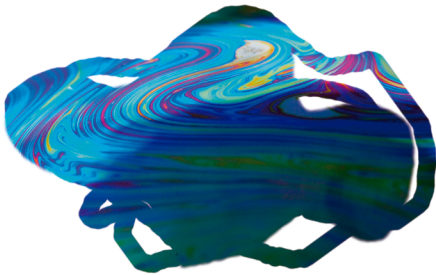


Universitat Politècnica de València
Facultat de Belles Arts

*BAÑOS SIN FRONTERAS
POLÍTICAS DE LA CO-IMPLICACIÓN*



silvia ariño gurrea



Tipología 4
Dirigido por Mijo Miquel

València, junio de 2020

Las Luces sólo se curan con más Luces.

Madame de Staël

Nuestra relación con lo verdadero pasa por los otros. O bien vamos a lo verdadero con ellos, o no es hacia lo verdadero donde vamos. Pero el colmo de la dificultad es que, así como la verdad no es ningún ídolo, los otros tampoco son dioses. No hay verdad sin ellos, pero no basta estar con ellos para alcanzar la verdad.

Merleau-Ponty

Mientras el tigre no puede dejar de ser tigre, no puede destigrarse, el hombre vive en riesgo permanente de deshumanizarse.

José Ortega y Gasset

AGRADECIMIENTOS

Gracias a todas las personas del Círculo Dialéctico de la FBBAA de la UPV del año 2019 por el tiempo, espacio y diálogos compartidos.

Gracias a mi tutora, al profesorado del Máster y a mis compañeras y compañeros por el apoyo.

Gracias a Paula, Tinhi, Marc, David y Vicent por la convivencia.

Gracias a mi familia, amigas y amigos por estar siempre ahí.

RESUMEN

Este trabajo tiene su origen en la reflexión sobre la ética, cuestión que por definición nos obliga a pensar en relación al otro y a menudo nos lleva a analizar conceptos como comunidad y justicia. En su deriva teórica, se cuestiona por el Nosotros posible y se propone revisarlo desde las artes y la filosofía mientras mantiene presente su reverso, las tareas a las que nos enfrentamos, que requieren también de la política de forma ineludible. En consecuencia, desde este trabajo intentaremos ser críticas con el poder pero también asumirlo, entendiendo que su actuación ha de interesarnos si queremos cambiar las dinámicas actuales; responsabilizándonos del mundo que, si bien ya está ahí, no dejamos de co-constituirlo.

Una de nuestras formas de reflexionar se basa en la producción artística, que en este caso involucra un imaginario cultural cuyo énfasis está puesto en la relación con los demás y la imposibilidad de ser un individuo. Para ello, se han elaborado una serie de vídeos inspirados en la idea de baño como lugar universal que recoge el trasfondo anónimo que recorre nuestra condición humana o de seres en el mundo con los Otros. Desde estos trabajos, el baño supone un marco de comunicabilidad y representa la compleja unión de formas de vida.

PALABRAS CLAVE

Ética; Interdependencia; Intersubjetividad; Modernidad; Videocreación

ABSTRACT

This work has its origin on the reflection on ethics, an issue that by definition forces us to think in relation to the other and often leads us to analyze concepts such as community and justice. In its theoretical drift, it is questioned by the possible Us and it is proposed to review it from the arts and philosophy while keeping its reverse side in mind, the tasks we face, which also require politics inescapably. Consequently, from this work we will try to be critical of power but also to assume it, understanding that its performance must interest us if we want to change the current dynamics; taking responsibility for the world that, although it is already there, we do not stop co-constituting it.

One of our ways of reflecting is based on artistic production, which in this case involves a cultural imaginary whose emphasis is placed on the relationship with others and the impossibility of being an individual. To do this, a series of videos have been produced inspired by the idea of bathing as a universal place that gathers the anonymous background that runs through our human condition or that of beings in the world with Others. From these works, the bathroom is a framework of communicability and represents the complex union of life forms.

KEY WORDS

Ethics; Interdependence; Intersubjectivity; Modernity; Video art

ÍNDICE

<i>Nota de la autora</i>	4
1. INTRODUCCIÓN.....	6
2. NOTAS PARA PENSAR EL NOSOTROS.....	11
2.1. DEBATES HISTÓRICOS.....	13
2.2. TRASFONDO POLÍTICO.....	18
3. ENTENDER LA ÉTICA Y SUS FUNCIONES.....	20
3.1. ÉTICA E INDIVIDUO EN UN CONTEXTO GLOBAL.....	22
3.2. ÉTICA, POLÍTICA Y UNIVERSALISMO.....	24
3.3. ÉTICA Y DIÁLOGO INTERCULTURAL	27
4. EL CARÁCTER DE LA ILUSTRACIÓN.....	29
4.1. OBJETIVOS Y CREENCIAS DEL PROCESO ILUSTRADO.....	31
4.2. ALGUNOS DEBATES DE ILUSTRADOS Y HEREDEROS DE LA ILUSTRACIÓN.....	35
5. COMENTARIOS FINALES.....	38
6. ANTECEDENTES.....	41
7. PROYECTO FINAL.....	49
7.1. PRIMEROS PASOS.....	49
7.2. PRIMERAS CONCLUSIONES Y ADAPTACIONES.....	54
7.3. REFERENTES ARTÍSTICOS.....	57
7.4. ¿QUÉ COMPONE UN ACONTECIMIENTO ARTÍSTICO?.....	70
7.5. ANÁLISIS DE LAS OBRAS.....	74
7.5.1. HERMANAS Y COMPAÑERAS.....	75
7.5.2. PERSONA, RÍO, MURCIÉLAGO.....	78
7.5.3. SOMOS.....	83
7.5.4. PREPROYECTOS.....	89
8. DISEÑO DEL ESPACIO EXPOSITIVO.....	92
9. CONCLUSIONES.....	100
FUENTES REFERENCIALES E ÍNDICE DE IMÁGENES.....	103

Nota de la autora

Hemos creído necesario elaborar esta breve nota introductoria al desarrollo del texto para aclarar los marcos conceptuales en los que nos situamos y desde los que hemos intentado trabajar, confiando que revelar nuestras concepciones más profundas suponga un ejercicio tanto de conciencia para nosotras como aclaratorio para el lector, lo que además nos permite sugerir una disposición lo más justa posible con la realidad.

En primer lugar, nos gustaría evidenciar que los intereses que mueven este trabajo son heterogéneos y están relacionados con otros campos del saber de los que no disponemos de un conocimiento formal, pero que esperamos desplegarlos de forma coherente y hacerles suficiente justicia. De hecho, uno de nuestros intereses parte precisamente de la idea de la importancia de tratar de poner en relación diversas esferas de conocimiento, puesto que en el estado de autonomía hiperbólica que nuestra idea de saber ha llegado a alcanzar en nuestros días, consideramos importante señalar las comunicaciones, mezclas, continuidades y rupturas que no sólo se dan de forma evidente en los contextos materiales sino también en el propio territorio conceptual. La contaminación entre las diversas esferas del saber creemos que implica un pensar abierto, dado tanto a la argumentación y a la crítica como a la creación, lo que hace indispensable la perspectiva artística en cualquier temática y campo de estudio.

Por tanto, este trabajo se encuentra atravesado por un entendimiento del hacer artístico cuya contextualización no sólo es indispensable para su lectura (lectura que, por supuesto, se ve más favorecida por la interpretación y el cruce de experiencias que por su contención en un mensaje cerrado), sino que al entenderse a sí mismo como una práctica intelectual, histórica y cultural necesita de mantenerse abierto y continuamente dialogante con el contexto. Esta idea de práctica artística tiene una amplia tradición en el mundo de las artes y puede necesitar, además de una materialización y una metodología de trabajo, un tiempo de estudio de su relación con otros saberes, puesto que en ningún momento oculta su forma particular de entablar conversación con éstos y de situarse en las problemáticas del mundo contemporáneo.

Por ello, hemos querido dotar de gran importancia al estudio de los términos y del marco conceptual en el que hemos decidido inspirarnos y con el que hemos trabajado. Así, pretendemos no malinterpretar ciertos debates ni quedarnos en su formulación más superficial, porque si bien nuestras capacidades y nuestro contexto artístico hacen siempre

un uso interesado de ellos, pretendemos trabajar con el máximo rigor posible de acuerdo a unas exigencias personales que creemos que coinciden con la idea de práctica artística anteriormente descrita y que esperamos que se ajusten también a las exigidas para la superación de este trabajo.

Asimismo, nos gustaría aspirar a pensar que, en la medida de lo posible, este intento de poner en relación consciente términos y perspectivas (si bien estas relaciones ya han sido visualizadas y descritas por otras autoras y autores) nos permite confiar en un debate más plural, donde más agentes puedan actuar en él y donde las artes no ocupen un lugar simplificado por la idea de una subjetividad contingente o de una creatividad pasajera. El presentarse de esta forma explícita y contextualizada es un intento de ayudar a reabrir debates y en el mejor de los casos de servir de apoyo para seguir pensando.

Para terminar, queremos puntualizar que trabajar desde esta visión no implica un perjuicio sobre otras concepciones de arte, sino simplemente hemos decidido adscribirnos a ella por una inclinación personal que hemos visto recogida, entre otras, por la cuarta tipología ofrecida por la guía y recomendaciones para realizar el TFM elaborada desde la comisión del máster. De igual forma, creemos estar en consonancia con la especialidad cursada de *Pensamiento contemporáneo*, en la cual hemos tenido oportunidad de reflexionar sobre el hacer artístico de forma transversal, es decir, desde múltiples perspectivas y en relación con otros campos del saber.

1. INTRODUCCIÓN

La investigación que hemos llevado a cabo tiene un caldo de cultivo que nos gustaría evidenciar a la hora de presentar las motivaciones que nos han impulsado a realizar este trabajo. En los últimos años hemos problematizado la alteridad, ese otro que prefijamos y al cual obligamos a cumplir unas normas sociales dispuestas para confirmar dichos prejuicios. Pudiéndose entender al otro desde múltiples pares antagónicos, nos gustaría destacar aquellos grupos que se han visto amenazados y violentados por un poder sistemático, justificado por medio de unos discursos predominantes. El otro, como sabemos, ha sido principalmente encarnado por los negros, los migrantes, los homosexuales, los pobres, etc., y, de manera universal, las mujeres.

Sin embargo, debido a todas las confluencias que se dan entre los diversos grupos catalogados y que nos han hecho derivar hacia un sistema de pensamiento menos ordenado y más interseccional, para realizar este trabajo nos hemos situado en una dicotomía imprecisa pero que refleja un enfrentamiento o al menos una imposibilidad de reconciliación: hablamos del *Nosotros-Ellos*, prefiriendo usar *Otros* sobre el término *Ellos*. Para abordarla, hemos decidido partir de la tesis del feminismo de la igualdad en la que se defiende que, si bien es necesario hablar de diferencias para pensar el mundo, pretender construirlo en base a ellas puede terminar por producir una mayor desigualdad, así como clasificaciones más rígidas (Amorós y de Miguel, 2005). Por ello, nos resulta urgente la tarea de trabajar en el imaginario cultural de un *Nosotros* universalista, puesto que, aunque nos pueda parecer un tema obsoleto, todavía no parece que hayamos asumido la posibilidad de una ontología que nos reúna de manera inapelable.

Parece que entendemos lo común como una evidencia en la que ya no hemos de detenernos, y sin embargo no encontramos ningún proyecto global que nos reúna en torno a la idea de construir una vida más justa y un futuro consciente. Debido a los desastres ecosociales y la dominación económica, casi pareciera que en el presente lucháramos por construir comunidades separadas, autocontenidas e incontagiables por los *Otros*, sin prácticamente reflexionar sobre por qué lo que pensamos para nosotros mismos no puede afectar al conjunto de los *Otros*. Reconocernos como interdependientes pone sobre la mesa todas estas cuestiones y muchas otras, así como las herramientas que hemos creado para su puesta en práctica, como son la ética y el arte.

Ahora que los adelantos técnicos se han globalizado y han logrado traspasar las fronteras (lo que no significa que su acceso se haya democratizado), nos preguntamos por la posibilidad de plantear tareas conjuntas por hacer del mundo un lugar más habitable para todos, sin olvidar en ellas nuestra responsabilidad para con los Otros que están por venir, puesto que también hay un otro futuro. En este trabajo hemos asumido la creencia de para ello que sería indispensable elaborar un discurso común que nos reuniera bajo la idea de comunidad interdependiente y vulnerable, que impidiera discriminar ni asumir roles injustos y maniqueos y que incluyera nociones universalistas de carácter moral, aquellas que suponen una obligatoriedad interna y no meramente jurídica.

Entendemos la antinomia implícita a este discurso, ya que la forma lógica del lenguaje y los conceptos se alejan de las vidas y su cotidianidad, pero también son lo que nos permiten mantener la crítica y la argumentación evitando el dogmatismo (Cortina y Martínez Navarro, 1996), así que intentaremos equilibrar su violenta pero necesaria presencia siempre que sea posible con matizaciones. Nuestra tarea primordial, sin embargo, consiste en reflexionar en torno a un imaginario cultural cuyo énfasis esté en la relación con los demás y la imposibilidad de ser sólo un individuo. Esta declaración y el contexto del que deriva nos permite plantear los objetivos siguientes como guía de nuestra investigación:

a. Conocer nuestro proceso de creación así como el uso que hacemos de los referentes. Nuestro proceso de creación muchas veces gira en torno a una única idea muy sencilla o permanece cambiante en asociaciones sin retorno aparente, lo que a veces nos produce una sensación de inseguridad en la nos hemos tratado de reconocer. También, nos parece de vital importancia aprender a situarnos en una corriente de actividad y de pensamiento que nos ayude a profundizar en nuestros conocimientos e intuiciones y que nos permita evaluarnos, puesto que todo con lo que trabajamos tiene un origen previo y es importante tanto reconocernos en ello, como sentir que tenemos la capacidad de modificar, aunque sea ligeramente, los sistemas de representación entre los que nos movemos.

b. Profesionalizar nuestra práctica artística mediante un seguimiento, documentación y justificación que permita su exhibición y divulgación, porque si bien no buscamos encajar en los parámetros de compra-venta del arte sí aspiramos a compartir y desarrollar nuestros trabajos en contextos de encuentro social.

c. Poner a prueba nuestra capacidad de exposición y análisis de ideas así como de rastreo bibliográfico para tratar de ser lo más claras posible a la hora de desplegar un tema. Pretendemos hacer una incursión mínima pero indispensable de carácter histórico y también una breve identificación de su debate contemporáneo. Debido a mi escasa formación previa en investigación, esta tarea requiere ser modesta.

d. Presentar la actividad artística como un proceso complejo y multipolar que puede requerir del diálogo con otros saberes.

e. Poner en orden los conocimientos adquiridos en el Máster y su papel decisivo en el desarrollo de este trabajo.

f. Sentar las bases de la que pretende ser una futura tesis doctoral, lo que implica reflexionar sobre la adecuación del tema escogido, su importancia en el panorama actual del arte y si a falta de proposiciones resolutorias podemos realizar un entramado con todo lo estudiado que apunte a inquietudes futuras.

La metodología de investigación que hemos desarrollado ha buscado una cohesión naturalizada entre la teoría y la práctica, puesto que ambas han evolucionado en paralelo. Entendiendo que son interdependientes y que “teoría” en su origen etimológico en griego significa *ver*, hemos querido presentarla como la posibilidad de tener una nueva visión y una nueva interpretación de la realidad (Amorós y de Miguel, 2005), lo que creemos que encaja con las discontinuidades de lo real presentadas por las prácticas artísticas.

Asimismo, investigamos obtener resultados o aprendizajes no planificados y fuera de lo predeterminado, los llamados aprendizajes colaterales. Esto tiene una estrecha relación con el carácter experimental de las artes del s. XX, las cuales tienen por lema las variaciones y potencialidades de toda propuesta artística. Si bien es valorable estructurarnos para saber establecer unos objetivos, podemos permanecer abiertas a disidencias y a nuevas necesidades surgidas durante el proceso. Encontramos la materialización de estas sugerencias en el artículo “Trazar el recorrido: los mapas de aprendizajes colaterales como herramienta pedagógica” (Vidagañ, 2018), donde se afirma que el registro de estos nuevos campos del saber no previstos, a saber, los aprendizajes colaterales, puede ser una de las metodologías propias de la investigación artística a la que nos suscribimos. Por ello, insistimos en la importancia de la planificación y contrastación tanto como la del azar y la sorpresa.

El título de este trabajo, *Baños sin fronteras. Políticas de la co-implicación*, deriva de nuestra concepción del baño como un lugar tan público y compartido como privado e individual. El baño, que solemos utilizar de forma individualizada, esconde un halo de universalidad común a los baños en todo el mundo y en la historia, puesto que en ellos realizamos las mismas tareas de limpieza y de alivio y que durante mucho tiempo fueron una actividad compartida. Esta especie de anonimato logra envolvernos e implicarnos, configurando el todo del que participamos. Por ello, una vez que nos reconocemos como interdependientes, esta idea de co-funcionamiento o de co-implicación nos permite hacer énfasis en la importancia de políticas internacionales que aseguren la supervivencia del planeta y la convivencia del género humano.

Para finalizar esta introducción, nos gustaría indicar cómo hemos planificado los apartados de esta memoria y recorrerlos muy brevemente, de forma que exponamos la forma que hemos dotado a esta investigación.

Abrimos este trabajo con el punto 2, *Notas para pensar el nosotros*, que a su vez se subdivide en dos apartados en los que atravesamos el pensamiento de una selección de autores de distintas épocas que con su pensamiento reúnen a todos los seres humanos de forma ontológica e inapelable. Después pasamos al tercer capítulo titulado *Entender la ética y sus funciones*, subdividido en tres partes y en el que nos detenemos a pensar la ética, su pertinencia en nuestro contexto global, su capacidad de establecer diálogos interculturales y sin olvidarnos de la necesaria gestión política del mundo. El cuarto punto de nuestra exposición, *Herencias de la Ilustración*, también se encuentra subdividido y en él repasamos el carácter de la tarea ilustrada y las herramientas que nos ha dejado a día de hoy, así como algunos debates de los ilustrados y los autores herederos del período. Concluimos nuestra investigación teórica con algunos comentarios finales que problematizan de la mano de las críticas posmodernas.

Iniciamos con el punto 6 de *Antecedentes* el recorrido por nuestra práctica artística, visionando en primer lugar tres trabajos anteriores en los que nos reconocemos y que nos han permitido concluir algunas constantes sobre nuestro trabajo. El apartado 7 incluye toda la información referida a la producción artística de este TFM, desde los primeros pasos y las adaptaciones necesarias surgidas por el Estado de alarma hasta los referentes artísticos con los que conectamos tanto formal como conceptualmente, algunas reflexiones sobre los acontecimientos artísticos y el análisis individualizado de las piezas.

El penúltimo punto nos presenta un diseño expositivo posible para el proyecto y finalmente cerramos el trabajo con las correspondientes conclusiones.

Esta organización responde a una voluntad de claridad y concisión, que a pesar de que a veces resulte algo abrupta y pareciera que deseara apuntalar verdades en vez de simplemente tantear ideas, reconoce su discurso fuera de instancias trascendentales y replica la necesidad de abrirse y contextualizarse. Además, su forma de transicionar por los diferentes puntos es un despliegue de algo previamente anunciado, de unos valores y criterios que hemos decidido adoptar y nos han permitido discernir. Mostrar nuestros objetivos y de dónde partimos desde el principio nos hace reconocernos inevitablemente como quienes enunciamos este discurso, añadiéndonos como sujetos al debate y reconociendo la imposibilidad de plantearlo como un estudio objetivo.

Consideramos que nuestro momento actual, definido por Marina Garcés (2017) como situación póstuma -aquella en la que el tiempo del que disponemos es un tiempo de prórroga en un sentido positivo, de tentativa-, que asimismo nos recuerda a la proclamación de José Luis Brea en 1996 sobre la era póstuma de la cultura -vvida por aquellos capaces de imaginar un orden distinto-, es efectivamente un tiempo decisivo para redefinir lo vivible, retomar la pregunta siempre abierta por lo humano y pensarnos como proyecto inacabado. Este tiempo nuestro es, tal y como se ha visto reflejado siempre en la historia, una oportunidad latente de ponerle límites al poder; a él nos debemos y de aquí partimos.

2. NOTAS PARA PENSAR EL NOSOTROS

En esta primera parte nuestro enfoque se dirige a las problemáticas planteadas desde la filosofía moderna para poder fundamentar la idea de un Nosotros que nos reúna ontológicamente. Posteriormente, se retomará este tema para revisarlo desde las propuestas y reflexiones artísticas a través de los referentes, propuestas que pueden aportarnos, entre otras muchas cosas, el imaginario cultural necesario del que requerimos para pensar, con el que nos relacionamos afectivamente y nos inspira para actuar. Sin embargo y como anunciábamos al principio, hemos creído necesario partir de reflexiones teóricas que nos ayuden a distinguir, contextualizar y razonar.

La cuestión del Nosotros, también planteada en un lenguaje más moderno como la problemática de la intersubjetividad, se inicia con el cuestionamiento del sujeto y el desplazamiento al centro del tema de la otredad que se da en la filosofía europea del siglo XX, la cual trata de expresar los múltiples problemas de la convivencia humana, sobre todo después de las guerras, genocidios y horrores vividos. Por ello, esta filosofía se relaciona irremediamente con presupuestos antropológicos y ético-políticos que añaden nuevas dimensiones a la problemática intersubjetiva, alejándola inevitablemente de la anterior filosofía de la conciencia, aquella que situaba al sujeto y su conciencia como fundamentos de la metafísica. Esta nueva tonalidad nos revela que el encuentro y el desencuentro con el otro viene marcado no sólo por una particularidad del ser sino por las variadas relaciones humanas en sociedades asimétricas.

Concretar la intersubjetividad no es tarea fácil, puesto que es un término amplio y utilizado desde diversos enfoques. No vamos a plantearlo como el problema de la alteridad y la accesibilidad entre sujetos diferenciados entre sí, sino más bien como la dimensión del mundo compartido, bien marcada por un sentido intencional. Sin embargo, asumimos en nuestra perspectiva un vestigio conceptual que nos remite a la relación del yo con un otro como un reflexionar sobre lo extraño, lo que implica que no será nunca evidente y estará siempre en redefinición. Creemos que nuestra condición situada conlleva no perder de vista una pluralidad que sí alude a las conciencias, si bien estas se reconocen entrelazadas y en necesaria reciprocidad mediada por un código común. La intersubjetividad, a grandes rasgos, implica la participación constante en las formas del mundo, el reconocer que el Nosotros nos compone pero no tiene voz propia (y que esta hay que hacerla) y el hecho de que siempre estamos referidos a los otros, sobre todo a

través de nuestros conceptos, cuerpos y códigos. Asimismo, nos comprometemos a poner entre paréntesis la validez tanto de la experiencia de la objetividad como de la subjetividad.

El otro, muchas veces relacionado con el extranjero, nos permite plantear un Nosotros marcadamente intercultural, lo que supone una reincidencia en la idea de mundo compartido para con el que tenemos responsabilidades tanto políticas como morales. Todas las diferencias entre el otro y el yo son un recordatorio constante de nuestras diferencias y extrañezas con el mundo, lo que aplica constantes capas y significados a nuestra existencia. Las dimensiones sociales, políticas y culturales que están presentes en este encuentro-desencuentro nos disponen en la necesidad de textualizarlo para contar siempre con un marco cognitivo disponible para expresar nuestras relaciones. En un formato de simples apuntes, a continuación nos gustaría indagar un poco en la construcción de un Nosotros del que podamos participar.

2.1. DEBATES HISTÓRICOS

Tras una modesta consulta de algunos textos fundamentales que han tratado la temática del Nosotros, clásicos y contemporáneos, hemos intentado componer una imagen que reúna los conceptos fundamentales del debate así como aquellos que nos parecen vigentes para los debates de hoy. El recorrido que mostramos está totalmente influido por la filósofa catalana Marina Garcés, quien en un texto de 2009 titulado “Un mundo entre nosotros” proponía como protagonistas del relato del Nosotros a Heidegger, Sartre y Merleau-Ponty. Nosotras hemos añadido referencias a Hegel y a la propia Garcés por haber creído entrever matices que enriquecían estos discursos y los traían a nuestro momento actual.

Comenzando por Hegel y su *Fenomenología del espíritu* (1807), en ella nos encontramos con el gran cambio de conciencia al respecto de la autonomía del sujeto, idea que inevitablemente terminaba por enfrentarnos al otro y al mundo por cuestiones de intereses irreconciliables y que establecía nuestras relaciones en términos de dominio. Concretamente, en este libro Hegel afirma:

El yo sólo es universal, como ahora, aquí o éste, en general; cierto es que lo que supongo es un yo singular, pero del mismo modo que no podemos decir lo que suponemos en el aquí y el ahora, no podemos decir tampoco lo que suponemos en el yo. Al decir este aquí, este ahora, algo singular, digo todos los estos, los aquí, los ahora, los singulares; y lo mismo, al decir yo digo este yo singular, digo en general, todos los yo (p. 66).

En esta cita observamos como el propio lenguaje, tan abstracto como indicador, nos sirve de metáfora para entender el contenido vinculante que hay en la mera expresión de conceptos. El pensamiento tiende a la universalidad y a imponer cierto tipo de mismidad, lo que significa que además de permanecer atentos a sus posibles violencias sólo con los Otros es viable mantener los conceptos con los que trabajamos para vivir, como son razón, igualdad, etc.

Además de formular esta ligazón indiscutible, la fenomenología nos revela que no somos algo apartado del mundo sino algo inmerso. Desde la separación diferenciada de nuestra idea de mundo anterior, éramos y todavía somos conducidos a posicionamientos rígidos que a modo de muestrario te obligan a elegir (Garcés, 2013). Estas opciones, lejos de querer pensarlas desde la narrativa de la libre elección, queremos remarcar su carácter cerrado e inmutable que no incluye pequeños ni grandes cambios. Sin embargo, para la

fenomenología hacemos mundo todo el tiempo desde las necesidades y las situaciones históricas; nuestra implicación en este mundo compartido -siempre en marcha y acumulación, sin olvidar sus estructuras sociales, de influencia o presión externas, basado en un co-funcionamiento y que nos lleva a posibles móviles y a situaciones de intercambio- nos dota de capacidad de proponer nuevos órdenes y significados mientras nos recuerda que no podemos hacer mundo de forma aislada e individual.

La co-implicación, además de representar esta constante necesidad de los demás para hacer mundo, expresa un pensamiento complejo, imbricado y continuamente haciéndose a sí mismo, exactamente igual que el mundo. Por ello, tras pensarnos como un sistema perpetuo de relaciones, parece tan importante dialectizar y poner en movimiento las ideas, en gran parte para poder expresar las injusticias que aparentan inexpresables. Este mundo multipolar igualmente nos recuerda que no hay un punto de vista privilegiado, sino que todos ellos son necesarios. Sin embargo, su relación debe ir en favor de un sentido, que Garcés (2013) resume en “el deseo común de hacer mundo” (p. 23).

No renunciamos en este discurso a seguir hablando de individuos y de sus realidades concretas y encarnadas, puesto que los universalismos pueden funcionar también como una trampa, pero entendemos lo que nos une como una base irrenunciable a partir de la cual hemos de debatir lo que nos separa. Aquello que nos divide es ni más ni menos la organización del mundo y lo que podemos entender como vida, las dimensiones ético-políticas de la existencia. A este respecto y continuando con la *Fenomenología del Espíritu*, Hegel nos dice:

En la vida de un pueblo es donde, de hecho, encuentra su realidad consumada el concepto de la realización de la razón consciente de sí, donde esta realización consiste en intuir en la independencia del otro la perfecta unidad con él (...). La razón se halla presente como la sustancia universal fluida (...), que irradia en muchas esencias totalmente independientes (...), son conscientes de ser estas esencias independientes singulares por el hecho de que sacrifican su singularidad y de que esta sustancia universal es su alma y su esencia; del mismo modo que este universal es, a su vez, su acción como esencias singulares o la obra producida por ellas (p. 209).

Este extracto lo interpretamos como un esbozo de la idea de intersubjetividad que recalca la presencia de un mundo que nos sostiene y nos produce a la par que interferimos en él, y que además sitúa a la razón como el componente que nos permite pensarnos en la experiencia del otro. En este fragmento, la conciencia de uno se encuentra referida a los

otros yo, es una autoconciencia para otras autoconciencias. Asimismo, trata de ver el papel que juega el encuentro de los individuos humanos y de la experiencia social para acceder al conocimiento universal. La unidad de las autoconciencias conformaría un sujeto plural y uno a la vez, y en él, la comunidad intersubjetiva sería igualitaria. A este respecto, Ramón Valls nos pregunta en su obra *Del yo al nosotros* (1971) cómo es posible la perfecta libertad e independencia de esos sujetos individuales que por un lado se oponen entre sí, debido a su diferenciación, y por otro deben realizar una unidad perfecta.

Esta propuesta hegeliana ha sido interpretada en términos de lucha dialéctica entre las conciencias, lo que daría lugar a un acuerdo vivible, pero puesto que la relación con el otro puede darse en términos de lucha o no, aunque siempre haya voluntades operando, otros autores posteriores no la han aceptado como la relación definitiva. La dialéctica sabemos que preserva las múltiples dimensiones de todo problema, incluso aquellas que parecen contradictorias, por lo que a nosotras no nos parece que debamos desestimarla como relación posible.

Más adelante, Heidegger publica *Ser y tiempo* (1927) y en él plantea el *Mitsein* (traducido como *ser-con-otros*) y presenta este concepto como una estructura fundamental de la existencia y no como algo derivado de una existencia individual: no hay un yo previo al ser con los otros, lo que nos constata la imposibilidad de ser sólo un individuo. Esta idea de Nosotros, anterior a la relación personal de tú a tú, donde la unión es el origen y no sólo el fin, le da un giro a la perspectiva de Hegel.

A su vez, Sartre (1943) rebate a Heidegger aduciendo que la idea del *Mitsein* es demasiado abstracta y no nos sirve para explicar la relación vivida entre conciencias. En lo concreto, las relaciones se despliegan de un yo a un tú, lo que implica exterioridad y por ello conflicto, así como, por otro lado, encuentro y un posible reconocimiento. Toda experiencia del Nosotros es una impresión subjetiva, psicológica y provisional de la conciencia particular en su relación de confrontación con otro (Garcés, 2013). Para Sartre, la lucha de conciencias y voluntades sí es el esquema básico de la intersubjetividad, sustituyendo así la propuesta del *ser-con* por el conflicto. Bajo esta perspectiva, el Nosotros sólo puede ser concebido de forma derivada y siempre experimentado desde una conciencia particular.

Con estos argumentos, parecemos haber perdido la propuesta ontológica de Heidegger. Sin embargo, Merleau-Ponty (1945) se propone concretarla en el mundo humano,

requiriendo para ello de romper nuestra idea de persona individual y poniendo el yo en plural. En parte, vuelve a la primera cita de Hegel, puesto que apuesta por abrir el yo a su existencia impersonal. No suma los yoes ni abstrae su relación, así como no pretende borrar la singularidad de cada existencia sino que las abre a lo común, que en su propio lenguaje es lo *anónimo*.

La existencia del sujeto siempre se encuentra situada en relación con la existencia de los otros, y esta co-existencia se da en un mundo compartido, fondo anónimo y también inagotable del que parten las formas sociales. El anonimato atraviesa el mundo en el que estamos todos y todas las cosas implicadas, y esta implicación nos apunta a ver que siempre hay algo en nosotros que no es del todo nuestro, que ni cabe ni viene de nuestro yo y que si quiera es atribuible a un único sujeto. En esta dimensión sí funciona lo concreto y vemos cómo en la vida colectiva hay un Nosotros que precede a la separación de las conciencias (Garcés, 2005). Asimismo, este mundo de sentidos acumulados incluye al conjunto de lo sensible, lo que nos muestra la imposibilidad de ser exclusivamente humanos.

La filósofa Marina Garcés ha hecho del Nosotros su tema filosófico por excelencia y por ello queremos traer aquí su propio pensamiento para concluir este apartado. Comenzamos por su alerta de los tres peligros principales a los que nos enfrentemos a la hora de hablar del Nosotros, puesto que en nuestra aspiración de usarlo como concepto universal podemos quedarnos en un Nosotros entendido como mera expresión de una identidad homogénea, como suma de yoes o representante de universalidades vacías producidas por los excesos de la generalización (Garcés, 2009).

En nuestro caso, cuando hablemos del Nosotros lo estamos planteando desde la categoría de análisis que ocupa un grupo cuyo sujeto queda sin concretar, pero que sin embargo al funcionar como grupo asume desde su pluralidad unos vínculos comunes que nos permiten pensarnos y asumir objetivos. Así, junto a esta idea, nos vemos obligadas a retomarnos conceptualmente siempre que haga falta, a razón de nuestras posibilidades abiertas y asegurándonos nuestra capacidad de elaborar preguntas por medio de nuestra co-participación en el mundo y en su construcción y transformación constantes. Garcés señala cómo el Nosotros se sitúa siempre en equilibrio entre la abstracción vacía y la particularidad cerrada y nos invita a que a la hora de conquistar nuestros vínculos hagamos de este proceso una forma de liberación.

El mundo común que nos propone funciona como la certeza injustificable de la que siempre podemos partir y que nunca pregunta por el quién la compone, ya que es una pregunta que suele dejar sujetos fuera. Este mundo supone que estamos enredados en una cadena infinita de acciones, significados, cosas, relaciones, dominaciones, posibilidades... y como idea siempre es opaca, no permite totalizarse ni representarse por completo puesto que siempre hay algo por ver, por hacer y por crear, algo que no sabemos y que necesita de otro. La idea de Nosotros, pues, ha logrado erigirse como dimensión fundamental de la vida humana, como una co-implicación que funciona como actividad de creación y transformación del mundo.

2.2. TRASFONDO POLÍTICO

Para no romper la narrativa de contigüidad, hemos pospuesto algunos comentarios que orbitan alrededor de este Nosotros posible y que nos gustaría presentar para ampliar las coordenadas desde las que nos expresamos. Somos conscientes de que este resumidísimo estudio no ha hecho justicia a las altas exigencias de un concepto tan abierto y dinámico como fundamental y constitutivo, pero ha iniciado el imaginario que poco a poco esperamos ir llenando.

Como hemos visto, pensar en el otro antes de actuar supone un cambio de conciencia respecto a la autonomía del sujeto y supone una pregunta tanto política como existencial. Pensarnos desde el otro y con él, siempre situados en el mundo y por ello en la historia y en la existencia, conlleva una tendencia a la participación activa, a hacer demandas morales y reflexionar sobre ellas, a diseñar nuestras instituciones, a poder conducir y juzgar la propia vida y la vida colectiva, etc. Estas son a su vez algunas de las relaciones posibles en la convivencia de un grupo que necesitan de un marco de derechos y obligaciones. De igual modo y puesto que todas las sociedades trabajan por un vínculo común que las permanezca unidas, es importante poder analizarlo, ya que el mismo puede ser la religión, el nacionalismo u otras ideologías que se promueven desde los ámbitos del poder. Las fronteras a cualquier definición, idea o identidad han de poder ser permeables, esto es, puestas en discusión.

La complejidad de estos vínculos y sus análisis nos recuerda que la relación con el otro se da más allá del conocimiento objetivo y que probablemente debe incluir emociones como la simpatía o la compasión. Según Lévinas (1977), aquello que inaugura la propia conducta social es “el hecho de que, existente para el otro, existo de otro modo que al existir para mí” (p. 271), y este hecho constituye la moralidad misma. Este autor, al defender que el yo debe asumir su deuda con la exterioridad puesto que a ella se debe, decide ampliar su método de conocer, y del logos griego se abre también a formas religiosas-culturales. Sospecha que en el otro y en el yo hay algo que se nos escapa y que no puede ser englobado, algo trascendente. Desde estos límites de la objetividad así como de fragilidad de la subjetividad, nos planteamos nuestra vulnerabilidad como un posible centro de la vida social desde el que hacer política, lo que nos haría recordar que nacemos y morimos vulnerables. Nuestro nacimiento, además, es la máxima expresión de que necesitamos de los otros, puesto que nacemos del cuerpo de una otra.

Lévinas (1977) sostiene que la subjetividad necesariamente recibe al otro con hospitalidad, afirmación que refleja una confianza positiva en las relaciones humanas después de largas décadas de pesimismo en la filosofía existencial. Sin embargo, no renuncia a pensar los peligros que supone la neutralización del otro convirtiéndolo en lo mismo a través de contenidos conceptuales, si bien la “inevitable escenificación” en la que nos relacionamos, presente y dada entre nosotros, nos obliga de por sí a revisar sus condiciones de constitución y legitimidad. Este hecho, aparentemente relativista, Lévinas afirma que no debilita una consistencia objetiva del mundo, sino que abre la posibilidad de reflexionarlo, lo que a nosotras nos resuena también de forma política.

Por otro lado, Roberto Esposito, en su libro *Comunidad, inmunidad y biopolítica* (2009) piensa la ley común y concluye que no prescribe otra cosa sino la exigencia de la comunidad misma. La ley sólo reafirma la necesidad de la comunidad de ser, y a su vez remarca un hecho imposible, el de constituir algo que ya se constituye. La comunidad debe permanecer como una simple idea de la razón (conectando así con las ideas modernas de propósito o meta inalcanzable) debido a que los intereses y las diferencias son de hecho insuperables. Sin embargo, a su vez la comunidad es condición para pensar, siendo impracticable pensar fuera de ella, idea de gran relevancia y consecuencias prácticas.

Para concluir, nos gustaría plantear que el sentido de nuestra interdependencia no responde solamente a la tarea contemporánea de lograr la supervivencia de la especie, ni a los esfuerzos filosóficos que dan razones suficientes de ello, sino que como venimos viendo se plantea también de forma política: además de estar juntos, ¿cómo lograr vivir juntos? Adela Cortina (1986) asegura que es imposible hacerlo desde un politeísmo ético, pero desde una ética de mínimos que permita la pluralidad de formas de vida particulares sin poner en entredicho ninguna dignidad humana, podría ser uno de los puntos de partida. Si bien no somos quienes para proponer la construcción de ninguna estructura política global, sí creemos que toda acción debería ser acorde a unos valores, convicciones y principios que reposen sobre el valor indestructible de la vida humana.

3. ENTENDER LA ÉTICA Y SUS FUNCIONES

Comenzar a hablar de la importancia de una posible ética que nos asegure el papel significativo de lo otro frente al predominio de lo hegemónico, pero que sobre todo nos disponga de forma que tengamos que asumir la obligación que tenemos unos seres humanos para con los otros, nos lleva al siguiente punto de nuestro trabajo. Para construir el sentido de lo humano hemos de preocuparnos por la suerte de los demás, lo que sólo es posible a través de la justicia, entidad que separa el sentido de la humanidad de los planes del poder, siendo el lenguaje el método que se erige para permitirnos una relación en reciprocidad. Asimismo, la ética nos recuerda que cualquier proceso de construcción de la realidad no sólo construye fuera de nosotros sino también dentro de nosotros mismos, afectando nuestra sensibilidad y subjetividad.

La ética, como disciplina, no hace referencia a ningún dato observable, lo que significa que difícilmente podremos justificarla desde los presupuestos de la objetividad científica. Empero, en los seres humanos aparecen algunos datos empíricos (como son la conciencia de sí, la pregunta por el sentido, la capacidad de razonar y de sentir simpatía) que nos permiten elaborar ciertas reglas que los contemplen y desarrollen correspondencias. Por supuesto, no queremos con esta afirmación excluir a otros animales no humanos ni insinuar que la ética ecológica sólo se justifica desde una perspectiva antropocéntrica, y sin querer inmovilizarnos tampoco en la idea de defender un “mínimo”, creemos que en nuestro actual sistema económico-social el cambio ha de darse desde y junto a las estructuras más comprometidas con los modos de producción, lo que necesariamente implica plantearnos, una vez más, el sentido de la vida y los límites de lo vivible, en este caso, para las personas.

Otras consideraciones respecto a la ética, como las de la autora Adela Cortina (1986), prefieren poner el énfasis en que la ética es aquella parte de la filosofía que se dedica a la reflexión sobre la moral y que como parte de ella es un tipo de saber que intenta construirse racionalmente. Al presentarla, la autora dice: “La «moral pensada» —la ética o filosofía moral—, infinitamente respetuosa con la «moral vivida», intenta reflexionar hasta donde le lleve la constitutiva moralidad del hombre” (p. 14).

Aunque a veces incurrimos en confundir moral y ética, las primeras funcionan como doctrinas, como sistematización de un conjunto concreto de principios, normas, preceptos y valores, mientras que las segundas, desde esta perspectiva de Cortina en la que nos

apoyamos, constituyen un intento de dar razón del hecho de que los seres humanos se rigen por códigos morales. Por tanto, podemos decir que si la ética da razón del fenómeno moral, esto implica aumentar nuestro saber acerca de nosotros mismos y hacer de este proceso un acto de liberación. Como dice la popular frase de Paulo Freire, “nadie libera a nadie ni nadie se libera solo, los seres humanos se liberan en comunión”. Esta forma de liberación, insistimos, pasa por encontrar sentido a lo que somos y hacemos.

Cortina no considera que la ética sea ninguna panacea, nos recuerda que tanto ella como la moral son saberes normativos que pretenden orientar las acciones de los seres humanos. Sin embargo, la ética, al reflexionar sobre las distintas morales ofrece un panorama mayor sobre el que reflexionar y elegir. El juicio ético nos permite valorar las concepciones de la moral que manejamos diariamente en los juicios morales sobre cualquier asunto cotidiano.

La ética necesariamente requiere de reflexionar y expresar los argumentos que avalan y sostienen el código moral que es aceptado como guía de conducta. Para ello, hay que tener en cuenta que sus propios principios y objetivos le impiden ser neutral, puesto que está comprometida con ciertos valores que considera deseables y se ve en la situación de denunciar ciertas situaciones tildándolas de incorrectas. Sin embargo, Cortina nos recuerda que para la ética estos valores no son invariables, ya que como ejemplo previamente se basaba en la idea de felicidad mientras que actualmente se sirve de la idea de justicia.

Para concluir, diremos que la ética no se identifica con un único código moral, sino que se erige como un marco general de principios morales básicos y por ello sus resultados son plurales y abiertos. Su forma de investigar debe ser necesariamente declarada, puesto que sólo cuando revelas tu método te expones a la crítica. Los conceptos reconocemos que se alejan de las vidas, pero son lo único que posibilitan la argumentación y la crítica a las que tanto hacemos referencia, evitando así el dogmatismo y permitiendo su comunicabilidad (Cortina y Martínez Navarro, 1996). La relación con los demás se encuentra por tanto reflejada de gran importancia para la ética, así como la generalidad de toda vida individual y la meditación sobre el poder.

3.1.1. ÉTICA E INDIVIDUO EN UN CONTEXTO GLOBAL

La ética también podría definirse como un tipo de moral específica, aquella cuyo grupo de sentido fuera toda la humanidad. Bien sabemos que todo grupo social establece unas normas de convivencia basadas en unos principios que sin embargo no se administran de igual forma para los extranjeros o ajenos al grupo, a quienes se les puede aplicar una moral distinta. Por ello, la ética ha sido planteada históricamente como la ruptura con esta vieja dinámica del “nosotros” y “ellos”, y sus doctrinas habrían de servir para el grupo llamado humanidad al completo (Valcárcel, 2002). Muchas críticas se han elevado contra la idea de “humanidad”, sobre todo desde posturas multiculturalistas, puesto que se le ha considerado un modelo basado en el varón blanco y occidental.

Sin pretender negar en ningún momento el uso fraudulento e impositivo que se ha hecho de los valores considerados universales por Occidente para imponer una cultura hegemónica, tampoco queremos cerrar el debate proponiendo a las diferentes culturas como los verdaderos sujetos de la ética, igualando así como “buenas” y “deseables” todas las organizaciones sociales. Desde esta postura, es un tanto inevitable descomponer las formas culturales en quién las vive y sobre quién se inscriben: el individuo, quien además de formar parte de un contexto específico, también tiene un cuerpo diferenciado y unas características personales. No creemos que sea posible negar el sujeto individualizado ni, en última instancia, reducirlo a mera expresión de su cultura. Esto último equivaldría a entender la cultura como algo fijo e inmutable que se transmite invariablemente de unos sujetos a otros y, sin embargo, todas las culturas humanas se han mostrado cambiantes a lo largo de la historia, cambios que muchas veces han sido propulsados desde dentro de ellas mismas y no sólo por conflictos coloniales.

En la actualidad, asumir la importancia de un diálogo global requiere reconocer que no sólo nos encontramos envueltos en dinámicas económicas, sino que nuestra relación es más profunda, basada en el debate y el contraste, la cual nos hace preguntarnos por el futuro que queremos y nos exhorta a contraer responsabilidades para con nuestro presente de emergencia social. Esta urgencia, como decimos, no se resuelve en una batalla por el modelo de humanidad, sino tal vez en un contacto que como tal requiere de cierta mezcla y confluencia que debemos de estar dispuestos a asumir.

Para tratar entonces la cuestión sobre la necesidad de una ética en nuestro contexto global, tenemos primero que entender que la ética, como la moral, se basa en que vivimos

relacionados y somos ontológicamente dependientes, pero se pregunta por un sentido, unos valores y unos propósitos de vida que no están referidos a los propios de ningún grupo ni se basan en verdades absolutas (Valcárcel, 2007). La ética no es pensada desde las seguridades ofrecidas por ninguna religión o ley natural revelada, sino que justamente se entiende a sí misma como un compromiso por debatir los valores y el sentido de la vida y el mundo, los cuales no tienen autoevidencia alguna y que por haber sido creados pueden modificarse, lo que nos sugiere que también son difíciles de mantener. Hacernos nuestros propios legisladores morales conviene también a hacernos responsables de nuestros actos, así como a entender que los consensos de valor son siempre inseguros y problemáticos. Por todo ello, podríamos decir que la ética, para funcionar correctamente, también necesita concebirnos más allá de las diferencias establecidas por las normas de género, edad, culturales, etc., y de hecho nos dota de otra dimensión aparte de aquella ofrecida por la sociedad en la que nacemos.

De esta forma entendemos que, al ser posible romper con el sentido de nuestro grupo y someterlo a crítica (lo cual hace más por la movilización y la mezcla que la idea de mantener unas diferencias autónomas y autocontenidas), podemos igualmente tomar la idea de humanidad y tratar de pensarla sin identificarla con un grupo humano determinado, porque si bien los conceptos utilizados aparentan tener sus orígenes en un sistema de pensamiento concreto, en esta tesis defendemos la idea de que todas las culturas del mundo han demostrado tener indicios de los mismos, lo que implicaría afirmar que no le pertenecen a ninguna en concreto ni nadie tampoco puede erigirse como su creador.

3.2. ÉTICA, POLÍTICA Y UNIVERSALISMO

Llegadas a este punto, nos gustaría nombrar los cuatro límites primeros que creemos que tienen una raíz universalista dentro de la idea de humanidad y que pueden dar coherencia a este relato. Hablamos de nuestra condición de estar en el mundo, de estar con los otros, de trabajar y de ser mortales (Valcárcel, 2002). Estas características no apelarían tanto a una naturaleza humana como a una condición humana, adaptada a la historia y las circunstancias, que en principio nos pertenece a todos por igual y que hace hincapié tanto en nuestra fisicidad más material como en los elementos psicológicos de nuestra existencia.

Es evidente que la ética necesita apoyarse en algún tipo de universalismo para poder darse, el cual nos recordaría que un valor que se pretenda válido y que no pueda ser ejercido por todos los seres humanos no es tan claramente un valor. Para la ética, cualquier derecho y deber basado en la razón y la emoción que pretenda aplicarse a una única comunidad concreta y no a toda la humanidad puede ser injustificado. También, estos valores serían necesarios en tanto que hemos establecido unos fines compartidos y actuarían como medios para lograrlos, puesto que bajo estos términos contingentes cualquier estructura moral es pasajera y puede resultar escasa en sí misma. Ciertos fines que actualmente manejamos tienen que ver con el deseo, transformado en obligación, de cuidar nuestro planeta, de no ejercer relaciones de dominación y explotación sobre los demás, de que todo individuo tenga unos derechos mínimos... Ponernos de acuerdo en estos fines sería el primer paso para elaborar una ética que nos ayudara a lograrlos.

Reconocemos que estos mismos fines no son revelados, sino que ya están basados en algún tipo de criterio que puede asimismo estar atravesado por intereses varios. Sin embargo, vamos a poner entre paréntesis esta cuestión, ya que cualquier pensamiento es elaborado en base a otros y nuestra llegada al mundo se realiza dentro de unos códigos que aprendemos e invariablemente nos disponen. Por ello, el matiz a la hora de establecer estos fines se basa en un compromiso con la discusión y la crítica, no con un relativismo del “todo vale” porque todo está igualmente construido. También, no creemos que tengamos que radicarnos en la inmovilizante idea de la insuficiencia del pensar, pero sí resolernos a acompañar el proceso de pensar con una crítica permanente.

El pretender alcanzar ciertos fines tiene una consecuencia muy clara, y es que la ética necesita de la política para poder realizarse, si bien la segunda nos viene demostrando que

no necesita intrínsecamente de la primera y que puede justificarse en sí misma. Este planteamiento tampoco pretende sujetar enteramente a la política, puesto que tiene evidentes discontinuidades con la ética, aunque concretamente la política basada en un sistema democrático requiere del diálogo y el pacto tan esencialmente como la ética. Sin embargo, lo que nos interesa señalar con esto es que nuestro panorama global ya se encuentra atravesado por políticas que comprometen la escala y los contenidos de valor desde los que se afronta el proceso de mundialización, y en ellos también se encuentra el sentido de la vida humana, a lo que Amelia Valcárcel (2007) nos sugiere que sería más deseable que este proceso estuviera basado en ideas claras y no meramente estratégicas. Relacionar ética y política en nuestro contexto actual no es casual sino una clara declaración de intenciones, aquellas que reconocen que no hay soluciones locales para problemas globales. Los desiguales y continuados flujos de materiales, servicios y personas necesitan una gestión política que sólo puede resultar justa desde una perspectiva universalista.

Creemos que al relacionar la ética con la política podemos también hacer hincapié en la propia relación entre el derecho y la política, puesto que las normas jurídicas dependen de una voluntad política preexistente que relaciona las conductas con los valores, así como la política entendida como “arte de gobernar” necesita de un dictado de normas que construyen una sociedad y sus intereses. La política, empero, también supone una inevitable relación de fuerzas con objetivos de poder. Marcando este nexo se hace observable cómo el derecho positivista, en sociedades democráticas como las actuales, necesita de la coactividad (y sobre todo de la pedagogía) del Estado para su cumplimiento, lo que en la actualidad y aplicado a nuestro contexto de urgentes políticas internacionales, nos traslada a la necesidad de la construcción de un derecho internacional, el cual al no poder estar basado en los intereses particulares de ninguna nación necesita situarse en los valores universales de la ética.

En este sentido, el acontecimiento de los Derechos Humanos es paradigmático. Inspirados por el universalismo, la importancia de una ética y presentados como imperativo mundial, los Derechos Humanos (1946) se plantean bajo términos de protección y garantía ejercidos por instituciones internacionales, lo cual en la actualidad, a pesar de su bajo peso, nos predispone a desarrollar la conciencia de una comunidad. La internacionalización es de vital importancia para la creación de una conciencia supranacional, base de cualquier universalismo planteable. Aun así, a sabiendas de la

dificultad que estriba en la adaptación de estos Derechos al sistema jurídico propio de cada nación, los Derechos Humanos son considerados más como la expresión de una aspiración que como la descripción de una realidad. Sin embargo, Bobbio (1991, p. 66 citado por Valcárcel, 2002) afirma que la Declaración de Derechos supone un cambio en la historia, puesto que conlleva la aceptación de unos valores universales “en el sentido en que universal significa no dado objetivamente, sino subjetivamente acogido por el universo de los hombres”. De hecho, este mismo autor afirma que tras esta consideración el aparente problema de la fundamentación de los mismos pierde gran parte de su interés.

Al respecto de los universales, para poder pensarlos y valorar su función, hemos querido introducirnos muy brevemente en su problemática, la cual ha tenido una gran vigencia a lo largo de la historia de la filosofía. A muy grandes rasgos, hemos visto cómo es importante aclarar que no son una sustancia que podamos repartir y que su imposibilidad de albergar propiedades contrarias al mismo tiempo tiene que ver más que nada con que no están bajo ninguna relación ni en ningún tiempo. Algunos pensadores antiguos concluyeron que los universales sólo podían darse en el pensamiento y que en la realidad sólo existían particulares, por lo que la universalidad se muestra algo tan esencial como accidental para los individuos (Castro, 2020).

Para otros autores, los universales se obtienen abstrayendo las similitudes entre cosas que están en los mismos estados, resultando conceptos abstractos, confusos e indeterminados, lo que les expondría a la opinión y nunca a la verdad. Los universales, por tanto, parecen existir sólo en el lenguaje, son nombres con cierto estatus conceptual pero nombres al fin y al cabo. Aquino, por ejemplo, entiende los universales como una totalidad abstracta y les atribuye un papel esencial en el proceso de conocimiento (Castro, 2020). Sin embargo, como decíamos, los universales no son puramente mentales sino que se apoyan en una cierta naturaleza común, lo que nos permite sugerir que sí están unidos a las cosas y que no pueden existir como realidades independientes a ellas.

3.3. ÉTICA Y DIÁLOGO INTERCULTURAL

Para cerrar este apartado y comenzar con el siguiente, nos apoyamos en Celia Amorós (2004) cuando reivindica que lo característico del pensamiento moderno sería el haber posibilitado la emergencia de abstracciones con virtualidades universalizadoras mediante procesos crítico-reflexivos, denominados según su propio lenguaje “vetas de Ilustración”, subrayando que la Ilustración europea no tiene la exclusiva ni el monopolio de dichos procesos. Amorós afirma que la Ilustración europea no es la única Ilustración posible, y pone como ejemplo que en toda cultura en la que haya habido “vetas de Ilustración” se pueden encontrar modalidades significativas de feminismo. Por último, añade que si bien tenemos la tarea de construir entre todos una humanidad multicultural, hemos de alejarnos de cualquier concepción multiculturalista que considere que toda cultura son totalidades autorreferidas cuyos parámetros resultan inconmensurables, puesto que, por seguir con el mismo ejemplo, la autora asegura que aquellas culturas en las que se ha cuestionado la dominación patriarcal son preferibles a aquellas en las que no se ha producido.

En el caso de Oriente Próximo, varios pensadores islámicos contemporáneos problematizan sobre la creencia de que los discursos sobre la modernidad están condicionados por los encuentros coloniales con Occidente, alegando que también son fruto de las propias relaciones cambiantes y agitadas de las sociedades con sus diversos Antiguos Regímenes. Esto es, para el resto del mundo la Ilustración no es un fenómeno puramente exógeno: no sólo todas las culturas tienen sus propias dinámicas de Ilustración, sino que incluso la recepción de la Ilustración europea se basa en una apropiación selectiva regida por criterios endógenos. Todo esto no deja de generar efectos sobre la propia Ilustración europea, o cualquier otra, a modo de *feedback*.

Puesto que no existen culturas monolíticas, todas ellas realizan una apropiación selectiva de las culturas colonizadoras en función de sus propias tensiones y desajustes internos. De igual forma, todas las culturas del mundo también realizan otra selección y reconstrucción introspectiva, en este caso de cara a su pasado, a modo de “invención de la tradición” (Amorós, 2004). Esto nos permite hablar de los procesos identitarios que en su relación con las tradiciones forjan el carácter identitario de una comunidad.

A este respecto, nuestra autora afirma que no hay identidades “inocentes”, esto es, resistentes a toda interpelación e inmunes a cualquier mediación reflexiva. Si bien es inaceptable que la democracia pretenda imponerse mediante el uso de la violencia, el

atrincheramiento en una identidad adulterada no es tampoco una respuesta posible. El filósofo magrebí Mohammed Abed Al-Yabri, estudiado por Amorós (2004), expresa que, si bien la relación con lo universal todo pueblo la vive desde su propia tradición, la relación con esta tradición no puede ser acrítica sino que ha de permitirnos comprenderla y, así, además de ser constitutiva nos permitirá inscribirnos en una personalidad más amplia. Es decir, no se está defendiendo una ruptura con la tradición sino con un cierto tipo de relación con ella, aquella basada en la sumisión. El pensamiento, si no quiere convertirse en fundamentalismo, debe evitar refugiarse en ningún ancestro fundador o antepasado lejano que le dicte las normas para interpretar el futuro. Amorós considera que las raíces están para dar arraigo a algo distinto que pueda y deba crecer a partir de ellas, así como afirma que potenciar cualquier situación de debate y reflexividad incompatibiliza per se actitudes violentas.

En estos debates se advierte el deseo de una interpelación intercultural entre las civilizaciones que induzca a más reflexividad. Asimismo y como hemos ido viendo, necesitamos contextualizar y situar nuestras críticas e ideas puesto que no existe una modernidad universal a escala planetaria sino múltiples modernidades abiertas a nuestra acción, lo que también nos permite en parte separar el concepto de modernidad del de imperialismo o del de universalismo desde un monopolio occidental. Amorós resuelve junto al pensamiento de Abed Al-Yabri que todas las modernidades tienen en común el ya comentado espíritu crítico, una relación con el pasado selectivo-reflexiva, un proyecto de configuración del propio presente y una separación entre el mundo religioso y el mundo civil.

Para concluir, para que este posible diálogo intercultural pueda ser eficaz y legítimo requiere de situaciones simétricas en cuanto a la disponibilidad para interpelar así como para ser interpelado. Esto sólo es viable si se dan actitudes críticas y reflexivas por ambas partes, lo que incluye no radicarnos en unos supuestos parámetros inconmensurables de cada cultura. Amorós (2006) afirma que esta es la única manera de no caer en la reificación de las culturas y las identidades y de apostar por una cultura de razones que sobrepasa a la cultura de la tolerancia, deficiente en políticas culturales democráticas, feministas y pacifistas. Toda cultura tiene tanto inflexiones críticas como polémicas, y puesto que nadie ni ninguna cultura está sola, hemos de asumir nuestra relación tanto con nuestro propio legado cultural como con el pensamiento contemporáneo mundial.

4. EL CARÁCTER DE LA ILUSTRACIÓN

En el capítulo anterior hemos visto cómo ha surgido la constante de la modernidad o la Ilustración para explicar una cierta actitud con el pensamiento y sus elaboraciones prácticas. Esta relación merece que nos detengamos en ella puesto que el proceso ilustrado que se inició en Europa a finales del siglo s. XVII nos ha legado la mayor parte de las categorías conceptuales que componen y fundamentan nuestros modelos contemporáneos de vida.

La tarea de estudiar tanto las formas específicas que han adoptado los preceptos que la modernidad propulsó de forma teórica como estos mismos, conecta con una tradición moderna que considera que no podemos tomar la modernidad vivida como una facticidad irremediable sino que es posible reilustrar la ilustración. Este discurso, que ya hemos esbozado a través de la filosofía de Celia Amorós, defiende que hay herramientas y principios que se generalizaron durante la Europa moderna que, si bien tomaron una forma de dominación e instrumentalización, esto no desactiva su característica de herramienta y por ello de reutilización con otros fines.

Así -sin querer olvidar que la contingencia de los eventos históricos no puede funcionar como un supuesto de inocencia-, podemos trabajar sin una lectura única justificada desde el presente. Esto es, nuestro acercamiento es nominalista puesto que no entiende que haya una única forma de modernidad y por ello que la historia nos ha dado todas las respuestas respecto a qué es la Ilustración. De este modo, no vamos a distinguir de manera sistemática Ilustración de modernidad puesto que no las entendemos como si la segunda fuera las consecuencias prácticas (y por ello, únicas y cerradas) de la primera, sino como un conjunto de intenciones que no pueden separarse ni reducirse a una sola.

El carácter de tarea propio de la Ilustración la libera, en nuestra opinión, de considerarla una doctrina irreflexiva cuyo cierre conceptual le permite ser aplicada en cualquier contexto y circunstancia. Primeramente, para poder hablar con corrección necesitaríamos distinguir entre una Ilustración inglesa, francesa y alemana (también española e italiana), las cuales se componen de características propias. Esta diferenciación nos permite, más allá de tratar de señalar algunos puntos en común entre todas ellas, comprender su historicidad y especificidad geopolítica, así como revisar la contrastación intercultural dada en todas ellas para entender los procesos ilustrados desde la hermeneútica y la contingencia y no como un manual administrativo de la razón europea.

Al concepto de Ilustración, por tanto, no le vamos a corresponder ningún contenido doctrinal concreto, sino que vamos a tratar de comprenderlo en su metodología y por ello en el modo de pensamiento ilustrado, abstrayendo cuando nos sea posible para tratar de comprender y trazar una narrativa, pero entendiendo las razones de esta acción ordenadora.

4.1.1. OBJETIVOS Y CREENCIAS DEL PROCESO ILUSTRADO

Para la presentación de los objetivos y creencias del proceso ilustrado vamos a apoyarnos en la investigación del filósofo español Ignacio Falgueras titulada “Ideas filosóficas de la Ilustración” (1988), en la que resume en cuatro los elementos básicos del modo de pensamiento ilustrado: el ideal de emancipación, la concepción utópica de la realidad, el uso metódico de la crítica y el pedagogismo.

Respecto al ideal de emancipación, es necesario conocer que este parte de un concepto jurídico-civil por el que la emancipación es la adquisición legal de la plenitud de derecho para realizar sin tutela todo acto jurídico y social permitido por la ley. En su traslado al saber teórico, se ha definido como la liberación del propio juicio respecto de toda guía externa o criterio de autoridad. Ello implica tanto una liberación para rechazar cualquier prejuicio como para ejercer el juicio propio, en palabras de Kant, en “atreverse a saber por sí mismo”.

Falgueras expone que tanto el rechazo a los prejuicios como la construcción del propio juicio como criterio para el discernimiento ya se encuentran en filosofías anteriores, pero la Ilustración convierte dicha idea de emancipación en modelo o ideal para todas las áreas del saber y por ello se compromete con su generalización más allá de cualquier sistema filosófico. A este espíritu de emancipación se le atribuye, por ejemplo, el intento de emancipar la religión respecto de lo sobrenatural, superando en ello los límites del saber estrictamente filosófico. En este período, pretendiendo acabar con las guerras de la religión, Dios comienza a enmarcarse dentro de los límites de la razón natural y se establecen como legisladores de la convivencia a los propios hombres.

Directamente después la moral persigue emanciparse de la religión identificándola con la tradición y con aquello que ha de permanecer igual, mientras que la moral se convertiría en conocimiento teórico y por ello en algo sobre lo que nos es posible pensar y cambiar. De este modo, la política decide también emanciparse de la moral, puesto que los diversos países europeos comienzan a actuar desde políticas exteriores que no querían hacer depender de la moral que se profesaba hacia los propios. La política por tanto se vuelve una cuestión patriótica y legislativa más allá del bien moral o el bien cristiano (Falgueras, 1988), convertida en un universo autónomo e independiente que se manda y obedece a sí mismo a través del universal de la democracia. Por último, la economía quiso emanciparse de la política puesto que teorizó que la sola actividad económica bastaba para obtener un

beneficio general de forma natural, entendiendo por tanto la mediación política como un obstáculo.

Este recorrido nos revela, primero, una falta de premeditación inicial en la resolución de estos acontecimientos (ya que se originaron en tiempos distintos y por autores diversos), y segundo que el concepto de emancipación es esencialmente relativo, puesto que necesita un punto de referencia exterior que nos permita independizarnos de ese alguien o algo. Se podría decir, por tanto, que se cuestiona la superioridad jerárquica de lo considerado superior y se inaugura la posibilidad de verlo reducido a algo más ínfimo, lo que también se ha entendido como la rehabilitación de lo corporal frente a lo espiritual.

El segundo elemento a tratar, siguiendo la exposición de Falgueras, es la concepción utópica de la realidad. Las utopías modernas derivan de un género literario propio del s. XVI que consistía en la presentación de una organización social tan irreal como modélica que sirviera de crítica constructiva para las organizaciones políticas reales. Sin embargo, en el s. XVIII los ilustrados comienzan a aplicar directamente la utopía a la realidad como modelo práctico. Esto se resuelve principalmente en la concepción de la democracia como forma de gobierno de lo real, dirigido por la voluntad general, que ha de ser seguida en lo posible pero que constituye una meta inalcanzable para el hombre. La búsqueda de la verdad y la perfección es una tarea inacabable, pero se entiende que estos ideales nos permitirán, en nuestra aproximación asintótica a ellos, lograr situaciones buenas y deseables.

Por tanto, compatibilizar mediante su complementariedad el oxímoron utopía y realidad nos procura de consecuencias como la exterioridad definitiva de nuestras metas respecto de nuestras posibilidades, que a su vez conlleva una idea de progreso indefinido en la que la meta fijada es inalcanzable. Entonces, no parece tal el optimismo ingenuo por el futuro tan achacado a la Ilustración, ya que lo que verdaderamente se pensaba era que la perfección está fuera del alcance del hombre y que sólo podemos obtener ciertas mejoras relativas. En las propias palabras de Falgueras, “la idea de progreso indefinido es inseparable de la de su fracaso final” (p. 11). Sin embargo, y puesto que el progreso más palpable durante aquella época fue el técnico o mecánico, posteriormente lo hemos identificado como el progreso paradigmático. Para ser justas, sí se llegó a pensar que este progreso técnico-científico traía aparejado el progreso moral e intelectual de la humanidad, pero ya por aquel entonces esta idea fue ampliamente refutada (Valcárcel, 2007).

El tercer elemento es el uso metódico de la crítica, definiendo la crítica como un acto de discernimiento que implica el examen y consideración atenta de un asunto y el posterior juicio que recoge y expresa lo discernido, todo ello de acuerdo a unos criterios oportunos. De este modo, la crítica depende en su resultado de los criterios que adoptemos al juzgar. El pensamiento medieval situaba los criterios en la trascendencia del mundo divino, pero el pensamiento moderno considera que los criterios son impuestos por el sujeto que juzga, lo que implica que criticar consistirá en parte en establecer o sentar criterios y aplicarlos, logrando de esta forma dudar de los criterios superiores.

De esta forma la actitud crítica se contrapone a la credulidad, que apoyada en lo acrítico es aquello sostenido sin examen ni juicio. Generalizar la crítica supone eliminar todo criterio trascendente y sobrenatural, pues ella misma se desarrolla a través de la discusión y la propuesta de criterios, lo que necesita como condición la inexistencia de criterios situados más allá de toda discusión posible. Mediante este camino abierto al cambio y al diálogo ya no es preciso buscar la verdad para obtener soluciones nuevas, sino que bastaría con la innovación de criterios.

Por último, el pedagogismo que caracteriza a la Ilustración está basado en una paradoja iniciada en Kant y que afecta a la misma raíz ilustrada: por un lado, se afirma que la emancipación ha de realizarla cada uno por sí mismo mediante el uso del propio juicio, pero por otro lado se defiende que un hombre no es nada más que lo que de él hace la educación. El proceso educativo forma parte del progreso indefinido, puesto que de igual forma la meta de emancipación intelectual no puede alcanzarse completamente. Esto genera en parte el despotismo característico de la Ilustración, puesto que hay algunos a quienes se les considera más emancipados y justos tutores respecto de quienes no lo son todavía, lo que hace imponer los criterios de los primeros sobre los segundos.

En este sentido y teniendo en cuenta que el tiempo del individuo es limitado y la tarea formativa ilimitada, el sujeto adecuado de la educación sólo puede ser la humanidad, lo que hace referencia de nuevo a nuestra relación ontológica. Es entonces cuando se precisa que es la humanidad la que se emancipa a sí misma por la educación, y ella realiza su función educadora a través de lo genérico, es decir, lo público y lo común, sus obras y sus leyes compartidas por todos. Es por ello que la educación se establece como necesariamente pública.

La unidad de estos cuatro elementos básicos no culmina en una doctrina común, sino que se pluraliza en tendencias y opiniones fragmentarias, circunstancia propia de una época caracterizada por el eclecticismo y el rechazo a todo sistema por entenderlo como un constructo a priori de ideas. Del mismo modo, los valores que se originaron a menudo se enfrentaban entre sí (como la paz y la concordia, la tolerancia y la libertad de conciencia, el progreso material y social, el juicio crítico y la educación general, etc.), lo que reconoce un desacuerdo sobre su naturaleza práctica pero un acuerdo en una misma base simbólica. Este tipo de conflicto nos sitúa, en la terminología de Chantal Mouffe, en una lucha agonista propia de las democracias plurales modernas, en las que hay un acuerdo en los principios sobre los que se disiente de forma práctica.

4.2. ALGUNOS DEBATES DE ILUSTRADOS Y HEREDEROS DE LA ILUSTRACIÓN

Después de revisar estas líneas generales sobre el pensar ilustrado, nos ha parecido interesante hacer una breve incursión en textos originales de autores contemporáneos a la época moderna, así como de herederos de la misma. De este modo, buscamos desordenar un poco este esquema de ideas que resulta tan autoevidente y problematizar la tarea de reilustrar la Ilustración, lo que nos permite remarcar nuestro interés por una estructura abierta.

Autores como Mendelssohn (1784) consideraban que la educación, la cultura y la Ilustración tienen significado idéntico o, más específicamente, que todas ellas son modificaciones de la vida social mediante el trabajo y los esfuerzos del hombre. Cuanto más el destino de los hombres se compone de cultura e Ilustración, más quiere decir que el pueblo al que pertenecen es un pueblo educado. En este sentido el autor afirma inmediatamente después que el hombre, además de su destino como hombre, tiene un destino como ciudadano, y cuanto más coincidan éstos entre sí, más cultura se considerará que tiene la nación. Sin embargo, esta idea también parece justificar ciertas desigualdades si consiguen argumentarse como necesarias para la nación, llegando incluso a situaciones paradójicas en las que promover ambas ilustraciones sea una contradicción.

En relación a esta dualidad, el texto de Kant *¿Qué es la Ilustración?* (1784) expone que hemos de actuar pasivamente como miembros de la sociedad, puesto que ésta ya se compone de unos fines públicos que han de realizarse y a los cuales debemos obediencia. Empero, a su vez supone que hay un tipo de razón que nos pertenece a todos por igual, nos permite expresarnos al público general y con la que podemos hacer propuestas para el mejoramiento de las instituciones. Desde este enfoque no entendemos tanto que haya una contradicción explícita ya que, si bien se prescribe la necesidad de usar la propia razón para mejorar la sociedad, tenemos el compromiso de hacer pervivir nuestra sociedad en pos de su mejoramiento. Por ello, Kant no está determinando que nada sea establecido de manera incommovible, pero mientras se logran los cambios insiste en que el orden establecido debe permanecer.

En este texto Kant también remarca el carácter incompleto y de tarea que tiene la Ilustración mediante la aseveración de que no viven en una época ilustrada sino en una época de ilustración. De este modo, justifica que los hombres no están preparados para servirse de su propio entendimiento, pero sin hacer gran hincapié en la educación con

fines emancipadores. Parece que Kant entendiera que con la educación que recibimos para conformarnos respecto a nuestra propia cultura fuera suficiente para desasirnos y comenzar a pensar por nosotros mismos.

Foucault (1969) difiere completamente de esta idea cuando introduce la relación del conocimiento con la dominación, puesto que considera necesario para salir de la llamada “minoría de edad” partir de una cierta voluntad decisoria de no ser gobernado, actitud que puede ser a la vez individual y colectiva. Foucault, por tanto, considera que para poder tener actitud crítica hay que querer no ser gobernado de tal manera, mientras que Kant nos instaba a obedecer porque él entendía que a través de la obediencia se mantiene el orden social que nos permite razonar.

Muy brevemente, nos gustaría señalar que, para conocer los límites del conocimiento, misión apelada por Kant para la Ilustración, Foucault plantea que primero hemos de conocer el conocimiento por medio de la crítica, cuya empresa se basa en la desujeción al juego del poder y de la verdad. El autor francés defiende la sospecha de que hay algo en la racionalización y quizá incluso en la razón misma que es responsable del exceso de poder, lo que le permite criticar la presunción de ingenuidad de la ciencia y las formas de dominación propias de la sociedad contemporánea. Es innegable la paradoja por la que el mayor movimiento de racionalización nos ha llevado también al sinsentido de las guerras y a los mecanismos sombríos, así como la racionalización científica ha logrado mejorar enormemente los efectos de coacción ligados a su institucionalización y a la constitución de modelos. Esta racionalización, además, no solo caracteriza la ciencia sino también las relaciones sociales, las organizaciones estatales, las prácticas económicas y hasta el comportamiento de los individuos.

Adorno y Horkheimer (1944), sin embargo, critican una identificación del saber con el poder, ya que afirman que esto supondría sostener que la esencia del saber es la técnica y su aspiración el método, no así los conceptos, imágenes y felicidad del conocer. Con este discurso sugieren que hemos alcanzado nuestro estado actual de dominación absoluta de la naturaleza y de los hombres, en el que solo importa obrar y trabajar, la operación y el procedimiento eficaz.

Al respecto de la comentada falta de optimismo de la propuesta ilustrada, Habermas (1985) muestra su desacuerdo al declarar que la creencia en que las artes y las ciencias, además de promover el control de las fuerzas naturales, nos ayudarían a la comprensión

del mundo y del yo, al progreso moral, a la justicia de las instituciones e incluso a la felicidad de los seres humanos, es de por sí una actitud optimista. Este autor, además, problematiza sobre la típica acumulación de cultura especializada utilizada para el enriquecimiento de la vida cotidiana y organización racional de la vida social, alegando que esta diferenciación de los saberes sólo ha sabido romper con la hermenéutica de la comunicación cotidiana.

Habermas considera que aquello que verdaderamente perturba la integración social, la comunicación y las formas de sociabilidad humana son las normas de racionalidad económica y administrativa, esferas que dependen de la racionalidad comunicativa. Este autor nos recuerda que no hay subjetividad descentrada o separada de las obligaciones de la cognición rutinaria y la acción cotidiana, de la misma forma que nada se logra desestructurando una sola esfera de conocimiento, puesto que los procesos de comunicación necesitan de todas las demás.

Del mismo modo que hace estas críticas, Habermas es claro cuando afirma que el terror burocrático no es la razón de ser del estado moderno solamente porque esta clase de terror administrativo haga uso de los medios coercitivos de las burocracias modernas. A pesar de estar considerado un autor de pensamiento conservador, Habermas no cesa de instarnos a producir una reapropiación de la cultura de expertos mediante el desarrollo de instituciones propias por parte de la gente. De este modo, pretende poner límites a la dinámica interna y los imperativos de un sistema económico casi autónomo y sus complementos administrativos. Su visión respecto a la importancia de la comunicación, la autoorganización y la institucionalidad nos resulta de gran interés y creemos que concuerda con la tónica general de este trabajo.

5. COMENTARIOS FINALES

Después de este recorrido que parte del Nosotros posible arraigado en la ética y termina estudiando las herramientas que nos dio la Ilustración para lograrlo, nos vemos en la necesidad de hacer algunas reflexiones finales. Muchos carices y especificidades han quedado fuera de este relato, en parte porque no era el lugar para ellos pero también porque complejizaban demasiado un discurso que reconocemos fácil y asequible. Todas las dificultades que siguen a la propuesta de un Nosotros no identitario ni homogéneo y que han de tener en cuenta las diversas condiciones materiales, sociopolíticas y económicas han quedado fuera de este trabajo. Por ello, en este apartado nos permitiremos mostrar algunas de nuestras dudas al respecto de esta tarea colosal que venimos anunciando.

Hay una circunstancia de la que no hemos hecho eco pero que reconocemos como especialmente importante. Nos referimos a la propuesta de fomentar los diálogos que forman terrenos comunes, lo que realmente implica hablar el mismo lenguaje basado en la racionalidad analítica. Esta creemos que es una forma totalitaria de la modernidad, si bien la modernidad es de por sí totalizante, es decir, pretende abarcar todo lo pensable. Sin embargo, la deriva totalitaria del lenguaje creemos que realmente puede llegar a suprimir otras alternativas, a pesar de su constante reflexividad y su conciencia de tarea infinita.

Estamos de acuerdo con Habermas (1985) cuando este afirma que el lenguaje es el principio activo que nos relaciona y que funciona como agente de humanización, así como pensamos que los criterios normativos alcanzados colectivamente impiden que seamos arrojados a los avatares de los intereses y exigencias individuales o sociales de poder. Sin embargo, esta especie de razón comunicativa habermasiana donde la humanidad es el fin, sabemos que llena todo el resto de ámbitos y espacios. Como ejemplo, en la actualidad vemos cómo se pueden hacer cosas al margen de la institución pero no del lenguaje institucional. Empero, pensamos que es preferible conocer el lenguaje del poder a desconocerlo, puesto que sólo así elaboraremos también argumentos y discursos. Creemos que inevitablemente nuestra circunstancia de convivencia social exige que desarrollemos nuestra capacidad participativa, que además nos permitirá elaborar agendas internacionales y pensarnos más allá de los términos globalistas de producción.

Esto no es nuevo, a lo largo de este trabajo hemos recalcado que nacemos en sistemas de representación que son los que nos ofrecen las ideas y pensamientos, hecho que de por sí requiere de una crítica permanente. Partir de lo ya pensado por un lado constituye un peligro, pero otro lado nos ofrece herramientas para pensar un mundo mejor y transformado que no estamos dispuestas a desestimar. Estas herramientas nos permiten también construir nuestra individualidad, si bien creemos necesario evitar un planteamiento meramente psicológico y subjetivo que proponga como tarea individual el combatir el peso de toda una norma social.

Por otro lado, estamos de acuerdo con las críticas posmodernas en que la tarea ilustrada ha derivado en un saber técnico e instrumental cuya raíz se encuentra en el trabajo, si bien es cierto que esto no hace justicia ni logra descalificar los fundamentos ilustrados que hemos visto. El logocentrismo de nuestra época empobrece la razón, pero no la constituye. Sin embargo, reconocemos que nuestro paradigma productivista ha compuesto un mundo administrado basado en implementaciones tecnoperfeccionistas en el que el hombre ya no es el fin del conocimiento sino su medio, y este conocimiento además es visto sólo como una relación de dominio sobre la naturaleza. Por ello insistimos en la importancia de revisar esta racionalidad y de limitar las dinámicas de nuestro proceso capitalista de producción.

Estas críticas nos permiten reafirmar nuestro acuerdo con las filosofías materialistas en las cuales se da cuenta de que es la materia la que determina nuestra conciencia en un contexto espacio-temporal (declarando que de ella parten nuestras relaciones económicas y sociopolíticas), si bien en este trabajo hemos querido añadir la perspectiva del idealismo filosófico. De él rescatamos la obligación de conceptualizar para politizar y formarnos propósitos de los que nos hagamos responsables, sin la necesidad de creerlos verdaderos sino más bien que nos valgan como verdaderos para ligarnos a ellos.

En relación a la ética, no podemos dejar de destacar el hecho de que la ley moral dejó hace tiempo de estar basada en una autoridad (religiosa o política) en gran parte del mundo, lo que inevitablemente conlleva plantearla como un desafío intelectual del que tenemos que dar buenas razones. Esta situación supone una ventaja en tanto que nos permite presentarla desde las necesidades humanas, lo que la transforma en algo tentativo y exploratorio y que admite ser moldeada conscientemente para que refleje también nuestros intereses y preocupaciones. Para esto, es preciso un cultivo personal y social de la imaginación moral (Camps, 2011), el cual puede verse enormemente influenciado por

la actuación emotiva de la cultura. La cultura sabemos que no es una herramienta salvífica, también congela e institucionaliza modos de pensar, pero su carácter íntimamente experimental y abierto en general le permite una volubilidad no dogmática que nos es de gran interés para el pensamiento.

Para cerrar por el lado de las críticas y no de las alabanzas, queremos exponer un hecho irrefutable: el modernismo se ha convertido en cultura oficial, lo que ha terminado en gran parte con su impulso transformacional, que ahora se encuentra establecido (Miquel, 2011). Hay una falta de creatividad y de diferencia que nos urge a abrir estos discursos de nuevo para releer y reescribir lo que es la modernidad, puesto que seguimos necesitando de sus exigentes demandas. Nos apoyamos en palabras de Foucault (1969) cuando afirmamos que ser moderno es tomarse a sí mismo como objeto de una elaboración compleja y dura, cuya actitud de modernidad incluye un alto valor del presente que es “indisociable de la obstinación en imaginarlo de otra manera y en transformarlo sin destruirlo” (p. 85). Sólo tras estas exigentes palabras podemos afirmar que pensamos que estos discursos son también una forma de esperanza en la que nuestra unión con el otro contiene suficientes rasgos de legitimidad para no renunciar a pensar un mundo mejor para todos.

6. ANTECEDENTES PERSONALES

Previamente al desarrollo en un sentido unitario de las piezas que componen este TFM, hemos podido rastrear breves incursiones en el uso de elementos o lenguajes similares en proyectos anteriores. Para cumplir con nuestro objetivo de reflexión del papel decisivo del Máster en la resolución de este trabajo, vamos a analizar tres piezas breves en el contexto académico en el que tuvieron lugar, piezas que consideramos antecedentes y que nos permiten mostrar los recorridos más íntimos de nuestro proceso de creación.

Algunos de sus puntos en común se encuentran en una constante deriva hacia lo audiovisual cuyo origen proviene de un proceder performativo, tanto planeado como abierto, en el que el cuerpo y el contexto pueden ser preparados sin pretender ocultar sus azares y limitaciones. Este recurso muchas veces funciona solo como registro de una acción, pero muchas otras se complementa con un juego de multiperspectivas o con el ritmo de una música añadida. El acto posterior de editar intenta respetar los tiempos reales de las acciones, sin buscar un aceleramiento o embellecimiento de lo acontecido. Tras una larga reflexión personal, en la que buscábamos contextualizar nuestra inclinación por lo audiovisual desde posiciones mucho más abiertas a las que la industria de la imagen nos tiene acostumbradas (el ejemplo del videoclip es paradigmático de toda una declaración de intenciones debido a su duración, cambios constantes de vestuario, emplazamientos, efectos especiales, etc.), concluimos que al igual que nuestros medios eran mucho más precarios y que de hecho no buscaban profesionalizarse en un sentido de complejización de los dispositivos, todavía era pensable un proceder alejado de la estética, ritmo y montaje de la superproducción. Intentamos explorar la técnica audiovisual desde los medios al alcance de casi todo el mundo (como son los teléfonos móviles o luces caseras) y cuyo contenido, acontecer o representación sea mucho más cercano a nuestras formas cotidianas y conecte con ellas.

Por todo ello y a pesar de la brevedad y sencillez de nuestros vídeos, nos sentimos cercanas a géneros como son el documental o el cajón de sastre de lo experimental. De hecho y como veremos, estas inclinaciones se convertirán en una tentativa real de llevar a cabo un reportaje mucho más largo en espacios reales, frustrada debido al confinamiento y que derivará en un uso de Internet como caldo de cultivo común e inagotable y la propia casa como emplazamiento connotado.

Un poema para Nacho (2019) es una instalación audiovisual de formato monocanal que consta de un televisor de 16 pulgadas, una peana y una luz azul cenital en un espacio recogido y oscuro. El vídeo, de 2'27" de duración, forma parte de una serie que se inicia al adquirir conciencia de la inspiración que suponen las personas que me rodean y que forman parte de mi vida, en general mis amigas y amigos. Por ello y aunque indirectamente ya formen parte de mis trabajos, quise evidenciar mediante algunas piezas dedicadas algunos temas, sentimientos, ideas y emociones que hemos trabajado conjuntamente. Algunas otras dedicatorias son *Una carta para Holga* (2019) o *Una canción de despedida para Marc* (2019).

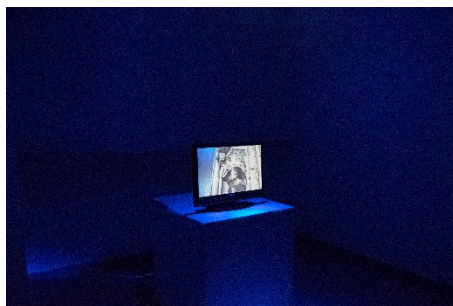


Figura 1. *Un poema para Nacho* (2019). Silvia Ariño.
Dos momentos del video y vista general de la instalación.

Nacho es poeta, y por ello quise hacerle un poema de formato audiovisual. En concreto la figura del ángel siempre nos ha interesado discursivamente, ya que para nosotros representa una hibridación extraña, algo que se encuentra entre lo humano y lo divino, sin naturaleza propia. Toda mezcla es atrayente porque nos obliga a repensar aquello que creíamos saber y a tratar de establecer sus límites. Asimismo, podemos ver en la propia representación de lo humano algo igualmente extraño e inestable.

Los propios límites de lo humano en continua redefinición nos sitúan en un estado aún más indefinido que el angelical. No parece que podamos hablar de naturaleza humana y nuestros conocimientos sobre el mundo están siempre en entredicho. Por ello, al reflexionar sobre la propia forma de ser y estar de los ángeles, creí que podría darnos alguna respuesta sobre nuestro ser y estar en el mundo. El vídeo se compone de mi búsqueda de ángeles para estudiar quiénes son y cómo se comportan para después poder contárselo a Nacho. Todos los vídeos fueron grabados por las calles o iglesias de Valencia durante un fin de semana, en el que caminé por varios barrios buscando ángeles y reflexionando sobre su representación.

Finalmente y tras revisar las imágenes grabadas, decidí establecer una narrativa corta, directa y sencilla, reforzada por una métrica que se correspondiera con el tiempo de exposición de las imágenes, tratando de aumentar así la sensación de encontrarnos frente a un poema. El sonido del metrónomo marca un tiempo lento, grave y solemne, aunque las imágenes frente a las que nos encontremos no siempre lo sean (hay ángeles muy infantilizados o incluso satirizados). La sensación que puede dejarnos el vídeo es un poco desalentadora y puede hacernos reflexionar sobre nuestra circunstancia y el sentido de las cosas que nos rodean.

La clara referencia al tiempo es típica a la hora de hablar del sentido de la vida, y en este caso otra música extraña y lejana se superpone al sonido del metrónomo. Todo parece presentarse de manera indirecta y de este modo se ha intentado reforzar una sensación de desamparo o de desarropamiento ante la incertidumbre de lo que somos.

Este proyecto fue desarrollado en la asignatura de *Instalación audiovisual*, cuya incidencia en referentes como Bill Viola me dio una segunda oportunidad de acercarme a trabajos que no conocía con tanta profundidad y plantearme si podía adoptar ciertos lenguajes de vídeo más relacionados con los inicios del videoarte.

El vídeo puede visualizarse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=h4apSWt4JzE>

La entrega de la dignidad (2019) es un video de 2'24" de duración que está pensado para ser preferiblemente proyectado sobre pared en gran escala. La escena que se desarrolla es un plano secuencia de una figura masculina vertiendo agua sobre una figura femenina que trata de beber, pero debido a lo incómodo de la postura a veces se atraganta. Su iluminación es difusa o indirecta y todos los elementos que aparecen están recortados (el hombre, la mujer y la jarra). El espacio donde tiene lugar queda indefinido, aunque los azulejos pueden recordarnos a un espacio doméstico.



Figura 2. *La entrega de la dignidad* (2019). Silvia Ariño.
Momento del vídeo.

Esta pieza funciona como un acercamiento al discurso que me estaba comenzando a interesar a principios del año 2019, a saber: la vida en común, las relaciones entre conceptualización, politización e institucionalidad, el período de la Ilustración, etc. Leyendo la publicación del XV Ciclo de Conferencias Aranguren (2007) me encontré con el texto “Vindicación del humanismo” de la filósofa española Amelia Valcárcel, del que extraigo lo siguiente:

El feminismo es un universalismo de raíz ilustrada que ha dirimido siempre su agenda política con la ayuda de las declaraciones universales. Lo que nace como una polémica sobre la igualdad de los dos sexos, remitida exclusivamente a su igual capacidad y dignidad, se transforma en una lucha por los derechos individuales y políticos cuando éstos son por primera vez enunciados (p.52).

Si bien esta cita invita a reflexionar especialmente sobre la convergencia entre feminismo y modernidad, el detalle de la palabra “dignidad” me asaltó especialmente. Mi formación en feminismo es humilde y parte principalmente de la perspectiva del feminismo de la igualdad, desde la que se incide mucho en las genealogías feministas y por el que estaba acostumbrada a la argumentación clásica patriarcal que colocaba a las mujeres en inferioridad física, moral, intelectual y sexual, lo que sin embargo todavía no había asumido como una inferioridad en dignidad.

En el ensayo *Un mundo común* (2013), de Marina Garcés, se dice “la dignidad impone un límite compartido a la realidad: porque en la dignidad de cada uno se juega la de todos los demás (p.76)”, lo que me hace pensar en los sistemas en los que la dignidad se ha negado a todo un grupo, en este caso al de las mujeres pero también a muchos otros (homosexuales, judíos, racializados, etc.). Garcés afirma a continuación que la dignidad produce en cada contexto su propia significación (huyendo así de un código de valores aplicable a cualquier tiempo y lugar), pero es algo que por nuestro sentido social e histórico yo me preguntaría en vez de afirmar.

En torno a estas ideas me planteé la metafórica entrega de la dignidad de los varones a las mujeres, ya que debido a nuestro carácter civil hubo una declaración legal previa a los indispensables y lentos cambios culturales, todavía en proceso. La conceptualización de la mujer como sujeto/individuo y ciudadana da inicio al paulatino desenmascaramiento de los intereses detrás de estos conceptos y también nos permite configurar nuevas prácticas y valores. En este caso, en el vídeo se pretende representar la simbólica transmisión de la dignidad, que por su carácter fundamental se la relaciona con el agua y la sed y que se otorga en situación de poder. También, se utiliza un plano reconocidamente pornográfico debido a que la industria sexual supone hoy en día un núcleo de reproducción especialmente fuerte de la desigualdad entre hombres y mujeres.

Nuestro primer acercamiento al texto de Marina Garcés (2013), de gran peso en el desarrollo teórico de este trabajo, tuvo lugar en la asignatura de *Claves del Discurso Artístico Contemporáneo*, en la que pudimos revisar muchos autores y autoras contemporáneas de gran relieve en un entorno abierto al diálogo y a la profundización de las ideas.

El vídeo puede visualizarse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=9KZfJLUuU8A&t=64s>

Mujer mesa (2019) es un vídeo de 3'39" de duración, cuyo formato expositivo puede adaptarse, si bien es preferible que sea reproducido en una pantalla de unas 25 pulgadas. En él observamos un juego de perspectivas de tres cámaras, dos de ellas subjetivas y una fija en plano general. Aparece el rostro de una mujer en primerísimo primer plano que a lo largo del vídeo y debido a su continua agitación adivinamos que está en una postura inestable. Un chico joven escoge objetos dispuestos sobre una mesa y los coloca sobre el cuerpo de la mujer. A medida que los objetos van cayendo van apareciendo imágenes de la escena completa, hasta que finalmente la mujer pierde la postura y termina el vídeo.

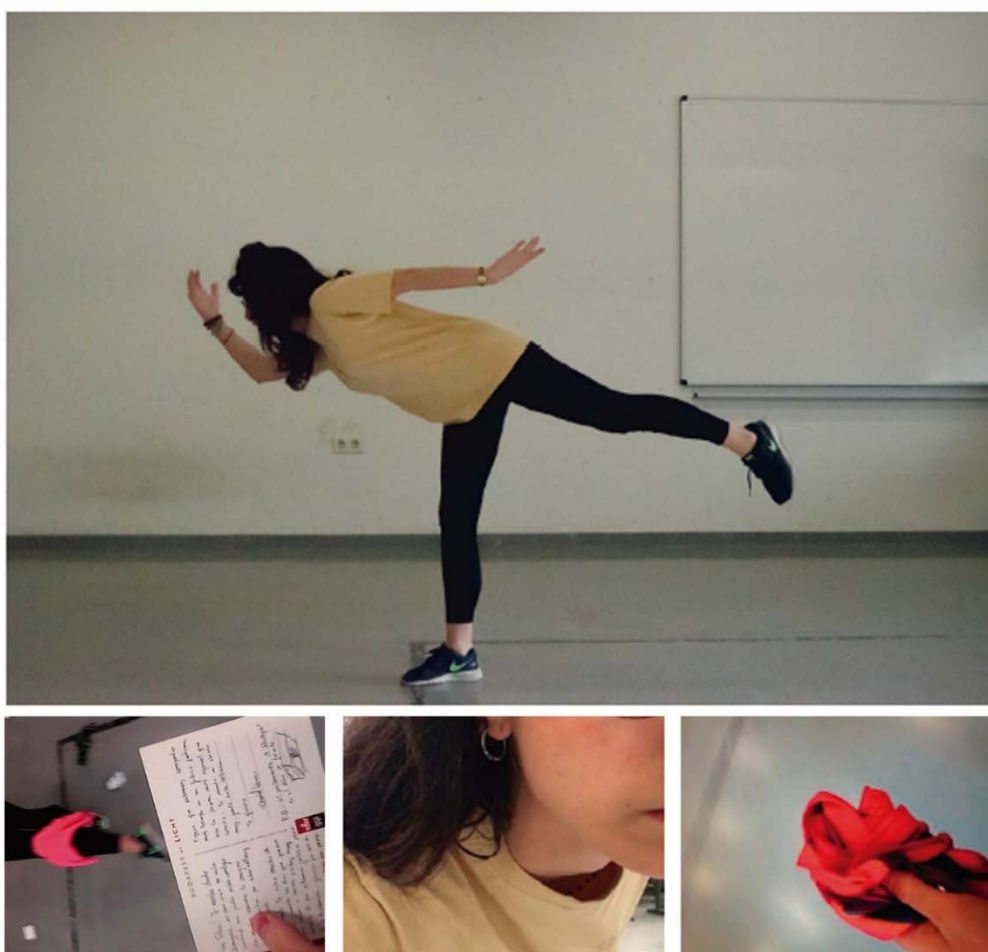


Figura 3. *Mujer mesa* (2019). Silvia Ariño.

Momentos del vídeo.

Esta pieza fue pensada como un ensayo breve que pretendía señalar la otra cara de los objetos y la cotidianidad, en parte como reacción al hecho de que desde el pasado siglo el arte haya reivindicado como un lugar propio el valor y el interés que pueden tener los objetos que nos rodean. Esta perspectiva, apolítica en sus análisis de lo doméstico, en mi

opinión olvida el peso y el significado que lo doméstico y lo cotidiano ha supuesto para las mujeres en nuestra sociedad.

Mediante la colocación de objetos comunes e inocuos sobre una mujer que actúa como mesa, se quiere visualizar el papel que le ha sido asignado a las mujeres dentro de las organizaciones tanto familiares, como sociales y simbólicas. Asimismo, que sea el hombre el que coloque los objetos sobre la mujer nos recuerda cómo éste sistema de dominación se ha fraguado en el seno de la misma especie humana y, por ende, reproducido y mantenido por cada uno de nosotros.

Este trabajo fue desarrollado dentro del marco de la asignatura de *Performance y Videodanza*, en la cual pude probar una metodología de trabajo mucho más intuitiva a la que estaba acostumbrada. La libertad de comprensión promovida desde clase de ambas tendencias artísticas promueve la interdisciplinariedad y la atención al lenguaje de los materiales y del cuerpo, lo que me ha permitido desarrollar muchas pruebas de las que extraer alguna conclusión.

Uno de los referentes que analizamos en *Videodanza*, Dennis Oppenheim con su obra *Rocked Circle-Fear* (1971), me sirvió especialmente para querer explorar la expresividad del rostro en una serie de primerísimos planos. Esta pieza, en la que el artista se sitúa en medio de un círculo dibujado en el suelo mientras le lanzan piedras desde arriba, nos permite observar el temor a ser herido en el rostro de Oppenheim, recurso que utilizamos en el vídeo *Mujer mesa*.

El vídeo puede visualizarse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=CfxlO17Lki0&t=96s>

Para finalizar este apartado que funciona como un intrarecorrido necesario, me gustaría dedicar unas breves palabras a la asignatura *Razones de la Sinrazón: las crisis de la modernidad*, de David Pérez. Esta materia supuso un verdadero punto de inflexión que propició el cambio de dirección en la perspectiva de este trabajo final, concretamente del Humanismo a la Ilustración. La docencia se componía de una mezcla de clase magistral con taller de pensamiento (para el cual siempre tenías que prepararte) y se incluían unos poemas que te ayudaban a expandir todas las ideas que se lanzaban. Reconozco mi personal predisposición por el contenido de la asignatura, lo que podría explicar suficientemente mi disfrute de la misma, pero de todas formas creo que se formó un grupo de trabajo avivado y unido al que todos aportamos y del que no podía dejar de remarcar su valor, acaso su excepcionalidad. Además, el punto 4.2. *Algunos debates de ilustrados y herederos de la Ilustración* de este trabajo ha sido desarrollado íntegramente con algunos de los textos trabajados en la asignatura.

El resto de las asignaturas cursadas también han contribuido en gran medida a la construcción de este TFM, e incluso en algunos casos han originado líneas de trabajo diferentes que no tiene cabida explicarlas aquí. Sin embargo, nos gustaría destacar la gran fuente de referentes contemporáneos que supuso la asignatura *Comportamientos del arte ante un cambio de paradigma*, las exigencias teóricas y de trabajo grupal de la asignatura *Teoría y prácticas visuales en la ciudad contemporánea*, la lectura de fuentes originales en *Retóricas del fin de la pintura*, la posibilidad de participar en un festival como *PolinizaDos en Arte y Activismo* y la atención en la organización de contenidos y de habilidades orales en la asignatura de *Género, sexualidad y política*. Por último, la asignatura de *Metodología de proyectos* siempre sirve para tener un pie en la tierra sobre la necesaria resolubilidad de tu trabajo artístico.

7. PROYECTO FINAL

7.1. PRIMEROS PASOS

Tras la experiencia de la segunda evaluación mi trabajo se vio reconfigurado, si bien mantuvo la inclinación por lo audiovisual y la preocupación por la ética y la crítica. Por aquel entonces comencé a estructurar un ideario amplio pero recurrente en el que moverme y planteé un proyecto expositivo titulado *Sólo la sed nos alumbra*. Si bien algunas piezas comenzaron a desarrollarse con anterioridad al Estado de alarma por el COVID-19 y a la consecuente situación de confinamiento, en su gran mayoría se vieron frustradas y quedaron como meras pruebas. Quedan pendientes de desarrollarse en algún futuro próximo, pero debido a su estrecha relación conceptual con los trabajos finalmente llevados a cabo, hemos creído necesario recapitular brevemente sus fundamentos.

Con un gran compromiso de aportar al imaginario cultural del Nosotros, este proyecto de exposición reflexionaba en torno a unos versos de Luis Rosales, adaptados de un poema de San Juan de la Cruz, que dicen así:

*De noche iremos, de noche,
que para encontrar la Fuente,
sólo la sed nos alumbra.*

De clara connotación religiosa, tomamos su significado desde una perspectiva humanista, esto es, laica, universalista y ética. Bajo esta óptica, partir en la noche implica partir desde el desconocimiento, lo que nos hace entender que la pugna entre lo verdadero y lo falso queda obsoleta en favor de una interpretación del mundo basada en la invención y la construcción de los valores y el sentido. Por ello, el proyecto de humanidad no se apoya en un marco de verdad, sino en un marco desde el que podemos cuestionarnos y hacernos continuamente, convirtiéndonos así en responsables de lo que somos. Pretender encontrar la Fuente funciona como un objetivo fijado por el común Nosotros, aquellos que se reconocen interdependientes y relacionados y deciden establecer un objetivo asintótico que les permite caminar unidos. Por último, lo único que nos puede alumbrar en este camino que hacemos conjuntamente es la ética, que funciona a modo de sed y es el fundamento de cualquier idea de libertad, igualdad o solidaridad que entiende que para poder ser ejercida individualmente necesita ser primero colectiva, es decir, de alcance universal.

El tercer concepto (2019-?) es una instalación compuesta por una fotografía enrollada como un cilindro y sostenida en pie por sí misma y un vídeo proyectado sobre ella que se completa en la pared. En el vídeo se muestran varias personas lamiendo la parte trasera de la fotografía como si de un gran sello se tratase, donde las salivas se mezclan y los cuerpos interactúan. La fotografía, de 1'60x3 m, contiene una fuente seca.

El oxímoron *fuenteseca* forma un tercer concepto que funciona como aviso de los peligros de unas coordenadas invariables. Las utopías, como las fuentes, se secan, pero los recursos necesarios para repensar los límites de lo vivible no se encuentran en la meta sino que forman parte del proyecto inacabado que somos nosotros mismos.



Figura 4. Bocetos iniciales.

Las esperanzas no son muchas (2019-?) es una alfombra tejida a mano de medidas variables, de lana cruda lavada de oveja Guirra. Su manufactura está inspirada en el uso revitalizado de la lana como aislante ecológico de casas, empleo que ha renovado un material que se encontraba cada vez más en desuso. Su colocación en el suelo para poder transitar sobre ella es una metáfora de la necesidad de dar una intención a nuestros pasos.

La propuesta humanista de unir ética y política a fin de que se produzca una andadura solidaria entre todos los seres humanos, se encuentra bajo críticas escépticas que tachan al humanismo de ingenuo. Sin embargo, Ortega y Gasset nos recomienda guardar las esperanzas bien abrigadas porque no son muchas.

La connotación negativa que pesa sobre la idea de ser una oveja y formar parte de un rebaño refleja estas críticas a la posibilidad de hacer del mundo un lugar habitable para todos. La oveja, animal tan individual como social, funciona a modo de reflejo de nuestra forma necesariamente individualista y reconocidamente relacionada de estar en el mundo.

La lana, característica propia de la oveja, es el abrigo de nuestra inevitable esperanza de converger hacia un mundo mejor para todos.



Figura 5. Bocetos iniciales.

El cuidado de sí (ser para otros), (2019-?) es un largometraje desarrollado durante un fin de semana de convivencia con un pastor y sus ovejas. Tengo un amigo pastor con el que acordé una estancia en su pueblo durante Semana Santa para acompañarle en sus tareas, entrevistarle y presenciar el esquilado de sus ovejas. Esta especie de documental es preferible que sea proyectado sobre una gran pared, en parte porque creo que la aparente inmaterialidad de este formato expositivo ayuda a entender la actitud de abstracción que poseen todas estas reflexiones.

Construir la individualidad es paradójicamente una tarea colectiva, no individual, debido a que hace uso de herramientas sociales. Por ello continuamos con la comparación aparentemente peyorativa de la oveja, quien aparece bebiendo en el vídeo y poco a poco va apareciendo el resto del rebaño, lo que nos hace perder la referencia de la primera oveja. Estas imágenes de ovejas bebiendo agua son intercaladas por descripciones de las mismas realizadas por su pastor, anécdotas de su comportamiento, etc.

Michel Foucault nos señala que la libertad es la condición ontológica de la ética, pero que ésta última es la forma reflexionada que toma la libertad. Para practicar la libertad éticamente, es decir, incluyendo a los demás, hace falta que uno se ocupe de sí, que cuide de sí. El tranquilo beber de las ovejas nos recuerda que nuestras formas de cuidado son comunes, puesto que no son exclusivas de nosotros mismos sino que las compartimos con los demás (todos tenemos sed, aunque debemos aliviarla individualmente). Lo que necesitamos individualmente se muestra de principio una necesidad igualmente común.



Figura 6. Bocetos iniciales.

Horizonte común (2019-?) es un vídeo breve pensado para ser proyectado sobre pared. El vídeo muestra un límite material, el mar, al que varios voluntarios tratan de alcanzar lanzando unas bolas hechas de harina de arroz. Personas que pasean por la playa son invitadas a realizar un horizonte común, cuya participación consiste en lograr hacer una línea visual con las bolas, en la que intervienen variables como el azar, la voluntad y las capacidades individuales.

La emergencia de construir un horizonte común se encuentra comprometida por varias razones. La primera, que la participación en ello no suele ser simétrica ni igualitaria. La segunda, que la propia materialidad del mundo y de nosotros mismos es algo que no debemos olvidar.



Figura 7. Bocetos iniciales.

Auctoritas (2019-?) es una escultura compuesta por un cuenco con agua, un cencerro y audios con un sistema de sonido abierto. Sobre una peana se instala el cuenco con agua y el cencerro en su interior. En la sala suena el sonido lejano y distorsionado de un cencerro tocando bajo el agua, audios que he recopilado de amigas y amigos orinando, sonidos musicales... El uso del cencerro en los rebaños parte de una tradición que los coloca en los líderes de la manada, coincidiendo con la teoría de las élites brevemente expuesta en la pieza *Horizonte común*. Las orinas de diferentes personas, sin embargo, hablan de lo anónimo que todos compartimos.

Para cumplir nuestra aspiración de unidad (que no de homogeneidad) paradójicamente necesitamos alimentar un motor y guía que nos lleve a todos y que redunde en bien de la humanidad completa. Este motor, racionalista, igualitarista y compasivo es nuestra melodía de desplazamiento que, como en los rebaños, nos ayuda a situarnos. En este caso nadie visible detenta poder, aparentando que todos podríamos acceder a él. Al situarse en el agua nos recuerda que el poder tiene que encontrar sus prescripciones y principios en la ética.

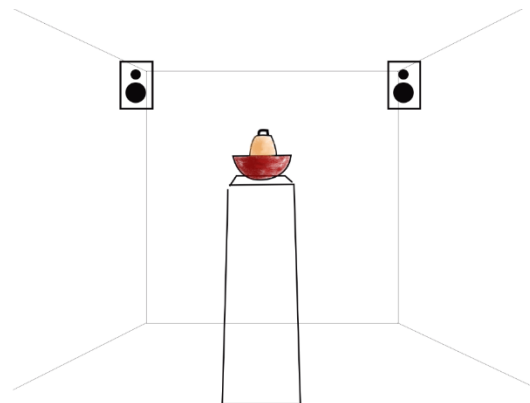


Figura 8. Bocetos iniciales.

7.2. PRIMERAS CONCLUSIONES Y ADAPTACIONES

Como comentaba al inicio de este bloque, tuve que pensar nuevamente las piezas debido a la inesperada situación de encierro doméstico. El principal problema que manejé fue cómo mantener el imaginario sostenido por las ovejas y el campo, lo que cada vez veía más imposible. Esto me hizo centrarme en el otro elemento más abundante de mi trabajo: el agua.

Este curso he tenido la suerte de ser aceptada como oyente en la asignatura de *Instalaciones, espacio e intervención*, la cual me ha ayudado a desarrollar estos segundos pasos en mis intereses. Concretamente, la segunda práctica de la asignatura nos invitaba a buscar un espacio connotado en relación a nuestro TFM, lo que me hizo conocer los Baños del Almirante de Valencia. Estos baños, construidos en época cristiana pero inspirados en los baños de vapor árabes, que a su vez son herederos de las termas romanas, me permitieron visualizar en ellos la dificultosa unión de culturas. Asimismo, es importante recalcar que estos baños tenían un marcado carácter civil, se consideraban públicos y eran un espacio de encuentro, lo que les mantuvo activos durante largos siglos. Estas características parecían llamar a pensar en la posibilidad de elaborar una ética y una idea de comunidad que incluya a toda la humanidad y no sólo a aquellos que son como nosotros.

Mi preocupación por entender el Nosotros entonces encontró su sentido en los utensilios propios del baño y el aseo, hecho muy brevemente explorado anteriormente en la universalidad de la necesidad fisiológica de la orina. Las diferencias entre las localizaciones, objetos y estética de los baños en todas las culturas no logran borrar el trasfondo anónimo y común que les da origen: la necesidad de aliviarse y de limpieza. Esta condición de lo humano me llevó a plantear una antología breve que recogiera características diversas de los baños que hemos concebido y habitado y las reuniera en una instalación única.

El estudio de los rasgos culturales y materiales de diferentes objetos usados en el baño como las toallas, los jabones olorosos, tinajas y recipientes, grifos, techumbres, etc. y el recordatorio siempre presente del carácter público y civil que tenían antiguamente, me pareció una nueva perspectiva que no daba la espalda a todo lo pensado con anterioridad.



Figura 9. Baños del Almirante (Valencia). Fuente:

<https://nuevasdimensionesagencia.blogspot.com/2019/09/1-los-banos-del-almirante-en-valencia.html>

Asimismo, en la misma asignatura desarrollamos un trabajo grupal en el que participamos Clara Barquín, Mar Cuallado, Daniela Chinchilla, Inés Regaña, Luis Utrillas y yo misma que partía de la premisa de realizar una instalación que activara un sentido. Tras escoger el sentido del tacto, por unanimidad acordamos nuestro interés tanto material como metafórico por el agua. Nos decidimos también a buscar un campo conceptual que dotara a los materiales de la instalación de cierta unidad en vez de recurrir a diversos materiales táctiles no conectados entre sí. Concluimos que nos podíamos reunir en torno a la idea de baño o balneario e incluir una pequeña acción referida a los cuidados como es lavar y masajear los pies de los usuarios tras el recorrido de la instalación.

Este trabajo también supuso un acercamiento, en este caso colectivo, a las posibilidades discursivas del baño, por ello también hemos considerado destacarlo. La experiencia de desarrollar una instalación en poco tiempo, pero de contar con la versatilidad y las ideas de varias personas a la vez, nos permitió llegar a soluciones formales que por nuestra cuenta no hubiéramos experimentado y que nos sirven de inspiración para proyectos futuros.



Figura 10. Algunas imágenes de la instalación y de los materiales utilizados. VV.AA.

7.3. REFERENTES ARTÍSTICOS

Llegadas aquí nos parece necesario hacer un pequeño ejercicio de honestidad y reflexión que revele los otros referentes que tenemos y que nos sirven de inspiración para encontrar soluciones o ideas. Todos ellos son referentes fundamentales en el mundo del arte, pero repasando de nuevo su trabajo bajo la óptica de nuestros intereses específicos, hemos podido encontrar obras que encajan perfectamente con lo que queremos expresar. Esta identificación, totalmente interesada por nuestra parte, nos sirve también para ahondar en el imaginario que tratamos de dilucidar y que hemos creído entrever en sus trabajos.

Una de las razones principales de la selección de artistas que hemos hecho, dejando lamentablemente a muchos otros fuera por cuestiones de espacio o temor a ser redundantes, ha sido justamente el hecho de que al revisarlos se han distinguido especialmente por una apelación al Nosotros sin particulares pero también sin homogeneidad (mediante alusiones a la vida, la muerte, el paisaje...), a la ética como base de cualquier convivencia posible, a reflexiones acerca de lo social y lo político, a la capacidad transformadora de la historia, etc. Por otro lado, reconocemos que la tarea que nos hemos propuesto de comentar algunas de las obras de estos autores pone en juego nuestra interpretación y lectura de trabajos por lo general ampliamente documentados, pero creemos que es un ejercicio que enriquece nuestra capacidad crítica y reflexiva y amplía el trasfondo de la temática escogida.

Por ello, hemos seleccionado el trabajo de Eulàlia Valldosera, paradigmática en el uso del agua, los residuos, los procesos de fermentación o descomposición y los objetos cotidianos del hogar como materiales artísticos, así como de la posibilidad de pensarnos interdependientes, vulnerables y en conjunción con la naturaleza. Su actitud ante el uso de materiales precarios y de la importancia de revelar el artificio en vez de ocultarlo nos resulta especialmente inspiradora.

Asimismo, mostraremos la obra de Francis Alÿs, artista cuyas acciones se desarrollan a lo largo de todo el mundo y en un espacio público entendido siempre desde las comunicaciones entre lo social, lo político y lo cultural. En sus trabajos logra problematizar cualquier síntoma de pacto no revelado, enriqueciendo con su proceder nuestra capacidad de cooperación, atributo al que aspiramos con nuestro propio trabajo.

Finalizaremos nuestro análisis con la obra de Cristina Lucas, artista de perspectiva feminista, de actitud permanentemente interrogativa y cuyos trabajos muchas veces cuentan con una clave de humor. Interesada por conceptos como “ciudadanía”, por el período ilustrado europeo y sus referentes filosóficos, la violencia institucional y simbólica, etc., es una artista particularmente especial para las coordenadas planteadas por este TFM.

Por último, nos sentimos obligadas a señalar brevemente un trabajo de Bill Viola y otro de James Casebere con los que nos sentimos formalmente muy afines y que nos ayudarán a concluir este apartado sin mayores deudas insalvables.

EULÀLIA VALLDOSERA nació en Vilafranca del Penedès en 1963 y se formó en Barcelona en Bellas Artes. Entre 1990 y 1995 vivió en Amsterdam, donde se licenció en Audiovisuales y comenzó a realizar trabajos de alta carga conceptual relacionados con el cuerpo y la auto-representación. En 1999 residió en Berlín becada por la DAAD y es llamativo señalar que en esos años representó a nuestro país en numerosas bienales internacionales cuando en España era apenas conocida. Sus instalaciones de aquel entonces incluían sencillas proyecciones, objetos del hogar y juegos lumínicos que provocaban un efecto mágico y envolvente sobre el espectador.

Valldosera investiga principalmente sobre la luz, el equilibrio entre lo material y lo inmaterial, el imaginario colectivo, lo psicológico, etc., todo ello a través del uso de nuevas tecnologías y de un proceder transversal. En la obra de Valldosera el público toma un papel participativo, puesto que está especialmente interesada en la creación colectiva. Actualmente desarrolla talleres de canalización a través del dibujo y la escritura, a los que atribuye poderes sanadores, mientras que en sus trabajos artísticos ha ido incluyendo concepciones de la ecología que le llevan a reflexionar sobre el trato injusto al que sometemos a la naturaleza.

En su obra *Agua informada* (2012), desarrollada en la residencia de intercambio artístico HALFHOUSE (Barcelona), pidió a un geobiólogo que hiciera un escrutinio del subsuelo de la vivienda y jardín para encontrar corrientes de agua freáticas o lugares energéticos, hallando una zona con una corriente de agua de gran salubridad y capacidad sanadora (Valldosera explica el ejemplo de que un cadáver depositado en esa agua en vez de descomponerse se momificaría). Posteriormente la artista llenó la superficie de esa misma zona con vasos de agua que el público tenía que beberse si quería acceder al interior de la exposición.



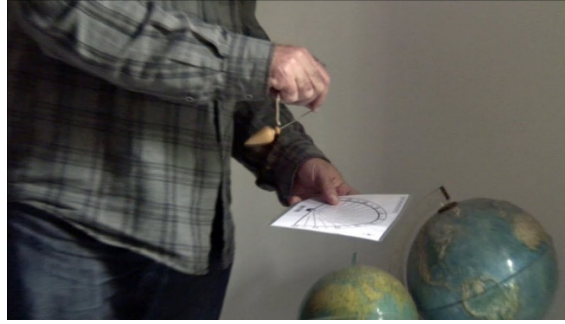


Figura 11. *Agua informada* (2012). Eulàlia Valldosera. Fuente: <https://eulaliavalldosera.com/agua-luz-y-sombras-proyectos-realizados-desde-1990/intervenciones-permanentes/agua-informada-2012/>

Valldosera ha insistido en que su trabajo depende mucho de la información previa del lugar en el que se desarrolla, puesto que la información que añadimos nosotros se entremezcla con la propia del lugar. Esta contextualidad, unida a su capacidad de producir sentido, nos revela un proceso de creación tan realista como propositivo, adjetivos que también nos gustaría poder aplicar a nuestro trabajo. Esta pieza, además de tener al agua como protagonista, deja patente nuestro desconocimiento por lo que nos rodea y que creemos dominar.

Somos un solo cuerpo (2012) es una instalación que incluye varios materiales y temporalidades distintas: por un lado, unas vasijas de barro contienen vino, agua y jabón y se proyecta en ellas a los policías y manifestantes en las revueltas griegas de 2011. Posteriormente una voz de una anciana reflexiona sobre los cambios que vivimos como colectivo humano, aunque el final viene cuando un proyector situado dentro de la vasija pequeña dibuja en el techo el paso del cuadrado al círculo mientras se oye una nota musical al unísono desde todas las vasijas.

Su sentido de colectividad, relacionado con el proceso de fermentación (el cual incluye una separación entre materiales que nos permite escoger y desechar) me recuerda a la actitud siempre abierta y dialogante con el otro, necesariamente relacionada y que indudablemente produce cambios y resultados. Asimismo, su uso de la música y de la temporalidad de las fases, una de ellas tan conectada a la realidad como son las revueltas griegas, me permite reiterar a Valldosera como una de mis principales referentes.



Figura 12. *Somos un solo cuerpo* (2012). Eulàlia Valldosera. Fuente: <https://eulaliavalldosera.com/agua-luz-y-sombras-proyectos-realizados-desde-1990/instalaciones/somos-solo-cuerpo-2012/>

Su obra *La despedida* (2020) es un video-mensaje basado en un texto recibido en canalización (Valldosera se ha declarado médium públicamente) que da voz a los personajes femeninos que acompañan a Jesús en su proceso de despedida y muerte. Esta pieza nos interesa por la transmutación de los escenarios de Valldosera, quien ha pasado de utilizar luz artificial y agua reclusa a trabajar con el sol y el mar, materiales en los que está ahondando y le están permitiendo reforzar su discurso de armonía con la naturaleza y el planeta.



Figura 13. *La despedida* (2020). Eulàlia Valldosera. Fuente: <https://eulaliavalldosera.com/agua-luz-y-sombras-proyectos-realizados-desde-1990/cuerpos-fotos-y-acciones/la-despedida-2020/>

FRANCIS ALÿS nació en Amberes (Bélgica) en 1959. Estudió Arquitectura e Ingeniería entre el Institut d'Architecture de Tournai y el Instituto Universitario di Architettura de Venecia. En 1987 decidió instalarse en México, donde cambió de profesión a artista. Desde los años 90 ha participado en varias exposiciones convirtiéndose en uno de los artistas más reconocidos a nivel internacional y actualmente divide su tiempo entre múltiples ciudades en las que desarrolla sus trabajos.

Su obra abarca multitud de técnicas como son la pintura, fotografía, vídeo y performance, y en gran medida es el fruto de sus andaduras y paseos, que reconoce como una de sus principales fuentes de inspiración. Sus paseos están marcados por las conversaciones que escucha, los encuentros en la calle, las historias y anécdotas que luego constituyen el cultivo de su actividad artística, desarrollada en los contextos urbanos de los que parte. Sus proyectos son en su mayoría efímeros y exploran las jerarquías culturales, el espacio antropológico, los discursos hegemónicos, la realidad politicosocial y sus normativas, etc. Con ellos, Alÿs rastrea cómo construimos nuestra identidad colectiva, en base a qué y con qué herramientas. Su inclinación por lo poético y más concretamente por una poética relacional que interpela a su entorno supone una forma original de participación e intervención.

En su pieza *Cuentos patrióticos* (1997), Alÿs hace referencia a la marcha estudiantil del 27 de agosto de 1968 en la que se izó en el asta del Zócalo de la ciudad de México una bandera rojinegra. Los estudiantes fueron desalojados con violencia y a los pocos días el gobierno convocó una manifestación nacional a la que prácticamente obligaron a participar a toda la ciudadanía, quienes expresaban su desacuerdo y proclamaban a su vez que no eran borregos. De este modo, en el vídeo de Alÿs el artista marcha alrededor del asta mientras detrás de él van apareciendo una hilera de borregos.

La referencia a las ovejas, si bien en este caso se fundamenta en el significado popular peyorativo, nos supone un punto de apoyo para repensar nuestra pieza en la que igualmente trabajamos con ovejas. La relación que tienen las ovejas entre sí, tanto individual como social, nos parece un buen punto de partida desde el que reflexionar, lo que nos permite dejar un poco de lado la dependencia hacia su pastor, figura también muy interesante por analizar.

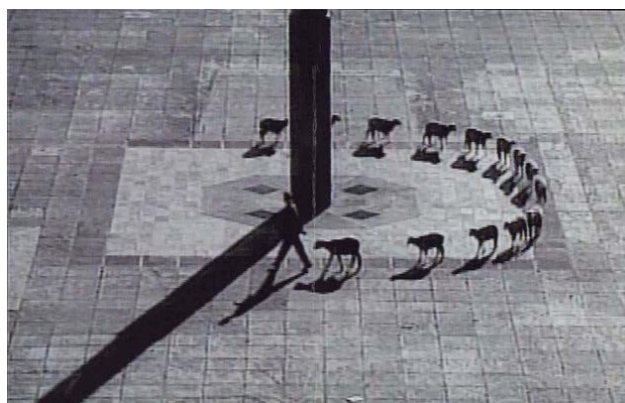


Figura 14. *Cuentos patrióticos* (1997). Francis Alÿs. Fuente: <https://francisalys.com/cuentos-patrioticos/>

La obra *The Green Line* (2004), desarrollada en Jerusalén a lo largo de la frontera del conflicto entre Israel y Jordania de 1948, está basada en la “línea verde” dibujada en un mapa por Moshe Dayan al final de la guerra, línea que fue la frontera hasta 1967 cuando Israel ocupó territorios palestinos al este de la misma. La acción de Alÿs consistió en recorrer esta zona mientras hacía gotear pintura verde detrás de él. Posteriormente pidió a varios comentaristas de Israel, Palestina y otros países que reflexionaran sobre su acción, comentarios que se pueden escuchar mientras se proyecta el vídeo. Con este trabajo Alÿs se preguntaba por el papel de los actos poéticos en situaciones políticas extremas.



Figura 15. *The Green Line* (2004). Francis Alÿs. Fuente: <https://francisalys.com/the-green-line/>

Si bien la actitud política de Alÿs en sus trabajos artísticos es ejemplar y es algo de lo que, al menos explícitamente y con referencias históricas, carece el mío, su postura

al respecto me parece especialmente interesante, ya que en sus trabajos podemos entrever que la política real se hace a través de la política y no con el arte. El arte puede funcionar como un catalizador de muchos debates y contextos, pero la actuación y el desarrollo logísticos se dan en otros lenguajes.

La serie titulada *Juegos de niños* (1999-presente) es una colección de escenas de niños jugando por todo el mundo. Esta especie de inventario de juegos nos muestra actividades de la infancia no tan lejanas entre sí, puesto que coinciden en el uso y transformación de materiales sencillos y cotidianos como sillas, monedas, piedras, ruedas, etc. en formas de diversión. De este modo, Alÿs propone una visión íntima pero política de la naturaleza universal y unificadora de los juegos.



Figura 16. *Children's Games* (1999-presente). Francis Alÿs. Fuente: <http://francisalys.com/category/childrens-games/>

El trasfondo de este trabajo, claramente en concordancia con la propuesta de una igualdad simétrica, ante la cual cualquiera pueda verse reconocido y partícipe, lo convierte en una pieza fundamental para entender de qué universalismo hablamos. La apelación a la imaginación, al grupo de iguales, a lo cotidiano y al espacio público nos permite pensar una globalización diferente, alejada de patrones exclusivamente económicos y violentos.

CRISTINA LUCAS nació en Jaén en 1973 y se formó en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, realizando posteriormente un máster en la Universidad de California. Si bien suele trabajar con la videocreación, también ha experimentado con la fotografía, la instalación, la performance y la pintura. Una de las inspiraciones para sus proyectos viene de reinterpretar algunas de las grandes obras de arte de la historia.

Lucas está muy comprometida con la causa feminista y el cuestionamiento de las estructuras de poder, lo que nos permite leerla bajo una perspectiva de género y de una insumisión crítica ante los abusos y los efectos del poder en general, aunque teñida de humor e ironía. La artista considera que tenemos que desacralizar la tragedia puesto que esta es un mal elemento para la reflexión, y así procede con una risa que haga pensar. Ella misma considera que su trabajo tiene algo de pedagógico.

En la obra *Rousseau y Sophie* (2007), Lucas ahonda en el discurso misógino propio de la etapa ilustrada, en este caso a través del filósofo Jean Jacques Rousseau, quien desarrolló un modelo político y social construido desde la no consideración de las mujeres como sujetos políticos. Para Rousseau, la igualdad estaba restringida al grupo de varones de una comunidad, quienes habían sabido salir de los mandatos naturales, mientras que las mujeres eran definidas por su capacidad reproductora y esto las convertía en idénticas, dependientes y bajo el yugo de sus pasiones. Rousseau resolvió que su lugar era el ámbito privado, donde tenían que ser serviles y complacer a los varones, mantenidas en una eterna minoría de edad. De este modo, Lucas convocó a un grupo de niñas y mujeres a violentar el busto del filósofo que se encuentra en la plaza de las Salesas de Madrid. Este enfrentamiento, llevado a cabo en el espacio público, funciona como un ajuste de cuentas simbólico en el que numerosas mujeres ejercen la voluntad en un espacio que les ha sido negado durante años.

Este trabajo es especialmente importante para nosotras, puesto que sobre él Lucas ha dicho que nació de su interés por investigar las ideas que habían dado origen a nuestras formas de sociedad y de individuo. Esta tarea de conocer lo que pensamos sobre nosotros mismos y hasta qué punto nos conformamos subjetivamente y socialmente en base a ello, es especialmente reveladora a la hora de no caer en dogmatismos sobre una supuesta naturaleza humana. La crítica feminista al patriarcado es para nosotras uno de los mayores triunfos de la Ilustración, período que nos ha dejado innumerables cambios en nuestras formas de ser y estar en el mundo y con los que todavía dialogamos.



Figura 17. *Rousseau y Sophie* (2007). Cristina Lucas. Fuente:

<https://www.criticarte.com/Page/file/art2011/ImagenLucasLakraFS.html?=&ImagenLucasLakra.html>

Una de las obras más características de Lucas es su reinterpretación del cuadro de Eugène Delacroix, *La libertad guiando al pueblo*, que celebraba la Revolución francesa de 1789. La alegoría de la libertad, una figura medio desnuda enarbolando la bandera francesa, representaba la libertad de pensamiento, el derecho al voto, a la propiedad, etc. de los ciudadanos. El vídeo de Lucas, titulado *La liberté raisonnée* (2009), nos muestra la escena del cuadro de Delacroix en movimiento y transforma su significado a una crítica hacia la cosificación de la mujer. Los personajes masculinos persiguen a la figura femenina para atraparla y violentarla sexualmente, ya que al cobrar vida y convertirse en mujer esto la hace objeto de deseo. La mujer termina ajena a la libertad y al derecho a la ciudadanía que representa.



Figura 18. *La liberté raisonnée* (2009). Cristina Lucas. Fuente:

<https://www.makma.net/tag/cristina-lucas/>

De nuevo, el compromiso de Lucas con la historia de las ideas y con la necesaria concreción de las mismas, es decir, cómo las aplicamos a la realidad, supone una declaración de intenciones que manifiesta el necesario equilibrio entre la teoría y la práctica, puesto que no podemos violentar al mundo para que encaje en lo que decimos sobre él ni podemos conformarnos con reproducir las injusticias que parece que nos son inmanentes puesto que “siempre ha sido así”. Su mirada interrogativa hacia la Ilustración pretende al menos revelar aquello que está en juego.

Por último, queríamos nombrar muy brevemente su obra *Touch and Go* (2010), en la que Lucas invita a antiguos trabajadores de una empresa cerrada en la época del mandato neoliberalista de Thatcher a lanzar piedras contra la fachada del edificio, abandonado pero todavía representante de la era industrial inglesa. La ciudad de Liverpool está repleta de una gran cantidad de empresas clausuradas porque fueron trasladadas a lugares sin sindicatos y de mano de obra más barata.



Figura 19. *Touch and Go* (2010). Cristina Lucas. Fuente: <https://elcultural.com/Diez-paradas-en-el-festival-Loop>

El carácter contextual y participativo de este trabajo revela una actitud honesta y comprometida, de un enfoque tan activista como poético, el cual sirve de conducto para que se expresen los demás pero sin presentarse a sí mismo de forma salvífica.

Para cerrar, queríamos mostrar estas dos obras que de manera concreta nos han servido como inspiración para soluciones formales. *Room for St. John the Cross* (1983), de Bill Viola, es un homenaje al místico español y a los seis meses que pasó recluido en una minúscula celda sin ventana en la que tampoco podía erguirse del todo. Viola articula un doble espacio en el que hace referencia al exterior cambiante y a veces amenazante mediante un vídeo de una montaña azotada por la tormenta y a la importancia de cultivar un interior sosegado, en el que resuena la poesía de San Juan de la Cruz, la montaña se encuentra en calma y un vaso de agua nos espera. Esta instalación nos recuerda la importancia que puede tener a veces una experimentación de la obra que vaya más allá de lo visual, así como de situar a nuestros referentes en sus contextos vitales. Su uso de la oscuridad, el sonido y el vídeo es indudablemente excelente, si bien nosotras queremos desmarcarnos de la señalada espiritualidad en las obras de Viola y su preferencia por tecnologías profesionales y de alta calidad.



Figura 20. *Room for St. John the Cross* (1983). Bill Viola. Fuente: <https://www.moca.org/collection/work/room-for-st-john-of-the-cross>

Por último, *Yellow Hallway #1* (2001), de James Casebere, es una fotografía que hemos escogido en representación de su metodología de trabajo, basada en la construcción de maquetas y su posterior fotografiado. En su serie expuesta bajo el título *On the water's edge*, Casebere explora nuestra relación dual con la naturaleza, a la que hemos aprendido a dominar pero ante la que somos igualmente vulnerables. Estar

totalmente a salvo y seguros es imposible, sin embargo queremos sentirnos llenos de recursos y herramientas ante las dificultades.

Aunque discursivamente no partamos de premisas similares, la estética de los trabajos de Casebere nos resulta extraordinaria, debido sobre todo a su uso del color, de la luz, los brillos del agua y la arquitectura de espacios, a la que otorga un papel fundamental para hablar de lo humano, metáfora que nos ha inspirado enormemente. Su gusto arquitectónico, sobre todo relacionado con los interiores envejecidos, abandonados y a veces ficcionales (como su hilera de retretes, *Toilets*, de 1995), nos permite imaginarnos desde una óptica ligeramente desplazada, mucho más silenciosa y en continua transformación.



Figura 21. *Yellow Hallway #1* (2001). James Casebere. Fuente: <https://www.jamescasebere.com/20002005>

7.4. ¿QUÉ COMPONE UN ACONTECIMIENTO ARTÍSTICO?

En este apartado nos gustaría revisar y ampliar los comentarios que hacíamos en la introducción de este TFM sobre nuestro enfoque de las relaciones entre la obra, el autor y el espectador. Estas breves notas, totalmente subjetivas y que funcionan como un propósito personal que si quiera es necesario mantener en el tiempo, creemos que posibilitan el entendimiento de nuestra forma de hacer y en parte la argumentan. Son una serie de reflexiones que nos han permitido situarnos en un campo donde por suerte pero para una mayor complicación no hay coordenadas fijas. Esperamos que al compartirlas reformulemos algo de nuestra metodología de trabajo y que esta actuación reflexiva nos permita desarrollar una mayor confianza y sentido de capacidad.

Algunos de los libros que hemos leído y que nos han hecho reflexionar sobre nuestra comprensión del arte han sido *Del arte objetual al arte de concepto* (1986) de Simón Marchán Fiz, *La educación del des-artista* (1993) de Allan Kaprow, *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura* (1996) de José Luis Brea o *Una poética del etcétera. Juan Hidalgo y la fractura documental* (2018) de David Pérez. De ellos hemos tomado ideas tanto precisas como más generales que se entremezclan en este texto sin poder reconocer claramente su autoría. La atomización en las fechas de publicación de estos libros y muchos otros representa en nuestra opinión el carácter irresoluto de la naturaleza del arte. Por último, reiteramos de nuevo la importancia para la elaboración de este apartado nuestra formación académica en el Máster de Producción Artística y en el Grado de Bellas Artes, junto a todas las conversaciones mantenidas con amigas y amigos que nos han hecho reflexionar y reconocernos en cierto hacer y pensar.

Para comenzar debemos nombrar algunas de las consideraciones que el pensamiento posmoderno ha rastreado y procedido a su deslegitimación dentro de nuestros discursos recurrentes, puesto que tienen consecuencias directas sobre el arte. Por ejemplo, nos referimos al fin de los grandes discursos (los metarrelatos fraudulentos que totalizan lo real y cometen injusticias en su contra), la razón como mero instrumento operacional, la conversión de la vida en algo administrado, el saber utilizado como dominio, etc. Una de las conclusiones precipitadas que podríamos sacar de estas críticas sería la preferencia absoluta por la realidad particular y el contexto por encima de cualquier abstracción teórica. Esta perspectiva favorece el quehacer artístico enormemente, puesto que pone una mayor atención a los matices y variaciones y no a la manifestación de mismidades ni a la identificación. Aunque esto pueda no parecernos un problema, algunos fenómenos

estructurales, como son por ejemplo el patriarcado o la diferencia de clases, quedarían invisibilizados y no podríamos actuar sobre ellos. Asimismo, también nos encontramos con que estas críticas tienen un carácter escasamente propositivo, lo que a veces entra en conflicto con nuestra interdependencia global (y que en este TFM argumentamos también como ontológica), la cual no nos permite vivir en aislamientos subjetivos.

Ante este dilema nosotras nos preguntamos: ¿existe la teoría flexible, abierta, adaptativa y dependiente? El descubrimiento posmoderno de la apariencia de la teoría nos ha permitido estar atentos a las discontinuidades, pero a su vez seguimos necesitando de ella para aclarar, fundamentar y proponer aplicaciones. Esta actitud, como decimos, para no ser totalitaria necesita recordar que no sólo es un subconjunto de lo real sino incluso de lo posible, perdiendo así parte de su fuerza y de su univocidad y propiciando que retomemos los debates más que estar tratando de afirmar o de negar.

Este marco de conocimiento nos lleva irremediabilmente a las artes, al diálogo que nos presentan entre la razón con lo misterioso. Esta relación dialógica se enraíza con fuerza en la comunicabilidad entre la razón y las pasiones, entre los productos de esta comunicación y nosotros mismos. Reconocemos que el arte no está desvinculado del mundo, por lo que hablar de razón en el arte es una forma de decir que se trabaja con sistemas de representación que ya se encuentran en funcionamiento, si bien su forma de gestionar la atención puede llegar a modificar nuestra percepción de las cosas y a producir distorsiones sobre lo que creemos conocer. El arte siempre parece albergar algo que se nos escapa y que no podemos predecir, lo que puede ser entendido como esta relación entre la razón y sus propias sombras.

En esta misma línea, el planteamiento generalizado de la obra artística como un mensaje a descifrar, buscando un fin asimilable, en nuestra opinión pierde de vista que el lenguaje comenzó a ser lenguaje cuando dejó de ser unívoco, es decir, cuando el simbolismo y la polisemia entraron en juego. El plantear la actividad artística desde una cierta dosis de incompreensión (para el público pero también para el propio artista) nos permite abrir las direccionalidades de la comunicación y puede funcionar como un estímulo, un impulso que la fría razón no suele activar en nosotros.

Podríamos decir, por tanto, que el arte contemporáneo tiene una característica que para nosotras es principal: son fenómenos, objetos o experiencias que van más allá del mensaje. Y no nos referimos a la interpelación constante al público para que realice sus

propias asociaciones y se apropie de manera libre y reflexiva de la realidad, queremos decir que más allá de la superación del mensaje del artista está la superación de la idea de mensaje tal y como la conocemos. Ir más allá de ningún mensaje expresa, como decíamos antes, la importancia de que nos resulte estimulante y nos permita realizar nuestras propias reflexiones. Para ello necesitamos reforzar la educación artística y aportar herramientas para desarrollar un criterio propio. De esta forma, la inquietud por un mensaje claro y comprensible se ha tambaleado y somos invitados por el arte a actuar, aunque sea en nuestra imaginación, y a pensar de maneras más diversas.

Asimismo, nos parece que puede funcionar como un recordatorio de la insuficiencia de lo que enunciamos, interpretamos y pensamos. En otras esferas cuya relación entre saber y poder es mucho más estrecha, podemos tratar de ver sus estructuras que dotan de orden al mundo, mientras que el arte, al trabajar en gran medida con intuiciones sensibles, nos presenta un conocimiento multipolar que redundando en la ficción de un orden autocontenido pero nos dirige a su vez al valor de la comunicación. El arte, en nuestra opinión, está más marcado por su carácter de encuentro que de expresión de un sujeto. Esta idea de encuentro en la obra pretende reforzar la capacidad de actividad de quienes participan de ella y de ahondar en herramientas de empoderamiento cotidianas.

Otra reflexión al respecto sería que si el mensaje no es ya tan importante como su contexto y el trabajo posterior (la potencialidad de la práctica), el público no sólo se presenta como una suerte de artista en este acto comunicativo, sino que el propio artista es en parte público de su obra. Es decir, la idea del arte como dinamizador implica que el propio artista debe implicarse en nuevas reflexiones y posibilidades en sus trabajos. Desaparecen los contenidos explícitos y se explora el comportamiento y la posibilidad, se activan la imaginación y la razón crítica al reflexionar. Por ello, el artista, aunque trabaje un discurso o una investigación que mueva sus pasos y envuelva sus intereses, aprende de su propia obra, se vuelve un espectador de esta abertura ya que su trabajo ya no es de cierre. Además de invitarnos a una posible contemplación estética, se nos invita a abrir y a rasgar más que a clausurar, a reconocernos en lo múltiple y no asumir las cosas como se presentan y parece que son.

La intención despectiva en la frase “eso lo podría haber hecho yo” desplaza una idea más interesante que también se encuentra en ella: he entrado en contacto con esto y me he sentido capacitado para haberlo hecho. Si nuestro criterio estuviera lo suficientemente separado de nuestras emociones más inmediatas para desprendernos así de nuestros

prejuicios, el hecho de conocer objetos artísticos que consideramos a nuestro alcance podría suponer una disposición en nuestra propia vida a producir cambios y pruebas en líneas similares. La democratización del arte ha de tener su base en que el público se sienta reforzado, por lo que la coletilla “eso lo podría haber hecho yo” puede llegar a convertirse en un halago.

Sin embargo, aquí sí que debemos admitir que la circunstancia del artista no va a ser la misma que la circunstancia del público, y menos aún si lo que se pretende es dar lugar a esta idea generalizada de disolver la frontera arte-vida. Leyendo a Simón Marchán Fiz (1986), quien trabaja esta cuestión, nos encontramos con la aseveración de que la conversión del trabajo cotidiano alienado en estética puede ser imaginable desde una perspectiva artística, pero difícilmente aceptable desde otras. De este modo, el artista corre precipitadamente el peligro de forjarse la ilusión de que las condiciones particulares de su supuesta liberación son las condiciones generales de la liberación social.

No compartimos nuestra particularidad artística con la del resto, lo que nos lleva a pensar que la potencialidad del arte no debería ser tanto un intento de fagocitar los aspectos vitales, sino de ayudar desde sí a reflexionarlos y modificarlos. Simón Marchán Fiz también pone el acento en el peligro de una posible estetización de la política o la guerra, por ejemplo.

Por ello y para ir concluyendo estas reflexiones, preferimos centrarnos en la importancia del arte para la construcción identitaria y en la formación de creencias. Podemos pensar al arte como poseedor de una función educativa y de esclarecimiento, que como tal te ofrece libertad y te permite crearte a ti mismo, trabajarte y decidirte. La educación participa indudablemente en el desarrollo de nosotros mismos, nos ayuda a saber quiénes somos y a sabernos pertenecientes a una época y cultura. Dejar un poco de lado la búsqueda de la esencia del arte y su capacidad de reflejar el mundo y centrarnos en su naturaleza efímera e indefinida, nos parece reconocer su trabajo activo en construirnos. Reducir nuestras posibilidades de pensamiento es reducir también nuestras posibilidades de acción, por lo que nos parece importante seguir preguntándonos por los límites en vez de fijarlos, seguir compartiendo y pensando y llevarnos algo a casa con lo que seguir trabajando.

7.5. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

Finalmente vamos a exponer algunos de los resultados plásticos en los que hemos estado trabajando y que representan la cohesión de un proyecto final. En ellos no podemos encontrar ninguna solución a los problemas planteados, de hecho buscan continuar con su problematización. Este carácter irresoluto nos permite apuntar también hacia unos discretos horizontes futuros que se han abierto a lo largo de su ideación y realización.

Nos gustaría presentarlos como una serie de fragmentos de un mismo ideario, puesto que como ya hemos ido comentando a lo largo de todo el trabajo, las ideas de este proyecto son recurrentes y repetitivas, pero debido a su complejidad volvemos a ellas continuamente. Sin embargo, recalcar su carácter de fragmentos les aleja de la posibilidad de concebirlas como secciones o partes, puesto que en nuestra opinión una sección parece insinuar la posibilidad de una reconstrucción total. Nosotras aceptamos la parcialidad y precariedad de nuestras verdades, lo que sin embargo no nos aleja de un compromiso y una responsabilidad para con ellas y para su presentación a los demás, quienes como ya decíamos van a mediar sobre ellas y a relacionarse de forma más o menos activa.

Por ello, hemos intentado alejarnos de la incomunicación entre saberes y hemos trabajado muchas veces desde el humor, con el foco puesto sobre el proceso y la colaboración con los otros. Esta actitud o modo de relacionarnos no pretende partir del vacío sino reconocerse en una especie de fondo común, como decíamos, de imaginario colectivo. La situación de encierro doméstico ha conllevado la necesidad de realizar varias adaptaciones, pero el elemento del baño se ha erigido como hilo conductor consciente y revelado de una narrativa precisa.

El orden de presentación de los proyectos corresponde al orden cronológico de su realización, aunque este es contingente puesto que no dudamos que podrían haberse dado en cualquier otro. Sin embargo, este hecho nos permite construir un relato que los atraviesa y que nos lleva a desplegarlos bajo esta idea de orden frágil.

7.5.1. HERMANAS Y COMPAÑERAS

Hermanas y compañeras (2020) es un vídeo de 3'07" de duración en el que aparecen animales de multitud de especies menos de la humana disfrutando de un baño en la naturaleza. Los vídeos son apropiados de diversos canales de YouTube, son un total de veinte y están acompañados por una música de licencia libre y gratuita, la canción *Golden Sands and Silvery Sea* del disco *Hawaiian Magic* de Ken Griffin, recuperada de archive.org, un banco de recursos en internet sin ánimo de lucro.



Figura 22. Selección de momentos representativos del vídeo, incluyendo el efecto de transición del inicio y que se repite al final.

Esta obra está dedicada a mi tutora, Mijo Miquel, puesto que tras hacer la primera corrección de este TFM me indicó en una tutoría que mi planteamiento era muy antropocéntrico y que la interdependencia iba mucho más allá de la escala humana. Efectivamente reflexioné sus palabras, porque si bien yo creía estar teniendo en cuenta en mi discurso a los otros habitantes del planeta y los mismos límites materiales de la naturaleza, esto no estaba siendo bien reflejado. Por ello y como agradecimiento, le

dedico esta primera pieza en la que recapitulo sobre el baño como una condición verdaderamente universal.

A este respecto, en *Un mundo común* (2013), Marina Garcés afirma:

En esta dimensión tan concreta de la vida colectiva hay un nosotros que precede a la separación de las conciencias. Un nosotros que ya no es sólo personal, o que es personal sólo de manera local e intermitente. Un nosotros que ni siquiera es sólo humano, sino que incorpora el conjunto de lo sensible (p.120).

Esta cita me permite apuntar lo polifacético del imaginario de un Nosotros, el cual necesita incorporar a la variedad de entes con los que interactuamos, de los que dependemos y con los que simplemente estamos co-implicados en un mismo escenario que nos pertenece por igual. Esto nos resulta importante destacarlo aquí puesto que es evidente que uno de los peligros del discurso manejado desde filosofías defensoras de la socialdemocracia y el Estado de Bienestar, a las que a veces hemos hecho referencia, es perder de vista que no es posible mantener un modelo civilizatorio como el nuestro, basado en una abundancia irreal e ilegítima. En este trabajo, a riesgo de parecer conservadoras, hemos insistido en la idea de mínimos que por otro lado también acompaña a estos discursos, y por ello queremos recalcar nuestra distancia de cualquier modelo económico desarrollista y neoliberal que no repara en el cambio climático ni en la finitud de materias primas y energías fósiles. Precisamente con proyectos como este estamos pidiendo tener la posibilidad de debatir qué entendemos por mejora y por progreso para poder así planificar un decrecimiento que creemos inevitable, cuya sistematización pueda contar con unos requisitos éticos indispensables.

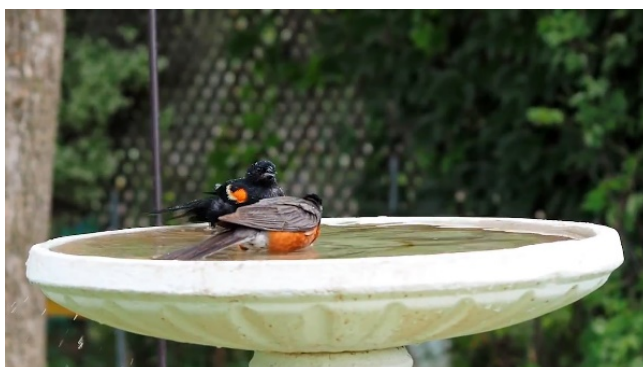


Figura 23. Pájaros en fuente. Momento del vídeo.

Este vídeo, asimismo, se relaciona con las propuestas de una “ecología de las imágenes”, llenas de principios e intenciones para gestionar la sobreabundancia visual y

de las que Joan Fontcuberta es referente. El hecho de recurrir a imágenes ya existentes para resignificarlas, habla de la posibilidad de reciclaje de las imágenes y de la fuerza de lo simbólico. Una sobreabundancia de imágenes conlleva un cierto tipo de desinformación o de censura al igual que la escasez de ellas, puesto que complica la actividad de búsqueda y de análisis, así como nos puede inducir a una mayor credulidad. En este caso, no hemos distinguido entre imágenes rodadas por equipos profesionales y aquellas grabadas por usuarios particulares. Consideramos que hay un enorme elitismo en la producción y circulación de imágenes al respecto de la calidad de las mismas que afecta principalmente a su potencial visibilización, lo que nos lleva a tratar de disolver estas jerarquías mediante su mezcla despreocupada.

El hecho de elegir una plataforma de vídeos como YouTube acompaña a estas bases conceptuales, ya que si bien es de acceso libre en ella se encuentran y compiten grandes intereses económicos. Huir de unos resultados estéticos tecnoperfeccionistas, o al menos banalizarlos, es también una declaración de intenciones contra la experiencia del arte a través de un mercado dominado por estos resultados glamurosos. Desde este enfoque hemos intentado normalizar tanto las prácticas apropiacionistas como los discursos de crítica a la originalidad y genialidad, centrados de nuevo en una producción masiva que reduce la cultura a su faceta de consumo.

Esta pieza, de carácter humorístico y de referencias comunes, como la transición que nos recuerda a los dibujos animados antiguos y la música de inspiración hawaiana, se caracteriza por una simplicidad y amabilidad visual que nos puede inducir a la tranquilidad, ganando capas de riqueza en su relación con el resto de los proyectos.



Figura 24. Perro nadando con delfines. Momento del vídeo.

El vídeo puede visualizarse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=6f3P0yLDIT0>

7.5.2. PERSONA, RÍO, MURCIÉLAGO

Persona, río, murciélagos (2020) es un vídeo de 4'37" que, al igual que su título, está dividido en tres partes. Primero aparece un plano fijo en el que observamos multitud de tarros vacíos, transparentes y de diversos tamaños que desbordan la escena. Una voz femenina comienza una narración a la par que uno de los tarros se llena de agua y esta es transferida de un tarro a otro por una mano. La voz lanza una pregunta y la escena da paso a unos segundos en negro. Inmediatamente después aparecen cuatro vídeos seguidos de torrentes de agua desbordados y el sonido del vídeo aumenta bruscamente. Tras otros segundos en negro volvemos a la escena anterior, esta vez con un único tarro sobre el que se sitúa una persona para orinar dentro. La voz termina su relato.



Figura 25. Momento del vídeo que corresponde a la primera parte.

Este vídeo parte de una idea anterior para la que necesitaba la colaboración de varios participantes. Debido a la situación de confinamiento, tuve que adaptarla a mi circunstancia individual. En el punto 7.2 de este texto, en el que hablo de las *Primeras conclusiones y adaptaciones*, menciono que durante un mes recabé audios de mis amigas y amigos miccionando, consiguiendo un total de 87, incluyendo los que yo me grababa en mi propio baño. Este interés por la orina partía del binomio agua-sed. Estamos compuestos de un 60% de agua, la cual está en continua circulación entrando y saliendo de nuestro cuerpo y se relaciona con la sed, necesidad compartida por todos e imborrable.

Muchos pueblos y ciudades se asientan cerca de ríos y arroyos, hemos construido pozos, pantanos, fuentes, etc., y todo ello representa nuestra relación determinante con el agua, definitoria de nuestra condición y que nos hace dependientes del entorno. Asimismo, la hemos dotado de múltiples significados y ha formado parte de nuestras leyendas y creencias. El hecho de que nos componga internamente, sea una necesidad y esté relacionada con lo externo, me parecía una metáfora para entender la ética. En este trabajo, la ética da razón del fenómeno moral al igual que el agua da razón del fenómeno de la sed. Los propios versos de Rosales, cuando afirman “sólo la sed nos alumbrá”, parecen indicarnos que algo de nuestra meta, el proyecto en el que nos afirmamos, nos pertenece por principio. Esta duplicidad que nos integra a todos por igual hace hincapié en lo anónimo del mundo que nos compone, como ya había manifestado Merleau-Ponty. Hay algo en nosotros que no es del todo nuestro y que no cabe en nuestra idea del yo, así como la vida no es estrictamente individual ni colectiva, sino compartida, es un proceso del que todos formamos parte.

Recalcar la noción de proceso, junto a la idea de que no hay un yo previo al ser con los otros, me permite unir ética y agua conceptualmente. El agua, elemento transitorio por excelencia, y el ser humano, que muere a cada minuto; en ambos se mantiene un principio de identidad que en el caso humano le garantiza una estabilidad mínima necesaria para poder pensar y actuar. No estamos hechos de incertidumbre y nuestro tiempo no es el de los minutos, pero tampoco el de los siglos. La ética, por tanto, no es una ganga, pero es lo mejor que tenemos. Sus principios universales tienen un carácter general, lo que permite que sus soluciones sean distintas, sus prácticas diversas y la aleja de presentarse como atemporal y absoluta. Su verdadera tarea es la de la crítica e interrogación al dogmatismo, revelando siempre sus métodos y sus preguntas.

Por ello, y para remarcar su carácter en construcción y conflicto, quise alejarme de las aguas nobles que componen nuestro cuerpo (la sangre y las lágrimas) y preferí centrarme en la saliva y la orina. La saliva formaba parte del proyecto titulado *El tercer concepto*, en el que unos cuerpos se interrelacionaban para humedecer una fuente seca y lograr así activarla. Los sonidos al orinar de varias personas acompañaban a los objetos que conformaban *Auctoritas*. Esto me llevó a querer unir los dos proyectos y hacer un pequeño vídeo a modo de conclusión, en el que varios cuerpos desnudos de los que sólo observaríamos las piernas y el sexo interactuarían mediante una danza torpe en un espacio doméstico mientras orinarían en recipientes diversos.

Mi cuerpo situado en una circunstancia individual de inaccesibilidad a los otros me hizo tener que cambiar de idea. En el vídeo final observamos un agua en movimiento llevada por una mano y su adaptación a recipientes distintos como metáfora de su pluralidad. Sin embargo, de repente aparecen unas imágenes de agua desbocada, mayormente sucia y de capacidad destructora, que junto a un aumento exponencial del audio parece funcionar a modo de advertencia.



Figura 26. Fotogramas de los torrentes que dividen el vídeo.

El agua enlaza y desenlaza, es aglutinante pero también disolvente. De igual forma, podemos moldear la ética, pero tenemos que recordar que es incierta y dificultosa. No es perfecta ni se ha de esperar que lo sea, basta con que la creamos perfectible, basta con que creamos que su carácter es necesario no por naturaleza sino por una necesidad en relación con determinadas estructuras, determinados modos de producción, etc., que son los nuestros. Así, ser iguales no quiere decir que no haya nadie ante quien responder, sino que hemos de responder ante cualquiera. Por ello y para cerrar, para entender esta relación implacable con los demás y con nuestras apuestas por hacer vida, actitud irrenunciable, un individuo termina orinando en uno de los tarros.

A continuación compartimos la transcripción del texto narrado en castellano, cuya traducción al inglés se encuentra a modo de subtítulos en el vídeo:

Un cuerpo tiene sed porque ha de mantenerse hidratado. La sed también indica un deseo ardiente de algo. Un cuerpo humano está compuesto aproximadamente de un 60% de agua. Esta agua se encuentra siempre en curso y movimiento, puesto que no tiene un lugar predeterminado dentro del cuerpo.

La sed es compartida por todos. Es intermitente, pero nuestra relación con ella es constante. Una de nuestras funciones vitales consiste en mantener el equilibrio entre el agua que ingerimos y la que eliminamos. El agua se encuentra siempre en proceso. Arrastra toxinas, nos ayuda a transportar nutrientes, regula nuestra temperatura.

El agua no tiene que ver sólo con nosotros. Es la sustancia más abundante de nuestro planeta y el elemento que sostiene y da continuidad a la vida. Se encuentra en nuestro territorio, en fuentes, lagos, nubes, playas, ríos o depósitos. El agua ingresa y sale continuamente de cualquier cuerpo y región.

Sus características físicas son excepcionales, extrañas. Nosotros la hemos empleado tanto en los contextos más mundanos como en los más sagrados. En ella han habitado algunos de nuestros dioses y monstruos.

El agua es insípida, incolora e inodora.

¿Podemos darle sabor, color y olor?

(advertencias en imágenes)

Podemos dar forma al agua, pero siempre será una figura insegura y problemática.

Tampoco tenemos nada mejor.



Figura 27. Momento del vídeo que corresponde a la última parte.

Para cerrar esta pieza, a la que estamos dotando de una importancia especial debido a su carácter vertebrador del proyecto y de la investigación (puesto que sus elementos han sido una constante que ha atravesado el tiempo y el espacio), queremos compartir y comentar muy brevemente una cita de Giorgio Agamben en *La comunidad que viene* (1990) que dice así:

El hecho del que debe partir todo discurso sobre la ética es que el hombre no es, ni ha de ser o realizar ninguna esencia, ninguna vocación espiritual, ningún destino biológico. Sólo por esto puede existir algo así como una ética (...) esto no significa que el hombre no sea ni tenga que ser alguna cosa (p. 31).

De nuevo, sale al paso una concepción de la ética en construcción, alejada de los esencialismos. Sin embargo, hay una breve referencia a una especie de determinación humana de la que Agamben no nos disculpa, de la que parece que no podemos escapar. Esta determinación nosotras la vemos reflejada en la tarea que se pregunta sobre cómo vivir juntos, pregunta fundamentada sobre nuestra convivencia obligatoria. Hablar de ética, por tanto, es hablar de vida en común, y hablar implica exponerse a los demás, atender a los efectos, argumentar y alejarse de las doctrinas.

Ensanchar el Nosotros pasa por aceptar su ser amorfo e indefinido, no obstante lleno de posibilidad, que es el nuestro propio. La ética a la que apelamos continuamente nos compromete a que la vida en común, siempre organizada de acuerdo a determinados valores, tenga trazas de responsabilidad. En nuestra tarea colectiva de ser y hacer, que no es más que la condición de nuestra existencia, necesitamos exigir esta responsabilidad. Para nosotras, que sus fundamentos sean reconocidamente pragmáticos e históricos es un valor añadido puesto que queremos contexto, sentido y profundidad, no un acuerdo incondicional ni un imperativo de continuidad.

El vídeo puede visualizarse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=9rezlhrPJ4A>

Los audios colaborativos pueden oírse aquí: <https://soundcloud.com/silvia-arino-gurrea/sets/pises-persona-rio-murcielago-2020>

7.5.3. SOMOS

Somos (2020) es un vídeo de 4'07" de duración que toma su nombre de una canción de José Antonio Labordeta. En él se suceden los planos de un total de 12 participantes, todos ellos en la ducha, que se dividen las 12 estrofas de la canción. Por tanto, llegamos a escucharla completa, aunque los dos últimos versos están silenciados. El vídeo comienza cuando una persona entra en la ducha y finaliza cuando la misma persona sale de ella.



Figura 28. Momento del vídeo en el que aparece el rótulo del título.

Este trabajo explora con más profundidad las propiedades del espacio de aseo en las culturas humanas. Como comentábamos anteriormente, una de las líneas de investigación que hemos abierto consiste en explorar el baño como lugar universal, y en el contexto humano como lugar de encuentro de prácticas, objetos, personas, etc. En este caso, en vez de centrarnos en los materiales que rodean y componen nuestra experiencia del baño (toallas, espejos, jabones, grifos, etc.), hemos querido resaltar una práctica común y de mayor recorrido del que en principio podría parecernos: cantar en la ducha.

Las antiguas termas romanas y árabes, además de su consabida relación con la religión y la salud a través de la limpieza, suponían diversas formas de ocio: contaban con gimnasios, bibliotecas, jardines, servicios de masajes, etc. Entre las múltiples actividades que se desarrollaban en ellas, nos interesan especialmente aquellas relacionadas con la

música y el canto, puesto que los usuarios también cantaban canciones mientras disfrutaban del balneario, donde podían llegar a pasar hasta todo el día.

Por otro lado, el hecho de unir las voces para cantar una misma canción tiene altas implicaciones conceptuales, entre ellas la posibilidad de estar consumando alguna especie de íntima aspiración de unidad. Es un recurso que se ha utilizado ampliamente en los cantos corales propios de la religión por funcionar como este llamamiento a hacerse uno con el resto, pero los cantos colectivos también han sido un elemento de cohesión social y reforzamiento de los pueblos, de los lazos entre personas que comparten raíces y experiencias. La cotidianidad del canto, sea en contextos populares o litúrgicos, reafirma su carácter social, que lleva a la participación y a la armonización de quienes intervienen. Las canciones, de transmisión oral, se cantaban en el patio de vecinos, la taberna, los festejos familiares... y hacían aflorar emociones compartidas.

El canto, la música en general, nos conecta con una actitud visceral cuyos efectos son envolventes, logran tocarnos. Estas emociones indudablemente conforman nuestra experiencia del mundo, y según la misma Victoria Camps son las que nos impulsan actuar. En su ensayo *El gobierno de las emociones* (2011), Camps expone que una moral común se basa en vínculos emocionales compartidos además de en razonamientos, y si en este trabajo hemos insistido especialmente en los segundos, ambos son necesarios para aspirar a una sociedad justa. Entre la razón y la emoción sucede una especie de continuación y no de antagonismo, ya que sólo desde los afectos se explica la motivación para actuar racionalmente y sólo un conocimiento que enlace razón y sentimiento nos lleva a asumir responsabilidades morales.

Por ello, en este vídeo hemos querido centrarnos en la actividad de la emoción propiciada por la música y el canto colectivo. Mediante la colaboración de varias personas que se unen para cantar la misma canción en la ducha, acto natural en ese espacio, se pretende conseguir un sentimiento de unidad. La elección de la canción tuvo un largo proceso de investigación, puesto que en principio favorecí el que no tuviera autoría reconocida, es decir, que nos perteneciera a todos por igual. Sin embargo, finalmente me decanté por favorecer el contenido de la canción, queriendo así ahondar en el imaginario del Nosotros ya existente. Esto me llevó a interesarme por la canción protesta, debido no sólo a su contenido político sino a su espíritu abierto a la apropiación.



como esos viejos árboles

Somos
como esos viejos árboles
batidos por el viento
que azota desde el mar.



paisajes y esperanzas

Hemos
perdido compañeros (*compañeras*)
paisajes y esperanzas
en nuestro caminar.



hundiendo en las palabras

Vamos
hundiendo en las palabras
las huellas de los labios
para poder besar



izando la igualdad

tiempos
futuros y anhelados,
de manos contra manos
izando la igualdad.



como la humilde adoba

Somos
como la humilde adoba
que cubre contra el tiempo
la sombra del hogar.



Hemos
perdido nuestra historia
canciones y caminos
en duro batallar.



Vamos
a echar nuevas raíces
por campos y veredas,
para poder andar



tiempos
que traigan en su entraña
esa gran utopía
que es la fraternidad (*solidaridad*).



Somos
igual que nuestra tierra
suaves como la arcilla
duros del roquedal.



Hemos
atravesado el tiempo
dejando en los secanos
nuestra lucha total.



Vamos
a hacer con el futuro
un canto a la esperanza
y poder encontrar



tiempos
cubiertos con las manos
los rostros y los labios
que sueñan libertad.

Figura 29. Presentación de los doce participantes junto a sus versos cantados.

La canción, perteneciente al cantautor aragonés José Antonio Labordeta, se publicó en 1991 en el álbum *Tú y yo y los demás* y desde entonces ha sido versionada en muchísimos actos oficiales, conciertos, escuelas y comidas familiares de todas partes de Aragón. Se la considera un himno a la tierra y a la igualdad, lo que la dota de sentido dentro de nuestra temática y nos permite expresar el sentimiento que le acompaña. A las personas participantes se les invitó a modificar parte de la letra y a hacer su propia versión en la seguridad de su baño, aunque en general prefirieron mantenerla como la original. Sin embargo, en los subtítulos del vídeo podemos ver algunos cambios, como el femenino universal de *compañeras*, que conecta con la reivindicación por la visibilidad en el lenguaje, mientras que el cambio de *fraternidad* por *solidaridad* deriva de querer sustituir las resonancias masculinas de la raíz *frater*, que significa hermano, por la universalidad de lo *solidario*, entendido como la adhesión a una causa común, de todos.

Asimismo, nos parece importante reseñar el hecho de que los participantes no cantamos bien, lo que puede dificultar la escucha del vídeo pero que le añade un tono de humor y complicidad. Es extraño exponerse cantando públicamente si no lo haces bien, ya que es una cualidad altamente valorada en nuestra sociedad y abundantemente mercantilizada y profesionalizada. Sin embargo, el cantar cotidiano y lúdico que se da en la ducha no está atado a las convenciones estéticas del canto, se mueve en otros

parámetros, lo que nos permite plantear este canto colectivo desde sus mismas coordenadas de disfrute.

Los últimos fotogramas en negro que concluyen la canción se encuentran en silencio y sin imagen para dar un espacio al espectador de unirse a nuestro canto, pero también para que puedan resonarnos todas las voces del vídeo juntas.



Figura 30. Versos finales en negro y en silencio.

El vídeo puede visualizarse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=bj8oqnXpjY4>

7.5.4. PREPROYECTOS

La serie de tres vídeos que acabamos de exponer supone la producción artística realizada y que presentamos con carácter de obra. Sin embargo, hemos tenido algunas incursiones en proyectos diferentes en los que nos hemos permitido experimentar y que queremos mostrar muy brevemente como complementos a las piezas audiovisuales. La razón de que hayamos traído este apartado aquí y no lo situemos en un anexo final responde a que en el siguiente punto en el que describimos el proyecto expositivo hemos decidido incluir algunos de estos resultados.

En el proceso de creación que hemos tenido había otras ideas recurrentes relacionadas con el imaginario empleado y que creíamos que lo enriquecían. El jabón, por ejemplo, nos resultaba de gran interés, debido a su largo y ligeramente complejo proceso de fabricación (que sin embargo lleva siglos realizándose) y a su juego respecto a aromas y colores. También, su diferencia en relación a los geles de hoy en día, de los que reconocemos su comodidad y bajo precio, pero cuya complejidad reside en que realmente no sabemos lo que llevan o cómo se han fabricado. Esta distancia con lo que consumimos nos resulta problemática, puesto que nos parece parte de los instrumentos de nuestra época para el distanciamiento psicológico con los Otros y el mundo. Este tipo de mecanismos nos deslizan gradualmente hacia la realización de acciones que probablemente no cometeríamos de conocer todo el entramado o de haber tenido una elección clara desde el principio. Por ello, hemos querido fabricar nuestro propio jabón casero, el cual todavía se encuentra en proceso de saponificación hasta el 18 de julio, a la par que investigábamos el etiquetado de nuestros productos de baño.

Por otro lado, al igual que en las piezas *Las esperanzas no son muchas* y *El cuidado de sí* (ser para otros) nos habíamos interesado por los discursos y las metáforas que acompañan a las ovejas y rebaños, posteriormente nos hemos detenido en aquellos que tienen que ver con las hormigas. Estos trabajos en absoluto suponen un estudio de los animales o insectos para hacer metáforas del ser humano, simplemente implican un análisis de lo que decimos sobre ellos y los valores que les proyectamos, actuaciones que pueden revelar mucho de nosotros mismos. De este modo, hemos construido un hormiguero en escayola y diversos materiales reciclados debido a los relatos de esfuerzo y trabajo que recorren popularmente a las hormigas. El hormiguero, con forma de torre como metáfora de la torre de Babel, nos permitirá observar a la colonia de hormigas que

lo habite y dar cuenta de sus comportamientos tan colaborativos como basados en la dominación.



Figura 31. Envases vacíos que hemos ido recopilando.



Figura 32. Jabón casero de oliva ya cortado y guardado en una caja de cartón.



Figura 33. Hormiguero en botella con dibujos.

8. DISEÑO DEL ESPACIO EXPOSITIVO

Este apartado ha surgido casi de manera espontánea a lo largo de la memoria, puesto que debido a la menor cantidad de trabajos materializados de los que había planteados en un inicio renunciamos incluir un plan expositivo. Sin embargo y a razón del gran peso inspiracional que el espacio ha tenido sobre las obras, finalmente hemos desarrollado una propuesta sucinta en la que mostraremos una posible distribución de las obras justificando nuestra elección.

Como hemos introducido anteriormente, el espacio elegido son los Baños del Almirante, edificio mudéjar que se sitúa junto al Palacio del Almirante de Aragón en el centro histórico de Valencia.

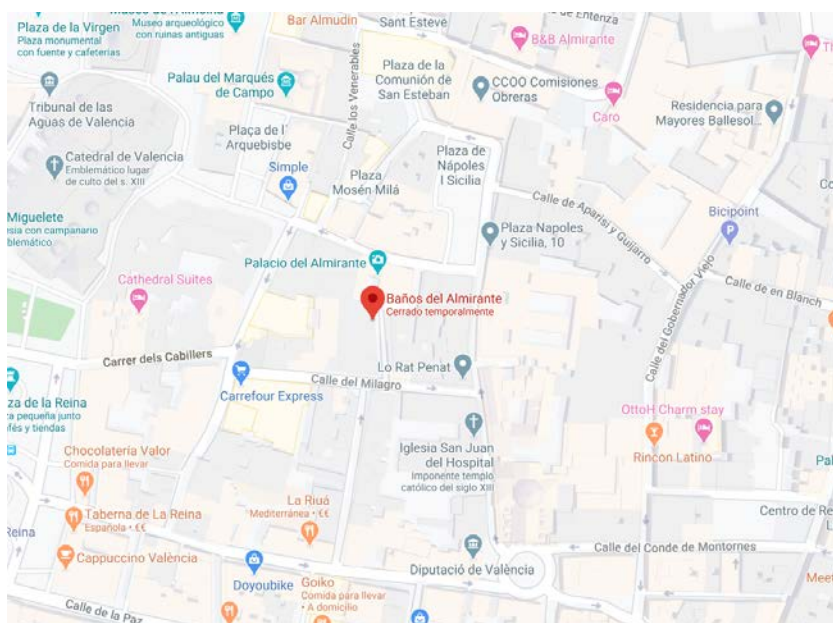


Figura 34. Ubicación de los Baños del Almirante. Fuente: Google Maps.

Este lugar está considerado un bien de interés cultural desde 1993 y se encuentra protegido desde 1944. Situado en la planta calle, tiene un total de 281 m². En el *Catálogo de bienes y espacios protegidos del Área de urbanismo, vivienda y calidad urbana* de la ciudad de Valencia podemos leer una detallada descripción del mismo:

La entrada actual está constituida por un arco de herradura que da paso al zaguán de planta rectangular, de aproximadamente 4 x 2 metros (...). Tras el zaguán se pasa a un vestíbulo de planta rectangular, de unos 12 x 6 metros, cubierto con vigas de madera. En el muro sur de esta sala se abren dos puertas que conducen a la sala fría y a la sala caliente. En el lado oeste de esta sala se abre una puerta que conduce a una sala trapezoidal cubierta por

una bóveda de cañón y por techumbre plana. La sala fría es rectangular cubierta con bóveda de cañón, y con diez tragaluces estrellados. Desde esta sala se pasa a la sala templada a través de una puerta en el lado este. La sala templada es la dependía de mayores dimensiones. De planta rectangular está dividida en tres tramos mediante tres arcos que apean en dos columnas. El espacio central está cubierto por una cúpula octogonal sobre trompas, en la cúpula se abren lucernas estrelladas. Los espacios laterales son rectangulares y están cubiertos con bóveda de cañón. Las bóvedas están perforadas con lucernas estrelladas. Al este del conjunto se encuentra la sala caliente, es también rectangular con cubierta de bóveda de cañón con seis aberturas estrelladas (p. 2).

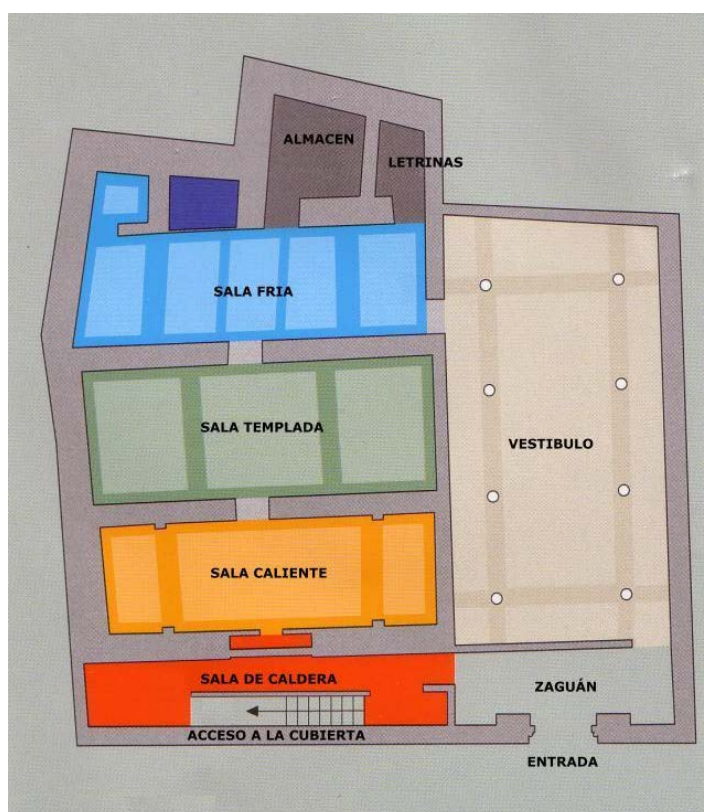


Figura 35. Plano de los Baños. Fuente:

<https://nuevasdimensionesagencia.blogspot.com/2019/09/1-los-banos-del-almirante-en-valencia.html>

Debido al Estado de alarma no hemos podido visitarlo en persona, pero gracias a la visita virtual de su página web oficial (<http://banysalmirall.gva.es/>), nos hemos podido hacer una idea aproximada del espacio y su disposición. Tanto en la visita como en el plano observamos cómo el vestíbulo es la sala más espaciosa de todo el conjunto, la cual servía para desvestirse, vestirse y pasar largos ratos descansando o conversando. En el almacén probablemente se guardaban los enseres necesarios para el baño, como toallas, artesas, cubos, jabón, zuecos, etc., y a su lado se encontraba un pequeño cubículo utilizado

como letrina. En la sala fría se disponía de una pila para recoger agua fría y era utilizada como espacio de transición y anuncio de las actividades higiénicas. La sala templada es en la que se pasaba la mayor parte del tiempo, ya que existía una buena atmósfera de temperatura y humedad. En ella se enjabonaban, frotaban y enjuagaban utilizando una artesa donde previamente habían mezclado el agua caliente con la fría. Finalmente, en la sala caliente la temperatura era muy elevada y el ambiente estaba cargado de vapor, lo que se lograba gracias a una galería por debajo de la sala por la que circulaba aire caliente que provenía de la caldera. Este aire calentaba el suelo, en el que se vertían cubos de agua para producir vapor.



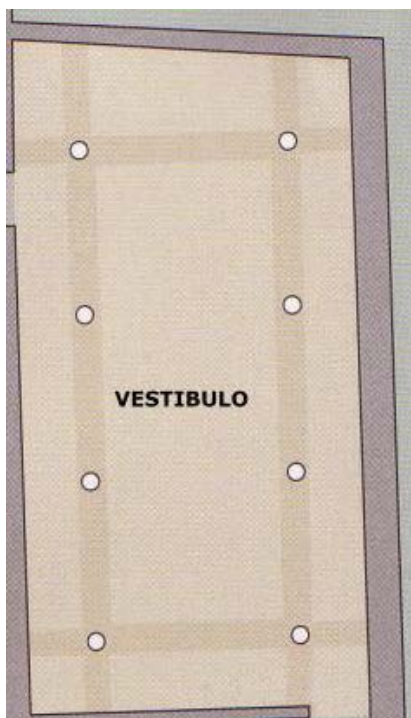
Figura 36. Fotografías que corresponden a la sala caliente (izda.) y a la sala templada (dcha.). Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Ba%C3%B1os_del_Almirante



Figura 37. Fotografía que muestra algunos de los enseres. Fuente: <http://www.junglekey.es/search.php?query=Ba%C3%B1os+del+Almirante&type=image&lang=es®ion=es&img=1&adv=1>

Como podemos observar en las fotografías, este espacio se encuentra altamente condicionado y tiene un peso histórico y cultural difícilmente soslayable a la hora de proponer un proyecto expositivo. En nuestro caso y debido a nuestro interés por todos los elementos que conforman la experiencia del baño y que no hemos llegado a analizar con nuestra obra, la recreación llevada a cabo por medio de objetos e instalaciones nos supone más una ventaja que una desventaja. Con nuestro proyecto expositivo hemos querido adaptarnos a la ya presente recreación, ocupando e interviniendo discretamente el espacio y añadiendo a su carácter histórico nuestro discurso sobre la ética del Nosotros.

Asimismo, nos interesa mantener la apariencia actual de la exposición debido a que conceptualmente refuerza una perspectiva histórica de todo lo que podamos plantear. Colaborar con un espacio así nos ha condicionado a realizar una intervención mínima, si bien creemos que modificamos de forma determinante el recorrido por los baños y su experiencia. Pese a considerar nuestras piezas en parte imbricadas con este espacio concreto, no han sido creadas ex profeso para él, por lo que también creemos que podríamos presentarlas individualmente en cualquier otro espacio. Queremos recordar que, si bien este proyecto finalmente se basa en una serie de tres vídeos, de forma colateral han surgido otras piezas sencillas que al estar relacionadas con el mismo imaginario hemos decidido incluirlas, aunque funcionan de forma meramente complementaria. A continuación analizaremos cómo podrían mostrarse u organizarse en este espacio expositivo.



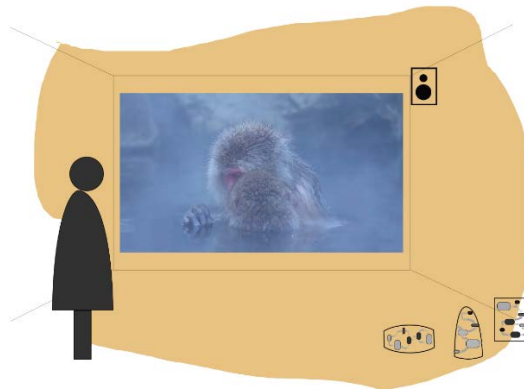


Figura 38. Bocetos iniciales.

El vestíbulo puede funcionar como introducción, y debido a su amplitud nos gustaría llenarlo principalmente con sonido. La pieza de introducción temática al Nosotros posible es el vídeo de *Hermanas y compañeras*, que proyectado en grande sobre la pared del fondo nos permite situar a la entrada varios hormigueros, tres o cuatro colonias diferentes. Nos parece importante incluir desde el principio en este imaginario del Nosotros al resto de seres vivos que pueblan el planeta, así como a la naturaleza y los ecosistemas.



Figura 39. Bocetos iniciales.

El recorrido continúa en la sala fría, en la que dispondríamos de cubos, barreños y artesas con agua fría y diversos jabones artesanos olorosos entre los que elegir, además de toallas. En esta sala el público sería invitado a lavarse las manos y el rostro, pero el agua no se cambiaría en toda la exposición, iría acumulando la espuma, grasa y suciedad de los visitantes. Georges Vigarello nos cuenta en su ensayo *Lo limpio y lo sucio* (1985) cómo antiguamente se consideraba totalmente indispensable el lavado diario de las manos y el rostro con agua fresca, si bien la higiene del resto del cuerpo no era tan importante y se creía que bastaba con un cambio de prendas. También, en esta sala se escucharían de forma intermitente los audios de personas orinando.

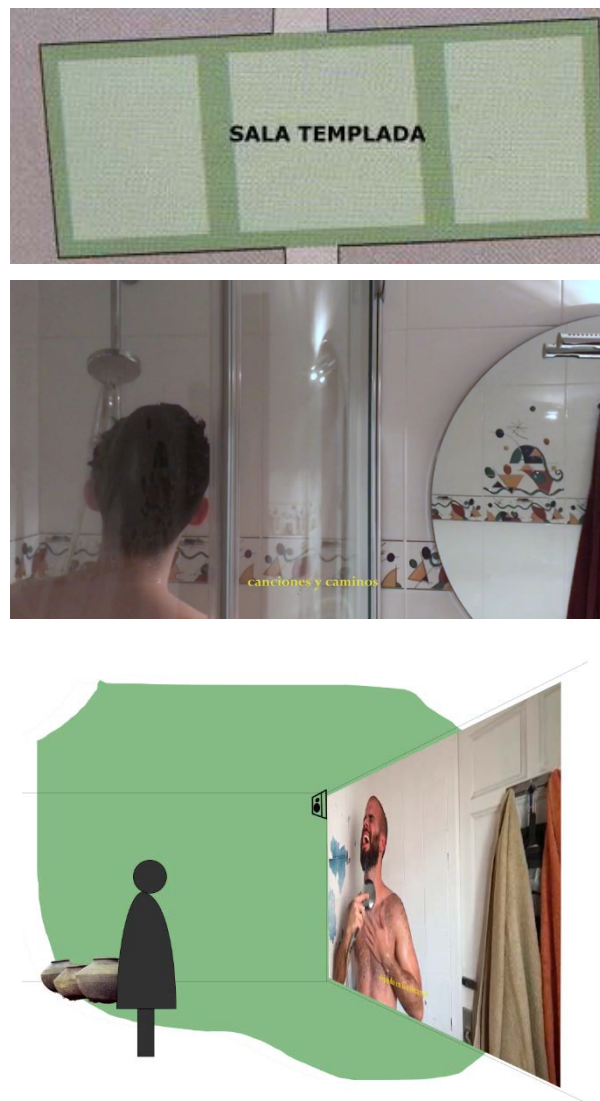


Figura 40. Bocetos iniciales.

La sala templada funcionaba como espacio de ocio y encuentro, puesto que era donde realmente sucedía el baño de los usuarios y donde se pasaba largo tiempo, lo que conecta directamente con la colectividad del vídeo de *Somos*. Varias personas en sus respectivas duchas pero compartiendo la misma canción nos llevan, como sabemos, a la universalidad del baño y a la unidad del cantar. El vídeo estaría proyectado sobre la pared izquierda entrando desde la sala fría.



Figura 41. Bocetos iniciales.

Para finalizar el recorrido, en la sala caliente proyectaríamos en el techo el vídeo *Persona, río, murciélago*. Al proyectarlo en el techo creemos que podemos romper un poco el carácter de vídeo y de pieza audiovisual, produciendo una sensación de extrañeza sobre el espectador y acercándolo más al contenido del mismo. También, este formato

puede ser un poco agobiante e incómodo, sensaciones que nos interesan a la hora de reconocer la dificultad de nuestra tarea.

La iluminación de los espacios sería difuminada, cálida y de baja intensidad, principalmente localizada en el suelo y buscando un efecto tenue, relajado a la par que confuso. Por último, necesitamos proyectar todos los vídeos porque las proyecciones nos permiten llenar el espacio de forma etérea y jugar con las luces y sombras de las imágenes, además de que la presencia de un televisor no tiene sentido en un espacio como este, al menos cuando nos estamos apoyando en él como lo hacemos nosotras.

Las necesidades de montaje, por tanto, son sencillas. Harían falta tres proyectores y cuatro circuitos de sonido abierto, pero el resto de materiales se encuentran ya disponibles en la exposición permanente de los Baños, incluyendo las luces de suelo. Necesitaría poder tener acceso a todos los cubos, recipientes y toallas disponibles para adaptarlos de nuevo al espacio, hacer algunos cambios y ver qué otros materiales pueden ser necesarios, lo que conlleva una actitud relacional que necesitaría de al menos dos o tres días para diversas pruebas.

Debido al bajo coste del montaje, aprovechamos para hacer una breve reflexión sobre el bajo coste del proyecto en general, ya que una de las razones para haber escogido el formato vídeo, además de su facilidad para compartirlo y visualizarlo (logrando así llegar virtualmente a más personas) y la posibilidad que me brinda para el apropiacionismo de imágenes, consiste en que no requiere de inversiones periódicas en materiales o no supone un gran coste en general. Por ejemplo, llevo utilizando la misma cámara cinco años así como el antiguo trípode de mi tío, ya que otro tipo de inversiones sin el apoyo de una beca o financiación externa serían muy difíciles de compaginar con mi situación actual. También, esta circunstancia está relacionada con el hecho de que todo el proyecto se ha desarrollado en mi casa durante el período de confinamiento, lo que igualmente me ha obligado a prescindir de materiales que no podía obtener y me ha hecho encontrar recursos en el vídeo y el lenguaje audiovisual, si bien ya llevaba un tiempo desarrollándolos.

9. CONCLUSIONES

Concluir un proyecto como este, que me ha ocupado dos años y del que he aprendido mucho, requiere poner en orden todo lo que quiero decir. Es inevitable recordar los inicios del mismo, en los que las notas ocupaban libretas sin ningún orden y me dejaba llevar por la práctica artística hacia nuevos caminos. La propuesta firme de querer dar un sentido al esfuerzo y hacerlo comunicable es el primer paso de mi producción, que se desenvuelve entre discontinuidades y fortunas.

En este final no puedo dejar de insistir en la importancia de mi contexto para la resolución de este trabajo, ya que compartir ideas y recorridos te sitúa más allá de un proceso de autoaclaramiento, aunque este también sea indispensable. Gracias a estos dos años mi capacidad de modificar y pensar una situación definitivamente ha cambiado, tanto al plantear sus posibilidades como sus reversibilidades, si bien la fuerza de la significancia siempre va a trascender cualquiera de las propuestas que pueda hacer. No importa, no quiero detener ni cristalizar el mundo sino aprender con él y de él teniendo en cuenta al otro, adaptándome a la historia y las circunstancias. Nuestra realidad, tan material como psicosocial, ya no está conformada por la tradición ni legitimada por una autoridad como en épocas anteriores, lo que nos obliga a participar de ella y a reconocer nuestra vulnerabilidad. Desde el camino del arte que he elegido y en el que me reafirmo después de este Máster y este trabajo, espero pensar y hacer por moldear nuestro mundo y hacerlo vivible para todas y todos.

Para comenzar con las autocríticas, considero que el tema escogido, a pesar de ser el que me ha movido a producir e investigar, se me ha quedado un poco grande y no he sabido hacerle suficiente justicia. El Nosotros posible no es ninguna novedad en las artes ni en el pensamiento, por lo que mi acercamiento a él debía de tener unos propósitos muy claros para realmente poder aportar a su imaginario. Mi desconocimiento del tema, sin embargo, me hizo detenerme de forma desmedida a cada paso o digresión, resultándome complicado componer una imagen final. A pesar de haberlas criticado en este mismo trabajo, han sido las condiciones administrativas relacionadas con los plazos y convocatorias las que realmente lograron ordenar una *deshistoria* interminable.

Por otro lado, respecto a la práctica artística me apena no haber cerrado más propuestas de todas las aquí planteadas. Si bien estoy muy satisfecha con los trabajos realizados y no tengo dudas de que haré los demás, he echado en falta resolver muchos de los bocetos

que llevaba tiempo construyendo y que tanto me han aportado durante este tiempo. De este modo, aprovecho también para reafirmarme en las tres piezas audiovisuales finales, las cuales se encuentran vertebradas por la idea de baño como lugar universal y que me han permitido reflejar esta perspectiva ética e intersubjetiva del mundo en la que he trabajado.

De cara a los objetivos que me había propuesto al comienzo de esta memoria y en los que me he apoyado cuando parecía perderme, reconozco estar muy contenta de los logros conseguidos. El primer objetivo era especialmente extenso, puesto que se proponía muchas cosas. Ahora puedo decir que con este trabajo efectivamente he ahondado en mi proceso creativo hasta llegar a identificar aquellos momentos en los que puedo forzarme más y en los que la pieza ya lo ha dado todo. También reconozco haberme sentido cómoda en una disciplina, el vídeo, que además de haberla escogido por afinidades personales se me ha revelado como la necesaria para estas piezas, lo que me ha ayudado a reconocermi en mi trabajo con confianza. Respecto al uso que hago de los referentes, admito mi debilidad por la divulgación filosófica y los textos filosóficos en sí, así como por el arte cercano y arraigado en poéticas cotidianas, lo que me ha llevado a encontrarme en autores y artistas de los que quiero saber más y con quienes me alinee en ideas, último punto de mi objetivo.

Mi segundo objetivo aludía a la importancia de saber presentarme artísticamente a los demás y a los circuitos y redes que funcionan de manera casi autónoma. En este caso, considero que debido a la virtualidad de mi trabajo tengo una cercanía de principio que me permite divulgar mis obras, pero al desarrollar un proyecto expositivo, he recordado la potencialidad de los encuentros reales tanto con el espectador como con el lugar, lo que me ha llevado a esforzarme en las explicaciones y bocetos para que las piezas fueran presentables a convocatorias y becas.

Respecto a mis capacidades de exposición, análisis de ideas e indagación bibliográfica creo que han sido puestas altamente a prueba y que han salido modestamente bien paradas. En este trabajo se puede ver un hilo conductor que no pierde coherencia y que de forma más o menos acertada plantea cuestiones basadas en criterios siempre anunciados. Considero que he logrado tener un ojo en el pasado y otro en el presente, tal y como quería, y que toda la perspectiva histórica me ha ayudado a desarrollar un sentido propio para nuestros días. Este trabajo sobre todo me ha abierto las puertas a seguir

investigando y a no amedrentarme ante la abundancia de textos y autores que me gustaría leer y conocer.

También, creo haber sentado unas bases firmes sobre las que reflexionar de manera compleja y multipolar la práctica artística, afirmación que se corresponde con mi cuarto objetivo. Después de este trabajo me identifico sin lugar a dudas con la ardua tarea de la crítica sin olvidar la importancia de las propuestas, lo que me lleva a hacer un arte verdaderamente contextualizado y relacional que, junto a los otros, se desarrolle inagotablemente. De este modo creo hacer dialogar a los saberes entre sí, puesto que en cualquier momento y en cualquier lugar puede aparecérsenos la circunstancia que estábamos buscando.

Mi siguiente objetivo exigía pensar los conocimientos adquiridos en el Máster y su relación con este trabajo y entre sí, algo en lo que definitivamente me he implicado y que me ha resultado especialmente agradecido. Las especificidades de las líneas de cada asignatura me han permitido discernir con claridad sus aportaciones, así como me han inspirado para reflexionar sobre el acontecimiento artístico. Debido a mi especialidad, he tenido un contexto enormemente híbrido en cuanto a la teoría y la práctica se refiere, ofreciéndome cada una sus respectivas herramientas.

Por último y para reflexionar sobre la posible continuación de este trabajo en una futura tesis doctoral, he comprobado que me encuentro lo suficientemente inmersa en él para querer continuar ahondado en sus problemáticas. Además, de cara a su adecuación o idoneidad, considero que el Nosotros como idea siempre va a estar vigente. Sin embargo, necesito concretar algunos de estos posibles horizontes que se me han abierto, ya que como he dicho anteriormente necesito de una mayor claridad en mis propósitos. Por ello y como ejemplo, pienso que en esta futura tesis puedo acercarme a aquellos discursos que en vez de unirnos nos separan, para de este modo tratar de deshacerlos desde dentro. O también, como me interesa mucho el planteamiento de Kant según el cual el entusiasmo por la revolución es el signo de una disposición moral en la humanidad, me gustaría estudiar la literatura sobre la misma y las simpatías y fascinaciones que provoca.

FUENTES REFERENCIALES

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1994). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta. (Trabajo original publicado en 1944)
- Agamben, G. (1990). *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos.
- Amorós, C. (2004). Por una Ilustración multicultural. *Quaderns de filosofia i ciencia*, 34, 67-79. Recuperado de https://www.uv.es/sfpv/quadern_textos/v34p67-79.pdf
- Amorós, C. y de Miguel, A. (2005). *Teoría feminista. De la ilustración a la globalización*. Madrid: Minerva.
- Amorós, C. (2006). Feminismo e Ilustración (XIV Conferencias Aranguren). *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política*, 34, 129-166. Recuperado de <http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/7>
- Brea, J.L. (1996). *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Editorial Mestizo.
- Camps, V. (2011). *El gobierno de las emociones*. Barcelona: Herder.
- Castro, E. (2020). *Realismo poscontinental. Ontología y Epistemología para el siglo XXI*. Segovia: Materia Oscura.
- Cortina, A. (1986). *Ética mínima*. Madrid: Tecnos.
- Cortina, A. y Martínez Navarro, E. (1996). *Ética*. Madrid: Akal.
- Esposito, R. (2009). *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona: Herder.
- Falgueras, I. (1988). *Ideas filosóficas de la Ilustración*. Recuperado 19 enero 2020, de http://webpersonal.uma.es/~jifalgueras/Historia/Historia/Kant_files/block_0/Ilustracion.pdf
- Foucault, M. (2003). *Sobre la Ilustración*. Madrid: Tecnos. (Conferencia original de 1969)
- Garcés, M. (2005). *Merleau-Ponty: la filosofía del nosotros*. Recuperado 10 octubre 2019, de <https://psicolog.org/merleau-ponty-la-filosofa-del-nosotros.html>
- Garcés, M. (2009). *Un mundo entre nosotros*. Recuperado 10 octubre 2019, de http://espaienblanc.net/?page_id=759

- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Garcés, M. (2017). *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Anagrama.
- Habermas, J. (1985). La modernidad, un proyecto incompleto. En H. Foster (Ed.), *La posmodernidad* (pp. 19-36). Barcelona: Kairós. (Conferencia original de 1980)
- Hegel, G. W. F. (1807). *La fenomenología del Espíritu*. Recuperado 11 abril 2020, de <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/wilde/fenomenologia.pdf>
- Heidegger, M. (1927). *Ser y tiempo*. Recuperado 9 mayo 2020, de <https://www.praxis-y-lenguaje.es/materiales/>
- Kant, I. (1988). Respuesta a la pregunta: ¿Qué es Ilustración? En VV.AA., *¿Qué es Ilustración?* (pp. 17-25). Madrid: Tecnos. (Texto original publicado en 1784)
- Kaprow, A. (1993). *La educación del des-artista*. Madrid: Árdora Ediciones.
- Lévinas, E. (1977). *Totalidad e infinito*. Recuperado 15 mayo 2020, de https://escuelacriticavaldiviana.files.wordpress.com/2012/06/levinas-1961-totalidad-e-infinito_ocr.pdf
- Marchán Fiz, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- Mendelssohn, M. (1988). Acerca de la pregunta: ¿A qué se llama ilustrar? En VV.AA., *¿Qué es Ilustración?* (pp. 11-15). Madrid: Tecnos. (Texto original publicado en 1784)
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Recuperado 6 mayo 2020, de https://monoskop.org/images/9/9b/Merleau-Ponty_Maurice_Fenomenologia_de_la_percepcion_1993.pdf
- Miquel, M. (2011). Relectura de la ilustración, la ignorancia compartida. *Quaderns d'Educació Contínua*, 34, 39-48. Recuperado de https://www.academia.edu/27131602/Relectura_de_la_Il.lustraci%C3%B3n_la_ignor%C3%A0ncia_compartida
- ONU: Asamblea General (1948). *Declaración Universal de Derechos Humanos*. Recuperado 20 junio 2020, de <https://www.refworld.org/es/docid/47a080e32.html>
- Pérez, D. (2018). *Una poética del etcétera. Juan Hidalgo y la fractura documental*. Valencia: Fire Drill.

Sartre, J.P. (1943). *El ser y la nada*. Recuperado 15 mayo 2020, de <https://elartedepreguntar.files.wordpress.com/2009/06/sartre-jean-paul-el-ser-y-la-nada.pdf>

Valcárcel, A. (2002). *Ética para un mundo global. Una apuesta por el Humanismo frente al fanatismo*. Madrid: Temas de Hoy.

Valcárcel, A. (2007). Vindicación del humanismo (XV Conferencias Aranguren). *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política*, 36, 7-61. Recuperado 25 noviembre 2019, de <https://valcarcelamelia.files.wordpress.com/2015/07/vindicacion-del-humanismo.pdf>

Valls, R. (1971). *Del yo al nosotros. Lectura de la Fenomenología del Espíritu de Hegel*. Barcelona: PPU.

Vidagañ, M. (2018). Trazar el recorrido: los mapas de aprendizajes colaterales como herramienta pedagógica. *Revista Didáctica, Innovación y Multimedia*, 36. Recuperado de <http://dimglobal.net/revista36.htm>

Vigarello, G. (1985). *Lo limpio y lo sucio: la higiene del cuerpo desde la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1. *Un poema para Nacho* (2019). Original de la autora.

Figura 2. *La entrega de la dignidad* (2019). Original de la autora.

Figura 3. *Mujer mesa* (2019). Original de la autora.

Figura 4. Bocetos iniciales. Original de la autora.

Figura 5. Bocetos iniciales. Original de la autora.

Figura 6. Bocetos iniciales. Original de la autora.

Figura 7. Bocetos iniciales. Original de la autora.

Figura 8. Bocetos iniciales. Original de la autora.

Figura 9. Baños del Almirante (Valencia). Recuperado de <https://nuevasdimensionesagencia.blogspot.com/2019/09/1-los-banos-del-almirante-en-valencia.html>

Figura 10. Algunas imágenes de la instalación y de los materiales utilizados. VV.AA.

Figura 11. *Agua informada* (2012). Eulàlia Valldosera. Recuperado de <https://eulaliavalldosera.com/agua-luz-y-sombras-proyectos-realizados-desde-1990/intervenciones-permanentes/agua-informada-2012/>

Figura 12. *Somos un solo cuerpo* (2012). Eulàlia Valldosera. Recuperado de <https://eulaliavalldosera.com/agua-luz-y-sombras-proyectos-realizados-desde-1990/instalaciones/somos-solo-cuerpo-2012/>

Figura 13. *La despedida* (2020). Eulàlia Valldosera. Recuperado de <https://eulaliavalldosera.com/agua-luz-y-sombras-proyectos-realizados-desde-1990/cuerpos-fotos-y-acciones/la-despedida-2020/>

Figura 14. *Cuentos patrióticos* (1997). Francis Alÿs. Recuperado de <https://francisalys.com/cuentos-patrioticos/>

Figura 15. *The Green Line* (2004). Francis Alÿs. Recuperado de <https://francisalys.com/the-green-line/>

Figura 16. *Children's Games* (1999-presente). Francis Alÿs. Recuperado de <http://francisalys.com/category/childrens-games/>

Figura 17. *Rousseau y Sophie* (2007). Cristina Lucas. Recuperado de <https://www.criticarte.com/Page/file/art2011/ImagenLucasLakraFS.html?=-ImagenLucasLakra.html>

Figura 18. *La liberté raisonnée* (2009). Cristina Lucas. Recuperado de <https://www.makma.net/tag/cristina-lucas/>

Figura 19. *Touch and Go* (2010). Cristina Lucas. Recuperado de <https://elcultural.com/Diez-paradas-en-el-festival-Loop>

Figura 20. *Room for St. John the Cross* (1983). Bill Viola. Recuperado de <https://www.moca.org/collection/work/room-for-st-john-of-the-cross>

Figura 21. *Yellow Hallway #1* (2001). James Casebere. Recuperado de <https://www.jamescasebere.com/20002005>

Figura 22. Selección de momentos representativos del vídeo, incluyendo el efecto de transición del inicio y que se repite al final. Original de la autora.

Figura 23. Pájaros en fuente. Original de la autora.

Figura 24. Perro nadando con delfines. Original de la autora.

Figura 25. Momento del vídeo que corresponde a la primera parte. Original de la autora.

Figura 26. Fotogramas de los torrentes que dividen el vídeo. Original de la autora.

Figura 27. Momento del vídeo que corresponde a la última parte. Original de la autora.

Figura 28. Momento del vídeo en el que aparece el rótulo del título. Original de la autora.

Figura 29. Presentación de los doce participantes junto a sus versos cantados. Original de la autora.

Figura 30. Versos finales en negro y en silencio. Original de la autora.

Figura 31. Envases vacíos que hemos ido recopilando. Original de la autora.

Figura 32. Jabón casero de oliva ya cortado y guardado en una caja de cartón. Original de la autora.

Figura 33. Hormiguero en botella con dibujos. Original de la autora.

Figura 34. Ubicación de los Baños del Almirante. Recuperado de Google Maps.

Figura 35. Plano de los Baños. Recuperado de <https://nuevasdimensionesagencia.blogspot.com/2019/09/1-los-banos-del-almirante-en-valencia.html>

Figura 36. Fotografías que corresponden a la sala caliente (izda.) y a la sala templada (dcha.). Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Ba%C3%B1os_del_Almirante

Figura 37. Fotografía que muestra algunos de los enseres. Recuperado de <http://www.junglekey.es/search.php?query=Ba%C3%B1os+del+Almirante&type=imagen&lang=es®ion=es&img=1&adv=1>

Figura 38. Bocetos iniciales. Original de la autora.

Figura 39. Bocetos iniciales. Original de la autora.

Figura 40. Bocetos iniciales. Original de la autora.

Figura 41. Bocetos iniciales. Original de la autora.



Hasta la próxima