más objetiva de lo que a veces se piensa “pues está subdeterminada por aprendizajes culturales y sistemas simbólicos”. (Moraza, J.L. 2008, p. 48).

La comunicación mediante el texto, formato propio de divulgar una investigación, es de una naturaleza distinta a la comunicación de las imágenes, del tacto, de la experiencia que ocurre en el arte. Nos sugiere enormemente cómo resolver esta colisión de elementos que pensamos puede ser una relación armoniosa sin antagonismos. Queremos proponer una metodología en la que exista una ecuanimidad en estas dos formas de exploración y de averiguación de una hipótesis. Pretendemos explicar esta hipótesis mediante un grupo de obras artísticas y mediante el sustrato teórico.

Este grupo de obras artísticas se divide entre las que hemos llevado a cabo, es decir, la propia investigación práctica (obra personal), y la de otros artistas que tam-

## La reconquista de lo inútil

bien han llegado a conclusiones similares desde la praxis. Recurriremos también a las reflexiones teóricas que estos artistas han hecho a cuento de sus obras.

Emplearemos la misma metodología que cita Gerardo Suter en su tesis (Suter, G. 2010, p. 16) extraída del Seminario Artes Visuales y Multimedia (2008/2009) y publicado en la página del Laboratorio de Luz de la Universidad Politécnica de Valencia. En él se comienza por elegir un tema, se enuncia un planteamiento y se acota el objeto de investigación. Se precisa su marco teórico. A continuación se elabora una estrategia de investigación y se examinan los conceptos clave.

### Elegir el tema

El tema que vamos a analizar podríamos definirlo como “Nociones de inutilidad en el interior de la producción artística contemporánea desde la propia praxis”. Consiste en el acercamiento a la inutilidad desde el arte contemporáneo; su defensa, canto o al menos exhibición. Por un lado el tema es la resistencia al utilitarismo de la sociedad, la pereza, el hedonismo y la improductividad. Por otro desgranaremos las posibles maneras en que se puedan abordar desde la creación artística, desde la práctica, y los hilos conductores entre ambas estrategias. Estos hilos los veremos desde la creación propia y la ajena.

### Formular el planteamiento

Hemos decidido compartimentar en cuatro maneras de practicar la inutilidad. Vamos por tanto a dividir en cuatro los capítulos, que siempre serán permeables y vinculados entre sí. Citamos y deformamos la célebre frase del protagonista de Bartleby el escribiente, con la que responde impávido a casi todas las situaciones; “Preferiría no hacerlo”

1. Preferiría no hacerlo, para aproximarnos a la inacción.
2. Preferiría hacerlo mal, para aproximarnos al error y al fracaso.
3. Preferiría hacer otra cosa, para aproximarnos al juego.
4. Preferiría hacerlo sin resultados, para aproximarnos a la acción ineficaz.

La praxis, las obras, nos van guiando en su análisis y su comparación con otras por caminos. Por ejemplo, al analizar las obras personales de caídas dentro del apartado del error, somos conscientes desde el principio de su vinculación directa con Bas Jan Ader. El estudio de éste nos va llevando a la vinculación con el romanticismo alemán y el conceptual romántico. Poco a poco la praxis nos guía a una nebulosa de conceptos y corrientes interrelacionadas entre sí y con las obras.

### Delimitar el objeto de investigación

Vamos a trabajar sobre una serie de propuestas personales producidas entre 2006 y 2018. Todas ellas o bien tratan directamente el tema de la inutilidad o se deduce de sus modos de hacer. Vamos a relacionarlas con una serie de artistas cuya línea de investigación está en diálogo con las propias a través de la temática y la actitud.

Los artistas serán principalmente Marcel Duchamp, Ignasi Aballí, Pierre Huyghe, Francis Alÿs, Wilfredo Prieto, Gabriel Orozco, Erwin Wurm, Jason Dodge, Wilfredo Prieto, Jiří Kovanda, Roman Ondak, Rivane Neuenschwander, Roman Signer, Bas Jan Ader, Kirsten Pieroth, Fischli & Weiss,

### Definir el marco teórico

Leeremos y pensaremos por un lado en ciertos textos clave sobre la defensa de la improductividad, desde fuera del arte. Intentaremos trazar una teoría del no, una teoría de la pereza, revisando desde Séneca a Andrew J. Smart, pasando por Paul Lafargue, David g. Torres y Henri Melville. Analizaremos elementos del Romanticismo alemán que han llegado a nuestras prácticas, del absurdo existencialista y de la postmodernidad, así como de la dimensión lúdica del hombre de la mano de Johan Huizinga y su desarrollo en la ciudad contemporánea con Henri Lefebvre. Este entender la ciudad de otro modo nos llevará también al caminar, desde Henri David Thoreau, al Situacionismo y Michel De Certeau.

En el ensayo *Del paro al ocio* de Racionero (1983), se plantean dos culturas europeas encontradas, los “bárbaros del norte”, que trabajan sin plantearse el porqué, y la cultura mediterránea, basada en la contemplación. Esto entroncará con el texto que ahora mencionaremos sobre los valores del sur.

Estudiaremos a escritores que escriben de arte, alrededor de la improductividad, el ocio y la negación como Ferran Barenblit y David G. Torres.

También examinaremos la teoría producida por los propios artistas en textos y entrevistas, como Marcel Duchamp, Ignasi Aballí en sus entrevistas o Robert Filliou.

Queremos ver hasta qué punto dentro y fuera del arte coinciden elementos y en qué medida estos a su vez son vinculables al texto -breve pero que pretendemos que atraviese toda la tesis- sobre los valores del Sur de Fernández-Savater (2017). En él describe una serie de valores relacionados con la proximidad, el afecto, la actitud, en el que se tratan la actitud entendida por Pasolini (*Cartas luteranas*, 2010, *Escritos corsarios*, 2009), cita a Weber (*La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, 1991) a la hora de explicar qué ocurrió, porque la productividad se convirtió en el centro de nuestras vidas y a Maffesoli (*El tiempo de las tribus*, 2004, *La tajada del diablo*, 2005 y *La transfiguración de lo político*, 2005), que defiende una socialidad, un estar juntos que no consiste ni en los grandes agrupamientos del comunitarismo

político pero tampoco en el neoindividualismo producto del fracaso de estos, una socialidad que escapa a lo racionalizado y mecanizado.

Respecto a la cuestión de la actitud que se esbozará a cuento de Pasolini, nos preguntamos sobre la relación del artista con el contenido de su obra. ¿Es, por ejemplo, una obra fracasada una defensa del fracaso? ¿El fracaso profesional de un artista lo podemos llegar a leer en términos poéticos?

### Diseñar una estrategia de investigación

Acotaremos los términos de inacción, error, ocio, juego e improductividad y buscaremos en qué obras aparecen estos conceptos como tema, estrategia o actitud de la obra propia. Buscaremos entre nuestros referentes obras análogas y escudriñaremos a su vez qué motivaciones, en qué teóricos se han basado y de dónde vienen sus antecedentes.

Poco a poco iremos hilando una trama donde nos vamos dando cuenta de que dos culturas chocan, que también son dos maneras de trabajar en arte. Vamos a trabajar de manera inductiva, sin un resultado cerrado, sobre casos de estudio concretos, buscando vínculos entre lo incompleto y el acto de compartir, entre el pesimismo romántico y el gusto por el error y lo fraccionario, entre la despreocupación por el futuro y el apaño. Encontraremos, en definitiva, diferentes estrategias de defensa contra el

capitalismo y el neoliberalismo que tienen su traducción en el lenguaje artístico práctico.

Los resultados serán abiertos y la estructura de vínculos será flexible, como corresponde a la intuición, la creación y ese espíritu abierto y gozoso del que hablaremos.

### **Análisis de conceptos clave**

Los conceptos clave serán derivados de la acción sugerida en cada capítulo: Inacción y gesto mínimo (*Preferiría no hacerlo*), Error y fracaso (*Preferiría hacerlo mal*), Juego y hedonismo (*Preferiría hacer otra cosa*) e inutilidad (*Preferiría hacerlo sin resultados*).

Dentro de cada capítulo no hay una estructura demasiado cerrada ya que cada caso es diferente y todos son algo acumulativos. Creemos que cierta contextualización en los primeros capítulos podría resultar redundante más adelante. No obstante trataremos de presentar cierto marco teórico, presentar ejemplos prácticos de obras de arte personal y de artistas que hayan ejemplificado este concepto.



## Introducción

### *La reconquista de lo inútil*

Entre 1979 y 1981 el cineasta Werner Herzog escribió unos cuadernos y los guardó en un cajón 24 años. Relatan sus desgracias, salpicadas de algunos momentos de alegría febril, en el rodaje de *Fitzcarraldo* (1982), ocurrido en la selva amazónica lleno de desastres y peligros mortales. Una empresa quimérica que narra otra empresa imposible; la de un empresario del caucho llamado Carlos Fermín Fitzcarrald obstinado en construir una ópera en mitad del Amazonas, para lo cual debe cruzar un barco de vapor por una montaña.

En esta tesis se roban todo tipo de substancias; imágenes, modos de hacer, tácticas, estrategias, paquetes de levadura Royal, biografías, ideas y varios títulos: *Moby Dick*, *El Nadador*, *El lago de los cisnes* y propio título, *La (re)conquista de lo inútil*. Nos pareció interesante añadir un robo a la tesis, algo académicamente poco correcto, y homenajear esas cruzadas quiméricas y románticas de Werner Herzog pero desde la baja intensidad y la cotidianidad que caracterizan las obras. Por eso ni siquiera es una conquista, es sólo una reconquista.

Mientras grabábamos *El buen tiempo* (2010) Blackie Books editaba el libro de Herzog y sucedieron unas conversaciones con David Armengol en las que comentamos con envidia el acierto del título y el paralelismo ridículo entre la dificultad de grabar un vídeo de un helicóptero de juguete volando y rodar una película en el Amazonas con un barco de vapor atravesando la jungla. En su texto para el catálogo de *Antes que todo* Armengol titula de la misma manera su texto justificando que “es quizás uno de los enunciados que mejor definen el trabajo en arte de Fermín Jiménez Landa; tanto por lo que implica de conquista (casi de hazaña épica) como de inútil (totalmente ineficaz en un sentido práctico). Y no sólo por dichos conceptos sino porque, al fin y al cabo, la ocurrencia extraordinaria y cierta reivindicación del error son los pilares fundamentales de su manera de entender la práctica artística”. (CA2M, 2010, P. 132.)



**1.**  
***PREFERIRÍA NO HACERLO***

***(Inacción, gesto mínimo e  
infralevedad.)***

En este primer capítulo vamos a pensar sobre la inacción y la economía de medios. Vamos a comenzar acercándonos al concepto de infraleve de Marcel Duchamp y después trazaremos una línea de pensadores que han defendido la pereza dentro y fuera del arte. A continuación estudiaremos tres propuestas de la obra personal en la que se ha respaldado y practicado la inacción y el gesto mínimo e identificaremos los vínculos con otras obras personales y con otros artistas que trabajan en la misma línea. La selección de tres obras nos permite a su vez distinguir tres bloques: Uno más vinculado específicamente al infraleve y el gesto mínimo, otro sobre una estrategia de trabajo; la constelación de trabajos en la esfera pública y un último bloque sobre la desaparición entendida desde la inacción.



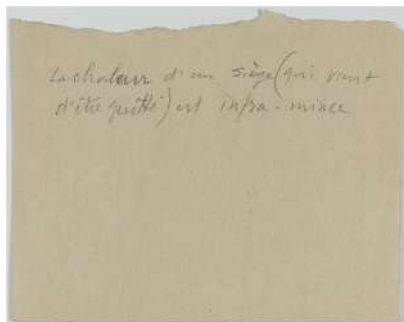


Fig. 1. Marcel Duchamp. 1912

Podríamos comenzar hablando de *Bartleby, el escribiente* (Melville, o de Paul Lafargue pero parece más conveniente entrar desde dentro del arte, con Marcel Duchamp. Será inevitable que durante todos estos textos le sobrevolemos, rocemos, choquemos y hasta le hagamos cosquillas, o más bien él a nosotros, porque fue él el gran detonador de la inacción, fue un juguetón, un gran perezoso, un humorista y fue el artista en el que la ecuación relevancia / tiempo dedicado al arte resulta apabullante.

Los trabajos analizados en este capítulo tienen en sus referencias directas, aquellas que han influido directamente la manera de hacer; Ignasi Aballí, Jirí Kovanda, Gabriel Orozco, Erwin Wurm, Kirsten Pieroth o Wilfredo Prieto, por ejemplo, pero todos herederos innegables de Duchamp.

Lo que une a esta selección de obras, bajo el paraguas de *Preferiría no hacerlo*, es el gesto mínimo, la economía de medios, la tendencia a la invisibilidad, al camuflaje. En definitiva, el *infraveve* (*inframince*) de Marcel Duchamp.

*Infraveve* es una idea que aparece en su libro *Notas*. (Duchamp, 1998). Una obra que reúne textos y notas conservados por él hasta su muerte y publicados póstumamente en 1980. Aquí podemos leer la definición (o definiciones) de lo que Duchamp llamaba *inframince*. Empleando un conjunto de ejemplos intenta definir su idea, resultando a veces algo más físico y tangible y otras abstracto y volátil.

Duchamp evita la definición directa describiendo en cambio variadas situaciones para ir acotando y ejemplificando el *infraveve*. Pero en general, su *infraveve* puede ser un movimiento, el momento anterior a una acción o una carencia. Es un intervalo de vida, transitorio, precario,. Es la separación, la diferencia. Puede ser una fricción. Pensamos en la pieza personal *Quiromántico* (2013), una colección de jabones a punto de acabarse en esa fase en la que ya son demasiado finos para usarse pero, por algún motivo, siguen en el lavabo. ¿El borde casi transparente de un jabón olvidado podría ser *infraveve*?

Debemos remarcar, por evidente que sea, que no hacer algo no es lo mismo que hacer otra cosa. La regulación del tiempo de trabajo tras la revolución industrial y la aparición del tiempo libre de la clase trabajadora llega casi de la mano del control de ese tiempo libre. Se promueve un ocio neutro para las masas convertido en consumismo y espectáculo. Es interesante pensar que en el principio del siglo XX coincidan el *infraveve* y este tipo de fenómenos. La defensa de la pereza de Paul Lafargue será manipulada por el capitalismo pero Marcel

Duchamp sabrá mantenerse en esa inacción, haciendo lo justo o menos, evitando crear espectáculo y alimentar la cultura de masas. Eludiendo alimentar cualquier máquina en general. La cita de Gotthold Ephraim Lessing que abre el texto de Lafargue parece anticipar el problema del “ocio útil”: “Seamos perezosos en todo, excepto en amar y en beber, excepto en ser perezosos”. (Lafargue, 2011, P. 4)



Fig. 2. Atelier de Marcel Duchamp. 1917

Duchamp está a favor de la falta de acción del artista porque el espectador completa la obra. Para él, y para nosotros, la obra se hace entre el artista y el público. Según Duchamp el público concluye el proceso creativo porque “lleva la obra al contacto con el mundo exterior por medio del desciframiento y la interpretación de sus cualidades internas”. (Duchamp, 1994)

David G. Torres, que citaremos varias veces por su interés continuo en la “práctica del no” desde Duchamp al Punk, subraya la unión entre la manera de vivir y de entender el arte en Marcel Duchamp. Su vida ha sido estudiada, escudriñada y aplaudida como uno más de sus proyectos artísticos. Fue una vida en la que trabajó más bien poco. Su silencio durante años fue tomado como una decisión artística. Permaneció soltero mucho tiempo para finalmente casarse con una mujer que ya tenía hijos criados o “una familia ready-made” (VVAA, 2010b, p. 57), una vida con poca carga material y unas obras en las que se pueden ver los paralelismos, además de los propios ready-mades, obras sobre solteros y “ruedas que no avanzan” (VVAA, 2010b, p. 57)

Tantos artistas después, dejarán las obras incompletas, mudas o mínimas para que el espectador desee completarlas, tenga el deseo de leerlas, imaginar.

Ignasi Aballí, artista que nos interesa considerablemente en este capítulo -más adelante lo explicamos- afirma que “Cuantas menos cosas haya que ver en una obra, mayor es el deseo de ver algo” (VVAA, 2010a, P.78) .

Respecto al acto de compartir la autoría, debemos pensar en la ironía. Un tipo de sentido del humor y un acto de comunicación en el que lo que se dice no es lo que se dice y se precisa de un acuerdo tácito entre emisor y receptor para saber que lo que se dice es lo contrario. Este pacto puede ocurrir o no. Ocurre por tanto un discurso frac-

## Preferiría no hacerlo

cionario y unívoco que podemos articular con el romanticismo, con la posmodernidad y con ciertos valores del sur, en los que la visión de la vida tampoco es total sino parcial, fragmentaria.

No existe un procedimiento estipulado y cerrado para revelar la ironía. “La ironía es un complejo proceso que “pasa” en el amplio espacio entre la emisión y la recepción de significado” (Barenblit, 2001, P. 52). La ironía provoca que la obra quede irremediadamente con un sentido abierto y bañado de imprecisión, rehaciéndose perpetuamente.

En las propuestas personales existirá continuamente la ironía, entendida también como humor cómplice con el público. Se trata, eso sí, de una conclusión posterior a la producción. Nunca se ha pensado así en el momento del acto. La investigación práctica tiene sus propios mecanismos y el humor y la ironía “pasan”, suceden.

Haciendo un repaso a los textos que han escrito críticos y comisarios a la obra personal, la palabra ironía siempre aparece en algún momento. Desde la crítica de Angel Calvo Ulloa en A-Desk : “cuentan con los referentes de un post-conceptual basado en la ironía que es tan difícil mostrar en su justa medida”. (Calvo Ulloa, 2014.) Bea Espejo también citará la ironía en El Cultural : “El suyo es un juego de enredos, de atmósferas tensas y de sutiles e irónicos diálogos trazados con tiralíneas”. Espejo, 2013.) Noemí Méndez en el ABC Cultural escribe : “(...) el espectador se encuentra ante constantes actos de fe y

## La reconquista de lo inútil

dobles significados que le sacarán, casi con seguridad, una sonrisa ante la ironía que nos propone el navarro”. (Mendez, 2015)

El texto de José Luis Pérez Pont lo citaremos en el próximo capítulo pero extraemos también la palabra ironía: “En sus planteamientos subyace una base de ironía y humor que no va dirigido a arrebatar carcajadas al espectador (...)” (Pérez Pont, 2010).

Como pasará tantas veces a lo largo de esta investigación, se ha de hablar de cómo la actitud del artista se entremezcla con la actitud de la obra. ¿Es una obra sobre la defensa de la pereza o es la actitud al llevarla a cabo la defensa de la pereza? ¿Una obra en la que se percibe que el artista ha gozado es una apología del gozo? Sí, si coinciden forma y fondo seguramente. Una obra de gesto mínimo es una defensa la inacción. Más adelante surgirá el fracaso. ¿Una obra fracasada es una defensa del fracaso? ¿El fracaso en la carrera profesional del artista es un gesto poético? Una obra de factura deliberadamente pobre o deliberadamente confusa puede ser una actitud que está hablando por sí misma.

La pereza, mal considerada con la venida de la revolución industrial, también tuvo sus defensores antiguos. Algunos clásicos como Séneca pusieron la cuestión al menos en duda. En su tratado sobre la brevedad de la vida manifiesta que la obsesión por hacer la vida agradable puede llevar al efecto contrario, perdiéndose en la acumulación de patrimonio material o intelectual, satu-

## Preferiría no hacerlo

rando de ocupaciones una vida que necesita tranquilidad para aprehender en profundidad la vida: “Nada concierne menos al hombre ajetreado que el vivir” (Séneca, 2010, P. 21). En definitiva, defiende Séneca que no se pierda demasiado tiempo en preparar una vida que es finita y quebradiza.

Las palabras de fray Luis de León ya asumidas por el acerbo popular son también un precursor del pensamiento de la inacción:

¡Qué descansada vida  
la del que huye del mundanal ruido,  
y sigue la escondida  
senda, por donde han ido  
los pocos sabios que en el mundo han sido

Luis de León (Citado en Uría Maqua, 2009.)

En su Canción de la vida solitaria el poeta trabaja un tópico propio de la poesía renacentista conocido como “menosprecio de corte y alabanza de aldea” (que proviene del título homónimo de Antonio de Guevara, Valladolid, 1539)

## La reconquista de lo inútil

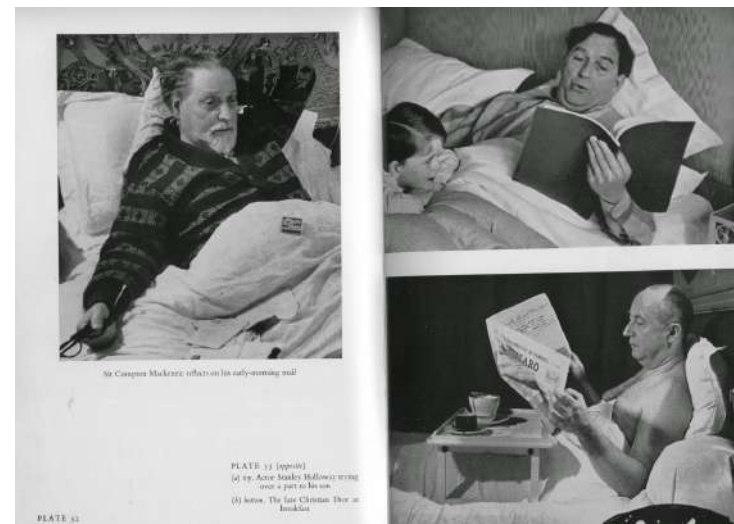


Fig. 3. *The Philosophy of the Bed*. Mary Eden & Richard Carrington, Hutchinson of London, 1961.

Con la mercantilización del tiempo de la revolución industrial y el capitalismo los valores cambian. El capitalismo no era sólo un nuevo sistema económico sino un transformador de los valores, convirtiendo el lucro en el centro de un nuevo sistema moral. (Martínez Hoyos, 2016).

En 1880 el insurrecto Paul Lafargue, yerno de Karl Marx, escribe desde la prisión parisina de Sainte-Pélagie *El derecho a la pereza* (Lafargue, 2011), libro poco considerado de la literatura marxista pero recuperado en los últimos tiempos. Acusa a la moral del capitalismo de sentenciar al trabajador a una vida subordinada a la producción, por encima de sus cualidades de ser humano.

## Preferiría no hacerlo

Confía en que el proletariado se levante un día reclamando su derecho a la pereza, por encima de la moral cristiana y la de la economía y “que se limite a trabajar no más de tres horas por día, a holgazanear y comer el resto del día y de la noche” (Lafargue, 2011, P. 16)

Paul Lafargue defiende que las clases obreras de sociedades capitalistas están subyugadas por el amor al trabajo, un trastorno, una aberración que provoca miserias y desgracias y quita libertad. Con el rigor del materialismo histórico, analiza las prédicas de Cristo a favor de la pereza e incluso recuerda que Jehová después de seis días de trabajo, descansó. (Lafargue, 2011, P. 16) Nos resulta ingenuo, no obstante, su optimismo con las máquinas, propio de la época.

Este libro es citado por Pierre Huyghe, artista que volveremos a mencionar más adelante. Huyghe creó la *Association du Temps Liberées* con Dominique Gonzalez-Foerster con fines poco claros, pero relacionados con la conquista del tiempo inútil, de la creación de situaciones o realidades colectivas.

La pereza subyacerá como actitud, más que como tema de las propuestas personales. Como sugeríamos al principio, la forma de llevar a cabo algo puede ser también el contenido. Presentamos piezas en las que simplemente giramos un espejo, unimos con una línea los chicles del suelo, lanzamos unos balones a una repisa o pegamos un imán a una escultura de hierro.

## La reconquista de lo inútil

En el ámbito de la contemporaneidad, Andrew J. Smart defiende la inacción apoyándose tanto en descubrimientos de la neurociencia contemporánea como en pensadores pretéritos (J. Smart, 2014). Explica qué hace el cerebro cuando estamos inactivos y lo compara con Bertrand Russell que defendía lo mismo en su *Elogio de la ociosidad* (Russel, 2000). De nuevo investigación científica y otro tipo de investigaciones llegan a conclusiones parecidas.

Smart, demuestra desde una perspectiva de las ciencias que la salud mental y física se deterioran acorde al aumento de nuestras horas de trabajo en plena regresión internacional de los derechos de la clase obrera, tras un breve lapso de tiempo en el que se lograron conquistas importantes.

Ese no hacer nada, o hacer lo mínimo podemos pensarlo en relación a la huida de la espectacularidad y lo monumental. La internacional situacionista y Guy Debord proponen también (desde una dimensión más política que Duchamp) considerar al público no como espectador pasivo sino como agente que completa la obra.

Artistas como Francis Alÿs o Gabriel Orozco trabajan en el espacio público, en la calles de grandes ciudades. Trabajan desde el infraleve como reacción por contraste con esas grandes escalas y con una actitud crítica. Nos parecen muy interesantes las preguntas que lanza Marianna Garin en el texto curatorial de la exposición Individual order. (Karst, 2013). Se pregunta si los momentos de

## Preferiría no hacerlo

ausencia e inmaterialidad, esos gestos mínimos, pueden literal y metafóricamente transformar la realidad; cómo puede lo infraléve –esto palabra la añadimos nosotros– relacionarse críticamente con lo que le rodea.

Dada la presencia continua del absurdo en las propuestas personales, nos interesan las reflexiones de David G. Torres, en las que vincula el absurdo a la negativa a producir. Hay una serie de rasgos que vamos viendo que caminan juntos; humor, absurdo, improductividad, ironía, etc.. Todos tienen que ver con la negación a ser un artista profesional, en el sentido peyorativo.

Contrapone la lógica adulta a la adolescente. La primera es productiva, pragmática, y la adolescente es más abierta a la fantasía, lo ilógico y lo materialmente inservible. Frente a lo afirmativo, lógico, útil, aparece la pulsión del no, aliada con lo ilógico y lo inútil. La gran referencia del siglo XX es Bartleby el escribiente de Herman Melville, publicado anónimamente en 1853 con escaso éxito. (Melville, 2007). Poco a poco, no obstante, ha ido convirtiéndose en un símbolo global del anti-utilitarismo. El protagonista, Bartleby, un escribiente recién contratado contesta con el conocido “Preferiría no hacerlo” a cada mandato de su superior. Con su negativa va conduciendo la situación hasta el extremo. David G. Torres nos recuerda cómo el icono de la resistencia acaba siendo absorbido por el sistema decorando camisetas y tazas, de la misma manera que otros símbolos de la negación como el punk británico. (G.Torres, David, P. 54).

## La reconquista de lo inútil

Encontramos muy revelador el resumen que hace Amador Fernández-Savater de los valores del sur en un breve artículo que se apoya en Pier Paolo Pasolini, Franco Berardi, Bifo o Max Weber entre otros. El artículo habla de cómo una cultura del sur de Europa (aunque encuentra otros sures incluso al norte) resiste al ataque de la Europa del capital. Lo que nos interesa es la descripción que hace de esos valores y la idea de que la actitud y la cultura tienen más poder que los poderes tradicionales, pensando en los valores del sur pero también en su reverso oscuro, el modo de vida capitalista.

Resume estos valores en cinco:

*Preferencia por el presente respecto a proyectar un futuro o incluso un más allá*, que nosotros identificamos en valorar la situación y el proceso por encima de la escultura con materiales nobles que perduren, desdeñando la lógica del monumento.

*La importancia del vínculo, del compartir*. Hablamos aquí de la importancia de la obra inacabada y de la ironía, de compartir la creación de la obra con la complicidad del público.

*Una asunción de lo trágico*. No se pretende solucionar la realidad sino asumir el caos y lo fragmentario sino salir al paso de cualquier manera. Aquí sería el gesto mínimo y lo rudimentario y una sensibilidad romántica o conceptual romántica.



## Preferiría no hacerlo

*Lo dionisiaco.* No la vida del éxito individual y el trabajo sino la vida entregada a los demás y al placer colectivo. El placer, el juego, el ocio de los que hablaremos en el capítulo tres, “Preferiría hacer otra cosa”.

*El doble juego o la preferencia por el extravío, la argucia.* “No la pasión por corregir y enderezar, sino por sortear, regatear, driblar y burlar”. Ese es el espíritu de las obras presentes, que no plantean grandes soluciones a las miserias cotidianas sino pequeños gestos que, no obstante, mantener una alerta crítica y una intervención metafórica que sin cambiar nada lo cambie todo.

El trabajo de Ignasi Aballí, artista que ya hemos citado, tiene que ver con un interés por la ausencia, lo infraléve, el gesto mínimo, la alteración imperceptible de la realidad para transformarla radicalmente. Se interesa por las raíces conceptuales, por el minimal. Pero también ha enfocado esta manera de hacer en relación a la imagen audiovisual, al cine, más bien al exceso de imagen audiovisual, de nuevo buscando como vaciar de contenido. Casi cualquier tipo de lenguaje, el oral, el escrito, la prensa... ha sido analizado con mayor o menor intensidad, con sentido del humor y con una particular poesía visual. Si bien lo primero lo confiere una unidad con la propuesta personal, lo segundo, el análisis de la imagen, le resta interés desde el análisis que estamos ensayando.

Le preocupa la opción de poner nuevas imágenes en circulación. Parece que en muchos trabajos esté como *Bartleby el escribiente*, prefiriendo no hacerlo. En series

## La reconquista de lo inútil

como las pinturas solares (*Llum, tres balcones*, 1993) o *Dibujos de polvo* (2010-2012) deja hacer a procesos naturales como la alteración que provoca la luz solar o la precipitación del polvo. Podríamos establecer un paralelismo con *Quiromántico* (2013), en la que rescatamos jabones de los lavabos de nuestros conocidos que se han ido desgastando con la fricción ajena.



Fig. 4. Ignasi Aballí. *Malgastar*. 2001.

En la obra *Malgastar* (2001) emplea todo el dinero de producción en botes de pintura que abrirá y simplemente dejará secar. Gastó todo el dinero de la producción de una exposición en pintura y luego no pintó nada.

El acto de malgastar sucede en la pieza personal *Turno de noche* (2016), donde se “malgasta” también mucho dinero en comprar miles de estrellas fluorescentes como las de los cuartos infantiles y se pegan en el techo de un

## Preferiría no hacerlo

museo con las luces encendidas de manera que restan invisibles e inútiles.



Fig. 5. Fermín Jiménez Landa. *Turno de noche*. Proceso. 2015

A Aballí le interesa alejarse de la obra mientras ocurren procesos que se realizan por sí mismos, como el secado de la pintura. El distanciamiento físico artista-obra le permite que se intensifique el lado conceptual de la misma, haciendo saber al público que hay que buscar algo que no está a simple vista (Aballí citado en Rubira, 2008, P. 1).

Esta idea la compartimos plenamente y en el fondo vuelve a ser el principio Duchampiano por el cual cuanto menos acabada está la obra más debe completar el público, aumentando la complicidad con él. Las propuestas personales suelen confiar en ese “complot” con el público, intentando dejarlas algo abiertas y crudas.

## La reconquista de lo inútil

Otro artista de lo leve, Jason Dodge, trabaja con objetos cotidianos montando instalaciones extremadamente mínimas con significados complejos. Los significados se esconden en el título, en una acción previa que ha llevado a los objetos a ese estado e incluso literalmente, con objetos escondidos en otros objetos. Tiene un lenguaje altamente poético y de significados escurridizos.

Hay una narratividad muy acentuada en obras tremendamente mudas a priori. Los objetos de Dodge no nos interpelan directamente. Somos nosotros los que les conferimos de significados por operaciones mentales promovidas por el autor pero no totalmente dirigidas, de nuevo esperando la complicidad del público.

Una obra que trata claramente y de manera cruda la imaginación y lo posible como materia casi visual es *Posibilidad de luz de color rosa* (2004) en la que la sala está vacía excepto por setenta dispositivos de luces de oficina colgando del centro con sus setenta fluorescentes apilados en las esquinas en lugar de instalados en su posición. La instalación es de gran belleza en su simplicidad minimalista que nos recuerda a un Dan Flavin algo desordenado. El espacio blanco se altera cromáticamente en nuestra imaginación. Interviene un elemento visual de manera mental. De manera también mental sucede el único tipo de visualización posible de la obra personal ya mencionada *Turno de noche* (2015), ya que cuando se puede ver el museo está cerrado.



## Preferiría no hacerlo



Fig. 6. Jason Dodge. *Posibilidad de un color rosa*. 2004

En sus exposiciones habitualmente las cosas acaban de ocurrir, los individuos acaban de dejar la sala, los objetos están en el suelo recién abandonados, casi con restos del peso de sus cuerpos o con la temperatura del cuerpo, en una suerte de *infraveve* Duchampiano (*Los contenidos de los bolsillos de varias personas mantenidos a la temperatura del cuerpo*, 2014). De la misma manera en las propuestas personales encontramos a menudo “pistas” de gestos o presencias. En las alfombras desenterradas y depositadas en el suelo (*Cul de sac*, 2016), en las sandalias y toalla de baño (*El Nadador*, 2013), en la ballena de peluche eternamente mojada y con un charco de agua (*Cetáceo*, 2013), los cristales empañados de un coche sin nadie dentro (*Vaho*, 2013). La temperatura humana es un dato muy *infraveve* recordemos “el calor de un asiento (que se acaba/de dejar)” (Duchamp, 89, P.13) y que aparece en dos propuestas personales: *Fiebre* (2016), en la que hay agua circulando a la temperatura de la fiebre humana y *37°* (2017), un cubo de agua del mar con la

## La reconquista de lo inútil

temperatura de un cuerpo. También lo encontramos en los jabones rozados por las manos (*Quiromántico*, 2013), que vamos a escudriñar con más detalle a continuación.



Fig. 7. Fermín Jiménez Landa. *37°*. 2017

### 1.1 QUIROMÁNTICO: OTRAS INFRALEVEDADES

En el 2013 se comienza *Quiromántico*, una extensa colección de jabones de mano conservados justo en ese último instante antes de la decisión de ser despreciados para su uso, cuando esas masas compactas y opacas se han convertido en pequeños objetos de gran fragilidad. Son elementos pulidos y bellos, puras láminas a veces casi transparentes.

En cada jabón esta latente uno de los actos de más normalidad y repetición automática: lavarnos las manos. Pensamos en la percepción de la vida y del transcurrir del tiempo en relación con el roce continuo con un objeto y los presentamos sin alterar.

## Preferiría no hacerlo

El origen de esta pieza está en el encuentro de una pequeña colección involuntaria de jabones quebradizos en una casa de la Habana durante la bienal de 2013. Resulta más fácil encontrar estos objetos valorados hasta el final en países más pobres. Entre otras cosas por la invención del jabón líquido, invento para hacer más práctico el uso pero también que añade huella ecológica. Esto añade una capa de sentido, algo geopolítica, que queda muy escondida.



Fig. 8. Fermín Jiménez Landa. *Baño de la Habana*. 2013

Se lanzó en las redes sociales la petición de guardar jabones, aparte de los que han sido recopilados en viajes en hoteles, pensiones, casas de amigos o visitas a conocidos. Hay un sentido vivencial en cómo la obra va creciendo con los años. El trabajo implica una cadena de favores, trabajando el vínculo con los otros. Lo regalado no tiene un valor económico pero tiene algo de íntimo. Exige además un esfuerzo encontrarlos porque no vale fabricarlos,

## La reconquista de lo inútil

hay que rescatarlos de otro hogar. Y hay una dificultad en transportar algo quebradizo. Son restos de viajes que han llegado a veces de lugares remotos o cercanos pero en condiciones inhóspitas.

Podemos encontrar elementos del minimal en la seriedad y la repetición, incluso en la balda, estrategias del conceptual, un readymade coleccionado repetitivamente. Pero evidentemente sería ese conceptual romántico, o ese minimalismo poético, el contraste entre las formas simples y geométricas con un componente poético, humanista, frágil y sensible. Hay un interés escultórico, un interés por la cotidianidad, por el trabajo colectivo, por la invisibilidad, la ausencia de un gesto que necesariamente ha sucedido, un gesto mínimo, una acción mínima -simplemente poner un jabón junto al siguiente-, en definitiva, una sensibilidad *infraleve*.

Es un pequeño gesto que crea una pequeña realidad reordenando la ya existente. Es un acto de táctica frente a la estrategia. Se vale de elementos del sistema para proponer otras maneras de vivir.

Queremos detenernos ahora en tres referentes desde el *infraleve* a los que vamos a estar regresando continuamente.

Encontramos en el conceptual alegre en Rivane Neuenschwander una conexión con el espíritu de este trabajo, simple, cercano, frágil, colorista y evanescente. Un trabajo rico y variado que ha ido mapeando este mundo

Preferiría no hacerlo

La reconquista de lo inútil



Fig. 9. Fermín Jiménez Landa. *Quiromántico*. 2013-en proceso

## Preferiría no hacerlo

analizando la casualidad, la temporalidad, las narrativas ocultas, el orden y el caos, los ciclos naturales del agua o del día y la noche. Sus instalaciones tienen una especial sensibilidad por el uso del espacio. Su trabajo se va interrelacionando de manera de manera orgánica, apuntando unas piezas a otras. La creación es continua y expansiva y sencillamente se acota en obras por la lógica estanca de la exposición, pero le interesa la transformación continua. Su trabajo es heredero del movimiento neoconcreto brasileño de los años sesenta, un movimiento que también tenía unas señas de identidad locales, musicales, sensoriales y naturales. Salta con total naturalidad entre campos del conocimiento como las ciencias, la antropología, el psicoanálisis, la semiótica, el cine o la historia. Con la misma naturalidad salta de lo popular a la alta cultura y de lo íntimo a lo colectivo. A pesar de las distancias culturales, con las fuertes connotaciones que la cultura Brasileña tiene en sus trabajos, se comparte ese interés por los procesos naturales, por la transformación, y ese salto entre capas de la realidad. Hay un *infraveve* que ya hemos detectado en las propuestas personales y que también aparece en sus obras. Por ejemplo en *O Trabalho dos dias* (1998), una instalación en la que previamente recoge polvo, pelos y restos con cinta adhesiva en la vida cotidiana y luego los monta sobre las paredes y el suelo del museo. Señala así la impermanencia y la fragilidad de la cotidianidad, pero también, la poesía de lo desechado y lo *infraveve*. Trabaja con caracoles en *Carta hambrienta* (2000). Los dejó a su libre albedrío sobre siete papeles de arroz chino dejando un rastro de babas y recorridos devorados. El dibujo, de escala minúscula, es dejado al

## La reconquista de lo inútil

azar, a la transformación de unos seres que no saben que sus movimientos se van a leer como trazos estéticos. Podría entroncarse con la tradición de la pintura abstracta en la que algunos elementos resultan del abandono del artista, el descontrol voluntario o la gravedad. La pieza tiene el elemento adicional de los procesos naturales.

*Miércoles de ceniza/epílogo* (2006) consiste en un video de hormigas transportando confeti (recubierto de azúcar) al ritmo de una samba tocada con cerillas, mezclando la idea de ocio y trabajo y utilizando la comida, un componente habitual en sus obras. Este video nos interesa especialmente porque la escala es *infraveve* y el contenido es sobre el trabajo de las hormigas levantando un elemento de festividad, que por su tamaño se convierte en una carga. Podríamos ver el confeti como la piedra del mito de Sísifo.



Fig. 10. Rivane Neuenschwander. *Miércoles de ceniza/epílogo*. 2006

A todos los elementos en el video podemos encontrarles su réplica en las propuestas personales; desde el contenido y la escala minúscula, la sensibilidad *infraveve*. El uso de la música popular lo vemos en la música de semana santa en *Himno Nacional* (2011), de rancheras mexicanas en *Ranchera de Bas Jan Ader* (2014). Las hormigas

aparecen trepando por el cuerpo de un meteorólogo en *El profeta de Muotathal* (2016) y el confeti en *Arrebato de tedio* (2013), obra que también habla de la relación entre ocio y trabajo.



Fig. 11. Fermín Jiménez Landa. *El profeta de Muotathal*. 2016

Wilfredo Prieto nació y estudió en Cuba. Su salida a la escena internacional comienza desde su galería de Barcelona, Nogueras Blanchard, motivo por el que es familiar en nuestro contexto desde bastante pronto, influenciando las piezas personales al mismo tiempo que otros nombres más conocidos.

El contexto cubano tras el periodo especial está relacionado desde el principio con la inventiva, en su caso con un feliz encuentro entre la desmaterialización del arte y la falta de materia en su sociedad. Las primeras propuestas personales tienen que llevarse a cabo también a una continua falta de presupuesto.

Su relectura del conceptual y el minimalismo es llevada a un extremo de crudeza y escasez de elementos. En algunas obras prácticamente no interviene, rozando la nulidad del gesto, dejándolas imperceptibles como objetos de arte. Gran parte de sus obras son, de hecho, dejadas en el suelo, como abandonadas, generando una sensación de temporalidad, de accidente. Esta manera de disponer en sala, que en realidad podemos encontrar en muchos otros artistas como el ya nombrado Jason Dodge, la encontramos primero circunstancialmente en él. En la obra personal vamos a encontrar en el suelo periódicos (*Buscador de palabras para Scrabble*, 2013), confeti (*Arrebato de tedio*, 2013), monedas (*Numismática*, 2014), aros de cebolla (*Lacrimoso*, 2015) o una olla a presión (*Hay otro tiempo en el centro del tiempo*, 2016).

Wilfredo Prieto recoge situaciones de la realidad discretas pero que describen algún aspecto de nuestras convenciones sociales o ritos contemporáneos y prácticamente se limita a repetirlos o cambiarlos de sitio. Sabe perfectamente que el cambio a un contexto de arte hace que el espectador esté atento esperando una pequeña señal poética y obliga a menudo a acercarse a milímetros para encontrarla. Lo que permite exponer el *infraleve* “en crudo”, sin necesidad de enmarcarlo o ponerle una peana. Es en esa pequeña distancia donde se produce el humor, la empatía y desde luego, mucha confianza para disfrutarla. La decepción al visitar una exposición suya es muy probable; hay muy poco que ver normalmente.



## Preferiría no hacerlo

Los títulos suelen ser los que soportan el mayor peso de sus operaciones poéticas, los que cambian la lectura de un objeto ininteligible o, más bien, demasiado legible. Los títulos pueden ser tan absolutamente literales y simples como *Pan con pan* (2011) en el que la poesía no está en algo que desvela el título sino en la redundancia total, relacionada en este caso con el refrán, que acaba entrando en un circuito cerrado de redundancias. La imagen de un circuito cerrado lingüístico es muy válida para muchas de sus obras e incluso es una imagen que utiliza de manera más literal en *Circuito cerrado* (2005), un ladrón conectado a sí mismo. Encontramos dos paralelismos muy claros a estas dos obras. Para el primero, *Local* (2010), una barra de pan con un pin de Cobi, dispuesta también en el suelo. Esta es una versión de una pieza sobre Grecia, donde se trabajaba con otro tipo de panes con connotaciones culturales propias de aquel país. Aquí hay también un pequeño chiste con la cartela, que en técnica dice “Pan, pin”. Relacionada con *Circuito cerrado* está *Ladrón robado* (2013), un ladrón también expuesto en el suelo, simplemente conectado a un enchufe de la sala. El ladrón, efectivamente, ha sido obtenido mediante el hurto en una tienda cercana al museo. Formalmente y en el juego con el lenguaje bebe de la poética de Wilfredo Prieto.

Uno de los hallazgos de Prieto es la capacidad de poner exactamente al mismo nivel en todos los sentidos piezas complicadísimas como *Una luz a lo lejos* (2009) -en la que intentó añadir una nueva luz al firmamento con una falsa estrella hecha de leds y un globo aerostático atado a un edificio, una auténtica proeza si se trabaja en La

## La reconquista de lo inútil



Fig. 12. Wilfredo Prieto. *Pan con pan*. 2011



Fig. 13. Fermín Jiménez Landa. *Local (Pan con pin)*. 2011

## Preferiría no hacerlo

Habana- con *Eclipse* (2010) donde una moneda de un euro solapa parcialmente a otra. No interesa muchísimo el trabajo con los contrastes de escalas, donde el *infraleve* se ve acentuado al situarse junto a lo megalómano, estrategia que reconocemos en las propuestas personales.

Podemos encontrar ese gusto por la inacción, por lo mínimo de Wilfredo Prieto también en la obra personal *Arroz negro* (2009). Se presenta un grano de arroz de los que le ofrecen a uno en paseos marítimos y plazas de interior con el nombre propio escrito. Pero en éste había encargado la palabra *negro*. De este modo no sabe si la intención es formar arroz negro o simplemente negro. En el primer caso, el que nos interesaba, era una manera de formar en la mente un plato típico local de una manera sintética hasta el extremo. La suma de un (grano de) arroz y la palabra adjetivo. Una obra menor, un poco bromista en exceso, que pretende hacer una obra minimalista con un tema kistch, alejándose de él casi completamente. Sus dimensiones son probablemente la obra propia más pequeña aquí presentada.

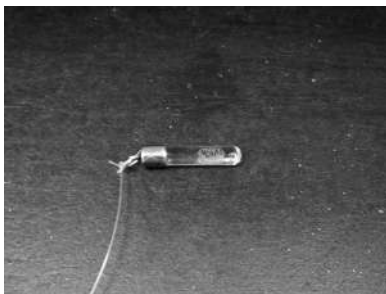


Fig. 14. Fermín Jiménez Landa.  
*Negro*. 2009

## La reconquista de lo inútil

Kirsten Pieroth, trabaja desplazando, alterando y recontextualizando la normalidad. Recolocó un charco (*Charco de Kreuzberg*, 2001) con ayuda de una bomba de agua. Una pieza contagiada del *infraleve* Duchampiano. Nos hace pensar en la forma azarosa en la que acaba un charco siendo un charco (la lluvia, la temperatura, la orografía del lugar). Al mover un charco entero le otorga una especie de una unidad al charco como charco, una entidad más poderosa para algo escurridizo y efímero. Del uso del agua en la obra personal hablaremos más adelante.



Fig. 15. Kirsten Pieroth. *Charco de Kreuzberg*. 2011

Obras como el charco desplazado encuentran su eco en la pieza personal *180°* (2013). El lugar de intervención no es ni privado ni público pero desde luego no es un espacio neutral. Es el baño de un bar. Es una pequeña intervención consistente en poner el espejo de ese baño boca abajo. Así como a veces un pequeño gesto produce resultados sorprendentes, aquí se buscaba deliberadamente el gesto mínimo y la sorpresa ante el resultado, el espejo seguía devolviendo la imagen. Parecía interesante trabajar

## Preferiría no hacerlo

no con un espejo de una casa sino con el del baño de un bar, un espacio como decimos, de privacidad compartida. La pieza se presenta con una cartela que dice: “Un espejo del baño de un bar fue puesto boca abajo. Tal y como se esperaba, devolvía exactamente la misma imagen”.

Este fue el primer trabajo con espejos. Los espejos tienen una particular relación con la vista. No son, por tanto, un objeto cotidiano más cuando aparecen en las artes visuales, son un *readymade* anómalo. Los espejos, en cierta manera, también deciden no alterar nada, devolver la realidad sin apenas intervenirla. Al espectador que mira un espejo se le devuelve la mirada. De alguna manera participa de algo que ha sido simplemente dejado ahí por el artista.

El espejo aparece repetidas veces en la historia del arte, incluso remontándonos a Jan Van Eyck, Diego Velázquez o Édouard Manet, pero es con las vanguardias cuando tomó más importancia. Tanto para el arte cinético, el cubismo o el surrealismo el espejo se convierte en una mirada dentro de la mirada y una manera de plasmar la distorsión de la realidad. Tras las vanguardias artistas como Robert Morris (*Untitled*, 1965), Joan Jonas (*Mirror Piece*, 1969) o Michelangelo Pistoletto investigan el espejo como elemento en sí mismo y su capacidad o incapacidad de representar en el arte. Pistoletto apoya los espejos en el suelo y sitúa figuras a escala real, para provocar una prolongación de la realidad, sin añadir o quitar: sin hacer.





## Preferiría no hacerlo

Art & Language creará varias piezas forzando la relación entre pintura y espejo, entre obra con contenido y obra vacía activada por el contexto. De nuevo Wilfredo Prieto, realiza en 2011 *Dos piedras y un espejo*. Presenta sin alterar un espejo y una piedra que el espejo convierte en dos. El trabajo poético lo realiza el espejo en relación a la mirada del espectador y a su posición en el espacio.

*180°* fue presentada dentro del contexto de trabajos para la exposición *Hacer en lo cotidiano* para la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, un proyecto comisariado por Beatriz Alonso. El proyecto pretendía en términos generales explorar las posibilidades de transformación de lo que nos es dado, y del arte para repensar los contextos inmediatos y las maneras de vivir en ellos

(...) partiendo de la potencialidad de transformación de lo existente, este proyecto plantea una reflexión sobre la capacidad del arte actual para cuestionar nuestros territorios más cercanos y generar otras posibilidades de habitarlos.  
(Alonso, 2013)

El conjunto de trabajos que se presentamos tenían en común haber sido hechos en los alrededores de casa. También había nexos de otro tipo, estar situados en la frontera de la vida normal, trabajar con lo cotidiano, intentar perturbar levemente los códigos de comportamiento y trabajar desde un humor crítico. En contraste con la pequeña escala de los actos decidimos conferirles una especie de grandilocuencia forzada ampliando las

## La reconquista de lo inútil

fotografías a gran formato, aportándoles un carácter casi escultórico por la escala en relación al cuerpo humano.



Fig. 17. Fermín Jiménez Landa. *Hacer en lo cotidiano*. 2013

El título era importante pero en este caso la propia explicación escrita de la obra también lo era. Se convirtió en un recurso literario de casi igual importancia que la obra en sí.

Había una pieza más que no funcionó. Consistía en atarse un disco de Camarón de la Isla a un zapato con hilo de pescar y intentar salir de una tienda FNAC con el disco flamenco siguiéndome a varios metros. Era la segunda obra en la que se intentaba robar de manera humorística y poética, metiéndose en un aprieto de gravedad ridícula. El hecho de que el robo se presentara en público tenía algo de acto político, ligeramente insumiso con la mercantilización. Podría recordarnos al uso del caminar alterado de Francis Alÿs en *Zapatos Magnéticos*, para la Bienal de la Habana (1994) en el que caminaba con unos zapatos magnéticos recolectando de la calle objetos metálicos.

## Preferiría no hacerlo

El lugar de exposición fue activado durante todo el proyecto. Se convirtió en un lugar de acciones, encuentros y talleres. Realizamos un encuentro algo performático. En él presentamos un powerpoint con un grupo de imágenes consistentes en imágenes de archivo propias, de archivos ajenos de referencias, de posibilidades y de imágenes de obras propias nunca presentadas. Mientras veíamos las imágenes preparábamos un gazpacho para los invitados, convirtiendo el encuentro en algo más vivencial, compartiendo algo que luego tomaríamos juntos. El gazpacho resulta algo mínimo, antimonumental, y las imágenes no son hechas, son presentadas.

Se crearon varias piezas con laca sobre espejos. La primera, que fue llevando a las demás, consistía en un simple toque de laca en spray sobre el espejo. La idea era que quedara con la sensación de un pequeño golpe de aliento humano. Al estar hecho de laca algo que parecía una huella humana fugaz quedaba congelado. Al saber que era laca, nos hacía pensar además en la coquetería, en el narcisismo, en la imagen artificial que construimos de nosotros mismos hacia nosotros mismos. Esa imagen de imagen, esa egolatría de alguna manera también ocurre en la contemplación de nuestro propio vaho en el espejo, como algo resultado de nuestra presencia más física. El vaho es citado literalmente por Duchamp (los vahos-sobre superficies pulidas) como ejemplo de *infra-leve* (Duchamp, 1989, P.13).

## La reconquista de lo inútil

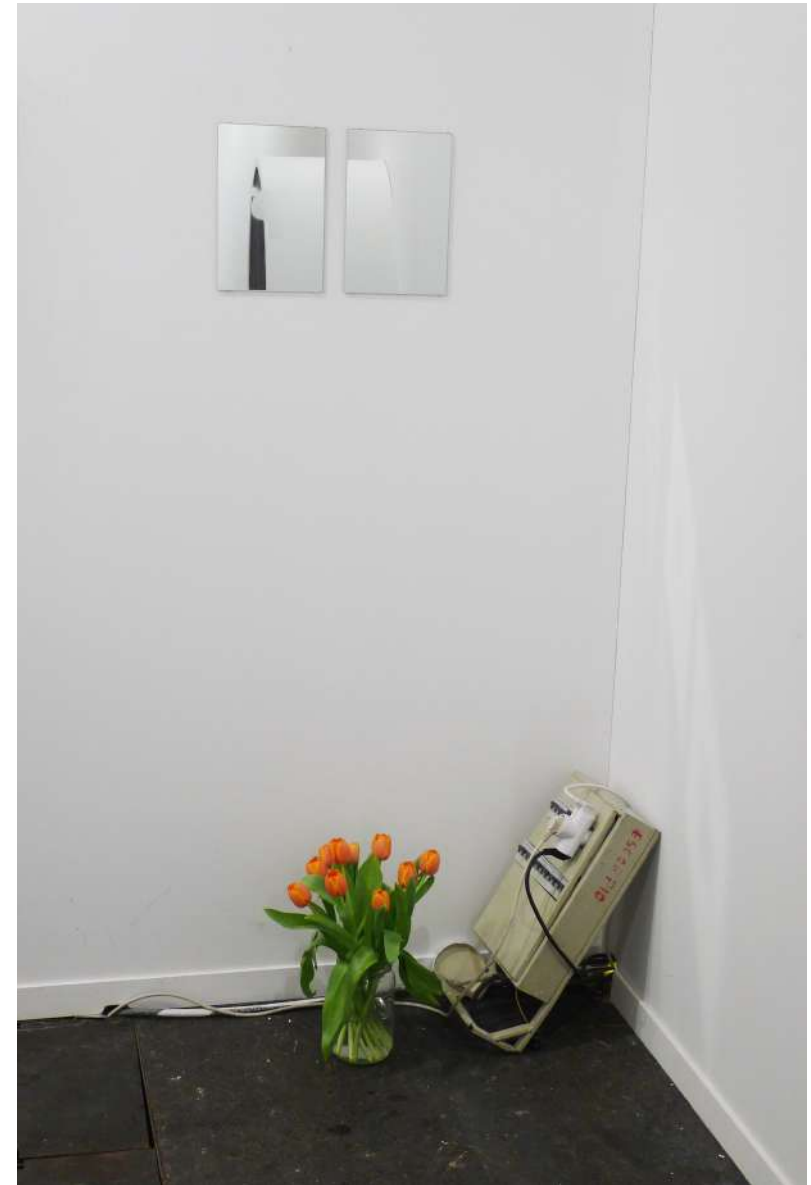


Fig. 18. Fermín Jiménez Landa. S/T. 2015

## Preferiría no hacerlo

Al presentarse como un elemento rectangular bidimensional colgado en la pared parece y no parece una obra de arte en su formato más tradicional. Ese ser y no ser una obra de arte tradicional, ese entrar y salir de la historia de arte, sucede también en otras obras personales como *- x - = +* (2013) o *Efectos personales* (2013) pero en el fondo lo podemos relacionar con toda la tradición del postminimal de recuperar el lenguaje frío y geométrico para contar cosas más narrativas o afectivas.

En la feria de MACO (2015), fruto de un error al intentar repetir la pieza, expusimos *Espejismo*, un espejo simplemente girado contra la pared, en diálogo con *180°*. Es prácticamente la misma operación; girar un espejo  $180^\circ$  pero en lugar de sobre el eje vertical sobre el horizontal. De esta manera se anula la función del espejo, o quizá no se anula, y estamos devolviendo la imagen a la propia pared que la sostiene. Desaparece en cualquier caso el narcisismo. Una pequeña ventana, el borde del espejo, nos sigue permitiendo ver esa profundidad vidriosa. La negación a devolver la imagen del espejo nos resulta particularmente notable en el contexto de este capítulo.

El mismo año se produjo una versión, *Sin título* (2015), en la que en lugar de dibujar un aliento, esa mancha orgánica, se formaría un dibujo geométrico. De esta forma retomaba la relación espejo-dibujo-laca perdiendo el aliento pero añadiendo una relación orgánico-geométrico o accidente-intención. Seguía siendo una obra que rozaba lo invisible y que requería del acercamiento, atención y complicidad del público.

## La reconquista de lo inútil

En cuanto a *Espejismo*, la operación de girar un elemento que muestra contra la pared es análogo al de *Attachment* (2011) de Karmelo Bermejo, en el que gira contra la pared una cabeza de toro dejándonos ver sólo la base. Aquí compartimos más de un interés cuando Bermejo nos pone en la tesitura de creerle o no ocultándonos el proceso del enterramiento en la pared y dejándonos con la posibilidad de que sólo estemos ante un pedazo de madera. En *- 0* (2011) situada junto al toro en su exposición del MARCO de Vigo, repetía la operación enterrando boca abajo un mástil de bandera que bajaba hasta el piso inferior. Sólo veíamos un círculo de metal que asomaba en el suelo. Se levantó cierta polémica cuando el comisario David Barro dijo: “Podemos sonreír ante la imposibilidad de un mástil de bandera girado  $180^\circ$  y clavado en el suelo, máxime cuando resulta fácil comprobar su falsedad en una esquina sin cámaras ni vigilancia” (Barro, 2011). El grado de violencia que con el que se vivió la acusación en los debates del arte español nos interesa mucho por el constante salto entre lo demostrable y lo indemostrable, la mentira y la verdad de nuestras propuestas personales. En la última consulta a la crítica en formato web se piden disculpas oficialmente y se ha retirado la frase .



Fig. 19. Karmelo Bermejo. - 0. 2011

## Preferiría no hacerlo



Fig. 20. Fermín Jiménez Landa. *El polo norte*. 2010

## La reconquista de lo inútil

En la obra personal *El polo norte* (2010) vemos un imán de nevera con un menú del chino colocado en el reina Sofía. Nos concentramos en ciertas cualidades del arte y desdeñamos otras. En este caso son las fuerzas de atracción que sienten los metales de Richard Serra hacia el imán, un elemento con sus electrones orientados en la misma dirección. La acción es un cruce infraleve de caminos entre la física, la infraestructura del arte contemporáneo, la seguridad en los museos, la vigilancia y las costumbres domésticas.

Esta pequeña acción tiene una previa fallida del año interior, durante un tiempo de realización de pequeñas acciones más o menos improvisadas por las calles de Atenas. Una de ellas fue colocar un imán de nevera con una letra de música rebétika en el Zeus del museo arqueológico de Atenas (460 a.c.). Resultó ser de bronce y los imanes no se adhieren al bronce.



Fig. 21 Anónimo. *Dios del cabo Artemisio (Zeus)*. 460 a.c.

## Preferiría no hacerlo

La idea se rescató para esculturas de hierro de las vanguardias y surgió rápidamente Julio González, tan presente en el IVAM y pionero de la escultura en hierro. El miedo a las represalias de una institución gobernada por Consuelo Císcar en aquel momento acabó por cambiar la acción al Reina Sofía dirigido por un más razonable Manuel Borja-Villel, donde se utilizó la mencionada escultura de Richard Serra.



Fig. 22. Fermín Jiménez Landa. *Licor de flores*. 2012

Un día de 2012 saltó el escándalo de una compra del IVAM a la galería de arte de Gao Ping en 2008. Esa misma mañana acudimos con Rafa Tormo i Cuenca al IVAM con una cámara de espía a realizar la acción, esta vez sí, en la obra *Mujer ante el espejo* (1936-7).

Ese mismo año llevamos a cabo otra intervención en el contexto del cubo blanco, intentando transformarlo mínimamente. Era una pieza casi invisible que cubría el techo de un museo. Era *Turno de noche* (2012 y 2015). Eran las pegatinas de estrellas que se iluminan en la oscuridad con las que algunos niños decoran sus dormitorios. La intervención se sitúa entre lo discreto y lo excesivo. El resultado jugaría a lo grandilocuente de no ser porque, como ya hemos dicho, cuando la obra se despliega el museo está cerrado. *Turno de noche* se carga con la luz

## La reconquista de lo inútil



Fig. 22. Fermín Jiménez Landa. *Turno de noche*. Proceso. 2015

## Preferiría no hacerlo

normalmente destinada a iluminar obras de arte. Sólo tenemos ante nosotros una suposición que no podremos verificar. En cualquier caso, sabemos que la exposición ha ampliado su horario. La pieza se presenta con una nota en la pared avisándonos de lo que ocurre para que levantemos la cabeza hacia el techo. Un camuflaje casi total que al mismo tiempo amplía las posibilidades, abre vías de escape mentales. Resulta una especie de homenaje al vigilante de noche.

Muchos de los trabajos de Roman Ondak ocurren también en el museo, no como lugar de encuentro con la historia del arte sino como lugar de encuentro entre personas; público, vigilantes o trabajadores de la institución.

Roman Ondák trabaja con lo cotidiano. El hecho de ser un artista y hacer exposiciones en museos hace que utilice también los museos como materia a moldear. Una muestra de ello es su acción *Buenas sensaciones en buenos tiempos* (2003), una ficticia cola que provoca una falsa situación en la realidad, una expectativa que confunde al paseante. La ha situado, funcionando igual de bien, tanto en edificios de instituciones artísticas como en edificios no artísticos. Moldea con esta pieza el deseo natural gregario y curioso de los humanos de descubrir qué es lo que mueve a otros a esperar en algún lugar, sea lo que sea. Una especie de atención en los ritos urbanos contemporáneos y a un sentimiento; la empatía, el deseo de vínculo. Arte y vida se diluyen continuamente en sus acciones, instalaciones y pequeños objetos. Estos gestos invisibles en el espacio público llevados a cabo por

## La reconquista de lo inútil

cuerpos podemos vincularlos a *Las Puertas* (2012) o los trabajos de Jiří Kovanda sobre el encuentro de los cuerpos en la calle (*Contact*, 1977).

En 2002, en una acción que ha repetido varias veces, invitó a una madre a que enseñara a caminar a su hijo dentro del museo (*Enseñar a caminar*, 2002) convirtiendo una experiencia extremadamente privada y tan destacada en la biografía personal de cada persona en una experiencia colectiva y cargada de intención poética. Nos interesa que lo íntimo ocurra en el museo, no que se evoque mediante la representación, que se de una performatividad convirtiendo el cubo blanco en un lugar. Esa intención está detrás del intento de que la gente toque la obra personal *Fiebre* (2015) intentando decidir si es la temperatura de adecuada. El trabajo de Ondak *Midiendo el universo* (2007) también ocurre en



Fig. 23. Roman Ondak. *Midiendo el universo*. 2007

el museo. Los trabajadores de centro ven intercambiada su función habitual por la medir la altura a los visitantes, repitiendo ese gesto tan familiar de medir la altura de los hijos, dibujar una rayita y poner el nombre y la fecha. Este recuerdo que intenta atrapar un momento dentro del núcleo familiar se convierte en un intento desbordado



## Preferiría no hacerlo

de medir lo inmensurable, de unificar lo desbordado, en definitiva, como dice el título, de medir el universo. Y es que esta metáfora mutante nos llega de manera visual al pasar los días porque se va formando una constelación celestial en el cubo blanco del museo de rayas, fechas y nombres. Seguramente su obra más celebrada, es sencilla, sentimental, conceptual, minimalista y afectiva. La obra, apenas propuesta por el artista, la lleva a cabo el público. De nuevo la inacción conlleva un vínculo. Esta es una opción de *infralevedad* que se convierte en algo monumental.



Fig. 24. Roman Ondak. *Loop*. 2009

Réplica y original, realidad y ficción, se mezclan en *Loop* (2009), la obra para el pabellón de Chequia y Eslovaquia en la Bienal de Venecia. El jardín del pabellón simplemente se extendió de manera indistinguible hacia el interior del lugar, invadiendo la neutralidad del cubo blanco con seres vivos en transformación. La invisibilidad infraleve de las colas se repite aquí con el jardín. Un espectador poco informado podría saltarse el pabellón en su recorrido. Podemos leerlo también en clave anti-nacionalista, como un intento de diluir la simbología que

## La reconquista de lo inútil

cargan los pabellones. La actitud que compartimos, la opción del no, es una actitud que niega el estado, niega el trabajo, niega el sistema, niega los egos profesionales. Consideramos que una visión infraleve de la vida conlleva ignorar la patria. *Himno nacional* (2013), la conquista de un islote mediante la composición de un himno y la instalación de un equipo de sonido también era un gesto mínimo que ridiculizaba el concepto de nación. Se mostró después en una exposición individual llamada *Conflictos internacionales apenas imperceptibles* donde se podían ver junto al proyecto otros ejemplos de disputas fronterizas de escala microscópica por parte de naciones de gran tamaño (El incidente de la isla de Perejil en 2002 es uno de nuestros favoritos).



Fig. 25. Fermín Jiménez Landa. *Himno nacional*. 2013

Roman Ondak repetirá el camuflaje y el juego de dentro y fuera con la vegetación y la arquitectura de *Loop* en el palacio de cristal en *Escena* (2013). Añadió al emblemático edificio un elemento arquitectónico extra que permite recorrerlo por fuera, dejando una ambigüedad sobre si la obra está dentro o fuera, quién mira a quién. El edificio que estaba diseñado para contener plantas, ahora está

## Preferiría no hacerlo

vacío de plantas pero rodeado de vegetación del parque, quizá por eso ha sacado a los espectadores a pasear en el perímetro del edificio en lugar de en el interior. En ambos casos el papel (relativamente activo) del espectador es necesario para activar la pieza.

Midiendo el cuerpo en el museo, aprendiendo a caminar en él, alargando un jardín o el espacio del museo, en definitiva, Roman Ondak provoca acciones mínimas que tienden al camuflaje, a la invisibilidad, sin que él prácticamente haga nada. Sus motivaciones no son la crítica institucional sino forzar las fronteras de la intimidad en un lugar así, desolemnizarlo. Del mismo modo en *Turno de noche* no se trabaja en el museo como lugar de crítica institucional sino pensando en situaciones cotidianas y mínimas. Se pretende usar el espacio si apenas alterarlo. Son obras en las que el cubo blanco queda casi intacto.

En la obra personal *Deshumificador con semillas de Secuoya gigante escondidas* (2015) también se pretende modificar el cubo blanco sin apenas intervenir. Un objeto de apariencia neutra, que sirve para alterar las condiciones de humedad de un interior, se presenta con un título que nos revela que contiene unas semillas de secuoya gigante compradas por internet. A pesar de no ver nada, formamos dos imágenes mentales, imaginando los recorrecos interiores con unas semillas diminutas y por otro lado una imagen de grandes árboles contenidos como posibilidad poco posible. La última imagen impalpable sería la de la humedad de la propia sala, que estamos alterando en proporciones minúsculas.

## La reconquista de lo inútil

La forma sencilla, geométrica, vuelve a ser una recuperación del lenguaje minimalista para métodos más narrativos. En la obra se esconde un elemento clave. El acto de desaparecer, de esconderse, es un acto de mutismo. En el contexto arte la desaparición es un acto improductivo; la negación de la exposición al público, de la profesionalización y del mercado. Siendo un objeto, hay una performatividad, como en muchas obras de Wilfredo Prieto. Pero claramente gana la inacción de una semilla al hipotético lento movimiento. La máquina provoca en la sala una pequeña alteración de la humedad creando una situación infralevemente alterada. Si bien el público no será capaz de detectar con sus sentidos el cambio, su razón le informará de un cambio físico que está ocurriendo. El suceso poético llega igualmente.



Fig. 26. Fermín Jiménez Landa. *Deshumificador con semillas de Secuoya gigante escondidas*. 2015



## Preferiría no hacerlo

Gran parte de esos gestos infraleves han ocurrido en el espacio público, donde no existe un público atento a lo microscópico sino que sucede la vida a otra velocidad. Vamos a analizar algunas piezas que se han enfrentado al ruido desde el susurro.

*Rellenar todos los huecos con nata montada* (2008) consiste en un paseo con los botes buscando concavidades, huecos, fallas de todo tipo en la orografía de las calles proponiendo situaciones, alteraciones efímeras y minúsculas de las formas. Jugando con lo higiénico, lo comestible, son intervenciones que recuerdan a trabajos como  *Casting* (1969) de Richard Serra o *Fettecke* (*Esquina grasa*) (1969) de Joseph Beuys pero con unas connotaciones mucho más cercanas y con cuestiones distintas sobre lo comestible y la producción en masa de la comida; más humorística y menos sublime. La nata, tiene unas condiciones de volumen que se pierden al poco de salir del tubo.

Pensando en el acto de rellenar, desde una manera simbólica, nos gustaría citar las *Fincas falsas* (1973) de Gordon Matta-Clark donde “rellena los huecos” que le han quedado al voraz mercado inmobiliario de Nueva York. Compra, por ejemplo, parcelas de suelo de 29 metros de largo y 30 centímetros de ancho, rellenando ese hueco y apuntando a la avaricia y la hiper-productividad. Es además una obra de gran plasticidad, pero una plasticidad que ocurre al imaginar formas, más que al verlas.



Fig. 27. Fermín Jiménez Landa. *Rellenar todos los huecos con nata montada*. 2008

La escala y la atención también cambian al trabajar en la calle. La neutralidad y proporción del cubo blanco se pierden y se convierten en trabajos imperceptibles. Prácticamente viene a dar igual que hayan ocurrido o no. Nada ha cambiado apenas y sin embargo algo ha cambiado. Es esa brecha mínima entre el hacer y no hacer que nos interesa, y que cuanto más microscópica es en términos cuantitativos mayor se hace en medidas poéticas. Este tipo de trabajos son tácticas de los vencidos. La diferencia que se puede identificar entre estrategia y táctica es que la primera es global, completa, integral, abarca el todo del fin perseguido, mientras la táctica corresponde a partes o sub-partes del conjunto de acciones trazados en la estrategia.



Fig. 28. Fermín Jiménez Landa. Rellenar todos los huecos con nata montada. 2008

En muchos casos las tácticas son respuestas de lo contrahegemónico a la estrategia de lo hegemónico. Lo parcial en la táctica lo hemos visto en los valores del sur y en el romanticismo.

Una de las acciones se salta una norma autoimpuesta. Vemos un charco de lluvia en la calle atravesado por una línea de nata. La propia dinámica de juego en la calle lleva a hacer otra cosa. Ocurre un encuentro fortuito con un charco, que nos hace pensar en Wilfredo Prieto y Kirsten Pieroth. De nuevo la acción será efímera e insignificante, *infraleve*.

Se vuelve a repetir esa idea de totalidad en el título que de la obra personal *Todo es imposible* (2006-en proceso) y en un trabajo casi coetáneo que ya hemos citado; *Unir todos los chicles del suelo* (2008). En él se une con un rotulador rosa los chicles pegados al suelo en la calle, formando una especie de constelación que también incluye, al fin y al cabo, comida en el suelo. La totalidad es de nuevo confrontada a una realidad mucho más precaria e insignificante. Apenas se van a rellenar unos pocos huecos.

*Rellenar todos los huecos* se enmarca en la exposición *Actos Oficiales* (2008). El *inframince*, el gesto mínimo, aparece repetidas veces en esta exposición en la sala Montcada del Caixaforum de Barcelona. Se agrupan varios trabajos relacionados entre sí por sus fisuras comunes frente a lo rígido, científico y normativo bajo el jocoso título de *Actos oficiales*. Mencionando tanto la fisura de la oficialidad en general, como la de la puesta de largo en un gran centro de arte, utilizando la palabra acto en su dimensión de acción (performática) y en un sentido casi de programa de embajada de segunda.



## Preferiría no hacerlo

Lo oficial es algo estipulado por el poder, sellado, concluso. Uno de los objetivos era, por tanto, desarticular un poco la oficialidad de la exposición mediante la frustración de la expectativa. Otro era tratar sobre las apariciones insólitas de la energía. Parte importante de los trabajos serán tratados en el capítulo *Preferiría hacerlo mal*, porque tienen que ver con el error en relación a las ciencias empíricas. Pero hay dos obras que merece la pena considerar aquí siempre desde ese enfoque de la fisura y de desarticular lo oficial, es decir, desde la negación a hacer, el gesto mínimo y la *infralevedad*.

*Desempatar las dos torres más altas de Barcelona* fue la obra más complicada de llevar a cabo de Actos oficiales. Sólo hizo falta un abeto de plástico de un comercio chino del barrio del Raval. Consistió en desempatar efímeramente la altura de las dos torres más altas de Barcelona, la Torre Mapfre y el Hotel Arts, ambos de 154 metros, colocando un abeto en una de las dos.

Se traslada de manera ridícula al contexto contemporáneo una historia oída en Lucca, Italia que nunca hemos podido corroborar, algo que no hace sino añadirle interés poético desde la perspectiva de lo equívoco y lo fraccionario. Durante el siglo XIV se declaró en Lucca una guerra entre las familias poderosas por construir la torre más alta de la ciudad. Alcanzada la familia Guinigi por otra torre después de haber sido la más alta por un tiempo, se dice que plantaron los olmos que aún coronan su torre para ganar un poco de altura. Este truco algo miserable y tierno a la vez, si es que plantar un árbol puede ser mise-

## La reconquista de lo inútil

rable, nos interesa entre otras cosas por su inserción en la historia remota y por tocar a las altas esferas del poder de la época desde lo *infraleve*.



Fig. 28. Torre Guinigi. Siglo XIV

Significaba continuar con los trabajos que tocan la física de manera tangencial. La historia de la arquitectura se puede pensar como una lucha contra el centro del planeta que habitamos, que nos atrae hacia sí. Esa lucha es también la lucha fálica de la escenificación del poder. En cada época el edificio más alto se ha correspondido con la institución más poderosa. Piénsese por ejemplo el fin de la edad media, en qué momento la burguesía se atrevió a construir un edificio más alto que la iglesia, y las implicaciones que ello debió traer.

El gesto, es un gesto simple, sencillísimo, que costó muchísimo llevar a cabo por las peleas para convencer al aparato de seguridad de la torre. Subir a lo más alto de un edificio así requiere un esfuerzo agotador como el alpinismo, aunque no se traduzca en esfuerzo físico. Es

## La reconquista de lo inútil

una pequeña táctica que se aprovecha de una estrategia existente, la arquitectura. Es un gesto parcial.

Señala con cierta maldad al poder, a la especulación y al turismo en Barcelona. En esa época ya era evidente el ridículo de las grandes obras arquitectónicas, el falocentrismo y el abuso de poder.

Abre una vía de épica de baja intensidad que se desarrollará en trabajos futuros en los que se plantea un reto, una aventura, relacionando la acción con la novela de aventuras, con la narratividad, siempre desde la visión del anti-héroe desolemnizado, desde la aventura que no es tal, el gesto que es mínimo, la epopeya que es minúscula. Por esto cabe mencionarlo aquí, pero podemos enfocarlo desde el fracaso, y conectarlo con Bas Jan Ader, Roman Signer, y el conceptual romántico.

Comparte la cautela en el espacio público con Jiri Kovanda, Gabriel Orozco. El juego de escalas entre gigante y diminuto nos permite establecer comparaciones con Wilfredo Prieto, siempre desde esa perspectiva del perdedor, del pequeño, del que lleva a cabo una pequeña táctica frente a la estrategia del poder, ese “apaño” de los valores del sur.

Los juegos de escala nos llevan a pensar también en *The Southern Cross* (1969–70) de Cildo Meireles, un minúsculo cubo de madera que nos lleva a pensar en la tensión espacial con el amplio espacio de la sala de exposiciones. El título de *La Cruz del Sur*, alude a la más pequeña de



Fig. 28. Fermín Jiménez Landa. Desempatar las torres más altas de Barcelona. 2008

## Preferiría no hacerlo

las constelaciones de la bóveda celeste. Es una de las obras que él llama *Humiliminimalism*, mezcla de minimalismo y humildad.

Jiří Kovanda también con pequeños objetos invisibles. Los deja casi abandonados en las calles de la ciudad, como en *Ángulo salado, curva dulce* (1981), que además nos remite a lo comestible.

Jiří Kovanda es uno de los primeros artistas de lo que estamos llamando Conceptual romántico. Su trabajo permaneció en la discreción y el anonimato más o menos deliberado. Si seguimos una historia del arte más ortodoxa quizá debiéramos decir que pertenece al *body art* de los años setenta, en el contexto artístico de una Praga profundamente conmovida por la presencia *fluxus* en la década anterior. Pero su manera de entretenerse desde la novedad con el arte de los dosmil y sus nuevas obras, con un pie en los setenta y otro aquí, con una emotividad, un sentido del humor y unas preocupaciones sociales sutiles pero presentes, nos permiten afirmar que es parte del conceptualismo romántico también.

Su obra está basada en un intento de comunicación en la calle, o más bien en constatar esa incomunicación a través de un conjunto de actos inútiles, ingenuos y sencillos. Sus obras no eran anunciadas, no tenían público ni eran estrepitosas, escandalosas y atronadoras. Es una obra de gestos mínimos que se mostraba como documentación en el espacio museístico, pues en la calle era imposible discernir si era una acción intencionalmente

## La reconquista de lo inútil

artística. Ese contraste entre dos momentos de comunicación es característico de su trabajo; en la segunda fase nos cuenta públicamente algo que primero fue casi rozando lo secreto, lo íntimo. La diferencia entre el suceso y la documentación es que en el segundo nos cuenta mediante lenguaje escrito sus propósitos, sabemos que hay una intención.

Su trabajo se basa en la alteración mínima o incluso repetición de la realidad, de lo ya existente. Trama pequeños encuentros casuales y con desconocidos simplemente girándose en unas escaleras mecánicas (*Sin título*, 1977) o chocando ligeramente con un peatón (*Contacto*, 1977).



Fig. 29. Jiří Kovanda. *Sin título*. 1977

El soporte de sus acciones deja de ser su cuerpo y pasan a ser objetos cotidianos mínimos, frágiles y precarios como queriendo describir la existencia de la misma manera, mínima, frágil, precaria. En *Sin título* (1977) borra con las uñas los corazones que habían sido rayados en una pared. Ejecutado con gran paciencia remarca el

## Preferiría no hacerlo

absurdo de su acción, que abunda en la incomunicación pública. En otra acción claramente centrada en el absurdo, que nos remite a la relación romántica sublime del individuo ante la naturaleza, pero con ese aspecto de comedia, coge agua con las manos de la orilla del río y las traslada unos metros más abajo (Sin título, 1977).

Sus intervenciones son, como sus acciones, documentadas cuidadosamente. Podemos sentir la influencia del arte conceptual y del minimalismo, pero hay una distancia y un humorismo, si se quiere minimalista. Por ejemplo al titular *Ángulo salado, curva dulce* (1981) a un ángulo de sal y una curva de azúcar, siguiendo la arquitectura (de la calle, una vez más) nos está añadiendo una capa gustativa al sentido geométrico. Su humor es entrañable y discreto, nunca cae en una ironía cínica.

Sus trabajos con objetos tienen un paralelismo en las maneras con sus acciones más corporales. Son instalaciones minimalistas, con un recurso mínimo, cotidiano, pobre, póvera, que nos remite a lo temporal y fugaz e implica un gesto mínimo. La intervención del artista es siempre mínima, da igual si se roza con alguien en la calle o si deja unas cerillas en una sala de exposiciones. El infraleve aflora continuamente, en una herencia mediada probablemente por el *fluxus*.

Muchas de sus acciones más importantes las realiza en la plaza Wenceslao. Es interesante la falta de acuerdo entre los críticos. Unos recalcan la importancia histórica de la plaza; allí han ocurrido muchos de los hechos políticos importantes de la historia contemporánea del país,

## La reconquista de lo inútil

se sucedían manifestaciones que desembocaron en la revolución de terciopelo. Pese a la sobrecarga histórica y política del lugar otros teóricos y el propio artista reconocen que la plaza le quedaba de paso, simplemente. Es un lugar a mano, junto a su trabajo y lugar de conexión de la ciudad. Dicho de otro modo, es un lugar normal y cotidiano. Probablemente ninguna de las dos sean del todo cierto y su mayor belleza resida en la unión de la una con la otra. La plaza no sería el lugar de carga política si no fuera porque ya era un lugar de encuentro cotidiano y las acciones de impacto mínimo no las hubiera hecho ahí si no contrastaran con la carga máxima del lugar.

En 2007 se quedó dentro del museo Tate Modern, pidiendo a los visitantes que le besaran desde el otro lado en *Besando a través del espejo* (2007), una acción simple, que altera levemente la realidad de los contactos humanos sin gran espectacularidad, provocando sólo un ligero embarazo. Esos pequeños momentos en los que ocurren situaciones salidas de la convencionalidad hace en general reconsiderar la realidad y las convenciones como algo mutable por la intención. Esa dimensión de su trabajo unido al contexto político en el que llevó a cabo buena parte de su trabajo hace que se le considere un artista político, etiqueta de la que el huye. En un sentido estricto, efectivamente, no encuadra con la definición.

En resumen, encontramos un potente trabajo con el que establecer un diálogo desde lo cotidiano, lo vivencial, lo minimalista, lo infraleve y lo humorístico con una constante intención de pasar desapercibido.



## Preferiría no hacerlo

Buscando vínculos con las propuestas personales pensamos, por ejemplo, en *Parpadeo* (2013). Es una luz de la fachada del museo Artium que parpadea diez veces por minuto. La regularidad del parpadeo humano depende de factores como la humedad, el interés o las drogas consumidas, pero se da esa media de diez veces por minuto. De nuevo, se vuelve a tomar una medida empírica, una variable, un dato matemático distante, para intentar alejarnos de lo humano sin romper del todo el vínculo, exigiendo continuamente un esfuerzo a la imaginación del observador.

Se mantiene el interés por la intervención mínima. De algún modo activamos la atención sobre el edificio como un todo mediante una pequeña distorsión. Requerimos la atención y el vínculo de el otro.

Nos interesaba también la posibilidad del accidente. Hay dos tipos de espectador. Por un lado tenemos al visitante deliberado de la exposición que lee la información escrita sobre la pieza y sabe que se ha perdido algo al entrar -o quizá ya lo había observado sin saber a qué se debía- y sale a buscar una especie de pista dejada a la entrada. Del otro lado está el espectador que pasaba por allí, sin entrar, o incluso al que ha entrado pero no le interesaba esa exposición en particular. Para ese espectador queda abierta la posibilidad de que al museo se le ha estropeado una luz.

## La reconquista de lo inútil



Fig. 30. Fermín Jiménez Landa. *Parpadeo*. 2015



## Preferiría no hacerlo

La dimensión temporal es más evidente en esta obra, pues hay un ritmo marcado, cronometrado. Hay un tempo y ese tempo es el núcleo de la pieza.

Hay una alteración de la vida cotidiana, de lo inmediato, más allá de poder verlo como una alteración del contexto museo puede verse como una alteración del alumbrado público. Aquí se ha de confesar que la idea original era alterar una farola de la plaza, pues queríamos, sin alejarnos del todo del museo, que no estuviera tan connotado de la institución. Resultaba terriblemente caro por el tipo de alumbrado de ahorro.

Un referente para esta obra es Leopold Kessler, quizás no en el resultado final pero si en el formato primero y en el espíritu. Kessler trabaja siempre buscando los límites y posibilidades de las estructuras aparentemente cerradas de las rutinas en el espacio público. Ha trabajado muchas veces con mobiliario público y al menos una vez con el alumbrado en *Privatised* (2003), en la que puso un control remoto a ocho farolas, de París, convirtiéndolas en algo más parecido a una luz de interior, con control privatizado sobre cuando apagarlas y encenderlas. Otra obra suya tiene un parecido mucho mayor, *Blinking Jesus* (2004), en la que instaló un parpadeo en la gran estatua de Jesus que preside el monte junto a San Sebastian. Este parpadeo podía no tener sentido para el desinformado pero en realidad decía en morse “No tengáis miedo”. En nuestra pieza parpadea en función de un dato estadístico y en el suyo de un lenguaje cifrado. Podemos encontrar el infraleve, la huella del cuerpo ausente, al concentrar-

## La reconquista de lo inútil

nos en un elemento mínimo del cuerpo.

Encontramos al menos dos ejemplos donde se trabaja con el parpadeo que nos interesan. En *Blinks* (1969) de Vito Acconci, el artista camina con su cámara de fotos en la mano intentando no parpadear. Cada vez que lo hace toma una foto, que completa ese instante de visión que le falta por exigencias biológicas. Gerardo Suter estudia en su tesis doctoral el fenómeno del parpadeo provocado al experimentar con la imagen expandida, con la imagen técnica instalada en el espacio arquitectónico. Entiende parpadeo por los intersticios que hay entre los elementos y entre estos y el público en una instalación de estas características. (Suter Latour, 2010).



Fig. 31. Vito Acconci. *Blinks*. 1969

### ACERA ESTRECHA: CONSTELACIONES DE INFRALEVES EN LA ESFERA PÚBLICA.

Esta obra y las que le acompañan, son trabajos de gesto mínimo, como las anteriores, pero que comparten una estrategia; ir acompañadas. Son constelaciones de pequeñas obras que se enriquecen en significado las unas a las otras, formando una red de intervenciones casi invisibles.

En *Acera estrecha* (2013) se presenta una serie de performances, reactivando la acera como lugar de encuentro, dotando de mayor fuerza a su anchura que a su longitud. Es decir, un elemento específico de la ciudad que está diseñado para el desplazamiento es ahora observado desde el punto de vista de todos los demás usos que siempre tuvo.

Una acera es un lugar donde se multiplican el caos, las malas hierbas, la creatividad pública, los jardines privados, las zonas de juego. Se puede aprender mucho de la organización de una ciudad tan solo observando las calles estrechas y cómo se negocia lo que sucede entre los peatones, ciclistas, coches, el gobierno, los vecinos, y la naturaleza, en términos de lo colectivo, el respeto, el vandalismo y la inventiva popular. Sin embargo, también constituye una negociación con el pasado, con los diseños urbanos anteriores, en esas mismas ciudades.

A través de pequeñas intervenciones como sustituir un adoquín de La Haya por otro de Ámsterdam, esconder canicas en otro adoquín, rociar con fertilizante un paralelogramo en el pavimento, arrojar LSD a un charco, plantar semillas de secuoya gigante o copiar el pavimento de una galería, nos planteamos interrogantes acerca de la normalidad asumida de la vida cotidiana urbana, y buscamos en las grietas, las líneas abiertas en una organización del espacio social aparentemente monolítica. Son acciones producidas siempre desde la negación a lo espectacular y a lo visual. Su camuflaje siempre se traduce en una estética del NO y en una infralevedad subrayada por el ruido del espacio público.



Fig. 32. Fermín Jiménez Landa. *Semillas de secuoya gigante escondidas*. 2013

Preferiría no hacerlo



Fig. 33. Fermín Jiménez Landa. *Fertilizar un paralelepípedo*. 2013

La reconquista de lo inútil



Fig. 34. Fermín Jiménez Landa. *Replica*. 2013



Preferiría no hacerlo



Fig. 35. Fermín Jiménez Landa. *Fertilizar un paralelepípedo*. 2013

## Preferiría no hacerlo

*Nosotros éramos Suiza* (2009) fue una intervención efímera y sutil donde se pinta con oro pequeños objetos encontrados por el suelo del barrio. Residuos urbanos como colillas de cigarrillo o excrementos de perro que adquirirían así una nueva dimensión en base a la poderosa solemnidad del oro.



Fig. 36. Fermin Jiménez Landa. *Nosotros éramos Suiza*. 2009

Hay dos piezas de Dora García que nos parece que influyeron en esta propuesta. Nos interesa contarlas porque no pareciéndose en nada influyen el mismo trabajo de dos maneras bien distintas. Una de ellas, más evidente, es aquella en la que toca un libro con polvo de oro, dejando las huellas en sus páginas (*Leído con dedos de oro*, 1999). El oro sería un capítulo interminable si lo relacionamos con el lujo en la historia, y en cómo, al fin y al cabo, han caminado de la mano como elemento de la clase poderosa para afianzar su posición social. El oro ha tenido una segunda vida con una lectura más crítica en el arte contemporáneo que sería más acotable. También ha seguido siendo elemento afianzador en esta segunda

## La reconquista de lo inútil

fase, pues el arte crítico ha seguido siendo cómplice de la clase poderosa. El oro sigue siendo oro y sigue, por tanto, produciendo el mismo efecto decorativo, con o sin esa molesta reflexión crítica. En cualquier caso la alta cotización del material le confiere una connotación con el que practicar los gestos mínimos en los que pensamos en este capítulo.



Fig. 37. Dora García. *Los Romeos*. 2008

El otro trabajo de Dora García fue su obra para la Feria Frieze *Los Romeos* (2008). Inspirada en los espías de la Alemania oriental que intentaban seducir a secretarías de la Alemania occidental, contrató a unos modelos/actores para que fueran por la feria y sus fiestas satélites flirteando y seduciendo. La inserción en la realidad de un elemento de ficción infectó al resto, convirtió al conjunto de la feria en elemento de sospecha. Cualquier chico guapo que se acercara a cualquiera a preguntar sobre una obra era un posible modelo asalariado. Esta capacidad de infección de sospecha es un buen ejemplo de gesto mínimo que sin apenas hacer cambia la totalidad, al igual que en *Nosotros éramos Suiza*. La obra de Dora era muy acertada también por otros motivos, por la naturaleza social y seductora de las ferias y sus vorágines de intercam-

## Preferiría no hacerlo

bios de tarjetas, poderes y otros movimientos centrífugos y centrípetos. Pero destacamos la capacidad mediante la formulación de afectar la percepción.

De otra manera *Grasa, jabón y plátano* (2008) de Wilfredo Prieto, tres materias para resbalar y una sala vacía, afecta a la totalidad del espacio expositivo por la posibilidad implícita de resbalar al caminar.



Fig. 38. Wilfredo Prieto. *Grasa, jabón y plátano*. 2008

En *Nosotros éramos Suiza* también se propone una pequeña alteración de la realidad sobre una zona demasiado extensa como para encontrarla para el espectador deliberado. No obstante sí era posible alterar ya la manera de caminar por ese barrio y de prestar atención a los detalles.

Podemos pensar también en las primeras obras de Jiří Kovanda como *Divadlo* (1976), *November* (1976) o *Wenceslao Square*, Prague (1976) en las que realiza pequeños gestos en la calle que solo se diferencian de cualquier otro gesto por la intención. Kovanda pretendía llegar al camuflaje total.

## La reconquista de lo inútil

Esta confusión nos lleva a dar un salto a *Good feelings in good times* de Roman Ondak (2006). De hecho estas obras de Jiří Kovanda no han sido reconocidas internacionalmente hasta los tiempos de la obra de Ondak, artista compatriota de Kovanda que ha colaborado a ese reconocimiento. En esta pieza crea colas falsas de gente. O si se quiere, colas reales para objetivos inexistentes.

*Azúcar* (2014) fue una pieza de piezas propias para las *Picnic Sessions*, unos encuentros en la terraza del CA2M que suceden en verano. Desde un espíritu lúdico pretenden ofrecer contenidos culturales híbridos a un público tendiendo a juvenil, aunque no necesariamente. Se llaman picnic básicamente porque dan de comer cultura (y a veces comida) al aire libre. Mezclan performance más o menos lúdica con música en directo. Como varias de las líneas de trabajo y educación paralelas a la programación, han hecho un buen trabajo de acercamiento del público adolescente, juvenil y adulto no necesariamente vinculado al arte y dejando una semilla de curiosidad, amor al arte y falta de temor a entrar en los museos.

En la edición de 2014 el título era *Del silencio y sus presencias* con muchas posibilidades poéticas, muchas relacionadas con trabajos anteriores (el silencio como una manera de inacción, de *infraleve*, lo minúsculo, lo latente) pero que escondía también un problema convertido en reto: los vecinos habían denunciado al centro el año anterior por el ruido. Esto provocó cambiar los horarios, rehacer las propuestas, los lugares, para evitar mayores problemas.

## Preferiría no hacerlo



Fig. 39. Fermín Jiménez Landa. *Azúcar*. 2014

Se situaron en los alrededores del CA2M varias intervenciones, situaciones y objetos que obligaban al público a escudriñar con atención para poder detectarlos. Eran trabajos mudos, sigilosos y sospechosos, entre familiares y anormales, relacionados con lo festivo, la desconfianza, con el roce entre vecinos, entre obra y espectador, entre mirón y mirado. Estos trabajos eran expulsados de la comodidad del museo, donde hasta el mínimo gesto se entiende que tiene una intención y quedaban mezclados con la maravillosa suciedad y ruido de la calle, donde corrían el riesgo de perderse totalmente hasta para el más perspicaz. Otras situaciones reales podían convertirse por despiste del público en obras de mi autoría. Para nuestra alegría, mucho tiempo después encontramos unas fotos en internet donde un visitante nos atribuía lo que era un simple objeto junto a la basura. La desconfianza en la mirada, la curiosidad, la conjetura, hilaban una especie de gymkana visual de situaciones mínimamente alteradas.

## La reconquista de lo inútil

El primer gesto consistió en abandonar linternas encendidas por las calles. Era Julio, a primera hora de la tarde en Móstoles, con un calor demoledor y una luz cegadora. El acto inútil e imperceptible de añadir un poco de luz en las calles provocaba una especie de ternura por estos objetos. Se pretendía hacer pensar quizá en la productividad, el rendimiento de la energía, la percepción e incluso se podría remitir a señales de socorro.

En un banco donde alguien había estado posiblemente de charla comiendo pipas quedaba a los pies el montón de cáscaras. Se ordenaron geoméricamente, en posible diálogo con Arrebato de tedio. Las pipas y el confeti son maneras de pasar el tiempo desde el ocio, aunque a un ritmo muy distinto. Ambas son actos de ordenar el caos, de imponer geometría en lo orgánico, de desperdiciar tiempo y energía en actos inútiles, de contrastar el esfuerzo con el genio, el puro empeño con el talento y la paciencia, el ocio y el trabajo, lo cualitativo y lo cuantitativo. En una operación parecida, una línea también de pipas seccionaba ligeramente un edificio en otra pieza.

La obra *Las cuatro estaciones* (2013) será otra de las re-elaboradas. Consistía en un líquido cuya superficie está inclinada 23° (añadiéndole solidificante transparente). Esta vez en lugar de agua es una botella de algún refresco de cola y está abandonada en varios puntos del barrio. De alguna manera el eje de la tierra interactuaba con la escala minúscula provocando de nuevo un juego de tensiones entre la botella, el barrio y el planeta tierra.



## Preferiría no hacerlo

Otra reconstrucción fue reutilizar un molde del busto de Lenin de *La guerra fría* (2011) esta vez con helados de Colajet. El busto fue abandonado en un rincón de una calle a la hora en que comenzaba la acción. Poco tiempo después era un charco bicolor irreconocible. La posibilidad latente de destrucción de la escultura en la instalación de la galería T20 esta vez era comprobada rápidamente.

En un coche aparcado había un hombre anónimo (Iván R. Cuevas, concretamente). Cada vez que un transeúnte pasa junto al coche el hombre sube la ventanilla y cierra el seguro flemáticamente. En otra calle unas pocas monedas han caído al suelo. Junto a ellas otras pocas monedas han caído exactamente de la misma manera, dejando un espacio intermedio entre azar e intención.



Fig. 40. Fermín Jiménez Landa. *Azúcar*. 2014

## La reconquista de lo inútil

Por último, ya en la entrada del museo, se instaló sin avisar tampoco al personal, comisarios o director, un ambientador de enchufe, que emanaba un perfume barato cada pocos minutos.

La falta de monumentalidad, el camuflaje, nos remiten a Roman Ondak, Gabriel Orozco y Wilfredo Prieto; el trabajo en la calle a los situacionistas y a Francis Alÿs; la cercanía de lo cotidiano a Rivane Neuenschwander. El trabajo reducido a lo mínimo denota un desprecio al trabajo. Hay un gusto por el *infrave*, por compartir con el espectador. Encontramos una tendencia al vínculo con los otros, a crear narrativas atadas a las calles, que escapan al mapa y la estadística, que se descubren caminando con atención.

El no hacer implica dejar el control al azar. Hablaremos también del azar en el capítulo del juego, pero, al fin y al cabo, cuando un artista no hace, deja que la obra la complete el azar, además del espectador.

Con el alejamiento de las piezas entre sí animamos al espectador a caminar, acto que no produce nada. Caminar fuera del circuito práctico, fuera del centro comercial, caminar sin correr y sin pretender llegar a un punto.

Encontramos como principal influencia y ejemplo de este tipo de trabajos de gesto mínimo en la calle algunos de los trabajos de Gabriel Orozco (1962). Orozco parte de objetos cotidianos para transformarlos. Es un artista

## Preferiría no hacerlo

nómada, ágil y etéreo. Viaja con poco equipaje. Produce viajando. Encuentra la inspiración en las calles y rompe con la tendencia del artista trabajando en su gran estudio con su equipo de asistentes. Esos valores del sur que se engloban como decíamos también en Latinoamérica.

Le interesa retener y mostrar la presencia de la huella del tiempo en los objetos inertes. La materia contiene ideas que le interesan, no la materia en sí misma. En los viajes va fotografiando situaciones objetuales que puede transformar en esculturas o mostrar crudamente transformando, enriqueciendo y complejizando la percepción de la realidad. Su trabajo es una traducción de la realidad en clave poética con un análisis político de lo cotidiano. Relaciona cuerpo, materia y espacio. Se interesa por el espacio en el que se presentan sus trabajos, que los rodea y que rodea al espectador, como hemos dicho de Wilfredo Prieto, deudor de su obra, de las propuestas personales.

Su obra es también abierta, dejando varias posibilidades de lectura, en la línea Duchampiana. Hay una ambivalencia entre una imagen sencilla y ambigua a la vez. El mínimo gesto implica la máxima actividad del espectador. La decepción es un sentimiento que produce deliberadamente: la realidad es más aburrida, lo sorprendente no llega cuando se espera. Es una obra antimonumental como todas las estudiadas en este capítulo.

No podemos identificar su trabajo con unos materiales o imágenes sino por estrategias y poéticas que se repiten. Trabaja replanteando su contexto inmediato, los lugares

## La reconquista de lo inútil

ordinarios como los supermercados, resituando objetos y cambiando el sentido .

En *Home run* (1993) Orozco colaboró con los vecinos del MOMA de Nueva York, pidiéndoles que colocaran una naranja en su ventana. Un pequeño gesto que reclama la atención. Un suceso que dependía del azar que uno lo observara o no. Rompía con el espacio de exposición sutilmente.



Fig. 41. Gabriel Orozco. *Home run*. 1993

La obra activa la presencia vecinal, hace pensar que en aquel lugar vive gente, individuos normalmente ignorados por el turista cultural que acude derecho a ver el MOMA. El visitante entra al cubo blanco y Orozco le obliga a salir. Desestabiliza nuestros caminos habituales. *Home run* resulta un perfecto antecedente de *Azúcar*. También “infecta” todo el área de la sospecha de que puede encontrar naranjas en cualquier lado.

### 1.3 HOW TO DISAPPEAR

En *Bartleby y cia* Enrique Vila-Matas describe a una serie de escritores (encabezados simbólicamente por Bartleby el escribiente) que han decidido dejar de escribir. Sus “artistas del No” deciden salirse de la profesión, dejar de subir fotos a las redes sociales, de crear; poco a poco desaparecer. Es una insumisión al sistema productivista que exige presencia constante. Esta atracción a la nada del escritor es extrapolable hacia cualquier persona.

La propuesta personal *How to disappear* engloba un conjunto de ejercicios más amplio sobre la desaparición. En una sociedad de la omnipresencia, parece que se hace necesaria el escamoteo temporal. La idea de escapada lo toma incluso el mercado para vendernos el turismo. Desaparecer de donde se le espera a uno, por sorpresa, contra toda lógica, es un anhelo común. La simple posibilidad de la fuga en algún recoveco de la imaginación es una ventana suficiente para seguir viviendo unas vidas más o menos pre-programadas. Es una fantasía por volver a un estado de libertad que por otro lado a lo mejor nunca existió. A veces se descubre que la huida no es huida suficiente para escapar de los verdaderos problemas de la vida, que se reproducirán en aquel lejano lugar elegido para que nadie le encuentre a uno. La huida en si era la fuga, no un nuevo lugar en el que acabaran apareciendo otros nuevos problemas cotidianos más o menos anodi-



Fig. 42. Harry Houdini.  
nos, más o menos inoportunos.

En estos futuros proyectos se manejan desde este *Mal de la Taiga*, a Harry Houdini, *La Aventura* de Michelangelo Antonioni o *Wakefield* d Nathaniel Hawthorne.

Dentro de esta línea, se han llevado a cabo diversos trabajos, desde el *Mal de la Taiga* (2016), que desarrollamos en el capítulo sobre “hacer otra cosa”, sobre el

## Preferiría no hacerlo

viaje, que consiste en alejarse bajo unas condiciones, a los trabajos “How to dissappear“ producidos en Finlandia.

La acción principal ocurrió entre el 26 de Octubre y el final de una residencia en una isla finlandesa el 8 de Noviembre, intentando dejar rastros en París desde la isla. Asesorado para otro caso sobre como demostrar que uno vive donde vive, se usaron estos conocimientos legales para un uso poético de la burocracia e intentar aparentar legalmente que estaba en otro lugar.



Fig. 43. Fermín Jiménez Landa. *How to dissappear (Paris)*. 2016

Lo primero que se hizo fue volar a Helsinki con conexión en París. Se compraron dos billetes París-Helsinki para el mismo vuelo y se voló con el billete ajeno, quedando a nivel de control de aeropuertos en París. A partir de ese día se asistía virtualmente a eventos en París, se etiquetaban fotos en París en las redes. Se consiguieron tarjetas de supermercado, transporte o yoga personalizadas.

## La reconquista de lo inútil

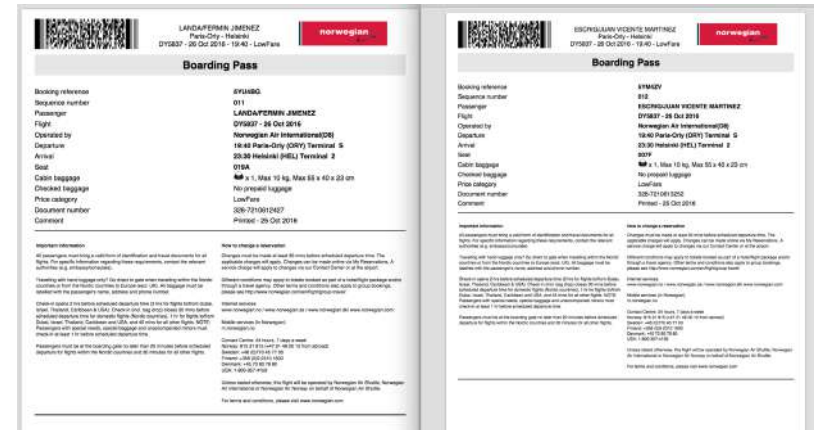


Fig. 44 y 45. Fermín Jiménez Landa. *How to dissappear (Paris)*. 2016



Fig. 46. Fermín Jiménez Landa. *How to dissappear (París)*. 2016

*El 16 de Septiembre de 2031 en el Bar San Calisto* (2015), es el título de la exposición y a la vez una obra autónoma del resto. No alude a nada. Este breve espacio literario que es el título se utiliza para una cita dentro de 16 años en un bar concreto de una ciudad concreta que, no obstante, ni siquiera se revela. Este remitir a otro lugar y otro acontecimiento se repite en toda la exposición que, sin recurrir a la manera clásica de documentación, nos aleja continuamente hacia acontecimientos más o menos remotos. La obra se hace desaparecer a sí misma.



2

**PREFERIRÍA HACERLO  
MAL. ALEGRE  
PESIMISMO  
(El error, el fracaso, lo  
inexacto, lo errático).**

**En este segundo capítulo vamos a estudiar el error y el fracaso, que en investigación artística puede entenderse también como investigación errática y en ciencia como inexactitud. Para ello vamos a partir del romanticismo y del conceptual romántico. De nuevo elegiremos tres obras personales con las que establecer vínculos y crear reflexiones. En la primera analizaremos los vínculos con la ciencia y en particular con la ley de la gravedad ya que hablaremos del acto de caer. Esto nos conducirá a Bas Jan Ader a través del cual hablaremos de romanticismo, existencialismo y absurdo. En el segundo, de nuevo vincularemos con ciencia pero también historia y en el tercero otra serie de errores desvinculados de la ciencia.**

Hacer algo mal, fracasar en la cultura del éxito y la



## Preferiría hacerlo mal

superación personal es un gran pecado. La decisión de dejar algo mal, también puede ser un acto de pereza: No arreglar por indiferencia. Volvemos a pensar en “aceptar lo trágico”.

El romanticismo alemán será, como decíamos, la base de una manera de pensar que tiene que ver con la defensa del error que se mantendrá hasta hoy en nuestras prácticas, tamizado o actualizado en muchos casos que nos interesan por el conceptual romántico.

Durante el siglo XIX, en la actual Alemania se da una crisis del proyecto nacional. Se presenta el fiasco del Idealismo, del liberalismo y humanismo anterior. Se malogran las tentativas de formar un gobierno liberal y una república conformes a los ideales de la revolución francesa. Las revoluciones de 1830 y 1848 fracasan para ceder el paso a la monarquía. Esto conlleva una pérdida de la fe en el progreso. No tiene sentido representar el presente, teñido de pesimismo, con formas puras y perfectas. En literatura tampoco encajan las maneras tradicionales, la forma cerrada, la armonía de las partes con el todo, la continuidad y solución de los problemas. Resultan unas nuevas formas estéticas relacionadas con un mundo fraccionado y relativo. Con el fracaso del idealismo incluso la naturaleza resulta sospechosa.

El Romanticismo fue una crítica a la lógica positivista y materialista que sustentaron el principio de la industrialización y la cultura de masas. Fue una matización al nuevo proyecto en el que la razón era demasiado sistematizada. Apuesta por la apertura,

## La reconquista de lo inútil

lo fragmentario y contradictorio. El fragmento es un elemento importante del romanticismo. Interesa más la parte más que el todo y hay una ironía contenida en la conciencia de la imposibilidad de conocerlo todo.

En 2007 Jorg Heiser organizó en Nurember y en Viena la exposición *Romantischer Konzeptualismus* (Conceptualismo romántico) definiendo una sensibilidad que se acerca más a nuestros intereses. A priori parece que conceptualismo y romántico sean dos conceptos poco reconciliables pero, antes que todo, nos encantan las paradojas y lo irresoluble.

Sabemos que el conceptualismo se apoya más en la idea que en la representación, que en lugar de ilustrar o reproducir algo lo evoca con un gesto o con el lenguaje, por ejemplo, implicando un cierto desprecio al virtuosismo, el estilo y la originalidad. El conceptualismo tiende a la economía de medios y a la desmaterialización, pues aunque haya implicados objetos estos objetos podrían ser substituidos por otros parecidos manteniendo la idea fija. El trabajo se mantendría fijo necesitando más de la recepción del espectador que de los objetos físicos reales. Queda clara la importancia del contexto, más que de los elementos particulares y de cómo están hechos, más de cómo han quedado. La autoría se suspende idealmente al repartir la autoría de la obra entre artista y espectador. El objetivo es iluminar el conocimiento, dar forma a la comunicación y que ocurre de acuerdo a un plan (Heiser, 2002).

Las conclusiones del conceptualismo no son puras conclusiones lógicas. El conceptualismo romántico sería un conceptualismo que no es frío pero es mentalmente interesante y emocional a la vez. Afecto e idea van juntos en artistas que ya eran catalogados como conceptuales. El gran ejemplo es Bas Jan Ader y otro podría ser Robert Barry. Lo sublime y la sensación de infinitud no es necesariamente algo llevado a cabo por la vieja figura del genio solitario romántico (uno de los problemas para unir ambos conceptos) sino que puede venir de lo colectivo. El conceptualismo romántico evita el posible exceso de narcisismo y egocentrismo del artista romántico en parte gracias a la idea de obra abierta, a la necesidad del público para que sea terminada. El espacio público es confrontado con lo íntimo. Esa necesidad de complicidad es la que encontramos en los artistas que presentamos, desde Marcel Duchamp, con el que hemos comenzado. No estamos diciendo, claro está, que Duchamp sea uno de estos conceptuales románticos. Sí nos lo parecen Jirí Kovanda o Roman Ondák. Muchas de las propuestas personales también están inclinadas hacia esta sensibilidad/estrategia (*Desempatar las torres más altas de Barcelona, El mal de la Taiga, El Nadador...*).

Sobre Jirí Kovanda hemos hablado en el capítulo anterior con la excusa de sus gestos mínimos y su invisibilidad en el espacio público. Pero hay una declaración suya que nos interesa situar en este contexto. Afirma al respecto de sus piezas de los años 70 que casi siempre fallaba en los propósitos de sus acciones. Al final las obras trataban más bien de visibilizar las limitaciones y los obstáculos (Iglesias, 2008).

Esa invisibilidad, ese *infrave* del que hemos hablado, comparte una actitud de fracaso y humildad con la manera de hacer de Kovanda. En muchas de las propuestas personales las dificultades para alcanzar un propósito se convierten prácticamente en el propio tema de la obra.

De la misma manera que se hereda un pensamiento crítico, fraccionado, relativo del romanticismo alemán, tenemos que aludir a la crisis de los grandes relatos de la modernidad. Se vivió un fin de lo unívoco, lo optimista y racionalista y vivimos pensamiento postestructuralista que sigue estando presente en la manera de pensar el arte (y la vida) con sus continuas revisiones. Admitir los proyectos que tienen contradicciones internas, que se equivocan, que fracasan, que admiten el azar y el descontrol, los resultados improbables, inesperados y descarriados, abrazar la desconfianza y la duda, son gestos, maneras, que vemos en esa importancia del proceso, del error, en la desolemnización del oficio del artista que estamos comprobando en cada propuesta.

### 2.1

#### TODO ES IMPOSIBLE: EL PESO DEL FRACASO

“*Todo es imposible*, auténtica declaración de principios, es un video en el que el artista sigue indagando en la fisicidad y la masa de los objetos domésticos. En este caso sometiéndolos a las leyes intransigentes de la gravedad. En él, infinidad de objetos banales, prácticos y cotidianos caen por su propio peso e inestabilidad, exhibiendo el momento fugaz en el que sillas, escobas, vasos y demás elementos carentes de grandeza se desploman sin más. Un acto sencillo que sondea la grandilocuencia y la ridiculez de la vida en minúsculas”.

(Armengol, 2008, P. 23)

El título de la obra personal *Todo es imposible* (2006) es la negación de la frase *Todo es posible*, el título de la recopilación de los trabajos grabados por el grupo brasileño Os Mutantes entre 1968 y 1971. La banda creó un sonido eufórico, exaltado, enérgico, radiante y feliz. Son parte del movimiento musical conocido como Tropicalismo y toma su nombre de una obra del artista Hélio Oiticica (1937-1980).

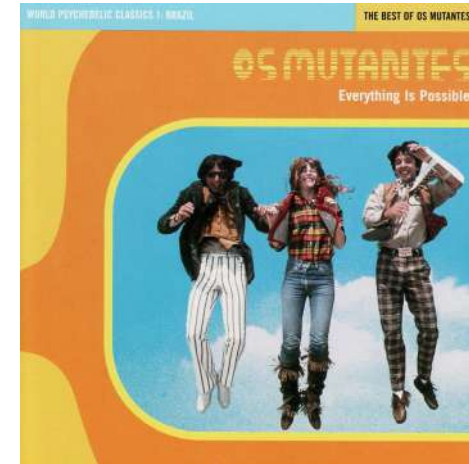


Fig. 47. Os mutantes. Portada de *Everything is Possible*. 1971

Eufóricos en medio de la dictadura militar, en la fotografía de portada son los miembros del grupo saltando en el aire. Nuestro título le da la vuelta, proponiendo una afirmación igualmente inverosímil, pues ni todo es posible ni nada es imposible, pero volteándolo hacia un pesimismo de fondo humorístico. Dada la falacia, no es tan diferente ver el vaso medio lleno o medio vacío, totalmente lleno o totalmente vacío.

El video comenzó poco después de empezar a trabajar en video, influenciado por Iñaki López y Diego Dorado y relacionado con algunos experimentos que realizaba en aquel momento tras ver los vídeos de Sergio Prego en los que analiza el cine de ciencia ficción, la magia, la representación, la naturaleza, el cuerpo y la arquitectura desde una factura de bajo presupuesto y gestos mínimos e influenciado por artistas como Bruce Nauman.

## Preferiría hacerlo mal

La atmósfera ambigua e inquietante, el efecto sorprendente pero a la vez reconocible de trabajos como *Cowboy inertia creeps* (2003) animaron a trabajar con el montaje. En *Todo es imposible* hay un trabajo simple y repetitivo de edición, de alteración mínima, que sin embargo produce cierto hechizo.

PESADO/PESADEZ. III. Empleo peyorativo: el más frecuente, ya sea en el sentido propio o en el figurado. No indica tanto los grandes pesos en sí mismos sino más bien sus consecuencias enojosas: dificultad para mantenerlo y moverlo, de ahí la pesadez como torpeza; falta de control de la acción, medios insuficientemente dominados (movimientos pesados, estilo pesado); o como lentitud, falta de vivacidad (una obra pesada, una letra pesada, un espíritu pesado); tendencia al aplastamiento, a desplegar excesivamente la anchura (formas pesadas, un trazo pesado, un toque pesado); inclinación a lo bajo (un cómic pesado, una broma pesada).

(Soureau, 1998. p. 879)

El pensamiento y el lenguaje operan, como apunta Ignacio Izuzquiza (2004), con un concepto ingenuo de materia. Identificamos lo real con un específico sentido de la materia, aplicamos una manera de verla (dureza,

## La reconquista de lo inútil

pesadez, ligereza, presión, equilibrio...) a nuestro modo de entender la vida. Esta visión se debe a la hegemonía del sentido del tacto sobre los demás. Una percepción de lo real dominada por otros sentidos crearía otra imagen de lo real y otro lenguaje para su representación. Si prevaleciera el sentido del oído, por ejemplo, el grado de permanencia sería distinto y las coordenadas cambiarían.

La realidad cotidiana la entendemos como algo sólido, pesado, que no deja espacio para las sorpresas, sin fisuras. Con una masa alta, es decir, con resistencia al cambio cuando se aplica una fuerza.

La atracción de la tierra, la fuerza de gravedad, hace que el imaginario que nos rodea haya dotado de valor las posiciones arriba y abajo. Arriba indica triunfo, poder, superar con el esfuerzo... (ascensión, llegar a lo más alto, vivir por encima de los demás). En lo más alto situamos la eternidad y la divinidad, el cielo cristiano. Abajo denota fracaso, derrumbamiento de lo construido, falta de ética... (caer bajo, la recién citada inclinación a lo bajo, estar hundido, estar a la altura de los zapatos, morder el polvo). Los infiernos se suponen bajo tierra.

La arquitectura humana lucha contra la gravedad, la vertical humana contra la horizontalidad. Esa combinación de habilidades técnicas y esfuerzo propia de arquitecturas religiosas y gobiernos, demostraba elevación hacia dios y poder. Una metáfora habitual del éxito es la coronación de las montañas.

## Preferiría hacerlo mal

Para esta defensa de la caída, la derrota y el error en general, se hizo un listado de palabras que nos interesaban sobre la gravedad aplicada a lo bueno y lo malo:

Arrastrarse. Ser un arrastrado.  
Vivir por encima de los demás.  
Caer muy bajo.  
Morder el polvo.  
Escalar puestos.  
Llegar a lo más alto.  
Tocar techo.  
Hundirse.  
Estar en la cresta de la ola.  
Subir como la espuma.  
No llegarle a la suela de los zapatos.  
Bajar a los infiernos.  
Elevarse moralmente.  
Estar a la altura. No estar a su altura.  
Dejar el pabellón bien alto.  
Las bromas pesadas.  
La música ligera.

Mas allá de los ejemplos concretos y debidos al contacto inmediato con ellos en un momento y un lugar como Sergio Prego, por la edición, o Erwin Wurm por el uso del objeto doméstico, subyace una celebración del fracaso relacionada con el mencionado romanticismo.

Fig. 48. Fermín Jiménez Landa. *Todo es imposible*. 2006.





Dentro de los valores del sur que mencionamos, cabe citar de nuevo a Amador Fernández-Savater al relacionarse con lo trágico. El autor nos relata cómo cuando se vive de esa manera lo oscuro, lo incierto, el mal o la muerte se asumen, no se intentan solucionar o eliminar (Fernández-Savater, 2017).

El título del video pretendía transmitir la impresión de totalidad, de que todo había sido registrado desmoronándose, al menos todo lo que tuve a mano. Y este “tener a mano” era importante porque es un proyecto en marcha que se va ampliando, un trabajo de registro sin principio ni final marcados. Recalamos la idea de proceso, de video que va siendo ampliado. Cada presentación del video lleva una cifra que depende del número de caídas que lleve registradas.

Esta falta de fin también puede comprenderse como un error. Un acto inacabado es un acto mal hecho. Cuando lo que importa es lo inmaterial, lo temporal y procesual, el objeto final puede entenderse como inapropiado desde cierto punto de vista.

La relación con la totalidad nos hace pensar de nuevo en el romanticismo y su visión del individuo como algo inmenso, inabarcable, desconocido y sublime. La totalidad es presentada de manera irónica. Sabemos artista y audiencia que es imposible alcanzar la totalidad. Haciendo patente la invalidez del objetivo se recalca este fracaso, esta frustración anunciada. La idea de lo parcial, de lo incompleto, es uno de los elementos que describíamos del romanticismo alemán y de la postmodernidad.

Este elemento es muy importante también en la obra de Ignasi Aballí. Le interesa la condición de inabarcable del mundo y los intentos parciales de englobarlo todo como las enciclopedias y los inventarios; la recogida exhaustiva de datos de la realidad, rozando lo obsesivo, que él mismo relaciona con artistas como On Kawara y Bernd & Hilla Becher (Rubira, 2008, P. 3).

En literatura pensamos en *Tentativa de agotar un lugar parisino* de Georges Perec, autor muy influyente en muchos artistas contemporáneos por su tratamiento del cotidiano y su literatura algo performática. En el texto Perec intenta agotar todas las posibilidades de describir una plaza de París (Perec, 2012). Nos parece también muy acertada la manera en que Javier Hontoria habla sobre ese agotamiento en la obra de Camille Henrot. El sentimiento de inutilidad ante la inmensidad de información que nos rodea podría ser equivalente al de la figura solitaria romántica ante la inmensidad de la naturaleza en el romanticismo alemán: “llega a ser extenuante seguir el flujo de información sobre la que se sustenta, y a uno le embarga una mezcla de melancolía y frustración por no poder aprehender la totalidad de todo lo que se nos oferta” (Hontoria, 2017).

La repetición de un gag, de un accidente, en loop, ocurre también en *El último payaso* (Francis Alÿs, 1999). El tiempo discurre en loop en una animación en la que un individuo continuamente se tropieza al cruzarse con un perro. La repetición anula la sorpresa y la expectativa es aburrida, la experiencia se difumina y se vuelve algo artificial y a la vez la repetición produce un extraño



placer. Nos interesa además la reflexión de Jörg Heiser: “Con *El último payaso* (1999) Alÿs parece burlarse del paseo como pasatiempo inherentemente ‘improductivo’ en un sentido capitalista” (Heiser, 2002). El más improductivo de los paseos, el que realmente no va a ningún lugar, parece querer decirnos, es el loop.

Además de la explícita mención al pesimismo y la derrota, hay una implícita presencia de una visión fragmentaria de la vida del romanticismo, de los valores del sur, el uso de una táctica por una factura mal acabada.



Fig. 49. Francis Alÿs. *El último payaso*. 1999

Las referencias a otros artistas son en esta pieza evidentes: las caídas de Bas Jan Ader, la obra *The way things go* de Fischli & Weiss y quizás un tratamiento del objeto cotidiano de Erwin Wurm. Queremos detenernos en Bas Jan Ader un poco más y que sea esta una excusa

para volver a hablar de conceptual romántico y pensar en la relación con el absurdo y el existencialismo.

Bas Jan Ader (1942), es un ejemplo de excepcionalidad en la historia del Arte, cargada de mitología debido a su extraña vida, obra y muerte, y a la intensa relación entre las tres. Un artista y una obra poco acordes a su lugar y tiempo. Nació en un pueblo holandés en una familia religiosa. Estudió en un colegio de Estados Unidos y regresó a Holanda pero poco tiempo después volvió para instalarse en la Costa Oeste, donde realizaría su obra artística. En 1975 se hizo al mar en un pequeño velero hacia su Europa natal para completar un proyecto llamado *In search of the miraculous*. Debía llegar a Amsterdam y mostrar todo el proyecto. Pero desapareció en el océano.

Con el paso de los años su historia se ha convertido en leyenda y su obra se tiene en gran consideración, a partir de los años noventa, con la afianzamiento del posconceptual y del mencionado conceptual romántico del que el Ader resultó un antecesor. Su obra era conceptual, situada en los años sesenta y setenta en Los Ángeles. Su trabajo se basa en la acción documentada en video y fotografía. Se da una desmaterialización de la obra en la que prevalece la idea. Su carrera fue corta, de unos siete años, pero intensa.

Formalmente era conceptual pero había una fuerte influencia del romanticismo y del racionalismo de Piet Mondrian, que Ader había estudiado intensamente. El

individualismo, la naturaleza, el hombre solo contra los elementos, son imágenes arquetípicas que se repiten en los cuadros de Friedrich, Turner y Géricault “pero hay una imagen romántica anterior al Romanticismo que nace en las postimetrías del medievo, a través de autores como Dante y Petrarca, en la que ya se vislumbra una noción clara del yo” (Hontoria, 2010, P.15).

Los trabajos de caídas de Bas Jan Ader, en los que afronta la fatalidad como un héroe, tienen raíces en la tragedia griega y el romanticismo pero también pueden buscarse ecos del existencialismo y de los cómicos. Son un conjunto de películas brevísimas en los que vemos al artista simplemente cayendo. Seguramente la más celebrada es *Fall 2. Amsterdam* (1970) en la que le vemos cayendo a un canal con su bicicleta, llevando un ramo de flores en una mano.

Otra célebre caída de la historia del arte con la que establecer relaciones sería la perpetrada por Yves Klein en 1960, *Le saut dans la vide*. Klein subió a un tejado y se lanzó al vacío. La acción tiene influencias de lo existencial, lo místico, el vacío (relacionado con el grupo Gutai) y los límites de lo artístico. Klein estaba influenciado por la filosofía oriental y se manifestaba una búsqueda de lo trascendental que si bien también pudo tener su réplica en la obra de Bas Jan Ader no es así en las obras que presentamos y en particular en *Todo es imposible*, donde la obra es mucho más humorística y cotidiana.

El salto de Klein, al igual que los de *Todo es imposible*, también reflexiona sobre el medio, en nuestro caso la edición de video, en el suyo la fotografía. Creemos que no es del todo así en Ader, donde la forma está por debajo de la idea. La representación de esa idea es más importante que un resultado visualmente complejo. Sus obras son más bien austeras.



Fig. 50. Bas Jan Ader. Fall 2. 1970

Sí coinciden las tres obras en la intención de fundir arte y vida y de subrayar el proceso ante la obra acabada.

El riesgo físico real existe en Klein y Ader y procuramos que no ocurra en piezas personales. No ocurre apenas. En objetos grandes puede ocurrir en el proceso, que aunque no lo veamos en el video final se deja entrever varias veces; en la publicación *Confianza ciega* (2010) y en el video posterior *Algunos trabajos de los últimos trabajos* (2011). En piezas de los que hablaremos como *El Nadador* (España, 2013 y Mexico, 2015, especialmente). En *Royal* (2013, robar un paquete de levadura) el peligro

## Preferiría hacerlo mal

aparece de manera ínfima, ridícula. Siempre será una especie de antihéroe que como mucho se enfrenta a situaciones algo incómodas. Algunos posibles momentos de peligro en *El Nadador* ocurren sin intención, son los propios del viaje, como el posible encuentro con narcotraficantes o el intento de ataque de un perro. Sí compartimos con Ader el espíritu del reto.

En cambio en las obras de Bas Jan Ader, con el que se discute hasta que punto jugó con el peligro en *In the search of the miraculous*, sentimos la presencia del riesgo en toda su serie de *Falls*.



Fig. 51. Fermín Jiménez Landa. *El nadador* (Guadalaja-

Erík Beenker piensa que el existencialismo será uno de los estímulos de Ader en su obra fundida con la vida. Se puede percibir en su obra la idea de la fragilidad de la vida, la conciencia de la muerte y la ausencia de un ser ajeno a los propios humanos que controle el

## La reconquista de lo inútil

destino, así como el absurdo, elemento esencial en el existencialismo. (Beenker citado en Hontoria, 2010. P. 37).



Fig. 52. Bas Jan Ader. *In search of the miraculous*. Salida del puerto. 9 de Julio de 1975

Encontramos afinidades con las propuestas personales en esa vía del existencialismo y de la noción de absurdo que se asocia a Bas Jan Ader. Ese absurdo tiene mucho que ver con el humorismo. Aquí podría entrarse en otro tipo de citas mucho más populares que se dan en las piezas personales y se han repetido una y otra vez, como los Monthy Pyton o Faemino y Cansado. Encontramos cierta incoherencia entre el poder de los designios de la naturaleza y ese mundo gobernado exclusivamente por los seres humanos que propone el existencialismo.

Hablemos un momento del absurdo desde el existencialismo para volver después a Faemino y Cansado. El absurdo proviene de una incapacidad del pensamiento humano para comprender la existencia. Podemos comprender fragmentos concretos de la

realidad, logrando no obtener frustración de estas partes del conocimiento puntuales. El problema es cuando la falta de discernimiento se hace general y todo se baña por el absurdo, incluidas las preguntas particulares, pues si el paisaje general ya es absurdo las preguntas se vuelven igualmente absurdas.

Samuel Becket y Albert Camus son los dos mejores ejemplos de trabajo que encontramos desde la literatura y que serán fuertes influencias para el mundo de las artes visuales.

El pesimismo de Camus con el hombre moderno podría ser una gran influencia en Bas Jan Ader. Javier Hontoria establece una posible relación fonética entre sus Fall (caer) y la palabra Fail (errar, fracasar). (Hontoria, 2010, P.33)

David Armengol escribirá un artículo titulado *La pera era yo* que comienza así:

La pera mariaelena es uno de los gags más conocidos y representativos del sentido del humor de Faemino y Cansado. Un ejercicio absurdo de ventriloquía con una pera que canta canciones mientras habla de su pasión por José Luis Perales y su odio a Manzanita. Mientras Cansado dialoga con la fruta, Faemino hace la voz entre bastidores. Una vez acaba el número, Faemino sale a recoger los micros y, mirando hacia el entregado público, asiente: “yo era la pera”. Una confesión innecesaria

y ridículamente honesta que supone un giro extra en la concepción absurda que caracteriza el trabajo del dúo cómico y que, a su vez, potencia la complicidad y la empatía con el receptor; ya que éste, pese a conocer de antemano el truco, agradece la inutilidad del gesto.

Algo parecido a dicho acto de honestidad – al menos en actitud y enfoque – ocurre en el trabajo de Fermín Jiménez Landa (Pamplona, 1979); un artista que, desde el uso de múltiples formatos de presentación (instalación, video, dibujo, fotografía...) incorpora el absurdo como dispositivo de exploración de los entornos cotidianos que nos definen. En este sentido, y pese a tratarse de producciones culturales distintas, Fermín Jiménez Landa comparte con Faemino y Cansado cierto ejercicio de bufonización e insurrección de la realidad a través de lo mínimo, lo insignificante y lo ridículo.

(Armengol, 2008).

Vemos, por tanto, que el absurdo aquí es una herramienta constructiva y humorística, feliz, festiva.

Angel Calvo Ulloa también mencionará al dúo cómico: “Pensar en las acciones de William Wegman o Bas Jan Ader, o en Faemino y Cansado cuando hablan de la *evidente* simpleza de su actividad”. (Calvo Ulloa, 2014)

## Preferiría hacerlo mal

Friedrich, referente obligado de la imagen del hombre solo ante la naturaleza poderosa e imponente, pero de algún modo en pie ante ella, se va volviendo más taciturno al final de su vida. Catorce años después de *Monje frente al mar* pintará *Océano glacial* el que no hay espacio para la esperanza. El final del viaje será el fracaso. La imagen del naufragio es el perfecto arquetipo del fracaso humano. La caída de Bas Jan Ader en el canal de Amsterdam podría ser nuestro equivalente, en una escala más cotidiana, del *conceptual romántico*.

El Existencialismo parece estar en contra de la idea de infinito del Romanticismo. Muchas de nuestras piezas personales también son cada vez más caseras, más domésticas, quizás con una escala de humanos en una escala humana.

En *El mito de Sísifo* Albert Camus presenta al hombre moderno derrotado ante el absurdo, como los románticos lo presentaban derrotado ante los designios de la naturaleza. Este hombre llega a la resignación, al comprender que un mundo absurdo no merece la pena intentar ser descifrado racionalmente (Camus, 1942). Este abrazo al absurdo, de carácter claramente amargo para Camus, probablemente también para Bas Jan Ader, acaba por ser algo al menos hedonista para muchos otros creadores. En el capítulo 4, *Preferiría hacerlo sin resultados*, pensaremos en esas opciones felices y humoristas.

## La reconquista de lo inútil

En el caso de las Fall de Jan Ader y en el de las caídas de *Todo es imposible*, en el que el video son eso, puras caídas, sin narrativa, sin motivo, sin saber los resultados, es un paralelismo con el citado mito de Sísifo. En una y en otra, la observación de esa repetición no provoca desazón sino cierto placer ante la comprensión del absurdo.



Fig. 53. Fermín Jiménez Landa. Grabación de *Todo es imposible*. 2011

El dramaturgo Samuel Becket se asocia con el existencialismo pero hay que recordar que en realidad rechazó el movimiento por ser demasiado riguroso. A pesar de lo que la persona declarara, sus obras tienen como uno de los temas centrales el ser y la falta de sentido de la existencia. Pero, como sus colegas del teatro del absurdo Ionesco o Genet, desde una libertad poética y una forma absurda en sí misma, no con la lógica interna de un escritor tradicional o un filósofo.



En este sentido sentimos las piezas personales más cercanas a Becket que a Camus, en la falta de discurso organizado y lógico del proyecto tradicional. Recordamos la cita de Armengol sobre la manera de trabajar sobre el absurdo en la propia estructura de proyecto, desmontándolo, desordenándolo:

Para ello, el artista desdibuja las dinámicas habituales del trabajo en arte a partir de un juego constante y frenético de ensayo-error; quizás el binomio que mejor ilustra su modus operandi. Un diálogo de contrarios – éxito / fracaso, expectativa / frustración, ilusión / decepción, superación / derrumbamiento... - que se convierte en su principal motor de actuación y sitúa la intensidad de su discurso en las múltiples posibilidades de divagación y corrección que conforman los procesos de producción de una obra. Una estructura que, al margen planteamientos estancos y nucleares, se erige desde la acumulación de unidades descentralizadas, discontinuas y carentes de linealidad”.  
(Armengol, 2008. p. 5)

Lo trágico surge cuando una y otra vez hemos visto que cae, y sabemos que en la siguiente toma también va a caer. Está relacionado con las expectativas. En el caso de Bas Jan Ader, Javier Hontoria cita de nuevo a Jan Verowert y define al héroe de la tragedia griega como “alguien que toma conscientemente la decisión de llevar

a cabo un plan que inevitablemente le llevará a su caída”. (Verowert citado por Hontoria, 2010, P. 44). La tragedia griega era una especie de rito de catarsis colectiva donde las pasiones irracionales son puestas en evidencia sin riesgo personal del espectador.

Uno de los elementos que sedujeron de Bas Jan Ader cuando fue redescubierto a finales de los noventa y concretamente en el contexto español abundaba la obra sobreproducida (grandes formatos fotográficos, fotografías y videos de alta calidad) fue su calidad pobre. Las propuestas personales están más emparentadas con esta factura modesta. Las películas en blanco y negro, humildes, de corta duración remiten a su vez a la comedia americana de los años veinte; Charles Chaplin y Buster Keaton. La complicidad con el público y una especie de reacción feliz contra el poder pueden recordarnos a Bas Jan Ader, al conceptual y por supuesto, a este tipo de cine. Charles Chaplin lo explica así:

Los filmes cómicos han tenido un éxito inmediato porque la mayor parte de ellos mostraban a policías que caían en alcantarillas, tropezaban con cubos de yeso y sufrían mil contratiempos. He aquí las personas que representan la dignidad del poder (...) y la mayor parte de estas situaciones provocan en el público mayores deseos de reír que si se tratase de simples ciudadanos.  
(Chaplin citado por Minguet, 2008, P. 79)



## Preferiría hacerlo mal

Quizá en la obra personal no aparecen figuras del poder pero si la propia solemnidad del museo y de la institución arte es constantemente auto-ridiculizada. Wilfredo Prieto, por ejemplo, si que recurrirá a la mofa al poder en obras como *Discurso* (1999). Muestra un baño con el periódico *Granma* como papel de baño, obra que encontramos propicia para el ejemplo pero de las poco sutiles del artista.

Lo cómico tiene que ver con grandes proyectos que acaban en fracaso. El error, el fracaso, provoca humorismo presentado de la manera adecuada, a menudo, cuanto más solemne la empresa más cómico el resultado. Esto se asocia a Bas Jan Ader, a Don Quijote y a Charles Chaplin. El cómico, por lo general, mantiene el semblante serio. En el caso de las piezas personales, cuando contienen un humorismo, mantienen una forma más o menos sobria, que podríamos establecer como paralela al semblante del cómico. En lo cómico está presente lo trágico en unas concatenaciones de gags que ya sabemos los espectadores, van a acabar mal. Ya hemos citado a José Luis Pérez Pont, hablando de el “regocijo interno (...) entre el desconcierto y la sensación de haber conectado” (Pérez Pont, 2010)

Keaton y Chaplin se enfrentan, héroes solitarios, a los elementos de la naturaleza. la fuerza de la gravedad, será también esa naturaleza implacable que si o si, en cada gag concatenado, acaba en caída.

## La reconquista de lo inútil

El teatro del absurdo tomará muchos elementos de la comedia muda. El mudismo se relaciona con el absurdo, con la falta de sentido.



Fig. 54. Peter Fischl y David Weiss. *The Way things go*. 1987

Vamos a dejar el universo de Bas Jan Ader para avanzar en el tiempo con Peter Fischl y David Weiss. Una pareja que exploró los límites del arte ignorando la coherencia y la búsqueda de un estilo, pero destilando una continua inteligencia y humor. La obra que nos interesa aquí es *The Way things go* (1987), una concatenación de gags, de errores, de fracasos, que podemos vincular con todo lo que hemos citado anteriormente. La tragedia esperada por el espectador, el humor, el uso de objetos cotidianos, el absurdo por la falta de una narrativa más allá del propio acto, el existencialismo, la celebración del error como gesto poético, como pequeña reacción al clima de positivismo y culto al éxito.

*The way things go* proviene de la fascinación de sus autores por la noción de desplome. Durante dos años

## Preferiría hacerlo mal

estuvieron en un almacén creando escenas con objetos de todo tipo que requerían perseverancia y muchas horas de ensayo y error. En las acciones fruto de todo tipo de reacciones físicas y químicas parece que los objetos estén animados, ajenas a sus funciones habituales. Estas acciones, a pesar de no acabar nunca, nos remiten a la idea de accidente y fracaso. Son movimientos precarios de pérdida de equilibrio y camino hacia la entropía, una concatenación de colapsos. La obra es muy diferente a *Todo es imposible* pero la estructura es en el fondo la misma.



Fig. 55. Peter Fischl y David Weiss. *The Way things go*. 1987

*Perder el equilibrio muy, muy despacio* (2012), consiste en una serie de caídas también, pero a velocidad lenta, pues son objetos que se hayan atrapados en hielo. La velocidad del deshielo será la que marque el ritmo. Se retoma el peso como elemento transformador de lo inmediato, fijándose también en los cambios de estado de la materia. Se realizó posteriormente a *La guerra fría*, donde también se trabajaba con lo congelado y se hizo pensando en trabajar con los materiales menos

## La reconquista de lo inútil

nobles y eternos posibles, un fracaso desde la perspectiva tradicional de la escultura como conmemoración.



Fig. 56. Fermín Jiménez Landa. *Perder el equilibrio muy, muy despacio*. 2012

En una sala de Pamplona en 2005 había unas cuantas garrafas de agua de cinco litros. Al leer el título descubríamos que era el peso aproximado de Kirk Cameron en agua mineral. Fue la primera de la serie *El peso aproximado de famosos en materiales no famosos*. La obra consiste en una instalación mutante en la que se presenta el peso de un número indeterminado de personajes famosos en materiales aleatorios.

Responde a una invitación en 2005 a una exposición en Reciclarte, un centro autogestionado de Pamplona a una exposición llamada Iconos/Ídolos que versaba sobre los fenómenos de masas juveniles. La premisa, a parte

## La reconquista de lo inútil

de crear una obra sobre aquel tema, era rozar el gasto cero. De nuevo el apaño feliz, la táctica, el sorteo de una contingencia, propio de los valores del sur.

De ahí surgió *El peso aproximado de Kirk Cameron en agua mineral*. Reflexionando sobre la fisicidad real, sobre lo menos simbólico e icónico de un personaje sublimado y convertido en icono, metáfora de la adolescencia de una generación. Presentaba simplemente una cualidad de todas las suyas, su peso. Un dato empírico aislado mediante la equivalencia con cualquier otro material aleatorio, en este caso agua mineral.

El cálculo del peso era absolutamente inventado. Contenía una mentira, una mentira honesta, que era interesante en sí misma. Obligaba a la gente a contemplar unas garrafas de agua pensando en el posible peso de un actor, dudando de la honestidad del artista, de la honestidad del arte o incluso de la fiabilidad de las ciencias empíricas. Como dice de nuevo David Armengol: “el uso honesto de la trampa y la ficción; un recurso inválido en ciencia pero altamente seductor en arte”. (Armengol, 2008, P. 8) Asumimos además “lo aproximado”, algo igualmente inadecuado en las ciencias. La inexactitud es una forma de error desde una perspectiva científica.

El tema común de la exposición, la exploración de los fenómenos pop, el kistch, lo adolescente, etc... queda relegado a un segundo plano desde lo formal. La presentación es fría y escueta y hacía falta reconstruir con el lenguaje una posible imagen kistch.



Fig. 57. Fermín Jiménez Landa. El peso aproximado de Vasco de Gama en PC's. 2008

## Preferiría hacerlo mal

Incorporamos, casi por salir al paso, el gusto por la alteración mínima con máximos resultados que hemos visto en el capítulo anterior.



Fig. 58. Fermín Jiménez Landa. *El peso aproximado de Vladimir Ilich Uliánov, Lenin en refresco tropical marroquí*. 2008

La elección del agua es de una aleatoriedad controlada, se buscan materiales con los que no sea fácil establecer metáforas o asociaciones no deseadas –aunque serán inevitables de cuando en cuando-. Por otro lado las botellas o garrafas de agua mineral se van a repetir varias veces en los trabajos. Podría ser una elección influenciada por el concepto de lo *infraleve* de Marcel Duchamp, así como se compara igualmente el uso del polvo en el trabajo de Erwin Wurm. Esto nos hace retornar un momento al primer capítulo y pensar en la inacción, el *infraleve* y lo mínimo. El agua mineral es uno de los materiales con menos cualidades connotadas del abanico de posibilidades. No tiene color ni sabor. Y paradójicamente tiene muchísimas connotaciones, entre otras la propia presentación industrial. Nos hace pensar en asuntos de ecología, en contrastes entre lo neutro y

## La reconquista de lo inútil

el objeto de consumo, en la cuestión de hacer seductor un producto sin atributos o en la privatización de los recursos naturales.



Fig. 59. Fermín Jiménez Landa. *El peso aproximado de Vasco de Gama en tierra abonada*. 2008

A pesar de ser desconocidos en el momento de la creación, merece la pena incidir en el trabajo de Wilfredo Prieto (*Vaso de agua medio lleno*, 2006) o Kirsten Pieroth. En ambos el motivo del uso del agua siempre necesita del título para que se nos desvele la obra. Pieroth usa el agua en muchas de sus obras y remitiéndonos a varias escalas. En *Charco de Kreuzberger* (2001) Pieroth traslada un charco de la calle a la galería, presentado en garrafas. En *El color de los mares* (2002) hay cuatro botellas con agua bastante parecidas. Sólo leyendo sobre la obra averiguamos que ha recogido agua del mar negro, blanco, amarillo y rojo, implicando un descomunal esfuerzo para un resultado prácticamente igual de transparente. Sólo las etiquetas de las botellas cambian

de alfabeto e idioma. En cualquier caso nos exige un acto de fe y de algún modo superpone lo real y lo imaginario.

Francis Alÿs, que podría estar viniéndonos a la cabeza ya sólo por la cuestión de hacer un gran esfuerzo inútil, hace prácticamente la misma operación en *Watercolor* (2010), cogiendo un cubo de agua del Mar Negro y vaciándolo en el Mar Rojo.

Volviendo a *El peso aproximado*, un año después se expuso en el museo Artium. Allí se amplió la obra a ocho pesos y ocho personalidades. Siempre buscando la aleatoriedad en la elección de los personajes, estos tenían que ser famosos pero buscando individuos de la más alta a la baja esfera cultural a la historia o la política.

La elección fue la siguiente:

*El peso aproximado de KarlHeinz Stockhausen en Cous Cous*

*El peso aproximado de Glenn Medeiros en leche desnatada*

*El peso aproximado de Kirk Cameron en placas de Granito*

*El peso aproximado de Vladímir Ilich Uliánov, Lenin, en refresco tropical*

*El peso aproximado de Lucía Etxebarría en ladrillos*

*El peso aproximado de Brian de Palma en champú*

Para la pieza se diseñaron unas mesas sobre las que presentar los pesos, quedando a medio camino entre la peana, el mobiliario y la instalación. El uso de la repetición y la serialidad es evidentemente un ejemplo de recuperación de la escultura Minimal que encontramos en tantos artistas a partir de la posmodernidad. Artistas

que manteniendo esta geometría y formas han cambiado los materiales industriales y fríos por otros que por su propia presencia añaden un elemento narrativo al contenido. Un ejemplo maravilloso es la instalación de Félix González-Torres *Sin título (Placebo)* de 1991. En ella un rectángulo perfecto de caramelos ordenados se presenta en el suelo. Desde lejos es una forma geométrica y fría. Al acercarnos descubrimos que son caramelos. Los visitantes son invitados a comerse un caramelo provocando con esto la silenciosa desaparición de la obra. Con la lectura de la cartela el espectador descubre que los caramelos pesan lo que pesaba su pareja Ross, muerto de SIDA y que la obra habla sobre la presencia del SIDA en la sociedad, de la desaparición, de la pérdida de su pareja, de la marginación y silenciamiento de los enfermos y del contacto físico. Mediante la comunicación verbal no podemos volver a ver igual obra tan amable o fría, según la distancia de la primera mirada.

Nos interesa poner otro ejemplo de operación parecida. En ella cambia el contenido por la nominación pero se mantienen los materiales industriales. Es *32 años*



Fig. 60. Félix González-Torres. *Placebo*. 1991

*Levantamiento y traslado donde cayó el cuerpo asesinado del artista Luis Miguel Suro* (2006) de Teresa Margolles. Como explica el título, solo se trata de levantar un suelo y cambiarlo al museo, convirtiéndolo en una escultura fría, geoméricamente rígida, sobria y seca y, sin embargo, cargadísima de poder al conocer la historia del amigo muy cercano de la artista que fue asesinado en Guadalajara. Toda la obra de Margolles trata de acercarnos con crudeza la violencia generalizada que asola el norte de México. Usa la materialidad, la química, la física de la violencia, desde cierta frialdad que podría relacionarse con su origen de Medicina Forense.

En *Plancha* (2010), también de Margolles, el mismo aspecto de plancha de metal industrial austera se convierte en otra pieza cuando vemos que del techo caen gotas de agua sobre la plancha que resulta estar muy caliente. El agua es agua de la morgue utilizado para lavar cadáveres y al caer a la escultura se evapora al instante, produciendo un leve ruido por el contacto. La transustanciación y el cambio de estado físico podrían recordarnos al cambio operado en nuestra cabeza cuando un fresco tropical árabe nos hace pensar en Lenin, o el Cous Cous en un creador de música experimental. Este es el primer trabajo que va tocando de lado la gravedad. Ya hemos dicho que aquí comienza a pensarse la relación con las ciencias empíricas siempre desde el desatino, lo inexacto y lo poco fiable.

Desde el principio se intenta relacionar lo imposible: “Un

sistema de trabajo en el que el eje del mismo se sitúa en las intersecciones, límites y posibilidades de fricción entre planteamientos distantes y plurales” (Armengol, 2008, P. 5) Hemos citado muchas veces como punto de partida de distintos trabajos a Isaac Newton. Define en su *Ley de la gravitación universal* la gravedad, la masa, el peso... todo relacionado con nuestra manera de relacionarnos, de vivir, de definir el mundo, y por supuesto, muy relacionado con la escultura.

La tierra atrae a todos los cuerpos que están dentro de su campo de acción con una fuerza que es la gravedad. Esta es el caso particular aplicado a la Tierra, de la atracción llamada gravitación universal, que se ejerce entre todos los cuerpos del Universo. A la gravedad se debe el peso de los cuerpos como resultado de aplicar esa fuerza a la masa. La masa de un cuerpo no varía, su peso sí. El equilibrio en los cuerpos está relacionado con el centro de gravedad. (Newton, 1987)

Nos parece atinado citar dos ejemplos de trabajo sobre el peso con ciertas dosis de humor: *Substracción de peso (del edificio)* (Francesc Torres, 1973) en el que un globo de helio es atado a una habitación, ejerciendo una presión ascendente *infralieve*. También *Heavy-weight History*, 2013 de Christian Jankowski, en el que el equipo nacional de levantadores de peso de Polonia intenta levantar monumentos de Varsovia. Como hemos



## Preferiría hacerlo mal

desarrollado en *Todo es imposible*, la gravedad, a pesar de haber permitido la vida como la conocemos, se asocia con el fracaso.

En 2007 respondiendo a una invitación del colectivo La Tejedora se regresó al punto donde había comenzado la pieza tras pasar por una institución con presupuesto. La mesa fue abandonada y se presentó en materiales próximos y cómodos. La obra itineró por Madrid y Lisboa con un presupuesto de nuevo rozando el cero. El único que viajó fue el comisario. Cuando llegaba al lugar, informaba de lo que encontraba a mano y se elegía entre las opciones posibles para realizar de nuevo a Vasco de Gama sin repetir material.



Fig. 61. Francesc Torres. *Substracción de peso (del edificio)*.1973



Fig. 62. Christian Jankowski. *Heavy-weight history*. 2013

## La reconquista de lo inútil

La pieza central es *El peso de famosos en materiales no famosos*, una instalación compuesta por seis mesas que soportan el equivalente del peso de un personaje famoso cada una en distintos materiales como por ejemplo el peso aproximado de Lenin en refresco tropical marroquí, el de Lucía Etxebarria en ladrillos o el de Glenn Medeiros en leche desnatada. Se trata de una reflexión festiva sobre la ficisidad de los famosos. El propio peso de su cuerpo, de sus huesos, de su páncreas, como contraposición a su dimensión simbólica. Es un trabajo pop y minimal y, desde luego, ninguna de las dos cosas. Es una instalación en el espacio y un estudio espacial del personaje famoso. Hay una dialéctica irreconciliable entre el tema más físico-científico (¿cuánto pesan las cosas?) y el hecho en sí, que es de todo menos científico. Entre lo abstracto y Kirk Cameron, tan cargado de atributos para el subconsciente colectivo, sobre todo si el colectivo es de la era Super pop.

Nota de prensa de Euforia de Valle Ortí

*Ecuestre* (2016), una pieza que vamos a desarrollar en el contexto del juego, consiste en varias parejas de mesas instaladas unas sobre las otras con canicas entre medio. Nos interesa destacar aquí su vinculación con la caída, con la gravedad. La pieza procede del uso de canicas

en manifestaciones para afrontar las cargas policiales a caballo. Nos resulta interesante cómo la imagen del poder, el equilibrio y la capacidad de gobierno relacionado con la tradición del retrato ecuestre son deshechas con simples canicas infantiles. Si más adelante pensaremos en las posibilidades del juego para entrar en la vida, aquí nos reparamos en la caída, en el gag, en el desequilibrio. A pesar de la gran diferencia, es oportuno citar aquí *Grasa, jabón y plátano* (2006) de Wilfredo Prieto, por la presentación de un resbalón implícito, que ocurriría solamente si el público interviniera erradamente (o no) en la pieza.

### 2.2

#### LA GUERRA FRÍA: CIENCA ERRÁTICA Y ERRADA

Nos gustaría detenernos en las relaciones entre arte y ciencia sin pretender hacer un análisis global que sería demasiado amplio. Sí pretendemos pensar en un tipo de acercamiento que ha influido en estos trabajos. Para esto se nos ocurren dos artistas, que en realidad son tres, que se relacionan con la ciencia desde la fenomenología, el humor y un tipo de aparataje-instalación-acción a medio camino entre el experimento científico y el bricolaje casero; los experimentos domésticos. Nos interesa la aplicación de la ciencia como aproximación sensible y poco rígida a la realidad cotidiana. Roman Signer y los ya citados Peter Fischli & David Weiss. Ambos

relacionan los experimentos con el absurdo, el fatalismo y la tragicomedia. Se puede vincular por tanto con la obra anterior, *Todo es imposible*.



Fig. 63. Roman Signer. Suitcase. 1996

Roman Signer vive en la montaña suiza y su biografía, su cercanía con los explosivos y objetos de su familia ha marcado su obra. Sus trabajos son esculturas hechas de tiempo y accidentes. Estudia las leyes de la física mediante acciones, instalaciones, dibujos, videos y objetos. Son esculturas y son eventos. El núcleo de su trabajo está en la ambigüedad de la naturaleza de sus obras; no son claramente esculturas ni acciones. Hay siempre una acción en potencia, a punto de ocurrir o recién ocurrida. Pero en la acción, en el puro momento de la transformación, está “ocurriendo” una escultura ligada a la tradición. Su trabajo pone en valor las leyes físicas por sí solas. Nos hace pensar en ellas de una manera cruda y aislada. Su relación con las leyes de la física nos hace pensar irremediabilmente en todo lo que acabamos de considerar sobre la gravedad, con *Todo*

## Preferiría hacerlo mal

*es imposible o Perder el equilibrio muy, muy despacio.* Los cambios de estado físicos que ocurren o que están implícitos aparecen en piezas personales como los trabajos con nata montada (*Rellenar los huecos*), la que vamos a ver a continuación sobre el helado, en *Pronto es bueno pero más pronto es mejor* con la nieve... La noción de aventurero, aunque un aventurero muy poco épico, también nos hace sentir afines con las propuestas personales. “Mi formación es la de escultor, aunque yo me considero un científico y un aventurero”. (Signer citado por Espejo, 2010).



Fig. 64. Roman Signer. *Table*. 1985

Le interesa lo efímero, la velocidad, los procesos de transformación física. La dimensión temporal es muy importante en su trabajo, manifiesta mediante la expectativa y el suspense. Lo temporal y procesual es también importantísimo en las propuestas personales pero quizá sin esas dosis de suspense, que en su caso tienen que ver con el instante anterior a una explosión o fractura. La pérdida de control aparece en ambas obras,

## La reconquista de lo inútil

exhibida de manera distinta. Tiene unas dosis de humor que se pueden relacionar con la tradición del gag del primer cine, y nos parece un buen punto sobre el que vincularlo con Bas Jan Ader y Fischli & Weiss, sobre la tradición romántica: el hombre sólo contra las fuerzas de la naturaleza. En sus acciones le vemos siempre en videos escuetos, como los de Bas Jan Ader, siempre sólo, realizando sus acciones en las que pone al límite los principios de la física.

Emplea elementos naturales y objetos siempre relacionados con el desplazamiento o la transformación como medios de locomoción o herramientas.

Vamos a continuación a entrar en el proyecto *La guerra fría* (2011), que acabábamos de nombrar al respecto de Roman Signer y que nos parece un buen ejemplo de obra que relaciona aspectos científicos con otras capas de la realidad de manera siempre errática y errónea. La conocida como Guerra Fría es el conflicto que tuvo lugar entre el fin de la segunda guerra mundial (1945) y el fin de la URSS (1991) entre los bloques occidental-capitalista, liderado por Estados Unidos, y oriental- comunista, liderado por la Unión Soviética. Este enfrentamiento tuvo lugar a nivel político, ideológico, económico, tecnológico, militar e informativo. Ninguno de los dos bloques tomó nunca acciones directas contra el otro, razón por la que se denominó al conflicto “guerra fría”.

## Preferiría hacerlo mal

El proyecto presentado consistía en unas neveras de helados horizontales con puertas transparentes con bustos de Lenin dentro hechos a base de helados *Frigopies* derretidos y vueltos a congelar con forma de Lenin. La nieve, el frío, son abordados a la vez desde lo físico, lo social, lo metafórico, lo histórico y lo lúdico. La metáfora del frío y el calor. El sentido del tacto para observar el mundo. Se enfrían las relaciones y se calienta el ambiente. Toda la investigación parte de bases inexactas, entendiendo de nuevo que la inexactitud en ciencias es un error.



Fig. 65. Lenin. Foto EFE

En física y química se observa que modificando las condiciones de temperatura o presión, pueden obtenerse distintos estados o fases de agregación, conocidos como estados de agregación de la materia, relacionadas con las fuerzas de unión de las partículas (moléculas, átomos o iones) que forman la materia. A bajas temperaturas, los materiales son cuerpos de forma compacta y precisa y sus átomos a menudo se entrelazan formando estructuras cristalinas, lo que les da la capacidad de soportar fuerzas sin deformarse.

## La reconquista de lo inútil

La temperatura está relacionada directamente con la parte de la energía interna conocida como “energía sensible”, que es la energía asociada a los movimientos de las partículas del sistema, sea en un sentido traslacional, rotacional, o en forma de vibraciones. A medida que es mayor la energía sensible de un sistema se observa que esta más caliente, es decir, que su temperatura es mayor. Se puede definir la temperatura como la cuantificación de la actividad molecular de la materia.



Fig. 66. Fermín Jiménez Landa. Publicación *La guerra fría*. 2011

Decíamos cuando nos ocupábamos de la gravedad que el pensamiento y el lenguaje tienen una predisposición hacia el sentido del tacto mayor que por el resto de

sentidos. Igual que empleamos dureza como falta de piedad, pesadez como molestia, caída como derrota, el frío lo usamos como metáfora de apatía, indiferencia, indolencia.

En su forma más simple, el helado es un postre congelado hecho de leche, y nata combinadas con saborizantes, edulcorantes y azúcar. El aire es uno de los principales ingredientes del helado con el que se convierte en un sistema coloidal de alta complejidad. Consiste en una espuma semisólida de celdas de aire rodeadas por grasa emulsificada junto con una red de diminutos cristales de hielo que están rodeados por un líquido acuoso en forma de sol.

El helado se inventó en China, donde el rey Tang de Shang, creó una técnica cuyo resultado era una compuesto de leche y hielo. En la India aprendieron dicha técnica, luego las culturas Persas y después las Griegas y Romanas. En la boda de Catalina de Medicis con Enrique II de Francia, se presentaron las recetas de helados en la corte francesa. Varios matrimonios más propagaron el helado por el resto de Europa. En el 1660, Francisco Procope abrió en París una tienda de helados de gran fama. Se puede considerar esta tienda como la primera heladería.

De entre todos los agentes partícipes en la guerra fría parecía más interesante de manera intuitiva elegir a alguno del lado frío, de la Unión Soviética. Lo que se hace, paradójicamente, es elegir a un antecesor que

había muerto ya cuando el conflicto comenzó, a Lenin (Vladímir Ilich Uliánov, 1870-1924), jefe de la clase obrera rusa e internacional, continuador de la obra de Marx y Engels, fundador del Partido Comunista de la Unión Soviética y del Estado soviético. La elección, tomada saltándose el rigor que la lógica interna, se debe a que se ha convertido según los expertos en un caso único de embalsamamiento, otra especie de estado físico, que nos hace pensar en el congelamiento, en los helados. El mausoleo de Lénin fue levantado por órdenes del Gobierno Soviético tras su muerte en 1924. Se expone desde entonces su cuerpo embalsamado al público aunque la realidad es que en los últimos años es más habitual encontrar el lugar cerrado al público. La momia de Lenin ha permanecido desde el 1 de agosto de 1924 en el mausoleo a excepción de 1.360 días durante la II Guerra Mundial, cuando fue trasladado a Tiumén, en Siberia.

El 23 de enero, el profesor Abrikosovun embalsamó el cuerpo de Lenin para mantenerlo intacto hasta el momento de su entierro pero se decidió mantenerlo así indefinidamente en contra de los deseos de su viuda y de los del propio Lénin, que quería ser enterrado junto al sepulcro de su madre. La construcción del mausoleo es arquitectónicamente excepcional en su contexto, de cierta inspiración egipcia.

Las acusaciones al gobierno soviético suelen focalizarse en la libertad de expresión, de movimiento, de información... y por tanto también en la cultura y el ocio. La dicotomía Capitalismo-Comunismo es traducida a

## Preferiría hacerlo mal

menudo desde una perspectiva Hollywood en diversión-aburrimiento. A pesar de posibles apariencias, más que una cuestión de centro-periferia, aquí se trataría de la lucha de bloques, de la guerra fría.

Trabajamos con las clásicas neveras de bar con una puerta superior corrediza transparente como display expositivo, los helados que han llegado a ser nuevos signos del verano de la infancia y las tardes aburridas, los “frigopie”, “drácula”, “calipo”, etc... La luz de la sala habitual del contexto expositivo sustituida por la luz fluorescente blanca de exposición de alimentos, pensada para hacer más atractiva la comida. El espacio es alterado con alusiones a los bares pero también a las vitrinas de museos de Ciencias Naturales.



Fig. 67. Busto de Lénin de María Vidagany y Raúl de Arriba.

Tras hacer pruebas fallidas con alginato y reunirnos con varias empresas heladeras, tanto industriales como artesanas, consideramos que la solución más interesante a nivel fáctico y poético consistía en la realización de moldes de silicona a partir de un souvenir de metal búlgaro. María Vidagany y Raúl de Arriba conservaban

## La reconquista de lo inútil

en su congelador este busto de Lénin junto a los helados para el gintonic y el pescado congelado. Este fue parte del detonante inspirador para hacer la pieza.



Fig. 68. Fermín Jiménez Landa. *La guerra fría*. 2011

La guerra fría aparece como una instalación con una presencia que necesita de un proceso físico, la refrigeración. Y esta condiciona en un alto grado la propia presencia y el resultado final. El proceso de formalización es tan patente porque es parte del centro de atención y porque pende de un hilo el eventual estado físico de la obra. Se desencadenan una serie de procesos de asociación ante una manifestación física tan clara con una forma tridimensional de un icono tan reconocible. Empleando el humor, se buscan los posibles puntos de fricción entre la vibración de las partículas, la política internacional, la historia, las vacaciones, la persistencia de lo físico tras la muerte y los sistemas coloidales del helado común.



## Preferiría hacerlo mal

Junto a las neveras había algunas otras obras orbitando. Dibujos del proceso, un sencillo díptico con un dibujo a lápiz del frigopie y un dibujo ya con forma de Lenin. En una balda se exponía una publicación hecha sobre el proyecto que funcionaba como una obra más y como publicación. Era una recopilación de imágenes sobre la guerra fría, la industria de los helados, el proceso de creación del helado y sobre Lénin.

En otra pared había otra serie de dibujos llamada Los dibujos fríos y que consistían en imágenes de esquimales, osos polares y animales de la era glaciár sin ningún otro motivo que hacer pensar en la temperatura de una manera tangencial.

Trabajar con helado en lugar de materiales nobles y eternos propios de la escultura lo convierte en una escultura fallida, errónea. No durará en el tiempo. Mientras la exposición dure y las formas se mantengan sólidas, el error, el accidente, estará subyacente en la imagen, contenido en lo que vemos como una posibilidad inminente. Un estado de suspensión temporal como los que provoca Roman Signer.

Esa negación de la eternidad, puede conectarse con la sensibilidad de los valores del sur, con esa “vida que se basta a si misma” desde ese agotar la vida propia sin pretender un más allá, una trascendencia y con el hedonismo en sí mismo.. Una exaltación del presente, a pesar de pensar en el pasado.

Fig. 69. Fermín Jiménez Landa. *La guerra fría*. 2011



## Preferiría hacerlo mal

Podemos relacionar esta obra con la manera de desarrollar los proyectos de Simon Starling, aunando ciencia, historia y poesía desde varias perspectivas al mismo tiempo. Pensemos por ejemplo en *Infestation Piece (Musseled Moore)* de 2006 en el que relaciona la reticencia que hubo a la obra de Henry Moore al presentarse en Toronto con la invasión de mejillón cebra, sumergiendo una escultura de éste y dejando que se cubra de mejillones, convirtiendo la escultura en otra cosa, un elemento de la obra sin ser la obra, como ocurre con la escultura de Lenin, que no es la obra. La obra es la posibilidad de derretirse en un accidente. La obra es su sabor, que no vamos a probar, su temperatura.



Fig. 70. Simon Starling. *Infestation Piece (Musseled Moore)*. 2006

Roman Signer presentó una obra en 2007 que también reflexionaba sobre la inestabilidad física de la obra de arte, sus extremos, las posibilidades de la escultura y el error. Durante una nevada sacó un congelador a la intemperie y dejó que se rellenara para luego conectarlo y mantenerlo en frío. La obra se expuso y se aseguró

## La reconquista de lo inútil

como obra de arte. El error, un corte de luz, un accidente, son también parte contenida de la obra. El resultado es más minimalista, escueto, menos pop que el que presentamos.



Fig. 71. Roman Signer. *Snow*. 2007

Retomando las obras de la exposición *Actos Oficiales* (2008), encontramos varias piezas que investigan el error en arte y ciencia. En *Leds iluminados en un 7% por la energía cinética de un asador de kebab* se presenta un asador de kebab (con cierta asepsia pero cargado de vínculos culturales y sociales) que gira lentamente sin la carne. Se intenta hacer encender una frase de leds dispuestos en un soporte de madera junto al asador gracias a la energía cinética del giro. El intento es fallido. Pero en lugar de echarnos atrás presentamos la obra exponiendo el error en el título; sólo el siete por ciento de los leds son encendidos con el kebab. La frase que enciende es un ejercicio de desorientación para evitar que la frase connotara el proceso energético.

## Preferiría hacerlo mal



Fig. 72. Fermín Jiménez Landa. *Leds iluminados en un 7% de energía por un kebab*. 2008

En *Leds iluminados en un 4 % de energía por limones* (Fig. 73) la operación es prácticamente la misma. En este caso la energía viene de un conocido experimento casero, sacar energía gracias al ácido de los limones y al uso de metales de distinta valencia. La frase dice *Abríguese, masacre*. Queda en la misma intención confusa que la anterior, pero esta vez en imperativo. La estética, entre limpia y sucia, apoyada en la materialidad y viveza de la fruta y la confusión eléctrica del experimento casero. En ambos casos se trabajó con un buen equipo de electricistas y carpinteros. Ellos le dieron un acabado lacado y muy pulido lejos de como se nos hubiera pasado por la cabeza. Esto, no obstante, nos pareció interesante y desconcertante. Y creemos que fue una buena opción para romper con lo esperable en este tipo de obras. La solemnidad visual provocaba algo mucho más interesante que si desde lejos ya hubiéramos intuido cierta despreocupación.

## La reconquista de lo inútil

Hicimos dos trabajos con nata montada, fascinados por los fenómenos físicos por los cuales la nata líquida cambiaba de estado y ganaba en rigidez y volumen, acercándose a algo semi-escultórico y, por otro lado, con unas connotaciones tan lúdicas, que no siempre eran visibles. Durante las investigaciones erráticas vimos que el gas que se usa para este proceso es el gas hilarante o gas de la risa y en blogs sobre drogas pocos se atrevían a dar la pista de que el gas estaba al alcance de todos dada la alta peligrosidad de su consumo.



Fig. 73. Fermín Jiménez Landa. *Leds iluminados en un 4 % de energía por limones*. 2008

Fueron propuestos casi como poemas científicos los términos técnicos de belleza ambivalente como adelgazamiento por corte o viscosidad crítica. En esta serie de dibujos de factura feista de título *Adelgazamiento por corte* (2008), se emplea la nata montada para dibujar y escribir términos y frases referentes a estos procesos físicos y a la posibilidad de



## Preferiría hacerlo mal

usarlos como droga de ocio. La nata resultó aguantar perfectamente durante un tiempo razonable sobre el papel sin perder del todo su volumen.



Fig. 74. Fermín Jiménez Landa. *Adelgazamiento por corte*. 2008

En la exposición *Antes que todo* (2011) del CA2M se llevó a cabo una intervención en las paredes. La exposición era un intento (aceptando su derrota a priori) de mostrar lo que ocurría en España en aquel momento. Aparte de una pieza puntual en una pared, los comisarios propusieron la intervención a lo largo de todo el edificio con dibujos y frases fucsias como las que conocían de trabajos como *Dibujos meteorológicos* (2006) o *Todo va a ir peor* (2007).

## La reconquista de lo inútil



Fig. 75. Fermín Jiménez Landa. *Dibujos meteorológicos*. 2006 / *Todo va a ir peor*. 2007

El tema de los trabajos era la puesta en contraste entre la probabilidad como hecho matemático y abstracto y sus aplicaciones a la vida doméstica, política, histórica y sentimental. La probabilidad es, en un contexto aleatorio, la relación entre el número de en los que ocurre algo y el número de casos posibles. El propio lenguaje matemático y sus diagramas resultan fascinantes, sin necesidad de alteración. Prácticamente todo estaba hurtado de páginas web de matemáticas y conocimientos generales. La relación entre el spray y el edificio, ocurrida cuando ya toda la exposición estaba montada, dio lugar a una intervención más espacial que bidimensional.

El error, lo mal hecho, está en el contenido y en la forma. Son pintadas amateurs, formadas por líneas de spray mal dibujadas y llenas de gotas involuntarias. En el contenido, además del mencionado conocimiento errático e impreciso, se tratan las incertidumbres, las posibilidades de cataclismos y accidentes. Se analiza científicamente la imprecisión, a sabiendas de que este análisis puede estar en un error.



Fig. 76 y 77. Fermín Jiménez Landa. Intervención en *Antes que todo*. 2011

2.3

TURNO DE NOCHE: OTROS ERRORES

La relación del arte con el azar cobra fuerza con Marcel Duchamp. Poco a poco, lo procesual va tomando importancia. El arte va escuchando lo que ocurre en el proceso de creación tanto en pintura como en cualquier otra clase de procesos pero es hacia finales de la década de los sesenta cuando nazca el nombre de arte procesual como etiqueta.

En 1968 Robert Morris utiliza materiales blandos en los que el resultado dependía de la casualidad, la naturaleza, la ley de la gravedad... La obra final era imprecisa. Es un arte frágil, táctil, temporal que rechaza el estilo. Es impreciso, amorfo, como el expresionismo pero sin esa presencia tan fuerte de la figura del autor. Algunos ejemplos que acompañan a Morris serían Bruce Nauman, Eva Hesse, Carl André o Richard Serra. Lo efímero y lo procesual suplanta al objeto acabado y predeterminado formalmente. Las Prop sculptures de Richard Serra son formalmente geométricas pero no las suelda dejando su aspecto final a la suerte de la gravedad. Bruce Nauman trabaja también en una escultura que muy basada en la gravedad y en lo temporal.

Con el paso de los años y el fin de las corrientes (relativamente) estancas la lista de artistas que han ido haciendo un trabajo poroso al proceso, a los errores que ocurrían durante el trabajo, es infinita y no nos



interesa pasar a detallar la genealogía. Hablaremos más detenidamente del proceso en el capítulo 4, acerca del esfuerzo sin resultados. Podemos, eso sí, pensar en los artistas con los que estamos vinculando las propuestas personales. Francis Alÿs, asume el accidente y el fracaso casi como centro de su obra. Salir a pasear con un arma en la mano por la ciudad hasta que le detenga la policía a los once minutos y convertir este accidente en la obra (*Re-enactments*, 2001), los intentos frustrados de entrar en un tornado (*Tornado*, 2000-2010.), el trabajo de Roman Signer con las explosiones, los accidentes con distintos niveles de control pero en general, artistas cuyo centro no es el error en sí mismo sino que lo incorporan en procesos abiertos a la realidad, en los que el resultado depende de factores incontrolables. Pensamos también en la intervención de procesos naturales en los procesos artísticos, no ya de la pura gravedad como citábamos antes, en Robert Morris o Richard Serra pero por ejemplo de una serie de procesos más complejos como en *Autoxylopyrocycloboros* (2006) de Simon Starling (Fig. 78). En esta obra recupera una barca del fondo del lago Windermere en Inglaterra y hace un viaje por el lago Loch en Escocia con un motor de vapor. El motor es alimentado por la madera del propio barco. En unas pocas horas el barco volverá al fondo de otro lago, pero no sabemos cuántas ni cómo; un naufragio inevitable provocado por el propio proceso propuesto.



Fig. 78. Simon Starling. *Autoxylopyrocycloboros*. 2006

En 2015 realizamos la exposición *Turno de noche* en el Artium de Vitoria. *Turno de noche* será una reunión de obras que han sido elaboradas o reelaboradas bajo el libre albedrío pero que poco a poco han ido encontrando un espíritu común casi por accidente. Les une una presencia inmanente de lo antropomórfico, de la parte por el todo, una constante búsqueda de fricciones entre mundos distantes. Les une la fiebre, la nocturnidad, la ilegalidad mediocre, el sentido del humor, el interés por procesos de final dudoso, lo invisible, el ensayo imposible, lo inmaterial, la curiosidad sobre las formas de consenso social, sobre la economía llevada a su extremo mínimo, lo empírico y lo poético, lo micro y lo macro. Los trabajos tienen conexiones remotas o cercanas con la narrativa tradicional, la medicina, la botánica, la danza clásica, la violencia política, a punto siempre de perder el norte, entre la euforia y el orden. En definitiva, el conocimiento errático vuelve a estar presente y una noción del error general desde diversos aspectos de la vida.

## Preferiría hacerlo mal

La obra más fallida da título a la exposición. *Turno de noche* era el título de la única obra que no era visible. Los altos techos blancos de la sala estaban cubierto de estrellas también blancas que brillan en la oscuridad y que se cargan de luz con la iluminación que por el día permite ver el resto de obras. Una obra fallida que sólo podía verse cuando nadie podía mirarla, salvo le vigilante nocturno. El turno de noche es también el resultado de la economía capitalista maquinizada, del opuesto metafísico del mundo aquel en que las máquinas trabajarían por los hombres. La aberración por la cual las máquinas no dejan dormir a los hombres y no al contrario. La noche, estado relativo en un mundo globalizado y rotatorio, se asocia al miedo, a lo desconocido, a estados febriles, en sentido literal y figurado, a la embriaguez y a la picaresca.

Fue interesante el proceso de trabajo faraónico e inútil de conseguir tal cantidad de estrellas y de negociación con los montadores, que trabajaron varios días subidos a grúas para poner unas estrellas que nadie vería. Es probable que se alteraran ciertas rutinas del museo y se organizara alguna visita secreta a las salas fuera de hora, compinchándose entre los trabajadores del museo. El vigilante nocturno fue el único público confirmado.

*Fiebre* fue una instalación que recorría con menor y mayor densidad todo el espacio de la exposición, un circuito de tuberías de cobre transitadas por un agua a exactamente 40°, una temperatura muy precisa elegida un poco aleatoriamente para representar la temperatura de la fiebre.

Fig. 79. Fermín Jiménez Landa. *Fiebre*. 2015



## Preferiría hacerlo mal

La Fiebre es un mecanismo de defensa contra organismos ajenos regulada por el hipotálamo, que es nuestro termostato. no tiene una medida exacta. Depende del sexo, edad, peso, hora y medio para medirla. Se trata de forzar a pensar en la fiebre y en el cuerpo, la medida de nuestro mundo y de nuestra arquitectura, mediante una estructura muy poco antropomórfica. El cuerpo es al final la manera en que medimos el espacio y comprendemos nuestro alrededor. Este sería un cuerpo algo enfermo o apasionado. Piénsese en el público tocando las tuberías, una especie de arterias de la arquitectura, como quien le toca la fiebre a un hijo quejoso, con la palma de la mano sobre la frente.

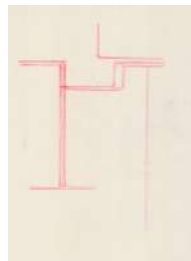


Fig. 80. Fermín Jiménez Landa. Boceto de *Turno de noche*. 2015

Verdaderamente es ese pequeño gesto el que más sentido daba a la pieza, en diálogo con otros tantos: un interés por ocupar el espacio con algo vivo y enfermo, un interés, digamos escultórico, espacial, formal y geométrico, que tiene sentido sólo en relación al otro, al diálogo entre título (desvelamiento del contenido) y recepción visual.

## La reconquista de lo inútil

Hubo un fuerte trabajo previo de dibujo geométrico, de inspiración en otras tuberías existentes, cuyos trazados respondían a la funcionalidad pero que encontraba altamente bellos.



Fig. 81. Fermín Jiménez Landa. *Turno de noche*. 2015

La idea de extraer de la pared en un punto del recorrido los tubos y darles una tridimensionalidad vino de un encuentro casual en un convento de la Provenza Francesa donde había un radiador exento en una sala abandonada. El simple giro de 90 ° y la descontextualización le daban un interés escultórico en ese punto en que abandona su utilidad pero el cerebro aún la recuerda. Se les añade a esos radiadores un valor escultórico, de objeto exento y dejado caer, pero mantener en este caso la inserción en el recorrido de tuberías, y que fueran radiadores febriles.

Encontramos conexiones con la intervención de Michael Asher en la Kunsthalle de Bern (1992), en la que trabaja con el contexto de la institución, sacando detalles del mantenimiento del propio edificio a relucir como obras.

## Preferiría hacerlo mal

Aquí quizá esa idea de readymade se aleja y busca otros sentidos más relacionados con el cuerpo, la medicina y la pasión o el cuerpo enfermo. Formalmente mantiene conexiones al fin y al cabo con la escultura minimal, por sus formas geométricas y el uso del metal.



Fig. 82. Fermin Jimenez Landa. *Turno de noche*. 2015

Un encuentro, básicamente casual, a mitad de proceso, fue el de la pieza de Katharina Lofstrom *Trough form embracing space* (2013), por motivos puramente formales, por el recurso de retomar la tubería de cobre, pero en su caso con un manierismo mayor en las formas, y el de Ruben Santiago *Cidade interpretada*, 2010. A pesar de ser formalmente más diferente tiene una afinidad mayor. En su pieza hace pasar por el CGAC una alcantarilla que recoge el agua de la ciudad más lluviosa de España y la pasa por el museo. Este uso utilitario aunque desviado de algo que realmente fuera funcional encaja más con la lógica de *Fiebre*. La alteración de la tubería es menor, también, dejando cierta discreción y más cercanía con el readymade.

## La reconquista de lo inútil

Quizá una verdadera influencia sea Roman Ondak, que rehace el conceptual con mucho uso de los elementos domésticos y también replanteando el espacio del museo blanco que asumimos sin prestar mucha atención.



Fig. 83. Fermin Jimenez Landa. *Guillotina*. 2012-3

La propuesta personal *Guillotina* (2012-2013) es una Colección de fotografías amateurs con errores de encuadre. Algún personaje aparece siempre cortado y la altura de este corte es la pauta para ordenar las fotografías. Se juega con las ausencias corporales, los espacios y las coreografías. Como si fueran fotos cortadas por rupturas que nacieron ya mutiladas. Saltos temporales y espaciales, crónica transversal, escapismo por los márgenes debido a un conjunto de desatinos compositivos eternizados. El error es trabajado desde el apropiacionismo, sin propiciarlo activamente.



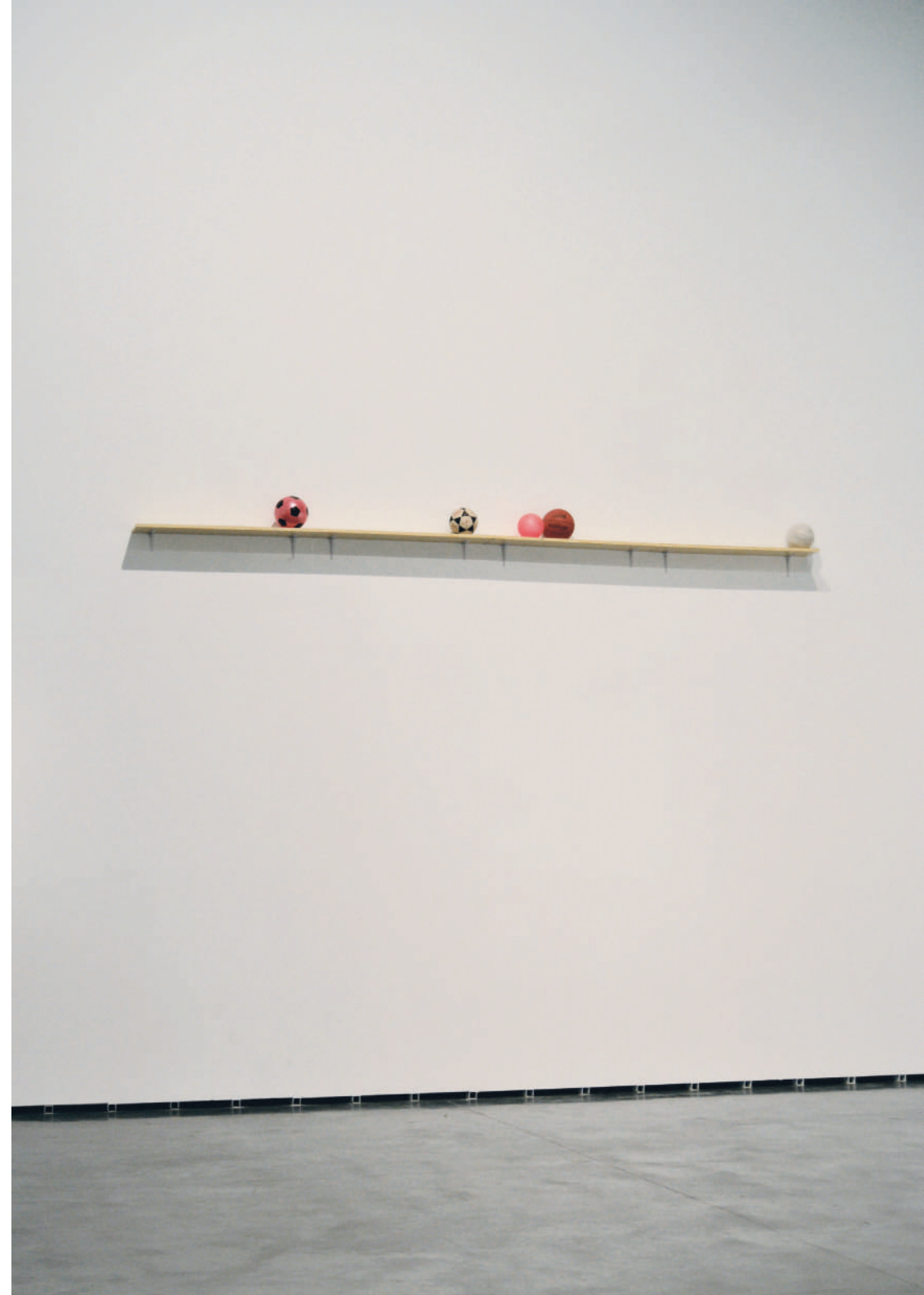
## Preferiría hacerlo mal

*Mal de altura* (2012) consiste en una balda situada una pared con un conjunto de pelotas y balones. En un vídeo vemos a una persona lanzando las pelotas, fallando, acertando y volviendo a fallar, hasta que consigue que todas queden atrapadas arriba. Es un trabajo que vamos a estudiar también en relación al juego, pero que nos interesa al menos mencionar ya que evoca un accidente habitual cuando uno juega en la calle y el balón queda atrapado en un balcón o saliente.

En la instalación los objetos han quedado accidentalmente encajados, pero también su caída es posible, está contenida como posibilidad. Podemos entrever siempre con humor y mirada prosaica el fracaso romántico, las fuerzas de la naturaleza que imponen sus designios por encima de los del hombre. Podemos emparentar estos objetos esféricos sujetos al azar con las caídas de *Todo es imposible*, con Bas Jan Ader, con Fischli & Weiss, etc...



Fig. 84 y 85. Fermín Jiménez Landa. *Mal de altura*. 2012





3.

HACER OTRA COSA  
(Ocio, juego y vida)

*El hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega.*

(Schiller, 2005, p 15)

En este capítulo trataremos la improductividad no desde la pasividad ni el error sino desde la opción de hacer, pero hacer otra cosa, lo que más nos apetezca. Salir a la calle, dibujar garabatos en el lado del papel... De nuevo establecemos tres obras personales que nos acotan tres maneras de trabajar, con sus obras personales emparentadas y con otras obras relacionadas. La primera será la excusa para hablar del tema principal, el juego. La importancia del juego en la vida y la identificación entre ambas. En el segundo hablaremos del caminar, en una escala del cuerpo humano y en el tercero, íntimamente relacionado, de viajar, donde aparecen ya los medios de transporte y la cartografía en arte.

Deberíamos distinguir lo lúdico, el juego y lo improductivo, aunque en todo ello existan elementos comunes. De entre las maneras de ser improductivo, aquí hablaremos de las acciones en positivo que están destinadas al disfrute. Dejando quizás aparte lo carnavalesco, aunque no lo celebratorio. Aquí pensamos en el dejar de hacer el trabajo por hacer otra cosa. No la pura inactividad, no la actividad improductiva o errónea sino la “otra” actividad.

De entre las maneras de dejar pasar el tiempo lúdicamente el juego es aquel ejercicio sometido a reglas. Discrepamos que se deba ganar o perder y, según se mire, de su intrascendencia, como describe a continuación la RAE.

1. m. Acción y efecto de jugar por entretenimiento.
2. m. Ejercicio recreativo o de competición sometido a reglas, y en el cual se gana o se pierde. Juego de naipes, de ajedrez, de billar, de pelota.
3. m. Práctica del juego de azar.
4. m. Actividad intrascendente o que no ofrece ninguna dificultad. Déjate de bromas, que esto no es un juego.

Hacer otra cosa supone salir a la calle. Luego hablaremos de si es caminar, viajar o quizá ninguna de ellas. Puede ser quedar en un banco al sol, a cinco metros de la puerta del estudio. Pero ocurre la vida, hablamos de espacio

público, de la calle. Las posibilidades de la polis, del encuentro entre extraños.

El juego, ejercido en la polis, en colectivo, en la calle, se convierte en un acto de carga social y comunitaria. Hacer otra cosa es también dibujar en los márgenes de un cuaderno de matemáticas, hacer un castillo de arena, perseguir a alguien al azar... Hacer otra cosa nos interesa siempre que se mantenga liberado del consumo. Sabiendo que el capitalismo ha ocupado también el tiempo libre para que el ocioso trabaje consumiendo. Si bien en décadas anteriores preocupaba la falta de juego, en la contemporaneidad vivimos una ludificación de la sociedad que puede vincularse al uso del juego por el capitalismo. Lars Bang Larsen advierte que “cuando el juego es tan común e incuestionable como siempre pero ya no es esencialmente libre y se encuentra desligado del placer, se empiezan a vislumbrar los contornos de un extraño régimen: una hegemonía lúdica”. (Larsen, 2014, P. 20)

No obstante hay que diferenciar entre un juego utilitarista y utilizado por el sistema y el juego como experiencia humana necesaria y desligada de otras cuestiones. Johan Huizinga defendía previamente el juego como elemento clave para el desarrollo de la inteligencia humana y proponía frente al Homo sapiens y Homo faber un Homo ludens . Huizinga defiende que el juego no es simplemente una función humana fundamental si no que la base y creación de la cultura son los actos lúdicos. Analiza el juego entendido como un fenómeno cultural.

El juego será visto como la esencia de la manifestación de inteligencia. Huizinga escribirá: “todo lo que es poesía surge en el juego: en el juego sagrado de la adoración, en el juego festivo del cortejar, en el juego agonal de la fanfarronería, el insulto y la burla, en el juego de la agudeza y destreza”. (Huizinga, 1972, P. 185)

Henri Lefebvre defiende la necesidad del hombre de despilfarrar energía jugando, de ejercitar los sentidos y trabajar las percepciones del mundo. Dice que la necesidad de crear, de informarse, de conformar una visión simbólica de la realidad, de desarrollar la imaginación se logra a través del juego, entendiendo que en realidad no se puede hacer divisiones estancas entre juego, sexualidad, deporte, arte y trabajo. (Lefebvre, 1969, p. 123) La oposición entre el tiempo de trabajo y el tiempo de ocio es cada vez más difusa. Se entremezclan como la realidad y ficción, como arte y vida, juego y arte.

Las vanguardias introdujeron el juego dentro del arte, del mismo modo que la vida dentro del arte, y dentro de un planteamiento para cambiar la vida por medio del arte. El lugar de operaciones de estas estrategias era la ciudad. Los artistas de la vanguardia jugaban a su manera en la ciudad y con la ciudad.

Podemos pensar en el carnaval como juego, como teatralización de la revuelta. Lo lúdico queda a veces contemplado como un elemento de organización de la sociedad y de cierta sumisión y en otras como explosiones algo carnalescas que tienden más a la revuelta que al orden.

Dentro de esa entrada y salida del orden hay una continua intención de muchos artistas o activistas de regresar al espacio público a retomar lo lúdico como potencial social y relacional. Pero como decíamos antes, identificamos un problema en el juego y lo lúdico. En la actualidad el juego se identifica también con la edad adulta, con la tecnología que se emplea y con muchos tipos de profesiones. El juego existe entremezclado con todos los ámbitos de la vida. Con la expansión de la tecnología multitud de tareas ordinarias se realizan con un aspecto de juego, mezclando lo utilitario con el placer.

Los situacionistas proponían intervenir en las costumbres de la sociedad y modificar sus juegos. Proponían ampliar el tiempo de calidad de la vida.. Guy Debord advierte ya que el nuevo tiempo libre obtenido por el proletariado le ha sido ya robado al crear una industria del ocio que le aturde. (Debord, 1957). El juego tiene que ocupar toda la vida, todas sus capas, instituciones, cualidades... Los Situacionistas proponían jugar con seriedad, rechazar la competitividad, romper la separación arte y vida y juego y vida, la excepcionalidad.

Se comienza a criticar el consumo forzoso de una cultura y un juego falsos. Se analiza y reprueba el negocio del espectáculo. El ocio puede ser visto como un vacío a rellenar o considerarse algo más importante. Critican la rutina de la supervivencia y reclaman acabar con el problema del sustento en la vida, con la consecución eterna de días libres y días de trabajo como opuestos.

La idea de que la creatividad es inherente al ser humano, y no algo propio de artistas y genios. Por tanto el hombre debe crear y jugar. Robert Filliou se pregunta también cómo conciliar la poesía, el trabajo, el esfuerzo y el juego. Sus respuestas ofrecen pocas soluciones aunque bellas conclusiones. Propone inactividad y alegría. (Filliou, 2003)



Fig. 86. Robert Filliou. *Autorretrato bien hecho, mal hecho, no hecho*. 1973

La cultura de masas surge después de alcanzar el estado de bienestar. En la economía del estado de bienestar se vincula como un plan total la producción, el beneficio, con el consumo de los obreros. Se aumenta el consumo para aumentar la productividad y el deseo de producción de los obreros. Los nuevos obreros de la producción en serie, del consumo masivo, no tienen ningún interés por su trabajo sino por su salario, no tienen una formación demasiado específica ni unos lazos, por ejemplo, de tradición familiar. Los obreros cambian de un trabajo a otro. Son indiferentes a la naturaleza de su puesto de trabajo.

### 3.1

#### PRONTO ES BUENO PERO MÁS PRONTO ES MEJOR: EL JUEGO

Hace muchos años se guardaron bolas de nieve en un congelador secundario para hacer una guerra de bolas de nieve durante el verano. Fueron olvidadas varios años y alguien debió tirarlas. Se comprometió el proyecto con Juan Canela y Ane Aguirre para un ciclo de exposiciones en Terrasa en 2009 y al abrir el congelador vimos que había que comenzar de nuevo. Se organizó otra excursión a las montañas, con carácter lúdico y algo de happening y en el verano siguiente se sacaron en un jardín con piscina.

El trabajo trataba sobre las alteraciones de los procesos naturales y de los artísticos. Sobre lo cotidiano, el juego, las celebraciones colectivas. Se mantiene una relación continua con intereses paralelos como la fisicidad o las posibilidades escultóricas de los materiales.

Es un juego con unas reglas replanteadas por sus participantes.

Hay una presencia constante del paisaje. En muchos trabajos la documentación lleva a imágenes donde el paisaje toma cierta relevancia. Puede relacionarse de nuevo con el conceptual romántico, con la herencia romántica, con la tensión entre naturaleza y los hombres, siempre desarmados ante esta.



## Preferiría hacer otra cosa

Con el paso de tantos meses la nieve se congela y se vuelve compacta y peligrosa para el juego. Lejos de querer dejarnos un ojo en el intento, pero consciente del interesante factor que por el discurrir del proceso aparece, el peligro en el juego, en la guerra de nieve se utilizan otros elementos del juego y el deporte; rodilleras, casco y coderas. El proceso va inmiscuyendo elementos a los que es interesante prestar atención.



Fig. 87. Fermín Jiménez Landa. *Pronto es bueno pero más pronto es mejor.* 2009

Vuelve a aparecer la metáfora del frío y el calor. De nuevo, el sentido del tacto para observar el mundo. Se enfrían las relaciones y se calienta el ambiente.

Esta guerra fría se puso ya en relación con otro trabajo que estaba por llegar, llamado precisamente *La Guerra Fría*. Se expuso dentro de la instalación un souvenir polaco, una vela con forma de Lenin, montado sobre unas cubiteras. El asunto de los estados elementales de la materia volvía a estar presente por el encuentro casual que tuvimos con este souvenir que desaparece no

## La reconquista de lo inútil



Fig. 88-90. Fermín Jiménez Landa. *Pronto es bueno pero más pronto es mejor.* 2009

a temperatura ambiente sino cuando se lleva a cabo su función; iluminar con la mecha encendida. Los bustos son normalmente hechos con materiales nobles, para eternizar el retratado. Los souvenirs son de las pocas mercancías relacionadas con el pasado y la memoria con las que el capitalismo hace aún negocio.

Hay un interés equilibrado entre lo que ocurre con las personas, con los amigos, y la materia que se transforma. Al fin y al cabo son proyectiles que van a impactar en cuerpos.

Aparece el agua, como hemos comentado en tantos trabajos (charcos, agua con narcóticos, agua embotellada, hielo, vaho...). Los estados físicos de la materia puestos en relación con lo escultórico.

En *Paradoja de la praxis. Algunas veces el hacer algo no lleva a nada* (1998), Francis Alÿs pasea un bloque de hielo por Ciudad de México. Podemos relacionar esta pieza no sólo por el uso del humor y la improductividad sino por la visión del agua solidificada como algo esculturizable. Como hemos citado ya de la entrevista con Bea Espejo: “Lo hice como un ejercicio personal, para avanzar en mi relación con la idea de escultura, pero tuvo una reacción inesperada”. (Alÿs citado por Espejo, 2010).

*Pronto es bueno pero más pronto es mejor*, es también un acto de trabajo en equipo, o mejor dicho, de ocio en equipo. Hay una dimensión política en resistirse al

mundo que nos obliga a aprovechar el tiempo, a rendir, al individualismo, a ser rentables, a economizar el tiempo. Reunirse en grupo puede ser un acto de resistencia. Se practica el ocio y el placer sin consumir, sin caer en la industria del ocio pero proponiendo otras maneras. Se introduce el juego en el arte, defendiendo la importancia del juego como conocimiento que propone Huizinga.

Las bolas, al final, se derretirán. No queda nada de esta obra, subrayando la improductividad del juego.

*Unir todos los chicles* (2008) es una pieza pensada como dibujo en los márgenes. Surgió durante el montaje de *Actos Oficiales* paseando por los alrededores de la sala con David Armengol. Hicimos una primera versión con lápiz para no olvidarla. Se trataba simplemente de hacer una constelación de chicles del suelo. De esta manera se marcan, como estrellas, se les presta una atención extrañamente esteticista. Un obra vandálica contra la suciedad (suciedad contra la suciedad). Se crea una estructura oculta, una abstracción, del mismo modo que los griegos formaban figuras mentales en el cielo para ordenar el caos. Este caos no es alto, elevado y lejano, sino bajo, cercano y placentero.

Se señala el chicle como elemento asociado con el juego, con el pasar el tiempo, con cierta mala educación, de intensidad baja.

Como *Pronto es bueno pero más pronto es mejor*, es un oda al juego, con normas de juego pero inventadas.



## La reconquista de lo inútil

Es un acto de placer al margen del consumo, alterando mínimamente el paisaje del espacio público y con un lugar claro donde se encuentran esos suelos llenos de chicles: la ciudad. Esto le proporciona cierta carga social o política, por el hecho de hablar del convivir, o al menos de la re-organización de las huellas de la convivencia, en un acto inútil.

Es bastante certero el vínculo con *Smart gum* (2008) de Wilfredo Prieto. Una red geoméricamente distribuida de chicles en el suelo. Además del interés por lo minúsculo, por un elemento infraleve del ocio, también se está organizando matemáticamente algo regido por el caos y el azar. En ambos casos se juega al punto intermedio entre el caos y la organización, entre el juego y el trabajo. Inevitable no pensar también en Arrebato de tedio, de la obra personal.

Ese interés por lo minúsculo y lo periférico de la actividad humana lleva a Francis Alys, desde otro planteamiento a utilizar el chicle en *Banderas* (1991), obra que mencionaremos.

*Torneo Pasión* (2009) fue un proyecto del dúo creativo Furallefalle, que se definen en su web ([www.furallefalle.com](http://www.furallefalle.com)) como “investigadores, productores y agitadores culturales” está formado por Iñaki López y Vanesa Castro. Formamos parte de su equipo de Basket Torneo NuPasión, la versión contemporánea del equipo Pasión de 1977.

Fig. 91. Fermín Jiménez Landa. *Unir todos los chicles*. 2008.

## Preferiría hacer otra cosa

El interés del proyecto era la relación entre deporte y creatividad, eliminando la competitividad y rigurosidad de los posibles objetivos del deporte y sustituyéndolo plenamente por el juego, la colaboración, la imaginación y la complejidad.

El equipo original de *Passión* estuvo federado en tercera regional durante la temporada 1977-8, insertando en la estructura del deporte una forma de jugar que, evidentemente, fue expulsada en poco tiempo. Entre varios artistas y creativos formamos un equipo nuevo para revisar y crear nuevas jugadas poéticas. En el equipo estaban, entre otros artistas, Mariona Moncunill, Samuel Labadie, Vicente Vázquez, el poeta Héctor Arnau, el comisario David Armengol o el músico Internet 2.



Fig. 92. Furallefalle. Torneo *Passion*. 2009

Se defienden la improductividad y la sociabilidad, alienados con la sensibilidad de los valores del sur. Pensamos, por ejemplo en Pierre Huyghe, por su habitual tendencia a trabajar con otros artistas y por ciertas referencias a la cultura popular.

## La reconquista de lo inútil

Aquí el juego, ese “ejercicio recreativo sometido a reglas” que definíamos al principio está en el centro del proyecto.

Es una obra bien distintas a las obras personales. El deporte reglado es descompuesto y convertido casi en otra cosa. Es la única propuesta personal que trata directamente el deporte. No siendo una propuesta personal exactamente, encontramos interesante presentarla, por el modo de tratar las relaciones entre hacer y no hacer, producir y no producir, orden y caos, tiempo libre y tiempo organizado.

*L-V/S-D* (2010) es un título de recursos mínimos, que podría haberse leído como De lunes a viernes y de sábado a domingo. Una vez más alude a la dimensión temporal de una situación.



Fig. 93. Riada en Puerto Lumbreras. Periódico *La Verdad*. 1973

El proyecto comienza como una intervención en el pueblo en 2007 en el festival EXPLUM de Puerto Lumbreras, considerado el más seco de España y que a su vez había sufrido una trágica riada en 1973. La relación del pueblo con el agua era anómala y esto movió a producir un monumento deshinchable y

## Preferiría hacer otra cosa

desmontable relacionado con el agua. Estaba influido por el antimonumento de Esther Shalev y Joseph Gerz (*Monumento contra el fascismo*, 1986-1996) que desaparecía paulatinamente y en el que los visitantes podían escribir. El trabajo estaba sustraído de toda la seriedad y solemnidad de aquel, pero trasladaba la preocupación por la eternidad, por la relación de interacción con el vecindario, con el espacio público, temas que han sido especialmente trabajados por el equipo del departamento de Escultura de la facultad de Bellas Artes de UPV. La anomalía en lo escultórico se puede relacionar con *La Guerra Fría*, derretible en lugar de deshinchable. La desaparición en la lógica de eternidad del monumento equivale a inutilidad e improductividad.



Fig. 94. Esther Shalev-Gerz and Jochen Gerz. The monument against fascism. 1986

La escultura desaparece al poner a prueba la honestidad o quizá ni siquiera, la pura invitación al robo, relacionada directamente con la idea que se tiene del arte. Al fin y al cabo en muchas ocasiones el conocimiento del arte contemporáneo es inversamente proporcional a la pasividad hacia la obra. Sólo cuando uno sabe de

## La reconquista de lo inútil

la interactividad con algunas obras se atreve a romper con la frontera aurática de la obra y el No tocar. Aquí el problema era doble. El segundo problema era Y si robo esto, ¿para qué lo quiero?



Fig. 95. Fermín Jiménez Landa. *La isla*. 2007

En 2010 Juan Luis Toboso propone repetir la pieza en un festival veraniego de arte en Moncofa, ciudad costera muy dedicada al turismo familiar de sol y playa. El lugar estaba situado a pocas decenas de metros del principio de la playa en pleno verano. El sentido del trabajo se alteraba completamente. Las colchonetas volvían a ser más colchonetas que nunca y el arte menos arte que nunca. Eran por tanto, más ocio que trabajo.



## Preferiría hacer otra cosa

Tal y como era de prever (en cuanto un aventurado decidió romper la frontera del arte, la línea de seguridad de la forma geométrica, el pudor y la duda) la muchedumbre del paseo se abalanzó sobre la escultura.



Fig. 96. Fermín Jiménez Landa. *L-V/S-D*. 2010

La escultura se dispersó fugazmente. A diferencia de la primera vez, esta vez sí conseguimos fotos del proceso. De nuevo la alusión al juego, al ocio, es directa.

*El buen tiempo* (2010) se presenta en el proyecto de Juan Canela en Nogueras Blanchard, era una exposición-libro titulado Ref. 08001, se pedía obra sobre los referentes de los artistas.

La obra remite al director de cine Federico Fellini y el artista Roman Signer. La intersección entre los dos era

## La reconquista de lo inútil

el helicóptero. Aparece en el principio de la película *La dolce vita* (1960), La película comienza con Marcello (Mastroianni) siguiendo en helicóptero a otro helicóptero que traslada por los cielos una estatua de Jesús al Vaticano. Por su parte Roman Signer emplea a menudo los helicópteros de juguete para sus acciones simples y mágicas, aventureras, amateurs y accidentales que tienen siempre como base una reflexión sobre la escultura. Su relación con lo fugaz, lo transitorio y la velocidad, con lo frágil a la vez que su espíritu lúdico le lleva a trabajar con helicópteros de aeromodelismo.



Fig. 97. Federico Fellini. *La dolce vita*. 1960

En el video vemos un helicóptero de juguete con un pequeño cristo. Desde luego se perdía el elemento sublime de Fellini pero no así cierto humorismo propio. La idea de escultura se reducía al mínimo, a lo micro. La de divinidad más aún. La escala quedaba transformada y ocurrían situaciones espaciales y escultóricas interesantes cuando el objeto volador se ve confrontado a la calle.

Seguimos viendo la introducción de elementos del ocio en otros ámbitos de la vida, disolviendo como se proponía la ecuación juego-vida.

## Preferiría hacer otra cosa

*Mal de altura* (2012) consiste como ya hemos dicho en una balda situada en lo más alto de la pared con un conjunto de pelotas y balones de variada naturaleza, no sabemos en principio si con cierta dosis de azar o situados minuciosamente, como se supone en el contexto de un lugar expositivo. A continuación descubrimos un vídeo en el que se ve a una persona lanzando desde abajo las pelotas, fallando, acertando y volviendo a fallar, hasta que consigue que todas queden atrapadas arriba.

*Mal de altura* es un recuerdo de una situación típicamente callejera relacionada con el azar, la infancia, los momentos lúdicos, la ley de la gravedad y la arquitectura. Se nos presenta como una obra acabada, espacial, escultórica y sin embargo presentimos elementos temporales, transitorios y accidentales.

Aquí ya no se entremezcla el juego con otros ámbitos, como en *Pronto es bueno pero más pronto es mejor* el juego ocurre por sí mismo. Pero algo en el contexto ha cambiado, el tiempo en el primero, el espacio en el que ocurre, en el segundo.

*Buscador de palabras para Scrabble* (2013) son dos periódicos de 2003 con los titulares recortados y reordenados formando la frase *Sacude el mantel de migas, amor* con la ayuda de un buscador de palabras para Scrabble de internet. Nos recuerda la insalvable distancia entre las noticias y la tranquilidad del espacio doméstico en nuestros hogares de un modo absurdo, o quizá exactamente al contrario, lo que nos recuerda son

## La reconquista de lo inútil



Fig. 98 y 99. Fermín Jiménez Landa. *Buscador de palabras para Scrabble*. 2013

## Preferiría hacer otra cosa

los hilos ocultos que lo unen todo. El Scrabble, el juego, la poesía y el azar se relacionan con el mundo visto como un lugar movedizo y transformable.

El juego vuelve a ocupar el centro de la acción. El juego con normas es además alterado para servir a otro acto ocioso, el de recortar. El conocimiento viene del juego, del placer. La vida cotidiana y doméstica, la historia y las noticias remotas se entremezclan. Lo político y lo trivial se unen, planteándonos si alguna vez no estuvieron unidos.

*Canicas* (2013) es una torre de maderas mal hecha, sin intención, trabajando en la sala de exposiciones a modo de taller. Una vez acabada se intentaron poner en los salientes de entre un bloque y otro canicas en equilibrio. La perfección de la torre era inversamente proporcional a la calidad de la escultura. Esta obra, muy sencilla y poco narrativa, recoge tradiciones del minimalismo como lo modular y lo geométrico. Contiene una tensión debida a la precariedad del equilibrio. En cualquier momento la escultura se puede venir abajo. La tradición del totem, del hombre construyendo en la vertical, desafiando la naturaleza, es en este caso tomada poco en serio, pero contemplada. Las canicas estarán presentes en muchas obras, como objeto mínimo, cotidiano, de movimiento inminente, lúdico, infraleve.

Como en *Unir todos los chicles o L-V/S-D* se están organizando geoméricamente elementos de juego, siendo la propia reorganización un gesto que podemos entender a la vez como juego y obligación.

## La reconquista de lo inútil



Fig. 100 y 101. Fermín Jiménez Landa. *Canicas*. 2007

Larg Bang Larsen defiende en *Círculos dibujados en el agua*: el juego en tonalidad mayor, los pequeños actos que estamos poniendo en valor con estas propuestas: “las piedras arrojadas a un arroyo, una peonza en movimiento que está a punto de perder la verticalidad. Este tipo de acontecimientos desnudos, modestos, fugaces, poco memorables, indignos de la “madurez” de nuestro tiempo, son los que debemos revisar”. (Bang Larsen. p. 20). Esta sensibilidad de lo microscópico en lo lúdico que ocurre en piezas personales como *Canicas* podemos volver a comparar con la idea Duchampiana del infraleve.

*La visita* (2013) es una máquina que dispara pelotas de tenis violentamente. A pesar de la cortesía y afabilidad que sugiere el título, la situación fuerza al público a elegir entre una situación insegura o la insatisfacción de su curiosidad. El espacio blanco y neutro queda casi vacío a solas con la presencia de un readymade deportivo y de mal gusto que produce otra relación obra/espectador. Fue presentada para la sala 1646 de La Haya. La sala

## Preferiría hacer otra cosa



## La reconquista de lo inútil

tiene una forma muy particular. Es bastante alargada y se accede a ella desde los dos laterales. Haciendo pruebas y manipulando la máquina en modo aleatorio, se consiguió que las pelotas no fueran nunca directas por esas dos entradas, aunque algunas eran disparadas a la pared central, provocando una situación algo amenazadora.

Vamos acumulando objetos del mundo del juego siempre señalando otra cosa, otro juego, vinculándolos con otros campos de la vida: Pelotas de tenis, chicles, bolas de nieve, canicas, el Scrabble, helicópteros de aeromodelismo, colchonetas... Vamos a ver también coches de juguete, pompas de jabón o monedas en las vías de tren, en la obra *Numismática* (2013)

Ángel Calvo Ulloa planteó hacer un pequeño proyecto para *Curatorial Clube*, un proyecto expositivo en forma de página web. La plataforma, dirigida por Bruno Leitao, propone a un comisario y un artista para llevar a cabo una acción en el exterior y sin presencia de público. Los proyectos y sus textos se van subiendo a la página web.

En nuestra acción caminamos por el puente que une tradicionalmente Galicia y Portugal por tren, en su frontera natural, el río Miño. Recuperando un clásico de las travesuras infantiles, pusimos monedas en la vía del tren. Las monedas no eran monedas normales sino antiguas pesetas y escudos supervivientes de los tiempos previos a la unión europea. Las relaciones económicas en las zonas fronterizas de Europa eran distintas no sólo a nivel económico. En las relaciones comerciales surgen

Fig. 102 y 103. Fermín Jiménez Landa. *La visita*. 2013

también relaciones afectivas, intercambios culturales. Probablemente el tráfico un poco al margen de la ley era más seductor de lo que es ahora. El euro, que pasa como una apisonadora por nuestras economías tanto como por nuestra variedad numismática, nos deja una nostalgia deslucida por tiempos inmediatamente anteriores. Se hila un nexo entre la fascinación por las formas acuñadas, el metal, la escultura y este pasado casi esplendoroso de actividades infantiles de investigación empírica: ¿qué pasa si a una moneda le pasa un tren por encima?



Fig. 104. Fermín Jiménez Landa. *Numismática*. 2013

La única premisa que propuso el comisario era el interés por trabajar en ese puente en particular. A partir de ahí se fueron desplegando el resto de ideas. Muchas obras trabajan con dinero, reflexionando sobre el papel de ese objeto con un consenso social sobre su valor y sus paralelismos con las obras de arte. Este tema se trata en este trabajo pero muy secundariamente.

Aquí encontramos en cualquier caso el interés por lo mínimo, cierto humor y gusto por lo inútil y el tiempo de ocio. Es un trabajo perpetrado desde elementos cotidianos que aquí se intersectan con la política y la historia de manera muy clara. Más cercana a la sensibilidad de las obras en este sentido podría estar

*Cara o cruz* (2011) de nuevo de Wilfredo Prieto, una moneda que gira en el suelo eternamente, aludiendo a ritos, cotidianidades y de manera más velada seguramente también a la economía. Hacer girar una moneda o aplanarla es anular el valor del cambio de un objeto. Supone instalar la improductividad en el núcleo del sistema económico.

Para una exposición individual en la galería Bancelos en 2015 la documentación de la acción desapareció y se dispusieron las monedas en línea en el suelo junto a una viga de vía de tren en el suelo.



Fig. 105. Fermín Jiménez Landa. *Numismática*. 2013

Continuando con la sensibilidad de lo microscópico en el espacio público *Salgo fuera y puede que tarde* (2014) fue un proyecto que se formalizó como residencia en el centro *Les Petites Pierres* de Dakar. Supone un intento de adaptar el proyecto de *Acera Estrecha*, básicamente la idea de trabajar en lugares de paso, para conseguir cambiar su función en un lugar de vivencias y juegos. Esto se reveló como un proyecto bastante sin sentido, porque pretender activar un espacio sobre-activado es



## Preferiría hacer otra cosa

absurdo. La ciudad de Dakar no tiene nada que ver con nuestro contexto europeo en términos de convivencia en el espacio público.

Los Senegaleses consienten la impuntualidad porque saben que llegar de A a B es un proceso en el que es importante saber cómo están los amigos que encuentren por el camino, charlar, saludar a las familias. Si uno no tiene que llegar a B, puede quedarse en A y simplemente charlar con los que pasan. Pasamos los primeros días dedicados simplemente a ello. La gente usa la calle, para, juega: nuestros intentos de hacer juegos eran sobrepasados por los niños, que inventaban otros.

No obstante, intentamos hacer versiones distintas de sus juegos con canicas. En algunas calles, invadidas por la arena, trazaban un círculo y tenían que lanzar fuera las canicas existentes. Hicimos algunas intervenciones con las posibilidades de hacer variantes de esos círculos, (positivo y negativo, multiplicación, redimensión, etc...), invitando a los callejeros a jugar.

Esta intervención traza líneas formales con Gabriel Orozco y su uso de la geometría. En su caso se interesa por los patrones de la naturaleza, por las matemáticas ocultas en la naturaleza. En nuestro caso es añadir patrones distintos al juego, que se mueve ya por sus propias lógicas, relacionadas con lo cultural pero también con la física y por tanto por la realidad natural en la que vivimos. Un equilibrio entre organicidad y geometría, un equilibrio que probablemente basemos en la naturaleza.

## La reconquista de lo inútil

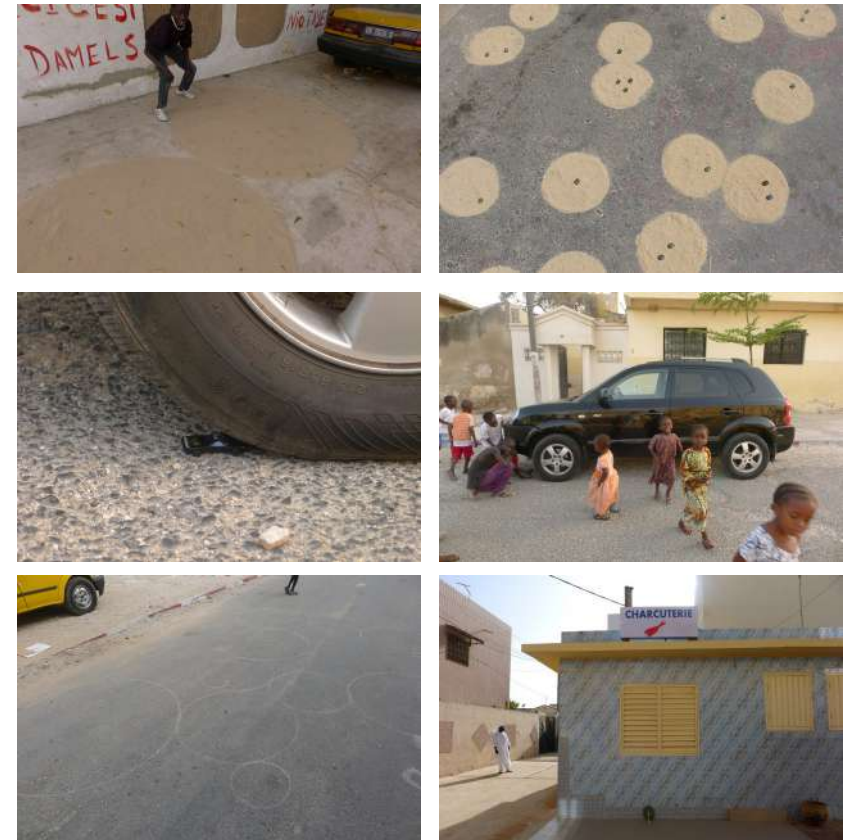


Fig. 106. Fermín Jiménez Landa. *Salgo fuera y puede que tarde*. 2014

## Preferiría hacer otra cosa

Lo que nos interesa es la creación de unas reglas de un juego, la realización de una práctica improductiva otra, fuera del sistema.

Jugar con reglas, patrones, entrando y saliendo de la abstracción, pero interesado en la matemática en sí.

Una manera de jugar con un espacio tan barroco, colorista y vivo es realizar formas simples. No pretendíamos imponernos al espacio, ocuparlo, sino hacer discretas intervenciones, jugar al camuflaje. Se trata de las mismas intervenciones mínimas que hemos estudiado ya como un modo de casi no hacer, de permanecer invisible, del capítulo 1, muy relacionadas con *Acera estrecha*, de la que hemos dicho que provenía, pero también de *Azúcar en el CA2M* y de *Nosotros éramos Suiza*.

Algunos eran pequeños ejercicios de equilibrio en el movimiento continuo de la fugaz. Podemos entroncarlos con todas las obras de canicas que exponemos aquí, con las más puramente ensayísticas y espontáneas y con la obra final de *Ecuestre*, donde todo acaba tomando un sentido más específico.

Fue un campo de experimentos, como hemos dicho, algo erróneo. Uno de los problemas que se presenta es el mostrar la documentación visual de vuelta a Europa. Cuando Dakar se convirtió en un paisaje cotidiano, cuando perdió ciertas connotaciones exóticas, comenzamos a hacer pequeñas pruebas en la calle, a

## La reconquista de lo inútil

veces solo, a veces con niños, a veces copiando cosas que veíamos. Pero al traer esas imágenes de vuelta a Europa retornan demasiado cargadas de exotismo, cargadas de otras lecturas.

Hay un trabajo que no fue pensado para ningún lugar en particular que podría tomar lecturas poco deseadas. Consistía en hacer pompas de jabón con un agua con antidepresivos montados en un coche, aprovechando no el aire en movimiento sino nuestro movimiento respecto al aire, sacando la mano por la ventanilla y dejando esas pompas antidepresivas tras nosotros. Hay un conjunto de trabajos en los que se trabaja con fármacos que alteran la velocidad o el ánimo como *Calma chicha*, *Inercia o Aceleración*, en los que se relaciona la química con la física, con la interacción del espectador frente a una obra de arte o el conocimiento que se tiene frente a lo que se ve.

Las pompas tenemos que asociarlas rápidamente con las de Teresa Margolles, de las que ya hemos hablado (*En el aire*, 2003). Por la presencia de unas pompas de jabón en contraste que asociamos a inocencia, y la calidad del agua, en su caso agua de la morgue.



Fig. 107. Fermín Jiménez Landa. *Salgo fuera y puede que tarde*. 2014

## Preferiría hacer otra cosa

Hay varias piezas en las que suceden equilibrios, de objetos sobre canicas, sobre coches de juguete, o incluso de frutas cortadas por la mitad, y casi apuntalando las paredes con tenedores. De nuevo pequeños experimentos escultóricos fugaces.

En estas piezas, podríamos pensar, por ejemplo, en Fischli & Weiss y sus obras de equilibrios como *The apparition*, 1984 o *Stiller Nachmittag*, 1985. Hay un trabajo de Jiří Kovanda muchísimo más parecido. *On the other side of the world*, 2012, consiste en una placa blanca de madera con cuatro cochecitos de juguete boca abajo. Más allá del parecido formal en esta última, el espíritu lúdico de ambos, el uso del objeto cotidiano, la mínima intervención, el interés por una escultura fugaz y frágil, está en el espíritu de esta manera de trabajar en la calle. La fugacidad en la escultura, lo transitorio frente a lo matérico, son cualidades presentes en las *Esculturas de un minuto* de Erwin Wurm, uno de los referentes más importantes de estas propuestas y de muchas otras piezas personales.

Siguiendo con el juego espontáneo, en *Un coche negro con un coche negro*, sucede una especie de espejo en miniatura. Un pequeño coche negro que parece estar frenando el paso a un gran coche negro. Una intervención callejera de carácter mínimo y precario, algo escultórico. Se juega a la presentación y la representación, a la puesta en escena y a la transformación en el contexto de la calle. En definitiva, una invitación a jugar desde el ejemplo, jugando con lo inmediato, con lo precario.

## La reconquista de lo inútil



Fig. 108. Jiří Kovanda. *On the other side of the world*. 2012

*Ecuestre* (2015) consiste en varias parejas de mesas montadas una sobre la otra con canicas en el medio, quedando en un equilibrio precario. El título *Ecuestre* podría ser por las cuatro patas de la mesa, ese mueble realizado a la medida del hombre, donde uno reposa objetos y codos. *Ecuestre* es un guiño, un recuerdo a la táctica de defensa en las manifestaciones contra las cargas policiales a caballo. Toda la fuerza del estado era contestada con pequeños juguetes infantiles. El equilibrio político se rompía debido a un objeto en principio inocente. Estas mesas son robustas, algo rancias, algo oscuras.

Esta pieza recupera por un lado, como casi siempre, el interés por tratar varias capas de la realidad a la vez, interesándose más en el dialogo entre ellas que en una de ellas en particular. Es ese roce de realidades, esa fricción. Otro, íntimamente relacionado con ello, es recuperar la ley de la gravedad, los equilibrios, etc... En piezas desarrolladas durante la residencia en La Haya en en el centro 1646 fueron realizadas varias piezas con canicas, de manera más o menos inocente, pensando en

## Preferiría hacer otra cosa

las canicas como juego, como elemento relacionado con la gravedad y también, pero esto no se presentó así en su momento, o no se hizo muy evidente, como elemento político. Si allí al trabajar ya se hacía obvio el diálogo entre el adoquín, la canica y el juego, algo situacionista, aquí se aborda de pleno.

De nuevo la metáfora del equilibrio, que también se retomó un poco del mural en Magatzems, donde se alude a los retratos ecuestres como metáforas del dominio de una nación. En *Ecuestre* un mueble quedaba en equilibrio sobre otro.

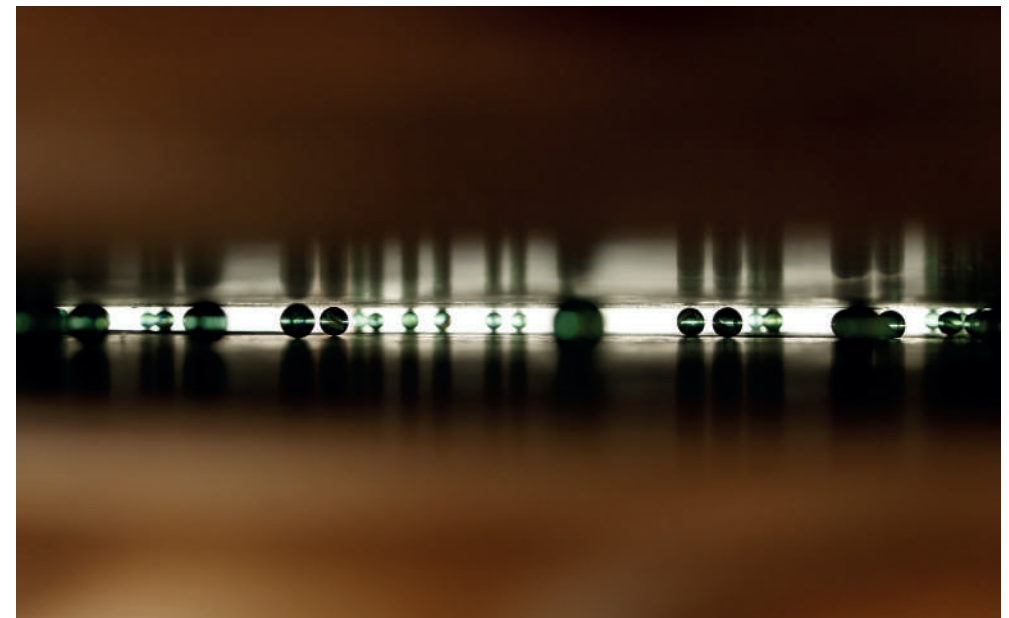


Fig. 109. Fermín Jiménez Landa. *Jerarquía de pie izquierdo*. 2008

Hay un interés en que el equilibrio sea real, sin trampas. En el contexto del museo se debe mantener la tensión por la posibilidad del apoyo involuntario o intencionado, como un juego. Este tipo de piezas incitan a la infra-rebelión, como aprendimos con *Todo es imposible*: En una exposición sobre el Fracaso (*Hacer el fracaso*. La Casa Encendida, 2012) había una mesa con un mantel y copas jugando a la ambigüedad sobre si el público podía o no tirar del mantel. Una espectadora lo intentó con resultados poco acertados. Al ser preguntada, dijo que el constante sonido de las caídas le había obligado a hacerlo.

Fig. 110 y 111. Fermín Jiménez Landa. *Ecuestre*. 2015

## La reconquista de lo inútil





## Preferiría hacer otra cosa



Fig. 112. Fermín Jiménez Landa. *Ecuestre*. 2015

Nos parece interesante el contraste entre las formas grandes, imponentes, del mueble, y el espacio minúsculo que se crea entre ellas, obligando a agacharse y mirar de otra manera también. Lo vemos como otra presencia del infraleve.

Se da esa dimensión temporal por la posibilidad del accidente, de escultura performática, un interés por las ciencias físicas, por el equilibrio, un uso de elementos cotidianos y una confrontación entre lo que vemos y lo que nos cuenta el título, añadiendo sentidos nuevos mediante la alusión de la palabra. Tiene también un gesto mínimo, pues son objetos apenas alterados, simplemente pegados entre sí con la gravedad.

El uso de mobiliario ha generado muchas obras en escultura relacionadas con el cuerpo, con la ausencia del mismo y por tanto con la violencia, la historia y con lo íntimo. Miroslaw Balka por ejemplo, trabaja con las

## La reconquista de lo inútil

medidas y proporciones del cuerpo, con la experiencia física y con lo efímero. Esta obra tiene una dimensión más histórica, relacionada con la violencia, quizá un poco más oscura de lo acostumbrado en las piezas personales, que nos permite relacionarla discretamente con Balka y con Doris Salcedo, también por la austeridad y las alusiones al pasado de los muebles viejos.

Con Miroslaw Balka y Doris Salcedo nos une y distancia algo parecido. Nos une la ausencia del cuerpo (a menudo mediante el uso o referencia a muebles) y la desaparición. Nos distancia el trauma, la oscuridad y la violencia, aunque como decimos quizá sea esta la pieza en la que esta distancia es menor, por las referencias a una época de la historia oscura de nuestro país, regada con sangre y dolor y con heridas sin cerrar.



Fig. 113. Doris Salcedo. *Plegaria muda*. 2008-10

Formalmente, pensamos en *Plegaria Muda*, (2008-10) de Salcedo, aunque el significado poco tenga que ver. En su caso es un trabajo inspirado en las tumbas acumuladas de muertes violentas juveniles. Son también mesas unas contra las otras pero en lugar de canicas en medio hay tierra fertilizada. A través de la mesa superior se va colando la vida, dejando un mensaje de esperanza. En



## Preferiría hacer otra cosa

cualquier caso, hay una alusión antropomórfica en ambas obras por el uso del mobiliario.

Fernando Sánchez Castillo ha citado también las canicas en las manifestaciones en *Canicas* (2002) y *Arquitectura para el caballo* (2002), obras sobre el mismo hecho histórico pero muy distintas por todo lo demás.

En Arco de 2015, donde volvimos a mostrar las mesas, hicimos una pequeña pieza residual de esta. En las canaletas del stand se escondieron todas las canicas que sobraron. En una feria en la que artistas y galerías van a super-exponerse, resulta atrayente por contraste esconderse un poco, y dejar rincones del espacio escondidos. Algo parecido ocurre con las semillas de secuoya gigante en el stand de Maco en 2014, que quedaron abandonadas en un rincón del stand. Es parte de la tradición del infraleve, y llevados al contexto de la feria es un buen ejemplo de inutilidad máxima. Encontramos todavía más conexiones con su pieza hermana de *Acera Estrecha*, los trabajos en *La Haya*, donde habían estado escondidas en las aceras, debajo de los adoquines, como la playa.

Queríamos citar al final una pieza que ya no alude al juego, si no a las drogas de ocio, a químicos que se tienden a consumir en el tiempo libre, que se relacionan mucho con una manera de malgastar el tiempo libre.

En *Aceleración* (2013) vemos una línea de speed doblada formando un círculo. Queda una cierta idea prosaica de

## La reconquista de lo inútil

consumo que queda en loop, de alteración de la noción del tiempo, de circuito de carreras. Provoca una tensión en la sala por la presencia de un producto que no se puede poseer legalmente.

Hay una larga serie de trabajos en los que se usan químicos que alteran la percepción, o mejor dicho, aparecen, se presentan. Son trabajos que tienen un potencial, si alguien diera el salto de espectador a consumidor, pero están las reglas que rigen el mundo del arte de no tocar, no interactuar. Ese potencial interesaba en esta pieza. Antes que ella estuvo *Calma chicha* con el relajante muscular ya prohibido, el Myolastán, y después de ella llegarán *Casa Natal de Luis de Góngora* otra vez con speed e *Inercia*, con líquido de frenos y myolastan.



Fig. 114. Fermín Jiménez Landa. *Aceleración*. 2013

Es bien conocido en tantísimas obras el uso de la geometría del minimal poético, manteniendo las formas frías y neutras pero añadiendo fuertes componentes poéticos, subjetivos o literarios por la elección del material.

Aquí el propio gesto de realizar el dibujo ya implica un gesto asociado a la vida oscura.



Fig. 115. Fermín Jiménez Landa. *Casa natal de Luis de Góngora*. 2014

### 3.2 LAS PUERTAS: EL CAMINAR

La relación entre caminar y creación es larga como la historia. La escuela peripatética de Aristóteles (335 a.c.) recibe su nombre porque sus miembros deambulaban alrededor del patio sin rumbo fijo. Jean-Jacques Rousseau era un defensor del pasear como herramienta para conocer, pensar y escribir. Claro está que su enfoque aún tiene mucho que ver con la relación del individuo con la naturaleza, sin una perspectiva social como la

posterior. Henry Thoreau defiende el paseo también en *Caminar* (1861) y Honoré de Balzac en *Teoría del andar* afirma “Es más que la palabra, es el pensamiento en acción”.

La modernidad y las ciudades se van creando. Aparece el flâneur. Definido por Victor Fournel a mediados del siglo diecinueve, es la imagen del poeta individualista que recorre la ciudad, oculto en la muchedumbre de las ciudades. Es una especie de eslabón perdido entre el viejo pequeño mundo burgués y la nueva gran urbe y, de hecho, no pertenece a ninguna de las dos. Se mantiene ajeno a ambas. Su lugar confortable son los lugares anónimos, de paso, llenos de gente y los cafés. De algún modo esa actitud es la del gesto mínimo en el espacio público, la de llevar a cabo acciones, alteraciones en la ciudad, ágiles, invisibles, de aquí para allá.

La renovación de París del barón Haussman, funcionario de Napoleón III, mutó la ciudad en casi un sesenta por ciento, con intenciones de modernizarla, acabando con la ciudad medieval y convirtiéndola en un centro lleno de avances tecnológicos, medios de transporte, amplio, seguro, higienizado –ante el temor de las epidemias medievales-. Perdió su escala humana y sus orígenes.

Se modificaron leyes para permitir la expropiación forzosa. Se crean grandes avenidas, jardines inmensos. Mediante estos inventos se entorpecían las revueltas de barricadas y la guerra de guerrillas, favoreciendo la actuación de los grandes poderes. Provocó el aislamiento

## Preferiría hacer otra cosa

que se asocia a las grandes ciudades. Separó las zonas de ocio y trabajo. Brota un clima de protesta contra Haussman que hace consciente y verbaliza los motivos y despliega la defensa del callejeo, del deambular como acto contra una vida orientada a la producción. Es un acto anticapitalista. La melancolía tan presente en Charles Baudelaire, el paradigma de flâneur, es debida a ese cambio constante por la modernización de su París. El flâneur no es sólo melancolía. Nos interesa y nos vincula con obras como *Las puertas* su conciencia de lo micro, el gusto por los recovecos, los cobijos, la importancia de la contemplación, la curiosidad, la conciencia espacio-temporal y la atención a lo que nos rodea.

El 14 de Abril de 1921 los dadaístas de París organizaron una excursión. Los guías eran Breton, Eluard, Picabia y Tzara. Los carteles, que anunciaban la excursión por toda la ciudad, prometían remediar la incompetencia de otro tipo de guías, visitando sitios selectos, “en particular aquellos que no tienen verdaderamente razón de existir”. Se hace patente ya una sensibilidad hacia el absurdo y el humor.

Entre 1968 y 1979 On Kawara (1933-2014) trazó sus movimientos por las ciudades cada día con un bolígrafo rojo por mapas fotocopiados de las ciudades. Cada parada se marcaba con un punto. En otra serie, enviaba postales que rezaban “Sigo vivo. On Kawara”. Esta unión entre arte y vida, el interés por el proceso y la dimensión temporal se manifiesta en sus maneras de

## La reconquista de lo inútil

desplazarse. Se trata de una constatación constante del tiempo, rozando lo obsesivo que supone una manera de convertir el trabajo en inutilidad, o la vida en improductividad rentable poéticamente. Proceso, tiempo, repetición, geolocalización y absurdo están presentes en las propuestas personales.

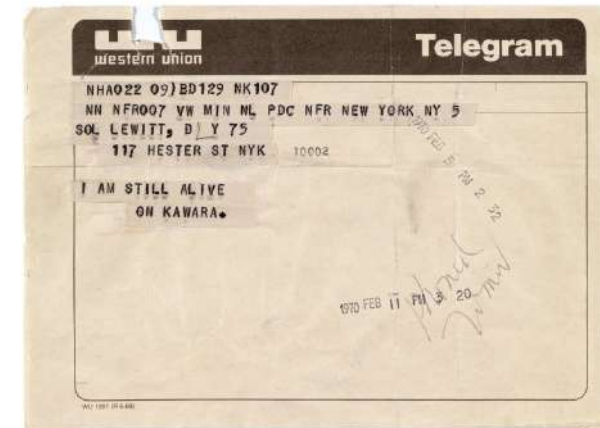


Fig. 116. On Kawara. Telegrama *Im still alive* enviado a Sol LeWitt. 1970

La revolución de Mayo del 68 en París fue también una revolución cultural que transformó las artes visuales. Dentro del contexto de las manifestaciones universitarias se formaron los “ateliers populaires” donde se favorecía un arte colectivo en detrimento del ego individual. Destacan los carteles de mensajes políticos, divertidos y revolucionarios tanto con el sistema de vida como con el sistema del arte. Estamos ante una confluencia del arte con un estilo de masas, comunicación social, etc...

De esas bases nació la internacional situacionista, creada en 1957, que estuvo en el ojo del huracán del Mayo parisino. Heredera del surrealismo y el dadaísmo practicó todas las categorías de la creación.

Una de sus herramientas era el *Détournement*, prácticamente un collage, consistente en la tergiversación y reunificación de elementos existentes, configurando uno nuevo de nuevo significado. Era adecuado como elemento de propagación masiva, popular y anónima.

Los situacionistas entienden el paseo en relación a la producción de un urbanismo relacional. Los situacionistas intentan crear espacios de la ciudad libres del control del estado. En su investigación elaboraron la teoría de la deriva y trabajaron el concepto de la psicogeografía. La deriva consistía en un escudriñamiento de la ciudad mediante el caminar errático. La psicogeografía era la relación orgánica de las formas de la ciudad con la psicología, los sentimientos y conductas de los ciudadanos.

La deriva estudia los lugares que se evitan y los que nos atraen. Guy Debord produce la *Guía psicogeográfica de la ciudad de París*, un mapa de París dividido en parcelas independientes. Un mapa que critica el racionalismo de la modernización y la racionalidad de la ciudad y propone la desorientación y la huida de las rutas prediseñadas para sustituirlos por caminos más largos e inútiles y recuperar así la espontaneidad y la humanidad. (Debord, 1996).

Se rechaza el arte genial e individual, el virtuosismo técnico y la depuración estética. Se buscaba la novedad continua, la sorpresa en el seno de lo cotidiano, el fin del aburrimiento y la pasividad. Pretendían extinguir la distancia entre creador y espectador, acabar con la experiencia burguesa de la cultura como algo vacío, frío y lejano.

En la misma época en muchos lugares del mundo estaba germinando una cultura anti-burguesa, hostil al sistema capitalista, como la beat generation, los previos a los hippies, el rockandroll o la cultura underground. Esto afectará a la visión elitista del arte.

Francesco Careri desarrolla y analiza en *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice* una teoría general del caminar entendido como acto simbólico y estético desde la práctica y la teoría. Explica cómo el acto de recorrer el espacio es una necesidad básica del ser humano para encontrar comida o refugio pero que a la vez es un acto que produce otras consecuencias. El espacio caminado se convierte en un espacio habitado y obtiene una dimensión simbólica. Caminar ya no es una acción para sobrevivir y esto resitúa su significado (Careri, 2002).

Pensamos inevitablemente en Richard Long, relacionado con la tradición paisajística inglesa del siglo XVIII y con la afición a los paseos. En *A line made by walking* 1967 hace una línea caminando, es decir, usando su cuerpo, dibujando con su peso y con el gesto cotidiano de pasear. Usa su cuerpo como medida respecto al vasto

espacio del campo. Esta obra de *land art* entronca con asuntos más amplios que nos están ocupando sobre lo cotidiano, lo mínimo, lo espacial y el situacionismo llevados a cabo con formas geométricas simples propias del minimalismo y un espíritu cercano al romanticismo. Es un claro precursor del conceptual romántico. *A line made by walking* nos interesa particularmente al respecto del proyecto personal *El nadador* (2013).

Long suele enfrentar la irregularidad de la naturaleza a formas regulares (que inciden en la intencionalidad del gesto) con toda una serie de trabajos con piedras encontradas en el lugar y cuerdas. A pesar de no ser visible en la documentación, nos hace conscientes de sus viajes, desplazamientos y paseos. En ellos mantiene la escala humana, sin afectar apenas el paisaje. Las traspasa al espacio expositivo. Si en la naturaleza el orden geométrico hacía patente la actividad humana, en el museo pensamos en la presencia natural por el origen de los elementos ordenados.

Nos entronca con cierta manera de dibujar en el mapa, de relacionar cuerpo y espacio y ciertas consecuencias plásticas que se dan en *Las puertas* y en *El Nadador*.

Jane Jacobs aportará en 1958 con *Muerte y vida de las grandes ciudades* una mirada importantísima sobre las maneras de vivir en las calles de las ciudades y una crítica a la planificación urbana de la época. Detecta como tras el ilusorio aparente del espacio urbano se esconde un orden más complejo que responde a la vida,

a lo orgánico y a sus movimientos. Sostenía que los grandes planeadores de las ciudades estaban destruyendo la diversidad y vitalidad oculta en sus callejuelas y propone una planificación más humana. (Jacobs, 2011).

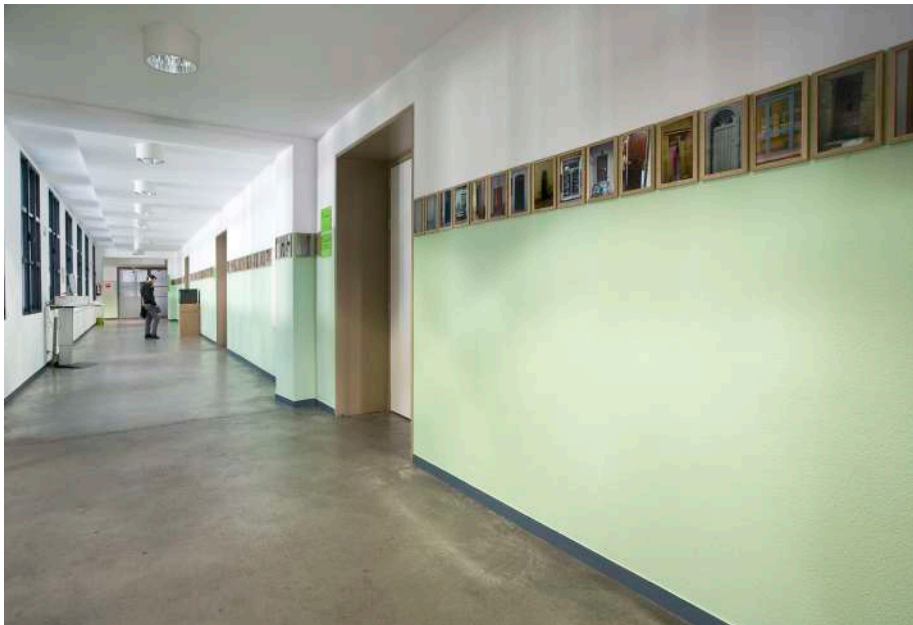
Una invitación al ciclo *En Casa* para intervenir en el Edificio de La Casa Encendida comenzó con numerosos problemas y reticencias a todas las propuestas que se les presentó en varios espacios del edificio. Finalmente se planteó una intervención que sucedía fuera, en el espacio que existe entre la casa y la casa encendida. El viaje se llevaría a cabo con una sola premisa; no tocar las puertas que hubiera en el camino.

Lo habitable se convertía en un sistema que se abre y se cierra bajo unas normas que dependen de la interacción con elementos como puertas con sensores o interacciones humanas (gente que abre las puertas, puertas correderas, una oportuna llamada al camarero para que abra él la puerta al subir un desayuno...).

Así como en la práctica de la deriva situacionista se propone la desorientación como método de comprensión de los ambientes urbanos, este trabajo propone otra táctica para una comprensión diferente, algo desconocida a priori. Una hazaña ridícula, romántica pero paródica, con el objetivo de establecer relaciones entre lo geográfico, lo cartográfico, lo espacial, el cuerpo, la arquitectura, lo urbanístico... con la forma de un cuento, de una gesta narrada.



Preferiría hacer otra cosa



240

La reconquista de lo inútil



Fig. 117-121. Fermín Jiménez Landa. *Las puertas*. 2012

241

Esta idea nació hace muchos años de la cabeza de Po Poy, artista que nunca lo llevó a cabo. Se le pidió permiso para tomarlo como propio, casi como una partitura. O como un reto, una apuesta ajena. Po Poy fue contratada como cámara y así pudo experimentarlo también.

Además de esta idea de partitura ajena, es interesante cuando se trabaja con ideas sencillas la gran diferencia vital entre llevarlas a cabo o no, qué valor y nivel de atención se le presta a una idea, qué nivel de euforia es necesario para terminar una empresa. Una vez se posee esto dos personas distintas en dos contextos distintos nunca obtendrán un resultado igual al llevar a la realidad unas normas autoimpuestas.

Un pasillo entero de La Casa Encendida mostraba el video del viaje y una fila de doscientas cincuenta fotografías de puertas, algunas encontradas por el camino, otras procedentes de archivos. El pasillo era el mejor lugar ya que sirve solamente para ser transitado, como conector de espacios. Era una manera de potenciar esa idea de desplazamiento, mediante el ritmo de la repetición.

Este trabajo es el que más directamente nos remite a la deriva situacionista y en general al caminar en el arte, por la manera de alterar el desplazamiento y los objetivos respecto a la relación social con el espacio.

El trabajo de Francis Alÿs nos servirá de referente desde dos perspectivas. La del caminar en el arte, pues gran parte de su trabajo son caminatas poéticas, y como presentación de la inutilidad. Su obra más emblemática de este segundo enfoque es *Paradoja de la praxis. Algunas veces el hacer algo no lleva a nada* (1998) donde la inutilidad se transmite precisamente mediante un paseo. Esta obra nos servirá para abrir el próximo capítulo.

Francis Alÿs lleva años paseando por las ciudades del mundo como intervención político-estética. Sus paseos y trabajos son un cuestionamiento crítico, poético y lúdico al mismo tiempo. La elección del paseo es una decisión poética. La ciudad se convierte para él en un laberinto, una zona de fluidos sociales, conexiones, lazos, articulaciones de conflicto, amor, amistad...

Las calles son lugares que se repiten y que se agrisallan con esa repetición, perdiendo los detalles, los colores, los mensajes ocultos. Francis Alÿs es uno de esos artistas que ha trabajado analizando esos mensajes sepultados por la monotonía. Ha trabajado la ciudad a modo de taller. Frente a la cartografía cartesiana de la ciudad del orden, quedan huecos que escapan a la lógica del orden, el control y la homogeneización. El paseo es para Alÿs la manera de hacer flexible la ciudad, de hacerla permeable y abierta. El paseo se convierte en una estrategia activa. En cambio el paseo era un acto pasivo para el flâneur del siglo XIX. Crea situaciones donde el absurdo y la sorpresa replantean las maneras de habitar. Francis Alÿs

## Preferiría hacer otra cosa

se contrapone al flâneur y a su estado de melancolía continua. Él propone acción. Tampoco es un simple analista crítico-lúdico propio de la deriva situacionista; él introduce cambios en la realidad, creando parábolas.

Alÿs es un artista del nomadismo, una manera de habitar el mundo, sin esperar, abierto a la sorpresa. Recupera una tradición. Para Alÿs la ciudad es un lugar de sorpresas, situaciones espontáneas. Su obra es de bajo presupuesto y provoca narrativas, historias, chismes y micro-gestas.

Ha viajado por muchas ciudades pero Ciudad de México ha sido su ciudad elemental, núcleo de operaciones y residencia. Es en México donde se hace artista. Una ciudad con la mayor población del mundo, demográficamente muy atestada. Es ese shock con la macroescala de la ciudad lo que le llevará probablemente a elegir trabajar desde lo minúsculo, lo infraleve. La

Every day  
I would go out and walk  
pacing the grid of Manhattan  
there would be no expectations  
or destinations  
just the walking  
and the counting  
North to South and South to West  
West to East and East to South  
South to North and North to West  
West to South and South to East  
East to West and West to East.  
  
NYC, sept to dic 2001

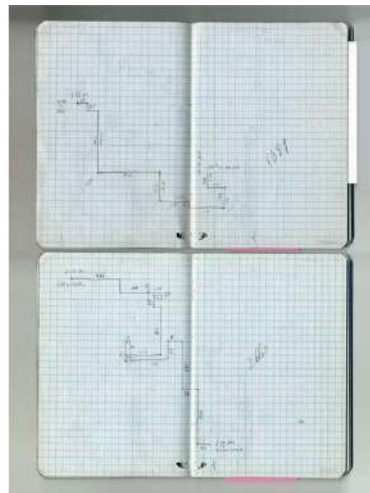


Fig. 122. Francis Alÿs. *Every day*. 2001

## La reconquista de lo inútil

ciudad de México supone para Alÿs un gran cambio frente a la comodidad burguesa de las ciudades europeas. Una ciudad de mezclas indígenas, hispanas y estadounidenses, peligrosa, sorprendente.

La ciudad de México tiene un carácter especial de encuentro entre el capitalismo, la globalización y las economías sumergidas, miserable y feliz. Se dice que la ciudad está siempre a punto de entrar en la modernidad pero nunca llega, como en los *loops* que realiza Francis Alÿs en varias de sus piezas.

Su bagaje de arquitecto es posible que le influya en la constante plasmación en planos de sus trabajos. Todo el tiempo define espacios urbanos con sus trabajos.

Una de sus primeras obras es *Colocando almohadas* (1990) en la que encaja almohadas en los agujeros de ventanas destrozadas por los terremotos. Francis Alÿs fue a México como arquitecto para ayudar tras los terremotos sufridos en la ciudad. Parece que en este trabajo fue su paso de lo real a lo poético.

En *Doppelänger* (1999) sigue a personas que se parecen a él por la calle. Es casi un remake de la obra de Vito Aconcci. Sólo que él añade el detalle del parecido personal. Surgen las mismas cuestiones sobre la frontera entre lo público y lo privado cuando uno trabaja en la calle y sobre los límites de lo legal, pero él añade un detalle personal que de algún modo hace que deje de ser tan "puro". Es más humorístico y cotidiano.

## Preferiría hacer otra cosa

En *Cuentos de hadas* (1995-1998) Alÿs lleva un jersey que se va deshilachando, dejando un hilo por la ciudad. Una pequeña acción que relaciona su cuerpo, su ropa, con los recorridos cartográficos y con el mito de Ariadna, cambiando el laberinto de Minotauro por las calles de D.F. Alÿs no nos cuenta un cuento sino que nos crea un cuento. Su acción puede a continuación ser relatada, contada, exagerada, mutada. Cómo relatemos su acción en esta tesis ya es parte de sus objetivos. Provoca una situación que es digna de ser contada y por tanto será distorsionada.



Fig. 123. Francis Alÿs. *Doppelänger*. (1999)

En *Re-enactments* (2001) pasea con un arma en la mano hasta que once minutos después la policía le atrapa y le mete en un coche. Con este paseo hace por un lado un análisis de la realidad en las calles de su barrio. Busca las fronteras de lo que se puede y no se puede hacer, de lo normativo. Más que un acto provocador hace un paseo sencillo mínimamente modificado y a la vez modificado

## La reconquista de lo inútil

al máximo. Hay una poesía deliberada en este contraste de mínimos y máximos que ya hemos comentado al hilo de Wilfredo Prieto que nos interesa enormemente.

Pero hay una segunda operación relacionada con la realidad, con la representación y, más concretamente, con el papel de la documentación en arte. Tras resolver, no sabemos cómo, sus problemas con la justicia, propone a los policías re-presentar lo ocurrido, interpretar lo que acaba de ocurrir de verdad. Los dos vídeos se muestran juntos. De repente el primer video no parece tan auténtico. Y por otro lado, en el falso, podría haber ocurrido cualquier otro imprevisto veraz al representarlo. Se percibe un espacio intermedio entre realidad y ficción. Nos recuerda a *Shoot* (1971) de Chris Burden por la puesta en escena del peligro físico personal del artista. Y sin embargo Francis Alÿs es siempre algo más antihéroe.



Fig. 124. Francis Alÿs. *Re-enactments*. 2001



La dimensión política está presente de manera extraña en su trabajo. Sus parábolas quedan tan abiertas y son realizadas en contextos tan connotados que él mismo relata cómo muchas veces el sentido político llega después. En otros trabajos es más explícita; En *La línea verde* (2004) recorre la frontera entre Jerusalén y Palestina con un bote de pintura verde del que cae un hilo de pintura verde. De hecho recupera la acción hecha en Sao Paulo (*The Leak*, 1995) y le confiere un sentido político. La línea verde es como se conoce a la frontera árabe-israelí pactada en 1949, dibujada en el mapa con un lápiz verde. Alÿs se pregunta sobre la influencia del grosor del lápiz en la escala real. Las fronteras se convierten en algo demasiado abstracto y vacío de sentido.

El hacer otra cosa, salir a la calle y dejar el trabajo rutinario implica una actitud en los trabajos personales muy influenciada por el trabajo de Alÿs: Pasear, dejar cosas por la calle de las ciudades, con el paseo implícito, ocurre en *Rellenar los huecos con nata montada*, *Nosotros éramos Suiza* (situar elementos dorados por el barrio), *Azúcar* (intervenciones alrededor del CA2M), en las intervenciones del proyecto *Hacer en lo cotidiano* (pequeñas intervenciones alrededor de mi casa)... Son trabajos que implican caminatas, que implican trabajar en el espacio público con lógicas muy parecidas a las de Alÿs. Pero encontramos que el caminar es menos evidente. Curiosamente encontramos que esta lógica de la caminata implícita se parece más a la primera obra de Alÿs, *Almohadas*, una intervención mínima repartida por los espacios de la ciudad.

En trabajos personales más recientes, vuelve a aparecer el paseo de otro modo, mediante la cartografía anómala. Tanto en los *Mapas inexactos* de las islas de Suomenlinna (2016) y Gran Canaria (2017) el paseo es implícito y necesario para trazar el dibujo de la isla basándose en la observación, como los viejos expedicionarios. Esta cartografía engañosa son dibujos cargados de performatividad. Sin el paseo no hay dibujo. La línea del recorrido coincide con la de encuentro entre el mar y la tierra, con la frontera geográfica y política. *Mapas irreversibles* (2016) son de nuevo mapas inexactos, hechos a mano no por la persona que camina sino por el viandante consultado para llegar. En un mapa se consulta como llegar de A a B y en el segundo como regresar de B a A. De nuevo se omite la documentación del paseo, pero queda implícito en el proyecto. Hemos distinguido aquí entre dos maneras de viajar, caminando y empleando medios de transporte. Las obras que eligen caminar en los tiempos en los que los medios de transporte pueden llevarte mucho más rápido es una elección voluntaria de perder el tiempo. Llegar más tarde es hacer un uso consciente del tiempo. Si es para despilfarrarlo, nos interesa mucho más.



3.3

EL NADADOR: EL VIAJE

Viajar entre ciudades, países o continentes ya no es como desplazarse caminando. Adquiere un carácter épico distinto. El viaje lejano y fuera de la ciudad tiene que ver con el romanticismo alemán, donde la idea de aventura de nuevo, tiene que ver con lo trágico, con la insignificancia del individuo y con una idea muy particular de artista y de subjetividad individual en el arte, que nos parece superada. El viaje por el viaje, se mueva uno rápido o despacio, sigue siendo hacer otra cosa, salirse del lugar del trabajo. Nos interesa un viajero que no consume, que no convierte su desplazarse en un acto útil para la lógica del consumo de masas, que no es un turista.



Fig. 125. Fermín Jiménez Landa. *Sobrevolar dakar*. 2016

El viaje, como elemento literal y central, ocurre en: *Sobrevolar Dakar* (mandar una postal a Brasil para que pase por Dakar), *Himno Nacional* (viaje a una isla griega), *El Nadador* (cruzar España de piscina en piscina), del que hablaremos ahora, en *Las puertas* (de Valencia a Madrid sin tocar puertas, pero que hemos incluido en el anterior porque es un viaje donde la escala del cuerpo es importante), *El 16 de Septiembre del*

*2031 en el Bar San Calisto* (que implica un futuro viaje a un bar de Roma), *Pronto es bueno pero más pronto es mejor* (subir una montaña en busca de nieve), *Los Pirineos* (viaje a Francia para ver cine erótico y comprar tabaco), *Cul de sac* (enterrar y desenterrar alfombras por España), *El mal de la Taiga* (viaje en distintos medios de transporte hasta que se acaba la gasolina).

Con Francis Alÿs, decíamos, el viaje suele tener un carácter político. En *El Loop* (1997) abandona el contexto urbano pero no la reflexión sobre la movilidad de las personas. Es invitado a un proyecto sobre la emigración de México a Estados Unidos por la frontera nortea. Subraya el sinsentido haciendo el viaje del modo más largo posible, dando la vuelta al mundo. Hay que distinguirla de sus caminatas tan características, con su figura larguilucha como protagonista. El desplazamiento tiene otro sentido y otro vehículo.

Anteriormente, en 1972, Jan Dibbets también decide hacer otras cosa, salir del estudio y jugar con la relación entre espacio cartográfico y espacio real. Lleva a cabo un viaje absurdo, dibujando cuatro puntos al azar en un mapa holandés y luego se desplazó a los cuatro puntos reales para fotografiarlos. “Descubrí que es una gran sensación elegir un punto en un mapa y buscar el lugar durante tres días, y luego descubrir que solo hay dos árboles en pie, y un perro meando en el árbol”. (Dibbets citado en Kazil, 1999-2005)

## Preferiría hacer otra cosa

Siguiendo con el viaje más o menos estúpido, más o menos ocioso, y sus posibles nexos con la cartografía, John Baldessari, (autor del *I will not do more boring art*, 1971), buscó en un mapa de EEUU los lugares donde descansaban las letras de la palabra California en el espacio real, relacionando paisaje, espacio real, símbolo, representación, lenguaje y naturaleza. La pieza es a su vez una excusa para viajar, por el placer de hacerlo, aunque sea bajo unas normas de un juego autoimpuesto.

Los tres son ejemplos de acciones-viajes en los que se dibuja con el desplazamiento del cuerpo en el espacio, teniendo en mente la abstracción de la cartografía. Son por tanto tres antecedentes de la acción de *El Nadador* (2013). Esta nace inspirada por la película homónima de Burt Lancaster (Frank Perry, Sydney Pollack, 1968) que está basada en el cuento de John Cheever de 1964. *El Nadador* consiste en una línea recta perfecta de piscinas. Esta línea fue cruzada nadando con ayuda de Google Maps y un teléfono con GPS, un río de piscinas desde Tarifa hasta Pamplona.

El trabajo versa sobre piscinas desde una especie de triángulo. El primer vértice, que titula el proyecto, es *El nadador*, el cuento y película en la que su protagonista nada en línea recta a través de varias piscinas, formando un río imaginario. El segundo vértice es la presencia en las carreteras de piscinas en vertical, anunciándose a sí mismas, anulándose como recipientes de agua y convirtiéndose en pura forma, en algo escultórico. La tercera fue una noticia sensacionalista en Inglaterra

## La reconquista de lo inútil

que alertaba de una nueva moda consistente en ocupar piscinas privadas sirviéndose de Google Maps para detectarlas.

Como ocurre en otros trabajos, no hay un interés por un aspecto particular de un elemento sino por los puntos de fricción entre varias capas de la realidad que existen en ese elemento. Así, esta perspectiva muy geométrica, cartográfica y performática (líneas rectas, caminos, mapas, verticalidad y horizontalidad) se contrapone a toda la iconografía que ha engendrado la invención de la piscina. Desde lugar de deporte y colectividad de tintes socialistas al lujo privado, el erotismo y el exotismo del individualismo capitalista.

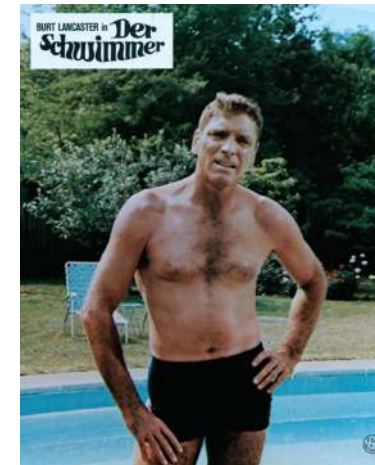


Fig. 126. Cartel de *El nadador*. (1968)

El ocio se despliega en el viajar de otro modo, como actividad ociosa y en la arquitectura del ocio al analizar las piscinas.

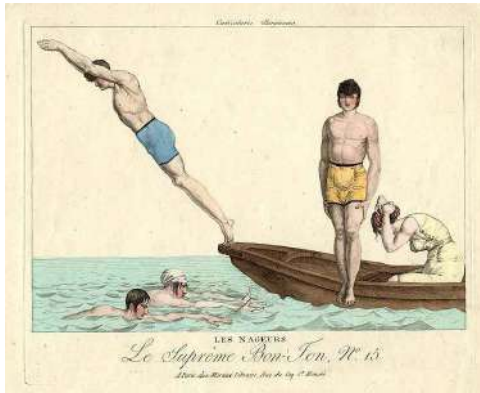


Fig. 127. Anónimo. *Les Nageurs*. (1810-1815)

Realizamos un viaje en coche del Sur al Norte de España, de Tarifa a la piscina familiar, parando en cada piscina encontrada, trazando una línea imaginaria entre Tarifa y Pamplona. Ayudado por Google Earth, se formó así también un río imaginario de unas cincuenta piscinas. Había una expectativa a priori de crear situaciones por la simple intromisión en los hogares ajenos, pidiendo ayuda para realizar una acción. Un despliegue de narrativas provocadas, de capítulos dentro de un cuento que dependería de la amabilidad de un extraño. En el cuento original el protagonista tiene la idea de aprovechar el fantástico día para volver nadando hacia su casa a través de las piscinas de sus amigos y vecinos, convirtiéndose el viaje un periplo físico y espiritual, en el que cada piscina supone un capítulo bien diferenciado y a la vez un peldaño más de un proceso que se va haciendo progresivamente más ácido y melancólico.

Sin caer en la pura fascinación por los adelantos técnicos, hay un interés por observar las producciones cartográficas de Google como un nuevo fenómeno nada neutral. La ubicuidad del conocimiento y del rastreo digital de datos, la falta de privacidad, la geolocalización, etc... han cambiado nuestra vida cotidiana y nuestra representación del mundo. Google –y la vida en general– dejan lugar a lo inesperado y creativo.



Fig. 128. Fermín Jiménez Landa. *El Nadador*. 2013

Aunque todo fue decidido más o menos a la vez, lo primero que se hizo fue apoyar una piscina prefabricada en la pared de un museo (*Sin motivo aparente*, CA2M. 2013). Antes del propio desplazamiento entre piscinas horizontales, se desplazó una piscina en posición vertical. Una operación de gran sencillez narrativa y mucha complicación técnica: la piscina está simplemente apoyada entre dos paredes: la tensión de la gravedad en la instalación y la imposibilidad de la piscina como contenedor de líquidos. La piscina se quedó allí todo el verano. (Fig. 31)

Una extensa serie de dibujos representan el camino que Google Maps sugiere para ir en coche de una piscina a la siguiente. Los dibujos son prácticamente abstractos







## La reconquista de lo inútil



Fig. 132. Fermín Jiménez Landa. *El Nadador*. MAZ. 2013

Para esta publicación escribimos un breve texto que hacía más o menos el mismo recorrido que el visual pero con la palabra:

A veces me pregunto como ha llegado a ser el paraíso del ciudadano medio (occidental) una playa de aguas cristalinas y un sol bronceador. El origen está más o menos en la cultura romántica del XIX, amiga de la huida hacia lo remoto y exótico y del mundo clásico y a los orígenes míticos en general, pensando más bíblicamente en vergenes, jardines y naturalezas excesivas. Lo sublime, lo ajeno, la naturaleza incontrolable, cambiaron las costumbres primero de una élite del turismo y luego de una gran masa que sació su sed de aventuras de manera ordenada, segura y descafeinada a manos de los tour-operadores.

Pero ¿porqué el sol y no los acantilados de escocia? Parece ser que Coco Chanel se bronceó por accidente en el yate del Duque

Fig. 131. Fermín Jiménez Landa. *El Nadador*. Sin motivo aparente. CA2M.



## Preferiría hacer otra cosa

de West Minster y su accidente se leyó a su vuelta en París como una nueva decisión estética subversiva. Este accidente quizá fue la guinda de un mundo que cambiaba de la vida rural a la revolución industrial con el consecuente blanqueamiento de la piel de las clases bajas ahora bajo techo, el culto al cuerpo y a la juventud, el uso en Holywood de los aceites de las mujeres hawaianas, el hecho de que el Doctor Niels Filsen descubriera que la fototerapia permitía al cuerpo producir vitamina D y que Brigit Bardot se pusiera un bikini en el lugar y momento adecuados hicieron que el bronceado pasara de ser una nefasta consecuencia de los trabajos vulgares a una “huella” glamourosa de la élite en la vuelta de sus vacaciones al aire libre.

El clima de nuestro país fusionó ciertas perspectivas paradisíacas con un exotismo folclórico, entre árabe y flamenco, que nos convirtió en un blanco perfecto del turismo masivo.

Con el urbanismo modelo unifamiliar de suburbio se intentaron recrear esos pequeños edenes en formato privado e individual cambiando también la forma de entender el tercio del día dedicado al tiempo libre. Se creó una copia aún peor del edén que tenía

## La reconquista de lo inútil

que incluir una piscina con un azul industrial que recordaba quizá a las aguas del pacífico y que podría hacernos pensar también en la zona de los cocodrilos en el zoo.

En contraste con ese estándar de piscina privada dedicada al ocio lánguido, privado y lujoso se desarrollan las piscinas como lugar de deporte colectivo e higiene.

La natación es un deporte consistente en el desplazamiento de una persona en el agua, sin que ésta toque el suelo. Debido a que los seres humanos no nadan instintivamente, la natación es una habilidad que debe ser aprendida. Ningún otro ejercicio utiliza tantos músculos del cuerpo y de modo tan intenso.

La natación tiene un origen remoto. El control del agua comenzó en el momento en que los animales salieron de la misma y caminaron. De la natación como supervivencia y entrenamiento militar se pasó al deporte. Egipcios, Griegos, Romanos y Etruscos crearon piscinas como lugares de ocio que decayeron en la edad media al asociarse el agua a epidemias. La natación como competición en la era moderna se retomó en el siglo XVIII.

Formalmente el uso de una línea, nos lleva a la recuperación del minimalismo por muchos de los neos. Y desde luego, nos vuelve a hacer pensar en Francis Alÿs. La línea la vemos por ejemplo en *Cuando la fe mueve montañas* (2002) y en *No cruces el puente antes de llegar al río* (2008). Más atrás e íntimamente relacionado con el caminar está la ya mencionada *Line made by walking* (1967) de Richard Long.

Los primeros mapas que se conocen son los babilonios del 2300 a.C. Estaban grabados en tablas de arcilla y eran principalmente medidas de tierras hechas para cobrar los impuestos. La cultura clásica griega produjo los primeros mapas globales del mundo conocido (Anaximandro siglo V a.C. Eratóstenes II a.C.). En 150 d.C., el sabio griego Tolomeo escribió su *Geographia* que contenía mapas del mundo. Éstos fueron los primeros mapas en los que se utilizó de forma matemática un método preciso de proyección cónica. Tras la caída del Imperio romano la cartografía europea casi dejó de existir; básicamente sólo permanecían aquellos trazados por los monjes, cuya preocupación principal era teológica. Sin embargo los navegantes árabes realizaron y utilizaron cartas geográficas de gran exactitud durante el mismo periodo. Los navegantes mediterráneos comenzaron a trabajar en los mapas aproximadamente en el siglo XIII. En el siglo XV se imprimieron en Europa los mapas de Tolomeo que, durante varios cientos de años, tuvieron una gran influencia en los cartógrafos europeos.

En 1570, Abraham Ortelius, un cartógrafo flamenco, publicó el primer atlas moderno, *Orbis Terrarum*, que contenía 70 mapas. Hacia finales del siglo XVIII, cuando se apagó el espíritu explorador y aumentó el nacionalismo, muchos países europeos desarrollaron los estudios topográficos minuciosos a nivel nacional. El mapa topográfico completo de Francia se publicó en 1793. El Reino Unido, España, Austria, Suiza y otros países le siguieron.



Fig. 133. Fermín Jiménez Landa. *El Nadador*. 2013

La fotografía aérea nació en la I Guerra Mundial. Los Estados Unidos están realizando estudios completos de la superficie terrestre por medio de equipos de alta resolución en satélites. No obstante hay partes de la tierra que quedan más o menos ocultas por el desinterés de las grandes potencias.

En cualquier caso los mapas son abstracciones matemáticamente incorrectas, pues es imposible representar bidimensionalmente una superficie esférica, siempre y cuando no hablemos de mapas esféricos. Probablemente uno de los motivos de la fascinación del arte contemporáneo en general y de estas propuestas

personales por los mapas es esa propia condición de representación bidimensional, que tanto la asemeja al lenguaje visual y permite mimetizar una cosa en la otra. Los mapas han conformado la manera de pensar el mundo y la manera de pensar ha conformado los mapas. Ha sido una respuesta conceptual, una abstracción del espacio. Una fragmentación del espacio. Han supuesto una gran revolución cultural.

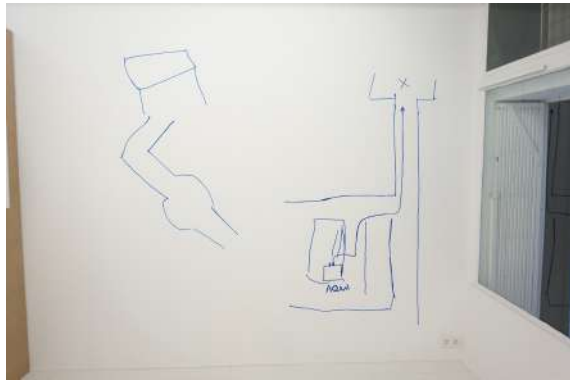


Fig. 134. Fermín Jiménez Landa. *Mapas irreversibles*. 2018

Son plasmaciones en la abstracción neutra de la geometría de lugares con matices, connotaciones, historia, etc... reduciéndolo el caos del mundo a la lógica del mapa. No sólo codifican el espacio sino que organizan los sentimientos y las experiencias. Nos ayudan a entender. En el siglo XVII se comienzan a hacer mapas de datos, representaciones en mapas clasificaciones y otras realidades. El desarrollo tecnológico de las telecomunicaciones produjo una ecuación reformulada del espacio y el tiempo llevado al extremo con internet.

Los mapas han conformado las naciones, las guerras, las fronteras. Invasiones, colonizaciones. El territorio, que se distingue del espacio, y que lo usamos como base de nuestras identidades nacionales y culturales, como manera de separar y crearnos únicos, para diferenciarnos. La sociedad pensante ha ido dándose cuenta de que el diseño de los mapas no es objetivo e inocente y más adelante con el exceso de cartografía precisa pasa de la información a la vigilancia y el control global.

El espacio, al igual que el sentido de la visión, es el más importante en nuestra cultura. Tenemos el espacio personal y relacionamos espacio y pensamiento. Existen países imaginarios y espacios invisibles. El hombre comienza midiendo el espacio con su cuerpo. Aparecen muchos mapas en el siglo XVIII que representan antropomórficamente. Los contrastes que hemos visto en muchas obras entre objetos minúsculos y espacios descomunales tienen que ver con el contraste en sí pero seguramente también con la relación con nuestra escala humana.

La racionalidad europea crea los mapas. Pero gran parte del pensamiento no se ha marcado por la racionalidad sino por el estudio de las oscuridades del alma y el pensamiento, por lo indemostrable y lo esotérico. Los mapas también han existido para esto.

Los mapas conceptuales articulan el pensamiento. Dan visibilidad a la relación entre ideas. Con internet los mapas pueden ser modificados y creados colectivamente. Sirven para la comprensión de un mundo ininteligible, múltiple y cambiante.

## Preferiría hacer otra cosa

Los artistas han trabajado primero para la cartografía y en el siglo XX y XXI contra la cartografía, intentando perturbar el consenso y la aparente objetividad de la representación impuesta del mundo. En esta segunda opción se sitúan las piezas personales. Los surrealistas ya comenzaron a usarlos. Otros ejemplos posteriores son Alighiero Boetti o Marcel Broodthaers, quien altera un mapa del mundo diferenciando los países por ideologías en lugar de geografías y fronteras (*Utopian Map of the World*, 1968). En *Atlas* (1975) creará un Atlas en el que todos los países aparecen representados sin jerarquías.

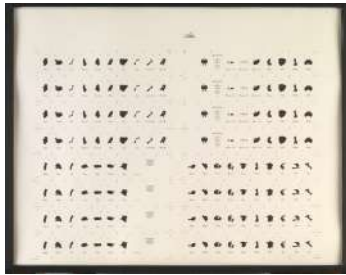


Fig. 135. Marcel Broodthaers. *Atlas*. 1975

El caminar es la inversión de la cartografía. Todo lo concreto y emocional salta a la vida. Gran parte de la obra de Francis Alÿs es una respuesta a la cartografía. Muchas de las obras que hemos visto reaccionan a esa cartografía masiva y aparentemente neutral con pequeñas narrativas y obras minúsculas en el espacio público. La afinidad por el infraleve es el opuesto a la actitud positivista de dominar el mundo. Es la opción del apaño, de sortear la vida, la táctica frente a la estrategia. Bas Jan Ader, Gabriel Orozco, Wilfredo Prieto, Rivane Neuenschwander, Jason Dodge, etc... toman ese camino frente a artistas de lo espectacular como Jeff Koons o Ai Wei Wei.

## La reconquista de lo inútil

En el suelo de un museo hay ocho alfombras enrolladas sucias y alineadas llamadas *Cul de Sac*. (2015). Estuvieron enterradas en varios puntos indeterminados de España durante un tiempo. El punto de partida es la lectura veraniega de *Crímenes imaginarios* de Patricia Highsmith. El protagonista de esta novela policíaca es a su vez un escritor de novela policíaca que por una serie de motivaciones, entre la que se incluye el puro testeo empírico, enrolla una alfombra y la entierra en el campo. Esto le lleva a una serie de complicaciones reales basadas en una acción imaginaria pero con un objeto demasiado antropomórfico. Esa especie de curiosidad malsana nos conduce a crear otro tipo de ficción real, que también podría habernos creado problemas. Viviendo la experiencia en primera persona, solucionando pequeños inconveniencias como la interacción con los vendedores de palas y alfombras o la elección de lugares de enterramiento discretos, aparecen a menudo cuestiones que recuerdan a prácticas de Land Art y asuntos escultóricos. Existe una novena alfombra que permanece enterrada indefinidamente.



Fig. 136. Fermín Jiménez Landa. *Cul de Sac*. 2015

## Preferiría hacer otra cosa

El trabajo habla de varias cuestiones pero la ejecución del trabajo es la que nos hace abandonar la profesión para hacer otras cosas, viajar, realizar algo en equipo, jugar bajo unas normas autoimpuestas, recorrer el espacio bajo otras premisas... Son cuestiones que nos remiten por tanto a Francis Alÿs, por el viaje y a Pierre Huyghe, por el trabajo colaborativo.



Fig. 137. Fermín Jiménez Landa. *Cul de Sac*. 2015

Como las piezas personales anteriores, la socialidad del sur se pone de manifiesto en la necesidad de colaborar para realizar la pieza, en la lectura compartida de la obra entre autor no solo para leer el sentido de la obra sino para imaginarla, pues el proceso de enterramientos apenas es mostrado en la exposición.

## La reconquista de lo inútil

En el siguiente proyecto personal el viaje es el centro de la obra. La inutilidad aflora desde el primer momento, dado que no hay destino para el viaje. El destino es fruto del azar. *El mal de la Taiga* (2016) es un viaje que supone una pérdida de tiempo y el malfuncionamiento de los medios de transporte marcarán el ritmo:

*El mal de la taiga* es un video que resume un viaje de huida hacia ningún lugar. Siguiendo el popular esquema de más grande a más pequeño de las matrioskas, el artista inicia un recorrido estrictamente definido en cuanto a los medios de transportes -un camión que contiene un coche que contiene una moto-, pero absolutamente abierto y disperso en cuanto a su destino. A medida que el vehículo más grande se queda sin gasolina el más pequeño coge el testigo y continúa la ruta. Una gesta inútil y liberadora que, a pesar de su disfuncionalidad manifiesta, culmina de una manera absurda y solemne: quedar gratamente aislado en un punto impreciso del sur de Francia

(Armengol, 2017, P. 21)

Existe un mal carente de nombre médico. En *El Mal de la Taiga* (2012) de la escritora Cristina Rivera Garza se menciona una propensión en lugares abiertos ilimitados a tener ataques de ansiedad que llevan a la víctima a



## Preferiría hacer otra cosa

escapar de un lugar del que por otro lado es físicamente imposible escapar. En la Taiga una persona afectada se monta en su coche y escapa en línea recta hasta que se le acaba la gasolina y muere de frío. (Rivera Garza, 2012).

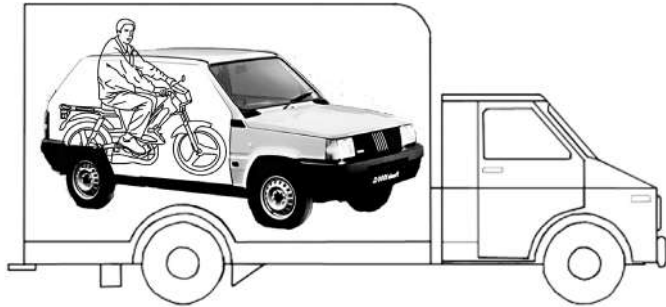


Fig. 138. Fermín Jiménez Landa. *El mal de la Taiga*. 2016

Podemos relacionarlo con la agorafobia y otras enfermedades psicósomáticas, con interpretaciones catastróficas de nuestras respuestas corporales. Pensamos en las ciudades modernas, en los éxodos rurales, en la relación entre sedentarismo y nomadismo, en la base económica de los viajes, los transportes, los recursos energéticos, en las saturaciones visuales urbanas, en la mercantilización o criminalización de los desplazamientos. O podemos detenernos en la simplicidad esquelética de la propuesta. Alguien que simplemente se va. De nuevo, un viaje y un juego con reglas inventadas. La premisa, la estructura, es absolutamente sencilla pero se desconocían cómo serían los detalles particulares. El objetivo era alejarse.

## La reconquista de lo inútil

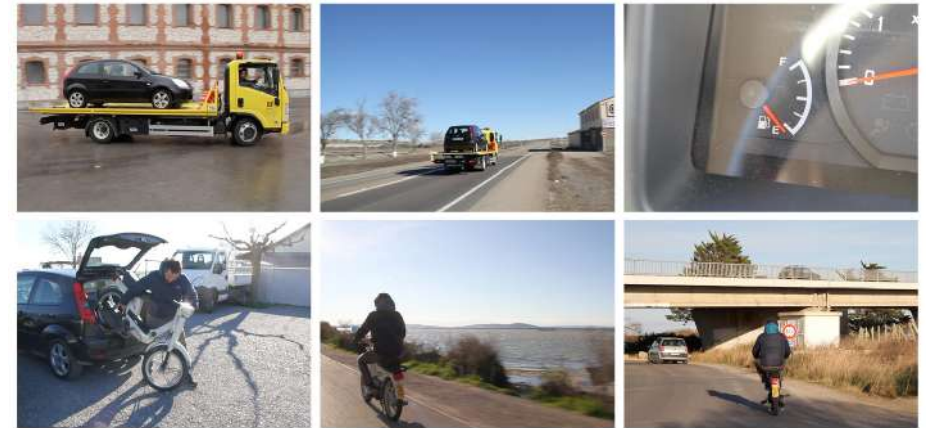


Fig. 139. Fermín Jiménez Landa. *El mal de la Taiga*. 2016

## Preferiría hacer otra cosa

El proyecto está vinculado a un conjunto de ejercicios más amplio sobre la desaparición que hemos mencionado al final del capítulo sobre no hacer, como una negación a la presencia constante que nos exige el sistema, como un acto de indiferencia hacia el éxito que se nos presiona por obtener.

*Acampada libre* (2015) no es una acción en la que suceda un viaje, es una instalación donde se evoca el viaje y el movimiento, mediante la tienda de campaña y el movimiento azaroso de la instalación. Es un reto de equilibrio y es un organismo vivo, dinámico, en varios sentidos. Consiste en una escultura móvil que nos recuerda lejanamente a las hechas por Calder, formada por tiendas de campaña y que sirven al mismo tiempo de vivero flotante para caracoles, exhibiéndose con una continua capa de baba de caracol, como la que se usa para mantener la piel joven.

Se tiene como punto de partida dos elementos ordinarios, mundanos; un artefacto que refugia en ciertas situaciones, permite movilidad y es ligero y un animal común. Se quiere llegar a pensar de manera libre en los nexos entre el ocio, la juventud, lo móvil, el viaje, la rebeldía, la obsesión por mantenerse joven, el paso del tiempo, el perder el tiempo y el ocio de consumo, lo artificial y lo natural, la relación con el campo...

El primer golpe de vista espectacular contrasta con los pequeños y lentos seres que circulan por ella, en una segunda epidermis. Pensamos en las tiendas

## La reconquista de lo inútil

de campaña como una piel del cuerpo, algo casi arquitectónico pero previo a la arquitectura, algo que casi se puede vestir. Pensamos en juventud, en vacaciones, en naturaleza, pero a lo mejor pensamos en plazas ocupadas, en protestas, o en festivales de música. En la misma imagen de los jóvenes acampando cohabitan imágenes de colectivos contraculturales, más o menos manifiestamente políticos, la rebeldía generacional pero también la domesticación de unas formas sociales en los grandes festivales de música que promueven un ocio despolitizado y mercantilizado y se propagan como la espuma.



Fig. 140. Fermín Jiménez Landa. *Acampada libre*. 2015

La baba de caracol tiene alantonina, una sustancia activa natural empleada para favorecer la cicatrización de heridas y úlceras. Este compuesto químico es un cicatrizante natural. Se caracteriza por acelerar el proceso que hace la piel para desprender las células muertas ó envejecidas y reemplazarlas por otras nuevas y sanas.

## Preferiría hacer otra cosa

La sociedad ya no espera un futuro revolucionario ni un progreso y el pasado ya no tiene la importancia que tuvo como elemento desde el que hacer sociedad. Todo cambia y todo ha de ser ligero, ágil, móvil. Lo más importante es el ahora y mantenerse joven. En el mundo mercantil lo único que funciona respecto al pasado es el souvenir. La única libre circulación que se impulsa es el turismo. La población abandona la naturaleza y el medio rural como medio de vida pero come productos bio en casa y vuelve al campo de vacaciones.

Esta pieza, por tanto, nada entre el tema que nos ocupa, y prácticamente su contrario. Entre la inutilidad y la utilidad. Entre tipos de “hacer otra cosa” muy distintos, la opción contracultural, o un ocio consumista que se vuelve productivo para el sistema.

Simon Starling también recupera los móviles de Calder en su obra *The Long Ton*. 2009 donde compara mármoles de procedencias diversas y las tiendas de campaña en *Carbon* (Pederson) 2003, donde adaptaba una bicicleta que podía ser utilizada como motocicleta y a la vez ser desmontada en un kit de supervivencia, una especie de equipo de acampada completo, utilizando la estructura de la bicicleta y algunos añadidos.

En términos menos literales también nos hace pensar en *Infestation Piece* (Musseled Moore) de 2006, que ya hemos mencionado al describir *La Guerra fría*. Animales vivos que nos hacen perder el control de la obra. Esto nos llevaría también a la idea de azar y de admitir el error como resultado positivo.

## La reconquista de lo inútil

En *Project for a temporary public sculpture (Hiroshima)* de 2009, también utiliza el móvil, colgando varios modelos a escala de Henry Moore relacionadas con las historia que le une al escultor con Hiroshima.



Fig. 141. Fermín Jiménez Landa. *Acampada libre*. 2015



Fig. 142. Simon Starling. *Project for a temporary public sculpture (Hiroshima)*. 2009

**4.**

***HACERLO SIN  
RESULTADOS***

***(Ineficacia, esfuerzo  
absurdo y gestas  
indemostrables.)***

Tanto trabajo y tanto esfuerzo es absurdo y está hecho de inutilidad. Un esfuerzo inútil cuya utilidad está concentrada en el mismo hecho de no servir para nada. Ni siquiera obtiene una utilidad significativa. Su provecho es de otro orden, su lógica no se puede medir en términos de utilitarismo ni mecanicismo. El absurdo es absurdo y habrá que buscar otras maneras de categorizarlo. Intentar establecer una definición en base a lo que no es, una no-definición o una definición en negativo, fragmentada e imposible es una de las opciones. Porque ese “no” es directamente una de sus operaciones.

(G. Torres, 2010, P. 60)

**En este último capítulo, el más inútil de todos, hablamos de la acción condenada a la ausencia de resultados. Esto nos lleva a incidir en las conexiones con el absurdo y el mito de Sísifo y a las formas de arte cuyo núcleo de interés es el propio proceso. Analizaremos tres obras personales, del mismo modo que las anteriores. En la primera presentamos gestas, hazañas, con un tono épico y a la vez poco solemne y marcadas por la inutilidad. En la segunda mostramos obras que se concentran puramente en el esfuerzo inútil y en la última obras en las que una maniobra provoca un cambio en la realidad pero de naturaleza imperceptible.**



En *Paradoja de la praxis. Algunas veces el hacer algo no lleva a nada* (1998), vemos a Francis Alÿs arrastrar un bloque de hielo por su barrio. Un acto innecesario que no deja rastro y que se autodestruye, que nos hace pensar en la utilidad real del resto de quehaceres que llevamos a cabo. Hay un interés en la materia y lo escultórico que tiene relación con el trabajo con bolas de nieve (*Pronto es bueno pero más pronto es mejor*). En *Paradoja de la praxis* detectamos un espíritu común con el *flâneur*. El *flâneur* era una figura que se debatía entre la acusación de holgazanería por unos y la defensa de una inactividad fruto de la contemplación. La propia palabra *flâneur* tiene una connotación de paseante errático e indolente. Pero en este caso el paseo es un paseo fatigoso. Esto es lo que nos interesa en este capítulo. Aquí no hay contemplación e inactividad, hay esfuerzo, pero sin ningún resultado. Ya no hablamos del gesto mínimo, de la inacción, si no de un trabajo duro que produce el mismo resultado que la inacción.

*Paradoja de la praxis* es un acto sencillo, poético, que él mismo declara (Alÿs citado por Espejo, 2010) fue un pequeño experimento, se convirtió en una obra de gran eco y pasiones, por toda una serie de metáforas posibles sobre la condición humana y posible comentario político sobre Latinoamérica.

*Paradoja de la praxis* nos parece el trabajo perfecto de este capítulo por su naturaleza, poético, sencillo, potente, cargado de connotaciones y porque desde luego existe un vínculo directo con los trabajos personales presentados como investigación, donde la obra tampoco trata sobre

el absurdo sino que es absurda, donde el trabajo es un pequeño experimento, no un proyecto de largo recorrido.



Fig. 142. Francis Alÿs. *Paradoja de la praxis. Algunas veces el hacer algo no lleva a nada*. 1998

Otros de los trabajos de Alÿs cumplen, aunque en menor medida, con las características que nos interesan aquí. En *El ensayo* (1999), la primera parte de una trilogía de videos, vemos un plano de un escarabajo (un modelo de coche clásico en México que aparece en muchos de sus trabajos) intentando subir una cuesta mientras escuchamos un ensayo de una banda de música. Cada vez que la banda se detiene, el coche para y vuelve a bajar hacia atrás y cuando reanuda la banda reanuda también el escarabajo. De manera siempre borrosa y sutil, parece hacer una alegoría del desarrollo económico sudamericano mediante la repetición e interrupción. El coche, elemento icónico del desarrollo tecnológico y económico, cargado de connotaciones sociales, aparece aquí en forma de escarabajo, en la obra personal (*Vaho*, 2012) presentamos un Renault Clio. Ambos son coches corrientes y populares.

En *Cuando la fe mueve montañas* (2002), trabajo realizado con Cuauthemoc Medina y Rafael Ortega, formó una línea de quinientas personas armadas con palas que desplazaron unos milímetros una duna de las afueras de Lima. Un acto social por el momento de optimismo creado ante la posibilidad de cambios utópicos cuando mucha gente trabaja junta. Una obra que se asocia al mito de Sísifo y que nos remite a un land art cargado de nuevas connotaciones sociales. Optimismo, ilusionismo e invisibilidad se tensan. El resultado invisible se presenta en la obra personal en una serie de trabajos indemostrables.



Fig. 143. Francis Alÿs. *Cuando la fe mueve montañas*. 2002

La defensa pura de la improductividad, de la inutilidad, es el llevar a cabo una acción pero a sabiendas de que todo va a quedar igual que al principio. La inacción puede ser atribuida a la debilidad, el error a la torpeza, y el ocio a las ganas de hacer algo mejor. Pero el acto inútil es un canto puro a la improductividad. La rueda gira, como la de Duchamp, pero es una rueda que “gira sin avanzar” (David, 2010, P. 57)

En los trabajos de acción inútil el contenido y las condiciones de trabajo evocan el mismo mensaje.

Aunque aquí sí se haga, sí se fabriquen objetos o situaciones, se sigue compartiendo el sentido de la obra con el público, pues no son trabajos cerrados de sentido.

La decisión voluntaria de llevar a cabo una empresa infructuosa también nos permite encuadrarla en los valores del sur a pesar de que nos hayamos puesto manos a la obra. La asunción de la tragedia que ya relacionábamos también con el romanticismo, la falta de intención de solucionar la realidad, va implícita en comenzar cualquier proyecto inútil. Lo dionisiaco, en el sentido de exceso, de derroche de energía. Es también una acción que se produce por si misma, como esa “vida que se basta a si misma”, como presente puro.

En este tipo de acciones ocurre el aburrimiento, elemento de gran importancia en el arte contemporáneo.

En general ha de pensarse en que son puro proceso, pues no hay resultado final. Influenciados por tanto por lo procesual, lo temporal en el arte.

Antes del Arte procesual, podemos ver como el tiempo ya toma importancia en la manera de pensar el espacio del Cubismo, en el Futurismo, de otro modo. La performatividad está presente en el Expresionismo abstracto, en el Dadaísmo y en la Bauhaus. Las obras de Duchamp con el polvo son pura temporalidad. El *infrave* es una manera de medir el infratiempo. Los móviles de Alexander Calder, por ejemplo, desde una manera más superficial. Lo procesual y temporal va infiltrándose dentro de las maneras de hacer del minimalismo.

## Preferiría hacerlo sin resultados

El Arte procesual, o *Process Art*, comienza aproximadamente en 1968, con Robert Morris utilizando materiales blandos en los que el resultado dependía de la casualidad, la naturaleza, la ley de la gravedad... La obra final era imprecisa. Es un arte frágil, táctil, temporal que rechaza el estilo. Es impreciso, amorfo, como el expresionismo pero sin esa presencia tan fuerte de la figura del autor. Algunos ejemplos que acompañan a Morris serían Bruce Nauman, Eva Hesse, Carl André o Richard Serra. Lo efímero y lo procesual suplanta al objeto acabado y predeterminado formalmente. Las *Prop sculptures* de Richard Serra son formalmente geométricas pero no las suelda dejando su aspecto final a la suerte de la gravedad. Bruce Nauman trabaja también en una escultura que muy basada en la gravedad y en lo temporal. Obras personales como *Acera estrecha* (2013) *Ecuestre* (2016) quedan en equilibrio por las canicas. La temporalidad y la acción está de la misma manera latente, aunque no se muevan de facto. En *El lago de los cisnes* (2014) el suelo de lijas de mano espera a que el movimiento del caminante active la obra con su fricción. *Acampada libre*, ese móvil de tiendas de campaña y morada de caracoles, se mueve a merced del aire de la sala y de la decisión de los moluscos.

La importancia del proceso resonará en el land art, body art, el situacionismo, el arte póvera, el arte conceptual, los neos, el activismo posmoderno, etc... y llega a nuestros días.

## La reconquista de lo inútil

El mito de Sísifo, de Albert Camus y la relación con el absurdo la hemos tratado en hacerlo mal. Pero esa noción de absurdo, desde la vertiente amarga y a la vez feliz, bien nos sirve para abordar este tipo de acciones, gestos o epopeyas como *Cul de sac* (2015), en la que enterramos y desenterramos unas alfombras. Para empezar, las acciones serán absurdas, irracionales, ilógicas si se piensa desde una visión productivista del mundo.



Fig. 144. Fermín Jiménez Landa. *Acera estrecha*. 2013

El dadaísmo afronta el absurdo del sistema en el que vive devolviendo más absurdo. Es su manera de negarse al sistema utilitarista. Negación, improductividad. “Negación, improductividad y absurdo aparecen, entonces, aliados en una



Fig. 145. Fermín Jiménez Landa. *El lago de los cisnes*. 2014

genealogía que atraviesa algunas de las prácticas artísticas y culturales más comprometidas”. (G. Torres, 2010, P. 58)

Pero debemos volver a preguntarnos sobre la naturaleza del absurdo en el pensamiento del siglo XX para verificar o negar su relación con este tipo de aproximaciones prácticas. *El Mito de Sísifo* de Albert Camus es clave para ello. En el mito los dioses condenan a Sísifo a subir una roca a lo alto de una montaña para que la piedra vuelva a caer y Sísifo recomience la tarea una y otra vez. La tarea se le asigna pensando en que el trabajo más duro es el trabajo inútil. A Camus le interesa el instante en que el hombre comprende su ausencia de esperanza. La clarividencia del absurdo hace que el hombre comprenda su libertad. La vida del hombre absurdo se vive intensamente, porque no se espera otra. No hay una búsqueda de eternidad ni de lo sagrado.

El artista absurdo trabaja desde esa percepción de las cosas. El artista absurdo no es para él el que propone obras sin lógica sino el que trabaja aceptando una vida sin sentido, dentro de sus límites humanos, sin elementos sagrados. (Camus, 1942).

Esta conciencia de lo absurdo no tiene connotaciones necesariamente negativas. Camus, al final de su libro dice “Hay que imaginarse a Sísifo feliz, absurdo pero feliz” (Camus, 1942, P. 160). Las obras personales son claramente felices. Celebran esta vida y la actitud es positiva. En ese sentido las vemos herederas del absurdo de Camus.

Sobre las motivaciones de realizar acciones absurdas, en su texto curatorial sobre *Cosas que solo un artista puede hacer* David Arlandis y Javier Marroquí dicen que “Se desprende, de sus actitudes más que de sus acciones, un cierto escepticismo sobre los alcances del arte, una voluntad de alejarse de las ambiciosas pretensiones del arte moderno” (VVAA, 2010b, P. 24). El escepticismo hacia el arte, podemos comprenderlo también como esa negación de lo sagrado en la vida, la negación a elementos más allá y por encima del hombre. Pero nos interesa mucho más cuando piensan en la relación afectiva con el público, en lo productivo, de nuevo, en la crítica y en lo lúdico. El absurdo lo relacionan con el humor y con el deseo de identificar arte y vida, vida y juego y lograr la complicidad con el espectador. (VVAA, 2010b, P. 30).

Absurdo y humor se unen, de nuevo, en la obra personal, (prácticamente en todas las obras propuestas) y en la de artistas como Wilfredo Prieto o Roman Signer. No sucede de manera deliberada, sino que sucede.

Ferran Barenblit introduce la cuestión de la inutilidad en su proyecto *Ironía*, donde reúne obras que utilizan el humor y la complicidad con el público, es decir, la ironía. Esa complicidad (de nuevo el compartir el significado y la tarea, una vez más pensamos en los valores del sur y en Duchamp), es necesaria para leer obras que no producen nada.



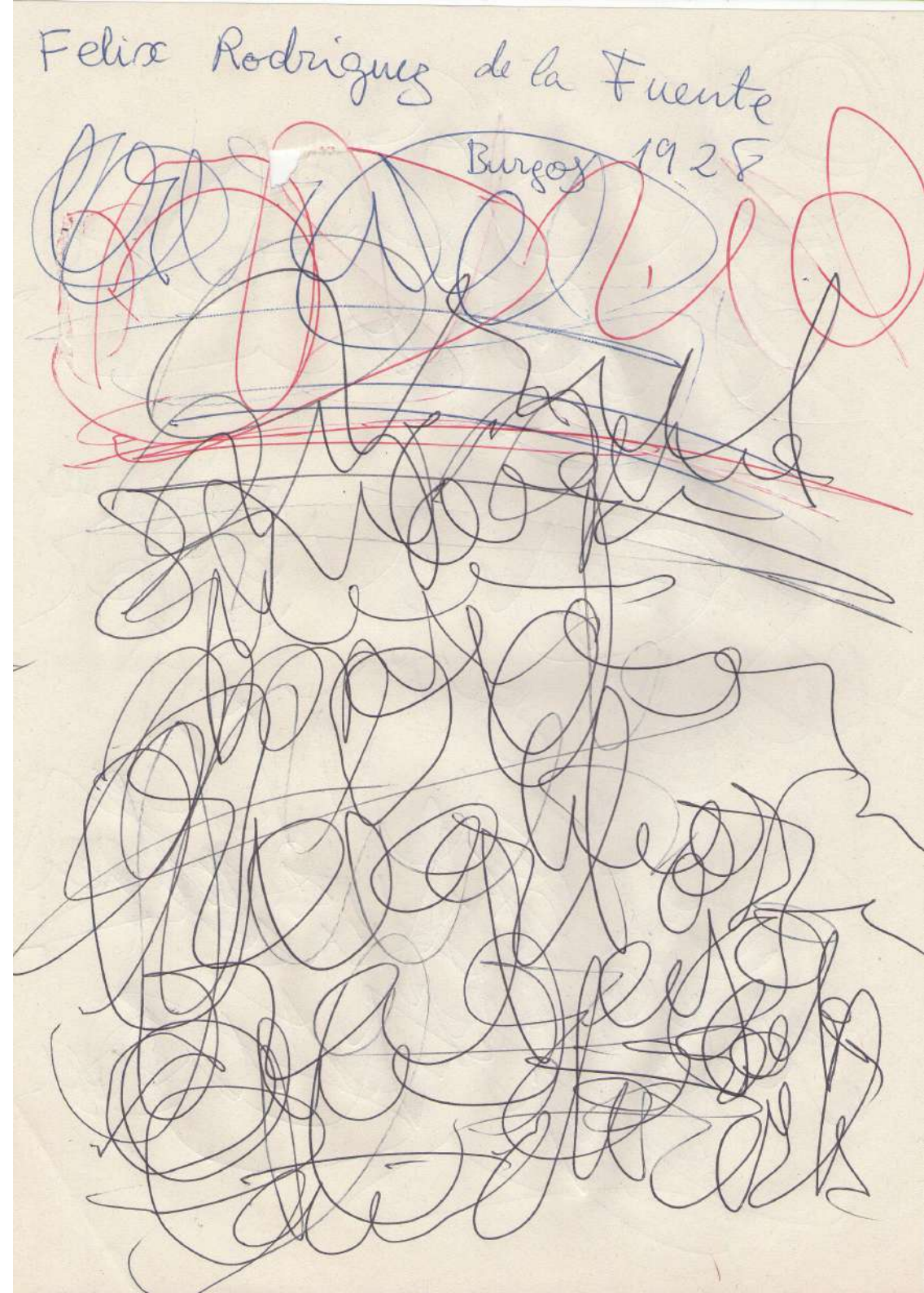
## Preferiría hacerlo sin resultados

Antonio Ortega ha registrado con su nombre un aparejo, que no es sino una forma determinada de distribuir los ladrillos en un muro. (...). En este caso, Ortega propone un nuevo sistema de hacer algo, pero sin ofrecer una mejora clara. Su propuesta es improductiva. De hecho, es tan redundante como la de Bruce Nauman de decir algo probablemente falso y escribirlo en neón o la de Francis Alÿs de empujar una mole de hielo hasta su disolución. El resultado es una pieza que, jugando con la estética minimalista, cuestiona la “utilidad” del trabajo en arte. (Barenblit, 2001, P. 22)

En *Menos por menos es más* (2012), donde se emplea a una vidente sin creer en la videncia, se introduce también la pregunta de la utilidad del trabajo, en este caso remunerado. Una subcontrata llevada a cabo dentro del proyecto ocurre contando con que la falta de información proporcionada por la contratada será el núcleo de la obra.

El artista Roman Ondák ha flirtado con el absurdo y la improductividad desde un trabajo centrado en lo cotidiano teñido de humor. El hecho de ser artista y hacer exposiciones en museos hace que utilice también los museos como materia a moldear ya que son su propia cotidianidad.. No desde una grandilocuente y ensimismada crítica institucional sino desde la inmediatez. Nos interesa aquí *Buenas sensaciones en buenos tiempos* (2003), una ficticia cola que provoca

Fig. 147. Fermín Jiménez Landa. *Menos por menos es más*. 2012





## Preferiría hacerlo sin resultados

una falsa situación en la realidad, una expectativa que confunde al paseante, la utiliza, funcionando igual de bien, tanto en edificios de instituciones artísticas como en edificios no artísticos. Moldea con esta pieza el deseo natural gregario y curioso de los humanos de descubrir qué es lo que mueve a otros a esperar en algún lugar, sea lo que sea. Una especie de atención en los ritos urbanos contemporáneos y a un sentimiento; la empatía. Arte y vida se diluyen en esta acción, en la que no va a suceder nada, más allá de la propia espera infructuosa. Gestos inútiles que vemos una y otra vez en la obra personal. Encalar balones (*Mal de altura*, 2012), caminar sin tocar puertas (*Las puertas*, 2012), girar un espejo (*180°*, 2013), o intercambiar un adoquín de dos ciudades (*Acera estrecha*, 2013) son gestos de la obra personal que particularmente encontramos vinculados con la manera de hacer de Ondak.



Fig. 148. Roman Ondak. *Good Feelings in Good Times*. 2003

Los trabajos propios de un Sísifo, no son castigos, son decisiones propias. Las acciones no infringen dolor. Esto nos distingue de otras corrientes del body art, por ejemplo, donde esa búsqueda de los límites sitúa a la figura del artista en una posición algo trascendental

## La reconquista de lo inútil

y mesiánica que no nos interesa en absoluto. Marina Abramovic podría ser el ejemplo extremo.



Fig. 149. Fermín Jiménez Landa. *Acera estrecha (Ladrillo de Amsterdam)*. 2012

Nos preguntamos dónde cabe el *Grand Verre* de Duchamp, por su naturaleza inacabada. Podríamos pensar en el gesto de no acabarla y decidimos por la inacción pero si ponemos la atención en la elaboración de un proyecto que se sabe improbable, puede verse todo el esfuerzo como un trabajo absurdo que no produce una obra acabada. El hecho de que el *Grand Verre* se pueda contemplar en un museo tiene algo de anómalo, dado que el autor, no hay que olvidarlo, no logró acabarlo. El *Grand Verre* es proceso y es accidente, pues las grietas de su cristal pasan a ser parte de la obra.

Las empresas inútiles destilan humor. El contraste sorprendente entre esfuerzo y ausencia de resultado provoca el humor. Ya que la incongruencia crece cuanto mayor es el esfuerzo y el humor deriva de esa incongruencia entre lo esperado y lo resultado. La colisión entre dos elementos opuestos provoca la risa.

### 4.1

#### DESEMPATAR LAS DOS TORRES MÁS ALTAS DE BARCELONA: LA GESTA ÉPICA E INÚTIL

Esta obra, en la que se desempataban las torres con un abeto de plástico, era un ejemplo de esfuerzo inútil, aunque la hemos incluido previamente como gesto invisible en el espacio público.

El gesto es de escala minúscula si pensamos en el resultado, un pequeño abeto invisible desde la calle, pero de gran esfuerzo si se piensa en la altura del edificio a conquistar, de su peso simbólico y de sus medidas de seguridad. Es, por tanto, un gesto heroico a la vez que algo ridículo.

Coincide aquí el desprecio al concepto de éxito en la sociedad, tanto en contenido, la historia de la altura en la arquitectura, con en forma. La paradoja de la productividad es también el tema. La influencia de Francis Alÿs se siente, y encontramos una sensibilidad común a Roman Ondak, desde el uso de la naturaleza en contraste a lo cultural a una visión humorística de la realidad contemporánea.

Es absurdo porque sabemos que no cambia nada. El derroche de energía es total y es marcadamente procesual. Podemos vincularlo con toda esa serie de trabajos donde en el resultado va implícito un proceso que es el núcleo de la poética de la pieza.



## Preferiría hacerlo sin resultados

Al igual que *Paradoja de la praxis*, es sencillo pero cargado de connotaciones periféricas sobre otras capas de la vida: sociología, política..

La ascensión del árbol, el acto de subir algo a lo más alto nos remite al mito de Sísifo. Este nexo lo encontramos ahora pero no fue llevado a cabo desde esta perspectiva. Aunque no se buscaran tales referentes literarios en absoluto es evidente que la idea del esfuerzo y la simbología asociada a la montaña se puede situar cerca de la del rascacielos, desde lo natural a lo artificial. El absurdo como idea “en crudo” si se buscaba desde la concepción de la empresa.

El humor también está, por la incongruencia, por el contraste y por la versión en parodia de la construcción en vertical.

La obra es de un significado abierto, a pesar de estar más producida, siendo y no siendo de gesto mínimo. El significado se sigue construyendo con el público.

Como obra personal familiar de *Desempatar las torres* pensamos primero en el proyecto *Los Pirineos*, (2011) que consiste en varios viajes a Francia para traer tabaco de estraperlo y para ver una película erótica. Un salto temporal absurdo, una acción anacrónica.

El estraperlo, comercio ilegal de bienes sometidos a algún tipo de tasa por el estado proviene de un escándalo político ocurrido durante la Segunda República

## La reconquista de lo inútil

Española, consecuencia de la introducción de un juego de ruleta eléctrica de marca “Straperlo” (acrónimo de Strauss, Perel y Lowmaann). La consolidación de esta salida económica se debe al largo periodo de escasez que vivió la España de la posguerra.

Por otro lado la Censura acabó en 1977. En 1972 muchos españoles cruzaban los Pirineos hacia Perpignan para ver *El último tango en París* en un momento relativamente menos restrictivo.



Fig. 152. Fermín Jiménez Landa. *Los Pirineos*. 2011

En ambos casos se repite una acción inevitable pero en unas circunstancias incomparables. Un acto de anacronía deliberada que rompe con la lógica de trabajos anteriores en los que el error sencillamente aparecía y se incorporaba, en un sistema de ensayo y error algo irregular. Aquí se parte del error. Entran en juego las reglas económicas fronterizas, haciéndose manifiestos ciertos cambios geopolíticos como la apertura y la economía a gran escala, por medio del ridículo y lo mínimo.

## Preferiría hacerlo sin resultados

Para traer el tabaco desde Francia de manera supuestamente ilegal pedimos a la galería parisina Crevecœur que lo trajeran entre sus mercancías para la feria de ARCO en la que exponíamos con la galería Valle Ortí. Normalmente el tráfico de obras de arte entre países entraña ciertos problemas burocráticos que, no obstante, son mínimos dentro de la unión europea. Pero aún así nos gustaba que el tabaco viajase entre obras de arte, por la cuestión del valor de la mercancía. El cartón de tabaco cruzó los pirineos en una furgoneta.

Para el ticket de un cine erótico sí nos desplazamos. Volamos a París y averiguamos dónde quedaba un cine erótico. Cada vez quedaban menos y quizá los que quedan no están muy publicitados en internet. Por eso el que encontramos era un lugar extraño que superaba las funciones de un cine. El día que fuimos resultó bastante normal y regresamos a España con el ticket.

A la hora de exponer la obra, que se había realizado para el festival *Observatori* en las Atarazanas de Valencia, se barajó además del ticket y el cartón de tabaco, un gran archivo de imágenes de referentes, como carteles de *El último tango en París*, información sobre el estraperlo, mapas de los Pirineos, imágenes de libros de geología y biología sobre la cordillera, fotografías de los viajes realizados, etc... Finalmente nos decantamos por mostrar solamente esos dos objetos resultantes, para enfatizar cierta escasez de resultados. Para promover un resultado desnudo, crudo y microscópico. Una presencia física que quedaba reducida a su mínima expresión en

## La reconquista de lo inútil

contraposición con la magnitud de la cordillera que en realidad nos ocupa. Una manera de potenciar no solo la idea de error sino la de inutilidad, de esfuerzo inútil que trataremos en el siguiente capítulo.

La idea de gesta, se da aquí, pudiendo pensar en el romanticismo y, obviamente en el conceptual romántico. Un trabajo donde una persona lleva a cabo una aventura, una lucha teórica contra los elementos inmensos, las montañas, una distancia grande a recorrer, y un resultado innecesario, pertenecen al romanticismo. Pero es conceptual porque se requiere de la lectura del espectador como cómplice, porque la forma no es lo importante sino el concepto que se transmite y hace falta compartir cierto sentido del humor. Porque no se trata de contar una gesta desde la primera persona sino de compartir un gesto extrapolable a cualquier otro ciudadano.



Fig. 153. Fermín Jiménez Landa. *Los Pirineos*. 2011

No podemos evitar volver a pensar en el absurdo de una manera a priori superficial como es la presencia de una montaña vinculándola al mito de Sísifo. El absurdo

sucede. Como sucede el humor. Y de nuevo lo grande se presenta frente a lo microscópico.

Vuelve a ser un pequeño y gran gesto, como los trabajos de Francis Alÿs, con lecturas diversas y resultados escasos.

*Las puertas*, (2012) obra también relacionada con *Desempatar las torres*, que hemos clasificado como obra que se dedica al juego, a hacer otra cosa, también hay una gesta inútil, una manera de perder el tiempo en sí misma. Ocurre, por ejemplo, cuando se espera tres cuartos de hora en una cafetería de Cuenca a que un cliente se decida a salir por la puerta para poder aprovechar ese hueco abierto, o cuando hay que engañar al personal de un hotel para que suban a abrir la puerta. Es de nuevo el esfuerzo inútil, con un carácter más épico que la vincula más a la ascensión de la torre Mapfre de *Desempatar las torres* que a la manipulación del confeti de *Arrebato de tedio*.

La operación es de nuevo sencilla en su planteamiento, como las obras de Francis Alÿs; mover una montaña, arrastrar un bloque de hielo, desplazarse sin tocar puertas, de marcado carácter procesual, absurda y paródica.

Definido en el capítulo 3, El juego, *El Nadador* también supone una gesta inútil de grandes dimensiones, procesual, absurda, humorista... que traza muchos vínculos con Francis Alÿs. Además de los comentados aquí, pero en ese juego de escalas, entre lo macro de la cartografía y lo micro de la piscina.

### 4.2

#### ARREBATO DE TEDIO: EL ESFUERZO POR EL ESFUERZO

Arrebato de tedio consiste en confeti ordenado por colores y dispuesto en el suelo organizado meticulosamente. A su alrededor podemos ver discretos restos de confeti en su estado natural. La escueta presentación contiene a golpe de vista dos velocidades que se contraponen. Por un lado el precipitado, fugaz y vertiginoso uso normal del confeti y por otro el que le ha hecho llegar a esa ordenación; un acto soporífero y monótono. El orden actual es de una gran fragilidad y puede echarse a perder en cualquier momento. Esa fragilidad pone el acento en el factor temporal, en lo procesual. La dualidad que contiene la podemos pensar en términos de caos y orden, tiempo laboral y tiempo libre, fiesta y resaca... En este trabajo encontramos que la mano del artista ha hecho un gran esfuerzo, pero es un esfuerzo sin talento.

La obra, inexorablemente, acabará deshecha de nuevo. Cada vez que se quiera contemplar, habrá que llevar a cabo el trabajo anodino sabiendo que volverá a desaparecer, como propone Albert Camus que debe ser la creación. Una creación que no tiene menos sentido que la que dura cientos de años.

Encontramos ese hacer y deshacer, celebrar y recomponer, desordenar y ordenar, que igualmente detectamos en los *loops* presentes en Francis Alÿs.



## Preferiría hacerlo sin resultados

Porque el bloque de hielo tiene un principio y un final pero podría salir cada mañana con su bloque de hielo, a quedar igual que estaba, o a mover un centímetro una montaña una y otra vez.

En el contexto de una feria de arte la obra se expuso directamente en el suelo, sin pegar, sin enmarcar, debajo de la mesa del galerista. Como una pequeña oda al fracaso y la inutilidad, donde lo importante es ser visto, el *infraveve* es la coronación del fiasco. Ese disimulo, esa situación en una especie de escondrijo, hace que el modo de presentarse sea también el contenido de la obra. Hay una sorna implícita que no hace falta poner en el título ni en la descripción.

*Heladería El Rubio* (2009) es un paseo triangular en Córdoba a la hora de la siesta en un mes de Septiembre durante una ola de calor que como Arrebato de tedio, se hace por el puro hacer. Cada punta del triángulo es una heladería. En la primera se pide un cucurucho con una bola de fresa y se pasea hasta la segunda en la que se pide una bola de nata sobre la anterior, ya derretida. En la tercera se pide una bola de chocolate sobre la anterior, ya derretida. Este paseo recoge ciertos ritos cotidianos urbanos ante el calor y hace un guiño a la idea de pasatiempo en el sentido más insignificante, en el filosófico y en el tiempo como factor de fenómenos como el cambio de estado de los cuerpos, una vez más. Es una obra procesual que vuelve a vincularnos con los process art y todas las formas de arte performáticas de base temporal.

## La reconquista de lo inútil



Fig. 154 y 155. Fermín Jiménez Landa. *Arrebato de tedio*. 2013

Volvemos a los elementos mencionados ya: El helado, lo escultórico, la física, el paseo como forma de conocimiento, la cartografía, exploración e intervención de la realidad, la ciudad, lo minúsculo, el humor etc... Aquí la novedad es que trabajo con las peculiaridades más locales, las costumbres. La siesta española, el paseo con un helado, el calor...



Fig. 156. Fermín Jiménez Landa. *Heladería El Rubio*. 2009

El caminar y la cartografía es un elemento importante de la pieza, que consideramos se incluye en el capítulo anterior. Podemos pensar aquí en el loop, en el viaje que vuelve al punto de partida. Algo vinculable de nuevo con el mito de Sísifo y el absurdo. Los materiales poco perdurables, ese barro que no durará un día que citaba Camus, llevado al extremo, el helado en verano.

Se emplea la cartografía para dibujar una forma simple. Recurso desde el land art al situacionismo, con elementos resultantes de la simplicidad geométrica del arte minimal. Un triángulo, esta vez, es una forma que nos permite volver a aquel lugar del que habíamos

comenzado, sugiriendo la posibilidad del *loop*. De nuevo podemos pensar en Francis Alÿs, por el empleo del paseo, además en relación a lo cartográfico como cuando nos escribe anotaciones de sus paseos, entendiendo la ciudad como una cuadrícula.

Este trabajo será un prólogo al trabajo de *El Nadador*, donde la forma creada con el movimiento es importante. Aquí se hace una triangulación paralela del espacio real, del representado y de los clásicos tres sabores de un helado. Al mismo tiempo se vuelve a pensar en el conocer la ciudad por un recorrido alternativo al que intuitivamente y a veces forzosamente te dirige el ritmo impuesto de un núcleo urbano. Tras un paseo arduo y sudoroso, el helado queda convertido en nada, como el bloque de hielo de Alÿs.

Las tres obras descritas a continuación suponen un esfuerzo gratuito y ese es el núcleo de sus ser, aunque cada una esté planteada desde medios bien dispares. En la galería Valle Ortí se proyectó un loop de diapositivas con el registro de *Anónimos cordiales* (2010). Se enviaron a tres personas cercanas anónimos recortados letra a letra en los que ni se amenazaba, ni se confesaban pasiones secretas. Eran mensajes algo triviales, afables y simpáticos, que crean una situación muy personal -es cierto que se enviaron y que no sabían nada- pero fácilmente extrapolable. El formato más interesante nos pareció documentar el envío y dejar que la propia exposición destapara la autoría de los anónimos.

## Preferiría hacerlo sin resultados

Se recuperaba así cierta tradición visual del collage, del corta y pega de letras dadaísta, recuperado por el punk, pero claramente con otro sentido, más cinematográfico, quizá. Aparecerá el trabajo arduo pero sin talento, sin virtuosismo. La cuestión de la pereza y trabajo. Aquí ya no hay gesta, aventura, hay un trabajo monótono y tedioso, como ocurre en *Biografías convertidas en autobiografías* (2011) o en *Paradoja de la praxis*.

Esta manera de hacer más comedida la vinculamos más con Ignasi Aballí, otro recolector paciente. Además de por una cuestión de actitud, él también recorta palabras de los periódicos, aunque con otro objetivo. Por ejemplo, en *Mapamundis* (2011-2014), donde simplemente recorta menciones a países. Hemos hablado de Aballí desde un trabajo que roza el no hacer nada, desde el alejamiento físico de la obra. El recortar palabras es, al fin y al cabo, un readymade que tiene que ver también con el lenguaje escrito y con otro tipo de interacciones sociales. La dedicación a escribir cartas letra a letra resulta tan

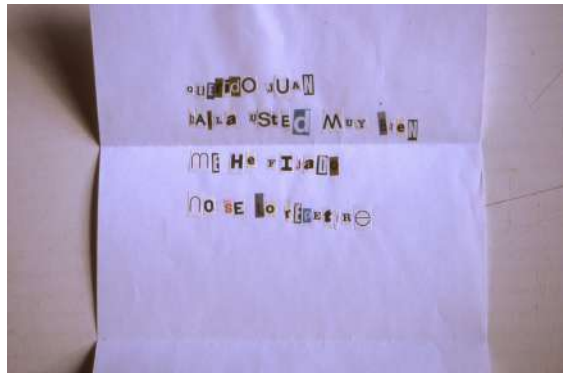


Fig. 157. Fermín Jiménez Landa. *Anónimos cordiales*. 2010

## La reconquista de lo inútil

grotesca que parece situarnos ligeramente en el lugar del demente al que se le atribuyen este tipo de cartas.

*Biografías convertidas en autobiografías* (2011) comenzó como respuesta a una petición de un bar de barrio llamado Slaughterhouse. Era un bar librería, y para romper con la exposición tradicional decidimos desde un principio añadir libros a una librería. Hay un regocijo en el camuflaje y la discreción. La exposición fue un completo fracaso. En este sentido podríamos valorarla como error deliberado y como “no hacer”, en el sentido de “no aparecerse a la vista”.

La obra consistía en una balda extra en la librería con biografías de personajes célebres tachadas cada vez que se cita el nombre del biografiado y corregidas a mano alzada por el nombre de Fermín, convirtiéndolas en biografías propias. Un acto de falsa fanfarronería y exageración impostada que fracasa de antemano en el robo de la audacia, virtud, altruismo o abnegación ajenas de personajes que por otro lado a veces son realmente detestables como Margaret Thatcher.

Las biografías son en sí mismas textos de dudosa veracidad que se escriben preparando un final prodigioso. («Ya de niño todos veían que iba a ser...»). De esta manera se juega con la ficción y la realidad, la literatura, etc... Fue un trabajo realizado de nuevo con la mínima destreza pero el máximo esfuerzo.

## Preferiría hacerlo sin resultados

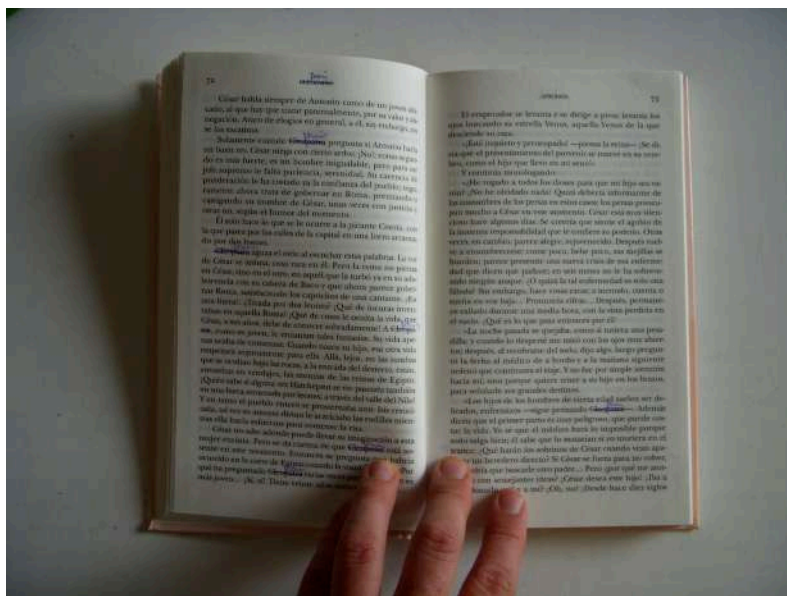
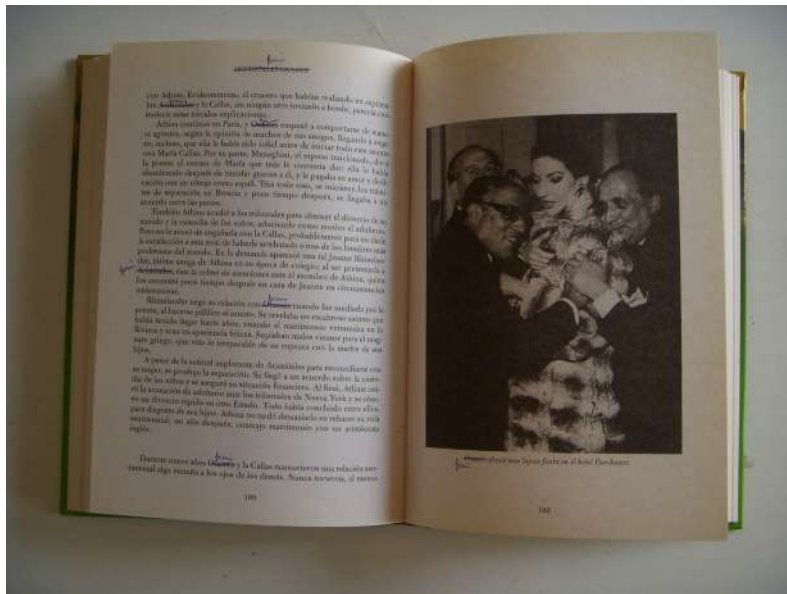


Fig. 158 y 159. Fermín Jiménez Landa. *Biografías convertidas en autobiografías*. 2011

## La reconquista de lo inútil

Después fue presentada en la Bial de Valls del 2011 en una especie de vitrina integrada en la pared del museo. Con esto dejaba de ser una instalación camuflada y tomaba un aire museístico, de documento histórico, prácticamente. Se perdía también la posibilidad de pasar las páginas con las manos y comprobar que, efectivamente, todo el libro estaba tachado. No es algo demasiado molesto. En muchas de las obras que nos ocupan se exige del público actos de fe. En 2014 el comisario Ángel Calvo Ulloa, decidió presentarla en una exposición de coste rozando el cero en la fundación Lázaro Galdiano. La obra la produjo él, con todo lo que conlleva, un trabajo tremendo que traslada del artista al comisario la dimensión performática.

La obra, apenas alterada visualmente, como decimos, y con resultados nulos en cuanto a la traición de la verdad, supone un trabajo tremendo que no se documenta de ninguna manera. Sólo se muestran los libros. La inutilidad está en la semántica de la obra a la vez que en su modo de hacer.

La obra es el proceso, la dimensión temporal de la que hablábamos es el núcleo del trabajo, pero el resultado es materia estática. Esa relación entre dinamismo y estatismo nos interesa. La performatividad está contenida en un objeto, como ocurre en tantas obras del Process Art. Pensemos también en *Grasa, jabón y plátano* (2008) de Wilfredo Prieto, en la que tres clichés del traspie se reducen a su posibilidad o los libros de Dora García con huellas de oro, en los que la acción de leer un libro



con los dedos manchados de oro se reducen a sus restos de acción (*Read with golden fingers (L'Innommable – Samuel Beckett)*, 2010). La relación entre proceso-resultado en Simon Starling es más compleja pero igualmente interesante en la relación estatismo y dinamismo, tiempo y materia.

Un mito de Sísifo donde se celebra la trampa, el compartir con el espectador y el derroche del tiempo desde el humor. Ese sentido de despilfarro de trabajo vuelve a ser, a pesar de las diferencias formales, una *paradoja de la praxis*.

*Turno de Noche*, que ya hemos descrito en la página 37, es también un arduo trabajo reducido a la nada. A la romántica idea del brío se une la de la imagen de las estrellas. Sean estas naturales o artificiales. De nuevo el proceso queda contenido en la imagen final apenas visible. Como ocurre en estas otras obras, ese estar contenido, esa imagen del proceso que no es documentación al uso se delega a la imaginación del espectador, que debe formar una imagen mental. De nuevo el compartir del conceptualismo y de los valores del sur. Hay trabajo sin resultados y por tanto pensamos de nuevo mito de Sísifo.

En *Gran error* (1998) Ignasi Aballí pinta un cuadrado negro en la pared y luego lo vuelve a tapar con tippex. Por su manera de trabajar con la institución en sí, o más bien, con el soporte en sí, podríamos pensar en la relación con esta pieza. También por el esfuerzo inútil. A

pesar del título, que remite al célebre tippex, la obra es más una obra sobre el absurdo que sobre el error.

Características que no son las que no nos interesan más en este capítulo como el *infraveve*, el trabajo con lo cotidiano, el uso del contexto museístico, nos pueden llevar a pensar en otros trabajos de Francis Alÿs como *Banderas* (1991) en la que simplemente stampa en la pared tres chicles de tres sabores formando la bandera mexicana basado en una anécdota de la historia del chicle maya. Gabriel Orozco, (*Tapas de yogurt*, 1994), o intervenciones de Roman Ondak en la estructura invisible del museo como en la obra en la que viste a los vigilantes de un museo con el uniforme que se vestía en el año que nacieron (*Silence, please*. 2004).

En *Menos por menos es más* (2012) una medium que trabaja con la escritura automática es invitada para conversar con el realizador de documentales de naturaleza Félix Rodríguez de la Fuente acerca de las supuestas puestas en escena en sus películas.

Partiendo de una posición de incredulidad en los asuntos del más allá, se crea una situación de ficción que trata sobre otra ficción para, como en la fórmula matemática (- x - = +), de dos ficciones generar una verdad: una reflexión sobre lo natural y lo cultural, el documental y la ficción, la puesta en escena, la falsedad como generadora de verdad, la presentación y la representación... Pero en definitiva, un acto en el que no ocurre una transmisión de información entre el muerto y la audiencia. En el acto no ocurre nada.



## Preferiría hacerlo sin resultados

Félix Rodríguez de la Fuente fue un extremadamente célebre naturalista y realizador de documentales de los cuales el más popular fue una serie para televisión llamada “El hombre y la tierra”. Durante los años 70, según algunas encuestas, fue el personaje más famoso después de Franco.

Félix era una figura carismática y un adelantado defensor de los animales en el país. En una España que se había desplazado del campo a las periferias industriales de las ciudades y que consideraba al campo como el lugar del que huir en busca de una vida más cómoda, él revalorizó la belleza y el espíritu de lo natural y lo rural. Fue nuestro primer gran ecologista.

Se le acusó de rodar numerosas escenas de sus documentales con animales en semicautividad e incluso, como en la famosa escena del águila y el muflón, con animales disecados. Puede ser que Félix, el defensor del lobo, icono de lo salvaje, ese perro no domesticado, tuviera que recurrir a seres semi-domesticados para divulgar sus ideas.

El fondo de la cuestión que nos ocupa aquí no es tanto la historia particular del naturalista sino el acto de no comunicación deliberado. La organización de un evento, la localización de una médium y la negociación con ella para, a sabiendas desde el principio, no hablar con nadie.

En este caso los esfuerzos son de carácter inmaterial y el resultado imprevisto fue material, pues la médium dejó

## La reconquista de lo inútil

encima de la mesa papeles garabateados en el supuesto trance que acabaron expuestos en un formato tradicional, asumiendo la forma de dibujos expresionistas para aquel que no recibiera información textual del sentido de la pieza.



Fig. 160. Félix Rodríguez de la Fuente

Más allá de la carga narrativa e histórica la pieza se condensa en el hecho de no funcionar. Es absurda y celebra su absurdo pues en el proceso ocurren otros hechos y pensamientos. Es procesual y como resultado hay algo espacial pero con lo temporal como contenido que da sentido a esos pedazos de papel.

En la acción, la médium contestaba a las preguntas presuntamente guiada por lo que escribía su mano, que movía Félix. La escritura resultante es ilegible. Se exponen sin molestarse en traducir al lado lo que expresan los garabatos para subrayar el absurdo de todo el proceso. El trabajo de la comunicación sin sentido es el mensaje. El proceso es lo que importa. El interés de la obra está en otro lado y esto implica una complicidad con el espectador, que sabe que lo que se está diciendo

es otra cosa. Las reglas de la comunicación no son las mismas aquí, las reglas son las del juego y el humor.



Fig. 161. Fermín Jiménez Landa. *Menos por menos es más*. 2012

La obra parece un conjunto de dibujos de expresionismo abstracto pero esa complicidad con el público hace que sea un juego donde el arte se concibe desde una posición menos absoluta. Es una obra desde la postmodernidad.

Ciertos vínculos entre el artista y el médium desde una posición humorística nos recuerda al trabajo de Christian Jankowski (*La obra sagrada*, 2001).

### 4.3

#### EL LAGO DE LOS CISNES: UN CAMBIO DE LUGAR IMPERCEPTIBLE

*El lago de los cisnes* (2015) consiste en una gran cantidad de agua sucia. La única diferencia entre ésta y otra agua cualquiera es que ha realizado un arduo y costoso viaje para llegar hasta aquí desde el lago de

Novodevichy en Rusia. Una empresa difícil a nivel logístico, económico y burocrático de difícil defensa en las aduanas. El público ha de creer que esa agua es parte del lago que inspiró a Tchaikovsky *El Lago de los Cisnes*, un acto de fe como si fuera agua bendita. Un fetichismo sobre un objeto líquido, que no tiene sentido sólo y aislado. *El lago de los cisnes* es un paisaje, es un conjunto de elementos que depende del punto de vista de un observador. Un lago es una acumulación de agua pero no de un agua particular, pues el agua está dentro de un ciclo. Pero después de todo este fetichismo indefendible, nos quedará la satisfacción de la verdad. Esa sala está llena de lago de los cisnes.



Fig. 162. Fermín Jiménez Landa. *Menos por menos es más*. 2012

Podemos vincularla con una obra de Jiří Kovanda claramente centrada en el absurdo, que nos remite a la relación romántica sublime del individuo ante la naturaleza, pero con ese aspecto de comedia, toma agua con sus manos de la orilla del río y las traslada unos metros más abajo (*Sin título*, 1977).

## Preferiría hacerlo sin resultados

La empresa fue un empeño largo y agotador que produjo algo invisible e indemostrable. Hemos detectado una serie de trabajos en los que el trabajo consiste en cambiar algo de lugar de manera imperceptible a la vista. En la economía el transporte de mercancías tiene una importancia vital. La productividad no es sólo con la creación y transformación sino también con el desplazamiento. Es interesante cuando este desplazamiento no produce absolutamente nada.

Podemos asociarlo con la idea de loop, de volver al lugar, en el sentido de que después del movimiento todo sigue igual, con la rueda que, como decía la cita de David G. Torres, “gira sin avanzar” (VVAA, 2010b, P. 57). Lo importante es el proceso porque lo que tenemos ante nuestros ojos podría ser de aquí o de allá. Sin la historia que contiene no nos interesa para nada.

Parece interesante pensar un momento en el elemento agua. Ya lo hemos analizado desde su perspectiva de materia sin forma ni (apenas) color, pero podríamos pensarlo en relación a Paradoja de la praxis de nuevo como elemento que se comporta en sus estados físicos de manera más performática. Es más temporal que espacial, pues ocupa el espacio de un modo especial cuando es líquido. La imagen manida del tiempo, que se nos escapa como agua entre las manos, etc... Un material, como los helados de Lenin, como el barro de Albert Camus, innoble, opuesto a los de la escultura, hechos para durar, creyendo en un futuro y en una rentabilidad. Lo periférico y desechable se enfrenta a lo centralista y eterno.

## La reconquista de lo inútil

*180°* (2013), en la que un espejo de un baño era girado 180° para no producir ninguna variación, es parte de un conjunto de trabajos personales que ya hemos mencionado en el primer capítulo alrededor del proyecto *Hacer en lo cotidiano*.

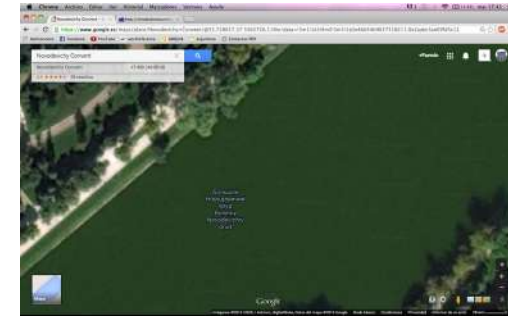


Fig. 163. El lago de los cisnes visto desde Google Maps

Estas piezas tenían en común haber sido hechos en los alrededores de casa. También había nexos de otro tipo, estar situados en la frontera de la vida normal, trabajar en lo cotidiano, intentar perturbar levemente los códigos de comportamiento y trabajar desde un humor crítico. En contraste con la pequeña escala de los actos se le aporta una especie de grandilocuencia forzada ampliando las fotografías a gran formato, dándoles un carácter casi escultórico por la escala en relación al cuerpo humano.

Nos interesan otro trabajo sobre cambios irrelevantes. *El agua de los floreros* (2013), que también había un texto: “El agua de un florero de Melilla sobrevuela el estrecho para sustituir el del florero del bar que hay debajo de mi casa”.



Fig. 164. Fermín Jiménez Landa. *El lago de los cisnes*. 2015

Se vuelve a retomar aquí el agua, como materia inverificable, intercambiable, visible e invisible a la vez. Hay un juego de escalas entre la distancia de lo casi doméstico; la mención a el “bar debajo de mi casa” tan cargado de connotaciones mundanas y la distancia con Melilla. La elección de este lugar responde a la situación de Melilla como ciudad colonial al otro lado del estrecho, esa separación de agua entre España, Europa, el primer mundo y África. Un agua a veces mortal. Esa carga social resuena de manera muy tenue. El título también hace alusión, de manera también tangencial a la expresión “Beberse hasta el agua de los floreros”. El agua de los floreros podría ser también donde se echan las copas cuando el invitado está en el baño, quizá para no beber tanto o porque sospechamos que están envenenadas.

La documentación de la pieza es mínima, forzando al espectador a creer en la palabra del artista. Hay una acción de máximo esfuerzo y mínimos resultados. Absurdo y agua se vuelven a unir como en *Paradoja de la praxis* y *El lago de los cisnes*.

La tercera parte de la misma serie, es *Obra indemostrable* (2013), un sofá compartido entre dos hogares de vecinos pared con pared que apenas se conocen y que viven en portales diferentes. El sofá, de manera indemostrable, está lo más cerca posible de su forma original suponemos que separado apenas unos centímetros por la pared.



## Preferiría hacerlo sin resultados

Este separar unos centímetros un sofá, supone localizar vecinos pared con pared que no se conocen, seccionar el mueble, subirlo y hacer cálculos. Es interesante que la documentación visual siempre va a ser frustrante. Volvemos a pensar en términos de rentabilidad visual, dado que nuestro trabajo es el arte. Aquí obtenemos dos fotos que sin el relato del proceso temporal previo no tienen sentido ni belleza.

Encontramos similitudes ya mencionadas en cuanto al hacer que no produce y lazos también con las maneras de trabajar el entorno doméstico y casero de Roman Ondak respecto a lo público y el contexto museo.

Hay una obra que ocurre en otro contexto pero movida por el mismo espíritu y en la misma época: *Buenos vecinos* (2013). Se intercambiaron electricidad entre el centro 1646 de La Haya y sus vecinos, con los que tienen muy buena relación desde hace años. Por un lado nos iluminaban una lámpara gracias a la que se podían ver los collages de una de las salas y a cambio 1646 alimentaba la lámpara del salón de su casa. Se usaron dos cables de dos colores que eran visibles desde la fachada y se podía seguir el recorrido hasta la sala.

El resultado en sí, era totalmente irrelevante. El intercambio, la transacción era la obra. Es decir, el proceso era la obra. Podríamos hacer un paralelismo entre proceso-obra y cable-bombilla. El cable era terriblemente largo y la bombilla de un tamaño corriente.

## La reconquista de lo inútil

Esta obra y la anterior, tienen que ver además sobre el convivir con los demás. Pero ese es un tema que, más allá de una vecindad evidente aquí, pared con pared, es extrapolable a tantas y tantas obras. La fila de personas esperando nada de *Good feelings in good times* (2003) de Roman Ondak tiene que ver con cómo reaccionamos a los gestos de los seres que nos rodean y la empresa común de *Cuando la fe mueve montañas* de Francis Alÿs nos habla del contagio de un deseo. Obras absurdas que encierran en su improductividad más de un tema.



Fig. 165. Fermín Jiménez Landa. *El agua de los floreros*. 2013

En el contexto de un proyecto sobre ineficiencia en el trabajo intercambiaron dos tubos de fluorescente de dos oficinas situadas a 150 kms, entre Farnham y Canterbury (*The right left*, 2014). Eran dos oficinas homólogas de una misma universidad cuya distancia crea ciertos impedimentos logísticos y burocráticos. Una pequeña brecha espacio temporal se abrió en ese instante. Hubo que conducir por primera vez en sentido contrario. A simple vista no se distinguía de un conductor cualquiera más o menos torpe. Es por tanto otra obra donde lo



## Preferiría hacerlo sin resultados

visual no produce imagen que signifique el contenido real de la obra. Vuelve a coincidir el tema de la acción con la lógica interna del trabajo. Un proceso que podría convertirse también en *loop*; intercambiarla una y otra vez.



Fig. 166. Fermín Jiménez Landa. *Obra indemostrable*. 2015

En definitiva, hemos visto obras que podrían realizarse como esta última en *loop*, un conjunto de mitos de Sísifo que desdeñan la productividad pero no el esfuerzo. Hemos detectado que la imposibilidad de documentar visualmente las obras las reúne con su tema y con su espíritu, el de dejarlo todo como estaba, aunque añadiendo un sentido que resuena a lo lejos y que reside en lo que ocurre mientras se hace, dado que al final del camino no hay nada, salvo un rastro de gotas tras el hielo que se van evaporando rápidamente.

## La reconquista de lo inútil



Fig. 167. Fermín Jiménez Landa. *Buenos vecinos*. 2013



Fig. 168. Fermín Jiménez Landa. *The right left*. 2014

**5.**  
***CONCLUSIONES***

En primer lugar, hemos encontrado en nuestra búsqueda de la inacción en el marco de la producción artística cómo el infraleve de Duchamp es un recurso útil en la sociedad postindustrial contemporánea. Con el paso de los años las condiciones de trabajo han cambiado, diluyéndose el tiempo de trabajo y de ocio, ocurriendo una “jueguización” de los contextos no lúdicos. Vivimos además una ubicuidad de las tecnologías cartográficas y las redes sociales y en general una deriva de la sociedad del espectáculo y lo visual. Nos parece por tanto que tiene sentido para los artistas posteriores trabajar desde una sensibilidad infraleve como reacción, llevando a cabo una rebelión muda.

Por el mismo motivo hallamos en la opción por la desaparición un recurso poético muy adecuado en la creación contemporánea. El silencio y el escamoteo durante años de Marcel Duchamp hubiera resultado más dramático en el contexto actual.

Hemos leído textos de los años sesenta que advertían sobre la batalla por hacer del tiempo libre de la clase obrera o un tiempo verdaderamente libre o un tiempo de trabajo camuflado para el sistema mediante la industria del ocio. En la contemporaneidad este conflicto sigue vigente y por ello encontramos en la negación a producir más espectáculo e imágenes vistosas una táctica muy válida para el presente. Se tratará entonces de repensar el placer.

## Conclusiones

Detectamos vínculos entre la inacción Duchampiana, la ironía y los valores del sur (aquellos que favorecen el disfrute de la vida terrenal, el trabajo gozoso y moderado y la solidaridad por encima de la competitividad). Hemos encontrado una relación entre esa negación a hacer y la complicidad con el público.

La ironía también es un pacto, un compartir. Encontramos un motivo por el que el humor está siempre presente en la obra personal: el deseo de socializar, de colectivizar, priorizándolo a la competitividad y a la visión de un perfil del artista genial.

Hallamos en la corriente del conceptual romántico una manera de unir lo colectivo y lo personal, lo conceptual (comunicación lógica, compartir) con lo romántico (subjetividad, irracional) y consideramos que esa visión de un mundo frágil y fragmentario está relacionado en las prácticas artísticas con una manera de formalizar obras frágiles, inexactas, modestas e insuficientes. Igualmente los valores del sur que hemos citado asumen el futuro como algo oscuro e incierto y resuelven el cotidiano mediante el apaño y el sorteo de las adversidades. Hemos encontrado de nuevo que lo inacabado y fragmentario nos vuelve a aludir a Duchamp y en general a toda una serie de artistas que han priorizado el proceso y lo vivencial sobre el resultado final, decantándose por tanto por un perfil de artista menos útil al mercado financiero.

## La reconquista de lo inútil

El error, lo inexacto, lo accidentado, rasgos heredados del romanticismo, nos han parecido adecuados como pequeña resistencia a un sistema basado en el éxito. Nos preguntábamos al comienzo sobre la relación entre obra y actitud al hilo entre otros, de los artistas cuyas obras habían fracasado, o incluso sus carreras profesionales eran el fracaso en sí mismas. Hemos ido concluyendo tras una serie de ejemplos que actitud y obra van de la mano, creando un mensaje. En este caso, una oda al fiasco.

Nos parece que el arte y el pensamiento se ha adelantado con sus investigaciones sobre el caminar y el desplazarse en el espacio a problemáticas contemporáneas sobre la presencia de las tecnologías de fotografías de satélite. Algunos proyectos más recientes retoman esas maneras de trabajar, pensamos especialmente en la psicogeografía, añadiendo nuevos elementos que proporcionan reflexiones muy interesantes a las sociedades de hoy.

Detectamos una manera muy útil de enaltecer la inutilidad; la de los artistas que encarnan en primera persona con sus trabajos artísticos el papel de Sísifo, subiendo una piedra por la montaña plenamente conscientes de que al llegar a la cima caerá. Independientemente de la acción en sí, la condición absurda de tareas artísticas de esta naturaleza hace que la actitud desplace al contenido como centro de la obra.

Entrando de nuevo en el debate sobre praxis y teoría en la investigación artística, creemos que se deberían considerar las propuestas artísticas como parte de las conclusiones de esta tesis. Conclusiones a las que hemos llegado a través de otro tipo de investigación, que por otro lado hemos ido describiendo en estas páginas.



**6.**  
***BIBLIOGRAFÍA***

### ENSAYOS, CATÁLOGOS Y REVISTAS.

Angelopoulos, T. (2000). *Mi hogar es el viaje*. Barcelona. Revista mientras tanto. N° Primavera

Armengol, D. (2017) Catálogo *Caminar sobre el hielo*. Barcelona, España: Ed. Arts Santa Mónica.

Armengol, D. (2008). *Sorpresas y alegrías del error*. Barcelona, España: Ed. Fundació La Caixa.

Armengol, D. (2008). *La pera era yo*. Revista Descubrir el Arte. N° 121.

Armengol, D. (2009). *Bastardos, ilegítimos e ilegales*. Pamplona, España: Ed. Gobierno de Navarra.

Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Barenblit, F. *Ironía*. (2001) Barcelona, España: Fundació Joan Miró, Koldo Mitxelenea Kulturenea.

Baudelaire, C. (1998) *El Spleen de París*. Madrid, España: Visor.

Bishop, C. (2016) *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas

Boltanski, L. y Chiapello, E. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, España: Akal.

## Bibliografía

- Bourdieu, P. (1995), *Las reglas del arte*, Barcelona, España: Anagrama.
- Bourriaud, N. (2006). *La estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción. La cultura como escenario: modos que el arte reprograma e mundo contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Cabanne, P. (1984) *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona, España: Anagrama.
- Caillois, R. (1994). *Los juegos y los hombres*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Camus, A. *El mito de Sísifo*. (1942) París, Francia: Ed. Gallimard.
- Careri, F. (2002) *Walkscapes: walking as an aesthetic practice*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Careri, Francesco (2016). *Pasear, detenerse*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Debord, G. (1996) *Teoría de la deriva. en: Teoría de la deriva y otros textos situacionistas*. Barcelona, España: Museu d'art contemporani.

## La reconquista de lo inútil

- Debord, G. (1997) *Revolución y contra-revolución en la cultura moderna*, en *Fuera de Banda: Situacionistas: ni arte, ni política, ni urbanismo*, #4, Valencia, España.
- Debord, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Valencia, España: Pre-textos.
- De Los Ángeles, Á. (2007) *Todo es imposible. Fermín Jiménez Landa*. Burriana, España Ed. Ajuntament de Burriana.
- Díaz Guardiola, J. *El producto (Fermín Jiménez Landa. Euforia)*. ABCD Cultural. ABC. Número del 25/11/2006. p. 46
- Díaz Guardiola, J. *Entrevista con Fermín Jiménez Landa*. ABCD Cultural. ABC. Número del 3/4/2010. p. 30-31
- Duchamp, M. (1989) *Notas*. Madrid, España: Editorial Tecnos.
- Eco, U. (1998). *Entre mentira e ironía*. Barcelona, España: Lumen.
- Fournel, V. (1858) *Ce qu'on voit Dans les rues de Paris*. París, Francia: Adolphe Delahays.
- Filliou, R. (2003). *Robert Filliou: Genio sin talento*. Barcelona, España: Museum Kunst Palast / Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Filliou, R. (2003). *El arte es lo que hace la vida más interesante que el arte*. Québec, Canada: Les Éditions Intervention.

## Bibliografía

- Forriols, R. *Toda la euforia posible*. Periódico El Levante. Número de 8/12/2006. p. 33.
- Gadamer, H. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona, España: Paidós y UAB.
- G. Torres, D. (2006) *Entornos próximos. Fermín Jiménez*. Vitoria, España: Ed. Artium.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona, España: Bellaterra.
- García, P. *Souvenirs fríos de fresa*. Periódico La Verdad. Número de 30/03/2011 p. 42-43
- Gielen, P. (2014), *El mur-mullo de la multitud artística. Arte global, política y posfordismo*, Madrid: Brumaria.
- Gigerenzer, G. (2008). *Decisiones instintivas: la inteligencia del inconsciente*. Barcelona, España: Ed. Ariel.
- Gómez Haro, L. (2014). *Del humor en el Arte Contemporáneo: teoría y práctica*. Castellón, España: UJI.
- Guasch, A. M. (2000) *El arte último del siglo XX*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Han, B-Ch. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona, España: Herder.
- Havránek, V. (2007) *Jirí Kovanda. The faint breeze of everyday*. Flash Art. Número de Noviembre/Diciembre, 2007. p. 80-83
- Higsmith, P. (1987) *Crímenes imaginarios*. Barcelona, España: Ed.

## La reconquista de lo inútil

- Anagrama.
- Herzog, W. (2010) *La conquista de lo inútil*. Barcelona, España: Ed. Blackie Books.
- Hontoria, J. (2010) *Bas Jan Ader. Entre dos tierras*. Santiago de Compostela, España: Ed. Xunta de Galicia.
- Huizinga, J. (1972) *Homo ludens*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Huizinga, J. (2014). *Acerca de los límites entre lo lúdico y lo serio en la cultura*. Madrid, España: Casimiro
- Izuzquiza, I. (2004) *Filosofía de la tensión: realidad, silencio y claroscuro*. Barcelona, España: Ed. Anthopos.
- J. Smart, A. (2014). *El arte y la ciencia de no hacer nada*. Madrid, España: Ed. Clave intelectual.
- Jacobs, J. (2011) *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid, España: Ed. Capitan Swing.
- Jiménez Landa, F. (2007) *Pamplona Jóvenes Artistas*. Pamplona, España: Ed. Ayuntamiento de Pamplona.
- Jiménez Landa, F. (2010). *Confianza ciega*. Valencia, España: Autoedición.
- Kúleshov, L V. (1974). *Cine y revolución*. Buenos Aires, Argentina: Ed. La flor.

## Bibliografía

- Laddaga, R. (2010). *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Larsen, L. B. (2014). Círculos dibujados en el agua: el juego en tonalidad mayor. En catálogo de la exposición Playgrounds. Reinventar la plaza. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- LAFARGUE, Paul. (2011). *El derecho a la pereza*. Madrid, España: Maia Editores.
- Lefebvre, H. (1969). *El derecho a la ciudad*. Barcelona, España: Ed. Península.
- Newton, I. (1987). *Philosophiæ naturalis principia mathematica*. Londres, Inglaterra: Real sociedad de Londres.
- Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus*. México D.F., México: Siglo veintiuno editores.
- Maffesoli, M. (2005). *La tajada del diablo*. México D.F., México: Siglo veintiuno editores.
- Maffesoli, M. (2005). *La transfiguración de lo político*. Barcelona, España: Ed. Herder.
- Marcus, G. (2003). *Rastros de Carmín*. Barcelona, España: Ed. Anagrama.
- Mayer, M. *Erwin Wurm. Guest Editor. 083*. NEO2. Número de Noviembre, 2010.
- Melville, H. (2007). *Bartleby, el escribiente*. Madrid, España: Ed.

## La reconquista de lo inútil

- Nórdica.
- Melville, H. (2008). *Moby Dick*. Madrid, España: Ed. Alianza.
- Méndez, N. (7/2/2015). *Fermín Jiménez Landa en Artium*. ABC Cultural. P. 21.
- Minguet, J. M. (2008). *Buster Keaton*. Madrid, España: Ed. Cátedra.
- Moraza, J. L. (2008). APORÍAS DE LA INVESTIGACIÓN (tras, sobre, so, sin, según, por, para, hasta, hacia, desde, de, contra, con, cabe, bajo, ante, en) ARTE. NOTAS SOBRE EL SABER. Notas para una investigación artística. Vigo, España: Universidad de Vigo, Servicio de publicaciones.
- Orozco, G. (2005). *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. México DF, México: CONACULTA/Turner.
- Ordine, N. (2015). *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*. Barcelona, España: Acanalado.
- Pasolini, P P. (2010). *Cartas luteranas*. Madrid: Ed. Trotta.
- Pasolini, P P. (2009). *Escritos corsarios*. Madrid, España: Eds. del Oriente y del Mediterráneo.
- Perec, G. (2012). *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*. Barcelona, España: Ed Gustavo Gili.
- Pérez, D. (2008). *Sin marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*. Valencia, España: Universidad Politécnica de Valencia.
- Pérez Pont, J. L. (2010) *Fermín Jiménez Landa. Todo lo que de verdad importa*. Madrid. Revista EXIT Expres. Número 46.
- Pont Flotant. (2015) *Yo de mayor quiero ser Fermín Jiménez*.



## Preferiría hacerlo sin resultados

Valencia, España: Ed. El pont flotant.

Queneau, R.; Perec, G.; Le Lionnais, F, Calvino, I y otros (2016) *OULIPO. Ejercicios de Literatura Potencial*. Buenos Aires, Argentina: Casa Negra.

Racionero, L. (1983). *Del paro al ocio*. Barcelona, España: Ed. Anagrama.

Ramírez Ramírez, C. (1999) *Preparando el regreso a lo real*. San José, Costa Rica: Ed. EUNED.

Rivera Garza, C. (2012). *El mal de la taiga*. Barcelona, España: Ed. Tusquets.

Rubira, S. (2008). *El azar como rutina. Entrevista con Ignasi Aballí. Una tirada de dados: Sobre el azar en el arte contemporáneo*. Madrid, España: Ed. Consejería de Cultura y Turismo Comunidad de Madrid.

Russel, B. (2000). *El elogio de la ociosidad*. Barcelona, España. Ed. EDHASA.

Schiller, F. (2005) *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona, España: Ed. Anthropos.

Seneca, L. A. (2010) *De la brevedad de la vida*. Sevilla, España: Ed. JUNTA DE ANDALUCÍA, Consejería de Cultura.

Strelkov, S. P. (1975) *Mecánica*. Lima, Perú: Ed. Mir.

Soureau, E. (1998) *Diccionario Akal de Estética*. Madrid, España: Ed. Akal.

## La reconquista de lo inútil

Suter Latour, G. (2010) *Análisis teórico-práctico del vacío y del silencio en la producción artística contemporánea*. Valencia, España: Universidad Politécnica de Valencia.

Sternberg, R.J. (1997). *Inteligencia exitosa*. Barcelona, España: Paidós.

Stevenson, R. L. (2014). *En defensa de los ociosos*. Madrid, España: Taurus.

Thoreau, H, (1998) *Caminar*. Madrid, España: Ardora ediciones.

Thoreau, H, (2015) *Desobediencia*. Madrid, España: Errata Naturae.

Thoreau, H, (2015) *Walden*. Madrid, España: Errata Naturae.

Unamuno, M. d. (1966) *Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada por Miguel de Unamuno*. Madrid, España: EspasaCalpe, Colecc. Austral, decimocuarta edic.

Valéry, P. (1988). *La idea fija*. Madrid, España: Visor.

Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud: para un análisis de las formas de vida contemporánea*. Madrid, España: Traficantes de sueños.

Vila-Matas, E, (2006) *Bartleby y compañía*. Barcelona, España: Ed. Anagrama.

VVAA (2009) *Ahora todos los chicos están llorando*. Pamplona, España: Ed. Gobierno de Navarra.

## Preferiría hacerlo sin resultados

VVAA (2010a) *Antes que todo*. Madrid, España: Ed. CA2M. Centro de Arte Dos de Mayo. Comunidad de Madrid.

VVAA (2013) *Arte español contemporáneo 1992-2013*. Madrid, España: Ed. La Fábrica.

VVAA. (2002) *Art now. 137 artists at the rise of the new millennium*. Köln, Alemania. Ed. Taschen.

VVAA. (2010b). *Cosas que sólo un artista puede hacer*. Vigo, España: Fundación MARCO, MEIAC.

VVAA. (2006). *Entornos próximos*. Vitoria, España: Ed. Artium.

VVAA. (2002) *Erwin Wurm* Ostfildern-Ruit, Alemania: Ed. Hatje Cantz Publishers.

VVAA. (1994) *Erwin Wurm*. Viena, Austria: Ed. Sophie Haaser, Rainer Fuchs.

VVAA. (2002). *Fluxus y flusfilms 1962-2002*. Madrid, España: Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

VVAA. (1997) *Historia del Arte. El mundo contemporáneo*. Madrid, España: Alianza Editorial.

VVAA. (2003). *Jon Mikel Euba. KILL'EM ALL*. Vitoria, España: Ed. ARTIUM; Fundació Antoni Tapies; Región de Murcia. Dirección de Proyectos e Iniciativas Culturales. Murcia Cultural, S.A.

VVAA. (1998) *Miquel Barceló. 1987-1997*. Barcelona, España: Ed. MACBA.

## La reconquista de lo inútil

VVAA. (2006) *Muestra de Artes Visuales. Creación INJUVE*. Madrid, España: Ed. Instituto de la juventud.

VVAA. (2009) *Muestra de Artes Visuales. Creación INJUVE*. Madrid, España: Ed. Instituto de la juventud.

VVAA. (2014) *Playgrounds. Reinventar la plaza*. Madrid, España: Ed. MNCARS.

VVAA. Recopilación de Salomé Cuesta, Emilio Martínez, Mau Monleón y Marina Pastor. (2002) *Selección de textos sobre PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y ESPACIO PÚBLICO*. Valencia, España: Departamento de Escultura. Universidad Politécnica de Valencia.

VVAA. (2010) *Sin motivo aparente*. Madrid, España: Ed. CA2M. Centro de Arte Dos de Mayo. Comunidad de Madrid.

VVAA. (2011) *Wilfredo Prieto. Amarrado a la pata de la mesa*. Madrid, España: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo. Comunidad de Madrid.

Winnicott, D. (1979). *Realidad y juego*. Barcelona, España: Paidós

Winnicott, D. (1990). *El gesto espontáneo*. Barcelona: Paidós.

Weber, M. (2009) *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México D.F, México.: Premia Editora de Libros.

Wetzel, M. (2006) *Cutting/Edge. On Photographic Intervention in the work of Felix Gonzalez-Torres. In Felix Gonzalez-Torres*. Berlín, Alemania: Ed. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK).

Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la*

### PÁGINAS WEB

ARTE AL DÍA. RIVANE NEUENSCHWANDER: *Poética y responsabilidad en todas las cosas del mundo*. Recuperado de: [http://es.artealdia.com/International/Contenidos/Artistas/Rivane\\_Neuenschwander](http://es.artealdia.com/International/Contenidos/Artistas/Rivane_Neuenschwander)

Barro, D. (2011). Karmelo Bermejo, punto y seguido. Revista El Cultural. El Mundo. Número de 2/08/2011. Recuperado de: <https://elcultural.com/Karmelo-Bermejo-punto-y-seguido>

Calvo Ulloa, Á. (2014). *Con los zapatos lijados, para que no pase desapercibida: Fermín Jiménez Landa y El lago de los cisnes*. [www.a-desk.org](http://www.a-desk.org) Recuperado de: <http://a-desk.org/magazine/con-los-zapatos-lijados-para-que/>

Camnitzer, L. (2014). *La misión del artista es la de eventualmente autoeliminarse. La Mula*. Recuperado de: <https://redaccion.lamula.pe/2014/10/11/la-mision-del-artista-es-la-de-eventualmente-autoeliminarse/andreshare/>

De Los Ángeles, Álvaro. (2013). *Jo de major vull ser Fermín Jiménez*. Revista digital MAKMA. Recuperado de: <http://www.makma.net/jo-de-major-vull-ser-fermin-jimenez/>

Duchamp, M. (1994). The creative act. Spotify.com. Recuperado de: <https://open.spotify.com/album/5wj8iGSlcqZ8d3wGudXVCA>

Ebels, P. (2012). *Art to protest politics in Spanish town. Euobserver*. Recuperado de: <http://euobserver.com/culture/117938>.

Espejo, B. (2011). *Amikejo, una patria común para Jiménez Landa y Lee Welch*. Revista El Cultural. El Mundo. Número de 2/08/2011. Recuperado de:

[http://www.elcultural.es/noticias/ARTE/1934/Amikejo\\_una\\_patria\\_comun\\_para\\_Jimenez\\_Landa\\_y\\_Lee\\_Welch](http://www.elcultural.es/noticias/ARTE/1934/Amikejo_una_patria_comun_para_Jimenez_Landa_y_Lee_Welch)

Espejo, B. (2013). *El peso aproximado de Fermín Jiménez Landa*. Revista El Cultural. El Mundo. Número de 8/3/2013. Recuperado de: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/32456/El\\_peso\\_aproximado\\_de\\_Fermin\\_Jimenez\\_Landa](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/32456/El_peso_aproximado_de_Fermin_Jimenez_Landa)

Espejo, B. (2010). *Entrevista con Francis Aljys*. Revista El cultural. El Mundo. Número de 17/12/2010. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Francis-Alys/28336>

Espejo, B. (2010). *Roman Signer. Como artista, espero no estar completamente desfasado*. Revista El cultural. El Mundo. Número de 4/06/2010. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Roman-Signer/27316>

Fernández-Savater, A. (2017). *Una vida que se basta a sí misma: la revancha de los “valores del sur”*. [www.eldiario.es](http://www.eldiario.es) Número del 30/6/2017. Recuperado de: [https://www.eldiario.es/interferencias/capitalismo-crisis-revolucion\\_cultural\\_6\\_660094029.html](https://www.eldiario.es/interferencias/capitalismo-crisis-revolucion_cultural_6_660094029.html)

Folland, T. *Felix Gonzalez-Torres, “Untitled” (billboard of an empty bed)*. Khan Academy. Recuperado de: <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-united-states/a/felix-gonzalez-torres-untitled-billboard-of-an-empty-bed>

Heiser, J. (2002). *Walk on the Wild Side*. Frieze Magazine. Número 69 Septiembre 2002. Recuperado de: [http://www.frieze.com/issue/article/walk\\_on\\_the\\_wild\\_side/](http://www.frieze.com/issue/article/walk_on_the_wild_side/) (Última visita 11 de Agosto de 2014)

Heiser, J. (2011). *Moscow, Romantic, Conceptualism, and After*. Frieze Magazine. Número 29 Noviembre 2011. Recuperado de: <http://www.e-flux.com/journal/moscow-romantic-conceptualism-and-after/>

- Hontoria, J. (2017). Camille Henrot, etnógrafa digital. Revista El Cultural. El Mundo. Número de 17/11/2017. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/noticias/arte/Camille-Henrot-etnografa-digital/11460>
- Hontoria, J. (2013). *Documenting André Cadere (1972-1978)*. Revista El Cultural. El mundo. Número de 8/1/2913. Recuperado de: [http://www.elcultural.es/noticias/ARTE/4234/Documenting\\_Andre\\_Cadere\\_\(1972-1978\)](http://www.elcultural.es/noticias/ARTE/4234/Documenting_Andre_Cadere_(1972-1978))
- Hontoria, J. (2013). *Fermin Jiménez Landa. Galería Bacelos*. Artforum. Edición digital. Recuperado de: <http://artforum.com/picks/section=eu#picks39526>
- Hontoria, J. *Gabriel Orozco. (2009). El despertar de México es sólo mérito de sus artistas*. Revista El Cultural. El Mundo. Número de 23/12/2009. Recuperado de: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/11292/Gabriel\\_Orozco](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/11292/Gabriel_Orozco)
- Hontoria, J. (2013). *Pierre Huyghe y la abrumadora vitalidad del presente*. Revista El Cultural. El Mundo. Numero de 12/11/2013. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/noticias/arte/Pierre-Huyghe-y-la-abrumadora-vitalidad-del-presente/5565>
- Kazil, P. (1999-2005). *Urban & Adventurous Artists*. Recuperado de: <https://kazil.home.xs4all.nl/advart01.html>
- KURIMANZUTO.COM. *Roman Ondak*. Recuperado de: <http://kurimanzutto.com/artists/roman-ondk>
- Lleó, R. (2013). *ARCOMadrid*. Art-Agenda. Recuperado de: <http://www.art-agenda.com/reviews/arcomadrid/>
- Lleborgdorff, H. (2010). *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of the Arts. Recuperado de: <http://www.gridspinoza.net/sites/gridspinoza.net/files/el-debate->

- sobre-la-investigacion-en-las-artes.pdf
- Mah, S. (2010). *Roman Signer. Film installation*. Matadero.com. Recuperado de: <http://www.mataderomadrid.org/ficha/354/roman-signer.html>
- Martínez Hoyos, F. (2016). *Elogio de la pereza. Contra la teología de los conceptos de ganancia y pérdida*. Estado Mental. Recuperado de: <https://elestadomental.com/diario/elogia-de-la-pereza>
- Peran, M. *Wilfredo Prieto (arte para tropezar)*. www.martiperan.com Recuperado de: <http://www.martiperan.net/print.php?id=46>
- Uría Maqua, I. (2009) *La escondida senda y el huerto del poeta en la Oda I de Luis de León*. Centro Virtual cervantes. P.40 Recuperado de: [https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/105/105\\_037.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/105/105_037.pdf)
- VVAA. Vvork Recuperado de: <http://www.vvork.com/>
- Zavala, L (1997) *Bibliografía sobre humor, ironía y parodia en teoría literaria y campos afines*, en Texto crítico. Nueva época, III. 4-5, pp. 222-230. Recuperado de: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7325/199745P222.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

