

Rara teoría de la distancia

Weird theory of distance

Olga Martí

Universitat Politècnica de València - Universidad de Castilla-La Mancha, España
olmarpra@upv.es , Olga.Marti@uclm.es • orcid.org/0000-0003-4916-5511

Recibido: 27/04/2022. Aceptado: 24/05/2022.

Resumen

Este texto es un estudio sobre la distancia. Hablaríamos de distancia espacial, un intervalo entre cuerpos que ahora, como nunca, ha tomado relevancia convirtiéndose en algo temido, a toda costa a evitar. Pero también existiría una distancia temporal, que media entre sucesos o ritmos, que es diferencia, fuga, que puede tener sentido abstracto o ser minuciosamente calculada. ¿A qué distancia deben separarse los cuerpos para no sentirse aborados?, ¿a qué distancia colocarse para no estar alejados?, ¿qué distancia ocupa quien desea la soledad, quien prefiere simplemente distanciarse? Este trabajo aborda y ensaya la distancia. Lo hace situándola en el contexto actual y a partir de la defensa que hiciesen pensadores, creadores o casos de estudio como Lee Lozano, quienes la consideraron necesaria para trabajar, pensar o respirar, e incluso, en la sociedad contemporánea, como micropolítica que permite agrietar la inercia del moviismo, la repetición y homogeneización de subjetividades, tiempos y formas de vida.

Palabras clave: distancia; fugitividad; temporalidad; performatividad; intimidad

Abstract

This text is a study on distance. We could speak of spatial distance, an interval between bodies, which now, more than ever, has become relevant and feared, and something to be avoided at all costs. But there would also be a temporal distance, which exists between events or rhythms, that is difference, withdrawal, with an abstract meaning or with a carefully calculated approach. At what distance should bodies be separated so as not to feel too close? How far away to stand so as not to be too isolated? What distance should be occupied by those who want solitude, who prefer simply to be out of the way? This essay addresses and rehearses distance. And it does so by placing it in the current context and basing it on the defense made by thinkers, creators or case studies, such as Lee Lozano, as they considered distance as something necessary to work, think or breathe and, furthermore, in contemporary society, as micropolitics that allows to crack

the inertia of mobilism, repetition and homogenization of subjectivities, times and ways of life.

Keywords: distance; fugitivity; temporality; performative; privacy

I. Una historia de fantasmas

[Esto es una introducción desordenada al *quid* de la cuestión. Y ya de entrada revelo que escribo este texto desde una especie de retiro o cabaña. Es decir, no se trata de una cabaña en el sentido estricto, sino más bien de una como aquella que creara Enrique Vila-Matas en su hotel de Kassel *no invita a la lógica*: una cabaña para pensar. De la cabaña, que es un cuarto piso con altillo, saldré lo necesario e imprescindible, escribiré este texto y revisaré algunas piezas. Por las tardes, en el salón, me dedicaré a bailar.]¹

Todos tenemos un fantasma. O por lo menos uno. Se trata de uno de esos asuntos que una y otra vez vienen, regresan o simplemente permanecen, seguramente por no resuelto o, de hecho, por su total imposibilidad. Mi fantasma, como el de Roland Barthes, tiene que ver con la temporalidad y *el mundo de lo esperable*, esto es, con el modo en el que la vida ordena y homogeneiza cualquier ritmo y tiempo, dispuesto ahora, únicamente, en función de su rentabilidad.

Para desentrañar este asunto quizás deberíamos empezar señalando lo que han afirmado ya tantos otros autores: que nuestra sociedad se caracteriza por el movimiento, la velocidad y el trabajo, lo que conforma una gran maquinaria de producción y crecimiento que requiere que sus sujetos encajen, colaboren adecuadamente y la hagan funcionar. El filósofo Byung-Chul Han (2012) ha acuñado los populares términos *sociedad del rendimiento* o *sujetos del rendimiento* para describir este tipo de sociedad

1 Ver imágenes en el Anexo.

en la que el fin último es maximizar la productividad, en la que la acción prevalece sobre la contemplación y la escucha, y en la que los sujetos han interiorizado de tal modo su objetivo productivista que ya no necesitan de ningún dominio externo que los explote o los obligue a trabajar. Por su parte, Santiago López Petit (2009, 2015) utiliza el concepto de *movilización global* para describir esta misma sociedad a través de un cambio de paradigma. El movilismo, explica, atraviesa cualquier esfera de nuestra vida de manera que construye, o más bien reproduce, la realidad, que no es otra que la capitalista que se presenta como “única, obvia y estallada” (2009: 70). Vivir es trabajar, dice. Además, López Petit utiliza habitualmente una metáfora que según él resume la fenomenología propia de nuestro tiempo: *vivimos dentro del vientre de la bestia*. Vivir en el vientre de la bestia significa que no hay un afuera, sino que somos nosotros quienes, simplemente viviendo, la alimentamos. Vivir dentro del vientre de la bestia es la sensación de no poder hacer nada sino aceptar lo que hay, de manera que la vida se convierte en cárcel y la normalidad en un espacio de posibles que esconde un campo de guerra.

Como consecuencia, Byung-Chul Han habla de agotamiento y cansancio, y López Petit de una sensación de asfixia o malestar, algo que se manifiesta en multitud de enfermedades indefinidas y generalizadas que son un *querer vivir y no poder*. Como se sospecha, y siguiendo con el pensamiento de López Petit, en esta sociedad, para que todo funcione, el malestar debe ser neutralizado, encauzado y acallado, reduciéndolo a una mera cuestión personal. La anomalía y lo diferente (lo que no sirve para el objetivo) no tienen cabida, y son sustituidos por una idea de *disfuncionalidad* que puede ser convenientemente corregida a través de la medicalización, la psiquiatrización y una serie de prácticas que hacen que, de nuevo, carguemos y trabajemos la propia vida².

Con asombrosa frecuencia me suelo referir a los autores anteriormente citados para explicar y explicarme la homogeneización de pensamiento,

2 Santiago López Petit desarrolla otro término para explicar el mecanismo de reproducción de la realidad. Es el concepto de *sociedad terapéutica o poder terapéutico*.

conducta y vida actuales, de sus ritmos y sus tiempos. Acostumbro a resumir este ciclo de reproducción-homogeneización con el título al que me refería justo al inicio, el de *el mundo de lo esperable*, palabras que escuché en una ocasión y que se han convertido, tal vez, en extensión indisociable de mi fantasma. Con el mundo de lo esperable aludo al mundo pautado de antemano en todas sus facetas, a la repetición de estados que parecen inamovibles pero que en realidad esconden convenciones. Un mundo de clichés que viajan a una mayor celeridad que nunca por medio de imágenes y palabras vacías impulsadas por el desarrollo tecnológico y digital, la conectividad permanente e invasiva y las redes sociales. Un mundo en el que todos nos movemos rápido y juntos, pero cuyo movimiento no resulta ni en una vida *buena* ni en una mejor conexión. En definitiva, el fantasma de la temporalidad se refiere tanto a la homogeneización de un tiempo y un ritmo únicos, como a la consecuente expropiación de la vida, que ha sido ya ordenada y dispuesta para que se reproduzca, como si de un *casting* se tratase, antes de que nosotros ni siquiera aparezcamos –frase pronunciada por Jane Fonda en algún momento de la película *They Shoot Horses, don't they?* (Pollack, 1969) y que he retenido porque vendría a resumir, sin más, nuestro problema–.

Dicho lo anterior, si pensamos específicamente en todas aquellas personas que nos dedicamos al arte en cualquiera de sus facetas, quizás estemos de acuerdo en que la fotografía esbozada nos es particularmente familiar. Porque, si el artista y el intelectual en algún momento se imaginaron en espacios al margen o como forajidos³, ahora tampoco escapan al mundo descrito y a sus trampas. De hecho, es el cansado y autoexplotado por antonomasia. Remedios Zafra (2017) nos previene de ello en su libro *El entusiasmo*, en el que habla de un sector precarizado, feminizado y muy frágil, donde solo los puestos de mayor prestigio salen de la precarización al tiempo que son copados por hombres. Nos habla también de un sistema de concursos al que se ve sometido todo *actor*

3 Chris Sharp (2013) en su artículo sobre retiradas incide en la idea del artista como forajido o del arte en sí mismo como retiro, por lo que el artista que abandona el arte es alguien que se retira doblemente: un retiro del retiro.

cultural (porque engloba no solo a artistas) y que fomenta la inestabilidad, la individualidad, la competitividad que rompe lazos entre iguales y que promueve los tiempos agobiantes. Nos habla de la aceptación de una realidad que es asumida porque parece única, aderezada con una especie de entusiasmo inducido a la espera de algo mejor. ¿Y qué hacer en tales circunstancias? Desde luego lo obvio es adaptarse, correr, profesionalizarse, hacer más cursos, *papers*, masters, y un sinfín de acciones que los que nos dedicamos a esto sabemos y, aunque nunca son suficientes, al menos nos permiten evitar los temidos espacios vacíos en nuestros currículos.

Sea como sea, en la vida en general y en el arte en particular, hay cuerpos que nunca llegan a adaptarse. Cuerpos indóciles que necesitan de otras temporalidades. Cuerpos y vidas que, por no encajar en lo normativo, por enfermedades y otras causas diversas, pierden el compás. Estos cuerpos –a los que, en principio, se les requiere un doble esfuerzo–, si atienden a su malestar y rechazan habitar el *espacio de posibles* que asfixia, pueden convertir ese espacio en una situación conquistada: “La anomalía es lo que huye, pero mientras huye agarra un arma”, afirma López Petit (2014). Entonces la anomalía puede asumirse como tal, y así “vivir otra vida, una vida que posee otra velocidad y, que en su pura simplicidad constituye un auténtico desafío al poder” (2014). La anomalía, efectivamente, puede interrumpir la movilización global y generar bifurcaciones en el mundo de lo esperable.

II. Un *kit* para las anomalías

[Suelo crear una *playlist* para los textos. En esta ocasión, en la lista, una de Nick Cave. Aprovecho y echo un vistazo a su archivo en línea *The Red Hand Files*, lugar desde el que Cave responde a las preguntas que cualquiera puede realizarle. Leo la respuesta a una de ellas, efectuada por una de sus seguidoras desde Cracovia en septiembre de 2019 y que dice así: How long will I be alone? (Cave, 2019).]

Convengamos entonces que ser anomalía puede ser tomar conciencia en una especie de malestar politizado (López Petit) o cansancio despierto

(Han) que, en su lucidez, desea romper con la inercia del estado de las cosas. Y si una forma de hacerlo podría ser, evidentemente, oponerse a través de la misma acción, la otra es tomar distancia, es decir, detenerse, buscar los espacios vacíos, dar un paso atrás.

Consideremos ahora el movimiento de alejamiento, o de cierta soledad o distancia, a partir de la forma en la que lo hace Peter Pál Pelbart y de una anécdota que él mismo narra sobre Deleuze. El filósofo húngaro cuenta que, en una de las conferencias que Deleuze impartía en París, uno de los asistentes preguntó por qué hoy en día se dejaba a las personas tan solas, a lo que Deleuze respondía con esta singular frase: “el problema no es que nos dejan solos, es que no nos dejan lo suficientemente solos” (Pelbart, 2009: 43). Y es que ciertamente el propio Deleuze reconocía, en una de las conversaciones con Claire Parnet, que sus estudiantes no dejaban de decir que se sentían solos y que necesitaban un poco de comunicación para salir de esa soledad (Deleuze y Parnet, 1980). En cambio, en sus diálogos y libros, el filósofo no se cansó de afirmar que vivimos en un exceso de comunicación, que estamos anegados de imágenes y palabras inútiles y que el problema no consiste tanto en conseguir que la gente se exprese, “sino en poner a su disposición vacuolas de soledad y de silencio a partir de las cuales podrían llegar a tener algo que decir” (Deleuze, 1996: 181). “La estupidez nunca es muda ni ciega” decía. Quizás por ello, el empeño de Deleuze en su rol de profesor se centró precisamente en eso, en enseñar a sus alumnos las ventajas de la soledad, ya que solo desde la soledad absoluta se podía pensar y trabajar: “Cuando se trabaja se está forzosamente en la más absoluta soledad” (Deleuze y Parnet, 1980: 10). Las vacuolas de soledad son citadas por Pelbart, a quien las ideas de Deleuze le sirven para apuntar, de nuevo y ahora, hacia la necesidad de crear dispositivos de interrupción en el mundo de lo esperable, problematizar lo que denomina el “socialitarismo o despotismo de estar juntos” y defender una reinención de la sociabilidad, señalando la importancia del alejamiento o la detención: es necesario crear silencios que hagan emerger lo imprevisible (Pelbart, 2009, 2016).

Y podríamos seguir. Porque de la potencia de las vacuolas de soledad, aunque en este caso solo sea de forma temporal, ya daba buena cuenta la

famosa cita de Thoreau en *Walden*: “Fui a los bosques, porque quería vivir deliberadamente, enfrentar solo los hechos esenciales de la vida y ver si podía aprender lo que ella tenía que enseñar, no sea que cuando estuviera por morir descubriera que no había vivido” (2013: 17). Para Thoreau, quien se retiró a una cabaña en un bosque a los 28 años durante dos años y dos meses, el refugio en el bosque era un experimento que no podía separarse del propio trabajo. Y algo similar podría decirse de Ludwig Wittgenstein, quien en 1913 se construyera en Skjolden, Noruega, otra pequeña cabaña. El filósofo, harto de los compromisos de la vida social que según él le restaban originalidad, buscaba la soledad y anhelaba la distancia no solo respecto a Viena o Cambridge, sino incluso del propio y pequeño Skjolden, pueblo al que veía al otro lado del lago, a una distancia prudencial, al asomarse desde su ventana. Ocupantes de cabañas para vivir, trabajar y aislarse fueron desde Heidegger a Edvard Grieg, desde Virginia Woolf a Dylan Thomas, Lawrence de Arabia, Derek Jarman o George Bernard Shaw⁴. Según confesaba Kafka a Felice en una carta, a pesar de su amor por ella, el escritor ansiaba la soledad, incluso consideraba que la mejor forma de vida para él consistiría en encerrarse en lo más hondo de una cueva con una lámpara y lo necesario para escribir (Kafka, 2013). A lo largo de su vida, Kafka cultivó distintos modos de desaparecer (Canetti, 1981), y lo mismo hizo Robert Walser hasta conseguirlo totalmente en la nieve, o Fernando Pessoa (2008), para el cual la libertad no era más que la posibilidad de aislamiento: no poder vivir solo, decía, significaba haber nacido esclavo. Es más, para el poeta, según lo escribió también en el *Libro del desasosiego*, el arte es un aislamiento y el fin del artista es despertar, en quien mire o lea, el deseo de estar solo.

[Y busco en Google algún poema de Pessoa que me confirme sus huidas y que ponga en palabras más sugerentes lo que acabo de escribir: “¡Ah, ese frescor en la cara de no cumplir un deber! / Faltar es, positivamente,

4 Los refugios creados por estos autores en particular fueron recogidos y analizados en el proyecto *Cabañas* de Eduardo Outeiro, reuniéndose imágenes e información en una exposición en la Fundación Luís Seoane de A Coruña, *Cabañas para pensar*, y en el libro a partir de ella (VVAA, 2015).

estar en el campo / ¡Qué refugio que no se pueda tener confianza en uno!" dice Pessoa como inicio de uno de sus versos.]

En suma y a tenor de todo lo apuntado podemos considerar, en primer lugar, que tomar distancia es una necesidad vital para muchas existencias que necesitan de otros ritmos o de una cierta soledad para respirar. Es decir: no es una opción, es algo existencial. En este sentido es inspirador el célebre y ya apuntado fantasma con nombre de Roland Barthes (2005), quien interesado por imaginar una forma utópica de vivir juntos en la que se conjugaran y respetasen temporalidades distintas, ideó un programa antinormativo y antiautoritario que denominó Idiorritmia –ese es el nombre de su fantasma–. Para tal fin, Barthes se basó en la descripción que hiciese Lacarrière sobre los monjes que vivían en soledad, de acuerdo a su propio ritmo y tiempo, en el monte Athos. Se trataba de un vivir juntos como una “soledad interrumpida de manera regulada”, “una puesta en común de las distancias” o “la utopía de un socialismo de las distancias” (2005: 49). Según Barthes, no sería ni una forma excesiva negativa como el eremitismo, ni tampoco una forma excesiva integrativa. Idiorritmia es una forma media, utópica, edénica, idílica.

Pero no solo eso. Como de algún modo ya insinuábamos, tomar distancia también supone una bifurcación a la tiranía de los intercambios productivos y de la circulación social (Pelbart, 2009). Es una distancia politizada, una deserción, un aislamiento que puede abrir y resquebrajar la homogeneización y crear grietas en el vientre de la bestia por donde entren otros vectores que permitan habitar otros tiempos y movimientos sin ser esclavos de la velocidad, el moviismo y la productividad. Paolo Virno utiliza el término *éxodo* para referirse al alejamiento como un abandonar el juego o una opción fuera de las categorías computables al inicio y por la que se pasa gradualmente “de un problema determinado –someterse o sublevarse– a un problema del todo diferente: cómo realizar una defección y experimentar formas de autogobierno antes inconcebibles” (2011: 82). Fred Moten y Stefano Harney utilizan el concepto de *fugitividad*; lo vinculan al estudio de la tradición radical negra y con él hacen referencia a una especie de rechazo a los estándares impuestos o a la negación a reconciliarse con las modalidades del orden (Harney y Moten, 2017).

Fugitividad, explica Moten, es “a desire for and a spirit of escape and transgression of the proper and the proposed. It’s a desire for the outside, for a playing or being outside, an outlaw edge proper to the now always already improper voice or instrument” (Moten, 2018: 131).

Y en este ejercicio de armar una defensa de la retirada, finalmente podríamos nombrar a Slavoj Žižek (2006), quien entiende que la toma de distancia es de hecho no una, sino *la única* manera de romper la reproducción del estado de las cosas. Se trata de un arma, un contrapoder pero que no quiere tampoco ocupar su lugar. De acuerdo con el filósofo y sociólogo esloveno, incluso cuando nos oponemos, participamos del ritual de poder. Así ocurre en la oposición política o en la crítica artística. Entonces, retirarnos es la forma que nos queda de no colaborar y, al tiempo, de abrir un campo de posibles para la comunidad por venir. Porque no se trata solo de tomar distancia de manera aislada y marginada respecto al universo social existente –en esto todos coinciden–, sino la fuente misma y la base de un nuevo orden, su fundación permanente. Žižek cita en múltiples ocasiones a Bartleby, y también lo hace Deleuze, Pelbart y un buen puñado de artistas, escritores y creadores en los últimos años. Bartleby, ese escribiente imaginado por Melville que mengua hacia la nada, es hoy, paradójicamente, la figura instigadora –casi un icono pop– que, en su insignificancia, puede resquebrajar la sociedad del trabajo, la velocidad, la homogeneización y la comunicación vacía. Y junto a Bartleby, el estudiante de *Un hombre que duerme* de Georges Perec (2009), quien un buen día decide no acudir más a sus exámenes, romper las relaciones sociales y dedicarse a observar, estar y deambular. Y Poroto, de Eduardo Pavlovsky (1996), para quien sus huidas forman parte de una micropolítica que le permite vivir. Sus huidas dan sentido a su existencia, son “fundamentos existenciales” y, a su vez, como decimos, fisuras que rompen con la inercia del movilismo. En definitiva, Poroto es héroe de la “micropolítica de la resistencia” y de la “huida como acto terapéutico existencial”, enunciado éste con el que precisamente tituló su libro, escrito, por supuesto, desde la lejanía, allá en un retiro en Groenlandia (Pavlovsky, 2007).

En este punto pienso que para el *kit* de retiradas ya compuesto quizás sirvan como colofón las palabras del escritor Enrique Vila-Matas (2013): – el más argentino de los escritores españoles según él mismo afirma en múltiples ocasiones–: “Pase lo que pase, lo correcto es largarse”, cita que condensa la acción a tomar en caso de duda y que el autor atribuye indistintamente a Joyce, Kafka o a sí mismo⁵.

III. Una tradición de autoexclusión

[Al escribir esto me he dado cuenta de que tengo un número considerable de papeles y palabras a mi alrededor con los que no podría llegar demasiado lejos en caso de huida: los apuntes de la licenciatura, los de proyectos varios, los del doctorado, las libretas de observaciones y cuentas, un libro de visitas, un calendario muy deteriorado hecho por mí misma, pero, sobre todo, los documentos de la empresa que tuvimos que cerrar hace ya años y que –desde justo ahora y por fin– no tenemos que guardar más.]

Efectivamente, las pequeñas huidas o fugas son procesos vitales y liberadores que permiten inventar otras maneras de ser, relacionarse y experimentar desde lo más cotidiano, de modo que lo micro y lo cotidiano se convierten en el campo de batalla. Así, no sorprende que, lejos de ser una excentricidad, en la historia del arte los diversos modos de retiradas y distanciamientos, ya sean temporales o definitivos, se inserten en una larga tradición de rupturas y auto-exclusiones de vidas-obras que hunde sus raíces lejos en el tiempo y que tiene lugar en épocas y contextos muy diversos. Y, a pesar de que se trata de retiradas dispersas, alrededor de la última década esos abandonos han cobrado un interés particular, configurándose como una especie de campo de indagación un tanto confuso, por hacer y heterogéneo, pero que en su atracción ya se convierte en síntoma del momento que atravesamos.

5 Al inicio de su libro *Fuera de aquí*, el escritor atribuye la cita a James Joyce, pero en otras entrevistas Enrique Vila-Matas ha solido variar esa autoría.

Tratándose entonces de un campo amplio y escurridizo (por la misma naturaleza de los objetos de estudio, que a su vez intentan a toda costa escurrirse), algunos teóricos, como el comisario, teórico y galerista alemán Alexander Koch, se han empeñado en definir y precisar el concepto de retirada en arte. Koch se refiere, por ejemplo, a retiradas voluntarias, y entre ellas no incluye el paso de un rol a otro dentro del arte ni tampoco el suicidio. Además Koch distingue tres clases de retiradas o *inacciones*: la inacción ostentosa, la comunicativa, y la inacción radical. En la primera de ellas se incluirían las subversiones y rechazos de las convenciones en el arte, que son disruptivas pero que siguen siendo actos artísticos productivos –por ejemplo, los actos de desmaterialización en los sesenta. En el segundo, se trata de una negación de la actividad artística –y aquí pone como ejemplo “el silencio de Marcel Duchamp”– con la que se persigue generar efectos reflexivos y discursivos sobre el papel del artista dentro y sobre el campo artístico, por lo que sigue formando parte de su ámbito. Finalmente, la inacción radical es la que considera el retiro total del campo del arte y de su sistema de reproducción. Es una renuncia a la creación de obra pero también a cualquier aparición en su terreno: “Instead of subverting the expectations that undergird artistic practice, it elopes from them. Instead of addressing conceptions of the work and models of the artist’s role with the intention of reforming them, it turns its back on the system of art in its entirety” (Koch, 2011). Podríamos entonces decir que Koch politiza la retirada radical en los términos en los que lo hiciese Santiago López Petit al hablar de la anomalía. La inacción radical es, desde esta perspectiva y en el arte, la fuga y deserción total para respirar y abrir intersticios en la inercia.

Entre las inacciones radicales (y entre las de cualquier tipo en realidad) suele citarse como hito el abandono de la producción con 19 años de Arthur Rimbaud. Pero también Charlotte Posenenske, Cady Noland, Seth Siegelaub o Rosemary Tonks fueron creadores que por diversos motivos se alejaron del ecosistema de galerías y centros principales de producción creativa y que, junto a muchos más nombres, suelen emerger cuando se habla del tema o en libros como *Short Careers* de Susanne Neuburger y Hedwig Saxenhuber (2004) o *Tell Them I said No* de Martin Herbert (2016).

Los años sesenta fueron en general años de abandono, de “desarraigo voluntario” (así lo nombra Borja-Villel, 2017), de rupturas, desplazamientos, cambios de estrategia y finales de juego. Tal y como explica Ana Longoni, gran parte de la vanguardia argentina de los 60 abandonó la escena artística y pasó a la acción política directa incorporándose a experiencias semiclandestinas (Longoni, 2011). Como parte de este grupo pienso, por ejemplo, en Roberto Jacoby, quien a finales de esa década abandonó las artes visuales para unirse como investigador al CICSO, Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales, puesto que percibía un agotamiento y ya “no sentía el impulso de participar como militante armado o militante de barrio, sino como investigador” (Jacoby, 2013). Jacoby se pasó a la investigación y la escritura, a lo que añadiría posteriormente la creación de letras de canciones para el grupo rock Virus y ayudaría a crear redes de artistas, micro sociedades, impulsaría diversas publicaciones y un largo etcétera hasta, tiempo después, volver al arte. Como parte de este grupo pienso también en Oscar Masotta, quien jamás se consideraría artista. De hecho, tan solo realizaría tres obras en su vida y todas en un mismo año. Oscar Masotta fue más bien conocido por introducir en el mundo hispanohablante las investigaciones del psicoanalista Jacques Lacan y por formular la palabra *desmaterialización* para agrupar lo que consideraba la característica de la época.

Con desmaterialización, en realidad, se englobaban diversos modos de alejamiento o intentos de escapada. La mercantilización del arte, el *establishment*, aquello preestablecido había entrado en profunda crisis y era sujeto de revisión. La atmósfera que impregnaba la labor de los artistas era romper con lo precedente, de manera que la fuga, de la manera que fuese, se convirtió más que nunca en una constante. De hecho y consciente de ello, la historiadora Lucy Lippard (2004), quien popularizó poco después el término *desmaterialización* en su conocido libro *Seis años la desmaterialización del objeto artístico*, denominó el primer capítulo con ese nombre, “Escape Attempts”, e identificó la historia del arte conceptual (norteamericano) con un deseo de fuga en el que algunos y algunas artistas trataban de imaginar un nuevo mundo y el arte que debía reflejarlo o inspirarlo. Fueron años en los que, como indicaba en su clasificación Koch,

las inacciones ostentosas y las comunicativas abundaron. Ahora bien, Lippard las describe rápidamente y en el mismo capítulo como intentos fracasados ya que, como es bien sabido, fueron integradas perfectamente en la maquinaria que rechazaban. Así pues, no solo experiencias subversivas en aquellos años pasaron a ser celebradas en museos, ferias, instituciones y galerías de arte, sino que también la crítica y la narrativa emancipadora de los sesenta fue asumida y está en la base del capitalismo cognitivo actual (Boltanski y Chiapello, 2002). La velocidad fue incorporada a la producción artística. La productividad infinita del artista y su autoexplotación, la circulación rápida de palabras, de información y la abundancia de comunicación son seña de nuestra época. Por todo ello, las aspiraciones y contradicciones que Lucy Lippard ilustra en sus páginas convierten esta década en momento clave para entender la contemporaneidad.

Pero entre quienes aparecen en el libro de Lippard existe una artista que ahora merece un poco más nuestra atención. Se trata de Lee Lozano, a quien Lippard describe en su texto como la figura femenina más importante en Nueva York en los años sesenta en términos de arte conceptual real. Lippard explica que, a finales de esa década, Lozano estaba inmersa en la realización de obras conceptuales de *arte-como-vida*, las cuales define como extraordinarias y excéntricas, que buscaban siempre los extremos. Porque, efectivamente, aunque Lozano empezó creando piezas expresivas, coloristas, duras y explícitas por medio de dibujos y pinturas –y tras una deriva hacia la abstracción–, paulatinamente en su vida-obra u obra-vida y en línea con el sentir del momento, Lozano comenzó a ensayar la huida a través de piezas del tipo *auto instrucciones* en las que lo importante eran los procesos, la experiencia a través de su cuerpo, y donde la fuga era experimentada hasta los extremos más audaces. Así, entre 1968 y 1972 inicia un conjunto de negaciones y renunciaciones del tipo inacciones ostentosas y comunicativas que culminan con la inacción radical, es decir, el abandono final y total de la práctica artística.

Vayamos por partes. De un lado, como apuntaba Lippard, Lozano vivía inmersa en el ámbito artístico y revolucionario neoyorquino, por lo que no solo era consciente de las principales problemáticas de su tiempo, sino que

era integrante del rechazo generalizado con prácticas contestatarias situadas en un extremo utópico de cambio. No obstante, Lozano fue capaz de intuir que esas mismas prácticas estaban contribuyendo a reproducir y acentuar el orden de las cosas, de modo que se empeñó, con las herramientas que tenía, en romper hábitos, cuestionar las estructuras ideológicas e institucionales que determinan nuestra conducta social (Borja-Villel y Vázquez, 2017) y perseguir una revolución que no fuese solo artística, sino total⁶.

Para conseguirlo, la artista empezó a transformar su obra en su vida y viceversa. Con este proceder, Lozano se alejaba en realidad de la racionalidad conceptual virando hacia lo cotidiano, lo micro, lo privado. Su cuerpo se transformaba en lugar de ensayo y laboratorio para investigar estados de autoconciencia en la intimidad en propuestas que tomaban la forma de piezas de lenguaje (Lehrer-Graiwer, 2014)⁷. Sus *Pieces*, así se llamaban, estaban formadas por piezas pensadas para exhibirse, pero también comprendían algunas que solo existen en sus cuadernos personales y otras todavía más invisibles, es decir, que solo tienen lugar verbalmente. Son piezas de tipo performativo pero, como no están pensadas para ser vistas en ejecución, tampoco son estrictamente performance (de hecho, la artista renegaba de esa palabra).

Como es de imaginar, sus cuadernos, una especie de anotaciones que reflexionan y modelan su arte-vida, toman especial relevancia. Sobre cada uno de ellos Lozano escribe “PRIVATE” –así, en letra mayúscula– lo que no deja lugar a dudas sobre su deseo de convertirlos en páginas-lugares al margen, espacios donde ser libre de convenciones y en los que poder experimentar. En su estudio sobre la renuncia de Lozano, Sarah Lehrer-

6 El 10 de abril de 1969 presentó un manifiesto para una lectura abierta de la Art Workers Coalition (AWC) en el que pedía extender la revolución del arte a cualquier ámbito de la vida: una revolución total, simultáneamente personal y pública (VVAA, Art Workers Coalition, 1969).

7 Sobre la retirada del arte de Lee Lozano, y especialmente tras la deserción total, por contar fundamentalmente con testimonios verbales, existen diversas versiones que en ocasiones son incluso contradictorias. En este texto tomamos como referencia y base sustancial (en relación al testimonio de Gerry Morehead, por ejemplo) el estudio que de ella hiciese Sarah Lehrer-Graiwer (2014) por arrojar algo de luz de acuerdo a nuestros intereses.

Graiwer analiza los libros de notas y apunta hacia la importancia de los títulos, a la voluntad de concisión para condensar significados y al uso que en ellos se hace del arte para el empoderamiento de circunstancias cotidianas al tiempo que es excusa o coartada para la vida (2014: 13). Y es precisamente en esos libros donde asistimos lentamente a su retirada: desde la pieza *General Strike Piece* (febrero 1969) en la que anota sus apariciones finales; a *No-Info Piece* (julio 1969) con la que trata de vivir solitariamente por tanto tiempo como pueda; o *Boycott Women Piece* (agosto 1971) en la que deja de hablar a las mujeres como modo de protesta y, según ella, vía de mejora de sus comunicaciones futuras. Finalmente, *Dropout Piece*, iniciada en 1970, es considerada la culminación de su obra-vida y el retiro definitivo.

Aunque existe alguna referencia a la pieza de la deserción en sus cuadernos, *Dropout Piece* se asocia más bien a un período que abarca desde 1969 a 1972, que empieza de dentro hacia fuera, que es una especie de transformación de *insider* a *outsider* en palabras de Lehrer-Graiwer, y que implica no solo al arte, sino a todos los ámbitos: es decir, es la revolución total anhelada en lo único verdaderamente revolucionario y consciente que podía hacer. Se trata por tanto de un repliegue que “más que un gesto de claudicación nihilista, tiene que ver con la asunción de que cualquier posible horizonte emancipatorio pasa por una transformación radical del yo” (Borja-Villel, 2017: 9). En resumen, su decisión fue la respuesta a la voluntad de no querer ser absorbida por el sistema y la lógica del capital de la única manera que podía. O, en sus propias palabras anotadas: “¿Por qué no solo un agujerito en el centro del lienzo? un punto de fuga, un punto y final” (Borja-Villel y Velázquez, 2017: 22 y 53). Podemos decir que Lozano consiguió modelar su vida como si de una de sus obras se tratase y, por extensión, dice Lippard, de algún modo transformó la vida de quienes la rodeaban o, todavía más, la del mismo planeta: “The idea was to test, like a guinea pig, techniques for living that could contribute to collective evolution” afirma Lehrer-Graiwer (2014: 41) aludiendo a unas notas de su cuaderno número 6.

Y hasta aquí se suele citar a Lee Lozano, la artista excéntrica o rebelde quijotesca –así la califican ni más ni menos que en su obituario (Smith,

1999)– que tras retirarse del arte se marchó a Dallas, Texas, donde vivían sus padres, y donde continuó siendo problemática y caótica... y poco más.

IV. Marcharse y bailar

[En esta fase y en mi retiro, empiezo a hacer pulpa de papel para deshacerme de tanto caos y también yo, quizás y al fin, poderme liberar. Empiezo a encontrar esta acción un acto realmente catártico. Hago una especie de lámina y subo su foto a mis redes sociales. Espero. Obtengo ~~tres~~ ~~cuatro~~ cinco *likes*.]

Como si de un bartleby real se tratase, en los últimos años la figura de Lozano se retoma, se cita, se observa y se analiza cada vez más en una especie de atención atónita propia de la envidia disimulada. A fin de cuentas, como decía Emil Cioran, sin la posibilidad de salir de la vida (y por ende del arte), esta sería intolerable. Quizás de ahí la importancia justo ahora del legado de Lozano. Su actualidad, su imprescindibleidad y su trascendencia.

Así que lo natural para algunas personas –estén o no en refugios y cabañas– no es otra cosa que indagar más en ella, ya que su huida dista ahora mucho de ser el punto y final al que la artista parecía querer llegar. Porque ¿qué se hace en este otro lugar al que uno va? Y en realidad ¿dónde ir si ya no hay donde ir, si todos estamos dentro del vientre de la bestia anunciado por Santiago López Petit? O ¿cómo rescatar una nueva relación del cuerpo con el tiempo después de la apisonadora productivista y la velocidad? Lo cierto es que estas cuestiones enlazan con algo que leí en la entrevista que forma parte de *The Undercommons* de Harney y Moten, donde una pregunta, como el fantasma, particularmente regresa, permaneciendo latente en el *kit* de retiradas para la supervivencia. Es esta: de lo que tenemos, ¿qué queremos preservar? (Harney y Moten, 2017: 181). Moten explica que desde el lado de los excluidos esta pregunta supone, de una parte, que algo sí se tiene que se quiere preservar; y, en segundo lugar, que los otros, aquellos que imponen, no lo tienen todo y ni siquiera se quiere todo lo que ellos tienen. Para Moten, es quizá este el inicio de una forma de hacer juntos que no parta de la confrontación con

lo que no se quiere, que cree una abertura por la que entre la multiplicidad, los otros, los singulares, lo que todavía no sabemos que puede entrar ni estar.

Entonces, me sorprende leyendo que Lozano, en realidad, no marchó a sitio alguno, ni regresó a Dallas hasta 10 años después. Y me sorprende también porque, como si fuese un espectro de verdad con sus misterios y enigmas, se cuenta que la artista no desapareció en absoluto, sino que permaneció en Nueva York bien visible, que simplemente salió del foco de atención y del *mainstream* en el que ya se habían convertido sus compañeros conceptuales, se trasladó hacia el lugar donde empezaba a surgir la nueva escena contracultural del *punk* del Bowery, y que de hecho fue influyente para quienes la rodeaban... y allí continuó menguando (también lo hizo su nombre) y experimentando con su vida-arte, esta vez, ya lejos de todo, de la obra y la página, en completa libertad.

Y es así porque, efectivamente, dejó de anotar sus acciones en cualquier parte, de registrarlas o materializarlas. De hecho, según cuenta el pintor Gerry Morehead, compañero de apartamento de Lozano en esa época, la artista solo mantuvo en su *loft* una única pieza física propia, perteneciente a algún momento previo a su desertión, y que significativamente llevaba el título de *Time*. También significativo es que en esta nebulosidad que acompaña la década, Sarah Lehrer-Graiwer cuenta que Lozano se enfocó hacia una búsqueda relacionada, de algún modo, con lo social, con las relaciones y las distancias: “Dropout was a matter of redefining contact and loss, investigating degrees of closeness and disappearance to achieve a distance in proximity” (2014: 51). La soledad, la distancia y el estar juntos de manera no autoritaria de Deleuze, Barthes o Peibart, y el *largarse pase lo que pase* de nuestro *kit* para las anomalías, en Lozano se convierte en objeto de exploración artístico-vital central y extremo.

¿Significa esto que dejó de *operar* en el ámbito artístico? Ante la falta de texto, registros e imágenes, Morehead da un testimonio valioso de las actividades de su colega, convirtiéndose en una de las pocas evidencias de sus acciones. Así, me sorprende de nuevo al leer que el pintor afirma que Lozano se dedicó a bailar: caminaba con un transistor en su bolsillo –

explicaba—, acudía a locales de música, se centró en el movimiento y estudió la postura, el lenguaje del cuerpo y sus equilibrios. Morehead aporta además una anécdota. Cuenta que un día Lozano subió al apartamento con un pesado y enorme diccionario, el cual empezó a utilizar como objeto detonador de improvisación de danzas, gestos y nuevas relaciones exploratorias que sucedían de manera privada y espontánea (Lehrer-Graiwer, 2014).

Desde luego, bailar sobre un majestuoso diccionario, tras lo apuntado en epígrafes anteriores, se convierte en algo más, algo del orden de lo ritual y lo simbólico. Lozano pone el cuerpo literalmente sobre las palabras, las estruja y las rompe como si quisiera olvidarlas tal y como parecían señalar los defensores de las vacuolas de soledad y silencio, o tal y como reza un fragmento del Zhuang Zi, el gran libro taoísta:

La nasa sirve para coger peces; cogido el pez, olvídate de la nasa. La trampa sirve para cazar conejos; cazado el conejo, olvídate de la trampa. La palabra sirve para expresar la idea; comprendida la idea, olvídate de la palabra. ¿Cómo podría yo encontrar con un hombre que haya olvidado las palabras, para poder hablar con él? (Zhuangzi, 1996: 278).

Quizás es así como esta artista en fuga, con su cuerpo-laboratorio y su vida-obra consiguió finalmente burlar la maquinaria y, efectivamente, ensayar nuevas relaciones temporales y espaciales, otras distancias, otras formas de hacer alejadas de lo esperable.

[Y es aquí cuando decido denominar al conjunto de grandes láminas de pulpa de papel en el que se va convirtiendo todo aquello que me rodea como *Enciclopedia de todas las cosas* (lo añadido en el *post*, en el que ahora tengo 7 likes). Siguiendo la estela de mi propia escritura, se trata este de un paso más en mi búsqueda liberadora y de conquista de mis fantasmas... aunque en secreto y en realidad, es mi tributo a Lozano. Y ensayo los bailes en el salón de mi cabaña, esta vez sobre mi enciclopedia. Y añadido la canción *Horses* de Patti Smith a la lista de reproducción de música de este texto, puesto que leo que Lozano era asidua al CBGB hacia 1976, lugar en el que el grupo de Smith en ocasiones actuaba (y ya de paso, no me resisto y compro una entrada

para su concierto en Barcelona). Y me viene ahora de nuevo a la mente, como un destello y de forma literal, la cita de Cioran: “Sin la idea del suicidio, hace tiempo que me hubiera matado” (1990: 58). Lozano es esa idea y esa posibilidad que, a quienes necesitamos de la distancia, de otras temporalidades y de otras formas de ser, estar y movernos, nos permite imaginar otros mundos y continuar, mientras tanto, con el presente.]

Agradecimientos

Este trabajo se ha beneficiado del contrato Margarita Salas del Programa de recualificación del sistema universitario español del Ministerio de Universidades, financiado por la Unión Europea–NextGenerationEU.

Referencias

- Barthes, Roland (2005). *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Boltanski, Luc y Éve Chiapello (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- Borja-Villel, Manuel (2017). “Lee Lozano. La fuga como desafío”. Manuel Borja-Villel y Teresa Velázquez (comps.) *Lee Lozano. Forzar la máquina*. Catálogo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 7-9.
- Borja-Villel, Manuel y Teresa Velázquez (comps.) (2017). *Lee Lozano. Forzar la máquina*. Catálogo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Canetti, Elias (1981). *La conciencia de las palabras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cave, Nick (2019). “How long will I be alone?”. *Theredhandfiles.com*, sept. <https://www.theredhandfiles.com/how-long-will-i-be-alone/>
- Cioran, Emil (1990). *Silogismos de la amargura*. Barcelona: Tusquets.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet (1980). *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, Gilles (1996). *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-textos.
- Han, Byung-Chul (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Harney, Stefano y Fred Moten (2017). *Los abajocomunes. Planear fugitivo y estudio negro*. Trad. C. Rivera Garza, J.P. Anaya y M. Malo. México: La campechana Mental Rancho Electrónico.
- Herbert, Martin (2016). *Tell Them I said No*. Berlin: Sternberg Press.

- Jacoby, Roberto (2013). "Entrevista a Roberto Jacoby / Entrevistado por Reinaldo Laddaga". *The Buenos Aires Review*, 20 nov. Disponible en: <http://www.buenosairesreview.org/es/2013/11/entrevista-a-roberto-jacoby>
- Kafka, Franz (2013). *Cartas a Felice*. Madrid: Nórdica libros.
- Koch, Alexander (2011). "General Strike". *KOW*, n. 8, may. Disponible en: <https://kow-berlin.com/texts/opting-out-of-art-a-theoretical-foundation-1>
- Lehrer-Graiwier, Sarah (2014). *Lee Lozano: Dropout Piece*. Libro electrónico. Londres: Afterall Books.
- Lippard, Lucy R. (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Longoni, Ana (2011). "El arte como transformación del mundo: variaciones de la politicidad en Roberto Jacoby". *Revista LIS-Letra Imagen Sonido. Ciudad Mediatizada*, n. 5. 10-23. Disponible en: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3676/3002>
- López Petit, Santiago (2009). *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*. Madrid: Traficantes de sueños.
- López Petit, Santiago (2014). "Anomalías intempestivas". *El Estado Mental*, 15 may. Disponible en: <https://elestadomental.com/diario/anomalias-intempestivas>
- López-Petit, Santiago (2015). *Hijos de la noche*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Melville, Herman, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo (2001). *Preferiría no Hacerlo. Bartleby el escribiente*. Seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos.
- Moten, Fred (2018). *Stolen life. Consent not to be a single being*. Durham: Duke University Press.
- Neuburger, Susanne y Hedwig Saxenhuber (2004). *Kurze Karrieren. Short Careers*. Viena: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig.
- Pavlovsky, Eduardo (1996). *Poroto: Historia de una táctica*. Buenos Aires: Búsqueda de Ayllu.
- Pavlovsky, Eduardo (2007). "Poroto enseña la ciencia de la huida". *Página/12*, 31 may. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-85756-2007-05-31.html>
- Pelbart, Peter Pál (2009). *Filosofía de la deserción: nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Pelbart, Peter Pál (2016). "Producir otro ritmo, otra respiración, otra empatía, otros silencios, de modo que algo pueda hacer sentido de nuevo", *Lobo Suelto!*, 9 nov. Disponible en: <http://anarquiacoronada.blogspot.com/2016/11/producir-otro-ritmo-otra-respiracion.html?m=1>
- Perec, Georges (2009). *Un hombre que duerme*. Madrid: Impedimenta.
- Pessoa, Fernando (2008). *Libro del desasosiego*. Barcelona: Seix Barral.

Pollack, Sydney (dir.) (1969). *They Shoot Horses, Don't They?* Película. Palomar Pictures; American Broadcasting Company (ABC).

Sharp, Chris (2013). "The Concert Was Not a Success: On the Withdrawal of Withdrawal". *Fillip*, n. 18, Spring. Disponible en: <https://fillip.ca/content/the-concert-was-not-a-success>

Smith, Roberta (1999). "Lee Lozano, 68, Conceptual Artist Who Boycotted Women for Years". *The New York Times*, 18 oct. Disponible en: <https://www.nytimes.com/1999/10/18/arts/lee-lozano-68-conceptual-artist-who-boycotted-women-for-years.html>

Thoreau, Henry D. (2013). *Walden, la vida en el bosque*. Madrid: Errata Naturae.

Vila-Matas, Enrique (2013). *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Vila-Matas, Enrique (2014). *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral.

Virno, Paolo (2011). *Ambivalencia de la multitud: entre la innovación y la negatividad*. Buenos Aires: Tinta Limón.

VVAA, Art Workers Coalition (1969). "An open public hearing on the subject: What should be the program of the art workers regarding museum reform and to establish the program of an open art workers coalition". *Primaryinformation.org*, agosto 2014. <https://primaryinformation.org/product/art-workers-coalition-open-hearing>

VVAA (2015). *Cabañas para pensar*. Madrid: Maia ediciones.

Zafra, Remedios (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.

Zhuangzi (1996). *Zhuang zi. Maestro Zhuang*. Traducción, introducción y notas a cargo de Iñaki Preciado Idoeta. Barcelona: Kairós.

Žižek, Slavoj (2006). *Visión de Paralaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Anexo



El salón de mi retiro



El altillo



El exterior



Día nublado en Cuenca y Pulpa de papel, *Enciclopedia de todas las cosas*

Todas las fotografías son de Olga Martí, al igual que la obra fotografiada.