

Álvaro Porras Soriano

NO PASA NADA.

Vinculaciones discursivas en torno al arte de acción mínima.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Facultat de Belles Arts de Sant Carles.
Programa de Doctorado en Arte, Producción e Investigación.

Tesis Doctoral dirigida por Joan Bautista Peiró López.
Septiembre, 2022.

Resumen

Esta tesis doctoral se enfoca en explorar las potencialidades discursivas que se dan al construir una genealogía situada del arte de acción. Nuestra investigación se centra en el concepto de «lo mínimo» y analiza una serie de ideas que ayudan a definir tipologías específicas en este campo. En particular, utilizamos tres conceptos clave que nos guían en un recorrido histórico del arte de acción, destacando sus convergencias en lo mínimo perceptible —un sutil acontecimiento de la experiencia—, el espacio mínimo —una vacuidad experiencial— y el tiempo mínimo —un instante elusivo de experiencia—.

Para lograr este objetivo, hemos desarrollado una narrativa híbrida, una suerte de historia acumulativa, que busca identificar repeticiones y elementos comunes en las prácticas artísticas que tomamos como objetos de estudio. Para respaldar nuestros argumentos, consideramos los contextos políticos y cronológicos específicos en los que estas prácticas surgieron, y utilizamos expresiones discursivas que ayudan a dar un sentido más completo y situado a nuestra interpretación.

Resum

Aquesta tesi doctoral s'enfoca a explorar les potencialitats discursives que es donen en construir una genealogia situada de l'art d'acció. La nostra investigació se centra en el concepte de «el mínim» i analitza una sèrie d'idees que ajuden a definir tipologies específiques en aquest camp. En particular, utilitzem tres conceptes clau que ens guien en un recorregut històric de l'art d'acció, destacant les seues convergències quant el mínim perceptible —un subtil esdeveniment de l'experiència—, l'espai mínim —una vacuïtat experiencial— i al temps mínim —un instant elusiu d'experiència—.

Per a aconseguir aquest objectiu, hem desenvolupat una narrativa híbrida, una espècie d'història acumulativa, que busca identificar repeticions i elements comuns en les pràctiques artístiques que prenem com a objectes d'estudi. Per a recolzar els nostres arguments, considerem els contextos polítics i cronològics específics en els quals aquestes pràctiques van sorgir, i utilitzem expressions discursives que ajuden a donar un sentit més complet i situat a la nostra interpretació.

Abstract

This doctoral thesis focuses on exploring the discursive potentials that arise when constructing a situated genealogy of action art. Our research centers on the concept of «the minimal» and analyzes a series of ideas that help define specific typologies in this field. Particularly, we employ three key concepts that guide us through a historical journey of performance art, highlighting their convergences regarding the minimally perceptible —a subtle occurrence of experience—, minimal space —an experiential void— and minimal time —an elusive moment of experience—.

To achieve this goal, we have developed a hybrid narrative, a sort of cumulative history, that seeks to identify repetitions and common elements in the artistic practices we take as objects of study. To support our arguments, we consider the specific political and chronological contexts in which these practices emerged and utilize discursive expressions that contribute to a more comprehensive and situated interpretation.

A M.^a Luisa y Andrés, por el colchón, el escudo y el ejemplo.

A Andrés, Marisa y Rocío, por ir de avanzadilla.

A Sofia, por el ímpetu, los cuidados y los consejos.

A Joan, por dejarse encontrar.

A Miguel, Rafa, Jorge, Darío, Julia y Esmeralda, por compartir.

A Manuel, Adrián, Diego y Pedro, por una parte, y a Nacho, David y Alex, por la otra.

Índice

Introducción / p. 1

Conceptos generales / p. 1

Metodología / p. 2

Estructura del trabajo / p. 7

Objetivos / p. 13

Preámbulo / p. 16

Apartado 1. Sobre lo mínimo / p. 40

1. Lo mínimo perceptible / p. 42
 - 1.1. La percepción más allá de la mirada / p. 42
 - 1.1.1. Percepción y sensación / p. 42
 - 1.1.2. ¿Es la percepción visual culturalista? / p. 55
 - 1.1.3. La prestidigitación es una resistencia contra la hegemonía de la percepción visual / p. 63
 - 1.2. El infraleve duchampiano / p. 75
 - 1.3. El punto ciego / p. 84
2. El espacio mínimo / p. 93
 - 2.1. La sincronidad y la nada / p. 93
 - 2.2. El vacío *tao* y el vacío sutil *Ch'an* budista / p. 109
3. El tiempo mínimo / p. 122

3.1. Kairología del momento oportuno / p. 122

3.2. Lo efímero contemporáneo / p. 138

3.3. Lo efímero conceptual / p. 141

Apartado 2. Subrayar notas sobre arte de acción mínima / p. 148

4. Algunas notas sobre arte de acción en el contexto soviético / p. 149

4.1. Conceptualismo de Moscú / p. 149

4.1.1. El vacío en el arte de acción moscovita / p. 154

4.1.2. Apariciones en el campo / p. 158

4.2. Arte conceptual tras el Pacto de Varsovia / p. 163

4.3. Arte conceptual en la República Socialista de Yugoslavia / p. 179

5. Algunas notas sobre arte de acción en el camino del Zen / p. 186

5.1. Japón de posguerra o arrojarse al *satori* / p. 186

5.2. Mono-Ha como contexto / p. 204

5.2.1. El vacío fenoménico / p. 214

5.3. Prácticas anarquistas en las calles de Tokio / p. 222

6. Algunas notas sobre arte de acción en occidente / p. 237

6.1. Acción poslingüística en Estados Unidos. No hay materia sin política / p. 237

6.1.1. La agitación háptica / p. 248

6.2. Quemar la ciudad. Kairós punk / p. 258

6.3. El océano Atlántico / p. 272

6.3.1. Cruzar el Atlántico / p. 272

6.3.2. Sentimiento oceánico / p. 281

6.3.3. Atlantis / p. 288

7. Algunas notas sobre el arte de acción en el Estado español / p. 301

7.1. Un acto paralelo en los Encuentros de Pamplona / p. 301

7.2. Tirar con arco. Isidoro Valcárcel Medina / p. 320

7.3. Inserción política. Grup de Treball / p. 328

7.3.1. *Naturalesa i llibertat*. Fina Miralles / p. 343

Apartado 3. Reiteraciones en el arte de acción mínima / p. 351

- 8. Contra toda autoridad / p. 352
 - 8.1. Silencio en la sala / p. 352
 - 8.2. Mear en la calle / p. 361
 - 8.3. Robar / p. 371
 - 8.4. Mímica del curro / p. 385
 - 8.5. Vivir en la línea / p. 396
- 9. Hacer espacio / p. 416
 - 9.1. En otro sitio y en otro momento / p. 416
 - 9.2. Tocar el agua / p. 430
 - 9.3. Aproximarse al rastro / p. 442
- 10. Recorridos sobre el margen / p. 455
 - 10.1. Horizontalidad, saltar por la ventana / p. 455
 - 10.2. Referencia, una formalización del tiempo / p. 466
 - 10.3. Finalidad, la muerte como margen / p. 438

Conclusiones / p. 493

Referencias / p. 499

Bibliografía / p. 500

Videografía / p. 521

Índice de figuras / p. 522

Introducción

Conceptos generales

Esta tesis doctoral pretende generar un campo dialéctico en el que puedan florecer diversas perspectivas sobre la enunciación de la acción mínima. Con la intención de relacionar el marco de investigación con una praxis de pensamiento subjetiva, se identifica una dimensión específica que no se concibe como una limitación, sino más bien como una circunstancia constante desde la cual la acción mínima puede ser definida en función de su intención política.

La base argumental del trabajo reside en una elipsis: la definición de arte de acción. En función de lo que resta, esta omisión tiene la intención de abarcar una definición particular de «lo mínimo», que se distancie de los estudios canónicos sobre el marco de investigación. En su lugar, se busca una aproximación a través de una

interpretación alegórica de las prácticas de acción, con el propósito de explorar una dimensión espaciotemporal definida por la consideración específica de lo mínimo que se desarrolla a lo largo de esta investigación.

En este estudio, la noción de lo mínimo se forja a partir de la convergencia de tres componentes fundamentales que configuran su naturaleza dimensional: lo mínimo perceptible, el espacio mínimo y el tiempo mínimo. Para su delineación, cada uno de estos elementos ha sido destilado en un concepto recurrente que proporciona la base estructural para las prácticas artísticas, propias y ajenas, analizadas en esta investigación.

La concepción de lo mínimo perceptible se construye a través de la lente interpretativa duchampiana del «infraleve». Por su parte, la definición del espacio mínimo no se circunscribe únicamente a una cuestión de ubicación física, sino que surge de una conjetura que reconoce la dimensión espacial de lo mínimo a partir de su poder inherente; en este sentido, se explora el concepto de «vacío» como el espacio potencial que alberga lo mínimo. Y en cuanto al tiempo mínimo, su caracterización trasciende las limitaciones de la linealidad y encuentra su fundamentación en la noción temporal del «kairós», un instante elusivo de la oportunidad.

Metodología

Este modelo de búsqueda de definiciones externas al objeto de estudio surge de una voluntad que, sin dejar de ser personal, parece replicarse cada vez más comúnmente en las investigaciones artísticas contemporáneas. De alguna manera, el acto de categorizar un tema como la acción mínima desde marcos discursivos

que podrían no ser los más cercanos, surge como respuesta a la relación paradójica entre los estudios artísticos y los modelos de investigación científica. Esta elección en la forma de enunciación tiene como objetivo atraer a la investigación ciertas preocupaciones, perspectivas subjetivas, enfoques parciales y, en última instancia, posiciones que se alinean con epistemologías específicas que pueden alejarse de la idea tradicional de una narrativa universal, propia de la investigación científica.

Con esta misma disidencia como punto de partida, en lugar de intentar realizar un estudio exhaustivo y monográfico sobre el tema, este trabajo se enfoca en la creación de una genealogía propia, en la que se reúnen referencias e intereses particulares que han constituido un marco de investigación, teórica y práctica, que se reivindica como camino a seguir. No obstante, esto no implica que se deje de reconocer la proliferación de investigaciones notables sobre el arte de acción en los últimos años, y no solo en aquellas que ya se consideran discursos fundamentales sobre el tema —como el trabajo de Richard Martel en *Art Action 1958-1998* (2001), Erika Fischer-Lichte en *The Transformative Power of Performance* (2004), Roselee Goldberg en *Performance Art* (2002), Paul Schimmel y Russel Ferguson en *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-79* (1998), o Amelia Jones en *Body Art/ Performing the subject* (1998)—, sino también en investigaciones más recientes y sólidamente fundamentadas, incluidas las desarrolladas desde nuestro contexto —como los acercamientos de Bartolomé Ferrando, entre los que destacaríamos *El arte de la performance. Elementos de creación* (2009), la de Juan Albarrán en *Performance y arte contemporáneo: Discursos, prácticas, problemas* (2019), y la de Pedro Alberto Cruz Sánchez en *Arte y Performance: Una Historia Desde las Vanguardias Hasta la Actualidad* (2022)—. No obstante, a pesar de no desestimar la relevancia que estas investigaciones aportan a la comunidad

universitaria y al pensamiento artístico, las fuentes bibliográficas e historiográficas que se emplean en este estudio son diversas y se basan en una firme convicción de que la intersección e hibridación de discursos provenientes de distintas disciplinas (no limitadas únicamente a las lecturas de la Historia del Arte) fortalece el marco discursivo, amplía los límites y fomenta la libertad de pensamiento.

A pesar de esto —y con la sólida intención de llevarnos la contraria a nosotros mismos—, este trabajo se organiza, fundamentalmente, a partir de la Historia del Arte, aunque buscando matizar este hecho: diríamos que lo hace desde un uso instrumental de la misma, desde la que nos permitimos acoger al resto de disciplinas que impregnan su aroma a este trabajo. Es decir, esta tesis conforma una visión parcializada de la Historia del Arte, cuya estructura quedará sostenida por las formas de la Estética, de la Teoría político-cultural y de la Cultura Visual. En este sentido, y huyendo de restricciones disciplinarias, a lo largo del trabajo nos hemos valido de algunos criterios específicos de la Historia del Arte, como su clasificación temporal y contextualización territorial, pero desde una perspectiva anticientífica que tomaría como clara referencia la concepción genealógica de la investigación de base foucaultiana. Diría Foucault (1992) que:

«La genealogía sería, pues, oposición a los proyectos de una inscripción de los saberes en la jerarquía del poder propia de la ciencia, una especie de tentativa para liberar a los saberes históricos del sometimiento, es decir, hacerlos capaces de oposición y de lucha contra la coacción de un discurso teórico, unitario, formal y científico. La reactivación de los saberes locales —menores, diría Deleuze— contra la jerarquización científica del conocimiento y sus efectos intrínsecos de poder: éste es el proyecto de esta genealogía en desorden, fragmentaria» (p. 131).

La estrategia genealógica que empleamos se encuentra respaldada por la creación de un área común que abarca los diversos marcos de estudio. A lo largo de este trabajo, buscamos lograr una fluidez en la circulación de referencias, que se presentan desde una perspectiva subjetiva, arraigada en los componentes fundamentales que hemos mencionado previamente. Nuestro objetivo no es, en este caso, establecer una teoría unificadora sobre el estudio de la acción mínima ni tampoco proponer una metodología taxonómica para categorizarla. En su lugar, lo que presentamos como resultado de nuestra investigación es un conjunto de intensidades y discontinuidades que emergen como reinterpretaciones de un enfoque histórico-filosófico, con un alcance que se propaga entre fronteras temporales y geográficas, sin creer que esto vaya a trascender una perspectiva de investigación sesgada —en tanto que se apoya en interpretaciones influidas por el pensamiento contemporáneo occidental—.

El proceso histórico que se desarrolla en este trabajo carece de fin, tanto en el sentido teleológico aristotélico como con relación a la dificultad inherente a un estudio sobre la acción mínima, genuinamente inconmensurable a pesar de su especificidad. Aunque establecemos marcos contextuales y cronológicos basados en criterios propios de la Historia del Arte, a medida que avanzamos en el trabajo, la fluctuación en su aplicación disminuye gradualmente. Esto se realiza con la intención de formalizar un enfoque que definimos como «Historia del cúmulo»: una perspectiva historiográfica que se ve fundamentada por una amplia gama de referencias filosóficas, modelos estéticos y contingencias artísticas, con la intención de generar un conjunto interconectado de lecturas subjetivas.

En lugar de seguir un enfoque centrado en una única línea de pensamiento o una narrativa histórica lineal sobre la evolución de la acción mínima, este enfoque busca

revelar conexiones situadas, tensiones creativas y resonancias que enriquezcan una visión particular del objeto de estudio desde una perspectiva integral. La Historia del cúmulo se esfuerza por capturar la complejidad de los modelos interpretativos y las influencias que trascienden contextos, todo ello sin adherirse a la estructura tradicional y jerárquica de las narrativas históricas. Aunque esto conlleve el riesgo de perder la noción y fundamentarse no tanto en recovecos como en hegemonías contraculturales, este modelo se va construyendo a lo largo del trabajo, reflejando el proceso evolutivo al que se somete una investigación de esta naturaleza. Así, se presentan dialécticas que en algunos casos pueden llegar a parecer contradictorias, con la intención de reflejar unos márgenes lo suficientemente amplios y descreídos como para que la subjetivización individual —desde la que se formula este trabajo— no suponga, al menos lo mínimamente posible, una definición categórica del objeto de estudio principal.

En este sentido, nuestra intención no es en ningún caso promover ni defender una separación de la sociabilidad ni un distanciamiento de los márgenes culturales y de los sistemas simbólicos que actúan como marcos predominantes de conocimiento. Por el contrario, buscamos establecer un enfoque de análisis de las prácticas artísticas que se centre tanto en el discurso como en la interpretación, en la performatividad con la que la producción artística impacta en la formación psicológica del sujeto, cargado de la determinación de esos mismos campos afectantes. Es por esto por lo que en esta investigación pronto se descartaron posibles reflexiones que tengan que ver con la recepción de públicos o con las miradas otras sobre la práctica artística y, por tanto, con los procesos derivados de la interlocución entre artista y observador (como el documento, el archivo o el registro). De esta forma, el trabajo se centra en una interpretación concreta de

miradas situadas, focalizando la reflexión en el papel, en el desempeño y en el pensamiento de quien hace, como si se tratase de un proceso de somatización de las prácticas ajenas.

Estructura del trabajo

A pesar del enfoque metodológico que hemos adoptado, la estructura de este trabajo sigue una disposición tradicional arraigada en la Historia del Arte, ampliamente aceptada y adoptada en el ámbito académico universitario como un modelo estándar e indicial para los trabajos sobre arte. Aunque reconocemos que esta estructura puede y debe ser puesta en tensión entre quienes investigamos en estudios artísticos (con la intención de mantener perspectivas críticas sobre nuestra fundamentación teórica), en esta ocasión la hemos utilizado por su utilidad para organizar nuestro marco discursivo. Así, la estructura jerárquica que define este trabajo podría haber sido desafiada —como nosotros mismos hemos hecho en trabajos anteriores—, pero, en este caso, hemos optado por describir una secuencia de contenidos que reposan sobre la estructura académica estable que la Universidad ofrece. Es por ello por lo que el trabajo parte de una exégesis conceptual y teórica sobre los componentes fundamentales de la investigación, continua un segundo apartado que revisita algunos precedentes historiográficos que han marcado el devenir de la práctica artística propia y, finalmente, reflexiona en torno a la correspondencia de los modelos anteriormente desarrollados sobre algunos elementos otros que conforman la investigación. Esta elección en la estructura se debe a que nuestras necesidades tienen más que ver con una modulación de los campos discursivos empleados que con la subversión de su

presentación, la cual podría llegar a complejizar en exceso el proceso de interlocución entre esos mismos campos.

Es importante señalar que nuestra propia producción artística se encuentra a lo largo de este trabajo de forma mixta. Las formas y los procesos que hemos desarrollado durante nuestra investigación doctoral surgieron en respuesta a los planteamientos desarrollados, independientemente de la viabilidad cuestionable de que un artista reflexione a partir de su obra, como si se diese un pensamiento inconsciente puro desde el que producir. En este proyecto, la práctica artística propia no es detonante, sino compactadora: no se presenta inédita ni previa a una serie de conocimientos que se abstraen de ella, sino alusiva a los marcos de estudio que han ido suscitando intereses específicos a lo largo del proyecto doctoral. Por ello, a diferencia de lo que podría suceder dentro de una estructura académica de este tipo, la producción artística que se ha desarrollado en paralelo al trabajo se presenta como tal: diluida a lo largo del texto; como una extensión, no como una referencia ni como un modelo de estudio, sino como un registro de enunciación otro, tan cercano al texto como distanciado en su forma. Aun así, con la intención de compactar la información relativa a las acciones que componen nuestro proyecto *No pasa nada* (2023), ofrecemos una muestra de dichas acciones en el Preámbulo del trabajo.

Los apartados que componen el trabajo se definen según esta ordenación de contenidos, como un modelo propositivo de enunciación discursiva que busca ofrecer recursos referenciales, pero que no pretende huir de la responsabilidad subjetiva que la elección de estos tiene sobre el aparato dialéctico del trabajo. Por ello, se modula la estructura del trabajo en los siguientes apartados:

Preámbulo: A modo de espacio de contextualización, el trabajo arranca con una aproximación a la práctica artística propia en un ejercicio de selección y recopilación de algunas de las acciones realizadas a lo largo de estos tres años. Sin pretender ser un documento archivístico, busca capturar definiciones, descripciones, matices o revelaciones que se han adquirido a lo largo del proceso y que se matizan a lo largo del trabajo.

Apartado 1. Sobre lo mínimo: Como exégesis, a lo largo del apartado se condensan algunas referencias que nos permiten una enunciación situada de los componentes fundamentales del trabajo. A medida que avanzamos en los capítulos, se despliegan diferentes enfoques en torno a las nociones de lo mínimo perceptible, el espacio mínimo y el tiempo mínimo.

En primer lugar, se plantean mecanismos para comprender la percepción desde el ámbito de la visualidad, alejándonos de una idea central de cuerpo como ente autónomo, y así proponer una afección de lo sensible como un proceso de percepción del mundo. Para ello, se extiende hasta sus demarcaciones más dispersas, proponiendo una interpretación de lo perceptible desde sus límites sensibles: la prestidigitación y la magia, lo parapsíquico y lo inconsciente. A través de esta interpretación ampliada, proponemos una definición del concepto de «infraleve» duchampiano, entendiéndolo como un umbral perceptible de lo sensible desde el que se pueden articular ciertas formas de atención y acción en relación con lo mínimo.

A continuación, sintetizamos algunas anotaciones y reflexiones que brindan una panorámica de diversos planteamientos acerca de la noción de «vacío», explorados desde varios marcos de referencia y enfoques metafísicos. Desde la diatriba entre

los conceptos de trascendencia e inmanencia, se propone una reflexión marcada por la influencia que el budismo filosófico ha tenido en el pensamiento occidental del siglo XX. Con ello, se pretende ofrecer un marco discursivo desde el que discernir una idea sobre el espacio mínimo como lugar de vacuidad. Esta noción va a servir de base para las consideraciones ulteriores sobre la espacialidad y la territorialidad con relación a las prácticas de acción mínima que se analizarán más adelante.

Por último, se propone una definición de ciertos marcos temporales que van a estructurar la definición del tiempo mínimo. Esta aproximación ontológica a la noción de un tiempo que no responde a una linealidad contingente del mundo va a estar fundamentada en la aproximación al «kairós» como un tiempo de definición política. El tiempo mínimo —desde las consideraciones propias del arte de acción, en tanto que su fugacidad y efimeridad— va a ponerse en relación como un tiempo del que surgen la potencialidad de los discursos. Es decir, un tiempo mínimo que se ve cargado por la potencia subjetiva de la discursividad de lo político.

Apartado 2. Subrayar notas sobre arte de acción mínima: Este apartado en ningún momento ha sido pensado como una revisión general del arte de acción, ni mucho menos, porque entendemos que esta forma de entender la investigación se escapa tanto a nuestros intereses como a nuestras posibilidades. En cambio, se ve matizado por esa inercia que lo subjetivo imprime sobre los procesos de aprendizaje y de difusión de las lecturas historicistas. Aquí, aprovechamos lo ya investigado y desarrollado, lo que lleva a destacar ciertas notas de relevancia que son subrayadas para proponer la fundamentación historiográfica de este trabajo. Es por ello por lo que el apartado se estructura a partir de una serie de visitas a

ciertos archivos históricos y recopilaciones historiográficas que exploran los contextos referidos desde una aproximación lo más cercana posible.

Como una acumulación de referencias historiográficas, este apartado se hace eco de ciertas corrientes que acontecerían entre la década de los años sesenta y años setenta del siglo XX, desde un modelo específico de apreciación de estos contextos situados. Este modelo pretende responder a la problemática que ofrece una cronología que acota su análisis a un momento paradigmático para las prácticas artísticas globalmente, pero que, desde la crítica tradicional, se ha centrado en el contexto estadounidense. De esta manera, se propone una lectura de otros márgenes territoriales y contextuales, tratando de evidenciar las iteraciones que podrían darse en contextos que se aventuran desde la crisis. Así, se despliega un análisis —desde los componentes fundamentales analizados en el apartado anterior— de las prácticas de acción mínima que se darían en el contexto de la Unión Soviética, en el Japón de posguerra y en la España franquista. Además, proporcionamos breves destellos de ciertos contextos occidentales que pueden servir tanto como puntos de referencia específicos como de elementos de conexión. Estos incluyen algunas prácticas que pertenecen a la escena afrodescendiente en Estados Unidos, el contexto del punk en Reino Unido y una exploración de las dinámicas atlánticas como contingencia del mundo occidental. El apartado se fundamenta en la interacción entre algunas de las figuras que resultan cardinales para nuestra praxis artística, junto a otras figuras que se han desvelado a partir de los desarrollos propios de la investigación. Se propone así una búsqueda de correlaciones —en muchos casos transterritoriales e inconexas— que se dan en un encuentro, desde la apreciación en esas prácticas, a partir de los componentes fundamentales de este trabajo.

Apartado 3. Reiteraciones en el arte de acción mínima: Al contrario de lo que cabría esperar, el último apartado de esta tesis no pretende armonizar las perspectivas y las narraciones previas, sino que busca ampliar los campos discursivos desde algunos aspectos que se habrían quedado sin mencionar. Sin embargo, tampoco pretende volver a enfatizar los modelos de los apartados anteriores, sino superponer un modelo discursivo dual en el que un acercamiento historiográfico a prácticas artísticas —que no corresponderían exclusivamente al marco del Apartado 2— congenie con ciertos desarrollos estético-políticos que, a pesar de versar sobre los temas tratados, no aparecerían como formulaciones sobre los conceptos desarrollados en el Apartado 1. Esta formulación de un modelo de investigación híbrido va a responder a una conjetura iniciática del desarrollo del proyecto doctoral: la iteración que se da en torno a conceptualizaciones y formas de actuar sobre el mundo de manera general y colectiva, que tiene como reflejo la concordancia entre ciertas prácticas artísticas. A lo largo del apartado se identifican algunos mecanismos de interacción mínima con el mundo, a partir de los cuales se ofrece un proceso de catalogación. Sin embargo, ni mucho menos se pretende generar una organización taxonómica, sino disponer una serie de patrones que se reconocen como mecanismos empleados en la producción artística propia. De esta manera, nos situamos como interlocutores de una historiografía cuyas referencias se interrelacionan por igual en ámbitos discursivos, estéticos y formales afines.

Objetivos

Al formalizar el plan de investigación que nos ha acompañado durante estos años, planteábamos una serie de objetivos que nos facilitasen inscribir nuestra propia producción artística en un campo conceptual concretado en el tema pertinente,

pero con suficiente margen como para ser receptivos a nuevas incertidumbres que se fueran especificando a lo largo de la investigación. Con esta motivación como punto de partida, la investigación se marcó los siguientes objetivos:

- Analizar el concepto de gesto mínimo aplicado a la práctica artística.
- Ahondar en la relación política entre acción y contexto público.
- Generar una red de diálogo entre artistas y sus producciones mediante el concepto de gesto mínimo, de la cotidianeidad y del accionismo en el contexto público.
- Argumentar la producción propia en cuanto a las definiciones que se aplican sobre los conceptos expuestos.
- Presentar una producción propia argumentada en los criterios conceptuales expuestos a lo largo de esta tesis.

La mayoría de estos objetivos han pretendido ofrecer espacio de investigación autónoma, desde la consulta bibliográfica y desde la práctica artística. De igual manera, también nos han ofrecido la posibilidad de plantear reflexiones en conjunto con otros artistas que se han visto desarrolladas en los distintos proyectos que hemos llevado a cabo durante estos años. Puesto que los análisis y argumentaciones que se han buscado en los objetivos quedarán desplegados a lo largo de este texto, queremos permitirnos este espacio para recoger algunas de las iniciativas que hemos desarrollado dentro del proyecto doctoral. Entre estas iniciativas colaborativas, cabría destacar, en función del impacto emocional, creativo y experiencial que han causado en esta investigación: las *Jornadas abiertas sobre gestos y evanescencias en el contexto público (2020)*, desarrolladas en la Universitat Politècnica de València junto a Darío Cobacho Velasco y en colaboración con Fermín Jiménez Landa, Esmeralda Gómez Galera, Anna Vilamú, Albert Girones

y Pascual Arnal; el proyecto *Torna Renau!* (2021-2022), elaborado junto al Equip d'Educació del IVAM, Clara Solbes, Darío Cobacho Velasco y Sarai Menéndez; el proyecto *Espacios Utópicos* (2022-2023), desarrollado con el amparo del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, junto a Sofía Alemán, Anna Vilamú, Elena Rocamora, LUCE, Las Mediocre y E1000; así como algunas actividades desarrolladas en el marco del programa Art i Context del IVAM como, *Recto para llegar al Oasis* (2022), junto a Esmeralda Gómez Galera y Raúl Hidalgo, y *Sobrevolar la estética relacional: Ajedrez como perspectiva cenital* (2022), junto a Elena Rocamora y Elena Sanmartín.

Así mismo, en el momento de comenzar el proceso de redacción de este trabajo, la investigación se vio en la necesidad de adoptar unos objetivos específicos que se formalizasen en el texto. Con razón a esta necesidad, aparecieron cuatro objetivos principales que han acabado modulando enteramente la estructura del trabajo:

- Proponer una definición de lo mínimo desde los componentes fundamentales de percepción, espacio y tiempo.
- Plantear una serie de iteraciones que describan una vinculación entre distintos referentes de la Historia del Arte contemporáneo en torno a la concepción de acción mínima.
- Desplegar una serie de metodologías de acción que incidan en la subjetivación del hacer desde lo mínimo.

A partir de estos nuevos objetivos —en función de la investigación desarrollada en base a los objetivos generales que definimos al comienzo del proyecto doctoral— surge este texto y una serie de aprendizajes, de reformulación de posicionamientos (teóricos y personales) que han acabado tomando la forma de las conclusiones

presentadas al final del documento. Lejos de haber llegado a desenlaces definitivos, la formalización basada en estos objetivos ha abierto un campo más amplio, lo cual tenemos claro que es sintomático de investigaciones de naturaleza artística. Este campo se presenta como un conjunto de interrogantes por resolver, que se extienden más allá de los objetivos planteados y trascienden incluso el formato de una tesis doctoral.

Preámbulo

Hoy he comido cuando he tenido hambre
He bebido cuando he tenido sed
He dormido cuando he tenido sueño

Álvaro Porras Soriano, *No pasa nada (01)*, 2023

He sujetado mi mano
He chupado mi lengua

Álvaro Porras Soriano, *No pasa nada (02)*, 2023

Tengo la mano derecha caliente
Y la mano izquierda fría

Álvaro Porras Soriano, *No pasa nada (03)*, 2023

Disimulo. Hago que parezca que yo no he sido

Álvaro Porras Soriano, *No pasa nada (04)*, 2023

Camino por la calle en dirección contraria a una persona cualquiera

Al pasar por su lado

digo algo en voz alta para que lo oiga

con la intención de que esta persona

quede sugestionada por esa idea

Álvaro Porras Soriano, *No pasa nada (05)*, 2023

Comparto un cigarro con un desconocido

Álvaro Porras Soriano, *No pasa nada (06)*, 2023

Persigo a un coche de policía
Desde que sale de la comisaría
Hasta que sale del barrio

Álvaro Porras Soriano, *No pasa nada (07)*, 2023

Voy caminando de mi casa al curro
sin girar a la derecha en ninguna esquina

Álvaro Porras Soriano, *No pasa nada (08)*, 2023

De un mismo vaso
Bebo el agua a pequeños sorbos
Bebo el agua de un trago

Álvaro Porras Soriano, *No pasa nada (09)*, 2023

Escribo algo que ya está leído

Álvaro Porras Soriano, *No pasa nada (10)*, 2023

He hecho algo que no tengo por qué contar

Álvaro Porras Soriano, *No pasa nada (11)*, 2023

Hemos cogido varias piezas de hierro de una yarda de mercancías
Las hemos llevado a la chatarra y nos han dado 62 céntimos
Hemos puesto las monedas en la vía y un tren las ha aplastado

Álvaro Porras Soriano y Manuel Minch, *No pasa nada (12)*, 2023

Sentado en una plaza rodeada de bloques de viviendas
a la hora de la siesta
Espero hasta que escucho como alguien baja la persiana
Busco la ventana

Álvaro Porras Soriano, *No pasa nada (13)*, 2023

Cuento los dedos de mi mano

Con los dedos de mi mano

Tengo 3125 dedos

Álvaro Porras Soriano, *No pasa nada (14)*, 2023.

Siembro semillas de clavel, rosa y marihuana en el jardín del Centro de Menores
Colonia San Vicente Ferrer de Godella

Álvaro Porras Soriano, *No pasa nada (15)*, 2023

Me escondo de la policía
Sin ningún motivo

Álvaro Porras Soriano, *No pasa nada (16)*, 2023

Echo una pizca de sal y una cucharadita de azúcar en un charco
Resumo todas las aguas del mundo

Álvaro Porras Soriano, *No pasa nada* (17), 2023

Comunicación telepática con quien está leyendo esto

Álvaro Porras Soriano, *No pasa nada (18)*, 2023

Miro por la ventanilla del copiloto mientras el coche derrapa

Álvaro Porras Soriano, *No pasa nada (19)*, 2023

Choco esos cinco con Jiří Kovanda
Choco el puño con Isidoro Valcárcel Medina

Álvaro Porras Soriano, *No pasa nada (20)*, 2023

Le he robado a un ladrón

Álvaro Porras Soriano, *No pasa nada (21)*, 2023

Asisto al funeral de un desconocido

Álvaro Porras Soriano, *No pasa nada (22)*, 2023

Incluyo una mentira en este trabajo

Álvaro Porras Soriano, *No pasa nada (23)*, 2023

Apartado 1.

Sobre lo mínimo

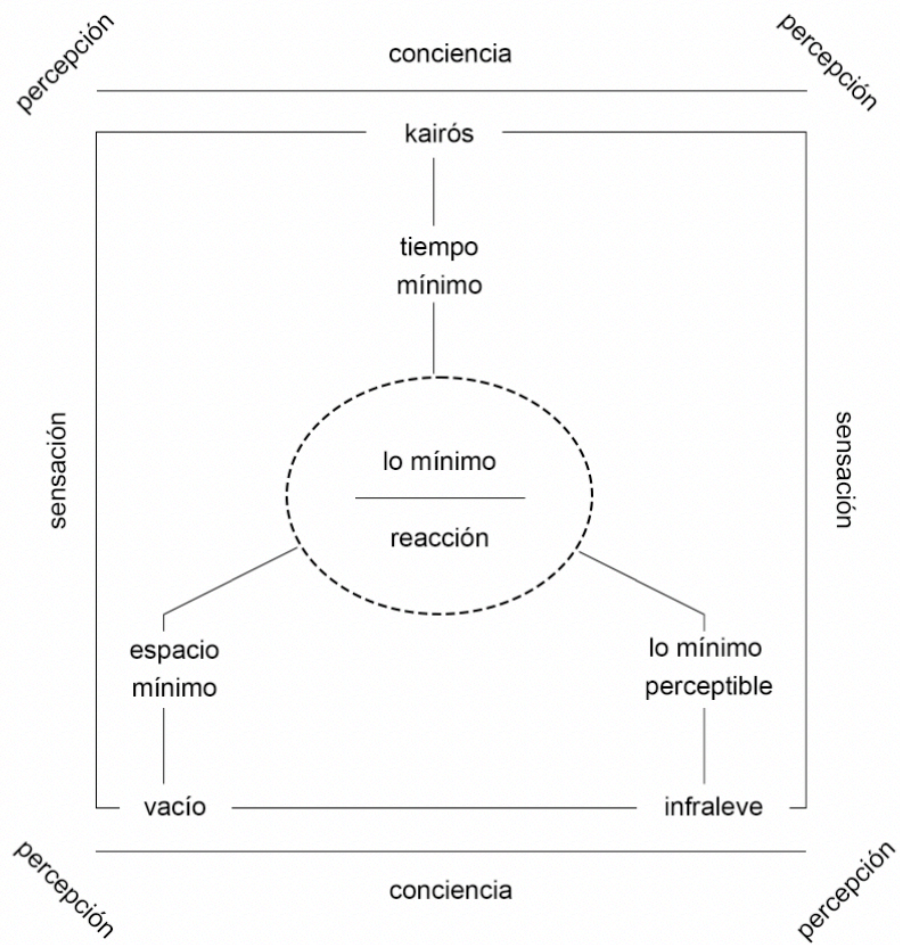


Fig. 1. Esquema general. Dimensionalidad de lo mínimo. El mundo sobre el sujeto.

1. LO MÍNIMO PERCEPTIBLE

1.1. Percibir más allá de la mirada

«Según todas las apariencias, el artista actúa como un ente mediumístico, que, del laberinto más allá del tiempo y del espacio, busca su camino de salida a la claridad»

(Duchamp, 1975a, p. 138).

1.1.1. Percepción y sensación

Tales cosas como el calor de la llama del mechero y el olor del humo de tabaco quemado no son cosas en sí, así como tampoco lo es el olor de la boca que lo exhala: son configuraciones somáticas del material que genera la experiencia humana dependiente de la sensación que provoca la cosa. De esta forma, la percepción y la sensación quedan relacionadas por la conjunción de esas capacidades fisiológicas cada vez que el mundo matérico provoca la producción mental de la cosa. ¿Es esta afirmación una evidencia indiscutible? ¿Es un axioma de la percepción del mundo? Si esta afirmación fuera cierta, la vinculación entre percepción y sensación debería hacerse veraz cuando fuera general y común; es decir, cuando todo el mundo fuera capaz de reconocer algo por lo que es. Al fin y al cabo, su mayor demostración es apagógica, reducible al absurdo, y se pone en tensión cuando apelamos al engaño que la sensación puede causar en la percepción. Asimismo, no podemos negar — pero tampoco afirmar— tal relación en un engaño colectivo o en un consenso general. De esta forma, nos enfrentaríamos a ciertas paradojas que se resuelven

únicamente añadiendo a la ecuación un elemento radical: la subjetividad como percepción sensible.

El psicólogo James J. Gibson (1904-1979), considerado uno de los grandes expertos del siglo XX en el campo de la percepción visual, desarrolla en su ensayo *The perception of the visual world*, publicado en 1950, una sugestiva genealogía sobre la relación entre la percepción y la sensación. Gibson arranca su despliegue a partir del siglo XVII, asumiendo que el contexto ilustrado trajo consigo la aceptación general de los sentidos como el único camino a través del cual el conocimiento puede acercarse al individuo —la idea es propia de cada quien, y no derivada de un modelo divino de conocimiento—, y se extiende hasta la primera mitad del siglo XX, pasando por la revolución de la percepción geométrica del espacio y la diatriba filosófica sobre la percepción real del mundo exterior iniciada en el siglo XVIII, la psicología empirista del siglo XIX, las teorías psicoanalíticas, la psicología gestáltica de Wertheimer, Köhler o Koffka, etcétera. Para desplegar su genealogía, Gibson propone un problema con el que atravesar toda esta cantidad de esfuerzos intelectuales para relacionar percepción y sentido; un planteamiento teórico basado en cuestionar por qué la percepción es estrictamente dependiente de las experiencias pasadas del individuo en cuanto a la producción de significados, y sin embargo no se produce tal dependencia cuando el sujeto se enfrenta a la aprehensión del mundo matérico, de los objetos y de los espacios. Gibson (1950) se pregunta: “si la percepción del espacio es un proceso subjetivo, entonces ¿por qué estamos tan rara vez engañados por percepciones ilusorias?” (p. 14)¹.

¹ De aquí en adelante, todas las citas que hayan sido obtenidas de publicaciones no traducidas al español aparecerán traducidas por el autor.

Comprobemos esta falta de necesidad de percepción sensible del espacio. Cerremos los ojos y, carentes de visión, con el dedo índice, en un movimiento cerrado, toquemos la punta de la nariz. Este efecto de la percepción fisiológica — el hecho de poder encontrar nuestra nariz a ciegas sin que suponga ningún problema— es conocido como la propiocepción, el sexto sentido empírico que nos hace percatarnos de nuestra posición en el espacio y que nos ayuda a recuperar el equilibrio, a salir a flote cuando nos traga una ola; además, nos permite experimentar un estilo subjetivo, un método fruto de la idealización del cuerpo, al volar en los sueños, mientras que nos evita mareos cuando viajamos en un avión que oscila en su horizontalidad. Este es el único sentido reconocido que pertenece al solitario grupo de la intercepción; el resto, los cinco sentidos exterocépticos, dependientes de la salud de los órganos receptivos, ofrecen información para que las lecturas del sentido propiocéptico completen el contexto. Este sentido fue especificado por primera vez en 1908 por Charles Scott Sherrington en el campo de la neurofisiología.

Para Gibson, el mundo visual y el campo visual —en tanto que productos que se dan tras los procesos de la mirada— pueden parecer similares, pero guardan diferencias fundamentales que hoy, desde la constitución oftálmica de la mirada, asumimos como lógicas. En el margen del campo visual, el campo visual estaría limitado en la centralidad y en la periferia de la claridad visual, en el cambio provocado por el movimiento de los ojos y por las posturas del cuerpo, así como en la presencia de uno mismo en la visión, aunque nos omitamos como objeto del mundo mirado (la nariz que desaparece ante los ojos, por ejemplo). Por otro lado, el mundo visual se extendería más allá de los límites de la visión: envolvería los objetos en los que fijamos nuestra atención y parecería darnos una perspectiva

euclidiana del mundo (algo que analizaremos más adelante). Retomando términos, Gibson analiza las principales discrepancias entre las teorías que, históricamente, reconocen una interpretación innatista sobre la percepción del campo visual en el mundo visual, y las de quienes defienden una construcción de la percepción empirista constituyente del mundo visual. Porque, ahora bien, aunque podamos sin esfuerzo señalar puntos de nuestro propio cuerpo, ¿podemos señalar con igual precisión puntos específicos en un espacio abierto, incluso con los ojos abiertos? Y, siendo más ambiciosos, ¿podemos generar una imagen específica sin el conocimiento retiniano de lo que imaginamos? Por una parte, respondiendo a la primera pregunta, la psicología dice que solo podemos hacerlo generando unos determinados «signos locales» que acompañen mentalmente a esos puntos y determinen su posición en el espacio dimensional. Según Gibson, “la cuestión que dividió al empirismo y al innatismo era si esta diferenciación característica se asoció con su punto retiniano, adecuado a través de la experiencia, o si había sido conectado intrínsecamente con ese punto desde el nacimiento en adelante” (p. 16)². Para la segunda pregunta, antes de razonar sobre la realidad y réplica de la imagen proyectada y la imagen mental), partamos de un caso particular.

A mediados de los años ochenta, una historia difundida por el periódico *Chicago Tribune* —de esos que el cine norteamericano se ha encargado de describirnos en planos contrapicados y música de violines tocando notas altas— se transformó en el epicentro de cientos de investigaciones parapsicológicas alrededor del mundo. Mary Lou Cousett, una joven de 27 años, fue asesinada por su pareja, Stanley

² Las respuestas de Platón y Aristóteles se han considerado el origen de las dos vías de entender la psicología: innatismo versus empirismo, razón versus sensación...

Holiday Jr., en Alton (Illinois, EE. UU.). Como es normal en este tipo de crímenes, y asesorado por el abogado que llevó su defensa, Holiday se negó a revelar la localización del cuerpo tras declararse culpable del asesinato. Durante la búsqueda, la oficina del *sheriff* decidió valerse de la asesoría de Greta Alexander, una ama de casa con ciertas habilidades psíquicas que gozaba de credibilidad y prestigio local. Como cabe esperar en este tipo de narrativas, Alexander señaló con un círculo una zona en un mapa topográfico y reveló un total de veintidós predicciones sobre las condiciones y ciertos patrones que llevarían a la policía a encontrar el cadáver. Y así fue: el cuerpo de Cousett fue hallado dentro del perímetro que Alexander había marcado³.

³ El caso de Cousett, desde una morbosa asociación igualmente crítica con las formulaciones de la violencia heteropatriarcal sobre el cuerpo, provoca la remembranza de la obra *L'enterrement de la Chose* (1960), de Jean Tinguely (1925-1991). Esta pieza, que más tarde Allan Kaprow reconocería como el primer *happening* llevado a cabo en Europa, se formalizó en el marco de una muestra organizada en Venecia por Jean-Jacques Lebel (1936-), Alain Jouffroy (1928-2015) y Sergio Rusconi, que tuvo por nombre *Anti-Procès*, inaugurada por la Galleria del Canale el 18 de junio de 1960. La muestra formaba parte de una itinerancia que habría comenzado en la Galerie Les Quatre Saisons en París varios meses antes, en la que Tinguely habría presentado la obra escultórica *La Chose* (1960), y que continuaría en una tercera exposición en Milán en 1961. Los tres espectáculos se organizaron en oposición a las políticas imperialistas de los estados europeos, especialmente las de Francia, que en ese momento estaba librando una guerra con el fin de amedrentar al movimiento por la independencia en Argelia. Las muestras organizadas por Lebel, Jouffroy y Rusconi protestaban contra la indescriptible violencia perpetrada por las fuerzas militares francesas que, desde 1954, habrían diezmado a la población civil en la colonia norteafricana, haciéndose eco del conocido como *Manifiesto de los 121* (1960) publicado en la revista parisina *Verité-Liberté*, y que recogería la repulsa de un centenar de intelectuales contra el terror de Estado. A su vez, este manifiesto sería sancionado por el Estado francés con el encarcelamiento de varios de sus firmantes, a los que habría que sumar los que ya estaban encarcelados o exiliados por haber desertado o no haber cumplido el llamamiento militar. En la exposición de Venecia, Tinguely, como todos los artistas implicados en la exposición, puso su obra a disposición de los organizadores, sabiendo muy bien que apenas se vendería o que incluso sería retirada, como ya se amenazó en la exposición de París, pero quizá sin tener en cuenta que la muestra acabaría conformándose como uno de los alzamientos internacionales más interesantes del clima europeo de los años sesenta contra la realidad colonial y contra las actitudes chovinistas de todo arte nacionalista y patriarcal, como sería la Bienal de Venecia. Las instrucciones de Tinguely para las más que probables eventualidades que pudiera sufrir la muestra durante su transcurso fueron claras: «Tírala al canal», le dijo a Lebel. Por otro lado, durante la muestra, la artista Nina Thoenen (1939-1960), amiga personal de la mayoría de los miembros de *Anti-Procès*, fue violada y asesinada en Los Ángeles por un hombre no identificado —que se especula sería el conocido asesino en serie Bouncing Ball Killer—. Cuando Lebel escuchó la noticia del asesinato de Thoenen, buscó la aprobación de Tinguely para el entierro de la obra, tratando de homenajear a la artista asesinada. Se organizó un preludio del *happening* en forma de lecturas en el Palazzo Contarini-Corfu, donde Lebel leyó un texto del marqués de Sade y, el poeta americano de la generación *beat*, Alan Ansen (1922-2006), leyó extractos de *Là-bas* (1891) de Joris-Karl Huysmans. Tras las lecturas, la escultura, cubierta con un paño mortuario, fue acuchillada teatralmente por el propio Tinguely. Seguidos por una procesión de plañideros,

Si tomamos por ciertas las revelaciones de Alexander, ni la filosofía materialista ni la psicología ordinaria podrían ayudarnos a describir tales habilidades metapsíquicas, porque, por ende, deberíamos partir de la aceptación de la percepción psíquica como un elemento no coexistente con la sensación; lo mental y lo orgánico subsistiendo de forma independiente en un mundo espiritual. En cambio, esta aceptación ha sido el epicentro del determinismo y de las investigaciones filosóficas iluminadas a partir de la interpretación de la creación continua de Descartes por parte del ocasionalismo de Malebranche, y especificada por el paralelismo psicofísico. Esta corriente, definida como una doctrina dualista, parte de la distinción del cuerpo por Descartes en *res extensa* y *res cogitans*: una distinción que anula cualquier relación causal entre ambas sustancias, salvo por las interacciones que pudieran suceder en la glándula pineal. Esto da pie a la gran discordia que sucede entre críticos y partidarios: el sometimiento de la *res extensa* y el uso ambiguo que hace Descartes de la noción de libertad (en Sartre), la presencia de una *res cogitans infinita* atribuida a la idea de Dios, o la propia contradicción que supone la interrelación de las sustancias que componen el cuerpo, pero que, obviamente, se produce (el empirismo en Hobbes, Locke, Berkeley, Hume...). El paralelismo psicofísico se centra en desgranar esta interacción y en proponer teorías simultáneas a ella que justifiquen las causalidades que llevan a una sustancia a interactuar con la otra. En los términos que nos ocupan, no es hasta mediados del siglo XX que la psicología —ya escindida del terreno de la filosofía— se plantea la parapsicología como un campo de conocimiento, bifurcado

cuatro hombres llevaron la obra asesinada hasta una góndola, que avanzó por el Canal Grande acompañada por otro grupo de embarcaciones que transportaban a los invitados; finalmente, la flotilla formó un círculo y la escultura fue bajada lentamente a las aguas de la laguna, donde se hundió.

de las corrientes espiritualistas que describiría el paralelismo psicofísico para proponer tales modelos de relación causal.

Sería Joseph B. Rhine (1895-1980), un botánico estadounidense miembro de la Society for Psychical Research (SPR), quien abriría el campo de la parapsicología como una ciencia de estudio, con metodología y conceptos propios, y que se opondría a las corrientes del ocultismo, del espiritismo y del mesmerismo —que habrían cargado de falsedad los modelos introductorios de la parapsicología en el campo psicoclínico—⁴. Rhine desarrollaría una cuantía generosa de experimentos

⁴ Antes de Rhine, en 1894, el filósofo y psicólogo Max Dessoir (1867-1947) fundó la revista *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* [Revista de Estética y Ciencia General del Arte], desde la que se articula un desarrollo equidistante entre la parapsicología y la estética en base a la enunciación del término que habría presentado en 1889, en la revista *Sphinx*. Dessoir define la parapsicología en relación con la metapsíquica que Charler Richet (1850-1935) retomaría de Aristóteles, para describir leyes que trascenderían a la realidad de los fenómenos articulados por la ciencia conocida. La labor de Dessoir —ambiguamente escéptico ante el marco que él mismo planteaba— trata de proponer una relación entre las corrientes psicológicas de su momento con los postulados estéticos kantianos. En este sentido, la parapsicología, como campo de legitimización de los discursos estéticos que versarían sobre la percepción, surge como oposición a ciertas aproximaciones pseudoclínicas, como el mesmerismo de Franz Anton Mesmer (1734-1815) —que postula la existencia de un fluido universal que interactúa con los cuerpos celestes y los otros cuerpos animados— o el espiritismo de las hermanas Margaret Fox y Kate Fox —uno de los orígenes de la popularización de los fenómenos y contactos de ultratumba, que posteriormente tomaría el respaldo del médico Allan Kardec (1804-1869), quien asentaría las bases doctrinales del espiritismo—. En el ambiente de Dessoir, y en el de la revista (que publicaría hasta 1937), podemos observar cómo el proyecto moderno empieza a desplegarse en varios campos, mientras se van generando ciertas uniones que hoy damos por hecho y que se conformarían en el campo de la *Kunstwissenschaft* de la tradición alemana. En este sentido, las ciencias sociales se separan de la filosofía, la Historia del Arte surge como disciplina y la estética, en el camino trazado por Dessoir, se preocupa por los fundamentos psicológicos de la percepción. Es aquí, en la unión entre percepción y arte, donde se sitúa Dessoir y el reconocimiento de una parapsicología desde la *nature philosophy* de base kantiana, opuesta al mecanicismo newtoniano, que se apoya en la fuerza general y unificada del cosmos que Kant (1724-1804) (2005) plantea en su *Crítica de la razón pura* (1781). Dessoir establece una correlación, entre la normatividad de la estructura social en la que se instaura el modelo de pensamiento y el ejercicio de este ante un fenómeno. De esta manera, Dessoir (1992) describe que “la parapsicología contempla tres tipos de manifestaciones: las que se consideran como desviaciones de la norma, por encima o por debajo de ella, o las que se encuentran en una zona fronteriza entre ambas y que pueden derivar hacia una u otra” (p. 236). Realmente, la descripción de Dessoir sobre la parapsicología va a estar pronunciada como una crítica directa hacia algunas manifestaciones deterministas y mecanicistas sobre el comportamiento humano, en particular a la teoría de Cesare Lombroso (1935-1909) sobre la relación entre las causas físicas y biológicas y la criminalidad (véase el *Tratado antropológico experimental del hombre delincuente*, publicado en 1876). En contra de Lombroso —quien unos años después abrazaría el espiritismo a raíz de una serie de manifestaciones vividas en una sesión con la médium napolitana Eusápia Paladino— y de su teoría biologicista sobre el genio y el criminal, Dessoir afirma que “Sólo los hombres que se elevan por encima de la realidad común en esferas superiores accesibles a una élite son

de base estadística con sujetos que, en su mayoría, destacaban en las habilidades parapsíquicas de clarividencia, telepatía y psicoquinesia. Conjeturando una base empírica de procedimiento estadístico en sus experimentos⁵, tal y como recoge en *The reach of the mind* (1947), Rhine (1956) asumiría que “la percepción extrasensorial no tiene límites espaciales ni temporales, no está determinada por las características físicas del objeto estímulo ni está afectada por los ángulos, barreras u otras relaciones físicas. En todos estos aspectos es opuesta a la percepción sensorial” (p. 153). Para los sujetos interpelados por Rhine, el espacio físico —que es el tema que nos ocupa en estas líneas— puede ser eludido al momento de generar hipótesis específicas desde una serie de procedimientos mentales que no se someten a las leyes coercitivas de la física. Sin embargo, los procesos empíricos de Rhine fueron categóricamente desvelados como fraudulentos o, en el mejor de los casos, tildados de inexactos debido a la imposibilidad de su repetición. Aunque, como apuntaría Jung⁶, esto no sería sino

característicos de ella, como Buda y Cristo, creadores de civilizaciones. Del mismo modo, es la perfección de la obra de arte la norma, no la mercancía industrial producida en serie y en exceso. Un tercer punto de vista, que pretendo defender, sostiene que los fenómenos parapsíquicos también pueden tener un doble significado: tanto hacia el nivel más alto como hacia el más bajo. Entonces se puede decir que de la misma pequeña desviación de la norma en nuestra psique surgen las vidas ejemplares de personalidades notables y los actos más peligrosos de criminales probados” (p. 240).

⁵ Los experimentos de Rhine nos son familiares desde esa específica difusión agnóstica que parece emplear el cine hollywoodiense en lo relativo a lo paranormal. Uno de ellos, quizá el más conocido, aparece en las primeras escenas de *Cazafantasmas* (1984), cuando el profesor Peter Venkman (interpretado por Bill Murray) somete a unos jóvenes estudiantes al proceso desarrollado por Rhine, pero sumándole una corrección negativa ante el error mediante estimulaciones eléctricas. Este experimento se basa en las tarjetas Zener —nominadas así por su diseñador, el psicólogo perceptivo Karl Zener (1903–1964), ayudante de Rhine en los experimentos que desarrolló en la Universidad de Duke—: una baraja de veinticinco cartas con cinco símbolos y cuatro colores que el experimentador tomaba y colocaba tras un biombo de madera para que fueran adivinadas por el sujeto perceptivo.

⁶ La sincronicidad propuesta en torno a 1952 por Carl Gustav Jung (1875-1961) desde el «lodo negro» del ocultismo —con el que Freud también se manchó hasta su distanciamiento de Jung y su acercamiento a Ernest Jones y Max Eitingon— pretendía dar una relación no causal a los fenómenos mínimos de la percepción humana, como podían ser la telepatía y la telequinesis o el inconsciente colectivo. Sería en su ensayo *Sincronicidad como principio de conexiones acausales* (1952), ya influenciado por los experimentos de Rhine, así como por otras

causa de las barreras impuestas por el método experimental para hacer que la naturaleza responda en función de unas preguntas dadas, planteadas sobre fenómenos demostrables, pero no sobre los fenómenos sincrónicos, tan excepcionales que resultan estadísticamente inexistentes. Sus memorias —escritas por su mujer, la también investigadora Louisa Rhine (1891-1983)— revelaron cómo algunos de los principales sujetos perceptivos en los que basaba sus afirmaciones, James D. MacFarland y Walter Levy, hicieron trampas, marcaron cartas y falsearon resultados durante los experimentos de Rhine. De manera similar, estos experimentos tampoco fueron útiles para quienes se reconocían como sujetos

tradiciones filosóficas, en el que el psicoanalista orientaría una noción relativista entre el mundo psíquico y el mundo físico. Para Jung, lo parapsíquico es un proceso de la mente que ocurre cuando se observa a sí misma y no cuando observa a las sustancias externas a ella. De esta manera, Jung especula sobre una sustancia primordial, una unidad subyacente al todo, un *unus mundus*. Esta sustancia se encarga de dar espacio y tiempo a los sucesos acausales allí donde una conexión causal es inconcebible. Según el autor —y aquí se distancia de Rhine, quien propondría un modelo de transmisión de energía telepática—, existe una explicación científica que versa sobre la percepción de nuestros conceptos de espacio y tiempo y de nuestra relación con el inconsciente. Jung presenta un diagrama que fue elaborado juntamente con el físico Wolfgang Pauli (1900-1958): en el eje vertical se posicionan el espacio y el tiempo —como *continuum* de una sola entidad no opuesta, tal y como habría demostrado Einstein (1879-1955)— y energía, en favor de la dicotomía planteada por la versión relativista del principio de incertidumbre de Heisenberg. Por otra parte, en un eje horizontal, la causalidad y la sincronicidad están unidas en otro *continuum* distinto. La comprensión de la realidad, según este diagrama, estaría encaminada a encontrar la respuesta de un fenómeno en sus cuatro ejes: dónde, cuándo, qué llevó a que sucediera y qué significa. El suceso podrá ser comprendido en su totalidad si podemos responder a estas cuatro cuestiones.

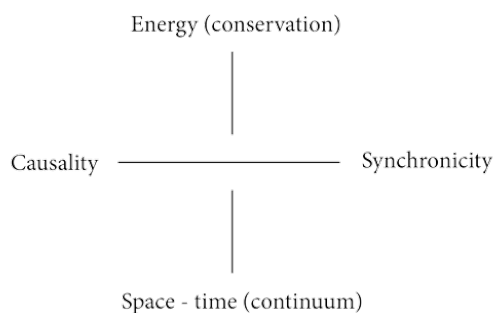


Fig. 2. Diagrama hermenéutico Jung-Pauli (1950).

mediumísticos: en su ensayo sobre la sincronicidad, C. G. Jung (2018) reconoce que “es importante decir que la conocida médium inglesa, Mrs. Eileen J. Garret, consiguió malos resultados en los experimentos de Rhine porque, como ella misma admite, fue incapaz de poner sentimiento alguno en esta prueba «mecánica» de las cartas” (p. 18). Entonces, en este punto y en palabras de Merleau-Ponty (1993), “lo mismo para el filósofo que para el psicólogo, hay siempre un problema de génesis, y el único método posible es seguir en su desarrollo científico la explicación causal para precisar su sentido y situarla en su verdadero lugar dentro del conjunto de la verdad” (p. 29).

En cuanto a Greta Alexander, su historia es similar a la de Rhine. Si bien acertaría en la localización del cadáver, en ningún caso podríamos afirmar su clarividencia: simplemente encontramos un manejo intelectual de información apreciativa excelente por parte de la médium. Aunque el cuerpo de la joven se encontrase dentro del círculo que dibujó en el mapa, al dibujarlo en escala, ese espacio se traduciría en un campo de unos veinte kilómetros de diámetro que tenía como centro de la circunferencia el pequeño pueblo de Alton. Una vez revelado en el sumario, tras la confesión del asesino, que el tiempo que ocupó el crimen y el enterramiento había sido poco más de tres horas, Alexander estimó la distancia que el asesino podría haber recorrido para buscar un emplazamiento donde enterrar el cuerpo, basándose en los datos obvios, pero desconociendo la dirección. En cuanto a las veintidós predicciones que lanzó, solo acertó tres de ellas, el resto eran ambiguas o simplemente insustanciales. La primera era una descripción del agente de policía que encontraría el cuerpo, una persona con una herida en la mano y unas botas. Si bien todo el cuerpo policial contaba con un uniforme equipado con botas Dr. Martens, uno de los agentes responsables del caso, Steve Trew, se había dañado

la mano con una taladradora unas semanas antes, el único agente de la oficina del *sheriff* que conducía un Nissan Patrol, parecido al 4x4 que conducía el asesino. La segunda predicción que acertó, de carácter gramatical, revelaba una letra, la «S». El fervor apuntó a la inicial del nombre del agente que halló el cadáver, aunque recordemos que el nombre del asesino reconocido era Stanley. La última predicción, la más macabra de todas, apuntaba a que el cuerpo de la joven había sido decapitado. Cuando se desenterró el cuerpo, 150 días después de su asesinato, según apuntó el *Chicago Tribune*, el cráneo estaba separado del cuello, y, sin embargo, ningún informe forense reconoce este hecho. El caso de Alexander puede ser entendido como una apreciación bien desarrollada de la información objetiva, de ciertos datos revelados bienintencionadamente por la policía, una capacidad de deducción especulativa sorprendente y la construcción narrativa sensacionalista de la noticia por parte del periódico local.

Revelado el truco, nos preguntamos: ¿no es esta forma de interpretar, voluntaria o involuntariamente, secuencias de datos más o menos específicas la base de cualquier proceso mental causal? En otro sentido, ¿podemos percibir sin noción del objeto?, ¿está el entendimiento de las acciones y de las reacciones que se producen a nuestro alrededor escindido de cualquier trascendencia del pensamiento en pro de la hegemonía de la percepción y el desplazamiento de la causalidad? Y, más allá, ¿puede la causa ser una afección del mundo?, ¿puede una predicción mental condicionar el mundo, sin los factores determinantes de los datos del pasado?

Podríamos decir que Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), como figura intersticial, abre el paradigma de la intencionalidad de la conciencia —en herencia de la

fenomenología de Husserl (1859-1938)— como el conjunto de mecanismos que van más allá de la dualidad causal de lo psíquico y de lo físico y que dan forma a la realidad. Merleau-Ponty pretende describir la forma en la que lo psíquico y lo fisiológico se pliegan uno sobre el otro, es decir, el encuentro entre lo «para-sí» y lo «en-sí». En *Phénoménologie de la perception* (1945), Merleau-Ponty (1993) parte de varios problemas aplicados de la percepción trabada, entre los que destaca el análisis que hace de la anosognosia (incapacidad de introspección propia) y el miembro fantasma. Para el autor, ambos son problemas que no admiten explicaciones cartesianas, aunque puedan estar vinculadas a distintas series de condiciones de ambos campos. Sin embargo, la propiocepción del miembro fantasma es un reflejo de un «ser-en-mundo»: una inherencia radical al mundo reflejado en los otros, es decir, la respuesta de “un Yo que continúa tendiéndose hacia su mundo pese a deficiencias o amputaciones, y que, en esta misma medida, no las reconoce *de iure*” (p. 100). En estos términos, se produce un diálogo entre el cuerpo perceptor del mundo y la propia percepción que el mundo nos da de nosotros mismos cuando interactuamos en él y con sus objetos. Para Merleau-Ponty, el sujeto deja de ser una sustancia cartesiana que se piensa a sí misma, y no es sino una interrelación simbólica entre el pensamiento humano y el mundo. El cuerpo y la consciencia son, pues, totales y, en ningún caso, limitantes entre sí. El individualismo y el materialismo se ven superados por el «cuerpo-sujeto» no dualista marcado por opciones tanto conscientes como preconscientes.

La percepción, para Merleau-Ponty, “es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen” (p. 10), es decir, aquello que pone en relación el cuerpo «en-sí» con el mundo «para-sí», dotándolo de sentido. Esta percepción originaria del mundo es paralela: “es una experiencia no-tética,

preobjetiva y preconsciente” (p. 256), pero, a su vez, se construye en función de las experiencias vividas. El miembro ausente o la propiocepción anosagnósica se dan porque el sujeto tiene una concepción de sí mismo y es incapaz de situarse en la dualidad de la ausencia y la permanencia, y por ello percibe como presente o ignora esa nada en lugar de percibir la ausencia. Los sentidos, en tanto que percepciones del ser-en-el-mundo, se dan en una relación dialéctica y no determinados exclusivamente por la existencia corporal individualista. La aplicación fenomenológica que Merleau-Ponty hace de Husserl —maestra de la de Heidegger (1889-1976)— reconoce la percepción del espacio mundo como un espacio vivido. Ese espacio vivido altera la noción del mundo como un contenedor de objetos, entes e incluso espacios para ser un espacio de la experiencia y de la vida. A raíz de esta interpretación de la percepción, Merleau-Ponty desarrolla lo que conocemos como una ontología del ser sensible, a través de la cual el espacio vivido se revela al ser un espacio habitado por un sujeto corporal. La sensación, en estos términos, se experimenta en función de una experiencia general, sin autor particular, en un espacio sensible común. Lo dado, el objeto, la cosa, que comparte con nosotros el mundo, no es la cosa como tal, sino las experiencias que obtenemos de la cosa, y no la percepción coincidente de la cosa: “para que percibamos las cosas, es necesario que las vivamos” (p. 336).

En la obra de Merleau-Ponty (2010) *Le visible et l'invisible* de 1964, encontramos algunas notas que nos ofrecen ejemplos de la actuación de lo sensible en la tensión de lo perceptible. El autor utiliza como ejemplo a una mujer que se cierra el abrigo tapando su escote cuando experimenta ser mirada, sin necesidad de que esta sea consciente de quién la mira: un reflejo común de lo que, en otros términos, podríamos definir como experiencia extrasensorial. Para Merleau-Ponty, esta

«telepatía» se da al adelantarse la experiencia a la percepción efectiva del otro (erotomanía), la sensorialidad del otro afectada por la sensorialidad propia y, más experienciada, la opción viceversa, “porque sentir el propio cuerpo es también sentir el propio aspecto para otro” (p. 217). Sin embargo, poco más podemos vislumbrar en estas enigmáticas notas sobre su percepción preconsciente del mundo, sobre ese *cogito* prerreflexivo. Merleau-Ponty fallecería de un paro cardíaco cayendo sobre estos mismos escritos, en la mesa de su despacho, impidiendo el envejecimiento de la idea y frenándola a participar activamente en el momento culmen del Mayo francés. Así, su filosofía queda quizá no incompleta, pero como una obra (o varias) en potencia que nos deja preguntas que hacerle: ¿cómo percibimos el pensamiento de lo sentido? ¿Cómo sostenemos el peso, el tacto, la temperatura de lo imaginado, el efecto de la percepción de lo que nunca ha sido real? ¿Hay una percepción no psicósomática?...

1.1.2. ¿Es la percepción visual culturalista?

El estudio sobre la mirada, a raíz de la extensión del saber de las ciencias físicas durante el siglo XVIII, se ha profundizado en la conjunción de una vía semiótico-antropológica en la que la visualidad queda atravesada por nociones filosóficas, sociopsicológicas y determinada por las posibilidades técnicas, como un conjunto instrumental y somático de mecanismos de visualidad. Por un lado, la filosofía se ha apoyado en la visualidad como un acceso a ciertas formas determinadas del significado. En segunda instancia, las imágenes culturales han sido definidas en función de la percepción y la capacidad de traducir mentalmente la información visual en significado. Estas dos vías —una antropológica y una semiótica— están

hoy más cerca que nunca. La expansión de lo que el historiador Martin Jay (1944-) define como «órganos exomáticos» (la expansión de nuestra capacidad de ver a través de instrumentos) ha configurado la trascendencia de la visualidad en cuanto a modelos translingüísticos y transculturales.

En un acto paradigmático para la ciencia de la magia, en 1983, el célebre ilusionista David Copperfield hizo desaparecer la Estatua de la Libertad ante los ojos de un perplejo público congregado en Liberty Island. En el espectáculo, Copperfield tapó durante unos instantes la estatua con un gran telón para, tras dejarlo caer, revelar la desaparición del insigne monumento neoyorkino junto con su pedestal. El efecto —porque, ciertamente, la estatua nunca dejó de estar donde ha estado desde su inauguración en 1886⁷— responde a la construcción colectiva de la percepción visual que autores como Marx W. Wartofsky (1928-1997) han defendido como una posición al margen de las capacidades y las limitaciones del ojo. El cambio de perspectiva que le ofrece a Copperfield la ilusión de desaparición no es sino una utilización técnica de la percepción sobre la que se construye las teorías de los datos sensoriales y que Wartofsky (1972) criticaría fervientemente en el texto *Pictures, Representation, and the Understanding*, fundamentalmente en lo relativo a la perspectiva lineal.

⁷ Contra toda autoridad y secreto profesional de la magia, el truco se revela: un particular sistema de luces y un escenario que rota unos grados a la derecha aparta la estatua del campo visual, que antes de ser ocultada se encontraba frontalmente con el público. El truco es, básicamente, un aprovechamiento del error perceptivo que provocan el movimiento y la perspectiva.

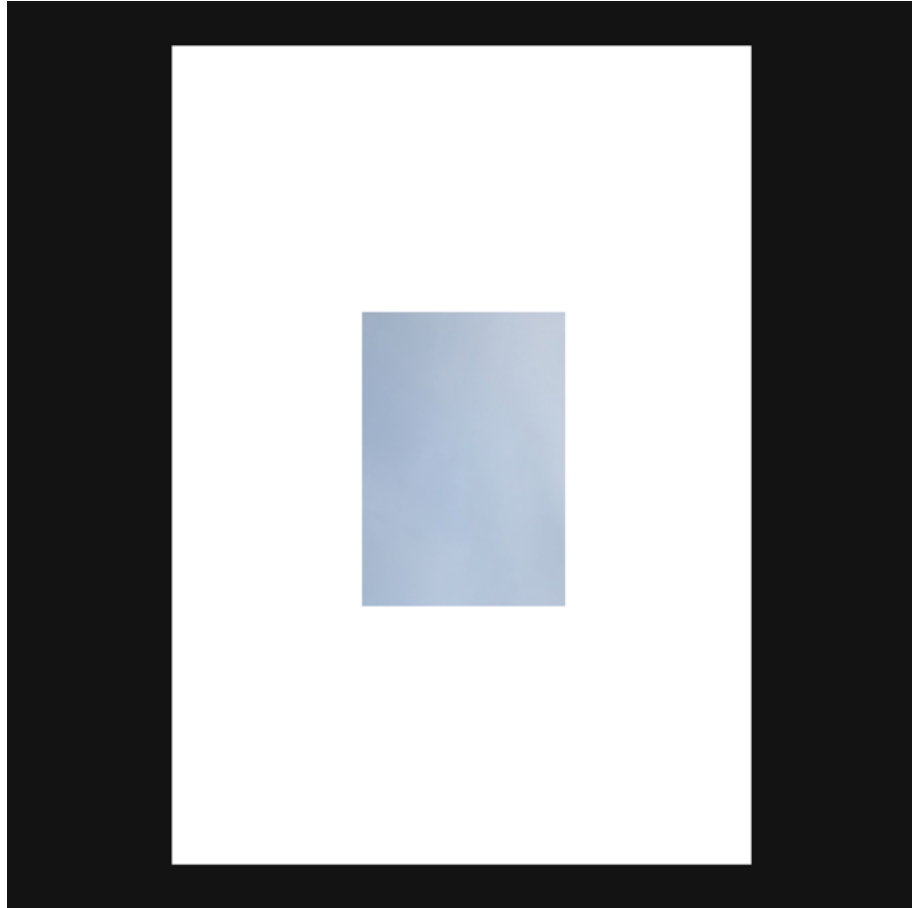


Fig. 3. Álvaro Porras Soriano, *El cielo cubierto por la Estatua de la Libertad, pero sin la figura*, 2020.

Wartofsky —quien, por otro lado, también sería crítico con la conciencia subjetiva y la tautología promulgada por Duchamp, el dadaísmo y el conceptual lingüístico— defiende, citado por Martin Jay (2008), que toda percepción “es el resultado de cambios históricos en la representación” (p. 13). Para Wartofsky, la visión, como sentido principal de la percepción humana, tiene una historia que parte de la evolución biológica y que se desarrolla en los contextos de la práctica social, particularmente vinculada con lo que denominará «modos de praxis

representacional»: la pintura, las artes escénicas, la fotografía... En esta linealidad no hay espacio para el escepticismo visual, puesto que este surgiría a raíz de un mal entendimiento entre percepción e ilusión. Tal y como señala Wartofsky (1981b) en el artículo «Sight, Symbol and Society» publicado en 1981, “lo que Platón, Aristóteles, Descartes o Locke buscaban era un argumento de cómo, o si, las apariencias visuales de las cosas podrían producir conocimientos verídicos” (p. 25), es decir, que aunque apuntasen una interpretación trascendental de la percepción visual, la lógica causal que aplicaban al mecanismo de la visión solo podría atestiguar el acierto o el error de lo visto, generando un círculo de razonamiento que en última instancia —y pasando por el mecanismo causal de otro sentido menor— tendría la voluntad de Dios como afirmación o negación de lo percibido. En su huida del escepticismo visual, Wartofsky también pasa por el juicio de la razón kantiano y concluye que el éxito de la percepción, en estos términos, estaría atado a un mecanicismo innatista, el *a priori* biológico de la epistemología evolutiva. Por el contrario, el autor propone una epistemología historicista, “cualitativamente diferente de todos los modos animales, precisamente en que solo los modos humanos son históricos” (p. 26).



Fig. 4. Igor Rezola, *Dizebi*, 2011.

Nos enfrentamos aquí —según Wartofsky— con una interpretación del desarrollo de los sentidos de índole culturalista, en un avance paralelo entre evolución biológica y cultural: una afirmación que es más que lógica cuando la aplicamos al campo visual. Este es el caso, por ejemplo, del desarrollo de los movimientos sacádicos en los ojos de los jugadores profesionales de *shooters*, a raíz de la expansión y la profesionalización del género, que les otorga puntería sobre puntos fijos y acorta el tiempo de reacción ante estímulos en un campo visual con mayor recorrido. Si en la evolución biológica es la genética la que se encarga de repartir, preservar y distribuir en el tiempo el desarrollo del órgano sensitivo, en este avance culturalista serían los artefactos —es decir, “las mismas estructuras culturales, que son creadas y modificadas por la práctica humana” (p. 28), como apunta Wartofsky— aquellos que estarían encargados de transportar, generación tras generación, el conocimiento y los modos de praxis productiva, lo que nos posicionaría en una aceleración evolutiva, no solo de índole tecnológica-cultural, sino también perceptiva. En este punto, Wartofsky ofrece una interesante

perspectiva: sumándose principalmente a la corriente de la filosofía de la ciencia de Feyerabend, hace una traslación desde esa idea fundamental que asegura que la experiencia es dependiente de la teoría para situar, ahí donde están las presuposiciones conceptuales, a la pintura, y no solo como disciplina culturalista, sino al hecho de que la sociedad ha pintado cuadros. Para Wartofsky, la pintura — categóricamente, la realista— no es una representación ideal y fiel del mundo real. Al contrario, su propuesta define cómo la pintura, en tanto que mecanismo de *pictorización* de la realidad, influye en los modelos de la percepción cognitiva. Entre el ojo y el objeto, según este modelo, se produciría una mediación determinada por las formas de representación, así como por las actividades internas del cuerpo y externas del mundo. Ahora bien, ¿dependía David Copperfield del complejo constructo cultural en torno a la magia y al espectáculo para hacer desaparecer la Estatua de la Libertad? Por supuesto: esa es la base del artificio de la ilusión, el contexto que da predisposición al cuerpo sensible a ser engañado. Durante el espectáculo, mientras tapa el objeto con la tela, Copperfield muestra un radar de barco que, atravesando la opacidad del telón, atestigua cómo la estatua desaparece. Se trata de un elemento representacional, que puede que sea un simple monitor con una imagen programada, pero que, como estructura de fiabilidad cultural, nos transmite una noción de verdad, permitiéndonos aceptar, ante el engaño, que nuestros ojos han dejado de ver una estatua de casi cien metros.



Fig. 5. David Copperfield junto al radar que señalaría la posición de la Estatua de la Libertad, ocultada tras un telón.

Si bien es cierto que la posición culturalista de la percepción visual de Wartofsky es plenamente instrumental, esto nos lleva a preguntarnos: ¿existen diferencias culturales entre el grado de desarrollo y distinción sobre el campo visual y el mundo visual? Es decir, ¿podemos evidenciar tal evolución cultural en el desarrollo de la mirada en cuanto a la percepción del mundo visual, o esto es solo una conjetura sobre la mirada trabada en el campo visual? Para definir su noción de desarrollo culturalista del mundo visual, Wartofsky, en un acto que podría darse la mano con la apreciación y diferenciación del mundo y el campo visual de Gibson, se posiciona en contra de la Teoría de la constancia que se da tras el debate empírico-racionalista sobre la percepción. La constancia vendría a producirse para resolver las fallas y los errores que provocaría la apreciación de un objeto en el mundo afectado por el campo visual, es decir, para saber que una moneda es redonda, aunque la perspectiva nos la pueda llegar a presentar elíptica. La perspectiva lineal como imagen del mundo visual —como nos referíamos al principio de este apartado— es dominante. Así lo describe Wartofsky tras la introducción histórica

de lo pictórico en un plano bidimensional y la representación teatral del escenario como ventanas de la representación:

«Las ventanas no son objetos naturales, sino productos de una larga evolución arquitectónica. Hay culturas que no las tienen; y donde existen, son variantes históricas. Parece, pues, que, para una historia adecuada de la percepción visual, uno necesitaría no solo una historia del arte, o del teatro, sino también una historia de la arquitectura, y, para el arte occidental en particular, una historia de las ventanas» (p. 34).

Los modelos de representación posdigitales, como constructores de representación que van más allá de la ventana y sitúan al cuerpo en el epicentro de la representación inmersiva, no hacen sino confirmar esta teoría (véase Porras y Alemán, 2022). A lo largo de este trabajo y continuando con la propuesta de Wartofsky, nos atreveremos a dispersar el rango de la percepción visual al resto de sentidos. ¿Acaso la construcción musical o los procesos de escucha tántricos, desde la percepción auditiva, no provocan que se dé algo así como una historia de la audición? ¿No son las permeabilizaciones culturales en torno a la salud, la alimentación y la gastronomía causantes de una historia del sabor y del olor? Y, cobrando especial importancia en el desarrollo de nuestra fundamentación teórica, ¿no podemos encontrar en la noción antropomórfica del mundo, de la arquitectura, de la ciudad, de los objetos, una historia de lo háptico?

1.1.3. La prestidigitación es una resistencia contra la hegemonía de la percepción visual

«El rito religioso y la magia son, de hecho, técnicas para gobernar la naturaleza y para gobernar la naturaleza del hombre, que concibe la naturaleza conforme a su propia imagen. Las técnicas de trabajo también se encuentran reguladas y ritualizadas de modo estricto, y la razón de ello no es difícil de comprender, porque en el trabajo colectivo, que implica que mucha gente haga la misma cosa al unísono o a un ritmo común, la uniformidad de acción constituye un requisito previo para que la operación resulte satisfactoria»

(Wartofsky, 1981a, p. 84).

Un prestidigitador no es un mago. Por lo menos, no lo es si atendemos a cómo la construcción de la magia se ha dado desde el modelo propuesto en el Renacimiento sobre los actos y voluntades que generan uniones y vínculos. En un estudio sobre el *eros*, con casi las mismas sombras que virtudes, *Eros and magic in the Renaissance* (1987), Ioan P. Culianu (1950-1991) (2007), define a este como el grado cero de la magia: el *eros* da pie a la construcción de una magia intersubjetiva. Desde Ficino a Lacan, para Culianu queda definido cómo lo erótico del pensamiento espiritual conlleva una situación de hipnosis, de escrutinio del inconsciente, tanto hacia un sujeto individual como a un colectivo. La medicina o la religión —en tanto que dependientes del grado de confianza erótica del médico como sistema que cura

y del profeta como instrumento trascendental— se valen de la magia erótica para ejercitar lo que Culianu define como ciencias de la manipulación y de las relaciones intersubjetivas. De igual manera, Culianu se apoya en el historiador, autor de *Spiritual and Demonic Magic: From Ficino to Campanella* (1958), Daniel P. Walker (1914-1985) para definir una magia de carácter transitivo, que opera sobre los seres vivos no humanos, el entorno y el mundo inanimado. Sin embargo, puesto que Culianu defiende su teoría en base a la exclusiva presencia de un «sintetizador *pneumático*» —definido a partir del dogma platónico según el cual los objetos son reconocidos por el alma en función de la información preexistente, este sintetizador sería un espejo de doble cara que reflejaría los arquetipos eternos del alma, por una cara, y la información de los órganos sensibles, por la otra, es decir, un punto de unión *pneumática* entre el mundo inteligible y el mundo sensible (Culianu, 2007, pp. 160-162)—, que, “dada la ausencia de producción fantástica en los seres animados inferiores y en los inanimados, no dejaría de subsistir la diferencia entre la magia intersubjetiva y la magia general de la que forma parte” (p. 156). En base a esto, Culianu define la «magia intersubjetiva» —que hemos descrito antes y “que presupone una identidad o una analogía de estructura *pneumática* entre el operador y el paciente” (p. 156)— y una «magia extrasubjetiva», “cuya acción se dirige a los seres inferiores o que, en todo caso, no proviene de la interacción *pneumática* entre dos sujetos” (p. 156), sino del destino en el determinismo natural del Renacimiento o del azar desde la época moderna en adelante⁸. El mago, desde esa perspectiva renacentista, como operador mágico,

⁸ En este sentido, podemos remontarnos hasta el Renacimiento para establecer este origen místico-científico de la modernidad. El ocultista Enrique Corneliu Agrippa de Nettesheim (1486-1535) (2019), en su trabajo de armonización de la demonología judaica y cristiana —que podría consistir en una génesis de la agencia del alma de todas las cosas— *De Occulta Philosophia* (1531), presenta a la magia como «la filosofía más elevada y misteriosa; la perfección y realización de todas las ciencias naturales, puesto que toda la Filosofía pautada se divide en Física, Matemática y Teología» (p. 33). Agrippa partiría de la escuela filosófica tomista y la magia natural de los albertistas para proponer su antología de la cábala cristiana y la filosofía oculta (purgada

sabría cómo trascender los límites de la naturaleza para interponerse entre los acontecimientos y el devenir de la naturaleza en el que no solo caben los seres vivos e inertes, sino todas las entidades no cuantificables neoplatónicas.



Fig. 6. Hieronymus Bosch (El Bosco), *The Conjurer*, ca. 1475-1520.

de elementos supersticiosos y proponiendo una relación con la religión), pudiendo trazarse una escuela de pensamiento desde Agrippa hasta la magia ceremonial occidental moderna, separada de lo espiritual, para centrarse en la psicología, como sucedería en la corriente planteada por Dessoir. Para Agrippa, la realidad se estructura en función de las relaciones que se establecen entre tres mundos jerárquicos: el Mundo Natural, el Mundo Celestial y el Mundo Supracelestial. En el Mundo Natural se propone una serie de correspondencias entre las virtudes de las cosas que componen el mundo terrenal, en el que, a su vez, el ser humano se propone como un microcosmos influenciado por el macrocosmos —la Astrología, las Matemáticas (la Numerología) y la divinidad—. Agrippa relaciona la magia y la religión en tanto que la mente humana sería un espejo de la eternidad en la que el alma se hace obradora de milagros a través de las virtudes naturales y celestiales. Según el oculista, las ciencias mágicas solo tienen valor como expresiones parciales de la verdad, que se revela únicamente en la fe cristiana y que no puede ser alcanzada solo a través de los esfuerzos, sino por el camino trazado por el misterio cristiano. En los términos que trabajamos, debemos matizar cómo Agrippa utiliza el término «mago», intrínsecamente relacionado con la idea de sacerdote o con la idea de místico cristiano, como cabría esperar, alejándose del *goes* griego, como practicante de magia y conocedor de lo esotérico —«impíos», para Heráclito—, para acercarse a la idea de mago como sacerdote zurvánico (en el modelo de Zaratrusta, como comunicador de una deidad suprema). El investigador Guillermo Miranda (2010) lo justifica en que «cuando Agrippa habla de "Magos", se refiere a una Forma Tradicional Secundaria (en el lenguaje de Guenon), cuyo Centro Espiritual se ubicaba en el Reino de Persia Noroccidental. Forma a su vez derivada del zoroastrismo anterior, que era la Forma Tradicional Iraní. Agrippa obtuvo el material para dividir su obra en tres libros tanto de las doctrinas de los Magos, como de la Forma Tradicional Hebrea, que algunos autores como Paul Vuillaud designan como «Cábala judía», para distinguirla tal vez de lo que se conoce como Cábala cristiana, formada por las obras de estudiantes cristianos de la Cábala, como Pico, Johann Reuchlin (1455-1522), quien escribe el primer tratado completo de cábala (*De arte cabalística*) escrito por un no judío, y Francesco Giorgi (*De Harmonia Mundi*, Venecia 1525), entre otros pioneros».

El rito y la magia, desde la perspectiva de Culianu (así como la de muchos otros autores, entre los que también incluiríamos a M. W. Wartofsky), no son sino los mecanismos de control que se aplicarían desde el juicio —de complicado esclarecimiento— del Nuevo Orden Mundial. El trabajo, la medicina, la psicología, la religión —las instituciones biopolíticas del poder, según Foucault (1926-1984)— conllevan, desde esta postura, una uniformidad de las acciones y de los pensamientos para producirse comúnmente. El mago, como símbolo de la ciencia y de la filosofía moderna, no sería sino un trasmisor del *eros* vinculado a la construcción de un orden social preestablecido y polarizado, trasmutando y vinculando lo inicial a una complementación perceptible. El Bosco parece ser consciente, al menos desde su estudio, de esta estructura. En *The Conjurer* (ca. 1475- 1520), un cuadro de origen no esclarecido, pero atribuido al taller del pintor de Brabante, se conjuga el canon medieval de representación cristiana con el saber mundano de la vida común. Por una parte, y partiendo de la descripción que la historiadora de la Universidad de Case Western Reserve, Elina Gertsman (2004), ofrece de la pintura en el artículo «Illusion and Deception. Construction of a Proverb in Hieronymus Bosch's The Conjurer», encontramos un paralelismo más que evidente con ciertas representaciones de la figura de Cristo dirigiéndose a sus discípulos (*Christ Healing a Sick Man* o *Christ Addressing the Pharisees*, ambas de 1478). Esta noción formal, que por otro lado dificulta la atribución directa de la pintura a El Bosco —demasiado tardía, según los análisis dendrocronológicos, para pertenecer a una fase temprana de la pintura de Hieronymus Bosch—, posiciona a la figura de Cristo como el gran mago. Por otra parte, la escena es también una representación de dos proverbios flamencos, tal y como afirma Gertsman, “el primero afirma: «El que se deja engañar por trucos de magia pierde su dinero y se convierte en el hazmerreír de los niños» (...) Y otro, «Nadie es tan tonto como un

tonto voluntario»” (p. 32). Es decir, el cuadro —como es común en los acercamientos a la enigmática pintura de El Bosco— no es solo una escena de género de carácter costumbrista: es toda una herejía y parodia del milagro, de la eucaristía y de la homilía. Tal y como señala Gertsman, “el mago, vestido con un caftán escarlata, que recuerda a la ropa de un ministro, extiende su mano como para bendecir, pero en cambio una pequeña bola, un instrumento de hipnosis, se coloca en esta mano «bendita»” (p. 32). De igual manera, encontramos otro interesante enfoque si analizamos su vestimenta: el mago puede entenderse también como una representación que fusiona al arzobispado católico romano, con túnicas rojas, y a los burgomaestres y a los magistrados municipales puritanos de corte calvinista, con un sombrero chambergo negro. Más allá de las interpretaciones formales que se puedan dar, siempre atractivas, nos gustaría pararnos en el juego hipnótico que parece producirse.

El mago es el gran hipnotizador, y es durante su ilusión erótica que el escamoteador realiza la sustracción económica. El mago manipula los ojos mientras opaca el sonido con su discurso. El mago se centra en el sujeto arquetípico —un sujeto andrógino, con cara de hombre y vestimenta de mujer: el flamenco *Elckerlyc*, la persona que representa a toda la humanidad, tal y como evidencia Gertsman— para que el grupo se identifique con ese sujeto al que, muy posiblemente, ya estén previamente vinculados. El mago manipula los vínculos como hace con la visión; desde una perspectiva platónica, manipula los elementos, vincula el alma y el gran fuego primitivo desde la metafísica de la luz, conjura el mal de ojo, apunta con su flecha erótica para ofrecer el amor a primera vista y es capaz de abrir un tercer ojo como una compensación de los dos ojos físicos. Los dispositivos contemporáneos, como ejemplo, son un elemento de unión entre esa magia visual y auditiva y la

construcción de un nuevo orden social, una progresión tecnológica en la que lo ilusorio se confundirá con lo verdadero (el sueño de todo mago: la materialización de la magia en una vinculación universal y absoluta). Lo sagrado no se manifiesta, sino que el truco del mago nos vincula instrumentalmente con las nociones que tenemos de lo trascendental. Desde esta pérdida de idea hierofánica, durante el siglo XX aparece lo que Martin Jay define como los «discursos ocularfóbicos», en tanto que sospechan del papel hegemónico de la visión en la era moderna.

En *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century* (1993), Jay (2008) propone un juicio crítico sobre la jerarquización de los sentidos. Esto nos revela ciertas pistas sobre los tiempos en los que unos sentidos fueron dominando a otros en función de la trasmisión y la percepción de los elementos que componen el mundo. Así, al trazar a lo largo del texto un origen sobre los discursos antivisualistas, nos percatamos del contraste y las permutaciones que se dieron en esa jerarquía disputada entre el oído y el tacto, desde el Medievo al Barroco — aunque Jay se muestra escéptico sobre tal ocularfobia medieval; de hecho, nuestra noción sobre la magia de la religión no sería tal si la Iglesia no se hubiera aprovechado de los recursos visuales, por ejemplo, al elevar la hostia consagrada para que los feligreses puedan ver el cuerpo de Cristo trasmutado—, y cómo en la cultura visual moderna el ojo se consolida como el órgano de percepción primordial. Si desde la estética moderna, en una cara de la moneda, tendríamos a figuras como la de Clement Greenberg (1909-1994) y su versión formalista —en la que el privilegio de lo visual en la pintura del siglo XX, así como en la escultura, ya relegada de lo háptico, no hace sino aclamar el triunfo de una visualidad pura—, entonces, en la otra cara, y tal como apunta Jay, estarían los críticos del formalismo como Rosalind Krauss, Victor Burgin o Hal Foster, que “han revelado los orígenes

de un impulso explícitamente antivisual presente en el proyecto moderno que, en última instancia, desbrozó el sendero de lo que se ha dado en llamar posmodernidad” (p. 125). El fin de la pintura, desde la trifulca de la visualidad, no es otra cosa sino la paradoja de la disputa entre el cuerpo y el ojo, y el *ready-made* duchampiano queda definido entonces como la problematización sobre los fenómenos visuales de las vanguardias.

Duchamp, desde la lectura que la recuperación conceptual hizo de él, es un prestidigitador. Aquello que diferencia al prestidigitador del mago es su relación con el fraude. El prestidigitador jamás dará mentiras como verdades: demuestra que los prodigios de la habilidad en el gesto y en el discurso no son otra cosa que espejismos y ficciones. Esta discusión de términos y labores queda reflejada en algunas de las narrativas de autores como Rubén Darío (1867-1916) y su crónica «La esfinge», publicada en el diario bonaerense *La Nación* a raíz de un encuentro con el enigmático ilusionista y «sugestionador» Enrique Belly de Onofroff en 1985, o como Antonio Zozaya (1859-1943) (1936) y la crónica «Cagliostro, Mesmer y el prestidigitador Hermann», publicada en la revista madrileña *Mundo Gráfico* en 1936. En ambas crónicas se respira un halo de enfrentamiento entre las posturas metafísicas —que aquí atribuimos a la magia— y el racionalismo de fin del siglo XIX; ambas se producen como una ficción histórica entre el escepticismo y la mentira trascendental, en un diálogo entre quienes podemos describir como magos y quienes podemos defender como prestidigitadores. Esto se hace más evidente en la crónica de Zozaya. El autor madrileño nos presenta, en un texto que bien podría servirnos para definir las corrientes krauso-positivistas tras el Sexenio Revolucionario (1868-1874), a tres figuras icónicas del mundo del espiritismo, la magia y la prestidigitación. La crónica nos da cuenta de una situación en la que el

charlatán masónico por excelencia, Giuseppe Balsamo (1743-1795), también conocido como Cagliostro, junto con el impulsor de la teoría del magnetismo animal, Franz Anton Mesmer (1734-1815), cuestionan el espectáculo que acaban de presenciar por parte de uno de los hijos de la familia Herrmann⁹ —la primera gran familia de ilusionistas—. Cagliostro y Mesmer parecen verse increpados por Herrmann cuando este reconoce, tácitamente, que su espectáculo es una simulación. Tras acusarlo de mentiroso e incluso de hereje en un argumento *ad verecundiam*, y tras la contradefensa de Herrmann en torno a la falsedad de los logros y proezas de ambos increpadores, se produce la siguiente conversación:

«Cagliostro. — Supongamos que tanto nosotros como vos no hayamos sido sino simuladores, confiados en la necedad de las muchedumbres. Seríamos los tres igualmente merecedores de censura y de menosprecio.

Herrmann. — Permitid. Tanto vos como el señor Mesmer quisisteis hacer creer en la verdad de vuestros prodigios. Hablabais en nombre de la Ciencia o de fuerzas misteriosas ocultas, ni más ni menos que los convulsionistas de que antes hablé. Engañabais a sabiendas. Yo, no; comenzaba por declarar que mis deslumbradoras experiencias eran sólo aparentes, que en todas había una trampa y que no había que creer en intervenciones sobrenaturales. Trabajaba para ganarme la vida; pero confesaba que no buscaba sino la pública recreación. Era leal. ¡Ojalá que lo hubiesen sido en el mundo todos los realizadores de prodigios, que han embrutecido a la Humanidad! ¡Se me llamó hábil, ingenioso, divertido;

⁹ Como ficción histórica, nos es indiferente si Zozaya pone palabras a la voz de Carl Herrmann (1816-1887) o de Alexander Herrmann (1844-1896), ninguno de ellos había nacido antes de que Cagliostro o Mesmer muriese.

nunca embustero, ni usurpador de gracias divinas, fui un artista, y nada más!» (p. 40).

Aterricemos la deriva que hemos planteado a lo largo del apartado. Marcel Duchamp (1887-1968), como productor de ideas, en lugar de investigar con dispositivos visuales —aunque impresionado y explorador de los experimentos cronofotográficos y de las ilusiones tridimensionales—, era un experimentador de lo lingüístico, un representador de la idea. Martin Jay (2008) define a Duchamp afirmando que “el deseo ocular introducido en su obra no era el de una estimulación directamente erótica encaminada a producir satisfacción; como han señalado muchos comentaristas, Duchamp fue el gran maestro de la obra inacabada, del clímax incompleto” (p. 130). Que Joseph Kosuth (1945-) (1991) afirmase que “todo el arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque el arte existe solo conceptualmente” (p. 18) es posible porque Duchamp, al igual que lo que se define como el segundo Wittgenstein —treinta años de diferencia con el *Tractatus logico-philosophicus* (1921)—, produce lenguajes desde contextos concretos de la significación conceptual. Duchamp, desde una lectura isomórfica wittgensteiniana, emplea el signo de la misma forma que el prestidigitador emplea el movimiento, en base a su propia convención cultural, aprovechando su ambigüedad desde el acuerdo y la aceptación implícita de que hay un truco que no tiene por qué ser revelado. Sin embargo, el juego del lenguaje que plantearían tanto Ludwig Wittgenstein (1889- 1951) —teóricamente en *Philosophische Untersuchungen* [Investigaciones filosóficas] (1953)— como Duchamp —estéticamente en, por ejemplo, *L.H.O.O.Q.* (1919)— alude directamente a la descripción de los modelos de realidad. En las *Philosophische Untersuchungen*, Wittgenstein (2021) se centra en el uso y el juego del lenguaje,

alejándose de las problemáticas de la aplicación de los principios de la isomorfía del *Tractatus*. En tanto que «uso», Wittgenstein entiende el modo en el que se emplea el lenguaje, determinante de las «reglas» que otorgan significado, desde las que se propone el juego según la tradición. Las reglas desde las que Duchamp aplicaría sus usos del lenguaje son, como poco, particulares; de hecho, en muchas ocasiones son tan crípticas, tan poco dadas a ser elucidadas, que una situación concreta particularizará un uso específico del lenguaje duchampiano modificando el arte del fin de la modernidad hasta su mayor extremo. Llegados a este punto, ¿qué pasa si después de Duchamp no podemos dejar de ver a la Gioconda con bigote?, ¿hasta qué extremo está entonces un cierto lenguaje, una especie de idioma, de código específico, relacionado con la percepción del mundo?

Durante la década de 1930, el lingüista estadounidense Benjamin Lee Whorf (1897-1941) desarrolló su teoría de la relatividad lingüística en base a la interconexión entre la lengua, la cultura y la psicología que ya habría planteado su maestro, Edward Sapir (1884-1939): una teoría que ha dado en nombrarse la hipótesis Sapir-Whorf. Esta teoría viene a asumir que la estructura de nuestra lengua —en tanto usos y juegos que se puedan hacer del lenguaje en ella— determina la condición en la que percibimos el mundo, de manera radical. Para Sapir y Whorf, los procesos mentales se darán, entonces, en base a los sistemas de signo y significado que son hallados en el uso del lenguaje. Esta teoría sería la opción opuesta a las propuestas de la «biolingüística» y de la Gramática Universal —siendo Noam Chomsky (1928-) su principal promulgador— en tanto que parecen esquivar la uniformidad del significado en todas las lenguas. Esta especie de determinismo lingüístico se enfrenta a su momento más vehemente, y quizá es de aquí de donde podemos extraer ciertas nociones sobre la magia, el lenguaje y la percepción del mundo,

como advertimos en el artículo de Daniel Everett (1951-) (2005) que analiza la lengua de las poblaciones *pirahã* amazónicas desde la perspectiva de Sapir-Whorf. En «Cultural constraints on grammar and cognition in Pirahã: another look at the design features of human language», el evangelizador y antropólogo Daniel Everett —quien, tras convivir con la población abrazaría, el agnosticismo— propone, en una reactualización de 2005 a partir de una publicación que hizo en 1986, que la lengua de los *pirahã*, una sociedad tribal de unos tres mil habitantes, en conexión con otros pueblos brasileños, con una organización social y familiar tan sofisticada como extremadamente sencilla, no tiene una estructura similar a ninguna otra lengua conocida. Everett reconoce dos diferencias principales en base a un argumento fundamental: para los *pirahã*, “la gramática y otras formas de vida están restringidas a la experiencia concreta, inmediata (una experiencia es inmediata en *pirahã* si ha sido vista o es contada como vista por una persona viva en el momento de contarla)” (p. 622). Por una parte, el investigador afirma así que esta noción concreta de la construcción del lenguaje en tanto que experiencias vividas provoca la ausencia del principio de recursión, es decir, de la posibilidad lingüística de encadenar sentencias y proposiciones para dar pie a la concatenación de enunciados. Por otra parte, la necesidad experiencial visual y concreta del hecho ha provocado que en la cultura *pirahã* no podamos encontrar ni deidades ni mitos, y que la memoria generacional se remonte únicamente a dos ancestros. Es más, entre las numerosas críticas que se han hecho a raíz de la lectura de Everett sobre el pueblo amazónico, destaca una, la de los investigadores Andrew Nevins, David Pesetsky y Cilene Rodrigues, quienes, en un artículo publicado bajo el título *Pirahã exceptionality: a reassessment* (2009), se basan en las investigaciones de otro antropólogo, Marco A. Gonçalves, sobre el pueblo *pirahã*. Gonçalves, en 1993, reconoció un mito en su particular visión del mundo: para los *pirahã*, el mundo no

fue creado, siempre ha existido y, cada día, el mundo vuelve a recrearse una y otra vez. Esta afirmación puede oponerse al planteamiento de Everett. Sin embargo, los *pirahã* no celebran ningún acto ritual en torno a esta idea, sino que está reflejada, de forma inconsciente, en toda la sociedad. Por lo tanto, esta especie de visión cosmológica tampoco se opone al relativismo lingüístico que la población *pirahã* parece ejemplificar.

¿Podemos decir entonces que, en un aprovechamiento de la teoría, las proposiciones duchampianas han configurado una lectura relativa del mundo desde la práctica artística? Bien, aunque pudiéramos, no queremos, pues esto daría pie a pensar que la práctica artística nunca volverá a cruzar ningún otro umbral más allá del relativismo estético. De hecho, en ese caso, Duchamp, en lugar de un prestidigitador que hace constatable la noción de un truco, sería un mago, un médium acreditado por la crítica y la historiografía contemporánea, y, como él mismo dice, “si damos los atributos de un médium al artista, debemos, entonces, negarle la facultad de ser plenamente consciente, en el plano estético, de qué es lo que está haciendo o por qué lo hace” (Duchamp, 1975a, p. 138). En este trabajo, nos plantearemos si las proposiciones que Duchamp haría desde las reacciones «infraveles» del signo no son sino apropiaciones (como fueran los *ready-mades*) o atribuciones (como fuera el urinario de Elsa von Freytag-Loringhoven) de otras proposiciones estéticas transhistóricas y transterritoriales que hicieron posibles las distintas apariciones de las múltiples prácticas conceptuales —más allá del retorno a Duchamp por parte del conceptualismo lingüístico durante los años sesenta—.

1.2. El infraleve duchampiano

«No hay espacio de la representación inocente. Esto significa: que toda organización de un lenguaje depende de una estructura compleja, tensada, irreductible. Que, por así decir, cada efecto de significancia, cada secuencia discursiva, puede ciertamente remitir a otro orden —pero sólo de manera indirecta, como en un juego desplazado de resonancias, merced a una transversalidad oblicua (...) Dicho de otra manera, que sólo porque, por ejemplo, un orden simbólico engrana en un mismo plano las tensiones relativas de lo real y lo imaginario puede darse algún encuentro que induzca el pensamiento de la correspondencia entre nuestros deseos y los objetos reales que aparentemente lo satisfacen; que —nuevamente, en abstracto— sólo por la mediación de un espacio tercero que lo abarca puede entre dos sistemas cualesquiera producirse la ilusión de la representación»

(Brea, 1995, p. 108).

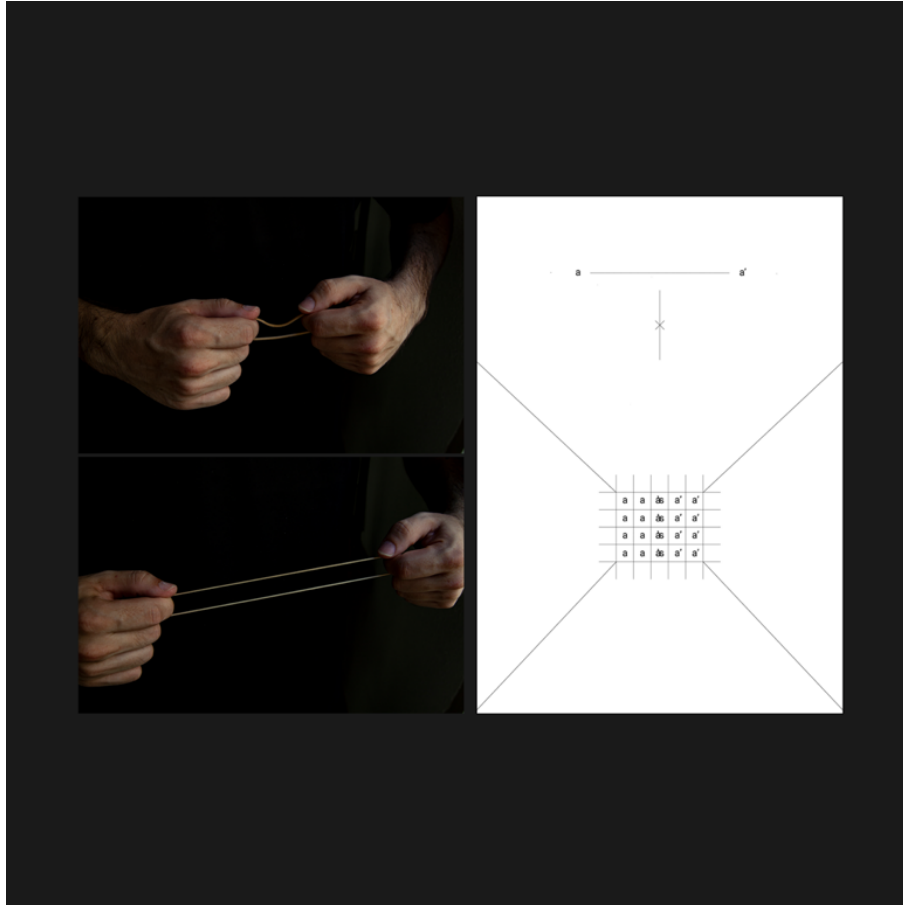


Fig. 7. Álvaro Porras Soriano, *No hay espacio de la representación inocente*, 2023.

Replicando inicios con el apartado anterior, “cuando el humo del tabaco también huele a la boca que lo exhala, ambos hedores se emparejan por el infraleve (*infra mince olfactif*)” (Duchamp, 1975b, p. 194). Lo «infraleve», cuya decisión interpretativa en español veremos más adelante, deviene de la conjugación en inglés *infra-slim* (y así aparecería en la cita anterior si no nos hubiéramos tomado la licencia de la traducción); se trata de un término que Duchamp genera en la espiral de juegos de palabras en la que sumió su reflexión lingüística entre la

morfología terminológica de la ciencia y la de los saberes mundanos. Duchamp decide usar *slim* (delgado, fino, escaso, *mince* en francés, o *minsián* [reducir] del inglés antiguo) porque —como él mismo dice— es una palabra con connotaciones afectivas humanas, y no llega a ser una medida de laboratorio precisa (Duchamp, 1975b, p. 194). Duchamp se apropia del término tras la lectura que hace del ensayo *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à "n" dimensions*, del matemático Esprit Jouffret (1807-1904) (1903), en torno a la proyección visual bidimensional de cuerpos de cuatro dimensiones. Jouffret utiliza el término «*infiniment mince*» como el espacio plano, infinitamente delgado, que queda al separar dos regiones infinitas: una dimensión infinita que daría las mismas propiedades de infinitud tridimensional a todos los seres que contiene¹⁰. De la teoría de Jouffret, Duchamp extraería que lo infraleve no es un estado de ninguna sustancia, sino una dimensión sensible que puede generar una tipología perceptiva propia. Lo infraleve sería esa capa infinitamente delgada que queda entre dos

¹⁰ La lógica matemática que Jouffret (1903) aplica a su teoría de la existencia cuatridimensional se nos hace, no incomprensible, pero sí difícil de narrar. Reconociendo nuestra limitación en estos términos, adjuntamos algunas citas completas de las que podemos extraer parte de la información más relevante sobre lo «infinitamente delgado» (de la traducción de Jouffret que se ofrece aquí, algunos términos pueden no ser exactos, sino una decisión de traducción que consideramos necesaria para facilitar su lectura en los términos que ocupan, estos términos se presentan señalados en cursiva): «El plano en el espacio, hemos admitido que este a su vez está en la extensión de cuatro dimensiones: está allí, frente a la cuarta, como *una rebanada* infinitamente delgada y absolutamente plana, como *un mapa (plan)* que sería infinito en tres dimensiones en lugar de solo dos. Las mismas condiciones deben darse a los seres que contiene. En términos absolutos, la cuarta dimensión es nula o infinitamente pequeña. Aquellas que no serán *figuras* evocadas por nuestro pensamiento serán las intersecciones o afloramientos del espacio con cuerpos cuatridimensionales que existen fuera de él en medio de seres análogos esparcidos por la extensión cuatridimensional. Solo estos últimos gozarán de existencia real; todos los demás: aquellos que tienen tres dimensiones, los sólidos, aquellas que tienen dos, las superficies, aquellas que tienen una sola, las líneas, y finalmente, aquellos que no tienen ninguna, los puntos, serán, como decimos en filosofía, seres de razón, es decir, abstracciones existentes solo en nuestro pensamiento. Podrán moverse y transformarse en el espacio sin restricciones ni límites (esta vez repetimos a propósito las mismas expresiones), pero como él, solo tendrán un espesor cero o infinitamente pequeño en el sentido de la cuarta dimensión» (Jouffret 1903, p. 10); «Ahora debemos entender claramente el significado de esta expresión que usamos a falta de otra: un *espesor* de la cuarta dimensión es infinitamente pequeño y absolutamente plano, y es el mismo para todos los seres que contiene. En cualquiera de sus puntos se puede levantar una perpendicular a ella, y se puede bajar a ella desde cualquier punto de extensión externa. Esta perpendicular, que es única, no tiene otro punto en común con el espacio; es perpendicular a todas las líneas rectas y a todos los planos que se pueden llegar hacer a su base; se llama el eje de la cuarta dimensión» (p. 219).

pensamientos. Se trata, en este sentido, de un umbral, un tamiz por el que pasar a través de un desplazamiento hacia adelante y atravesar distintos estadios de lo sensible para percibir la conexión entre conocimientos abstractos.

Duchamp ejemplificaría a Jouffret en un juego visual que, en ciertos términos, versaría sobre los mismos presupuestos que Gibson y Wartofsky podrían tratar en los textos que hemos analizado en el apartado anterior. En unas notas tituladas *Construction of a 4-dim'l eye* (1914), Duchamp (1975c) pone como ejemplo la percepción cambiante de un círculo bidimensional que estaría determinada por la perspectiva lineal por parte de un ojo capaz de describir tres dimensiones. A su vez, apoyándose aquí en el texto de Jouffret, Duchamp trata de describir las transformaciones de una esfera para un ojo de cuatro dimensiones, cuya forma cambiaría “partiendo de una esfera tridimensional, que disminuye gradualmente en volumen sin disminuir en radio, hasta un círculo plano simple” (p. 90): el infraleve. Para Duchamp (2013), este uso de las matemáticas no es otra cosa que un método para escapar de la pintura y, a su vez —tal y como reconoce en los diálogos junto a Pierre Cabanne (1930-) en 1966—, desproveerla de significado simbólico. Jouffret sería a Duchamp lo que Princet a Picasso y a Metzinger, la introducción a las matemáticas cuatridimensionales desarrolladas por Henri Poincaré y la referencia estructural de *Femme Assise* (1909) de Picasso, *Bouteille et Poisson* (1910) de Braque o *L'Oiseau bleu* (1913) de Metzinger, así como la base argumental de *Le mariée mise à nue par ses célibataires, même* (1915-1923, generalmente denominada *Le grand verre*) de Duchamp.

Le grand verre pretendía recoger el aprendizaje matemático de Duchamp —aquello que finalmente le llevaría a dejarse poseer por el súcubo del ajedrez—, así como su experimentación pictórica anterior —*Passage de la Vierge à la Mariée* (1912) y *La mariée* (1912), por ejemplo—, en una representación estática multidimensional, en el sentido riguroso de la palabra. Sin embargo, lejos de pormenorizar el contenido de la obra anticlímax por excelencia —análisis ya realizado por Juan Antonio Ramírez, en *Duchamp. El amor y la muerte, incluso* (1993) o incluso por la extraña pareidolia necrófila que Jaime Brihuega propone en *Dolorosos Deseos. Eros y Thánatos en el Arte Occidental Moderno y Contemporáneo* (2015), por Gloria Mouré en *Marcel Duchamp. Obras, escritos y entrevistas* (2010), por Richard Hamilton en *Collected Words* (1982) y, fundamentalmente, por Octavio Paz en *Apariencia Desnuda* (1989) y por André Breton en *Phare de la Mariée* (1935)—, en este texto aludimos a la presencia de lo infraleve en la gran obra duchampiana basándonos en las nociones que ofreció sobre tan inconmensurable concepto en sus notas. Es decir ¿qué hay de infraleve en una pieza cuya ejecución se dio por terminada solo cuando se rompió y que solo se realizó cuando se cubrió de polvo?

En primer lugar, aludiremos al concepto de demora, o retraso (*retard*), que Richard Hamilton (1922-2011) también destacaría al revisar las notas sobre *Le grand verre*. En una de las enigmáticas notas de la *Green Box* (1934), Duchamp (1975d) se refiere a la demora como un mecanismo semiótico que diferencia el acto pictórico de la mediación que produce la pintura. La nota dice así:

«Usar "demora" en lugar de imagen o pintura; la imagen en el vidrio se convierte en demora en el vidrio —pero la demora en el vidrio no significa imagen en el vidrio.

Es simplemente una forma de lograr dejar de pensar que la cosa en cuestión es un cuadro —de hacer de ella una demora de la manera más general posible, no tanto en los diferentes significados en los que puede tomarse la demora, sino más bien en su reunión indecisa "demora"—/ una demora en vidrio, como le dirías a un poema en prosa o a una escupidera en plata» (p. 26).

La demora sería el elemento mediador entre la obsesión teórica científica que Duchamp desplegaría en *Le grand verre* y el mundo, en tanto que espectador. Sin embargo, en este caso, parece que Duchamp también encontraría una proporcionalidad matemática sobre la mediación de la demora. En otra de sus notas, Duchamp (1992) señala una cualidad de lo infraleve, desde su característica ironía, pero que muy posiblemente sea la respuesta que la mayoría de los espectadores hemos dado frente al *grand verre*:

«El intercambio entre lo que uno ofrece a los espectadores (todo lo involucrado en este ofrecimiento al espectador) (todos los dominios) y la mirada helada del público (que percibe y olvida inmediatamente). Muy a menudo, este intercambio tiene el valor de una separación infraleve (lo que significa que, cuanto más admirado y contemplado es algo, menos hay de infraleve)» (Nota 10).

Si extrapolamos el concepto de demora y el infraleve perceptivo que se obtiene de ella, podemos referirnos en estos mismos términos a la exposición que James Lee Byars (1932-1997) organizó en Eugenia Butler Gallery (Los Ángeles) bajo el título *This*

is the Ghost of James Lee Byars Calling (1969)¹¹, que consistía —según dicen las crónicas— en propiciar que un grupo de médiums parapsíquicos convocasen al artista en la sala a través de una serie de comunicados que contenían descripciones del artista, enviados por distintas personas que lo conocían desde otra parte del mundo. El médium como mediador —como podría ser la artista Hilma af Klint (1862-1944) con la entidad Amaliel— implica la superación de un conocimiento, algo que Ficino (1433-1499) reconoce en su teoría de las *tríadas* y que Culianu (2007, p. 319) describe desde la mediación entre el mundo sensible y hacia el mundo noético (el mundo en el que sucede la acción de pensar). Entonces ¿es el artista un médium? En Duchamp y en Lee Byars, la mediación y la demora se dan según lo que el ajedrecista definiría como el «coeficiente de arte», es decir, “una relación aritmética entre lo inexpresivo pero intentado y lo no intencionalmente expresado” (Duchamp, 1975d, p. 29), por lo que el alma en la tríada del arte, el papel mediador entre el pensamiento y el mundo, no sería otro que el del espectador, quien “lleva la obra al contacto con el mundo externo, al descifrar e interpretar sus cualidades internas, de esta manera, añadiendo su contribución al acto creativo” (p. 29). Por eso, el público del fantasma de Lee Byars no eran sino los propios médiums convocados, mientras que el resto del público se encontraba al otro lado del mundo, en Amberes, Bélgica, celebrando el cumpleaños del artista y lanzando las preguntas que los médiums contestaban en Los Ángeles.

Duchamp encuentra mayor facilidad para evidenciar el comportamiento de lo infraleve desde una aproximación sensible no visual. De hecho, en la mayoría de

¹¹ De igual manera, podríamos hacer este mismo movimiento de visagra con *An Oak Tree* (1973) de Michael Craig Martin.

sus escritos y expresiones que referencian a la propiedad perceptible de lo infralave, entre los sentidos que suelen aparecer como perceptores de tal dimensión destaca el olfato. Duchamp (1992) señala que: “El pintor, en general, como yo mismo lo he sido, es un olfativo (...) sobre todo siente necesidad de oler esencia de trementina. Y esta necesidad parecida a la necesidad de desayunar es lo que le hace pintar. Del olfatismo al placer retiniano no hay más que un paso, y a menudo éste se detiene delante de la casa del pintor” (p. 16). Para que comprendamos que la percepción histórica —como mediación de la memoria— y la percepción olfativa —como promulgadora del *eros*— son dos características de lo infralave, utilizaremos de ejemplo la exposición *Inspiración. Un viaje al pasado* (2019), diseñada por TIL para poner cierre (de momento) a su proyecto VAVA Gallery (Madrid)¹².

En primer lugar, para saber quién es TIL hay que profundizar en la observación más meticulosa que se pueda desarrollar cuando se miran las firmas de las paredes de las calles. Para el ojo no tanto entrenado, sino obsesivo, que mira el *graffiti* letrista, TIL siempre está ahí —aunque, si uno no se ha percatado, no podrá decir que ha estado nunca ahí—. Es una de esas apariciones constantes, sempiternas y casi místicas del *graffiti* español, transmutada en cuerpo de pequeñas firmas en lugares recónditos, generalmente escritas bocabajo, a la altura de media pierna, de lo que se intuye que su proceso también pertenece al mundo del escamoteo: firma sin mirar lo que firma, con la espalda apoyada contra la pared como quien espera que pase algo, pero, en su caso, es durante esa espera que ese algo sucede. Así aparece la firma de TIL: pequeño, inconsciente y casi imperceptible, en otro sitio de otra

¹² Véase más información sobre este proyecto en <http://vavagallery.es>.

ciudad, como ha venido haciendo desde los años noventa. Este escritor comenzó el proyecto VAVA Gallery como un espacio descentralizado desde el que ocupar labores de comisariado de exposiciones de artistas urbanos, fundamentalmente madrileños. El espacio decide parar tras la onceava exposición en la que, por primera vez, TIL se vincula explícitamente con el proyecto. Para la ocasión, invitó a un grupo muy reducido de amigos y compañeros de la escena del *graffiti* nacional a visitar un espacio vacío. Al entrar al local —que había permanecido cerrado hasta la mañana de la inauguración—, los asistentes percibieron el olor de las sustancias químicas y tóxicas de una lata de aerosol de la marca Krylon que el artista conservaba intacto desde 1995 y que había vaciado, retirando la pintura, dentro del espacio la misma mañana de la inauguración. Durante el juego olfativo propuesto por TIL, aunque la mayoría de los asistentes —experimentados en el uso del *espray*— se percataron del aroma, solo los más longevos reconocieron el característico olor a metal oxidado del aerosol que usaban al comienzo de sus andanzas en el *graffiti*. La percepción infraleve aquí se demuestra multidimensional, mientras la experiencia y la memoria van conformando capas infinitamente delgadas entre las otras capas, también infinitas, de apreciación y conocimiento.

Lo infraleve es una dimensión de la percepción erótica. La percepción de la vida, entonces, es infraleve. Rose Sélavy —*Eros, c'est la vie* [Eros, así es la vida o La vida es eros]— propone que la dimensión infraleve no tiene tanto que ver con las diferencias, sino con la apreciación de lo que es igual en una misma dimensión. Si Duchamp (2019) propone que un objeto no es el mismo un segundo después —“Apariencia. Semejanza. Lo mismo (producción en masa) aproximación práctica de semejanza. En el tiempo un objeto dado no es lo mismo de 1 segundo a otro — Lo

que ¿Conexión con el principio de identidad?” (Nota 7)—, no lo propone como la percepción de la diferencia cuántica, sino como la proximidad perceptiva en ese mismo segundo o en la dimensión temporal más delgada que pueda ser percibida. En una conversación retransmitida por la NBC en 1956 y transcrita en *The Essential Writings of Marcel Duchamp* (1975), se produce un diálogo entre Duchamp y su interlocutor, James Johnson Sweeney (1900-1986), en el que el francés acaba por concluir que la vida se basa en aquello que se cree, no en aquello que se sabe, y, por lo tanto, escapa a cualquier norma impuesta por el tiempo y el espacio. Creer en algo es la base de cualquier visión imaginativa, y esa necesidad de credulidad es la base del erotismo humano.

1.3. El punto ciego



Fig. 8. Experimento de detección del punto ciego ocular.

¿Cómo vemos aquello que se escapa de nuestro margen ocular? Esta pregunta puede ser delimitada atendiendo a las capacidades fisiológicas de la mirada, a través de uno de los conceptos clave para enunciar algunas de las definiciones que planteamos en este trabajo: el «punto ciego». Este término se refiere a una pequeña área en nuestro campo visual que carece de información retiniana. Fue un médico francés del siglo XVII, Edme Mariotte (1620-1684), quien, al diseccionar un ojo humano, observó que el punto donde el nervio óptico se

conecta con la retina —al que denominó «disco óptico»— carecía de receptores fotorreceptores, es decir, no tenía las células conocidas como conos ni bastones que permiten que la retina reciba información visual. Para detectar el punto ciego que se forma en la parte posterior del ojo, debemos alejarnos de la imagen de la Fig. 8 a una distancia igual a la longitud de nuestro brazo. Al cerrar un ojo, por ejemplo, el izquierdo, enfocamos nuestra mirada en la cruz central. Poco a poco, acercamos nuestra cara a la imagen sin perder de vista la cruz, y notaremos cómo el punto derecho desaparece por unos instantes y, en lugar del negro que veíamos antes, aparece un espacio blanco. Sin embargo, nuestro cerebro nos engaña. El punto vuelve a aparecer, resultando imposible volver a percibir su desaparición hasta que nuestra mente olvide el patrón. Esto se debe a que nuestro cerebro constantemente crea una ilusión mental para llenar el espacio vacío que el ojo no percibe, generando ese punto negro que aparece mientras observamos la cruz, después de haber desaparecido. El punto ciego es en realidad un comportamiento de la mente que intenta traducir la realidad percibida basándose en distintos criterios de conocimiento, intuitivo, relacional, argumentado o especulativo.

Es más que conocido que Rosalind Krauss (1941-) —en herencia del análisis benjaminiano de la fundamentación estética de la mirada en la época de la reproductibilidad— propone una lectura del punto ciego como uno de los elementos de conexión entre la fotografía (en tanto que esta sería considerada por Krauss como el adalid de las condiciones culturales de la modernidad calibrada en términos de su reproductibilidad técnica) y la tradición pictórica. En *The Optical Unconscious* (1993), Krauss (1997) define la cualidad del punto ciego como una muestra del orden íntimo que relaciona el espacio de la imagen y el del espectador. Para ello, ofrece una lectura de las ilustraciones que Max Ernst realizó para la

revista de divulgación científica *La Nature*, en la que, identificando al artista con el gesto de enmarcar una ausencia, como si fuera el ejercicio de prestidigitación de un mago —según Krauss—, “las manos, que alcanzan la imagen desde un punto situado justo detrás de su marco, están muy ocupadas demostrando simples principios físicos, o haciendo juegos mágicos o enseñando cómo funcionan instrumentos científicos” (p. 91). Para Krauss, la mano que aparecería en los dibujos de Ernst, que busca proponer un marco de representación de la idea —es decir, un espacio de señalamiento de puro carácter háptico—, es, a su vez, el punto ciego de la imagen. “Dada esta interrupción, en la que «quien ve» no puede verse a sí mismo, el sujeto de la visión penetra el «cuadro» a modo de mancha o punto ciego, como la sombra que la luz proyecta, como su huella, como su marcador deíctico” (p. 102), afirmaría la autora. Es sobre esta idea, en la que el punto ciego vendría a representar una sublimación de lo táctil, que solo se resolvería mediante un acercamiento, desde el que Krauss propondría una tradición pictórica moderna en base a cómo Pollock —de la mano del historiador Michael Fried (1939-)— quebraría el modelo de representación total que parecería buscarse desde la pintura medieval, generando una serie de *lacunas* ópticas que tomarían su máximo apogeo en obras como *There Were Zeven in Eighth* (1945), en la que las imágenes figurativas que sostenían la composición del cuadro, cuando el artista comenzó a pintarlo en 1943, fueron veladas por nuevas capas de pintura y recortes de fragmentos de la tela. En este sentido, la pintura de Pollock —con la que Krauss matizaría, hasta casi su negación, los criterios formales de Greenberg como síntesis de las condiciones de la modernidad estética— se transformaría en punto ciego, superando las barreras de la propia condición moderna, en tanto que, según dice la autora:

«Al impedir localizar objetos discretos, distintos, diferenciados dentro del campo pictórico, la red lineal de Pollock negaba las relaciones

entre figura y fondo que caracterizan el espacio ilusionista tradicional — relaciones que permiten al espectador imaginar que puede desplazarse físicamente en el interior de un cuadro, de adelante a atrás, orientándose de forma táctil gracias a los elementos esculturales, "tridimensionales", del campo ilusionista—. (...) Pero al mismo tiempo, la madeja de trazos suscita en el espectador la sensación de una extensión abierta y luminosa que parece apartarse bajo la trayectoria de su mirada"» (Krauss, 2002, p. 97).

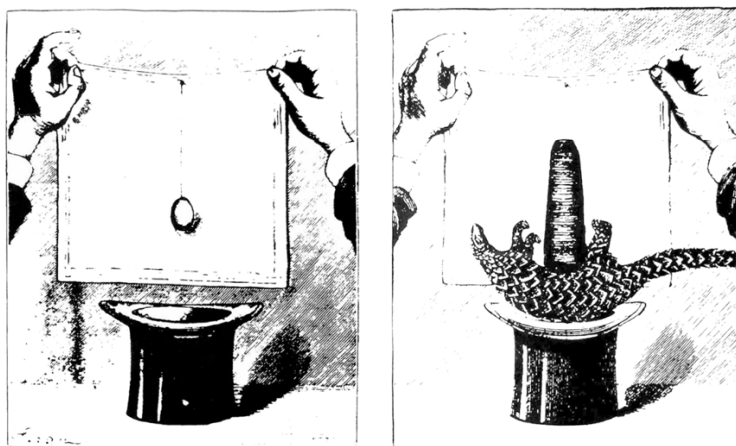


Fig. 9. Max Ernst, La multiplicación de los huevos, truco del mago Albert, 1881, *La Nature*

Fig. 10. Max Ernst, *Mago*, 1921.

Sería Allan Kaprow (1927-2006) quien propusiera un modelo de acercamiento al *action painting* de Pollock que tuviera que ver, en los mismos términos que luego expondría Krauss, con una aproximación del cuerpo como un punto ciego hacia el marco de representación, como una superación de la condición moderna que Greenberg emplearía instrumentalmente. Con relación a esto, al escribir sobre la figura del pintor americano en un texto titulado *Jackson Pollock's Legacy* (1958), dos años después de la muerte de este, Kaprow (2016a) diría:

«Para entender cabalmente el impacto de Pollock hace falta, sin duda, ser un acróbata y oscilar sin tregua entre la identificación con las manos y el cuerpo que arrojaban la pintura contra el lienzo estando dentro del mismo, y el sometimiento a las señales objetivas, permitiendo que nos atrapen en sus redes y nos asalten» (p. 46).

Es en esta presencia del cuerpo sobre el lienzo, del cuerpo activo en la gestación de la obra inscrito íntimamente dentro del marco de representación, lo que lleva a Kaprow a proponer su idea del *happening*. A menudo, esta sugestión que produciría la obra de Pollock en Kaprow se ha asumido como una alegoría del movimiento del artista derramando pintura sobre el cuadro. Sin embargo, aquí queremos matizar que el encuentro entre Kaprow y Pollock atendería a una forma de construir el gesto, no tanto desde su expresividad dinámica, sino desde un punto ciego desde el que Kaprow considera que Pollock mira la vida. Para Kaprow, lo que podría considerarse una cualidad zen en Pollock —que estaría por estudiarse en el momento de redacción de su esquela—, se traduce en cómo el pintor utiliza la pintura como un ritual que busca materializar lo que Kaprow define como el «gesto diarístico». La pintura, devenida mero material, se instaura sobre el lienzo como imagen, pero se aleja tanto de él que el propio lienzo deja de ser un punto de referencia, y la mano, el cuerpo, el artista, se difumina cuando la imagen se vuelve próxima, así como el cerebro corrige el punto ciego. Es de este punto ciego, de la cegera que el autor atribuye a Pollock, de donde Kaprow marcaría la proximidad con la cotidianidad radical, con la praxis diarística sobre el arte que marcaría sus *happenings*, pero, por encima de esto, sus «actividades».

Las actividades de Kaprow son entendidas en este trabajo como escisiones transicionadas del *happening*, puesto que tienen que ver más con los planteamientos que el artista hiciera desde su idea de «des-artista» que con los

actos públicos y sociales de carácter relacional que envolverían a los *happenings* prodigados a principios de la década de los sesenta. Las actividades podrían partir de una de las premisas con las que Kaprow (2016b) parece querer corregir el rumbo del *happening* en el texto *The Happenings are Dead – Long Live the Happenings* (1966). Desde esta perspectiva, con la forma de un principio de actuación, Kaprow describe que: “La línea entre el *happening* y la vida cotidiana ha de ser tan fluida y quizá indistinguible como sea posible” (p. 99), y así parece hacerse patente en algunas de las acciones de carácter íntimo, casi privado, que desarrollaría entre 1968 y 1969. Las actividades —que, en sí, no son otra cosa que un tipo de *happening*, tal y como Kaprow (2016c) propondría en *Pinpointing Happening* (1967)— proponen hacer la vida de manera consciente, con todas las extrañezas que eso pueda conllevar. Kaprow señala: “Así pues, apareció un nuevo género arte/vida que reflejaba en la misma medida los aspectos artificiales de la vida cotidiana y las cualidades vitales del arte creado (...) También me percaté de que todas las obras artísticas podían ser autobiográficas o proféticas (...) Los *happenings*, y más adelante las actividades, siendo menos especializados que la pintura, la poesía y las demás artes tradicionales, eran terreno abonado para tales descubrimientos psicológicos” (p. 262). Las actividades de Kaprow aparecen como un punto ciego en la propia trayectoria del *happening*, volviendo a dotar a la acción de una narratividad estable y orquestada, que haría visibles las pautas que el *happening* determinaría sobre la acción del público. En definitiva, las actividades vendrían a ocupar un espacio mental ante todo aquello que se escapa de la norma de percepción de la propia vida.

Ejemplo de cómo se entrecruzarían las actividades con las propias dinámicas de la vida —y de cómo estas mismas acciones responden a la búsqueda de la información sin acceso en un punto ciego— se nos presenta destacable, por su proximidad, la

serie de acciones que Kaprow desarrollaría en Madrid, en la Galería Vandrés, en la serie conocida como *Comfort Zones* (1975). Las actividades que conformaron el volumen de acciones llevadas a cabo entre los días 10 y 11 de junio de 1975 tomaron forma de un protocolo de proximidad para parejas que, en su caso, fueron interpretados por siete dúos, de las que hoy solo hemos recuperado a una de ellas —puesto que son las personas que aparecen en las fotografías y en el video capturados por el propio Kaprow, el artista David Seaton (1943-) y, el hoy comisario y crítico, Mariano Navarro (1952-)—, conformada por los *performers* del grupo Body, Mario Costas y Esther Llorden. En las ocho actividades desarrolladas por Kaprow —desde el sentido hoy conocido como «*performance* delegada»— vendría a hacerse evidente el espacio de proximidad entre las parejas el tiempo máximo que durase la incomodidad de la situación, interrumpiéndose cuando alguno de los dos miembros alcanzase un estado de comodidad. La relación con la vida de las acciones planteadas en *Comfort Zones* vendría a relatar, por una parte, una idea de proximidad háptica y, por otra, una revelación de la construcción cultural que ofrecería esa misma relación de proximidad en un momento en el que las expresiones de esa misma intimidad todavía permanecían coartadas por el régimen autárquico franquista. La aproximación háptica, como una deíxis de la afectividad entre los dos sujetos que realizan la acción, sería una respuesta a una intercesión del arte con la vida, que ya sería patente en los orígenes miméticos de la pintura griega (veáse el mito de Zeuxis y Parrhasios¹³). Sin embargo, las actividades como

¹³ El mito del duelo entre Zeuxis y Parrhasios cuenta el enfrentamiento de estos dos artistas por alcanzar una imagen literal del mundo. Zeuxis nació en Heraclea alrededor del año 464 a. C. y se cuenta que fue discípulo de Apolodoro. Parrhasius, también conocido como Parrhasios, de Éfeso, fue contemporáneo de Zeuxis y, al igual que el primero, ninguna de sus obras ha sobrevivido hasta nuestros días. Se les consideraba los mejores pintores del siglo IV a. C. Según relata Plinio, Zeuxis pintó uvas tan realistas que los pájaros intentaron comérselas al ver la imagen. Poco después, Zeuxis fue a ver la pintura de Parrhasius y pidió que se levantara la cortina para apreciar la imagen, dándose cuenta de que la cortina en sí misma era la pintura. Zeuxis reconoció su derrota, porque mientras que él había engañado a los pájaros, la cortina de Parrhasius había engañado al hombre.

las de *Comfort Zones* añadirían un nuevo relato a la tradición de la representación de la vida al transformar la propia estética del gesto de la vida en una experiencia de extrema autorreferencialidad. Así, la imagen en el punto ciego de las acciones se conforma como una continuidad con lo real que se torna táctil.

Así como en acciones como la *Telepathic Piece* (1969) de Robert Barry (1936-) (en la que, inspirado por el control psíquico de la Guerra Fría, trató de comunicar un pensamiento al margen del lenguaje y de la imagen, valiéndose de la telepatía) comprendemos que hay una relación de contacto entre lo real y la pulsión del deseo que va más allá de las propias funciones hápticas de la proximidad, también nos gustaría comprobar las posibilidades de estas metodologías de aproximación a partir de las propuestas herederas de la tendencia kaprowiana. La idea del punto ciego nos permite desentrañar ciertos recorridos sostenidos en la cosmología de la producción artística que quedan atados en la guía de la mera experiencia, y no tanto a la tradición quirográfica común que podría tener la génesis del *happening* y la pintura moderna. Ejemplo de ello son dos de las acciones que el artista brasileño André Komatsu (1978-) desarrollaría entre 2002 y 2003: *Circuito Fechado* (2002) y *Afrontamento* (2003). En la primera, el artista caminaría a pie, con los ojos cerrados, por las calles de una zona residencial de São Paulo, partiendo de una esquina y tratando de darle la vuelta a la manzana, generando un circuito cerrado y tanteando los obstáculos del recorrido durante unos 40 minutos, mientras su movimiento —que comienza siendo confiado y afín al objetivo del propio caminar— va siendo cada vez más errático, apreciándosele mareado, hasta que finalmente, completamente desorientado, acaba andando por el pavimento de la calle y chocando con una puerta. En la acción, tal y como el propio Komatsu (MAC USP, 2020) explica en una charla de 2011, “intentaba reconfigurar con los otros

sentidos, que no fueran la visión, el espacio de una cuadra, pero cerrar los ojos acabaría modificando el reconocimiento del espacio” (14:14:00). Por su parte, en la segunda de estas acciones, Komatsu camina a lo largo de la Avenida Paulista, también en la ciudad de São Paulo, a un paso detenido, casi inexpresivo, restringiendo su propio avance en función de movimientos lentos y cortos, que hacen que el recorrido en línea recta —sin tomar ningún desvío ante las contingencias del camino de una sola acera entre dos pasos de cebrá de no más de 200 metros— ocupase una hora de su tiempo. En esa voluntad por recorrer parsimoniosamente la ciudad, su cuerpo desaparece en el paisaje urbano, su cuerpo se tornaría paisaje, haciéndose casi imperceptible a simple vista.

Komatsu —que bien podría ponerse en línea con la cultura Anlo Ewe de Ghana, en la que se registrarían cincuenta variables para nombrar distintas formas de caminar— se acerca a la ciudad desde sus propios puntos ciegos, no solo al cerrar los ojos, sino al desaparecer cuando la distancia de la presencia está tan unificada a los modelos de crecimiento que solo se tornaría visible cuando nuestro cerebro recordase la información de su presencia. El punto ciego en Komatsu quedaría estrechamente relacionado con la propuesta háptica que defendería el arquitecto Juhanni Pallasmaa (1936-) (2006) en *Eyes of the Skin* (1996) —que matizaremos más adelante en este trabajo—. Para Pallasmaa, “La mirada defensiva y desenfocada de nuestro tiempo, sobrecargada sensorialmente, puede finalmente abrir nuevos campos de visión y pensamiento, liberados del deseo implícito de control y poder del ojo. La pérdida de foco puede liberar al ojo del dominio patriarcal histórico” (p. 13). Las acciones de Komatsu van a estar encaminadas contantemente a ese «perder el foco», a perderlo él y a perderse él en el foco del otro. Lo urbano en Komatsu, como un fuera de foco, se revela desde su propia condición de artificio,

no en tanto que una diferenciación dualista entre lo natural y lo artificial, sino —en los mismos parámetros que plantea Pallasmaa— desde el impacto emocional que la arquitectura produce al vincularse a procesos activos de aproximación a los elementos que provocan significados mentales del espacio y del contexto arquitectónico.

2. EL ESPACIO MÍNIMO

2.1. La sincronidad y la nada

El inconsciente colectivo, como modelo del arquetipo del «sí-mismo» está basado en una serie de coincidencias, como conexiones y yuxtaposiciones, que la razón no es capaz de explicar si se toman como verdaderas, lo que también puede describir que su relación causal no ha sido descubierta todavía. Por otro lado, si estas fuerzas yuxtapuestas de acciones y sucesos se caracterizan por una relación acausal, puesto que su relación causal tiene que ser mayor que la falta de conocimiento que nos impulsa a la acausalidad, nos deberíamos fijar en la posibilidad o imposibilidad de la causalidad en la unión de esos acontecimientos. La causalidad, que conllevaría la aparición de pensamientos comunes, de yuxtaposiciones racionales en la comparación entre hechos, responde así a la inercia que pueda tener la causalidad de dos o más eventos. Sin embargo, esta noción empírica de lo que sucede se tambalea cuando nos planteamos si sabemos que han existido, incluso quizá si hemos experimentado, sucesos que se equiparan,

que se conectan, a través de una relación acausal —como principio de cualquier experiencia parapsíquica, o como base mediadora del inconsciente colectivo, por ejemplo—. Carl Jung (2018), en su libro *Synchronicity: An Acausal Connecting Principle* (1952), fuertemente atraído por estas coincidencias de escala cósmica, trataría de definir el camino que lleva a la relación entre sucesos acausales bajo el término de «sincronicidad». La sincronicidad, para poder existir, debe atender a otras leyes de la ciencia que se escapan de la perceptibilidad humana, de tal manera que, la razón, dependiente de los sistemas perceptibles, no podría acudir a las causas radicales de los sucesos para comprender esta relación.

En su teoría del sí-mismo, Jung propondría un mecanismo metapsicológico en el que la sincronicidad aporta al sí-mismo una trascendencia más allá de la consciencia; es decir, la sincronicidad sería una aliada para recibir una visión total del mundo en la que, sin embargo, el ser nunca dejaría de activar su reconocimiento de lanzar la pregunta hacia un cosmos infinito. A pesar de que la idea de la sincronicidad en Jung estaba en diálogo con la relatividad cuántica que Einstein empezaría a esbozar coetáneamente al psicoanalista suizo, el entrelazamiento cuántico —que hoy es una realidad apreciable gracias a los procesos de maquinización y las especulaciones científicas del siglo XXI— era solo una base subyacente a la idea que acabaría desarrollando Jung en sus últimos años de carrera. Si hoy entendemos, gracias a la digestión que la ciencia ficción nos ha hecho del devenir científico actual, que existe una base común de las cosas a través de las estructuras cuánticas que rigen el universo conocido, para Jung, esta relación acausal se situaría fuera del universo, en una reflexión que podemos entender espiritual desde la perspectiva de la idea de Dios. El universo descrito por la física clásica de los siglos XVIII y XIX, que influenciará el pensamiento científico del siglo

XX, era grácilmente causal, aunque quizá no tanto como lo es hoy para el reduccionismo científico —a pesar de que la teoría cuántica, aunque pareciera ser una evasiva irremediable a posicionamientos acausales, está lejos de pronosticar o simular el comportamiento literal de los cuerpos atómicos—. En este trabajo nos posicionaremos en una perspectiva según la cual la ciencia contemporánea está basada en un indeterminismo fundamental y absoluto que vuelve a abrir espacio para la sincronicidad, aunque sea especulativamente, y para pensamientos ficcionales de la naturaleza original de las cosas que regirían su causa.

Para Jung, “el principio de sincronicidad asegura que los términos de una coincidencia significativa están relacionados por la simultaneidad y el significado” (p. 91), entendiendo este significado como distintos factores de la naturaleza, de dimensión antropomórfica y afectados por la razón cultural, que se manifiestan como sucesos. Este significado, que marcaría la relación de lo acausal, ha permanecido como un factor fundamental del pensamiento humano transhistóricamente desde el budismo, el pensamiento de Hipócrates o la conciencia del Dios jesuita, es decir, desde tipologías de organización de un mundo en el que no se manifiestan. Jung, tratando de hacer un bosquejo de estas corrientes sincrónicas, se apoya en el investigador alemán Richard Wilhem (1873-1930), quien se habría aproximado a un estudio del significado a través de la idea del vacío enunciado en el *Tao Te Ching* (concepto y libro que analizaremos en el siguiente apartado). Tanto para Jung como para Wilhem, la conciencia significativa que ordena el mundo tiene que ver con la presencia del significado común en la apreciación de los sucesos. Sin embargo, esa conciencia significativa tiene que ver con la diferencia que provoca mirar las cosas de forma aislada, fija y subjetivamente estable —siendo este el principio del conocimiento científico y causa de la paradoja

cuántica, recuperando términos—. De igual manera, Jung también recurre a la filosofía griega antigua, a la del siglo de Pericles y a las corrientes aristotélicas, para fundamentar su noción de significado sincrónico. Acude a Hipócrates y al *ουλομελιν* para reflexionar sobre una «naturaleza-única» que es y no es, es decir, un principio universal del que vienen y al que retornan todas las cosas. Y, de igual manera, recurre a la idea de Dios planteada por Teofrasto o al «alma universal» de Pliotinio para explicar cómo el significado despide un microcosmos subjetivo en la mente, que es a su vez el mismo significado —lo interior y lo exterior como un todo que se fracciona en partes que albergan ese mismo todo—.

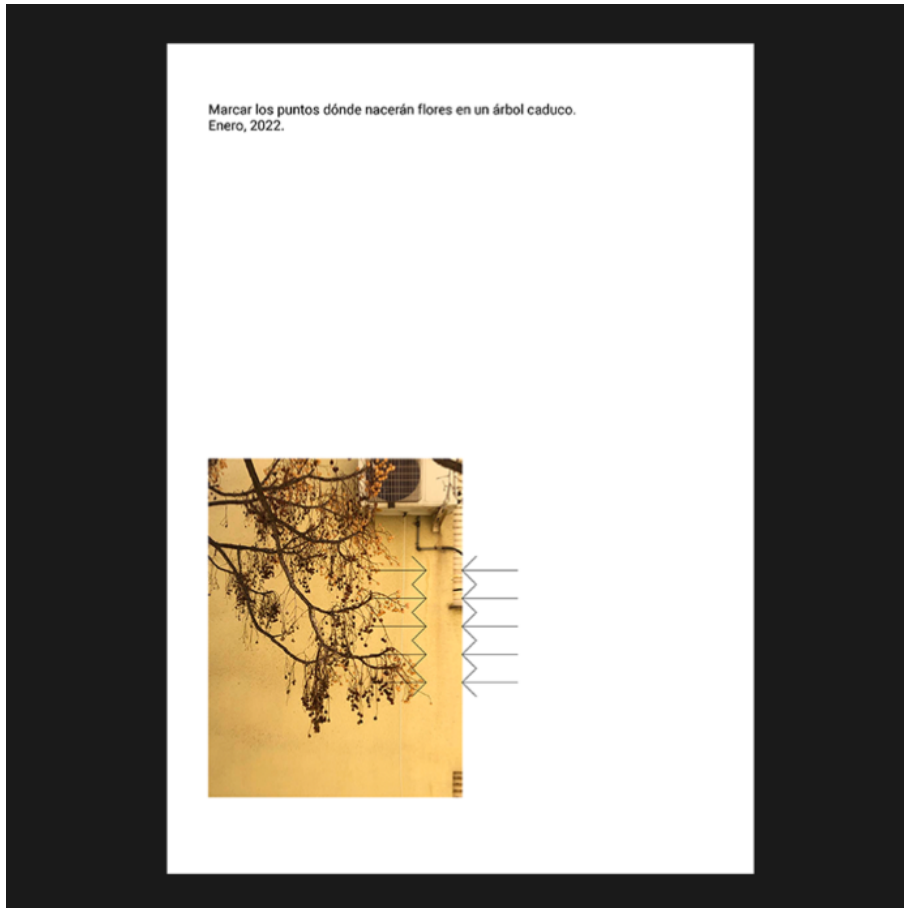


Fig. 11. Álvaro Porras Soriano, *Marcar los puntos dónde nacerán flores en un árbol caduco*, 2022.

Para Jung, quien trataría de desmarcarse de conclusiones específicas que dificultasen todavía más la acogida de sus teorías entre la comunidad científica de la época (de hecho, parece no querer abandonar del todo ese *cogito me cogitare* cartesiano que invadiría al Idealismo trascendental), esta perspectiva de la sincronicidad como la vía de actuación de una conciencia incognoscible y total es la base para el comportamiento significativo, o sea, para la coordinación del cuerpo físico y psíquico de todos los seres. La sincronicidad propuesta por Jung pretende

actuar entre las paradojas de la relación entre cuerpo y alma, entre *fisis* y *psiquis*: la conciencia más allá de la percepción. De alguna forma, Jung se aventura en un rechazo de las categorías *a priori* definidas por Kant y Schopenhauer (1788-1860) al intentar ordenar la multiplicidad de algo que puede ser sujeto y objeto. Esto, no podemos evitarlo, nos recuerda al árbol en flor sobre el que Heidegger (2005b) habla en *Was heisst Denken?* [¿Qué significa pensar?] (1951)¹⁴. Desde esta perspectiva, nos arroja a la praxis filosófica para proponer que la idea de sincronicidad —como herencia del vacío, de la nada, del *ku*, del *sūnyatā*— se parece tanto a una ontología del «ser-ahí» que, esta misma sincronicidad, podría incluirse en la corriente provocada por la aparición del *Dasein* heideggeriano. El *nichtet* [lo que hace la nada] de Martin Heidegger, para el que la nada «ennadece»¹⁵ —la nada hace aparecer la nada en el mundo, mientras que el sujeto permanece pasivo en

¹⁴ “Nosotros estamos fuera de la ciencia. Y en lugar de estar en ella nos encontramos, por ejemplo, ante un árbol en flor, y también el árbol está ante nosotros. Él se nos presenta. El árbol y nosotros nos presentamos recíprocamente, y lo hacemos por el hecho de que el árbol está ahí y nosotros estamos frente a él. El árbol y nosotros somos en la relación recíproca, puestos el uno ante el otro. Por tanto, en este presentar no se trata de «representaciones» que revolotean en nuestra cabeza” (pp. 34-35). Heidegger se aleja de «el mundo es mi representación» —según Schopenhauer— en pro de un régimen de reciprocidad que desaparece en una representación mutua entre ambos entes.

¹⁵ Es más que conocido el problema de la traducción del *nichtet* de Heidegger, cuya significación variará según su interpretación desde el alemán en natificar, nadear, anonadar... Esta problemática terminológica queda bien explicada en el artículo *La existencia, entre el ser y la nada* del filósofo y profesor de la Universidad de Málaga, Alejandro Rojas Jiménez (2017), publicado en la revista *Contrastes* —el desarrollo de esta problemática queda pormenorizado en las páginas 208 y 212—. Para nuestro trabajo, nos sumamos a la traducción y al empleo del término «ennadecer», porque, como explica Rojas Jiménez (2017,):

«La nada crece hasta anonadar, crece abrumando. Es justamente lo contrario de ennudecer, que significa dejar de crecer. ¿No cabría acaso la posibilidad de crear un neologismo a partir de ennudecer, pero para decir justamente lo contrario (como hace *nichtet* a partir del *vernichten*)? Diremos entonces que "ennadece", bien entendido que la nada del "ennadece" no está emparentada etimológicamente con el "no", sino con el "nata" de "nacida", desde donde procede etimológicamente nuestra nada en español» (p.212).

esa nada—, se asemeja a una sincronicidad que sucede al margen de la percepción subjetiva.

En su reflexión sobre *La primacía óptica de la pregunta por el ser* (1927), Heidegger (2019) describe lo que desde este trabajo entendemos como una noción de sincronicidad en su propuesta de *Dasein*, afirmando que “la ciencia en general puede definirse como un todo de proposiciones verdaderas conectadas entre sí por relaciones de fundamentación. Pero esta definición no es completa ni alcanza a la ciencia en su sentido” (p. 22). En el modo de ser y existir de los seres humanos, como *Dasein*, en los que su propio ser le da su ser a la ciencia (por lo que “en cuanto comportamientos del hombre, las ciencias tienen el modo de ser de este ente (el hombre)” (p. 22), la ciencia sería una pregunta arrojada sobre lo que se es, siendo, mientras que todo aquello que ya está ahí, aquello que no surge de la interioridad del ser, no actúa según las preguntas cartesianas. El *Dasein*, más allá de causalidad de la ciencia, es un ente existencial que está arrojado al mundo. La escuela fenomenológica iniciada por Husserl sería la antesala de esta noción, aunque Heidegger borrara su nombre de *Sein und Zeit* [Ser y Tiempo] (1927) durante su afinidad con el nazismo. La fenomenología sería la base argumental desde la que Heidegger y los autores consecuentes a él —como Sartre— descartarían la interioridad del ser, en pro de ese arrojamiento. La conciencia fenomenológica de estos autores iría más allá de sí misma y ese arrojamiento sería total y acausal, en un arrojamiento hacia la nada, la muerte en la autenticidad, según Heidegger, o una trascendencia hacia el vacío, según Sartre¹⁶.

Al tratar de narrar un encuentro entre la sincronicidad de Jung y el *nichtet* de Heidegger, como un arrojamiento del pensamiento al vacío, como una huida de la subjetividad causal del pensamiento occidental, o de la tradición filosófica desde Platón, se nos hace interesante cómo ambos planteamientos se destacan según la duda ante lo que sucede fuera-de-sí. En la obviedad del estar-ahí» del ser heideggeriano y en la noción de significado de Jung, radicalmente encontrados en la inautenticidad del «*das man*» —en el «uno más», en el inconsciente colectivo—, se da la realidad del ser, la esencia de la existencia inauténtica. ¿Es quizá el pangermanismo de Heidegger y la nula negación de su ideario político tras el nacismo causa de la misma base radical junguiana del inconsciente colectivo, el «señorío de los otros» que el mismo Heidegger revelaría? No nos detendremos aquí a analizar algunos encuentros interesantes desde la psicología entre Jung y Heidegger (con los que bien alguien podría haber psicoanalizado su filia nazi), como sería el caso de la psicología existencial desarrollada por el psicoanalista Medard Boss (1903-1990) —compañero de Jung y quien, en su obra *Psychoanalysis & Daseinsanalysis* (1962), se apoyaría en Heidegger para rechazar el positivismo psicológico de los fenómenos mentales de base naturalista—, a pesar de que encontramos atractivo enunciarla para dar ejemplo de cómo en la psicología terapéutica también ha permeado una base fenomenológica que rechaza la dualidad entre el ser y el mundo, y entiende los fenómenos como posibilidades entre entes mismos dentro del mismo mundo.

De igual manera, tal y como plantea el filósofo estadounidense Richard Capobianco (1958-), existe una anexión entre las formas de experimentar el conocimiento existencial paralelo entre dos ámbitos terminológicos aparentemente no interrelacionados. Capobianco (1993), en «Heidegger and Jung: Dwelling Near the

Source», hace una comparativa entre la forma en la que Heidegger piensa el *λόγος*, como un modo de permitir-ver, como una estrategia para librarse de toda verdad artificial —es decir, de la concordancia—, con la forma en la que el inconsciente de Jung puede ser entendido como una inteligencia estructurada en oposiciones. Para Capobianco, la inteligencia inconsciente planteada por Jung puede pensarse como una “puesta y reunión de los seres en su oposición correlativa, no en términos del *intelligere* de la tradición metafísica que es la «lectura» en los entes, es decir, la penetración en la esencia de las cosas y la formación de los juicios” (p. 56). Esa oposición correlativa también estaría presente en la noción del ser heideggeriano en la que el *logos* aúna a todos los seres en su oposición, sin ser el lugar de la verdad, puesto que es parte del *das man*, y el *logos* puede tanto hacer aparecer como ocultar. Tanto el *logos* de Heidegger —desde su *alétheia* platónica— como la inteligencia inconsciente de Jung tienen que ver con un desocultamiento. Para Heidegger (1992), en función de la distinción aristotélica del *logos apophantikos* y el *logos semantikos*¹⁷, “el *λόγος*, discurso, es por lo tanto *ἀποφαντικός*, mostrando que el descubrir, *ἀληθευειν*, está presente en él (...) y ese discurso solo entonces es mostrativo, *ἀποφαντικός*, cuando *ἀληθευειν*, siendo verdadera, se da en él” (p. 182)¹⁸. Para Jung, la inteligencia inconsciente¹⁸ como punto virtual del sí-mismo,

¹⁷ «Aristóteles (Sobre la interpretación, 17a, 1-4) distingue *logos apophantikos* de *logos semantikos* de la siguiente manera: mientras que este último incluye todas las declaraciones significativas, como preguntas, órdenes o solicitudes, *logos apophantikos* está restringido a declaraciones “que tienen verdad o falsedad en ellos”, declaraciones de predicación, o, como la tradición llama ellos, “proposiciones”. Un problema recurrente en el pensamiento de Heidegger es la relación entre *logos apophantikos* y la “verdad” (*aletheuein*) o “falsedad” (*pseudesthai*) que están de alguna manera “en” él. Heidegger sugiere que la verdad no se encuentra en las proposiciones, como insiste la lógica tradicional, sino que nuestro discurso de alguna manera se dirige a la verdad primordial como revelación, *a-letheia*» (Farrel Krell, 1991, p. 326). Nota de David Farrell Krell, filósofo y editor de los cuatro volúmenes sobre Nietzsche de Heidegger en Harper Collins Publishers, perteneciente al cuarto volumen y a las compilaciones de las conferencias sobre nihilismo.

¹⁸ Esta cita es una traducción propia del alemán. Dada nuestra falta de conocimiento en la lengua, y en los pliegues que pueden producirse al interpretar los textos de Heidegger, adjuntamos igualmente la cita original: «Wir haben gesehen, daß Aristoteles sagt: Der *λόγος*, Rede, ist dadurch *ἀποφαντικός*, sehenlassend, daß in ihm

entre conciencia e inconciencia, abre un abanico de posibilidades sobre la percepción del mundo y la naturaleza-propia del yo, en la que la apreciación de los opuestos hace experimentable a la totalidad.

Más allá del rico trasfondo terminológico que podemos encontrar en ambos autores, nos interesa reconocer una referencia común, mucho más obvia en Jung —como hemos enunciado anteriormente— que en Heidegger, fruto del interés que la filosofía oriental disertada desde el *tao* suscitaba tanto al psicólogo como al filósofo. El *tao*, tan obvio y demostrado en Jung, parece también comprender la esencia de la existencia auténtica de Heidegger. En una obra que consideramos un encuentro de gracia para describir las transcripciones contextuales de este trabajo y que su autor, Carlo Saviani (2004), titula *El oriente en Heidegger*, nos topamos con una serie de alusiones camufladas y prácticamente irreveladas en la noción del *Dasein* de Heidegger a los teoremas presentados por Lao-Tse en el *Tao Te Ching*. Por otro lado, obras como *Jung and the Eastern Thought* (1994), de J. J. Clarke, o *Jung's map of the soul* (1998), de Murray Stein, pormenorizan, igualmente, los pliegues que se producirían en los planteamientos de Jung a razón de su interés en las lecturas del camino del zen como el *I Ching* o el *Bardo Thodol*, referencias que —como enunciaremos a continuación— también eran conocidas por Heidegger.

A partir de la década de 1880, cuando se traducirían al japonés algunas de las principales obras de la filosofía occidental (Leibniz, Kant, Hegel, Nietzsche...), surgiría, de la mano de autores como Kitaro Nishida (1870-1945) o Franciscus Shūzō

das Aufdecken, ἀληθευειν, vorhanden ist. (...) Schon hier wird deutlich, daß Aristoteles zunächst überhaupt nicht vom Urteil spricht, sondern von der Rede, und daß die Rede nur dann aufzeigend, ἀποφαντικός, ist, wenn in ihr das ἀληθευειν, das Wahrsein, vorkommt».

Kuki¹⁹ (1888-1941), una de las corrientes más interesantes que ha interpelado en el mismo discurso, proponiendo una síntesis común, a las corrientes filosóficas orientales y a las occidentales. Esta corriente daría pie a la creación de la escuela de pensamiento que florecería en la Universidad Imperial de Kioto, Japón, conocida como la Escuela de Kioto. Saviani nos cuenta cómo Heidegger, mientras daba clases en Friburgo, antes del alzamiento nazi y de la Segunda Guerra Mundial, tuvo contacto con estudiosos del taoísmo filosófico desde comienzos de esos mismos años veinte, como pudieran haber sido el filósofo y físico cuántico Takehiko Yamanouchi (1902-1986), fundador del Instituto de Filosofía Griega en la Universidad de Tokio, o Hajime Tanabe (1885-1962), fundador de la mencionada Escuela de Kioto junto a Kitaro Nishida y Keiji Nishitani (1900-1990) —este último, alumno de Heidegger en Friburgo—. En estos años se producirían algunos de los primeros encuentros entre las narrativas críticas de Heidegger a la tradición de la filosofía occidental y los textos del zen pensados desde la Escuela de Kioto en el contexto alemán. Como muestra de este contacto entre la escuela alemana y las corrientes japonesas, contamos —además de con algunas de las alusiones específicas de la proliferación de fabulosos estudios de filosofía europea por parte de pensadores japoneses y de las permeabilidades que Oriente provocó en la filosofía occidental— con interesantes testimonios que, por ejemplo, sitúan a Heidegger, invitado y sentado junto a Husserl, en una conferencia pronunciada por Tanabe en 1927, en la que el japonés trataría la filosofía de su colega y mentor Nishida, mientras el alemán perfilaba la publicación de *Ser y tiempo* e, inmerso en su viraje hacia el *wesende Denke* (el pensamiento esencial), preparaba su tangencial

¹⁹ En alusión al mismo desarrollo que planteamos a continuación, nos parece interesante mencionar que sería Kuki quien introduciría a un joven Jean Paul Sartre (1905-1980), que se encontraba estudiando filosofía, en el estudio sobre Heidegger, mientras que el japonés estudiaba a Bergson (1859-1941) en la Universidad de París, tutorizado por Sartre en 1928.

posicionamiento en *¿Qué es la metafísica?* (1929) —obra que, criticada fervientemente en Europa, fue plenamente acogida en Japón, donde se tradujo antes que a cualquier otro idioma occidental—. Tras la guerra, el interés de Heidegger por el camino del zen continuó de la mano del filósofo Paul Shih-yi Hsiao, quien, tras traducir el *Tao Te Ching* al italiano mientras estudiaba en Milán y hacérselo llegar a Heidegger, intentaría traducir posteriormente, junto al profesor de Fisburgo, en 1946, el mismo libro al alemán —una tarea que no llegó a buen puerto por, tal y como cuenta Hsiao, la extrema meticulosidad de Heidegger en la labor de interpretación del pensamiento de Lao-Tse, tardando más de un año en traducir, con amplias anotaciones, solo ocho capítulos de los ochenta y uno que tiene que libro—. Además de esto, cabe mencionar la célebre conversación, transmitida en la cadena televisiva alemana SWR, entre Heidegger y el monje budista Bhikkhu Maha Mani en 1963, en la que el monje pregunta a Heidegger sobre su posicionamiento sobre el pensamiento religioso, la educación o la ciencia.

Ahora bien, ¿qué hay de zen en Heidegger? Como Saviani apunta, apoyándose en el planteamiento de Hsiao, la nada [*nichtz*] de Heidegger, como contraposición al racionalismo y como camino a la superación del nihilismo, tiene una argumentación simétrica al concepto de *wu*, definido por Lao-Tse, en términos de la filosofía occidental —si se nos permite el cruce— como el ser que es más bien no-ser, como el ser que posee la primacía de pensar sobre el ser, como la indeterminación que aúna y suprime todas las identidades. La nada y el *wu* deberían escribirse tachados, porque ambos son un reflejo de la pertenencia mixta con el ser y con sus factores substanciales, es decir, no pueden ser reducidos a la noción de ente, de igual manera que el *Dasein*. Sin embargo, la nada del zen no debe confundirse únicamente con el «ser-sin-ser», porque en la traducción al japonés del idioma

chino que acoge al taoísmo existe otra nada distinta al *wu*: el *mu* [無], definido por el filósofo y sacerdote indocatalán Raimón Panikkar (1918-2010), en herencia de la descripción de Nishida, como una “auto-identidad absolutamente contradictoria” (Heisig, 2013, p. 10). El ser, ya no como ser-ahí, sino como esencia del ser, es, tanto para el zen como para Heidegger, inseparable de la nada.

No dudaremos en reconocer la labor de expertos en la conexión con oriente del pensamiento de Heidegger, y menos si estos trabajos tienen una firma cercana. No queremos dejar fuera la ingente investigación que ha dedicado al tema el filósofo granadino Antonio Miguel Martín Morillas, profesor de filosofía en la Facultad de Teología de la Universidad de Granada. Martín Morillas (2003), en el trabajo *La nada en el segundo Heidegger y el vacío en Oriente*, propone —como estamos haciendo aquí—, quizá no tanto una comparativa entre el budismo filosófico y el tao con el pensamiento heideggeriano, sino una búsqueda de convergencias en una lectura de las corrientes filosóficas orientales a través de los planteamientos del segundo Heidegger (hacia el que el filósofo vira tras *¿Qué es la metafísica?*). El granadino, conocedor de los textos budistas y taoístas, así como de la deriva heideggeriana, propone que:

«(...) la idea heideggeriana de que el ser y la nada se pertenecen mutuamente coincide con formulaciones de la versión alemana de los Caps. 1-2 del clásico de Laozi y con algunas sentencias del *Shinjin-mei* del zen japonés (el *Sin-sin-ming* chino). La idea de que la coseidad de una cosa no es ella misma una cosa (y de que el ser de los entes no es un ente) coincide con expresiones del Cap. 22 del *Zhuangzi* en alemán. La idea de que el vacío del ser no lo puede llenar la totalidad de los entes y la caracterización de la

nada como vacío mediante la metáfora del recipiente conectan con el Cap. 11 de Laozi. La noción misma de claro como espacio vacío coincide con la interpretación literal del ideograma que se emplea en chino para el término "nada" (*wu*), donde se acude también a la metáfora del bosque talado» (p. 10).

Puesto que las nociones de nada en Heidegger en conexión con el zen ya han sido tratadas previamente, nos detendremos en la consideración que Martín Morillas hace de la «coseidad» [*Dingheit*] y del «claro» [*Lichtung*], términos que aún no hemos detallado. Zhuang Zi (IV a.C.), quizá el más grande de los escritores taoístas en relación con la doctrina del *Wu-wei*, según la tradición, redactó el libro que lleva su nombre (o al menos lo hizo con los siete primeros capítulos), formando con el *Tao Te Ching* (o *Laozi*, como nombra Marín Morillas) y el *Lie-Zi* la trilogía clásica del taoísmo, enraizada con la literatura del *yin* y del *yang*, y con el *I-jing* como fuente originaria. En su Capítulo 22, titulado «Viaje Boreal de Entendimiento», el *Zhuangzi* pone de manifiesto cómo la pérdida de deseo erótico hasta llegar a un «no-actuar», *Wu-wei*, es el único camino posible para alcanzar el conocimiento de la verdad: “El Cielo y la Tierra poseen una grandísima belleza, mas nunca hablan de ella. (...) El sabio se remonta al origen de la gran belleza del Cielo y de la Tierra, y comprende la razón de todos los seres. Por eso el hombre perfecto no actúa, ni obran los grandes sabios” (22 II) (*Zhuangzi*, 1996, p. 151). En ese no-actuar, pero entendido como un hacer sin fin, “parto y retomo, y no sé dónde está el fin” (22 VI) (p. 154) define la ilimitable presencia del tao. En este estado sin límite del *Tao*, de ausencia de lugar donde no esté, Martín Morillas encuentra una influencia para la coseidad de Heidegger. En tanto que el libro de Zhuang Zi dice que “la gran sabiduría penetra en el Tao, mas no alcanza a conocer sus límites. Lo que hace que las cosas sean

cosas, no tiene un límite que de ellas lo separ” (22 VI) (p. 154), Heidegger —citado por Martín Morillas (2003) según lo dicho en la conferencia *Das Ding* (1950)— afirma que “La coseidad debe ser algo indeterminado” (p. 121), en la que —y ahora citando al propio Martín Morillas— “Lo indeterminado e ilimitado es sinónimo aquí del vacío” (p. 121). Remata Martín Morillas su demostración de la presencia del *Tao* en Heidegger con la siguiente cita, en la que el alemán calca, en su ensayo sobre la ciencia y la meditación *Vorträge und Aufsätze* (1953), la noción de la cosa planteada por Lao-Tse: “El carácter cósmico del recipiente (*Gefäß*) no consiste en modo alguno en el material de que está hecho, sino más bien en el vacío (*Leere*) con el que contiene (*füllt*)” (p. 122). La cosa, tanto en Heidegger como en el zen, ilustra el *tópos* del vacío.

Por otro lado, Martín Morillas se fija en la más que semejante interpretación que hay del vacío zen en Heidegger cuando define el tema del claro, definido por el filósofo granadino como “la verdad originaria u ontológica es la desocultación (*alétheia*) del ser” (p. 360), y definido por el propio Heidegger (2000) en la conferencia *El final de la filosofía y la tarea del pensar* (1953) como la “puerta que hace posible el que algo aparezca y se muestre” (p. 8). En esta conferencia, Heidegger retoma sus «camino del bosque», en los que el claro es el fundamento para la mostración del ser, y en la que “lo ausente tampoco podría existir como tal, si no es como presente en la libertad de *Lichtung*” (p. 9). Martín Morillas (2003) pone en relación esta definición del claro con la definición del *mu* que se recoge en el diccionario chino-japonés de *kanji*, el *Dai Kan-Wa Jiten* (1917), publicado por el lexicógrafo y sinólogo Morohashi Tetsuji (1883-1982), en el que *mu*, tomado a partir del *wu*, se define como el “lugar cubierto inicialmente con rica vegetación, como la espesura de un bosque, pero en el que se han talado los árboles de tal

forma que ahora hay un espacio abierto” (p. 123). Una definición que Heidegger (2000) parece conocer cuando define el claro de la siguiente manera:

«Sabemos lo que es el claro del bosque [*Waldlichtung*] por contraposición a la espesura del bosque, que en alemán más antiguo se llama *Dickung* [espesura]. El sustantivo *Lichtung* remite al verbo *lichten*. El adjetivo *licht* es la misma palabra que *leicht* [ligero]. *Etwas lichten* significa: aligerar, liberar, abrir algo, como, por ejemplo, despejar el bosque de árboles en un lugar. El espacio libre que resulta es *Lichtung*». (p. 9)

De estos encuentros nos preguntamos si, de igual manera, la filosofía cartesiana — como considera Heidegger en su entrevista con el taoísta Bhikkhu Maha Mani— ha influenciado el desarrollo tecnológico en tanto que el conocimiento como base de toda ciencia: ¿es la afluencia al extremo oriente de los pensadores que reestructuran la filosofía moderna la base de las ciencias contemporáneas? ¿No es la reflexión sobre universos cuánticos, preguntados a partir de una cuestión absoluta sobre el ser, más allá de lo observable empíricamente, como especulaciones a raíz de la teoría, fruto del pensamiento heideggeriano? En este sentido ¿no serían las matemáticas y la física modernas, que tanto influirían a Jung —y como lo harían a Duchamp—, una convergencia del pensamiento occidental con el oriental? Y, en este mismo sentido, ¿qué nos ofrecen los planteamientos artísticos que se pueden adscribir a estos idearios sobre la fluctuación del pensamiento oriental y la percepción de la naturaleza propia de las cosas en el marco del pensamiento contemporáneo, plena y colonialmente, occidentalizado?

2.2. El vacío *tao* y el vacío sutil *ch'an* budista

Para alguien que desconoce por completo las propiedades místico-somáticas de las corrientes espirituales promulgadas a raíz del *Tao* y del budismo, la aproximación que puede ofrecer a sus especificidades es, de alguna forma, turística. Si bien, parece que esa misma autoidentificación como extranjero, como curioso —incluso como agente del estorbo—, queda recogida en las enseñanzas que el *Tao* y el zen ofrecen como aproximaciones subjetivas a quienes se aventuran en las lecturas de sus textos y en la exploración de las voces que los promulgan. El leve acercamiento que vamos a desarrollar para este apartado tiene dos objetivos, además de la breve difusión de los términos que exponemos aquí y que, como turistas, nos obnubilan: nuestra primera intención es fundamentar y marcar pautas para poder describir, posteriormente, la obra de algunos artistas japoneses que — desde nuestro punto de vista— se relacionan con las consideraciones de estas corrientes; y la segunda de nuestras motivaciones es la de explorar cómo en estas corrientes, al igual que sucedería en el infraleve, en la sincronicidad jungiana y en la nada heideggeriana, la concepción del vacío se propone como una constante estable desde la que, oportunamente, producir (o no producir) o recibir efectos.

¿Debemos hacer una reflexión sobre los orígenes místicos de estas corrientes? Quizá una aproximación a su aparición y sus derivas sea suficiente para entender contextos, al menos, en los términos que podemos manejar. El budismo Mahayana, fundado por Bodhidharma (el 28º patriarca en la línea de sucesión del Buda; conocido en japonés como el *Daruma*), de base contemplativa, llega a China desde India entre el 50 a. C. y el 62 d. C. (fecha en la que se data la primera comunidad

budista bajo el protectorado de la República de Kiangsu). En su llegada a China, el budismo es recibido y entrecruzado con las corrientes espiritualistas y conductuales ya asentadas en el territorio —obviamente, las voces espirituales vivas más longevas de nuestro tiempo—, entre las que destacaban, el taoísmo de Lao-Tse y la deriva que este había tomado en el camino de las corrientes confucionistas durante más de seis siglos previos a la llegada del budismo. La división que el budismo se encuentra en China en esos años nos proporciona un enfoque interesante sobre algunas de las defensas que tratamos de propiciar en este trabajo, por ejemplo, en aquello que tiene que ver con la asimilación y la práctica de la vida y del trabajo²⁰ por parte de ambas corrientes ante el estado que denominan *Wu-wei* —el no-forzar, el no-hacer—, que poco tiene de relación con la huelga o la inacción. El *Wu-wei* tiene que ver más con la disolución de la acción en uno mismo que con no desarrollar la acción, provocando la suspensión de la intencionalidad en el sujeto. El individuo es la acción, y se aleja así de las violencias de la necesidad. La división entre las enseñanzas de Confucio y las de Lao-Tse se hace plenamente patente en su relación con el *Wu-wei*. Para el confucionismo, el estudio y la reflexión, la profesionalización y el dominio de la técnica son los únicos caminos para alcanzar la no-acción, al conocer tanto un hacer que su realización no repercuta un esfuerzo. En cambio, desde la perspectiva de Lao-Tse, desproveerse de cualquier necesidad de perfeccionamiento y técnica nos aventura en un camino del *Wu-wei* que nos conecta con la naturaleza, con el instinto y con el pensamiento subjetivo profundo. El zen, en su llegada a China como *ch'an* —cuya forma se extendería

²⁰ Es interesante cómo varios autores occidentales como Robert Thurman (1841-) o Ronald M. Davidson (1950-) hacen recaer la presencia del *Wu-wei* en el trabajo asalariado tras la llegada del budismo a China en relación con la inviabilidad de la vida astética y mendicante por cuestiones políticas y contextuales en el territorio chino, al contrario que sucedería en el contexto hindú y tibetano.

posteriormente a toda Asia oriental, introduciéndose en Japón a finales del siglo XII de la mano del monje budista Eisai—, se sitúa entre medias de ambas corrientes.

En las *Enseñanzas del Ch'an y del Zen* (1956-1973), el seguidor laico del budismo ch'an filosófico-esotérico y primer traductor de los textos al inglés, Lu K'uan Yü (1898-1978) (1993), nos da algunas nociones para que entendamos qué es el *Tao* y cómo este se relaciona con las dinámicas del zen, a lo que nosotros uniremos las propuestas que tratamos de desarrollar en este trabajo. El autor propone un recopilatorio de enseñanzas a través de varias situaciones en las que toma como objeto de su narración a distintas personalidades y antiguos maestros de las corrientes *ch'an*. Por ejemplo, nos cuenta cómo el maestro de escuelas budistas chinas como la Hua-yen, Nan Chuan, respondía a un joven discípulo que, recién llegado a su monasterio, preguntaba por una definición del *Tao*. Nan Chuan —según Lu K'uan Yü— respondía que “La mente ordinaria, es la verdad” (p. 54), una definición que el autor especifica a través de una definición de la mente ordinaria como una mente que no discrimina: «cuando no hay discriminación (...) nuestras demás actividades no son otra cosa que funciones de la naturaleza-propia (...). Por otro lado, si la mente discrimina cuando uno usa un hábito o toma una comida, todo lo que hay alrededor de uno será lo fenomenológico” (p. 54). El *ch'an* que promulga Lu K'uan Yü tiene sus raíces en el Guhyamantra, parte de las tradiciones tántricas budistas, y, por ello, la perspectiva ante el fenómeno que describe desde el *tao* se parece a una consecuencia causal de acontecimientos que no interfieren con la esencia, con esa naturaleza-propia. De alguna manera, tanto el *tao* como el *ch'an* proponen un desapego entre la mente y los fenómenos.

En su anecdotario, Lu K'uan Yü nos cuenta sobre P'ang Yun, alias Tao Hsuan, un confucionista *upasaka* —una persona que tomaba algunos votos budistas, pero no era ni monje ni novicio— de la provincia de Hu Nan que lanzó al maestro Shih T'ou una pregunta que Lu K'uan Yü traduce como “¿quién es aquel que ya no tiene apegos a las cosas ni a los fenómenos?” (p. 77), a lo que Shih T'ou —de quien se dice descienden todas las ramas existentes del zen en todo el mundo— respondió estirando su mano cerca de la boca de P'ang Yun, un gesto que el *upasaka* entendió, permaneciendo en silencio, despojándose de sus posesiones y renunciando a sus ocupaciones mundanas, dedicándose a la meditación y al trabajo manual con bambú para ganar su sustento. Shih T'ou respondería a la misma pregunta en uno de los poemas fundamentales de la escuela Sōtō japonesa, el *Sandōkai*, concretamente en unos versos que canta: “Estar apegado a las cosas es ilusión. Encontrar el absoluto no es todavía la iluminación. Todas y cada una de las esferas subjetiva y objetiva están relacionadas, y al mismo tiempo, son independientes”. Los fenómenos, desde esta perspectiva, son secretos que logran discernirse de su realidad a través de la meditación, alcanzando la iluminación cuando el objeto, la percepción y su sensación se transformen no-existentes, cuando se le preste atención al *Bhutatahata* (el principio subyacente que es la esencia inmutable de todas las cosas), alcanzable solo a través del autocultivo, poniendo fin a nuestros sentimientos y a la discriminación.

Desde un punto de vista pragmático, nos surge la inevitable pregunta: ¿cómo podemos alcanzar la autorrealización que propone el zen como el autocultivo que despertará la verdad? La respuesta ofrecida por las corrientes *ch'an* y sus extensiones es propiciar el absoluto vacío como condición necesaria en el proceso de la autorrealización. Lu K'uan Yü nos cuenta cómo, en la asamblea de Surangama,

Arya Ajnatakaundinya (uno de los primeros cinco monjes budistas) propone un ejemplo más que clarividente sobre esa condición de vacío zen: plantea la idea del «polvo extranjero», y es a partir de esta idea desde la que podemos comenzar un entrenamiento sobre la búsqueda de una naturaleza-propia. Ajnatakaundinya, en palabras de Lu K'uan Yü, declara que, “en un cielo claro, cuando el sol se levanta y su luz entra (en la casa) a través de una abertura, el polvo se ve moviéndose en el rayo de luz, mientras el espacio vacío permanece inmóvil. Asimismo, lo que es inmóvil es el vacío y lo que se mueve es el polvo” (p. 36). El vacío es inmutable en su condición de *Bhutatahata*: el pensamiento sería ese polvo que, aunque se mueva arriba y abajo, no cambia el vacío en el que se encuentra. La técnica que el *ch'an* ofrece para que el pensamiento permanezca tan inmóvil como el vacío que lo recoge es la del *hua t'ou*, la ante-palabra, el momento previo al surgimiento de un pensamiento. El *hua t'ou* —coincidente con el japonés *wato*— es una duda, una pregunta, un punto de partida de la meditación y la introspección que conduce o perpetúa la iluminación. Esta pregunta reposa sobre un vacío, pero nunca podrá expresar ese vacío.

Cuenta la leyenda que Lao-Tse escribió el libro fundamental del *tao*, el *Tao Te Ching* —el libro del «camino y la virtud», ahora *Dào Dé Jīng*—, en tan solo siete días, antes de desaparecer entre los pinos negros del bosque, como relata el poema brechtiano que glorifica la figura de Yin Hsi. Según la leyenda, el guardia fronterizo imploró al sabio Lao-Tse por una recopilación de su sabiduría, que dio como fruto el libro del *Tao* en el que se recopilan los 81 capítulos de este código de conocimientos total —“No celebremos, pues, tan solo al sabio cuyo nombre en el libro resplandece. Al sabio hay que arrancarle su saber. Al aduanero que se lo pidió demos gracias también” (fragmento del famoso poema escrito por Bertolt Brecht (1898-1956)

(1968, p. 98) en 1938, en la última compilación de sus poemas realizada en vida, *Svendborger Gedichte* [1939], bajo el título original de *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration*). El *Tao Te Ching*, cuyo origen es bastante más incierto que lo que la narrativa mítica nos ofrece, propone de primera mano algunas nociones sobre el vacío que nos son sumamente interesantes. En primer lugar, y jugando una carta especulativa que parece ignorar nuestro desconocimiento de la naturaleza real del *tao* y del zen, podemos hacer una aproximación sensible entre el «vacío *Tao*» y el concepto de «*śūnyatā*» del budismo (así como del *satori* japonés). Para el budismo, *śūnyatā* significa la vacuidad, lo cual, desde la corriente del Mahayana, es la perspectiva original de las cosas que sucede y se experimenta en un momento oportuno, una especie de kairós budista que sucede cuando la esencia (la naturaleza-propia) de las cosas se traduce como una simple idea y es, en sí misma, una experiencia. Dharmachari Subhuti (1947-) (2007), una de las figuras fundamentales para la expansión de la comunidad budista contemporánea en Europa, en la interpretación del protomahayanismo que hace en el texto *Realidad como apertura*, afirma que “tanto la experiencia interna de uno como la externa de las cosas están caracterizadas por *śūnya* o son *śūnyatā*” (p. 8). Es decir, para ciertas corrientes del budismo, el vacío corresponde a la base desde la que se experimenta algo. De igual manera, en su cuarto capítulo, el *Dào Dé Jīng* señala que “El *Tao* es vacío, imposible de colmar, y por eso, inagotable en su acción. En su profundidad reside el origen de todas las cosas”. El estado del vacío *Tao* —que se popularizó en tanto que el estado *wu yi*— es un estado cuya escala va más allá de las cosas particulares: es el estado en el que podemos entrar en contacto y experimentar la unidad absoluta.

El vacío *Tao*, como practicaría P'ang Yun, tiene que ver con el silencio, con el espacio, una unidad omnipotente en la que sucederían las experiencias. Tal y como señala Okakura Kakuzo (1862–1913) (1992) en su *Libro del té* de 1906, “una habitación existe por el espacio vacío comprendido entre las paredes y el techo, no por el techo y las paredes mismas” (p. 12). El vacío es un continente cósmico en el que la experiencia sucede para aproximarnos a la naturaleza-propia de todas las cosas, a lo que son las cosas como tal. Esta visión cósmica del vacío por parte del tao es una defensa política de acercamiento a ciertas connotaciones de la vida. Y es que, tal y como apunta el académico español, catedrático de la universidad Tongyong Pinyin de Taipei, J. R. Álvarez Méndez-Trelles (2015), “el taoísmo no distingue entre metafísica, cosmología, ética y política” (p. 170). El vacío del tao, consecuente con el orden práctico que este provoca —al margen del ordenamiento conceptual, lingüístico y existencial que lo caracteriza—, responde al cambio, a la migración, al hambre y al frío. El origen del tao se especula entre los periodos de la historia de China conocidos como la dinastía Chou Oriental, dentro de lo que se describe como el feudalismo Chou, lo que Álvarez Méndez-Trelles nos presenta como un Estado no unificado de unos doscientos feudos, con gran poder militar y político y convulsas ordenaciones territoriales y luchas de poder. La dinastía Chou se divide en dos periodos, el de Primavera-Otoño (722-481 a. C.), y el de los Reinos Combatientes (405-222 a. C.), este último nombrado así por la “proliferación de guerras entre los estados hasta la desaparición progresiva de todos con la victoria final del que había de empezar una nueva dinastía: Ch'in” (p. 174). Ambos periodos suman unos 500 años en los que la constante radical en el panorama político era la guerra y, con ella, los cambios sociopolíticos correspondientes, el abandono de las tierras de cultivo familiares en el feudalismo, el nacimiento de la propiedad privada, la extensión del trabajo asalariado, el inicio de una sociedad basada en la

capacidad... El inicio del *Tao* parece, desde esta perspectiva, menos apaciguado que lo que su poética parece reflejar. En palabras de Okakura (1992), “El arte de la vida consiste en la adaptación constante al medio. El taoísta acepta el mundo tal como es, y al revés de los confucianos y budistas, procura encontrar belleza en nuestro mundo de miserias y preocupaciones” (p. 12). El *Tao* da sentido a la presencia del Ser en ese vacío y, de igual manera, presta atención al servicio que produce el vacío como espacio del Ser, es decir, una armonía entre el Ser y el No-ser.



Fig. 12. Álvaro Porras Soriano, *El vacío del mundo en mí*, 2022.

Por su parte, el zen y el budismo encuentran su explicación del vacío en el *Sutra Hannya Shingyo*, redactado entre el siglo I y el siglo VI d. C., en tanto que transmisión del buda Avalokitesvara, el *bodhisattva* de la compasión, un ser sobrenatural de veneración budista y de origen incierto que escucha a los seres sensibles, posponiendo su propia *budeidad* en favor de la ayuda. Transmutado en miles de manifestaciones y conocido en Japón como Kanjizai Bosatsu, es el *bodhisattva* que conoce la Verdadera Libertad, habitante del *Gedatsu*, el mundo del No-Apego. En el *sutra* que le referencia, Avalokitesvara afirma que él mismo “comprende que el cuerpo y los cinco *skandha* (sensación, percepción, pensamiento, actividad, conciencia) no son más que vacuidad (*ku*) y mediante esta comprensión ayuda a todos aquellos que sufren” Este *ku*, como vacío, no es la nada, sino la ausencia de formas imposibles de existencia; fuera de ese vacío, la comprensión del mundo es una mera proyección de la existencia sobre un todo que no corresponde con la realidad. La vacuidad es una proyección de lo real sin pretensiones. Sin embargo, *ku* no es la conciencia del vacío; *ku* es la existencia sin numen, sin núcleo básico de la experiencia espiritual. Si seguimos recitando el *sutra*, Avalokitesvara nos dice: “los fenómenos no son diferentes del vacío; el vacío no es diferente de los fenómenos”. Los fenómenos, entendidos como la actividad de todos los sistemas cósmicos, son el *ku*. “Los fenómenos se vuelven *ku*; *ku* se vuelve fenómeno. (La forma es el vacío, el vacío es la forma). Los cinco *skandha* son también fenómenos” El vacío como *ku* es una dimensión ontológica de la realidad en el budismo, en la que ni el pensamiento, ni la acción, ni la percepción, ni la sensación tienen cabida.

El vacío, sin llegar a ser ninguna dimensión total ni ninguna caracterización radical de nada, inspira al zen para adentrarse en una dimensión absoluta de la realidad,

de la misma manera que hacen la mente y la naturaleza-propia, permaneciendo siempre anexionado a lo existente. En el vacío no hay dualidad: la existencia individual y la percepción de lo otro es un mecanismo que supone una entidad para satisfacer las necesidades de la vida. No habría pues dualismos como el nacer-morir, no hay dualidad como realidad-pensamiento ni sujeto-objeto, sino un vacío de entidad propia. Aquello que el vacío puede crear solo puede ser vacío, es por ello que las formas y los significados que percibe la mente son solo ilusiones, incluso la propia definición del vacío lo es. Esta perspectiva del vacío *ch'an* como un todo innombrable ha influenciado enormemente los métodos y los discursos de la exploración espiritual a lo largo de los siglos, hasta tal punto que una idea proyectada de Dios como vacío, es tan coherente desde la perspectiva católica como la de la naturaleza-propia del budismo.

Ya a finales del siglo XIII d. C., esta relación parecía establecerse entre algunos eruditos de la palabra divina. En este trabajo, destacaremos la aproximación realizada por el monje dominico y pensador alemán conocido como Maestro Eckhart (ca. 1260-ca. 1328), atendiendo a algunos de sus sermones, compilados contemporáneamente en la publicación titulada *El fruto de la nada* (2014). A principios del siglo XIV, Eckhart parece adelantarse a las tendencias que anexionarían los conocimientos místicos y literarios de distintas corrientes y signos religiosos para proponer una idea de Dios basada en la divinidad de las personas — si Dios es Amor, las personas que aman son Dios, enunciaría su interpretación—. Esta tendencia no gustó a la Iglesia medieval durante el papado de Juan XXII, la cual, acusándolo de hereje, condenó y eliminó parte de sus obras, caídas durante siglos en el ostracismo más profundo. En el sermón titulado *El templo vacío*, pronunciado alrededor de 1320, Eckhart (2014) propone algunas nociones sobre el vacío que nos

parecen de sumo interés y que, no es de extrañar, conectan su interpretación de los textos bíblicos con la vía zen. Al analizar la escena bíblica en la que Jesús expulsa a los mercaderes del templo²¹, Eckhart concluye que la intención del Hijo de Dios no es otra que provocar el vacío en el templo, tomando a este como metáfora del propio Dios, para que, vacío de atributos personales e impedimentos, sea un espacio puro. El templo, que debe ser vaciado, es el alma, de modo que esta, dotada de vacío, se revela a sí misma, y por eso Jesús habla solo cuando el templo queda vaciado —la «ekkenosis» de Cristo, vaciado de sí mismo—. En su *Tratado del hombre noble*, pronunciado alrededor de 1310, Eckhart (2014), acercándose a la consideración fluida del vacío que el *ch'an* ya proclamaría y que, si pudiéramos adecuar la idea del camino en el *Tao* a la idea de Dios, esta corriente también habría asimilado desde el no-apego, afirma: “El hombre noble deberá librarse de Dios mismo, de todo conocimiento de Dios, para que el vacío absoluto reine en él” (p. 121). Eckhart parece escabullirse del desapego del mundo en pro de un desapego de la misma idea de Dios, desvinculando la vida del interés que provoca la proximidad a Dios y provocando que este se acerque al sujeto, sabiendo que hay un Dios inmóvil, que es vacío y que es el autor de la creación cósmica, y un Dios separado de sí mismo —que es naturaleza-propia, en términos budistas— y que se acerca misericordiosamente a los justos que aman a Dios desde el alma, sin estorbos ni sentidos.

²¹ Referenciada en todos los Evangelios del Nuevo Testamento: Evangelio de Mateo, capítulo 21, versículos 12-17; Evangelio de Marcos, capítulo 11, versículos 15-18; Evangelio de Lucas, capítulo 19, versículo 45; Evangelio de Juan, capítulo segundo, versículos 13-25.

Es interesante reconocer cómo en la visión de Eckhart se vislumbra una especie de mística nihilista que contempla, sin hacerlo, el vacío para provocar el acompañamiento de Dios, de la esencia. El filósofo japonés Keiji Nishitani (1900-1990), cuando era estudiante de la Universidad de Friburgo, presentó un trabajo a Heidegger en el que, poniendo en relación la obra de Nietzsche con la de Eckhart, referenciaba esta corriente planteada por Eckhart desde una perspectiva ontológica budista. Este trabajo daría pie a una de sus obras más célebres, *La religión y la nada* (1961), en la que Nishitani (1999) produce una comparativa entre el nihilismo europeo —basado en la tradición aristotélica del Ser— y las corrientes del budismo Mahayana que tomaban como referencia el vacío como *śūnyatā*. Nishitani entiende la nihilidad de la razón moderna y de la crisis contemporánea de la cultura como una “afirmación creciente de un modo de ser humano prereflexivo totalmente no-racional y no-espiritual” (p. 139), que condenaría a la humanidad en una mecanización destructiva —influenciado, probablemente, por el temor al genocidio nuclear y la influencia biopolítica que este tendría en la conciencia humana— y a una consecuente búsqueda insaciable de sus deseos al margen de las fuerzas de la naturaleza —las cuales, desde el Renacimiento, habrían quedado pervertidas en la imagen que las ciencias naturales han dado de un mundo indiferente a la vida que lo habita—. Nishitani defendería, por lo tanto, que esta condición irresoluble de la pesadumbre global tiene que ver con la externalización de la posición de las personas con respecto al conflicto, un alejamiento que se posiciona en un «más allá» católico. Desde esta noción, Nishitani no solo intentaría recuperar a Eckhart y a la idea de Dios, que él plantea como «un más acá absolutamente trascendente (...) más próximo al sí mismo que lo que éste lo está de sí mismo» (p. 143), sino que aludiría al vacío *śūnyatā* como un camino para encontrarse con la mismidad subjetiva y con la mismidad de las cosas externas al

sujeto, de una forma radicalmente cercana, “más cerca aún de lo que nosotros estamos respecto a nosotros mismos” (p. 144).

La vacuidad absoluta que plantearía el budismo, como un vacío-vacío-de-vacío, que en la contemporaneidad podríamos relacionar con la supresión del ego, del aislamiento, pero también del positivismo y del realismo más ingenuo, va a ser una constante en algunos artistas chinos y japoneses, y quizá también en algunos otros que se verían influenciados por la expansión del pensamiento zen en otros contextos, que, a partir de la década de los sesenta del siglo XX, encaminarían la desmaterialización del objeto popularizada en el contexto occidental —en muchas ocasiones, de corte nihilista— desde una perspectiva en la que el «yo» y las cosas son meras interpretaciones internas o externas que se relacionan a través del vacío que se produce en ellas, atendiendo a una realidad original. La mayoría de las derivas conceptuales que atendemos en las Notas segundas de este trabajo tienen que ver con una presencia mínima, del aquí y del ahora, de una cosa tal y como es, sin el apego de los sentidos, pero tan cercanas que por ello acontecen invisibles, como un escuchar hacia dentro, fundamentalmente al enraizarlas con la nada absoluta-en-el ser, en la naturaleza-propia del sujeto que entrena su noción de vacío.

3. EL TIEMPO MÍNIMO

3.1. Kairológia del momento oportuno

Heidegger (2000) piensa el tiempo como la estructura en la que se da el *Dasein*. La «temporeidad» [*Zeitlichkeit*] es una experiencia constituyente del ser del *Dasein*, de modo que todo acontecer —tanto el histórico como el de la naturaleza— sucedería en-el-tiempo. Así, esta misma *temporeidad* genera tiempo y “temporiza diversas formas posibles de ella misma. Estas hacen posible la diversidad de los modos de ser del *Dasein*, ante todo la posibilidad fundamental de la existencia propia e impropia” (p. 319). En este sentido, podemos comprender que la proposición hacia la muerte que desarrollaría en su obra sería una preocupación que se marca mediante una relevancia del tiempo a futuro. Este devenir hacia el vacío estaría acusado por la facticidad de la percepción del tiempo no como comprensión existencial de la *temporeidad*, sino como una estructura relacional sobre el tiempo que el filósofo define en tanto que «databilidad» del luego, del entonces y del ahora, durante la que el *Dasein* mundano “encuentra el tiempo primeramente en lo a la mano y en lo que está-ahí, en cuanto entes que comparecen dentro del mundo” (p. 390). Además, en su reflexión existencialista total, Heidegger reconoce un momento que está fuera de esta *databilidad* y lo define como «el cadente estar-en-medio-de», al que le da el nombre de «instante» [*Augenblick*], diferente del ahora como presente impropio, y que existe como un éxtasis en el que “no puede ocurrir nada, sino que, en cuanto presente propio, él deja comparecer primero lo que puede estar «en un tiempo» como ente a la mano o que está-ahí” (p. 327). El instante como presente propio queda definido en

Heidegger como «presentación» [*Gegenwärtigen*], en tanto que la presentación puede ser incompleta, produciendo un ahora: el instante como presentación propia solo se revelará al abandonar el modo esencial y corriente de estar-en-el-mundo, recuperando aquí el devenir hacia la muerte por el que el instante se temporizaría desde el futuro propio.

Para definir su noción del instante, y así lo demostraría en su conferencia posterior a *Ser y Tiempo, Die Grundprobleme der Phänomenologie* (1927), recogida en el tomo 24 de la *Gesamtausgabe*, Heidegger (1992) recupera de la tradición aristotélica el concepto de «kairós» [*καιρός*], aunque Aristóteles (384-322 a. C.) nunca lo nombre —al menos en las traducciones modernas— y tengamos que dilucidar su «kairológia» de la acción y la virtud a través del concepto de oportunidad y del saber circunstanciado, que emplea en múltiples ocasiones²². Ese kairós como tiempo oportuno no tendría que ver, por supuesto, con el tiempo «kronos» que Aristóteles estima mide las acciones imperfectas. Para Aristóteles (1995), el tiempo tiene que ver con el movimiento, por lo que podemos percibir un

²² Veáse cómo, en *Ética a Nicómaco*, Aristóteles (2014) se refiere en múltiples ocasiones al concepto de «tiempo» cuando este se aplica al bien, desde la categoría de oportuno: «dar dinero y gastarlo está al alcance de cualquiera y es fácil; pero darlo a quien debe darse y en la cantidad y en el momento oportuno y por la razón y en la manera debidas, ya no todo el mundo puede hacerlo y no es fácil» (p. 178), continuando el mismo consejo más adelante: «lo oportuno se refiere a las personas, a las circunstancias y al objeto (...) El espléndido se parece al entendido, pues es capaz de percibir lo oportuno y gastar grandes cantidades convenientemente» (pp. 217-218). Asimismo, señala que: «dado que el bien se dice en los mismos sentidos que lo-que-es —pues se dice tanto en el qué-cosa (así, dios y el pensamiento) como en la cualidad (las virtudes), en la cantidad (lo medurado), en la con-relación-a algo (lo útil), en el tiempo (la oportunidad), en el lugar (la residencia) y otras cosas de esta clase— es evidente que no podría ser común un bien general y único, pues no podría decirse en todas las categorías, sino en una sola» (p. 138). De igual manera, en *Ética Eudemia*, dice: «El bien, en efecto, se emplea en muchas acepciones, tan numerosas como las del ser. Así, tal y como ya se ha analizado en otras obras, la expresión "ser" significa sustancia, cualidad, cantidad, tiempo, y se encuentra, además, tanto en el hecho de ser movido como en el de mover; y el bien existe en cada una de estas categorías: en la sustancia, como intelecto y Dios; en la cualidad, como lo justo; en la cantidad, como la moderación; en el tiempo, como la oportunidad; en el movimiento, como maestro y discípulo. Y así como el ser no es uno respecto de las categorías mencionadas, así tampoco el bien, y no hay una ciencia única ni del ser ni del bien» (p. 425).

antes y un después. Puesto que el movimiento es numerable, el tiempo también lo sería, por lo que el ahora, para la filosofía aristotélica, sería aquel tiempo que sucede sin movimiento, pero que se percibe porque hay un antes y un después, haciendo que dos horas distintos sean el mismo ahora, aunque su ser sea distinto. “El ahora es siempre el mismo, pero nunca lo mismo, es decir, los diferentes ahora irrepetibles son diferentes fases de un presente persistente: en esto se funda la continuidad del tiempo” (p. 274). Por otro lado, el tiempo oportuno tampoco tiene que ver con el «aión», que en Aristóteles interpretamos como el tiempo del «ser en el tiempo», en el sentido de que todas las cosas que son en el tiempo son contenidas en el tiempo. Ese tiempo oportuno, que escaparía a la numeración del tiempo en tanto que movimiento, partiría de la consideración platónica del kairós, que el filósofo germano-puertorriqueño Manfred Kerkhoff (1937-2007) (1992) define —en relación con el diálogo entre Alcibiades y Sócrates, atribuido a Platón— como el “momento pleno que reúne dentro de sí todo lo anterior y posterior” (p. 81).

En su libro *Kairos. Exploraciones ocasionales en torno a tiempo y destiempo*, Kerkhoff (1997) plantearía la siguiente definición de kairós: “*καῖρός* (incluyendo sus derivados y sus traducciones al latín), se trata del lugar, tiempo y modo justos, tanto del acontecer no humano, como de la acción humana. Más concretamente, *καῖρός* apunta a un lapso o momento extraordinario del tiempo vivido, y lo extraordinario (sagrado) de ese tiempo” (p. 10). Esta alusión del kairós al tiempo de lo sagrado nos va a conectar directamente con la noción de tiempo que el cristianismo primitivo heredó de la tradición griega y en el que Heidegger también se iría a fijar. Esta tendencia a la interpretación del tiempo oportuno como una apoteosis mística del evento marcaría una de las principales diferenciaciones tras el pliegue

heideggeriano. El gnosticismo llega a Heidegger como un encargo de Husserl, quien le comisionaría para aplicar los principios de la fenomenología al ámbito de la religión, y de él parece encontrar una dimensión ante la trascendencia al tiempo que recuperaría en el *Dasein*. Son en estos primeros textos protocatólicos (como pudieran ser las *Epístolas Paulinas*) en las que podríamos apreciar una consideración del tiempo helenístico que nos ofrecerían una tradición del kairós hasta prácticamente el Renacimiento, y, posteriormente, hasta Heidegger —como se ha explicado más arriba— e incluso hasta Foucault —como describiremos más adelante—.

Para entender la manera en que san Pablo genera una lexicografía cristiana del griego para la religión cristiana, sería interesante en este punto atender a cómo Grecia representaba a Kairós, el dios de la oportunidad. Seguramente nos es familiar esa expresión del refranero español que nos dice que «la ocasión, la pintan calva»²³, traducible en un consejo que nos incita a tomar decisiones en el «momento oportuno» y no vacilar cuando la oportunidad se nos presenta. Esta expresión es, con toda seguridad, un proceso de castellanización oral derivada de la tradición italiana —y, por tanto, de la latina— que representaba la imagen grecorromana de la diosa Ocasión, a quien se personificaba como una mujer con

²³ Similar a la nuestra, encontramos la expresión italiana «*tener la fortuna pel ciuffo*» [sostener a la suerte por el mechón], la inglesa «*to take time by the forelock*» [tomar el tiempo por el copete], y la holandesa «*gelegenheid bij de haren grijpen*» [aprovechar la oportunidad por los pelos]. Menos pictóricas que la calvicie de nuestra oportunidad, estas expresiones están analizadas por John E. Matzke en *On the Source of the Italian and English Idioms Meaning 'to Take Time by the Forelock'* (1893), quien, analizando el *Orlando Innamorato* (1495) del poeta del Quattrocento Matteo Maria Boiardo, rastrea las expresiones presentadas, incluidas en la historia de Orlando —«Quien en el mundo busca haber tesoro, o deleite, o que sigue honor o estado, ponga la mano a la coleta de oro de mi frente y es bienaventurado» (Boiardo, Estrofa 58)—, hasta las mismas estatuarias que analizaremos posteriormente.

un largo flequillo sobre su frente, pero calva en el resto de su cabeza. Una representación común de Ocasión es la que se encuentra en el fresco de *Occasio e Poenitentia*, datado en torno al 1500 y atribuido a la escuela de Andrea Mantegna. En el fresco, una figura masculina intenta atrapar a Ocasión, quien gracias a las alas de sus pies escapa del zafar del hombre, que es recogido por Penitencia. Francesco Salviati representaría esta misma noción del «tiempo inasible» entre 1543 y 1545 en otro fresco conocido como *Tiempo como ocasión* (Fig.13). Sin embargo, la figura de Salviati difiere mucho de la representación de la Ocasión de Mantegna. Salviati parece fijarse en las representaciones griegas del dios Kairós como un joven musculado y alado, calvo en su coronilla, con los pies alados (al igual que Ocasión), que sustenta en su mano izquierda una balanza mientras, con su dedo índice, mueve uno de los platillos como indicando que será la ocasión quien finalmente incline el fiel de la balanza hacia un lado o hacia el otro. Podemos encontrar esta misma representación del Kairós griego en un fragmento de sarcófago romano, datado del siglo II d. C. (Fig.14), que estuvo presente en la exposición *ROMA SPQR* (2007), llevada a cabo en la Fundación Canal Isabel I. Esta representación de Kairós ha llegado a nuestros días gracias al poeta Calímaco (310 a. C.-240 a. C.), quien nos ayuda a trazar una historiografía que el poeta inicia con una desaparecida escultura en bronce del escultor Lisipo (390 a. C.-ca. 318 a. C.), situada en el ágora de Sición y que se acompaña de un epigrama compuesto —tal y como nos cuenta Kerkhoff (2001) en el texto «La ocasión: imagen y concepto»— por Posidipo (310 a. C.-ca. 240 a. C.), y publicado en la *Anthologia graeca*, en la recopilación de la *Antología palatina* según el manuscrito de Heidelberg, epigrama en el que se le atribuía la forma al tiempo oportuno. El poema de Posidipo (1978), recuperado por Calímaco, diría así sobre el tiempo inasible:

«(...) —Y tú, ¿quién eres? —La Ocasión poderosa. —¿Por qué vas de puntillas? —Corriendo estoy siempre. —Y las alas en los pies, ¿por qué? —Vuelo como el viento. —¿Y por qué esa navaja en la diestra te veo? —A los hombres muestro que más veloz soy que cualquier instante. —¿Y el cabello en los ojos? —Asírmelo puede el que salga a mi encuentro. —¿Y por qué lo de atrás está calvo? —Una vez que he pasado con rápidos pies, nadie luego, aun deseándolo, puede por detrás agarrarme. —¿Y por qué te ha esculpido el artista? —Me puso en el atrio como enseñanza, amigo, para todos». (pp. 152-153)



Fig. 13. Francesco de Rossi (Francesco Salviati), detalle del fresco en Palazzo Vecchio, Florencia, ca. 1544.



Fig. 14. Autor desconocido, basorrelieve romano de Kairós, 160-180 d. C.

Algunas claves para pensar quién era Kairós para san Pablo y el gnosticismo nos las ofrece el fabulista platoniano Fedro, en una noción que es recogida por el historiador franciscano fray Isidoro Rodríguez (1904-2000) (1964) en el texto «Del "Kairós" clásico al de San Pablo». Rodríguez sitúa las representaciones de las que

hemos hablado anteriormente como las “representaciones plástica del proverbio griego *καιρός αρπάζω* y *καιρός λαμβανειν*, literalmente «coger al Kairós u Ocasión»” (p. 109), permaneciendo en el imaginario de escritores eclesiásticos griegos y bizantinos, como hubieran sido Horacio o Publirio Siro, hasta el siglo XV y extendiéndose en el refranero popular italiano y español, utilizado, por ejemplo, por Cervantes al describir a Sancho Panza. Platón presenta distintas nociones en las que el tiempo oportuno, la ocasión, se presenta como un conocimiento del saber en el amor, en la persuasión y en el trabajo²⁴. Y es en esta noción del trabajo en la que Rodríguez reconoce el atractivo que el kairós habría causado a san Pablo como percepción del momento oportuno, pero también la velocidad de apreciación del momento decisivo —enfaticado por la inasibilidad de Kairós— sería, tal y como reconoce el franciscano, la fuente de inspiración del sagrado trabajo cristiano, del llanto de Cristo cuando Jerusalén no aprovechó el momento de su salvación, y de la espera atenta a la parusía [*παρουσία*].

²⁴ Véase algunas citas de Platón (1871): «Así es que hay hombres a quienes persuadirán ciertos discursos en determinadas circunstancias por tal o cual razón, mientras que los mismos argumentos moverán muy poco a otros espíritus (...) cuando él posea todos estos conocimientos; cuando sepa distinguir las ocasiones en que es preciso hablar y en las que es preciso callar (...) sólo entonces poseerá el arte de la palabra» (pp. 335-336); «Pero los que no están enamorados, no pueden, ni alegar los negocios que han abandonado, ni citar las penalidades sufridas, ni quejarse de las querellas que se hayan suscitado en el interior de la familia; y no pudiendo pretextar todos estos males, que no han llegado a conocer, sólo les resta aprovechar con decisión cuántas ocasiones se presenten de complacer a su amigo» (p. 269); «lo más natural es, que un amante, que desea que le envidien su suerte, creyéndola envidiable, sea indiscreto por vanidad, y tenga por gloria publicar por todas partes, que no ha perdido el tiempo, ni el trabajo» (pp. 269-270).

Podría ser —y así lo contemplan autores como Kerkhoff o el español Antón Pachecho (1952-)— que esa idea del kairós en la parusía cristiana inspirara a Heidegger, siguiendo, en parte, una tradición que se remonta a Kierkegaard (1813-1855) para definir la angustia. Para Heidegger (2005a), tal y como describe en su *Introducción a una fenomenología de la religión* (1921), el cuándo de la parusía de san Pablo “está determinado por el cómo del comportarse, que, a su vez, es determinado por el ejercicio de la experiencia fáctica de la vida en cada uno de sus momentos” (p. 131). El comportamiento durante la parusía, según la lectura de san Pablo, tiene que ver con lo que Heidegger desarrollaría como la «elección auténtica», que no se basaría en la mera satisfacción de deseos o necesidades, sino que surge como autoconocimiento tras una comprensión profunda de la propia existencia y una reflexión sobre lo que es importante y significativo para el ser. La caída [*Verfallen*] en el mundo, que Heidegger obtendría del término agustiniano de «tentación» —como sentido del ser arrojado en el mundo—, radicaría en la comprensión del mundo y en su disolución en el mundo, eyectadamente en la cotidianidad o según una estructura existencial, y se daría en función de una temporalidad en la que presenciar el mundo tiene como correlato al presente. La angustia se daría como la respuesta de la existencia inauténtica ante la caída; es una experiencia que surge ante la posibilidad de elección auténtica y muestra la finitud y la contingencia de la existencia humana. La angustia, por lo tanto, surge en el kairós y es una manifestación de la libertad y responsabilidad que el individuo tiene ante la elección auténtica.

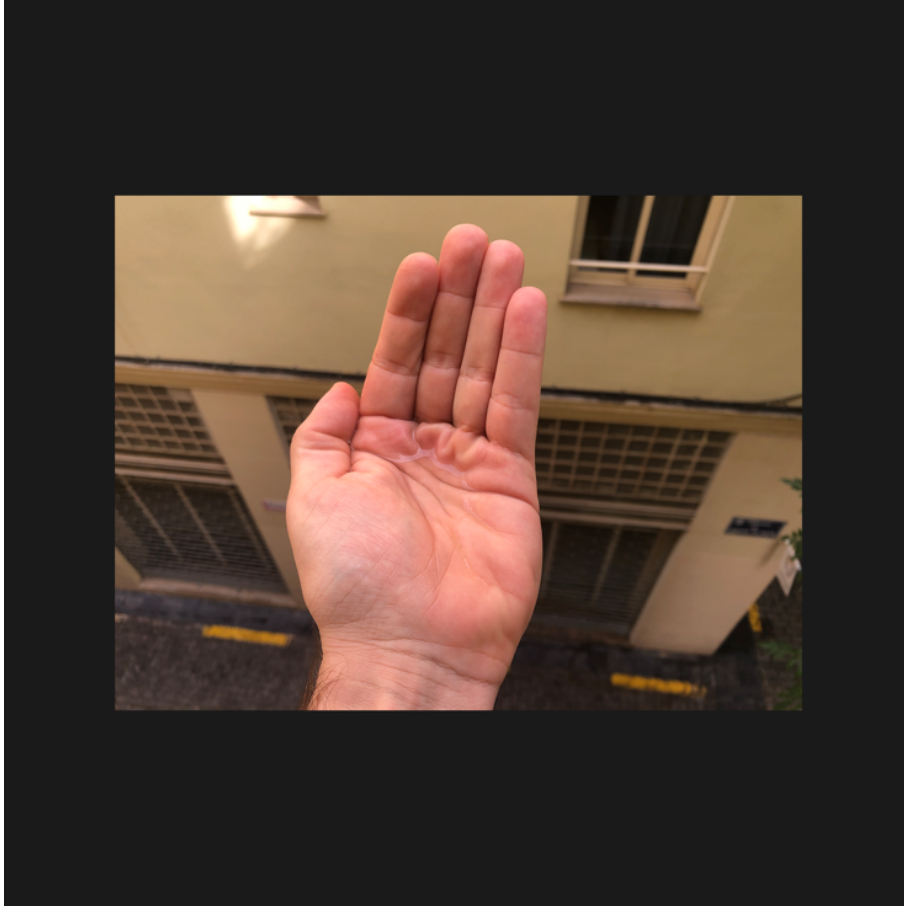


Fig. 15. Álvaro Porras Soriano, *Pluviómetro de lluvia de diciembre un día de lluvia de abril, 2023.*

Ahora bien, demos un giro contextual a esta revisión sobre el tiempo oportuno. ¿Cuál sería nuestra decisión inasible? ¿Cómo podemos darnos cuenta del instante que se nos presenta si no podemos anteponernos a su aparición ni prenderlo en su marcha? ¿Es quizá el kairós el tiempo de los reflejos automáticos, del actuar inconsciente, o en cambio es el tiempo de la reflexión profunda en los *durantes* de la espera? Para responder a esta «kairosología» contemporánea del tiempo oportuno, queremos recurrir a uno de los textos que nos han acompañado mientras

pensábamos la dimensión del tiempo a lo largo de este trabajo: *Foucault y kairós: los tiempos discontinuos de la acción política*, de la antropóloga y filósofa argentina Senda Sferco (2015).

En su genealogía del kairós en clave foucaultiana, Sferco se centra en el concepto de «discontinuidad», con la que se afirmaría “la importancia de la apertura de un espacio y de un tiempo para la dispersión y la disolución de lo identificatorio, donde el sujeto crea (y crea las condiciones para su potencia) a partir de las tensiones de estos movimientos” (p. 33). Para Foucault —de quien obtendremos una noción amplia del término en *Las palabras y las cosas* (1966) al cuestionar cómo se producirían, por ejemplo, los cambios en el orden de pensamiento en una misma sociedad en torno al trabajo, la vida y el lenguaje—, las discontinuidades se deberían a cambios, normalmente producidos desde el exterior, en las estructuras sociales y políticas, en las formas del Poder y en la producción y circulación del conocimiento. La discontinuidad —según Foucault (1998)— pone en cuestión la noción de una historia progresiva y lineal, y reconoce cómo el conocimiento y la verdad se producirían como construcciones sociohistóricas afectadas por dislocaciones y aperturas. En esta clave, Sferco identifica el modo en que el tiempo del kairós sería el tiempo de la discontinuidad, entendiendo a este como un tiempo plural y disruptivo. Para ello, recurre a la genealogía foucaultiana sobre nosotros-mismos, en tanto que subjetividad y verdad, entendiendo el análisis del filósofo francés como “un dominio armado de modalidades, de efectos, de maneras, de cualidades de una temporalidad que va permitiendo modular, en ciertas condiciones y por cierto lapso de tiempo, otras experiencias posibles” (p. 255).

Sferco retoma la urgencia de los discursos críticos de Foucault en una clave temporal, en la que el sujeto que reconoce y enuncia una verdad se encuentra en un posicionamiento que es «estar-diferir». La autora recupera a Foucault de la mano del filósofo francés, gran especialista en el autor de la Universidad de París-XII, Frédéric Gros (1965-) para reconocer cómo se produce ese estar-diferiendo en la parresia foucaultinana como una “temporalidad subjetivante de una continuidad” (p. 321). Foucault (2001), desde las conferencias pronunciadas en el Collège de France, plantearía la parresia como una voluntad a través de la cual la persona que usa la parresia, *parresiastés*, “dice todo cuanto tiene en mente: no oculta nada, sino que abre su corazón y su alma por completo a otras personas a través del discurso” (pp. 36-37). La parresia haría alusión a una relación dialógica directa, sin retórica, en la que el hablante muestra lo que cree realmente. La categorización platónica de la parresia en la antigua Grecia atribuiría a esta un tinte peyorativo, de lo que podemos leer que la temporalidad de la parresia sería también un mal uso de la posibilidad de discurso —volvámonos a fijar en la forma en la que un amante puede hablar de su amor para Platón—. Sin embargo, es ampliamente común la aparición de la parresia positiva en los textos clásicos, desde los que Foucault se posicionaría y en los que el *parresiastés* es tan sincero como su discurso verdadero. De esta manera, la parresia analizada por Foucault tendrá más que ver con la actividad verbal empleada que con la noción cartesiana de la verdad moderna como evidencia lograda tras la coincidencia entre creencia y experiencia probatoria.

¿Qué hay de verdad en un discurso pronunciado? Y, sobre todo, desde el juego de subjetivación de la verdad, ¿quién es el *parresiastés*? Foucault, en base a los textos de Plutarco o de Galeno, lo enuncia claramente: es aquel que en su discurso

asume un riesgo o un peligro para sí mismo en función de su verdad. La parresia es, por tanto, la voluntad por enunciar discursos críticos, pero fundamentalmente, desde la alteridad y desde las luchas contra las hegemonías del Poder. Sferco (2015), en función de las reglas de prudencia de la parresia que Foucault plantearía, detecta cómo hay una alusión al *kairós* en la parresia en tanto que la verdad debe pronunciarse en el momento oportuno para producir un cambio: “en el filo de la imposible certeza de su continuidad, la parresia deberá atender a la consideración de las condiciones de su coyuntura, a la composición del tejido «oportuno» de sus «ocasiones»” (p. 328)²⁵. La parresia como un arte de la conjetura es entonces el discurso crítico contra la hegemonía en el momento oportuno para favorecer el cambio y evitar su completa realización. El estar-diferir significa aquí producir la verdad como diferencia, en tanto que esa producción de lo verdadero es el “tejido de coyunturas y de posiciones desde las cuales poder producir las oportunidades de *kairós* como tarea de una práctica de libertad” (p. 333).

²⁵ Si recuperamos la cita del libro del Sferco, podemos reconocer la manera en que Foucault (2001) alude directamente al *kairós* cuando analiza la parresia en *L'herméneutique du sujet* (1982): «Es decir que lo que define esencialmente las reglas de la parresia es el *kairós*, es la ocasión, la ocasión siendo exactamente la situación de los individuos los unos en relación con los otros y el momento que elegimos para decir esta verdad. Es precisamente en función de aquel a quien se dirige y del momento en el que se dirigen a él, que la parresia debe modificar no el contenido del discurso verdadero, sino la forma en la cual este discurso es lanzado» (p. 367). De igual manera, encontramos una definición de *kairós* en la lectura que Foucault (2001) hace de Aristóteles y de Filodemo (ca. 110 a. C.-ca. 35 a. C.) como el tiempo del arte conjeturable, en oposición al metódico: «un arte conjetural se basa en tomar en consideración el *kairós*. Y, dice Filodemo, hay que tener mucho cuidado al dirigirse al discípulo; debemos demorar el tiempo que sea necesario para intervenir con ellos. Pero nunca debes retrasarlos demasiado. Tienes que elegir exactamente el momento adecuado. También debe tener en cuenta el estado de ánimo en el que está hablando, porque puede hacer sufrir a los jóvenes si los reprende con demasiada dureza en público. Nosotros también podemos hacerlo, y este es el camino que debemos elegir, de modo que todo suceda en el placer y en la alegría (*hilarós*). En esto, en este aprovechamiento de la ocasión, la parresia, dice Filodemo, recuerda bastante el arte o la práctica del navegante y la práctica del médico» (p. 371).

A lo largo de este trabajo encontraremos distintas puestas en marcha de esa elaboración de discursos críticos desde momentos oportunos. Entre ellas, cabe destacar algunas propuestas en las que las prácticas discursivas se oponen a determinados regímenes de Poder desde una ocasión tan imperceptible que solo son reveladas cuando los márgenes del arte las proclaman como diferencias al vivir cotidiano. Encontramos una materialización del tiempo del kairós, entre otros, en algunas de las prácticas más extratemporales de artistas como Jiri Kovanda, Keiji Uematsu o la dupla p.t.t.red, de los alemanes Stefan Micheel (1955-) y Hans H.S. Winkler (1955-). Aunque nos explayaremos un poco más sobre los otros artistas en capítulos posteriores, nos interesa detenernos aquí en p.t.t.red para dar un ejemplo de cómo comprendemos el kairós desde las propuestas del arte de acción en un momento oportuno, enunciado como el discurso del *parresiaestés*.

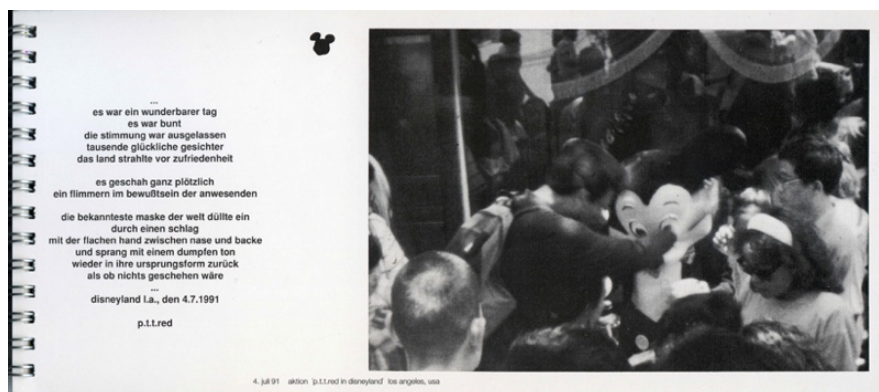


Fig. 16. p.t.t.red, *Ohrfeige für Mickey Mouse*, 1991.

Un 4 de julio, concretamente el de 1991, p.t.t.red abofetearon a Mickey Mouse. Despleguemos el contexto: en 1990 estallarí el conflicto bélico que posteriormente se conocería como la segunda guerra del Golfo (1990-1991), en la que el Irak de Sadam Hussein —que invadiría Kuwait, reclamando una anexión

territorial y tratando de expoliar sus reservas petrolíferas, urgido por la crisis en la que el país iraquí se sumió durante su guerra contra Irán (1980-1988) y la pérdida de la hegemonía en Oriente Medio— se enfrentaría a la coalición internacional apoyada por la ONU y liderada por el general estadounidense Norman Schwarzkopf, causando más de cien mil muertes, en su mayoría del bando iraquí. Durante los últimos días de este conflicto armado, se llevaría a cabo una de las operaciones militares más críticas de la última década del siglo XX, clave para entender el posicionamiento político-militar entre EE. UU. e Irak (semilla de las posteriores invasiones estadounidenses durante el mandato de George Bush). Nos referimos a la Operación Tormenta del Desierto, la única batalla de la segunda guerra del Golfo en la que interviene la ONU. Tras la demanda de Arabia Saudí, en proceso de tratado económico con EE. UU., el ejército de este último se instala en territorio iraquí, boqueando la ayuda a Irak por parte de La Liga árabe y evitando el apoyo de una URSS en desmantelamiento. Desechadas las negociaciones entre la ONU e Irak, al alba del 17 de enero de 1991, se inicia la Operación Tormenta del Desierto, retrasmiteda íntegramente por la CNN (una estrategia mediática que EE. UU. aprendió en Vietnam, en su voluntad por hacer más aceptable el conflicto a la opinión pública a base de retransmitir lluvias de misiles sobre los hogares de civiles en Tel Aviv y Bagdad y enunciar a las personas asesinadas como daños colaterales o golpes quirúrgicos al gobierno iraquí: el 70% de 90.000 toneladas de bombas de la ONU lanzadas sobre bases militares, edificios gubernamentales y emplazamientos de recursos «falló» su objetivo, alcanzando zonas urbanas de las principales ciudades). Después de la toma de control del espacio aéreo por parte de las fuerzas de la ONU, una ofensiva terrestre de cien horas —en lo que se conoce como la batalla de tanques más atroz de la historia— y la invasión estadounidense del sur del país, Irak se rinde, retira sus tropas y acepta sin condiciones las resoluciones de

la ONU. La guerra se extendería hasta marzo de 1991, momento en el que EE. UU. y la coalición retiran sus tropas, e Irak repliega a su ejército en un movimiento de tierra quemada, incendiando el territorio y destruyendo 732 pozos kuwaitís, provocando uno de los mayores desastres ecológicos del siglo XX en la región.

Fruto de la victoria estadounidense sobre el símbolo hegemónico de Oriente Medio, el 8 de junio de 1991 el gobierno estadounidense programa un gran desfile en el que se rinde honores al ejército que participó en la Operación Tormenta del Desierto. Encabezado por el entonces presidente George H. W. Bush, las calles de Washington D. C. se llenaron del medio millón de efectivos que participaron en la guerra, más de doscientas mil personas que se agolparon para recibirlos, y una curiosa figura propagandística: un Mickey Mouse que, acompañando a la comparsa del desfile con la intención de divertir a los más pequeños, conectaba a la gran figura del capitalismo infantil con la guerra —una noción que ha sido más que trabajada y explotada por artistas como John Keane o Banksy—. Tras esta puesta en relación de contratos entre el ejército de EE. UU. y Disney (que comenzaría durante la Segunda Guerra Mundial²⁶), los artistas de p.t.t.red —residentes en territorio estadounidense durante la realización de un proyecto de gran escala que les estaba llevando a recorrer EE. UU. y México, *Argonauts* (1990-1991)— volvieron a encontrarse con Mickey, un mes después, inmiscuido en un nuevo desfile de tintes patrios: el desfile del acto del Día de la Independencia. El 4 de julio de 1991, el Disneyland Park de Anaheim (California) continuaba con su tradicional celebración de la gran fiesta estadounidense. Allí, el desfile de la tarde —

²⁶ Véase el interesante proyecto de tesis doctoral del historiador Rodolfo Vidal González, *La actividad propagandística de Walt Disney durante la Segunda Guerra Mundial* (2000).

normalmente un momento de recreación para los fanáticos de los protagonistas de Disney— se teñía de barras y estrellas mientras los altavoces del parque retransmitían una y otra vez el *The Star-Spangled Banner*, momento que Micheel y Winker, tras recibir autógrafos de la mano de Mickey Mouse, aprovecharon para abofetear al símbolo de la compañía en un ejercicio que ellos mismos definen como una defensa ante la pérdida de inocencia del ratón. Tras ello, y perseguidos por el equipo de seguridad del complejo, escaparon hacia México en autobús, continuando con su viaje argonáutico.

La propuesta de p.t.t.red se presenta como un aprovechamiento del momento exponiendo su verdad y, por lo tanto, la verdad en tanto que alguien es tan valiente como para decirle la verdad a otras personas, como un método de sanación a través de una justa medida de su rivalidad en una intersección hermenéutica. El kairós en la bofetada a Mickey Mouse es un discurso *parresíastés* que busca enunciar distintos niveles de significado en el que la comedia (entendida como el camino hacia el «*hilarös*» que Foucault interpretaría del tiempo oportuno) y la sorpresa (como es característico en la obra de los alemanes) sitúan momentos kairológicos dentro de campos complejos. En su práctica como argonautas del territorio norteamericano, p.t.t.red encajan todavía mejor en la interpretación foucaultiana del *Peri Parrhesias* de Filodemo de Gadana: navegantes, una contemporaneidad de las figuras hesiódicas, en las que la búsqueda de la ascesis [áskēsis], al contrario que el ascetismo cristiano que se aleja del mundo, hace por reconocer los signos como si fueran lecturas del cielo que, ante el mal tiempo o la falta de tiempo estacional, ayudan a llegar a buen puerto o, en su caso, a un autobús de camino a México.

3.2. Lo efímero contemporáneo

La concepción kairológica del tiempo adquiere una simbología específica a lo largo del siglo XX, adecuando este tiempo de revelación y señalamiento a las nuevas conductas que la vanguardia moderna imprimiría en las estipulaciones sobre el tiempo. Como diría Baudelaire (1821-1867) (2021), “la modernidad es lo fugitivo, lo transitorio, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (p. 83). Entre grandes pabellones y proyectos arquitectónicos destinados a una fugaz exposición de la aceleración moderna, entre el caminar del paseante que es centro del mundo mientras permanece oculto a él, incluso en los grandes rascacielos de cristal Van der Rohe, lo efímero se resignificaría en un hacer eterno, o al menos en una extracción de lo que de eterno hay en lo transitorio, al margen de la moda y en búsqueda de la belleza donde se supondría que no estaba y que configuraría la asimilación de lo real en el periodo moderno, con sus más que evidentes reverberaciones en la posmodernidad y en la contemporaneidad, como veremos en este apartado.

Como dice Christine Buci-Glucksmann (1952-) (2006): “La búsqueda de lo efímero se vuelve explícita en los años 60, no obstante, sólo con el paso histórico de una cultura de los objetos y de las permanencias a una cultura de los flujos y de las inestabilidades globalizadas, es cuando se ve desarrollarse un nuevo tipo de imágenes «post-efímeras» que yo he llamado «imágenes-flujo»” (p. 15). La condición postefímera que atraparía la noción del tiempo contemporánea y que Buci-Glucksmann presenta, responde a un modelo en constante transformación en el que el mundo natural y social que componen lo real han asimilado el cambio,

lejos de la inmutabilidad del mundo antiguo creado por Dios o amenazado por Némesis, e incorporándolo a su realidad existente. El flujo que caracterizaría al pensamiento temporal de la realidad contemporánea queda atado, indudablemente, a la concepción de movimiento que Hegel (1770-1831) ya anunciaría como una fuerza racional que organiza el mundo, de donde surge el paso entre el ser-no y el ser-devenir; lo efímero de este paso bidireccional estaría siempre dialécticamente ligado a la permanencia para poder ser lo que es, siempre que se disponga de una escala temporal lo suficientemente adecuada para poner en relación dichos estados de la realidad. Pero ¿qué sucede si esa escala se ve interrumpida por el propio ritmo del movimiento? ¿Por qué se nos hace plausible reconocer como todo lo permanente se vuelve efímero, adoptando la perspectiva temporal adecuada, y sin embargo se nos escapa el momento oportuno del tiempo efímero, haciendo que los sistemas sociales sean frágiles y las estructuras políticas inestables? El tiempo efímero quizá obliga al sujeto a una velocidad de identificación del tiempo que, al partir de la cosmogonía de lo real, simplemente se le escapa, teniendo como una alternativa un «manierismo del tiempo» —como recogería Buci-Glucksmann del filósofo Vladimir Jankélévitch (1903-1985)— en tanto que “si todo huye, hay que aprovechar la ocasión en una innovación continuada y practicar un «manierismo ocasional». Pues sólo la manera es capaz de captar la llegada del acontecimiento, su «hay», sustituyendo el hecho de ser por el acto de advenir” (p. 20).

Abandonar las maneras, en este caso, confabularía una destemporalización del tiempo, en la que lo efímero ya no fuera apreciable, sino una consciencia frágil de celebración constante de un presente asido. El tiempo, como una variable esencial de la producción tecnocapitalista, provoca el «culto de la urgencia» que Buci-

Glucksmann recoge de Nicole Aubert (1948-), que haría que la perspectiva sobre el tiempo nos encarcelase en “los nuevos bloques de tiempo del presente, propios de este meta-tiempo a la vez fluido, secuencial y ultrarrápido. Como si el conjunto de la cultura y de lo social se hubiera apoderado de nuestra paradoja inicial de lo efímero en el arte” (p. 48). El «culto de la urgencia» como escala temporal de la sociedad hipermoderna es la característica principal de los cambios sociales contemporáneos, que vertebra en las propias concepciones del tiempo que se establecen en el discurso común. En términos de Aubert, estos modelos del tiempo responden a tres tipologías metafóricas: un tiempo que tiene que ver con el fluir de un río, como una visión cosmológica del tiempo que permanecería en un fluir constante en una dirección falseada por nuestra perspectiva efímera del tiempo, en relación al tramo del río que podemos contemplar; un tiempo que puede poseerse, el «tener-tiempo» que se significa en el tiempo de una sociedad capitalista y que surgiría en esa ruptura con el tiempo divino y metafísico; y un tiempo acelerado y comprimido, que lejos de responder a la estabilidad del tiempo físico como dimensión, se adapta violentamente a los ritmos de producción y de sociabilización capitalistas. Estas tres metáforas trazan la urgencia permanente, como una respuesta hiperreactiva a la tiranía de un tiempo angustiante, que marcaría la lógica inherente de lo efímero contemporáneo.

Esta doble concepción de lo efímero, como un asir de lo inmanente y como una afirmación que integra la fluidez, macarían las posibles lecturas que las prácticas artísticas van a hacer de la asimilación del tiempo en cuanto a su realidad inabarcable. El imperio de lo efímero propio de la cultura de masas, como una estetización constante de lo efímero, se repiensa desde las prácticas artísticas en

obras (como las que veremos en el siguiente apartado de este trabajo) desde las que, en palabras de Buci-Glucksmann:

«lo efímero no se reduce al presente sacralizado de nuestras sociedades. Pues ello implica una especie de captura-recepción del tiempo, de sus ínfimas modulaciones que animan el presente, le otorgan su tonalidad, su "matiz", y recrean sus pasos y fragilidades. En este arte de la atención y de la espera, puede dar lugar a una "estética" que no sería ya una ciencia del juzgar o una historia del espíritu, sino más bien una explicación transversal de las sensibilidades, una *aesthesis*, siempre subestimada en provecho sólo de la visión y su pureza». (p. 51)

3.3. Lo efímero conceptual

Tal y como señalan los historiadores Juan Vicente Aliaga (1959-) y José Miguel G. Cortés (1955-) (1989) al comienzo de su *Arte Conceptual revisado*, para describir las prácticas conceptuales que se desarrollarían entre los años sesenta y setenta del siglo pasado: "Si el orden racional que trajo la vanguardia con su férrea creencia en el futuro, en el progreso y en la revolución social se había ido desmoronando, paulatinamente, el Arte Conceptual venía a acentuar esa decadencia" (p. 7). El arte conceptual, sin duda, es una propuesta de atención kairológica a tiempos que se vuelven impronunciables, a una temporalidad de lo presente que busca situarse a sí misma como una inmanencia de la propia vida. Esta corriente responde a una idea que ya desde el Renacimiento marcaría una distribución entre el arte y la vida en los albores del fin de la modernidad, en la que la aceleración del tiempo social

que acabaría provocando el paradigma posmoderno empezaba a experimentarse como un contratiempo. En este contexto, el arte conceptual —en tanto que presta atención a las inmanencias de la vida, a sus efimeridades— transformaría la perspectiva artística de la tardomodernidad en un proceso configurante de la realidad, abandonando la imagen externa de la vida, fuera de artificio y dentro del valor simbólico de las experiencias comunicativas. Sin embargo, no podemos olvidar que esta interrelación arte-vida —que ni mucho menos es exclusiva de las diagnosticadas como prácticas conceptuales— solo adquiere un valor kairológico cuando apuntan a espacios intersticiales de la realidad. De esta manera, el valor de lo efímero que se ha estudiado con relación a la inmanencia de las prácticas conceptuales ha otorgado, en la mayoría de los casos, el papel protagonista a su incapacidad coleccionable, es decir, a la imposibilidad de su musealización con la que la práctica conceptual, lejos del documento, encarnaría su propia aproximación a la tradición posduchampiana. En objeción a esto, la voluntad efímera —en tanto que kairológica— del arte conceptual que contemplamos aquí pretende olvidar esta puesta en (o esta desposesión de) valor mercantil, que quizá no tendría mucho que hacer fuera de los espacios hipermodernos, y se propone como una revisión de las maneras con las que el sujeto es capaz de asir el tiempo oportuno desde una metodología estética conceptual.

Si el arte conceptual es uno de los últimos extractores de la modernidad estética occidental, también lo será de los condicionantes desdeñados de su propia construcción temporal. Peter Osborne (1958-) (2010), en *El arte más allá de la estética* (2010), propone la siguiente interpretación de la lectura temporal del relato histórico en los albores de la modernidad:

«Moderno es un término agonístico, que genera conflicto; de ahí la batalla entre los antiguos y los modernos mediante la que el término moderno adquirió por primera vez su importancia epocal y periodizadora en la Europa del siglo XII. Sin embargo, no fue hasta mucho más tarde, hasta el siglo XVIII, cuando una mayor inversión en la temporalidad de lo moderno en cuanto a nuevo —que se registró no ya con lo viejo, sino con toda la temporalidad de la tradición— generó, a finales del siglo, el término "modernidad"». (p. 61)

La modernidad, como *a priori* histórico, que sería matizada en Baudelaire, se correspondería con la dualidad kantiana del ser empírico-trascendental en tanto que, al menos desde el campo artístico, conjuraría toda una lógica de negación performativa que afectaría a la propia lectura de su temporalidad histórica, tanto a pasado como a futuro, desde la Ilustración a las vanguardias y, por su puesto, a la llegada del arte conceptual. De esta manera, las propuestas kantianas y las matizaciones neokantianas de un ahistoricismo moderno —que en su máxima instancia conlleva a la ficción historiográfica de los totalitarismos del siglo XX (el Imperio romano para el fascismo italiano o el católico-medieval para el franquismo)— responderían a una idea fluida de la acepción de lo temporal que sería analizada, como cabe esperar al utilizar estos términos, por Zygmunt Bauman (1925-2017). El ahistoricismo del arte moderno planteado por Bauman configuraría una práctica artística extratemporal, fruto de la concordancia con un tiempo premoderno, pero que, en términos propios de la modernidad, rompía una legibilidad del tiempo eterno, modulándose en un «érase una vez» que no haría otra cosa que señalar la urgencia de la efimeridad del arte. Bauman señala cómo, durante el despertar del conceptual, se recogerían los retazos de la temporalidad histórica fracturada a lo largo de la modernidad del siglo XX, con la intención de

reunir una noción de lo eterno a través de los pedazos del tiempo que corresponden a lo efímero. Ejemplo de ello, Bauman propone que esa recolección de los acontecimientos desapercibidos, olvidados o intrascendentes tomaría forma en algunas de las piezas protagonistas de las corrientes conceptuales de los sesenta y los setenta, como sucedería en el retrato que Braco Dimitrijević (1948-) instalaría, en forma de lona gigantesca en una calle de París, con la fotografía de un peatón que encontró en la misma calle *The Casual Passerby I Met at 11.09 A.M. Paris, Sept. 1971* (1971). De igual manera, Bauman recoge una lectura sobre la obra de Lawrence Weiner, en base a la proposición de Sol Lewitt de un arte conceptual extra-temporal, quien, para Bauman (2007) “sacó la conclusión lógica de las reflexiones de Lewitt: el arte pertenece al proceso verbal del pensamiento, mientras que sus manifestaciones o representaciones materiales pertenecen que quienes las miren, para los que el contenido eterno del arte vendrá a ser como una guía o estímulo para muchas, pero siempre momentáneas, experiencias” (p. 24).

En aras de establecer una temporalidad en las prácticas conceptuales, en función de la propia dimensión cronológica de la modernidad, una de las figuras fundamentales del arte conceptual español, el crítico de arte Simón Marchán (1941-), establece dos maneras de contextualizar el arte conceptual: una, ligada al contexto próximo en el surgimiento de las prácticas conceptuales —lo cual ocupará, focalizado en algunos contextos específicos, el apartado segundo de este trabajo—, y otra contextualización que el autor califica como «más remota», que buscaría las raíces del conceptual en la propia modernidad. Como un arrastrarse en la modernidad, Marchán (1989) establece que en el primado que las prácticas conceptuales dan a la idea (o a la idea de la idea), “la obra preserva al máximo su individualidad y su condición signifiante como una vivencia específica,

inconfundible, propia del sujeto que la ha realizado; es como si el sujeto rumiara todas las posibilidades y se decidiera por una de ellas desde una posición muy personal” (pp. 42-43). En este prestar atención a la posibilidad —que Marchán matiza como una alteración del concepto de temporalidad de las progresiones circulares que aludirían al propio sujeto—, identificamos uno de los principales pliegues que se producirían en las maneras de pronunciar el discurso conceptual. Este pliegue dividiría —quizá menos categóricamente que lo que Marchán pudiera definir—, un conceptualismo de dirección lingüística (el estricto conceptualismo wittgensteiniano) y otro, más laxo, de plena razón antropológica, menos preocupado por las dinámicas y las metáforas del lenguaje, y más atento al carácter fenomenológico y perceptivo que podría ofrecer una ruptura con el automatismo perceptivo que habría imperado en la modernidad estética y en la modernidad de la especificidad del medio que define Osborne²⁷.

²⁷ Osborne (2010) divide la modernidad en relación con la estética en tres fases, periodos o movimientos:

1.º) Modernidad estética: «El modernismo estético negó el sistema de dependencias sociales constitutivo del arte académico de la primera mitad del siglo XIX, basándose en la afirmación de la libertad artística mediante el concepto estético del arte: el arte “libre” o “autónomo”. El modernismo del arte por el arte —la negación de la dependencia— fue el modernismo del arte estético. Aquí estética era una sinécdoque de libertad. En la medida en la que la autonomía artística fue en realidad un logro del mercado, era libertad era, en parte, ilusoria. El esteticismo artístico es una ideología de autonomía (una forma de malinterpretar la autonomía del arte). Sin embargo, en un nivel crítico-práctico, las vanguardias bohemias de la segunda mitad del siglo XIX instituyeron por primera vez el arte estético» (p. 68).

2.º) Modernidad de la especificidad del medio: «El modernismo de la especificidad del medio de Greenberg representa la aclaración lógica artística del modernismo estético, que pone de relieve el hecho de que sus prácticas de natación eran internas al sistema de las artes recibido (es decir, que dependían de los conceptos, históricamente recibidos, de pintura y escultura), aunque pasaban por alto sus afirmaciones en cuanto a la temática. Desde esta perspectiva (para entonces postimpresionista), el modernismo estético en las artes apareció, críticamente, como una redefinición estética de los medios artísticos. La genialidad de Greenberg radica en como supo mediar la preservación de la pluralidad ontológica de las artes, con el concepto general del arte estético, mediante la redefinición histórica y especulativa de “medio” (derivada de Lessing), de tal modo que la cada medio expresara un “elemento irreductible” de la experiencia. En su completad especulativa, el sistema de las artes fue implícitamente proyectado para cartografiar la totalidad de la estética» (p. 71).

3.º) Modernidad genérica, que a su vez está dividida en dos tipos:

- Modernismo genérico 1: «Aquí, la negación del medio es también una negación de la ontología, una negación de la ontología por el nombramiento, o una ontología negativa del nombramiento. (...) El modernismo de una obra individual depende de su capacidad para reclamar y obtener el nombre de “arte” de alguna manera nueva. Es una forma sofisticada (y “enunciativa”) de positivismo» (p. 74).

El paradigma conceptual demarcaría en torno a su efimeridad la noción más importante de todas, la que De Duve (1944-) reconoce como un telegrama transtemporal enviado por Duchamp a finales de los años veinte del siglo pasado y que todo el ejercicio de la modernidad habría recogido en su buzón: la condición del artista, la realidad efímera de esa condición significativa de la subjetividad de la que hablarían Bauman y Marchán. El artista en el marco del conceptual se establecería en una estática concatenación de idearios que tomarían como propia tradición a la condición duchampiana: el ideario de Kosuth —«todo arte es conceptual después de Duchamp»—, el de Beuys (1921-1986) —«el silencio de Duchamp está sobrevalorado» (Museo Jumex, 2019)—, o el de Jack Burnham (1931-2019) —«Obviamente, no importa ni quién es ni si es un buen artista; la única pregunta sensible es: ¿por qué no todo el mundo es artista?» (Museo Jumex, 2019)—; incluso, por raro que parezca, el de Greenberg —«Si todo y nada puede ser intuido estéticamente, entonces todo y nada puede ser experimentado artísticamente (...) Si esto es así, entonces resulta que existe el arte en general: arte que es, o puede ser, realizado en cualquier lugar y en cualquier momento y por cualquiera» (Museo Jumex, 2019)—. El gesto duchampiano, que denotaría la increíblemente gran afluencia de las prácticas conceptuales durante los sesenta y los setenta, también se basaría en una reconstrucción de la temporalidad ante la cual, como defiende De Duve (Museo Jumex, 2019), Duchamp ni siquiera tomaría partido —en tanto que su musealización, como paradigma desde el que las corrientes conceptuales recogerían el testigo, solo se produjo desde el silencio del

- Modernismo genérico 2: «Se basa en teorizar la historia del arte postduchampiano como la historia de una serie modernista de subsecuentes negaciones determinadas del campo artístico, cuya inteligibilidad dedica de las mediaciones críticas que se producen de este modo. Es el modernismo planteado por Adorno en su concepción modernista de la "la preponderancia del arte"» (p. 75).

que hizo gala Duchamp al retirarse a jugar al ajedrez—. Si el urinario firmado por Richard Mutt abre o no la categoría de la tipología antropológica —y extensiblemente subjetivada— del arte conceptual no es algo que vayamos a discutir aquí, lo damos por hecho; sin embargo, aceptar esta afirmación provoca que la lectura de la tradición conceptual se escinda a su vez de la lógica de la tradición modernista, cuyas filiaciones temporales se reconocen, en términos estéticos, interrumpidas. Es decir, el arte conceptual, de base duchampiana, en su génesis, confirmaría una perspectiva de la tradición de la modernidad como una tradición en contra de sí misma: una paradoja argumental que toma presencia en la propuesta kairológica de las prácticas conceptuales, tanto dentro como fuera del marco lingüístico.

El arte conceptual, en general, pondría en correlación el tiempo subjetivo y el tiempo social que harían que la modernidad tuviera esta particular forma de articular una concepción del tiempo. Los tiempos sociales y los tiempos constitutivos del individuo, como marcos efímeros del hacerse presente en el tiempo, responden a su vez a un sentimiento extrapolado hasta la contemporaneidad en el que la norma y la subjetividad de la pulsión social se producen armónicamente dentro de los marcos de control y poder. Por ello, cabe decir que la enunciación de un tiempo efímero, kairológicamente hablando, que provocaría una unidad en el arte conceptual en un contexto globalizado, matizaría la forma en la que ese mismo tiempo es vivido. El desanclaje del tiempo moderno, homogeneizado, abstracto y universalizado, se detona efusivamente en los primeros años del conceptual en base a la atención del ritmo de la vida social. El tiempo efímero en el conceptual es, como cabría esperar, político.

**Apartado 2.
Subrayar notas
sobre arte de
acción mínima**

4. ALGUNAS NOTAS SOBRE ARTE DE ACCIÓN EN EL CONTEXTO SOVIÉTICO

4.1. Conceptualismo de Moscú

Las posiciones oficialistas del régimen soviético marcaron una ruta en la que no había desvíos hacia las —ahora ya superadas— altas y bajas culturas del siglo XX; la cultura de masas, así como la cultura oficial, respondían a un proceso de burocratización que uniformaba e institucionalizaba las prácticas culturales, que tampoco encontraban una salida de mercado, porque no había mercado y porque, en el extranjero, los artistas no oficialistas eran casi tan desconocidos como dentro de la patria rusa. Esta estandarización radical de la producción artística sería el escenario ideal para una serie de subversiones, análisis y empleos irónicos que conformarían el programa del conceptualismo moscovita. Boris Groys (1947-) plantea una aproximación al conceptualismo soviético, en función a la comunidad de artistas conceptuales de Moscú, a través de un análisis del Estado ruso y de las centralizaciones de la vida según la configuración del ideario soviético. Por ejemplo, para esta especie de Comunidad de Moscú, aunque no tengamos que centrarnos en la capital para localizar al grupo, podemos encontrar —en relación a los planteamientos de Groys y de Monastyrski (1949-), de quien hablaremos más adelante— tres mecanismos de análisis según la atención de los artistas al sistema y a la cultura soviética, a partir de sus propias construcciones ideológicas, provocando a su vez un hecho insólito en la historiografía del arte del siglo pasado: una comunidad, que podemos defender como la Escuela Moscovita, que abarca

dos (quizá tres) generaciones de artistas especificados en el mismo contexto y tipología discursiva.

En primer lugar, cronológicamente: durante los años sesenta y setenta del siglo XX, dentro del paraguas que Monastyrski plantea (tras la definición de Groys²⁸) como

²⁸ Para una exposición de las corrientes que se rizomatizaron en el contexto moscovita, emplearemos la aproximación que Andrei Monastyrski (2010) desarrolla en *Slovar' terminov Moskovskoi kontseptual'noi shkoly* (1999), efectiva en tanto que parangón tras la lectura que hace Monastyrski del texto «El Conceptualismo romántico moscovita» (1979), de Boris Groys (2008) (ambos textos desarrollados más adelante en este capítulo). Sin embargo, existe otra tipología de categorización que nos parece igual de interesante, recogida por Octavian Esanu (1966-) en las notas que acompañan a la traducción del libro de Monastyrski. Esta aproximación, desarrollada por la historiadora Ekaterina Dyogot (1958-), hace hincapié en la diferenciación del conceptualismo moscovita, no solo con la tradición del arte conceptual, sino con la historiografía de las vanguardias históricas y de la modernidad de posguerra. Dyogot centraliza el término «*приватности*» (*privatnosti*, traducido como «privacidad») para defender cómo, al contrario que sus predecesores, los miembros originales de la comunidad del conceptualismo moscovita —una posición que podría no hacerse tan efectiva en los miembros más jóvenes—, «no estaban predominantemente preocupados por cuestiones sociales o colectivas, sino más bien por cuestiones de libertad personal y expresión individual» (citado en Monastyrski, 2010, p. 71). Desde esa labor de agrupación en las categorías que desarrolla, Dyogot define la siguiente tabla en la que agrupa a los primeros miembros de la comunidad, artistas, novelistas y poetas, del conceptualismo de Moscú:

PRIVACY OF OCCUPATION	Existential "in one's mind" (sub-depressive)	Character (role-playing) "out of one's mind" (para-maniacal)
Introvert; (mental practice; "play beads")	V. Pivovarov A. Monastyrsky Y. Leiderman S. Anufriev P. Papperstein M. Serebreakova A. Zhuravlev V. Zakharov	I. Kabakov Y. Albert Puzzles A. Olishvang Tactics
Extrovert; (production; "cast beads")	A. Filippov K. Zvezdochetov	L. Zvezdochetova O. Chemysheva D. Gutov M. Konstantinova

Fig. 17. Reproducción de la *Clasificación del Conceptualismo de Moscú* de E. Dyogot.

«conceptualismo romántico», artistas hoy bien conocidos en el contexto occidental como Ilya Kabakov (1933-2023) y Emilia Kabakov (1945-) (antes de su traspaso en torno a 1986 a la instalación), Aleksandr Melamid o Lev Rubinshtein redirigen su práctica hacia una textualización, novelística y poética, de la obra de arte en un movimiento simétrico con el conceptualismo lingüístico, pero en atracción de la poesía especulativa que se dio en la literatura rusa durante la primera década del siglo XX, como el *Poema del fin* (1913) de Vasilísk Gnédov (1890-1978) —que, como nos cuenta Ekaterina Bobrínskaia (2008), “era una página en blanco, y era leída por el autor sólo «con un ritmo-movimiento de la mano»” (p. 44)—. Sin embargo, lejos de las corrientes del giro lingüístico wittgensteiniano y del estructuralismo francés, la práctica de esta corriente conceptualista rusa aludía a lo inculto, al lenguaje del ciudadano corriente, al discurso cotidiano. Tal y como dice Groys (2008), “el Conceptualismo moscovita ha convertido la cultura de masas discursiva de su tiempo en su propio objeto, una cultura discursiva que se da, desde luego, en todo el mundo, pero que en la Unión Soviética de aquel tiempo estaba especialmente omnipresente” (p. 24).

En la segunda ola que sacudió al conceptualismo moscovita, la de un «conceptualismo analítico» —tal y como lo definiría Monastyrski—, se hacen literalmente patentes las reformas sociopolíticas que afectaron a la Unión Soviética durante los años ochenta y noventa del siglo XX. Artistas como Vadim Zakhárov, Pável Peppershtein, Irina Nakhova, Yuri Albert o los miembros del colectivo MUKHOMOR (Sven Gundlakh, Konstantin Zvezdochetov, Vladimir, Sergey Mironenko y Alexey Kamensky) arrancan un proceso de autoinstitucionalización que se entrelaza con la disolución de las instituciones del Estado tras la caída del Muro de Berlín. La segunda generación del grupo asume las metodologías de la

primera para provocar, al modo que sucedería con los conceptualismos occidentales, una institución propia, independiente y al margen de las instituciones oficiales, tanto del Estado soviético como de las instituciones del arte globalizadas y hegemónicas.

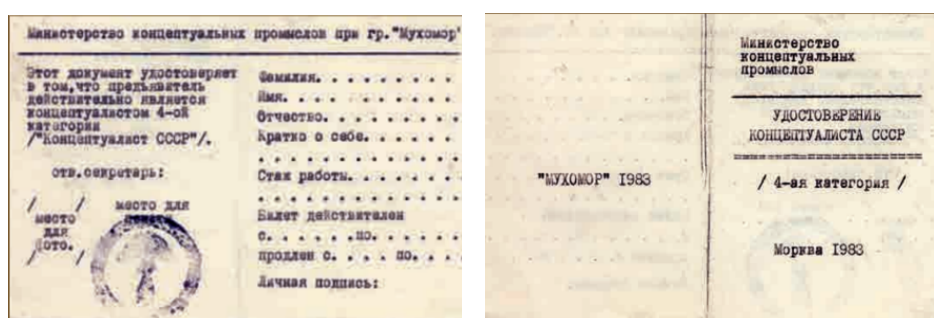


Fig. 18. МУХОМОР, Удостоверение концептуалиста СССР [Certificado conceptualista de la URSS], 1983.

Sin embargo, todo este traspaso generacional se articula a través de una de las agrupaciones internas de la escena moscovita, Kollektivnye deistvia (de ahora en adelante, Acciones Colectivas), quienes quedarían definidos como el bloque del «conceptualismo inductivo» —según Monastyrski— y darían pie a la organización de otros subgrupos de artistas más jóvenes como GNEZDO, Inspection Medical Hermeneutics, МУХОМОР o ГРУППА СЗ. Acciones Colectivas profundizó en una metodología basada en el concepto de «vacío»²⁹, ya propuesto desde la primera

²⁹ A lo largo de este capítulo, encontraremos ciertas problemáticas en cuanto al empleo terminológico de «vacío» por parte de los conceptualistas moscovitas. Lo que entenderemos por vacío en primera instancia —en tanto que nos centraremos en el desarrollo del término por parte de Acciones Colectivas— viene del término ruso «*pustoe*», que podríamos traducir en inglés, para facilitar una comprensión de la problemática y evitando la falla del castellano, como «*void*» (contenedor o espacio completamente vacío), aunque Esanu, en su traducción del diccionario de Monastyrski (2010), prefiera optar por el término «*empty*» (contenedor vacío). Sin embargo, en el contexto ruso se diferenciaba este «vacío» del vacío como «*pustota*», mejor relacionado con el término «*emptiness*», que, salvando alguna traba etimológica, podríamos traducir como «vacuidad» (estado de sentirse o estar vacío). El problema en castellano deviene de que tanto *pustoe* como *pustota* son traducidos en la mayoría de textos como vacío, indiferentemente. Para ser fieles con las fuentes, traduciremos *pustota* como vacío, en lugar de vacuidad, por la falta de rigor que encontramos en tanto que su etimología como carencia de

remesa de artistas conceptuales moscovitas. El vacío moscovita podría ser equiparable a la interpretación que hacemos de la desmaterialización aplicada en el conceptual occidental, pero atravesada por nociones propias. Iliá Kabakov (1949-) (2008), en un texto titulado «Sobre el vacío», publicado a raíz de la exposición *La Ilustración total* (2008) en la Fundación Juan March, detalla algunas nociones sobre ese vacío («*pustota*») y lo describe —alejándolo de la noción de vacío que puede establecerse desde la conciencia racionalista europea, irremediamente óptica— como “un volumen extraordinariamente activo, un depósito de vacío, como una especial «onticidad» [*bytiistvennost'*] vacía, extraordinariamente activa, pero contrapuesta al auténtico ser, a la auténtica vida, y que es la antípoda absoluta de toda existencia viva” (p. 360). Kabakov entiende el vacío como una entidad vampírica que absorbe la energía de lo vivo de quienes habitan físicamente en el vacío; es más, Kabakov emplaza específicamente el vacío en el territorio de la URSS —“Sobre él, sobre su superficie, viven casi 300 millones de personas con sus ciudades, casas, etcétera” (p. 361)— en tanto que las vidas que habitan el vacío responde a una condición psíquica particular determinada por la suma de sus relaciones interpersonales y de su relación con el vacío. Este vacío que pronunciaría Kabakov, como espacio negativo, como vacuidad, y que sería central en la tradición del conceptualismo soviético, se desarrollaría juntamente con el vacío («*pustoe*») como un campo infinito. El vacío sería la interpretación que Kabakov y los artistas moscovitas más jóvenes harían de las *Tablas Monocromas* (ca.1915-1930) de Kazimir Malévich (1879-1935), que “ponen de manifiesto la naturaleza lingüística de toda representación visual, y, por otra, vacían el cuadro, es decir, lo convierten en una superficie que no representa nada, excepto a sí misma” (Bobrínskaia, 2008,

contenido es superficial y, sin embargo, nuestra interpretación de vacío para *pustota* tiene más que ver con *void* que con *empty*.

p. 43). El vacío como *pustoe* tiene que ver con la cualidad tautológica del infraleve duchampiano: es tan infinito como el espacio infraleve, e igual de permeable como el campo de percepción.

4.1.1. El vacío en el arte de acción moscovita

En un artículo fundamental para el metadiscurso crítico del arte conceptual moscovita, «El conceptualismo romántico moscovita», publicado originalmente en 1979, Boris Groys (2008) propone una clara diferenciación entre la metodología para hallar el concepto absoluto y su retransmisión empleada —originariamente— en el conceptual de Estados Unidos y de Reino Unido, y que se puso de manifiesto en el contexto ruso. Mientras que el conceptual tradicional angloparlante basaba la premisa de recepción conceptual y de interpretación del hecho artístico empleando las nociones del método científico, en Rusia prevalece una experiencia mística. Por ello, Groys mantiene, desde finales de los años ochenta, una postura categórica del arte conceptual ruso en tanto que en el grupo moscovita parece prevalecer una conexión con ciertos estados emocionales románticos —algo que podría interpretarse también en el contexto español y que analizaremos más adelante—. Desde esta noción mística que Groys sitúa como epicentro dialógico desde la transparencia que el conceptual debe esforzarse por emplear, se provoca, asimismo, la distinción del conceptualismo soviético sobre la autonomía del hecho artístico basado en las nociones transhistóricas academicistas. Groys anuncia que el arte ruso es magia, sin embargo, y por anejarlo con el ámbito discursivo y terminológico de nuestro trabajo, corregiremos la interpretación de este autor desde su propio concepto y diremos que el arte ruso es «prestidigitación». El arte

ruso, tal y como lo propone Groys, provoca la aparición de un-otro-mundo en el mundo y lo hace como una «*predstavliionnost*» —«ПРЕДСТАВЛЕННОСТЬ», traducido al español como «representación» desde el ruso postsoviético, pero etimológicamente, desde el protoeslavo, como «condición *inoculta*»—. Según Groys, el arte ruso, desde la pintura icónica hasta el conceptualismo moscovita, ha funcionado como una revelación de una condición presente.

Andrei Monastyrski (2010), como se ha señalado más arriba, publica en 1999 *Slovar' terminov Moskovskoi kontseptual'noi shkoly*, en línea con la lexicografía producida por varias colectividades artísticas del siglo XX y en herencia del *Dictionnaire abrégé du surréalisme composé* (1938) de André Breton y Paul Éluard. En el recopilatorio del autor ruso —clave para enunciar, desde la voz activa de uno de sus principales referentes artísticos y teóricos, los compromisos y nociones del conceptual moscovita—, se hace alusión a la misticidad aplicada por la comunidad para apelar al plano social desde el que se pronunciaban. Esta actitud mística está también presente en una de las metodologías que Kabakov (Groys, 2008) propone para relacionarse con el vacío [*pustota*] y su desasosiego, planteando una utilidad táctica en el territorio del vacío ya que “en un lugar carente de ser, un lugar «del mal, la mentira y el no-ser», es más fácil salvarse, sentir las «alturas de las montañas», desear y hallar la verdad suprema” (p. 366). De esta manera, la misticidad del conceptualismo moscovita parece hacer alusión a esa idea que hoy entendemos problemática desde la apropiación que los sectores xenófobos e imperialistas rusos han hecho del «alma rusa»: una contraposición al aperturismo occidental que dio pie al paneslavismo ultranacionalista de Nokolái Danilevski (1822-1885) y a la ideología neoeurasianista postsoviética de carácter fascista de Alexander Dugin (1962-). Sin embargo, como apunta Groys (2008), “el «Conceptualismo romántico»

de Moscú es, por consiguiente, no sólo un testimonio de la intacta unidad del «alma rusa», sino también un intento positivo de revelar las condiciones que permiten al arte traspasar sus fronteras” (p. 313). Groys parece aquí anteponerse, aún a finales de los ochenta, a la expansión del modelo liberal del sujeto individual y del posmodernismo político aplicado a la producción artística. Y esto es porque, consecuentemente a la decadencia del comunismo soviético, consideramos que la misticidad del conceptualismo ruso —así como el de las vertientes de los otros territorios eslavos— fue una herramienta empleada para proteger la memoria de su condición presente al margen de los mecanismos oficialistas del Estado y, por ende, a la situación sociopolítica de la posmodernidad global tras el establecimiento del modelo tecnocapitalista.

En un intento por explicar la alusión mística en los planteamientos políticos de la comunidad de conceptualistas moscovitas, veamos algunos ejemplos. Los artistas Gennady Donskoy, Michael Roshal, Víctor Skersis, nacidos en 1953 en Moscú, desarrollarían varias acciones que pueden ser interpretadas desde las nociones que planteamos en este texto. El grupo conocido como GNEZDO [nido], desarrollaría el proyecto *Нефункциональные попытки* [Intentos no funcionales] en 1977. Desde un posicionamiento artístico que nuestro querido Fermín Jiménez Landa ha descrito como «la conquista de lo inútil», GNEZDO propone varias acciones de carácter tan épico como colmadamente político. Entre las acciones de la serie, desarrollan un ejercicio en el que, sin métodos de reflejo ni de auto-proyección visual y empleando únicamente los mecanismos y perspectivas órgano-visuales (es decir, con los ojos), tratan de verse a sí mismos en su totalidad. La propiocepción visual imposible podría ser interpretada como un enunciado tautológico en el que la contemplación del objeto deviene en una lógica sujeto-sujeto que, al quedar

atravesada por la condición del vacío [*pustoe*], sucede en la lógica del sujeto «para sí», presente —como lógica de resistencia— en la mayoría de los entornos totalitarios, como el diario, la autobiografía o el alias. En la misma serie, el grupo plantea un proyecto de traslación de escala geológica y transhistórica, intentando volver a anexionar, con una delgada cuerda, los supercontinentes mesozoicos de Gondwana y Laurasia, uniendo las dos orillas del río Moscova como si este fuera el mar de Tetis. El ejercicio quiere ser una estrategia, no sin falta de ironía, para proponer un «espacio material y espiritual»—tal y como describiría GNEZDO— de carácter global, una supresión del vacío [*pustata*] provocada en el territorio soviético al entrar en contacto con el resto del mundo no-occidental.



Fig. 19. GNEZDO, *Попытка увидеть самого себя* [Tratando de verte a ti mismo], 1977.



Fig. 20. GNEZDO, *Проект восстановления Гондваны, единого материального и духовного пространства* [Proyecto de restauración de Gondwana, un único espacio material y espiritual], 1977.

4.1.2. Apariciones en el campo

El colectivo КОЛЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ [Acciones colectivas] fue creado en 1976 para definir las prácticas disidentes de un nutrido grupo de artistas conceptuales. De la mano de Andrey Monastyrsky como fundador del colectivo, Nikolay Panitkov, Nikita Alexeev, Igor Makarevich, Elena Elagina, Georgij Kizevalter, Sergey Romashko y Sabine Hänsen comenzaron a realizar escapadas fuera de la ciudad, en un ejercicio de huida del vacío [*pustoe*] y de la claustrofobia que este provocaba en cuanto a la extrema planificación biopolítica de quienes habitaban la capital moscovita durante los años de la Guerra Fría. La mayoría de los miembros del colectivo eran artistas oficiales del Estado (poetas, archiveros, investigadores y artistas plásticos regulados por el gobierno) y, a pesar de que las acciones realizadas por el colectivo suponían una segunda vida, la primera no era menos tratada en la planificación de las acciones. De hecho, como podemos ver en las múltiples publicaciones de *Trips Out of Town* (1976-2015) —trece volúmenes que recogen las más de 125 acciones desarrolladas hasta la fecha por el colectivo, todavía activo—, sus proyectos estaban tan rigurosamente planificados que bien podían confundirse con un documento oficial del Estado, incluso con un proceso de metodología científica. Estos textos que guían y conducen la acción son un acompañamiento estético fundamental para que las acciones, de un profundo carácter hermético y místico, puedan traspasar las densas capas de ironía, protección, simbolismo y espontaneidad planificada.

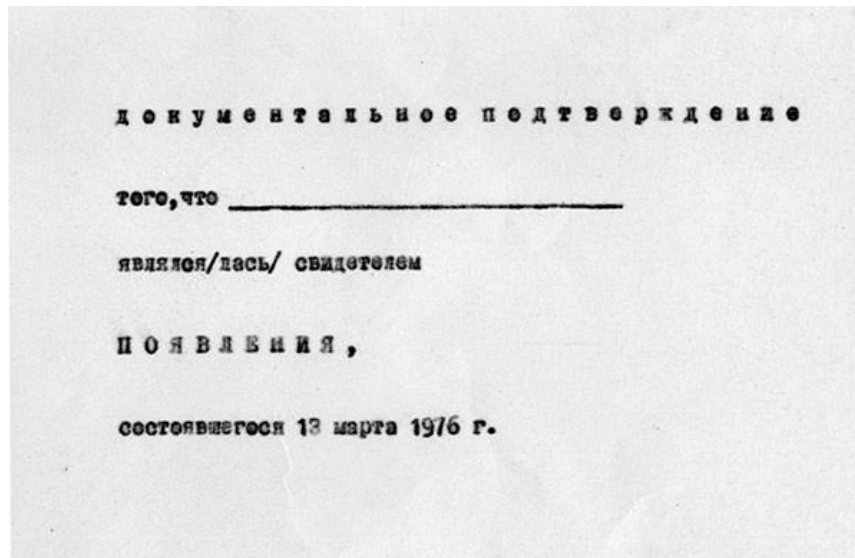


Fig. 21. Certificado de asistencia entregado por Lev Rubinstein y Nikita Alekseev a los participantes de *внешность* [Aparición], 1976.

La primera acción que desarrolló el colectivo, que hoy se recuerda bajo el título *внешность* [Aparición] (1976) y que fue planteada por Monastyrski, Rubinstein, Alekseev y Kizevalter, reunió a un grupo de treinta personas, entre las que se encontraban la mayoría de los miembros del colectivo —tanto los que formaban parte en esa fecha como quienes se incorporarían tiempo después—, en un campo nevado y rodeado por una arbolada desprovista de hojas. Tras esperar unos minutos a la intemperie, mientras charlaban entre ellos, al otro lado del claro invernal, aparecieron dos figuras caminantes que se dirigían hacia el grupo. Las dos caminantes, Rubinstein y Alekseev, portaban un maletín de cuero y una carpeta con documentos en su mano. Al llegar al emplazamiento del grupo, Rubinstein abrió el maletín y Alekseev comenzó a repartir unas cuartillas que certificaban la asistencia a la acción. Tras ello, continuaron su camino y desaparecieron entre los árboles. En el «Prólogo al primer tomo de *Viajes a las afueras de la ciudad*» (1976), Monastyrski

(2008) describe las incertidumbres de estas demostraciones como «acciones vacías», es decir, como principios en los que la información obtenida de los estados de anticipación —esos momentos previos de la experiencia inicial “cargados de premoniciones y presuposiciones”— dan como resultado una no-comprensión que funciona como experiencia estética. (Recordamos la Nota 10 de Duchamp sobre el infraleve: la «acción vacía» de Monastyrski sería la «demora» en Duchamp). Acciones Colectivas emplean el vacío [*pustoe*] como un elemento de mediación con la experiencia psicológica. ¿Acaso no empiezan la demora y la preanticipación incluso antes de que la propia acción pueda llegar a ser perceptible? Monastyrski (2008) describe dos recursos que Acciones Colectivas empleaban para generar la demora: “primero, la forma de la invitación (o instrucciones preliminares), segundo, las cualidades espacio-temporales particulares del viaje al lugar de la acción”. Ahora bien, ¿qué obtenemos cuando se nos es revelada la información y la demora se detiene en revelación?

El 12 de febrero de 1981, el grupo de espectadores (ahora constante) que solía reunirse para las actividades de Acciones Colectivas tras *внешность*, volvía a estar presente en un claro nevado, cerca de la estación de tren de Tarasovka. Con el grupo a un lado del claro, Nikita Alekseev aparece deambulando errático, corriendo sobre la nieve, caminando a marchas forzadas sobre la superficie cubierta por la ventisca y cayendo al suelo incluso cuando no parecía tropezar. Al cabo de un rato, el artista —hoy conocido pintor de posguerra, heredero de la abstracción surrealista de Matisse— se para en mitad del claro mirando al cielo, rodeado de las marcas que sus pisadas habían hecho en la nieve. Es en ese momento, cuando el resto de actantes comienzan a repartir entre el público unas impresiones del dibujo *Mirando una cascada* (s.f.), del artista chino del siglo XV Fen Xi —a quien no hemos

podido encontrar en esta investigación, pero que, por estilo y las fechas arrojadas por Acciones Colectivas, podemos atribuir a la escuela de Dai Jin y a la pintura del primer periodo Ming de la escuela Zhe—. Es entonces cuando el público, al comparar el dibujo con el desarrollo de la acción, se percató de que el recorrido de Alekseev no era sino una réplica a gran escala del dibujo chino que ahora sostenían en sus manos. Si existe un campo de la preanticipación, existirá también un campo de desarrollo ulterior: el campo demostrativo. Como explica Monastyrski (2008), en la mayoría de acciones —fundamentalmente durante el primer periodo de actuación de Acciones Colectivas—, ese campo demostrativo es activado al desvelar gradualmente el objeto de observación, “de la invisibilidad, a través de la zona de indistinción, a la zona de distinguibilidad a lo largo del plano empírico del campo demostrativo” (p. 324).



Fig. 22. Fotografía de N. Alekseev parado junto a las huellas en la nieve durante la acción *ГЛЯДЯ НА ВОДОПАД* [Mirando la cascada], 1981.

Fig. 23. Fotografía de las impresiones repartidas en *ГЛЯДЯ НА ВОДОПАД* [Mirando la cascada] (1981) en la que se aprecia el dibujo del artista chino Fen Xi.

En su diccionario, Monastyrski (2010) define el campo demostrativo como un “sistema continuo de elementos en el tiempo y el espacio que es intencionalmente incluido por los autores en la construcción del texto para una obra concreta” (p. 34). A su vez, Esanu, en las notas de ese diccionario, amplía esta definición para matizar el campo demostrativo como “un centro dinámico de la acción constituido

por la totalidad psíquica (subjetiva) y empírica (objetiva) del campo” (p. 34). Parecería entonces que ese desvelamiento del truco sería la acción en sí misma; sin embargo, esta alternativa empírica —con la que hemos cargado a la estética desde el conceptual occidental— olvidaría los componentes místicos que describen el «Espacio Emocional» desde que se recibe la invitación hasta que algo sucede en un campo nevado de las afueras de Moscú. La huida hacia el vacío de Acciones Colectivas está enraizada en las bases de lo que hoy entendemos como estética relacional. Ese Espacio Emocional, que el grupo diferenciaría en «*dosobytiinoe*» [preacontecimiento], «*sobytiinoe*» [acontecimiento] y «*poslesobytiinoe*» [postacontecimiento], superaría al escenario incluso a la propia acción, por encima del contenido empírico, como un código o un señuelo —tal y como apunta Esanu (2013) en *Transition in Post-Soviet Art*— desde el que provocar la recepción de un acontecimiento. Irina Pivovarova (1939-1986) (1980), en sus notas «About the Actions Lieblich, The Lantern, Time of Action» sobre la primera acción del colectivo en la que estuvo presente, la segunda en la historia de Acciones Colectivas, *Lieblich* (1976), define cómo, tras salir de Moscú en tren y llegar a una explanada nevada en la que el sonido de una campanita apareció de la nada, sin ninguna referencia de origen ni de punto de situación perceptiva según los testimonios —realmente se trataba de un gong eléctrico que fue enterrado bajo la nieve unas horas antes de la llegada de los asistentes-, brotó la sensación de haber participado en un evento completamente casual. Pivovarova cuenta cómo las quince personas asistentes, tras percatarse de la naturaleza del evento, se quedaron y “charlaron entre ellas, algunas se preguntaron sobre la salud de los demás o las noticias en Moscú. Nos quedamos así un rato y luego nos fuimos, y la campanita, creo, siguió sonando. Luego todos dimos un paseo por el parque”. La demora de la acción recoge dentro de sí la potencia relacional de la situación: una estética de la espera

que Acciones Colectivas rescata del poeta Vsevolod Nekrasov (1934-2009), tan importante como la demostración y la evaluación del evento.

4.2. Arte conceptual tras el Pacto de Varsovia



Fig. 24. Jiří Kovanda, *Untitled (On an escalator ... turning around, I look into the eyes of the person standing behind me ...)*, 1977.

La Unión Soviética, a finales de los años ochenta del siglo XX, dirigió una reestructuración total de su modelo político, tal como la historia occidental se ha esforzado por que conozcamos para vigorizar la inestabilidad del régimen soviético previo a su caída. Abandonada la Doctrina Brézhnev, que limitaba la soberanía de las repúblicas soviéticas desde 1968, e instaurada la Doctrina Sinatra, dando libertad a las repúblicas vecinas de la URSS a gestionar sus gobiernos, Gorbachov

(1931-2022) y la perestroika comenzaron un proceso que buscaba flanquear los frentes abiertos dentro de la propia URSS con amenazas internas tan potentes como las que se dirigían desde fuera de sus fronteras. Estas amenazas internas, desde la perspectiva oficialista de la URSS en los ochenta, comenzarían a gestarse varios años antes, tras la Segunda Guerra Mundial y las tensiones entre la URSS y la OTAN. Las guerras subsidiarias, que darían paso a la Guerra Fría, conformaron un clima que llevó a la URSS a desarrollar el Tratado de Amistad, Colaboración y Asistencia Mutua (conocido como Pacto de Varsovia), entre 1945 y 1955, al verse amenazada por el distanciamiento del gobierno de Tito (1953-1980) en Yugoslavia, la proclamación de la República Popular China tras la Guerra de Corea y la retirada de la presencia militar en zonas antes centrales para el gobierno soviético como Finlandia, mientras crecía el posicionamiento militar europeo del gobierno estadounidense. Desde la URSS estalinista se desarrollaría así el Pacto de Varsovia, una herramienta de control de los países del Este en la que quedarían incluidas las Repúblicas de la RDA, Checoslovaquia, Hungría, Rumanía, Bulgaria y Albania (la cual sería la primera en abandonar el Pacto tras la separación sino-soviética, apoyando a la República Popular China).

La agresividad del Pacto de Varsovia se hizo patente en dos contextos, Checoslovaquia y Hungría, que son, paralelamente dos focos fundamentales para desarrollar la historiografía en la que nos empleamos desde este trabajo. En 1956, las fuerzas militares soviéticas aplicaron un férreo cortafuegos contra el movimiento de insurgencia y revolucionario que, tras una protesta estudiantil en Budapest, alcanzó reclamaciones a nivel nacional contra las restricciones que la URSS y el gobierno de Stalin (1878 [calendario gregoriano]-1953) habían impuesto desde la Gran Purga tras la Segunda Guerra Mundial. Impulsados por el

popularmente conocido como «Discurso Secreto» (1956) del dirigente soviético Nikita Jrushchov (1894-1971), en el que se producía una de las primeras autocríticas frente a los excesos políticos contra las libertades de los Estados del Este, gran parte de la población húngara se reunió en la capital para movilizarse contra el modelo de gobierno estalinista. La URSS contestó a la revuelta con una invasión militar a la ciudad de Budapest y algunos territorios periféricos insurgentes, que desencadenó el asesinato de 2.500 personas y la huida de más de 200.000 ciudadanos húngaros del país, así como arrestos masivos y represiones totalitarias durante más de treinta años tras las fechas de la revolución. El Pacto de Varsovia en Hungría fue empleado como una estrategia de fortalecimiento de la URSS en los Estados vecinos. Este clima es central para comprender cómo el Pacto de Varsovia también fue una estrategia para reprimir la otra gran revolución acontecida en los países del Este durante esos años. La Primavera de Praga de 1968, impulsada por el recién instaurado gobierno de Alexander Dubček (1921-1992), en un intento por alcanzar la libertad económica y descentralización político-administrativa, así como por instaurar procesos democráticos en el Estado checoslovaco, se vio frenada cuando tres de las otras repúblicas del Pacto (RDA, Hungría y Bulgaria), de la mano de la URSS, cruzaron militarmente las fronteras de Checoslovaquia. Tras el periodo aperturista que pudo suceder durante los primeros meses del gobierno de Dubček (1921-1992), pronto, con el ejército ruso presente constantemente en Checoslovaquia —y garantizándose así la URSS una táctica control y subordinación del Estado satélite checoslovaco—, se alcanzó un periodo denominado «normalización», bastante más represivo que los años anteriores al gobierno de Dubček.

Un claro ejemplo de cómo la situación en Checoslovaquia fue complicándose a finales de los sesenta y principios de los ochenta, desde lo que la historiografía ha descrito como el «socialismo de rostro humano» hasta el periodo de la normalización, es la dispersa producción de Milan Knížák (1940-). Las primeras andaduras en la producción artística de Knížák van, prácticamente, en paralelo con sus estancias en la cárcel como disidente político. Desde que fue expulsado del ejército —donde pasó siete meses encarcelado de los trece que militó— y de la Academia de Bellas Artes de Praga en 1959 —por organizar una fiesta el 1 de mayo— hasta que estuvo medio año preso, juzgado como enemigo de estado, Knížák profundizó, como pocos otros en el contexto checoslovaco, en las relaciones que podrían tener las prácticas artísticas con la realidad sociocultural en el contexto del Pacto de Varsovia. Después de pintar durante unos años, Knížák comenzó a emplear el modelo de los acontecimientos públicos y las actividades simultáneamente al desarrollado por Kaprow, si bien, en el caso de Knížák, estas actividades siempre apuntaron al dominio de lo público. Por ejemplo, en sus *Environments on the Street* (1962-1963), Knížák sacó a la calle, en varias ocasiones, justo delante del edificio donde vivía en un pequeño apartamento ocupado en la periferia de Praga, diversos objetos, mayoritariamente aleatorios, que conformaban una escenografía de los elementos que no cabían en su piso y que no iban a ser expuestos en ningún espacio de la esfera artística: una revelación de la vida diaria y privada que ironiza al maestro de las ironías y del *ready-made*. Tras unirse a la Asociación de Artistas Visuales checoslovacos y establecer contacto directo con algunos miembros de Fluxus, con el equipo de Provos y con algunos artistas que desarrollaron el DIAS, Knížák generó su propio colectivo entre 1962 y 1963, la comunidad Aktual, junto con Sonja Svecová, Jan Trtilek, Sdenka Zizkova y los hermanos Vit y Jan Mach. Desde Aktual, los acontecimientos públicos se

hicieron más llamativos. En *První manifestace Aktuálního umění* [La Primera Manifestación del Arte Aktual] (1963), el colectivo planeó y desarrolló una serie de acciones, con una más que clara influencia Fluxus, en las que tomaban la calle y los espacios públicos realizando «ceremonias» —término que pronto dejaron de emplear— para enunciar un distanciamiento con la escena de arte global, con las prácticas oficiales del Estado checoslovaco y con las categorías del «contrabando» del mercado del arte, tal y como anunciaban en su *Manifiesto de Arte Contemporáneo* (1964).



Fig. 25. Milan Knížák, *Environments on the Street*, 1962-1963.

Durante la *První manifestace Aktuálního umění*, el colectivo armó un hilo conductor entre las distintas acciones de sus miembros que titularon *Procházka po Novém Světě* [Caminata por el Nuevo Mundo], descrita por Josefina Frýbová (2020) como un recorrido en el que “los participantes se encontraron con diversas rarezas: por ejemplo, un contrabajista tocando acostado o una escultura hecha de ropa vieja en

una lámpara, etc”³⁰. De entre las acciones que conformaron el recorrido de Aktual, cabe destacar la última de ellas, en función de los términos que estamos empleando en este trabajo. Para la acción final, el grupo lanzó un mensaje, una especie de

³⁰ El propio Knížák (1964) pormenorizó el recorrido de la siguiente manera:

«Todos los organizadores de la manifestación visten ropa inusual: en lugar de joyas, cosas de uso diario, piezas de telas de colores cosidas sobre ropa normal, parte de la ropa pintada con algún color, preferiblemente rojo o blanco.

A cada visitante se le asigna un objeto que lleva en sus manos todo el tiempo (por ejemplo, un cubierto, un plato, un jarrón, un vaso, una tetera, una prenda, un zapato, etc.).

Caminan por la calle, en una habitación con una ventana abierta, un hombre está sentado en una mesa puesta y comiendo.

Continúan (conduciendo) a una pequeña habitación donde todos están abarrotados. Se bloquean repentinamente y se dejan inactivos (de 5 a X min., dependiendo de sus reacciones y dureza). La habitación se llena de fragancia. (Muchos).

Son liberados. (Lo que les había sucedido hasta ahora era solo una preparación, un trastorno del estado normal).

El viaje continúa.

Se encuentran con objetos (partes de muebles, ropa, etc.).

Un músico está tirado en el suelo tocando el contrabajo.

Llegan a un área pequeña.

Los participantes están en un círculo. Los organizadores de la manifestación dan vueltas a su alrededor, gritan, hacen ruido, corren, rompen el círculo, circulan en motos y coches.

Se baja una silla desde arriba, la miran y la señalan. La silla está bajada, viene una persona, toma la silla y la pone en el pedestal. Todos caen al suelo. Después de un minuto, llega otra persona, quita la silla y se sienta en ella.

Se levantan.

Se invita a los participantes a alinear en el suelo los objetos que les han sido asignados y cada uno se pone de pie por el suyo. Luego se les pide que tomen el objeto y formen una línea de 20 cm más allá. Esto se repite durante un tiempo arbitrario, dependiendo de la reacción de los participantes.

Luego, el camino de regreso.

Un hombre está de pie junto a la pared de la casa. Esmalta la ventana. Después del glaseado, lo rompe inmediatamente.

Hay un sofá en medio de la calle, una mujer está acostada en él y toca un receptor de transistores.

Los participantes se detienen. Se les presenta un libro del que cada uno arranca una hoja.

Dejan artículos.

Ellos se van.

Finaliza la primera parte activa de la manifestación.

La segunda parte de la manifestación termina en 14 días a partir del día de la primera parte de la manifestación, y es especial para cada individuo. Todo lo que encuentra durante este tiempo es parte de la segunda parte de la demostración».

situación delegada tan fácil de realizar como compleja en su concreción. La propuesta del grupo estaba encaminada a que el público concentrara su atención en objetos cotidianos durante los siguientes catorce días a la Caminata, especificando qué objeto debería atender cada persona del público, pero sin ofrecer un método que concretara qué tipo de atención debía dársele a esos objetos. Una especie de juego de construcción discursiva mental por la que —como veremos un poco más adelante— Knížák se interesó especialmente.

Tras las experiencias objetuales y las acciones físicas de *Aktual*, a mediados de los setenta, Knížák comienza un proyecto que el propio artista ha definido como *Procesy pro mysl* [Procesos para la mente] (1974-). En un conjunto de piezas que son, mayoritariamente, juegos de reflexión y memorización mentales, el artista parte de la lógica espacial de las matemáticas para describir situaciones y posibilidades sobre sus pensamientos que, de alguna manera, provocan una relación sujeto-objeto que es comprendida desde ese propio proceso mental. Knížák se propone como un druida capaz de generar rituales de pensamiento que provocan una desmaterialización total y que incluso podrían ir más allá de los ejercicios ultraconceptuales descritos por Lyppard (1937-), y acercarse a los principios de Fluxus en tanto que extensiones mentales de los eventos, fundamentalmente a través de las figuras de George Brecht (1926-2008) o de Yoko Ono (1933-). Sin embargo, estos procesos mentales que llevan a Knížák a pensar su producción como una simple concatenación de pensamientos — *Myšlené asambláže* [Conjunto de pensamientos] (1981)— o como acciones que ni si siquiera

pueden ser pensadas³¹, son una respuesta de base radical sociopolítica. Como describe la historiadora y artista Kristine Stiles (1947-) (2012), citando al propio Knížák en el texto *Alegría incorrupta* (1998) —reeditado en 2012 por Alias Editorial bajo el título *Alegría incólume*—, la principal razón por la que el artista checo se refugió en el espacio mental es porque lo entendía como “un espacio real, como cualquier otro espacio, y tal vez incluso más libre. Era el único espacio libre que podía utilizar con los comunistas en los setenta” (p. 200).

Durante el periodo de la normalización —en el que, entre otras conmociones represivas por parte del Estado, se ilegalizó a la Asociación de Artistas Visuales, se cerraron galerías y espacios, se persiguió y se encarceló a artistas críticos con el régimen—, las actividades de Knížák, de Aktual y de la mayoría de artistas checoslovacos que podrían no adaptarse a las normas impuestas por el régimen soviético tuvieron que encontrar nuevas estrategias para salvaguardar su vida. Durante estos años la libertad, incluso la carrera artística de los artistas que pertenecían a la escena contracultural y a las subculturas del contexto checoslovaco fueron constantemente amenazadas; por ejemplo, a la artista Zorka Ságlová (1943–2003) —cercana a la banda de rock Plastic People of the Universe (PPU), con quienes realizó interesantes acciones como *Hazeni micu do pruhonickeho rybnika Borin* [Lanzar pelotas al estanque de Bořín en Průhonice] (1969) u *Homenaje a Fafejta* (1970-1972)— le fue prohibió exponer en ningún espacio institucional o galería oficial durante 19 años tras su primera y última instalación en la galería Václav Spála, *Hay-Straw* (1969), lo que le llevó a retirarse de la escena pública y

³¹ Knížák declara en 1978: «Acciones que no pueden pasar. Acciones que ni siquiera pueden ser pensadas. Acciones que no son acciones» (Citado en Stiles, 2012, p. 200).

retomar el tapiz y el lienzo, con los que habría empezado su carrera. Si pareciera que, en Checoslovaquia, durante los sesenta, durante ese «socialismo de rostro humano», se habría producido un periodo de apertura, los setenta impactaron negativamente en la mayoría de ámbitos; desde el cine, la música y las prácticas artísticas parecía que se diese una labor común encaminada a no destacar.



Fig. 26. Zorka Ságlová, *Hazeni micu do pruhonickeho rybnika Borin* [Lanzar pelotas al estanque de Bořín en Průhonice], 1969. Fotografía de Jan Sagl.



Fig. 27. Zorka Ságlová, *Homenaje a Fafejta*, 1970-1972. Fotografía de Jan Sagl en la que se ve al violinista de PPU, Jiří Kabeš, lanzando algunos preservativos inflados desde la ventana de un castillo abandonado en las afueras de Praga.

Entre esa generación de artistas checos que optaron por camuflar su obra en los terrenos de las subculturas se acentúa uno, quien ha sido la principal influencia de este trabajo y de la práctica artística consecuente a esta investigación: Jiří Kovanda (1953-). Kovanda, en lugar de alejarse de la ciudad —como pudiera hacer Ságlová— y de la extrema vigilancia que se hacía sobre los artistas que no eran afines al régimen, decidió permanecer en la ciudad, camuflando su actividad ante los ojos del régimen y, prácticamente, también ante los ojos de cualquier público presente en sus acciones. Desprendiéndose del artificio y la teatralidad de las principales escenas contraculturales de los países del Este —como pudieran ser las prácticas del Accionismo Vienés—, Kovanda se especializa en la creación de gestos sutiles, disimulados y tan extremadamente cotidianos que no podrían sino

confundirse con un simple gesto de vida en el espacio público. Sin propósito preciso, las acciones de Kovanda acentúan, desde un lenguaje tan leve como grandilocuente, el hecho de estar ejecutando un movimiento o de estar protagonizando un momento concreto. Es por esto por lo que, desde este trabajo, interpretamos la obra de Kovanda como un hacer kairológico en el tiempo del momento oportuno, como un acontecimiento, como una ocasión, como un asir del tiempo. Veamos un ejemplo de esto.

En la tarde del 23 de enero de 1978, Jiří Kovanda reunió a sus amigos en la plaza de la Ciudad Vieja de Praga. Mientras el grupo charlaba junto al Monumento a Jan Hus, Kovanda, recién incorporado a este grupo, salió corriendo, dejando a sus amigos atrás, atravesando la plaza y desapareciendo por la calle Melantrich. Desde una lectura kairológica de esta acción, podemos pensar el tiempo —el momento cotidiano de reunión un lunes por la tarde— y la historia —en tanto que el emplazamiento elegido, junto al monumento de una figura crítica con el poder— no como un modelo, sino como aquello que muestra la propia experiencia. A partir de (o tras aceptar) que los grandes relatos revolucionarios —como el que se podría haber pronunciado durante la Primavera de Praga o como los de Mayo del 68, e incluso en el 15M o la Primavera Árabe contemporáneas— han puesto como centro de la transformación una gran promesa de futuro, acciones como las de Kovanda, en pleno contexto de persecución y represión, son una demostración de la importancia que tienen en la construcción de imaginarios las experiencias, tanto individuales como colectivas, que aprovechan la oportunidad como modo de la acción política. La obra de Kovanda es un ejemplo de posición en ese estar-difiriendo, como un mecanismo generador de experiencias colectivas, en un

momento tan puntual, tan irreplicable, tan imperformativizable, como el de la acción a la que nos referimos (y de algunas otras).

Aunque aludiremos a las acciones de Kovanda en otros puntos de este trabajo, nos queremos permitir expandir aquí en aquellas acciones que podrían quedarse fuera de las relaciones que establecemos en el tercer Apartado de esta tesis, fundamentalmente aquellas que ha realizado en los últimos años. De forma atípica, con respecto al resto de sus artistas coetáneos, en la obra de Kovanda³² apenas hay saltos desligados ni pliegues discursivos en el tiempo de su carrera, a pesar de que haya producido ciertos objetos, instalaciones y dibujos que, desde este trabajo, entendemos como parte del mismo sistema de lenguaje que sus acciones. Desde los setenta, su práctica siempre ha partido de la atención consciente de los códigos internos de la cotidianidad, en un ejercicio por generar una sorpresa al revelar lo escondido, pero careciendo de cualquier tipo de enunciado último: un hacer sin decir por qué. Ejemplo de esto es la continuidad que provocó, treinta años después, de una de sus acciones tempranas: en 1977, Kovanda se acercó a una pared de la Isla de Kampa, en Praga, sobre la que alguien había dibujado con tiza, suavemente, un corazón como una declaración de amor y, con sus uñas, escarbó la pared, siguiendo el trazo del mismo dibujo, profundizando la veta hasta el límite de sus dedos. Después, en 2007, con motivo de la 34ª edición de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de París, el checo volvió hasta ese mismo muro, se sentó en una silla y se hizo una más que delicada manicura francesa.

³² Para ampliar información sobre la obra de Kovanda, recomendamos los trabajos: Havranek, V. (Ed.). (2007). *Jiri Kovanda: Actions & Installations 1975-2006*. JRP Ringier; Arismendi, S. (Comp.). (2018). *Jiří Kovanda: Third Mind: And (Im)Possibility of Collaboration*. KANT; Anguelova, K., Macías, J. P., Poggianti, A., & Wiarda, A. (Eds.). (2014). *Zbynek Baladran & Jiri Kovanda: The Nervous System*. JRP Ringier;



Fig. 28. Jiří Kovanda, *Nehtama seškrábávám srdíčka* [Rasco corazones con mis uñas], 1977.

Fig. 29. Jiří Kovanda, *I made a manicure on the place where I scratched off hearts from the wall, thirty years earlier*, 2007.

Este contacto háptico de Kovanda con el espacio y con quien lo habita también se presenta como una constante en su producción. Si bien es cierto que desde que caminó por las calles de Praga chocándose deliberadamente con viandantes — *Kontakt* (1977)— hasta que besó a una parte del público que visitaba el evento *Actions and interruptions* (2007), del otro lado de un cristal de la TATE Modern en 2007 y en la Fundació Antoni Tàpies en 2019 —*Kissing trough glass* (2007-en adelante)—, igual de constante es su contacto como su profundización en las barreras que lo evitan. Estos parapetos no quedan afectados exclusivamente por la fisicidad del contexto, como demuestra en *XXX, I asked one of the present girls to find, using her finger, marmelade inside of a donut. Then I asked if I can taste it* (2009), realizando la acción que el título describe, después de haber introducido el mismo donut en la bolsa de la chica del público sin que esta se percatara; un ejercicio de repulsión, desde la higiene y desde la moralidad del artista, en el que se presenta casi anciano, lamiendo el dedo de una mujer joven, en un gesto de extrañeza ante la cotidianización de la sensualidad y de la predominancia dominante del deseo del artista.



Fig. 30. Jiří Kovanda, *XXX, I asked one of the present girls to find, using her finger, marmelade inside of a donut. Then I asked if I can taste it*, 2009.

Como buen prestidigitador, Kovanda alude —en tantas ocasiones como cartas tiene una baraja— a las trampas de la visualidad. No obstante, caracterizado por sus propias dinámicas, el truco de Kovanda se desvela mientras realiza el juego. En un ejercicio basado en los mismos términos que la acción anterior, Kovanda se reúne a solas con una mujer artista, se sienta de espaldas a ella y le pide que, tras desnudarse, tome una foto de él mismo manteniendo su posición a espaldas del artista. (Una acción que bien podría circular en los mismos términos que Harun Farocki [1944-2014] despliega en *Ein Bild* [1983], en el que se produce una permutación del código de visualidad heterodominante de la pintura histórica, desproveyendo al artista de la acción visual sobre la figura contemplativa de una mujer posante). Sin embargo, consideramos que este ejercicio tiene que ser leído como una consecuencia de sus acciones anteriores, las cuales entendemos como la base argumental de su producción discursiva. En este sentido, nos referimos a la acción que desarrolló bajo el título *Schováám se* [Me escondo] (1977), y que consistía en resguardarse detrás de una papelera, o tras el quicio de la entrada de un edificio, ocultándose de unos viandantes a los que no conocía.



Fig. 31. Jiří Kovanda, *XXX, I asked a woman artist to participate in a performance with me: I was seated with my back facing her camera so that I could not see her and she photographed me while she was naked*, 2011.

Fig. 32. Jiří Kovanda, *Schovávám se*, 1977.

Tanto las desapariciones, como las apariciones abruptas —una de sus acciones consistía en darse la vuelta para mirar a los ojos de la persona que iba detrás de él en unas escaleras mecánicas—, responden a un ideario romántico en el que ni la experiencia racional ni las estéticas espirituales parecen ser necesarias para enfrentarse al mundo prosaico que rodea a gente como Kovanda, más preocupados por transformar en chifladura las verdades hegemónicas de un contexto, en su caso, traumático. Sobre esta romantización del trauma, algo nos pueden contar los artistas del contexto de Praga, Petr Štembera (1945-) y Jan Mlčoch (1953-), a quienes, aunque sus términos y la dinámica de sus espectáculos tardíos puedan no circular en la misma definición que la mayoría de prácticas de este trabajo —pero sí comparten el rechazo que les provocaba la escuela vienesa—, no podíamos dejar fuera por la importancia tangencial que tuvieron entre los artistas del contexto que aquí nos ocupa.

Štembera y Mlčoch “acentuaron la presencia física y el conocimiento de uno mismo como elementos decisivos de su obra. Hicieron arte que respondía a su situación urgente con tintes muy personales”, apunta Kristine Stiles (2012 p. 204). Ambos,

andariegos de la pintura durante sus primeros años y persuadidos, anecdóticamente, por el informalismo español en el que se fijaron a través de Antoni Tàpies (1923-2012), pronto se desmarcaron de la fisicidad y la materialidad de la pintura, influidos por prácticas de carácter ascético, para comenzar un trabajo en el que la aportación material al mundo fuera tan reducida que se pudiera avvicinarse su completa nulidad. Durante la primera mitad de los setenta, antes de introducirse radicalmente en los regímenes de lo ritual, sus acciones tendrían más que ver con la activación de lo anodino y de ciertos elementos neutrales, que superarían la atención objetual que propondrían sus coetáneos desde Aktual. Por ejemplo, en 1969, Štembera, para una acción que después tituló *Kameny* [Piedras], recogió durante un paseo dos piedras, de un considerable tamaño y peso, que se encontraban cerca del camino que estaba transitando: tejió con una cuerda una red que rodeaba y sostenía ambas piedras para trasportarlas, cargándolas a su hombro, desde ese sitio hasta un nuevo emplazamiento, ahora en la ciudad, tal y como reconoce el mapa que el propio Štembera dibujó para describir la ruta. Lejos de posicionarse como un ser-en-el-mundo, el artista contacta directamente con dicho mundo, se une a él y carga su peso reconociéndolo como un elemento neutral, sin privilegios de uno en el otro, simplemente, destacando su coexistencia³³. Unos años más tarde, ya influenciado por ciertas prácticas que le llevaban a desproveerse de la impureza de la experiencia vital del zen, Štembera vuelve a posicionarse en la compleja relación metaempírica que caracterizaría su práctica. En *Spaní na stromě* [Durmiendo en un árbol] (1975), tras pasar varios días sin dormir, se sube a lo alto de un árbol, se arroja con una manta y, usando como respaldo las ramas sin apenas hojas, duerme unas horas. Durante estos primeros años de la década de los setenta,

³³ Encontramos un movimiento parecido en los mensajes de piedras enviados por Horikawa Michio y el colectivo GUN japonés en sus recurrentes *Mail Art by Sending Stones* (1969-1972).

tal y como nos cuenta Kristine Stiles (2012), Štembera comienza a descifrar procesos de atención a su propia experiencia muy influenciado por la lectura del dramaturgo francés Gabriel Marcel (1889-1973), fundamentalmente de aquellos textos previos a que el autor abrazara el catolicismo. De la obra temprana de Marcel, Štembera parece prestar atención a la intención existencialista premística, como respuesta al idealismo que los movimientos políticos o la religión parecían imponer al reflexionar sobre la trascendencia del cuerpo. Quizá por eso su producción es, si bien ritual y mística, razonablemente objetiva y, aunque al margen de la definición política que pudo darse durante los años de la normalización, reaccionaria ante los sistemas de constitución identitaria generales.



Fig. 33. Petr Štembera, *Kameny*, 1969.



Fig. 34. Petr Štembera, *Spaní na stromě*, 1975.

4.3. Arte conceptual en la República Socialista de Yugoslavia

Mientras que las prácticas conceptuales del contexto moscovita quedaron recluidas en las fronteras de la URSS, la apertura que ya era fáctica a finales de los sesenta en la Yugoslavia comunista, independiente en la mayoría de las cuestiones de la Unión Soviética, fomentó las primeras apariciones de artistas de ese contexto en las instituciones occidentales³⁴. La primera y más sonada vendría de la mano del curador del MoMA, Kynaston McShine (1935-2018), quién organizaría la reconocida exposición *Information* (1970), una muestra paradigmática para la museología y las prácticas del archivo, que a día de hoy sigue teniendo vigencia en estos términos. Tal y como narra la actual historiadora y curadora del MoMA, Ksenya Gurshtein, la aparición de artistas conceptuales jóvenes del contexto yugoslavo sucedió fruto de un encuentro fortuito entre McShine y Taja Vidmar (1947 – 2016), entonces una estudiante de Historia del Arte que, con el tiempo, se convertiría en una de las principales galeristas eslovenas, siendo cofundadora en 1981 de Equrn, la primera galería privada en Yugoslavia. Fue Vidmar quien puso en contacto a McShine con el grupo OHO, a través de la pareja de la galerista, Tomaž Brejc (1946-), amigo de Marko Pogačnik (1944-) —posiblemente la figura articuladora del grupo OHO y el primer miembro en estar en contacto con el Movimiento OHO (un círculo de intelectuales, poetas y artistas eslovenos en el que se incluiría al grupo de artistas al que nos referimos)—. Brejc, partícipe del

³⁴ La obra del grupo OHO —a la que nos enfrentaremos en este texto— se encuentra inscrita en una escena interesante y compleja que no podemos resumir en un solo capítulo. De la mano de OHO y de sus compatriotas, se ha definido una relación muy característica entre la *performance*, el arte de acción y las artes escénicas con foco en el contexto de Yugoslavia, fundamentalmente a través de los experimentos cinematográficos de Antonio G. Lauer (1937-2010), conocido como Tomislav Gotovac, y de la madrina de la *performance* por excelencia, Marina Abramović (1946-).

movimiento en ese momento, se estaría encargando de relatar las propuestas de un colectivo profundamente cambiante y fluido, en tanto que miembros, discursos y prácticas. OHO, cuyo nombre deviene de la unión de palabras eslovenas *oko* [ojo] y *uho* [oído], se caracterizó por la progenie de grandes cantidades de material impreso, autoeditado e idiosincrásico que, en esquemas, diagramas, dibujos, fotografías y algunos textos teóricos y poéticos, generaban un espacio discursivo que esquivaba las prohibiciones estatales en torno a la creación artística. El colectivo se centró durante sus primeros años en el desarrollo de una corriente ontológica propia a la que bautizaron como «*reísmo*» —extendida de los planteamientos generales del Movimiento—, que venía a proponer formas y alteraciones de relacionar al sujeto con el objeto (a partir de una alusión muy peculiar a las teorías del lenguaje francesas que se popularizaron en los sesenta, e incluso con alguna apropiación irónica del *Tractatus* de Wittgenstein).

Tal y como relata el historiador y curador esloveno Igor Zabel (1958-2005) (1999), en el ensayo *Art in Slovenia since 1945*, la fase lingüística del grupo dio paso a una búsqueda de conexiones con la escena de tardovanguardia global y contemporánea, fundamentalmente de las distintas aproximaciones que el arte conceptual ha hecho hacia el paisaje —quizá fue este paso el que configuró al grupo OHO como una particularidad del movimiento homónimo—. A partir de los años setenta del siglo XX, OHO comenzaría a interpretar los principios del *land art* estadounidense, del *povera* italiano y, por supuesto, del arte conceptual poslingüístico que se habría empezado a concretar en distintos lugares del mundo³⁵, pudiendo ver en las prácticas de OHO ambivalencias con los principios de

³⁵ Podemos intuir que la principal conexión de los miembros del grupo con el contexto de las prácticas en EE. UU. se produciría tras la llegada al grupo de David Nez (1949-), de ascendencia eslava y que, tras haber

artistas estadounidenses, japoneses, holandeses o latinoamericanos —facilitando así su inclusión en *Information*, sin lugar a duda—. La emigración que OHO realizó a las prácticas en contextos no urbanos sería causada por el interés que sus miembros principales —Milenko Matanovič (1947-), David Nez (1949-), Marko Pogačnik (1944-) y los hermanos Andraž Šalamun (1947-) y Tomaž Šalamun (1941-2014)— empezaron a desarrollar a finales de los setenta por la espiritualidad y por las prácticas y relaciones alternativas con la naturaleza y las uniones comunales. Quizá es por este hecho que Zabel reconoce ciertas diferencias, de carácter perceptivo, entre los principales movimientos en los que OHO parece fijarse y su propia práctica. Tal y como señala Zabel (1999), “es interesante, por ejemplo, observar la oposición entre las obras de earthworks de artista americanos y el *land art* de OHO: estas eran de pequeña escala, efímeras, hechas con herramientas simples en un paisaje cultivado y, a menudo, muy mínimas, suaves y poéticas” (p. 179). Sin embargo, puesto que las referencias y evidencias son más que casuales con ese otro *land art* desprendido de la heroicidad y la gesta estadounidense, quizá deberíamos pensar que las formas de espiritualidad estética frecuentes eran comunes e inconscientemente colectivas.

visitado el país junto a su padre unos años antes mientras vivían en Macedonia, emigraría desde Massachusetts a Liubliana para licenciarse en 1968 en la Academia de Bellas Artes, donde coincidiría con algunos de los primeros miembros del colectivo —Marko Pogačnik, por ejemplo, se encontraría realizando el servicio militar durante el primer año de Nez como miembro del grupo—, saliendo de EE. UU., oponiéndose al reclutamiento y a la invasión militar estadounidense de la Guerra de Vietnam. Aunque no hayamos encontrado ningún testimonio que asegure que Nez trajo consigo ni bibliografía ni catálogos ni archivos generados por la escena estadounidense que influyó a OHO, sabemos que, tras la firma de las relaciones diplomáticas entre EE. UU. y Eslovenia en 1970, la Agencia de información de EE. UU. abrió una biblioteca y un centro de documentación de cultura estadounidense en Liubliana en la que se encontraban algunos documentos relacionados con la escena estadounidense, fundamentalmente, la revista *ARTnews*. Si bien es cierto que, al ser preguntado sobre la influencia de su origen estadounidense en OHO, Nez contesta: «Creo que me recibieron como un forastero cultural y mi punto de vista diferente fue apreciado. Como estadounidense, se me consideraba exótico y libre de las actitudes culturales convencionales de los eslovenos» (Žerovc y Nez, 2011). Más allá de esta información, la conexión de OHO con el *land art* estadounidense es meramente especulativa y quizá no va más allá de la expansión de las filosofías eco-metafísicas en los setenta.



Fig. 35. Milenko Matanovič, *Trigo y cuerda*, 1969.

Fig. 36. Milenko Matanovič, *Milenko Matanovič hace un camino*, 1968.

Fig. 37. Richard Long, *A line made by walking England*, 1967.

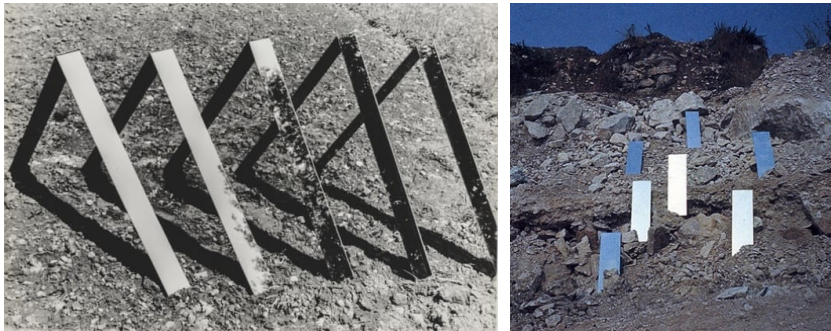


Fig. 38. David Nez, *Mirrors*, 1969.

Fig. 39. Robert Smithson, *Yucatan Mirror Displacements*, 1968.

Durante la década de los setenta, la conciencia ambientalista que empezaría a gestarse a nivel global permeó en las aproximaciones que los artistas tendrían al reflexionar sobre los procesos naturales. La relación metafísica entre los seres y la naturaleza —que podría hacerse patente en la obra de Heidegger tras la influencia de la poesía de Hölderlin— provocó deseos de revelación de la cotidianidad del mundo-en-torno, del mundo circundante («*Unwelt*») y su significatividad, en términos heiddegerianos. Algunos de los artistas de OHO parecen sentirse cómodos tratando de revelar las fuerzas invisibles de lo natural, a través de gestos

que los posicionan como seres-en-el-mundo. Ejemplo de ellos son algunas de las acciones e intervenciones que el grupo hizo en su *Summer Projects* (1969). Por ejemplo, en *The Snake* (1969), Milenko Matanovič, junto a otros miembros del grupo, construyó una estructura lineal de madera y cuerda de unos doscientos metros de longitud que, flotando sobre la superficie del río Ljubljanica, marcaría las corrientes que tomaría el agua al fluir por el canal de la ciudad eslovena. Al igual que en otras piezas del mismo Matanovič, paralelas a *The Snake* ("hermanadas", según el artista) —como son *Paper Path* (1969), "que destacaba de manera similar el paisaje ondulado alrededor de Medvode" con un camino de folios de papel de otros doscientos metros (Žerovc y Matanovič, 2011), o *Water-Water-Dynamics* (1969), descrita por la comisaria e historiadora Ksenya Gurshtein (2016) como una obra "en la que se colocó un tubo de plástico transparente lleno de pigmento en el lecho de un río mirando río arriba, lo que provocó que el pigmento expusiera la rapidez y la dirección de la corriente a medida que se disolvía y se movía en la dirección opuesta"—, los artistas de OHO parecían estar fascinados por una intervención en el mundo que provocase la revelación de una "relación entre los elementos pasiva y activa", según Matanovič (2011).

A raíz de esta aproximación al *Dasein* en la naturaleza, desde este trabajo nos planteamos cómo, a partir de los artistas de OHO, el *land art* no heroico puede ser una praxis del acercamiento fenomenológico que se aleja de la interpretación existencialista del mundo a través de las fuerzas de la naturaleza para ser una revelación de la naturaleza como sí misma, en el sentido heideggeriano de que "la naturaleza es, ella misma, un ente que comparece dentro del mundo, y que puede describirse por distintos caminos y en diversos grados"

(Heidegger, 2019, p. 92). Esta búsqueda de visualización y apreciación de lo invisible, de la propia fisicidad y vitalidad de lo inanimado, esa conexión subsensitiva con el entorno natural y con las conexiones entre el cuerpo y la naturaleza, nos provocan semejanzas no solo de carácter formal, sino también desde una raíz filosófica y espiritual, con las producciones posteriores en otros contextos en los que la influencia arrolladora de Estados Unidos llegó de manera particular. En los siguientes capítulos elaboraremos una reflexión de las acciones de artistas como el japonés Keiji Uematsu, el islandés Sigurður Guðmundsson, nuestro más que apreciado Antoni Muntadas, e incluso obras posteriores a OHO y a su presentación en *Information* de artistas norteamericanos como Vito Acconci. En todos estos autores parece haber una respuesta a esta concepción de la naturaleza de carácter heideggeriano o a las ideas comunes que podría haber tenido Heidegger con otras filosofías metafísicas y fenomenologías mundanas.



Fig. 40. Milenko Matanovič, *The Snake*, 1969.

Fig. 41. Vito Acconci, *Waterways: Four Saliva Studies*, 1971.

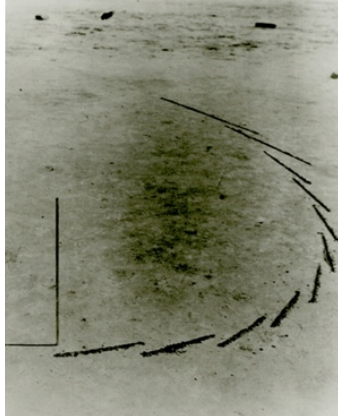


Fig. 42. Andraž Šalamun, *Rod and its shadow*, 1970.
Fig. 43. Keiji Uematsu, *Hand - Grasp III (2)*, 1977.

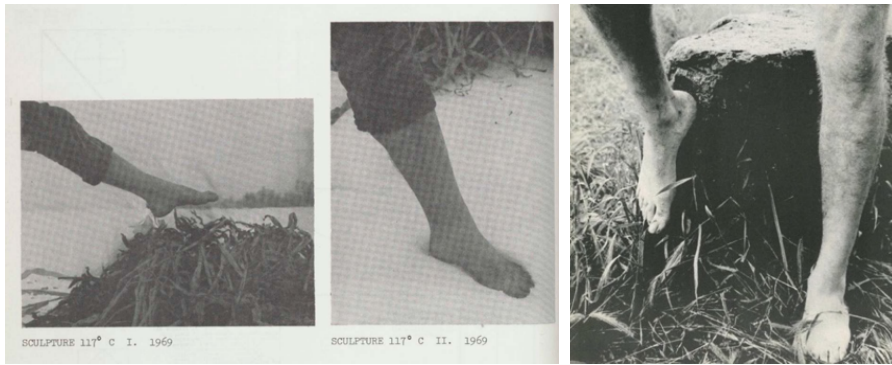


Fig. 44. Tomaž Šalamun, *Sculpture 117°C* (I y II), 1969. Fotografía de Nasko Krizna.
Fig. 45. Acciones subsensoriales de Antoni Muntadas, fotograma del video *Actions (Acciones)*, (1971-1972).

5. ALGUNAS NOTAS SOBRE ARTE DE ACCIÓN EN EL CAMINO DEL ZEN

5.1. Japón de posguerra o arrojarse al *satori*

Analizar el contexto japonés desde una aventura historiográfica como es la consideración de un periodo de posguerra es un trabajo arduo en el que el aislamiento del país juega un papel fundamental. Si bien la categoría nos remite a las heridas directas de la Segunda Guerra Mundial, la situación económica y la desestructura del carácter social del país marcan una cronología distinguida del mismo periodo en territorio europeo. En primer lugar, porque el Estado japonés se encontraba en una espiral de transformación en la que se entrecruzaban los procesos de reforma y apertura a occidente impulsados por la Restauración de Meiji, tras el aislamiento del periodo de los shogunes Tokugawa durante el Edo (1615-1868)³⁶, y la concatenación de guerras en las que el país se vio envuelto desde finales del siglo XIX: el conflicto chino-japonés (1894-1895), la guerra con Rusia (1904-1905), la Primera Guerra Mundial (1914-1919), la segunda guerra chino-japonesa (1931-1933) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945)³⁷. Por otra parte, tras la rendición del país nipón en 1945, el proceso de posguerra estaría

³⁶ Para ampliar información sobre este período histórico desde este trabajo nos gustaría recomendar los trabajos: Jansen, M. B. (2000). *The Making of Modern Japan*. Cambridge: Harvard University Press. y Shiba, R. (2018). *El último shōgun. La vida de Yoshinobu Tokugawa*. Barcelona: Editorial Quaterni.

³⁷ De manera similar a la nota anterior, sobre este convulso periodo japonés, recomendaríamos los trabajos: Hotta, E. (2013). *Japan 1941: Countdown to Infamy*. Nueva York: Knopf., Toland, J. (2003). *The Rising Sun: The Decline and Fall of the Japanese Empire, 1936-1945*. Nueva York: Modern Library. y Cook, H. T., & Cook, T. F. (1992). *Japan at War: An Oral History*. Nueva York: The New Press.

marcado por las desavenencias entre los organismos del Estado, el sintoísmo, los grupos mafiosos, la población ciudadana (con cierta simpatía al fin del modelo moral imperialista) y los Estados Unidos, que desarrollarían una ocupación militar y cultural durante casi veinte años tras la guerra —ocupándose del control directo de los medios de comunicación y de la industria cinematográfica, desde la que surge, por ejemplo, el neorrealismo japonés de autores como Akira Kurosawa (1910-1998) o Kinji Fukasaku (1930-2003)—. Durante este periodo, el arte japonés estaría marcado por una profunda división, que comenzaría durante el Periodo Meiji y se extendería durante los años del emperador Showa, en la que el arte de estilo tradicional japonés —fomentado, entre otras cosas, por el japonismo europeo³⁸— y las prácticas artísticas de corte occidental definirían la personalidad de los artistas y del sistema del arte nipón. Esta división sería una de las grandes brechas en la historiografía del arte de segunda mitad del siglo XX japonés, que podríamos datar su fin en la Bienal de Tokio de 1970, de la que hablaremos más adelante.

Sin embargo, si nos inmiscuimos en esta división por la parte en la que la tradición japonesa se expandió por Europa (particularmente, en el contexto español), podemos encontrar una fuerte vía de conexión definida por la presencia católica: la Iglesia comenzó un proceso de expansión evangelizadora a lo largo del archipiélago asiático. De esta característica colonización espiritual —en la que no

³⁸ Véase la tesis doctoral de Vicente David Almazán Tomás, *Japón y el japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)* (2000), así como el interesante artículo del mismo autor «Libros japoneses para turistas extranjeros (de la era Meiji a la II Guerra Mundial)» (1988).

escasean las conversiones al budismo zen de los enviados cristianos— nos han llegado algunos de los registros y de los estudios del Japón tradicional más interesantes en habla hispana. Ejemplo de esto son los trabajos del que fuera padre jesuita e historiador del arte español Fernando García Gutiérrez (1928-), quien, antes de implicarse en la academia universitaria española, residió durante más de quince años en el Japón de posguerra como misionero. Durante sus años en Japón, García Gutiérrez investigó de primera mano la peculiar influencia que el zen y las doctrinas del *ch'an* provocaron en el arte y en los estudios estéticos japoneses, en los que, al margen del ámbito monasterial que pudiera darse en China, sobrepasarían los límites del monasterio, penetrando la vida japonesa de forma integral. En el libro *El zen y el arte japonés*, García Gutiérrez (1998) defiende una posición paradigmática del arte japonés influenciado por el zen en el que la representación tradicional del budismo se dirige hacia una “interioridad sin forma” que “acontecerá de un modo casi mágico, una vez que el pintor ha sido ya iluminado interiormente y se ha dado cuenta de que la misma mente es Buda, y fuera de la mente no existe Buda alguno” (p. 77). García Gutiérrez reflexionaría igualmente sobre la expresión artística tradicional japonesa desde los planteamientos del filósofo esteta y maestro del té Hisamatsu Shin-ichi (1889-1980), entendiendo que quizá la práctica artística japonesa pueda ser escindida de la influencia del zen. Sin embargo, tanto Shin-ichi como García Gutiérrez reconocerían una serie de características propias de la pintura tradicional japonesa que, en cualquier caso, estarían encaminadas por la presencia de una interioridad sin forma: “asimetría, simplicidad, austera sublimidad o noble sequedad, naturalidad, sutil profundidad o una profunda sutileza, desprendimiento de todo apego, y calma” (p. 78). De estas siete características planteadas por Shin-ichi, prácticamente inseparables, se produce una serie de encuentros con los términos

que conformarían la manifestación del zen: el «*sabi*», el «*wabi*» y el «*shibui*» — conceptos que desarrollaremos a continuación—.

De alguna forma, si nos queremos aventurar en ciertas definiciones de la práctica artística japonesa en su relación con el vaciado de la interioridad del zen, tendremos que aludir a la dimensión estética que esta plantea como un grado general de su praxis, en una distancia más que considerable con lo que podemos entender en occidente por estética (fundamentalmente, si nos concentramos en el ámbito cronológico que nos planteamos tratar). El historiador estadounidense Donald Richie (1924-2013) (2021), quien conocería Japón durante la Segunda Guerra Mundial y moriría en Tokio, propone una interesante interpretación de la raíz estética del arte japonés en su *Tractate on Japanese Aesthetics* (2007) al mirarla a través de una perspectiva occidentalizada. Richie comienza su tratado planteando una diferencia principal entre la estética europea imperante desde el siglo XVIII en occidente —como ciencia del conocimiento sensible— y el pensamiento estético japonés: el abandono de los binomios. De esta manera, fuera de las nociones categóricas de cuerpo y mente, individualidad y colectividad, la estética japonesa se aleja de la raíz kantiana de la estética europea en una aproximación a la noción del gusto que queda atravesada por el placer intelectual y la aprobación social. Desde este paradigma, podría dilucidarse también que la estética europea y la japonesa no están tan lejanas, al menos no si la idea de gusto —inexorablemente ligada al juicio de la belleza— debiera responder a las características estéticas que planteaba Shin-ichi. Las nociones de simplicidad, austeridad, asimetría y naturalidad, por ejemplo, no son ajenas al arte europeo. Así lo reconocería el historiador estadounidense de literatura japonesa Donald Keene (1922-2019), quien, en un ejercicio simétrico a Shin-ichi, distinguiría los rasgos fundamentales de la

estética japonesa, produciendo una versión interesante de la noción del desprendimiento del apego zen bajo el término «fugacidad», la cual no es tan común en el arte tradicional y en los esquemas de pensamiento europeos (como exponemos en este trabajo). La fugacidad —según Keene, y tal y como recupera Richie en su tratado— sería el ideal estético japonés por excelencia, basado en el concepto budista de «*mujo*» [impermanencia], que haría referencia al carácter cambiante y transitorio de todas las cosas: “nada es estable y nuestro único solaz es aceptarlo e incluso celebrarlo” (p. 20) (en herencia del «*anitya*» [transitoriedad, impermanencia] del sanscrito, que podemos ligar con el «*अनित्य*» [transitoriedad] del hinduismo y, posteriormente, con el «*Πάντα ῥεῖ*» [Todo fluye] de Heráclito).

La noción de «inmanencia» es la fuerza que provoca la desaparición de la descripción literal de las cosas en el arte tradicional japonés, de lo que el gusto no tendría que ver con ninguna mimesis, sino con la certeza de ciertos apuntes que revelaban la naturaleza de las cosas en tanto que sus formas de actuar. Al cruzarse con la característica de la simplicidad, el gusto japonés se delimitó en las manifestaciones (de las que hablábamos anteriormente) que configuran el todo de la estética japonesas. En este sentido, la consideración estética del *sabi* tendría que ver con la asimilación de la cronología y con los efectos del tiempo sobre las cosas. Richie fija las primeras apariciones del término en los poemas de Fujiwara no Shunzei (1114-1204) y de Shaigyo (1118-1190) —en tanto que característica de un paisaje desolado y solitario— desde los que se esclarece que *sabi* sería algo así como la belleza que sucede tras asimilar el estado de la soledad y el tiempo del abandono, es decir, la cronología de la impermanencia. Richie pone como ejemplo un comentario que el sinólogo Theodore de Bary (1919-2017) escuchó cuando

comenzaba la rehabilitación del templo *shariden* Kinkakuji en Kioto tras ser consumido por un incendio provocado por un monje: “De Bary oyó de fondo que alguien decía: «Esperemos diez años a que coja un poco de *sabi*»” (p. 52). Por su parte, desde el protagonismo de la inmanencia en la estética japonesa, *wabi*, descriptor de la actitud ante las formas de vida, se transforma durante el periodo Kamakura (1185-1333) en una “apreciación estética activa de la pobreza”, tal y como definiría el filósofo japonés Daisetsu Teitaro Suzuki (1870-1966), recogido por Richie (p. 52). La pobreza y la austeridad del *wabi* se resignificarían desde la ceremonia del té en simplicidad, dando pie a los principios estéticos japoneses fundamentales, calando en la práctica artística, en la artesanía y en la arquitectura, e incluso provocando el «*wabi-zumai*» [la vida *wabi*], por lo que esta característica no estaría sino reconociendo la profundidad del desprendimiento que permearía todas las capas estéticas de la vida social.



Fig. 46. Kinkakuji destruido por el fuego en 1950.

A pesar de la actitud de vanguardia en las prácticas artísticas japonesas de los años cincuenta del siglo XX, jamás podremos decir que estas se estructuran en oposición a los valores estéticos tradicionales. En cambio, creemos más efectiva una lectura del surgimiento de grupos como Gutai, Mono-Ha, Neo Dada o Hi-Red Center a partir de la configuración que proponen desde la estética japonesa en la influencia permeante de occidente tras la Segunda Guerra Mundial. Para esto, tenemos que partir de una contradicción de base en la que el contexto japonés —cerrado, autónomo y en referencia de su propia tradición— deja entre veladuras la presencia del momento crítico de las prácticas artísticas inscritas en el contexto global. Un ejemplo claro de esta paradoja es la reformulación de los procesos caligráficos que desarrollarían los artistas del colectivo Bokunjinkai (墨美) — fundado en 1952 por los calígrafos Shiryū Morita (1912-1998), Yūichi Inoue (1916-1985), Sōgen Eguchi (1919-2018), Yoshimichi Sekiya (1920-2016) y Bokushi Nakamura (1916-1973), quienes publicaron la revista mensual *Bokubi* (1951-1981), especializada en caligrafía de vanguardia (前衛書) o caligrafía moderna (現代書), en la que colaboraron artistas internacionales como Franz Kline (1910-1962), Pierre Alechinsky (1927-) o Pierre Soulages (1919-2022)—. El contexto de la revista *Bokubi* no solo daría el pistoletazo de salida a lo que podemos considerar la época de los colectivismos japoneses, sino que también posiciona a Japón en el otro lado de ciertos intercambios que se producirían hacia occidente, dentro de lo que podemos conocer como el espíritu del *Wakon Yosai* (和魂洋裁), traducible por «espíritu japonés y tecnología occidental», que habría ido tomando forma desde el Periodo Meiji. El líder del movimiento y editor principal de la revista *Bokubi*, Shiryū Morita propondría una remirada a la caligrafía y a la pintura abstracta japonesa, que habría estado marcada por el despliegue del *Bokushō bijutsu* [el arte de la caligrafía], a través de lo que él mismo definiría como *Zen'ei sho* o *Shodō*. El *Shodō* vendría a

proponerse como una práctica caligráfica que, en sintonía con el expresionismo abstracto norteamericano más espiritual y el arte europeo de vanguardias e informalista —en los que Shiryû encontraría una propuesta dialógica en su ambición por exportar el *Shodô*—, descartaría la literalidad del ideograma japonés en un ejercicio de gráfica emocional a través de los procesos de la caligrafía tradicional³⁹.

Desde estas conexiones discordantes entre las prácticas occidentales y las japonesas, Jirō Yoshihara (1905-1972), uno de los fundadores —y patrocinador económico— de Gutai, nos es presentado por Foster, Krauss, Bois y Buchloh (2004) en la mítica antología de *Art since 1900* (2004), en conexión entusiasta directa con Pollock. Por un lado, es bien sabido que las fotos de Namuth y Burckhardt de Pollock pintando, así como sus cuadros, habrían llegado a Japón a principios de la década de los cincuenta⁴⁰, años antes de que la pintura japonesa de vanguardia y la occidental se encontraran en *Bokubi*, cuando el espíritu del grupo Gutai empieza a forjarse. Por otro, Foster y compañía recuperan también la cercanía de Pollock a

³⁹ Sería interesante considerar cómo estos procesos marcarían también una discordancia historiográfica con respecto al contexto europeo que acogería la caligrafía contemporánea japonesa, al menos en el terreno terminológico de la Historia del Arte, como la insigne exposición del *Salon d'Octobre*, celebrada en la galería Craven de París en 1953. La historiadora Aitana Merino (2013), en relación con esto, opina —y así nosotros lo compartimos— que, «mientras en Occidente estas manifestaciones se califican muchas veces de "monocromas", en Oriente, el espacio vacío, que es el blanco del papel, es igual de relevante que el negro de la tinta, por lo que se considera a estas creaciones como una expresión bicolor» (p. 197).

⁴⁰ El arte occidental llegaría a Japón de manos de coleccionistas privados que, antes del decaimiento del coleccionismo japonés, fijaron en la escena parisina y neoyorkina las estructuras de sus colecciones. Ejemplo de ello son exposiciones como la *Exposición de Arte Francés Contemporáneo* (1951), con obras de la Colección Kojiro Matsukata; la muestra *Henri Matisse. Pinturas, dibujos, ilustraciones. Obras para la Capilla Vence* (1951), en el Museo Nacional de Tokio Hyokeikan, o una interesante retrospectiva de Picasso, también el mismo año 1951. En estos términos, sería interesante hablar del coleccionismo de arte occidental en Japón, pero al estar al margen de la dirección de nuestro trabajo, remitiremos al ensayo Saint-Raymond, L. y Métraux, M. G. (2019). From Enemy Asset to National Showcase: France's Seizure and Circulation of the Matsukata Collection (1944-1958). *Art@s Bulletin, École normale supérieure, CNRS*, 8(3), pp. 21-43; o a las colecciones recogidas en Barlés, E. y Almazán, D. (Coords.). (2003). Monográfico: Las colecciones de arte extremo oriental en España. *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte*, (18), 11-268.

Gutai en unas afirmaciones brindadas por el crítico B. H. Friedman (1926-2011), quien habría encontrado los dos primeros números de la revista *Gutai*, publicados en enero y marzo de 1955 respectivamente, en la biblioteca del pintor norteamericano mientras este empacaba el archivo del pintor tras su muerte. De igual manera, la mítica antología también reconoce una lectura por parte de Gutai de la idea antiformalista del crítico de arte norteamericano Harold Rosenberg (1906-1978) —quien acuñaría el término *Action painting*—, que, desde este trabajo, consideramos como escenario de la respuesta de los japoneses ante la protección institucional del arte japonés. Sin embargo, lejos de lo que defienden en *Art since 1900*, entendemos esta lectura como una aplicación de los medios estéticos japoneses tradicionales en el paradigma de la globalidad artística y no como una metodología occidental empleada en la reforma de la vanguardia japonesa.

Quizá, de los ejemplos pictóricos más interesantes de Gutai Bijutsu Kyokai (nombre completo de Gutai), tenemos que resaltar la obra temprana de Toshio Yoshida (1928-). En la larga serie de maderas quemadas que realizó en 1954, anteriores a las combustiones pictóricas de Alberto Burri (*Combustione Plastica*, 1957) y a las de Yves Klein (*Fire Paintings*, 1960), Yoshida parece aplicar una tendencia hacia el vacío característica en el tratamiento de los materiales y de los elementos representables en la pintura zen. En comunión con la caligrafía de Bokubi, el fuego en la práctica de Yoshida se aleja de ese materialismo cartesiano que podría afectar a la pintura expresionista estadounidense y al informalismo, y se aproxima a un juego de representación en la que la conciencia sobre la materia no afecta a su forma (desde la que se acerca a una fisicidad estética del *wabi-sabi*). La pintura automática con fuego de Yoshida —de la que podemos intuir un gesto contemplativo durante el

contacto de las brasas con la madera— puede remitirnos, con mucho más acierto que a la materialidad de Rosenberg, a la tradición del *hatsu-boku*. La pintura de Yoshida tiene que ver con un tiempo de concentración sin retorno que también es evidenciable en la pintura del monje-artista budista del *suibokuga* (pintura monocroma con tinta) Sesshū Tōyō (1420-1506), cuya praxis García Gutierrez (1998) nos define como una expresión del “momento inefable del «*satori*», esa iluminación interior definitiva, que solo era expresable en este estilo desenfadado y enérgico [*hatsu-boku*]” (p. 58).



Fig. 47. Toshio Yoshida, *Burn by CF*, 1954.

Centrándonos en ese «momento inefable del *satori*» —el momento oportuno de la realización del vacío, el *kairós* de la epifanía en la tradición japonesa (si es que podemos hacer una contraparte occidental del término), la experiencia mística del *śūnyatā*⁴¹ en la estética nipona—, podemos enunciar cómo gran parte de las prácticas de acción que somatizarían en el cuerpo el hacer matérico de las artes pictóricas y escultóricas son una respuesta sensible a la construcción mental de la

⁴¹ Concepto desarrollado en la página 105 de este trabajo.

realización del no-ser del *satori*. Ejemplo de ello sería la conocida *performance* de Kazuo Shiraga (1924-2008), *挑戦的な泥* [Desafiando al barro] (1955), menos reconocible en este ámbito que los círculos pintados en *Work (S6)* (1952) por su compañero —tanto en Gutai como en Zero Society— Akira Kanayama (1924-2006), que no son sino referencias a los círculos *ensō*, practicados por los monjes budistas como un entrenamiento espiritual. Para proponer una lectura de la pieza de Shiraga desde la noción del *satori*, aplicaremos la metodología argumental planteada por el grupo de investigación conformado por Matthew Pelowski, Fuminori Akiba y Víctor Palacios (2012) (PAP de aquí en adelante). Estos parten de una premisa fundamental: la relacionalidad que se presupone en el momento del *satori*, es decir, la relación *kōan* —un enigma zen para trascender el pensamiento— en la que el maestro cuestiona, a través de acertijos y comportamientos confusos, el conocimiento del discípulo como vía a la iluminación del vacío *satori*. Esta pregunta, de carácter casi parresia, se conforma —en palabras del filósofo japonés Daisetsu Teitaro Suzuki (1870-1966), recogidas por PAP— como “una pregunta que es vital y de la cual depende el destino del interrogador” (p. 241). Para PAP, “si todo es inherentemente vacío, como argumenta el zen, también lo es el vacío mismo, dejándolo a uno en un estado en el que el *satori* se logra por aparente inexistencia y en el que nada puede decirse que existe, nada nunca ha existido o nunca existirá, y nada parece tener ninguna consecuencia” (p. 238). En el artículo publicado en 2012 bajo el título «Satori, kōan and aesthetic experience», PAP tratan de aplicar un interesante modelo de análisis de la experiencia estética ante esta estética de arrojamiento al vacío del *satori*, que Pelowski y Akiba plantean en un artículo anterior titulado «A model of art perception, evaluation and emotion in transformative aesthetic experience» (2011). En cuanto a la relación *kōan*, PAP parten de los planteamientos del sociólogo Howard Becker, del psicólogo Charles

Carver y, fundamentalmente, del ya citado Suzuki para reconocer ciertos paralelismos entre la relación del maestro zen y su discípulo y la relación entre el artista contemporáneo y el espectador. Desde esta comparativa, PAP reflexiona sobre cómo “numerosos estudiosos han argumentado que el objetivo explícito del arte, y el deber implícito de un artista exitoso, al igual que el del maestro zen, es lograr este mismo ajuste en un espectador, interrumpiendo sus expectativas previas y obligándolo a un nuevo medio de percepción o intuición” (p. 240).

Si entendemos el *satori* a través del *kōan* —en el sentido de “un proceso cognitivo en relación con algún estímulo a través del cual uno puede alcanzar un modo de interpretación metacognitivo, que ha sido un elemento mencionado a menudo de la percepción perceptiva o conceptual” (p. 243)—, la relación maestro-artista y discípulo-espectador queda atravesada, para PAP, por cuatro elementos radicales. Estos elementos tienen que ver con esa estructura parresística que Suzuki ya planteaba con el acertijo como una ruptura de las reglas básicas del diálogo (en una estructura parecida a la «connotación» [entendida como los significados culturales ocultos] que Barthes [1915-1980] también podría plantear), con lo que Suzuki define como un «callejón sin salida psicológico», en tanto que la trampa que producen los estados perceptivos significan a las expectativas y a las interpretaciones —podríamos volver a Barthes aquí—, y con el *trigger* (el desencadenante que recogen de los psicólogos constructivistas J. S. Efran y T. J. Spangler y que el maestro y el artista usarían para apelar a la autoconciencia). En función de estos elementos, PAP reconocen en piezas fundamentales de la tradición de la desmaterialización occidental, como el 4'33 (1952) de Cage (1912-1992), una “experiencia de soledad repentina y pérdida de expectativas, entregada por la negativa de un artista a entregar una visión prometida” (p. 242).

El modelo empleado por PAP parte del siguiente orden de cuestionamiento ante el hecho estético, el cual “divide el proceso de cambio de esquema cognitivo en cinco etapas con tres posibles resultados en el procesamiento de información, *kōan* o arte” (p. 244):

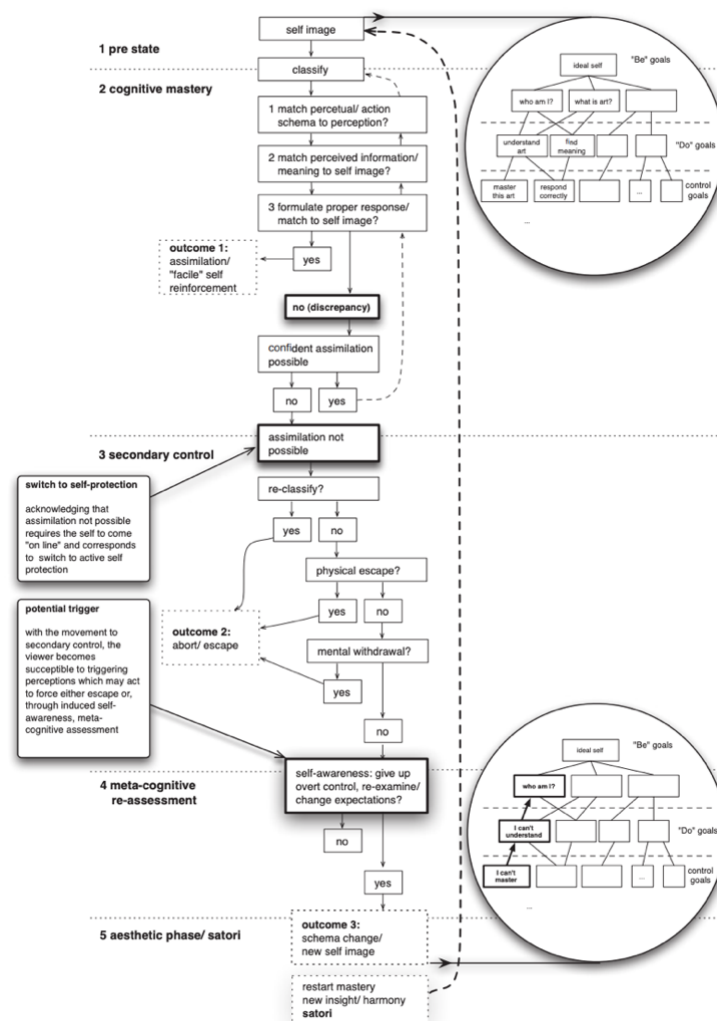


Fig. 48. Modelo de flujo cognitivo de cambio de esquema en *satori*/experiencia artística esclarecedora, con elementos clave resaltados (Pelowski et al., 2012, p. 245).

Según el modelo de PAP, la progresión de la iluminación del *satori* —como un modelo aplicable a la producción de significados artísticos— parte de la «autopercepción», entendida como una mochila de conceptos connotados por el propio espectador que se antepone a la percepción, a las expectativas y a las respuestas. Esta autopercepción, que PAP recupera de Carver, está formada por una serie de “conceptos ideales con los que el individuo aspira a formar el núcleo de la imagen de sí mismo” (p. 244), que actúan como autopostulados hipotéticos de la realidad antes de que esta se torne perceptible, por lo que sería necesario un proceso de clasificación de esos conceptos («comprender», «evaluar» y «formular una respuesta») para pasar a la siguiente etapa, el «Dominio cognitivo». En esta segunda fase del modelo, ya sea en el *kōan* como en la mirada ante el hecho artístico, el discípulo-espectador desarrolla una evaluación en tanto que el significado semiótico y conceptual de la cuestión es planteada por el artista-maestro. El Dominio cognitivo empujaría al discípulo-espectador a la asimilación de las discrepancias entre su autopercepción y el esquema existente en el *kōan* y en la obra, expandiendo así el esquema de este, bien en función de una interpretación *facile* que pueda proteger la percepción propia del discípulo-espectador, o bien del disparador de una discrepancia, admisible o no. La posibilidad de asimilación ante la discrepancia da pie a la siguiente etapa, que PAP definen como el «Control secundario». Esta etapa —ligada con ciertos tipos de constructos hegemónicos que amparen al discípulo-espectador ante la discrepancia— es desde la que, en consecuencia, el maestro-artista es evaluado como un esotérico-estúpido y la obra pasa a considerarse «no-arte». Si recordamos que etiquetar algo como no-arte implicaría asumir que la nada existe, el zen nos ofrece algunas herramientas que PAP describen como “«gran fe», «gran duda» y «gran coraje indomable» como componentes psicológicos necesarios para superar el escape” (p. 247),

entendiendo este escape como una respuesta intencional ante la ausencia de una respuesta “y, por lo tanto, como una muestra de «grosería», «falta de respeto», o alguna otra actitud similar”, absolviendo así su necesidad de continuación” (p. 247). Una vez superado el escape, el modelo de PAP nos lleva a la etapa de «Reflexión autoconsciente/metacognitiva», en la que el discípulo-espectador “eventualmente puede entrar en el periodo metacognitivo de reevaluación de acciones, motivos y expectativas que está vinculado al *satori* y la experiencia estética” (p. 247). En esta etapa reflexiva, el maestro-artista actuaría a través de inmoderados disparadores que liberarían a la percepción de cualquier sustento basado en la asimilación o las expectativas de las etapas anteriores. La reflexión metacognitiva que evita el escape, tiene que ver en gran medida con el arrojamiento al vacío, con una escucha y una mirada dual ante la trasmisión de conceptos en la que el discípulo-espectador vuelve a tener dos posibilidades: una en la que se produciría un retorno al Control secundario —como un *impasse* del encuentro discrepante—, y otra en la que la reflexión adviene el foco de la percepción de nuevo en sí mismo, pero, en este caso, concentrándose en sus propias limitaciones y aceptando su inmanencia, lo que daría pie a una reevaluación de sus propios esquemas y expectativas, alcanzando la quinta y última fase, la iluminación estética, el *satori*.

Recuperando el caso de Kazuo Shiraga con su *Desafiando al barro*, cabe preguntarse qué hubo de *satori* en la presencia del público en la acción del japonés. Unos años antes del descalabro neoyorkino de Gutai en la Martha Jackson Gallery en 1958 (exposición de pintura que el crítico Michel Tapié [1909-1987] enfocó desde el trabajo matérico resultante del teatro del grupo Gutai como elementos aislados, ya superados por la academización del expresionismo abstracto norteamericano), la conocida como *Primera exposición de Gutai* en el Ohara Kaikan

de Tokio (donde desarrollarían la mayoría de sus espectáculos hasta 1959), en 1955 —que podría considerarse la tercera muestra del grupo, si se cuentan las dos primeras propuestas en exterior que hicieron bajo el desafiante sol de verano—, reunió a un expectante grupo de asistentes ante las proto-*performances*, tintadas de lo que Kaprow después nombraría como *happening*, que el grupo había comenzado a desarrollar en herencia del teatro *nō*, del *kabuki* y del *bunraku*. Durante la jornada en el Ohara Kaikan, tras ver a Murakami Saburo (1923-1996) atravesar gigantes láminas de papel en sus *Kami-yaburi* [rasgar el papel] (1955), el público salió a los jardines del centro cultural donde habían sido derramados varios kilos de arcilla sobre las piedras del recinto. Shigara realizaría, durante el tiempo de la exposición, tres actos en los que se abalanzaría sobre la arcilla, ataviado con un calzoncillo blanco, demostrando la propuesta quizá más importante del «Manifiesto Gutai» —redactado por Jirō Yoshihara (2013) en 1956, un año después de la *Primera exposición Gutai*—, en la que la violencia sería la demostración del fraude de lo material: “El arte Gutai no cambia el material, sino que le da vida. El arte Gutai no falsifica el material. En el arte Gutai, el espíritu humano y el material extienden sus manos el uno al otro, a pesar de que de otra manera se oponen entre sí. La materia no es absorbida por el espíritu” (p. 18).



Fig. 49. Kazuo Shiraga, 挑戦的な泥 [Desafiando al barro], 1955.

Desde la primera propuesta de autopercepción que el modelo PAP reconoce como un primer acercamiento a la acción de Shiraga, en este trabajo no podemos sino aludir a los mismos pretextos que hemos reconocido en una propuesta historiográfica a la que hemos recurrido para trazar este trabajo: la violencia como una respuesta heroica ante los fracasos sociopolíticos de los contextos de posguerra. Se trata, por lo tanto, de una cierta masculinidad exacerbada que pelea iracunda, herida e incansable como una demostración de la potencia ideológica impermeable de la forma material de la realidad; una respuesta otorgada por la construcción del pensamiento occidental que ha tendido a la *performance* hacia una dinámica hermética y estólida de las artes vivas. Sin embargo, Shiraga no pelea solo con el barro: se lanza a ello desde el oficio, se desplaza más allá de la solemnidad y la medida del objeto de barro, como una perfección artificial que la propia ceremonia del té ya construye al “sumergirse directamente en el mundo del devenir, dentro del mundo palpitante y viviente que anima a la naturaleza y al hombre” (García Gutiérrez, 1997, p. 200), enfatizando la belleza desde el material vivo, desde un «método orgánico» en un diálogo con la naturaleza que la lluvia que cayó durante el acto no hizo más que facilitar.

En la acción de Shiraga no hay rechazo, hay externalización, parte de la ampliación del esquema de la tradición, y se dirige hacia una propuesta corpórea y temporal del material que no puede perder vida, una estética del *sabi* que propone una mirada sobre la impermanencia de cada uno de los gestos de Shiraga sobre el barro en relación con los anteriores. En las heridas de sus manos y en los cortes de sus rodillas se reconocerían las bellezas de la vida del cuerpo y de la vida del barro. En palabras de Yoshihara (2013), Shiraga estaría “manteniendo viva la vida de la materia”, lo que “también significa traer vivo al espíritu, y levantar el espíritu

significa llevar a la materia hasta la altura del espíritu” (p. 18). Pero ¿podemos entender la lógica real sobre el material desde la perspectiva de la permanencia del arte moderno europeo, desde la estética de la restauración y de la maquina material capitalista desde la que, inevitablemente, miramos la práctica artística? ¿No son sino exotizaciones del pensamiento oriental, desde una especie de japonismo anticapitalista, cualquier tipo de asimilación de la inmanencia del zen desde el *wabi-sabi* en los términos de un proyecto historiográfico como este? Y entonces, si no podemos evitar discrepar, ¿qué tipo de asimilaciones podemos hacer de la mirada hacia el intercambio de fuerzas pareadas con un objeto natural? ¿Podríamos responder desde la acción de Shigara a las asimilaciones culturales de la materia?

En este punto, a través de la discrepancia que brota de los conceptos semióticos culturales, el modelo de PAP (2012) nos acerca a un retraimiento mental, cuya superación activa una serie de disparadores mediante los cuales “el espectador se vuelve susceptible de desencadenar percepciones que puedan actuar para forzar un escape o, a través de la autoconciencia inducida, la evaluación metacognitiva” (p. 245) que nos aventuraría a un cambio total de expectativas, y con ello, al *satori*. Entonces, ¿desde dónde nos afirmamos a través esa discrepancia? Por un lado, podemos pensar que la radical influencia de Gutai para las prácticas contemporáneas japonesas son un camino de exploración a través del que buscar una auténtica forma japonesa. Sin embargo, no podemos obviar que la base de Gutai —o al menos la que empleaban en los tiempos de la redacción de su primer manifiesto— radicaba en la crítica al movimiento moderno europeo. La pelea con el barro de Shigara tendría tanto del gusto *sabi* y de la austeridad de la ceremonia del té como de la antagónica relación de Dubuffet (1909-1985) con el gusto francés,

y, por supuesto, con sus nociones tradicionales occidentales de la belleza — recordemos su «Réhabilitation de la boue» [Rehabilitación del barro] (1946)⁴² y su retrato del poeta y pintor Henri Michaux (1899-1984) como un actor japonés, mientras soñaba con pinturas elaboradas únicamente a base de barro monocromo—. La prevalencia y, sobre todo, la premonición de Gutai ante la escalada de prácticas conceptuales, activas y matéricas que sucederían durante los años sesenta en occidente nos aventuran a una interpretación del proyecto moderno que los estudios decoloniales, fundamentalmente a través del giro material, han entendido a la perfección. Y es que, como veremos a continuación, las prácticas Gutai brotan igualmente dentro del contexto japonés como una riada que llenaría de barro las calles de Tokio en los años sesenta, en el contexto del Tratado de Seguridad entre Estados Unidos y Japón (ANPO) y de los Juegos Olímpicos de 1964 celebrados en la capital nipona.

5.2. Mono-Ha como contexto

Aunque nuestra memoria historiográfica nos remita siempre a los grandes eventos que la construyen a través de promociones mediales, no solo mediáticas, sabemos que no todo el arte de acción japonés de posguerra es Gutai. El colectivismo — como movimiento cuestionador del solipsismo de la práctica artística y de las

⁴² En este texto publicado en el catálogo de la exposición *Mirobolus, Macadam & Cie., Hautes Pâtes de Jean Dubuffet*, que desarrolló en la galería René Drouin de París en 1946, el pintor de lo abyecto por excelencia contesta a los detractores de sus cuadros diciendo: «¿A santo de qué —salvo quizá el coeficiente de rareza— el hombre se adorna con collares de conchas en vez de con telarañas, con la piel del zorro en vez de con sus tripas? Me gustaría saberlo. ¿No debería apreciar cómo se merecen el barro, los residuos y la mugre, que le acompañan durante toda su vida? ¿No se le presta un gran servicio al recordarle su belleza? Observen cómo los niños pequeños hurgan en los arroyos y entre los desechos para encontrar mil maravillas» (Dubuffet en Tapié, 1946, p. 57).

nociones interseccionales clásicas de originalidad, jerarquía y autoría, que fue provocado principalmente por la aceptación de unos nuevos valores democráticos— tomó un carácter extremo y tremendamente fluctuante en el contexto nipón. Sin embargo, esta corriente de pensamiento que marca la escena de arte japonés, quizá a lo largo de todo el siglo XX, no es tan fácilmente aplicable a otros grupos que no sean Gutai, Hi-Red Center o Neo Dada (de quienes hablaremos más adelante). A veces, esa noción colectivista —como pudiera ocurrir en multitud de contextos (pensemos en las nomenclaturas dadas a los grupos de pintores en los años del entusiasmo español)— es atribuida tiempo más tarde desde la voz de la crítica y de la organización historiográfica. El mayor ejemplo de este impacto *a posteriori*, en el contexto japonés, queda representado por la noción de grupo atribuida a Lee Ufan (1936-), Sekine Nobuo (1942-2019), Yoshida Katsurō (1943-1999), Narita Katsuhiko (1944-), Suga Kishio (1944-), Honda Shingo (1944-), y a un sinfín de artistas de difícil clasificación como Atsuo Okamoto (1951-) o Keiji Uematsu (1947-). Estos artistas se agruparon bajo la clasificación crítica de «Mono-Ha» (もの派), en tanto que en su práctica individual y en las asociaciones colaborativas temporales entre algunos de los miembros del grupo puede encontrarse un proceso de acercamiento a las tendencias occidentales, recibiendo de buena gana los trabajos de Bruce McLean (1944-), las incursiones sutiles de Richard Long (1945-) o el trabajo material de David Nash (1945-) y Barry Flanagan (1941-2009), mientras tratan de provocar un arte japonés contemporáneo, basado en el budismo y otras ideas de la tradición espiritual y artística japonesa —en la que destacaría la influencia del artista seminal de la escultura abstracta de los sesenta, Yoshishige Saitō (1904-2001)—. En *Contemporary Japanese sculpture*, la historiadora y crítica de arte estadounidense Janet Koplos (1946-) (1991) nos

cuenta cómo Mono-Ha, traducido como «la escuela de las cosas»⁴³, nace como término crítico para dar nombre a un movimiento de corto apogeo, entre 1968 y 1972, aplicado “a casi una docena de escultores que hacían trabajos bastantes diferentes (...) [y que] consideraban que las cosas, tanto las sustancias como los objetos, tenían existencia y valor propios” (p. 40). Esta especie de minimalismo japonés estaría, de igual manera, atestado de ciertas cargas semióticas y simbólicas en torno a la sustancia y su neutralidad como elementos, comprendidos desde la lógica inmanente y austera del budismo filosófico. Tal y como nos cuenta Koplos, “los artistas de Mono-Ha enfatizaron la interdependencia y la relatividad, basada en parte de la creencia budista en la relatividad de los eventos en un mundo en cambio” (p. 41). En este punto, en el que la producción contemporánea japonesa vuelve a ligarse, explícitamente, con las propuestas del vacío zen, ¿tenemos que atribuirle a Mono-Ha única y exclusivamente una proposición materialista, como si la relación entre sustancias y entornos fuera una práctica exclusiva de lo objetual?

⁴³ El término «Mono-Ha», partiría de una burla de los críticos y amigos de Lee Ufan y compañía, Teruo Fujieda y Toshiaki Minemura, en un simposio ofrecido en 1970, consultable en el número 338 de la revista *Bijutsu Techō*, en enero de 1971: «Fujieda Teruo, Lee Ufan, Minemura Toshiaki, and Nakahara Yūsuke (moderator). Zadankai 1970 Hiyō no teiryū kara [Symposium: 1970 from the undercurrent of criticism]» (*Bijutsu Techō*, 23(338), 52-72). La comisaria Mika Yoshitake (2013) nos ofrece una interpretación más precisa del nombre de Mono-Ha: «El término *mono* (cosa) se imprimió entre paréntesis y se escribió en japonés hiragana (もの) para distinguirlo de un objeto físico denotado por sus caracteres chinos (物, también leído *butsu*). Su agenda, afirmaban los artistas, era distinta de la de otros movimientos antiarte de la posguerra, y en particular a partir de la lanzada por Yoshihara Jirō, líder del grupo de arte basado en la acción Gutai de la década de 1950, que identificó la sustancia táctil de la materia (*busshitsu* 物質) con el espíritu humano. El término *mono* también era distinto de *obuje*, derivado de la palabra francesa *objet*, que surgió como un término preferido en el contexto del antiarte de principios de la década de 1960 en Japón para describir los objetos encontrados o apropiados que los artistas elevaron a la categoría de arte trasponiéndolos a un contexto estético, un gesto con raíces en los *ready-mades* de Duchamp en la década de 1910 (...) Sekine enfatizó que cada etapa engendró un estado de liberación que fue importante para revelar el estado esencial de las cosas. *Mono* parecería constituir un pasaje (una fase o un intermediario) que ubicaba el significado no en su forma objetiva, sino en la estructura en la que las cosas revelan su existencia» (pp. 203-204).

Posiblemente, las mejores reflexiones que se han dado en el contexto actual sobre Mono-Ha vengan de la mano de la historiadora japonesa Reiko Tomii (2013), quien presenta a esta generación agrupada de artistas a través de seis interesantes contradicciones contenidas en la propia definición del grupo. Así, Tomii afirma que, “Mono-Ha fue un grupo y a la vez no lo fue. Mono-Ha fue a la vez discursiva e inescrutable. Mono-Ha fue performativo y estaba centrado en el objeto, a la vez. Mono-Ha estaba basado en el objeto, y a la vez eran negligentes con el objeto. Mono-Ha fue a la vez consciente-del-mundo e inconsciente-del-mundo. Mono-Ha desafió las convenciones y a la vez fue dependiente de las instituciones” (p. 215). En tanto que esas contradicciones, la definición de Tomii sobre la definición histórica de Mono-Ha como grupo perturba el anuncio colectivista de la escena japonesa de los años sesenta, basada en pequeños proyectos locales que funcionaban como altavoz para los colectivos. En cambio, la colectividad de Mono-Ha se basaba en una serie de grandes proyectos amparados por instituciones fundamentales de la escena artística japonesa nacional —como la Bienal de Kobe, donde presentaron el insigne *Phase-Mother Earth* (1968) de Sekine⁴⁴— y los grandes estandartes del reconocimiento internacional —como la Bienal de Venecia

⁴⁴ *Phase-Mother Earth* (1968) es la primera de las intervenciones específicas que Sekine desarrolló dentro del proyecto *Phase*, en el que también se encuentran otras obras de la misma relación dialógica entre forma y entorno como *Phase of Nothingness—Oilclay* (1969) y *Phase of Nothingness—Water* (1969). La pieza, desarrollada en el contexto de la exposición *Outdoor Works* (1968), en paralelo a la I Bienal de Kobe en el Parque Suma Rikyu (primera bienal de arte contemporáneo en Japón), tiene forma de un gran cilindro de tierra de 2,2 metros de diámetro por 2,7 metros de altura, que fue extraído del suelo, perforando un hoyo de las mismas dimensiones que el cilindro desenchajado. Sekine, con la ayuda de gran parte de los artistas relacionados con Mono-Ha, propuso esta pieza —fundamental para reconocer el origen de las prácticas escultóricas y conceptuales japonesas de los sesenta— como una experiencia matérica y directa de la realidad corporal y la contemplación de la naturaleza de la existencia pura del ser. El cilindro de tierra excavado representa un espacio negativo, que al mismo tiempo puede ser considerado como un objeto en sí mismo (la idea de la propia fisicidad del vacío a la que nos hemos referido en este trabajo anteriormente). De esta manera, la monumental obra de Sekine —antesala de los ejercicios heroicos que haría posteriormente— reflexiona sobre la relación entre la presencia y la ausencia, el ser y la nada, en línea con el concepto taoísta «xu», el cual nos encargaremos de describir más adelante.

de 1970, o la Bienal de París de 1971 y de 1973). Otra de las contradicciones que nos interesan, por los límites en los que desarrollamos este trabajo, es la que tiene que ver con la noción de «*hapuna*», atribuida por Lee Ufan a la práctica de Sekine y que, de alguna forma, ha provocado que la práctica de Mono-Ha se expanda más allá de los límites de la escultura objetual en pro de una aproximación háptica al espacio y al contexto a través de la propia noción de fisicidad de la sustancia.

En cuanto a esta contradicción, la tercera dentro del relato de Tomii (“Mono-Ha was at once performative and object-centered [Mono-Ha fue a la vez performativo y centrado en el objeto]” [p. 218]), la definición de *hapuna* —que podría traducirse como el «*happener*» enunciado por Kaprow— tiene que ver, en el caso de Mono-Ha y al contrario que para la gran parte de la escena artística posGutai, con los “memorables paseos hacia el paisaje” (p. 218) que los artistas del grupo utilizaron como metodología práctica. A partir del propio régimen terminológico, también se nos hace interesante plantear —desde las más que escasas nociones semánticas del japonés con las que podemos trabajar en este estudio— cómo el *hapuna* tiene que ver con la misma dimensión temporal que hemos ido arrastrando a lo largo del trabajo. En una búsqueda curiosa por el *Daijirin* —el diccionario japonés compilado por Akira Matsumura (1916-2001)—, encontramos que *hapuna* es una derivación informal que seguramente Lee Ufan, de origen surcoreano, se permitiese hacer del término «*wasei-ego*» [ハプニング o *hapuningū*], un pseudopréstamo del inglés «*happening*», pero dotado de significados que no existen en el idioma anglosajón. Entre esos significados implicados por la lengua japonesa, existen dos términos aplicados al acontecimiento del *happening* ideales para nuestra definición: por una parte, la traducción propia que haríamos al español del término *hapuningū* no sería tanto «acontecimiento», como «incidente» (en tanto que el término está cargado

de una dimensión temporal derivada de un hecho producido durante el transcurso de un *continuum*), porque *hapuningū* se cruza con otro término, de origen chino en este caso, «偶然» [*gūzen*], que, al tratar de traducirse a idiomas occidentales desde la apropiación japonesa del término, si lo hacemos como adverbio, tiene que ver con el «azar», pero si lo hacemos como un adjetivo o como un nombre, tal y como lo aplicaríamos en el contexto desde el que traducimos, tiene que ver con una «oportunidad» o con una «ocasión». De esta manera, el *hapuna* sería alguien que hace un *hapuningū*, es decir, que hace un incidente en un momento oportuno, acercándolo a la lógica con la que Lee Ufan se acerca al trabajo de Sekine, mucho más incidental y performativo que accidental y matérico.

Desde esta noción, Tomii también reconoce el componente performativo de la obra temprana de los artistas de Mono-Ha, y lo hace a través de la relación con el término «*shigusa*» [acción, gesto, comportamiento] en la obra de Sekine y en el desarrollo discursivo de Lee Ufan. Para Tomii, del mismo modo que para nosotros, “con Mono-Ha, *shigusa* no es la meta (...) sino el medio para un fin, que no es tanto crear un objeto, como revelar el mundo tal y como es (*arugamama no seka*)⁴⁵ a través de la presencia de un objeto” (p. 219). Mono-Ha parece entonces encaminar la práctica del conjunto de artistas hacia una búsqueda situada de la dimensión cósmica de los cuerpos, pero, de alguna manera, consideraríamos falaz recurrir a una perspectiva zen para analizar explícitamente el marco conceptual de Mono-Ha en comparación a otras formas de arte de dimensión objetual coetáneo. De hecho, el propio Lee Ufan, en conversación con la comisaria y escritora Sook-Kyung Lee

⁴⁵ *Arugamama* debe interpretarse desde el budismo zen: aceptar que las cosas como son, como un hecho indiscutible cuyo control está fuera de nuestro alcance. Por lo tanto, *arugamama* sería un mantra que nos llevaría a una nueva reflexión sobre qué hacer ante el hecho inamovible.

(2014), reniega de esta tipología definitoria de lo asiático a través de Mono-Ha diciendo que “a veces mis obras se describen como budismo zen, pero no conozco muy bien ni el zen ni el budismo. Esos términos en realidad contribuyen a la mala interpretación de mi trabajo”. Sin embargo, sí que confiamos en que la distancia conceptual de Mono-Ha con respecto a Smithson (1938-1973) y compañía parte de la impronta que el pensamiento taoísta y el budismo zen dejó en los artistas japoneses de Mono-Ha, al menos desde un margen cultural somático, en especial, en tanto que al concepto «*xu*».

Xu es un término con conexiones y préstamos con el «*wu*», corolario de «*shi*» [lo lleno], pero que se emplea —tal y como nos cuenta Cheng (2004)— “cuando se trata de calificar el estado originario hacia el cual debe tender todo ser” (p. 79). El concepto de *xu* en la filosofía taoísta —con una diferencia tan infraleve al «*ku*» del budismo zen que su comparativa es prácticamente ineludible— hace referencia a la ausencia de forma, al vacío, al espacio potencial de transformación y creación. Desde la perspectiva con la que atravesamos la idea de vacío en este trabajo, *xu* se refiere a una condición de indefinición y no-manifestación, que se opone a la realidad manifestada y tangible del mundo fenoménico. Según la filosofía taoísta, el *xu* permite la existencia de un espacio potencial para que las cosas se manifiesten y fluctúen, dando lugar a la concepción del fenómeno taoísta. En este sentido, el *xu* no se considera como un estado de vacío absoluto, sino como una condición dinámica que da lugar a la manifestación y a la producción creativa de unas realidades otras. En términos ontológicos, el *xu* se entiende como una dimensión del ser que subyace a la realidad fenoménica. Esta dimensión se relaciona con la idea de la no-forma, y, por lo tanto, es una condición que trasciende las categorías ontológicas y conceptuales. En este sentido, el concepto se considera como una

dimensión del ser que es inefable y que solo puede ser experimentada a través de la intuición y la práctica espiritual.

El *xu* es una cuestión ineludible al analizar la obra de Sekine, fundamentalmente en aquellas prácticas que parten del proyecto de *Phase-Mother Earth* y que se etiquetan bajo la serie de *Phase of Nothingness* (1968-2012), en la que se conjugan una idea de presencia y de vacío, un haber y un no-haber, una puesta en común en un alejarse y arrojarse con y hacia el mundo que Lee Ufan, en el texto «Beyond Being and Nothingness» (2013), pone en relación tanto con el «*lichtung*» heideggeriano como con la noción del «*soku*» de Kitarō Nishida, de la que hablaremos más adelante. En esta línea, podremos referirnos a dos obras que sitúan a Sekine dentro de esa dinámica de exploración escultórica activa. En primer lugar, podemos referirnos a la obra que tituló *Kuusou-Yudo* (1969) (conocida internacionalmente como *Phase of Nothingness—Oilclay*). La obra partiría de una interacción material entre el cuerpo de Sekine y una gran masa de arcilla de aceite, parecida a plastilina, al modo de la pelea antes mencionada entre Kazuo Shiraga y una pella de barro gigante. Nobuo Sekine llevó entre 2,5 y 4 toneladas de esta arcilla de aceite —la cantidad varía según el relato, entre lo reconocido por Ufan en el texto «Deaiwo Motomete» (2000) y otros relatos como el de Alexandra Munroe (1957-) en *Japanese Art after 1945* (1992)—, tras varios intentos, con un gran camión hasta el interior de la Tokyo Gallery en 1969 y, como relata la historiadora Hiroko Sumi (2003), “comenzó a amasar, arrancar, estirar la arcilla. (...) Finalmente, cuando todo el cuerpo de Sekine estaba cubierto con barro y su sudor, y su ojo perdió el foco como un loco, detuvo la acción” (p. 29). Después, el artista encendió un cigarro, al cual iba dando algunas caladas mientras remiraba las formas planteadas en el interior de la galería. El resultado del proceso de moldeo tendría

forma de dos grandes pellas multiformes y una pequeña muestra de esa misma arcilla moldeada con forma de cabeza de buey —dentro de la jerga cerámica—, que aluden directamente a la relación entre el espacio y la forma interactuada a través del cuerpo, lo que se relaciona, a su vez, con el concepto de «*mu*» o «no-mente» en el zen. Tal y como reflexiona Lee Ufan (2013), “al dejar que la arcilla aceitosa fuera arcilla aceitosa, lo que se reveló en esta extensión no era «arcilla aceitosa», sino espacio-mundo. En ese momento, el aceite de arcilla se ocultó en el mundo y, a la inversa, reveló el mundo” (p. 240).

Esa misma concepción del *xu* fue apreciable en otras obras de la misma época por parte de otros artistas relacionados con Mono-Ha, más difíciles de atraer al movimiento pero que, de igual manera, vendrían a proponer ciertas referencias a la vacuidad o el vacío en la naturaleza y la existencia. Mientras que Sekine materializaba su *Phase of Nothingness* para evocar con ella este concepto de *xu* a través de su uso del espacio vacío —que sugiere la presencia de un objeto, pero también su ausencia—, el planteamiento de Keiji Uematsu parece tan inmiscuido como diferenciado dentro del territorio conceptual formulado por Sekine, desplazando hacia el centro —o al menos haciéndolo más evidente— el paradigma corporal del sujeto como mecanismo axiomático de las simbologías materiales. Es por ello por lo que, aunque nunca perteneciese al grupo original, por edad y cercanía, se haya asociado a Uematsu libremente a este movimiento (un error que no nos sorprende si partimos de la propia consideración artificial de Mono-Ha como un grupo formal, y de la confusión lógica entre el *xu* y el *ku*). Bien es cierto —o así lo reconoce Uematsu en una entrevista, sin que hayamos conseguido obtener más información que el testimonio del artista— que Uematsu y Sekine habrían coincidido en una inauguración de una exposición en la galería Naiqua en Tokio en

1970, un espacio autogestionado por el fotógrafo y entonces estudiante de medicina Miyata Kunio (1935-1984), quien utilizó la herencia de su padre, también médico —«内科» o «*naiqua*», se traduce al español como «medicina interna»—, para desarrollar este proyecto expositivo, asesorado por el integrante de Hi-Red Center, Nakanishi Natsuyuki (1935-2016), dentro del entramado de galerías de alquiler que se popularizaron en Tokio durante la década de los sesenta del siglo pasado⁴⁶. Sin embargo, el encuentro dialógico entre ambos tardó varios años en producirse a partir de que Sekine presentara su *Phase-Mother Earth* en Kobe, ante los ojos de un Uematsu, unos años más joven que los originales de Mono-Ha y todavía estudiante del cuarto año de la Universidad de Educación —Uematsu, que quería ser maestro, en diálogo con Boss Ike y Kohei Yamashita, reconoce que “lo más asombroso cuando era estudiante fue el Suma Rikyu Park en 1968. Ver el trabajo de Nobuo Sekine fue lo más impactante” (Uematsu et al. 2015)—. Es por esto que, en lugar de trazar una comparativa directa entre la obra de Uematsu y la de Sekine o la de cualquier otro miembro de Mono-Ha, con una intención historiográfica de justificar o rechazar la inclusión de este en el grupo, proponemos una lectura de la obra de Uematsu —fundamentalmente de sus acciones, por mantener la línea de investigación de este trabajo—, en tanto que su posicionamiento como *hapuna* y el distanciamiento a la idea de vacío que reconocemos en Sekine en una metodología de aproximación al vacío desde el *ku* se identifica con más certeza en Uematsu.

⁴⁶ Para matizar este formato galerístico, recomendamos el artículo de Reiko Tomii: Tomii, R. (2019). A Test Tube of New Art: *Naiqua* and the Rental Gallery System in 1960s Japan. *Afterall Journal*, (47). <https://www.afterall.org/article/a-test-tube-of-new-art-naiqua-and-the-rental-gallery-system-in-1960s-japan>

5.2.1. El vacío fenoménico: Keiji Uematsu

El «zen fenomenológico» —como el pensador François Cheng (1929-) (2016) lo define— es un enfoque de la meditación que busca comprender la naturaleza de la realidad a través de la experiencia directa de los fenómenos en lugar de a través del pensamiento o la teoría. En su obra, como intentaremos describir más adelante, Uematsu también se centra en la experiencia directa de los fenómenos, explorando cómo la presencia de un objeto puede afectar la percepción del espacio y del cuerpo humano. El vacío, “a la vez estado supremo del origen y elemento central en el mecanismo del mundo de las cosas” (p. 44), adquiere una dimensión matérica inscrita en los ámbitos de lo que podemos reconocer como el intervalo Cielo-Tierra —aquello que queda afectado por la dimensión matérica de las cosas en su relación con lo divino— en los escritos de Lao-Tse y Zhuangzi. Citando el Capítulo V del ya mencionado libro de Lao-Tse, *Tao Te Ching* —“El intervalo Cielo-Tierra parece un fuelle. Vacío, permanece inagotable; en movimiento, quiere recobrar aliento. Se habla, se habla, se calcula al infinito, más valdría atenerse al centro. Los diez mil seres solo viven integrados en el gran movimiento, movido por el vacío que los atraviesa. Lo hueco del Cielo-Tierra recoge la vida; es el nudo vital, el centro viviente, el lugar de formación de los influjos y de los intercambios”—, François Cheng propone una lectura, con cierto tono dualista, entre la idea del vacío como «*xu* nouménico» y una concepción de vacío de carácter fenomenológico, fácilmente leída desde las propuestas heideggerianas, como mecanismo del mundo, que atendería a la unión de los fenómenos. Ese «vacío fenomenológico», más cercano al término *ku* (空), al contrario que el *xu* nouménico⁴⁷, responde a la

⁴⁷ El «vacío nouménico», más ligado con el *xu*, se refiere —según Cheng— a la ausencia de una realidad subyacente e inmutable que pueda existir detrás de las apariencias fenoménicas. Es el vacío que se encuentra

ausencia de distinciones o dualidades, en tanto que es el vacío que se experimenta cuando se trascienden las diferencias y se percibe una unidad subyacente en todas las cosas.

Keiji Uematsu descubre el arte de acción durante sus años en la Universidad de Kioto, tras asistir como ayudante a Takesada Matsutani (1937-), miembro de la segunda generación de Gutai. Matsutani le introduce —en sus primeros cursos de la universidad, aunque ya activo dentro de la escena artística de Kobe y Kioto— a la obra de Duchamp, encaminando al joven Uematsu a participar en la Asociación de Arte de Acción de Kobe en 1968, donde llega de la mano de su también maestro, el pintor abstracto Hiroshi Matsumoto (1953-), la pintora gestual del estilo *bokun* Tokuki Tanaka, y del esculturo Satoshi Saito (1935-), quien tenía cierta proximidad a Mono-Ha. Hasta ese entonces, la obra de Uematsu —tal y como él mismo describe en la entrevista anteriormente referenciada— había pertenecido al ámbito de la pintura desde la escuela secundaria hasta el final de su licenciatura, y no fue hasta acabada su formación en la Escuela de Educación de Kobe que Uematsu diera un giro hacia el pensamiento volumétrico, ya como alumno de posgrado de Masakazu Horiuchi (1911-2001), compañero de Sekine en lo que se ha dado por definir como el Grupo de Tokio, desde el que Sekine desarrollaría su fundamentación en torno al «*tsukuranaï koto*» [no hacer-no crear] mientras compartía aula universitaria con el resto de miembros. De la unión entre Sekine y Horiuchi, junto con los artistas —afincados en Europa— Masuo Ikeda (1934-1997), Kumi Sugai (1919-1996) y el crítico de arte Yoshiaki Tōno (1930-2005) —quien, por cierto, estaba en contacto

más allá de lo matérico, de lo perceptiva y sensiblemente real desde criterios causales: el vacío como elemento cohesionador y originario que no puede ser captado por la mente racional.

con Joan Brossa (1919-1998) desde finales de los años cincuenta—, encontramos el texto publicado conjuntamente en 1969 en el número 315 *Bijutsu Techō*, «Tsuruku a iukoto, tsukuranai a iu koto» [Encontrar palabras para caminar, decir palabras para no hacer], en el que, a modo de manifiesto *a posteriori*, concluirían que —y aquí podemos encontrar la principal impronta de estos artistas en la obra de Uematsu—, “nuestro enfoque artístico es encontrar la esencia de las cosas y presentarlas en su forma más pura y simple. Queremos ir más allá de las formas convencionales de hacer arte y encontrar nuevas formas de expresión” (Nobuo et al., 1969, p. 179).

A partir de estos años, concretamente entre 1968 y 1976, la obra de Uematsu adquiere una tonalidad específica, sin abandonar el dibujo y la escultura en ningún momento —incluso con amplias referencias a la dimensión pictórica de la percepción e influenciado por el devenir de la fotografía japonesa durante la década de los sesenta⁴⁸—, de manera que se ve marcada no solo por la profundización conceptual que sucede en los años de la escultura japonesa de vanguardia, sino también por la internacionalización y la atención mediática que el arte japonés empieza a conocer en territorio occidental. Fuertemente influenciada

⁴⁸ Desde Valencia, hemos podido contactar cercanamente con esta corriente de fotografía japonesa de vanguardia en la muestra realizada en 2019 en Bombas Gens Centre d'Art, *La mirada de las cosas. Fotografía japonesa en torno a Provoke*. En esta exposición se examinó, a través de la amplia colección de fotografía japonesa de la Colección Per Amor a l'Art, el fenómeno que se dio en territorio nipón, entre 1957 y 1973, como escenario de la transformación radical en el lenguaje fotográfico de la mano de un grupo de fotógrafos, entre los que encontramos a Toyoko Tokiwa, Ikkō Narahara, Shōmei Tōmatsu, Eikoh Hosoe, Akira Satō, Kikuji Kawada, Hiroshi Hamaya, Takashi Hamaguchi, Nobuyoshi Araki, Yutaka Takanashi, Takuma Nakahira, Daidō Moriyama, Tamiko Nishimura, Ishiuchi Miyako y Kōji Enokura, que comenzaron a desarrollar su trabajo durante la posguerra japonesa inspirados en la agencia Magnum, en tanto que su producción se basaba en una mirada crítica y subjetiva del medio fotográfico. Puede consultarse más información sobre esta exposición en el catálogo publicado a razón de la misma: Enguita, N., & Todolí, V. (Comisariado). (2019). *La mirada de las cosas. Fotografía japonesa en torno a Provoke*. Catálogo de la exposición realizada en 2019 en Bombas Gens Centre d'Art. La fábrica.

por una parte de la obra de Masakazu Horiuchi —como *Parallel* (1969), en la que el cuerpo humano actuaba como medio entre cuerpos inanimados, en este caso, dos muros paralelos de madera—, la obra de Uematsu empezó a explorar la dimensión gestual que pudiera revelar la esencia original del mundo. De esa manera, el gesto mínimo de Uematsu —entendido, como hemos podido comprender anteriormente, la noción de *hapuna*— trataría de liberar la mente de ciertos patrones condicionados y de comportamientos duales entre el cuerpo y los objetos, de manera que pudieran surgir percepciones más profundas y sencillas de la realidad. A través de estos gestos, la obra de Uematsu —y así la ligamos a la noción de vacío *ku*— ha buscado una constante de actuación en torno a la amplia caracterización del equilibrio. Tal y como expresa el artista, “lo que más me interesa es la idea del equilibrio. El equilibrio es algo que siempre está cambiando, y creo que eso es lo que hace que mi trabajo sea interesante” (Uematsu et al., 2015). Ejemplo de este profuso interés del de Kobe por el equilibrio y las fuerzas de tensión que lo producen es la obra *Stone/Rope/Man* (1974). En la acción, Uematsu sujeta, frente a la cámara, un extremo de una cuerda de cáñamo del que cuelga una piedra. Como si la tensión nunca se rompiera y el balanceo fuera impulsado por una fuerza centrípeta desconocida, la piedra, utilizando el eje de rotación de la mano del artista, dibuja un recorrido de 360° en el aire, sin perder en ningún momento la tensión. La falta de inercia, el impulso que la fotografía oculta, como principio necesario de la acción rotativa, nos impulsa a buscar un origen, una relación *ku* entre la piedra y su movimiento que, en este caso, no es otro que el propio Uematsu, obviamente. El filósofo padre de la teoría en torno a la filosofía zen, Daisetsu Teitaro Suzuki (1970) —al que ya hemos referenciado anteriormente—, define que “el universo se caracteriza por una completa armonía entre las fuerzas de la naturaleza y el equilibrio de la existencia, y este equilibrio se expresa en el

concepto de *ku*, que se refiere al espacio vacío que existe entre las cosas y que da forma a su existencia” (p. 168). En este sentido, la cuerda tensada entre la mano y la piedra, como modelos de fuerzas en constante cambio, responde a la idea de vacío *ku* —al menos en tanto al planteamiento de Suzuki—, en función de la propia inmanencia de las cosas que se ven arrojadas por ese mismo vacío, mientras están afectadas por el resto de cosas. El *ku* de la cuerda se refiere a la vacuidad o el espacio que separa y aúna las cosas, que es, en definitiva, una representación simbólica de la armonía y del equilibrio que existe entre las fuerzas visibles de la mano y la piedra, pero también de las invisibles, la gravedad, el viento, la cinética, siendo este equilibrio el que permite que las cosas existan en su fluir natural, aunque la percepción sensible, en este caso metaforizada en el propio mirar fotográfico, se vea incapaz de recibir la información total del carácter cosmológico de las cosas.

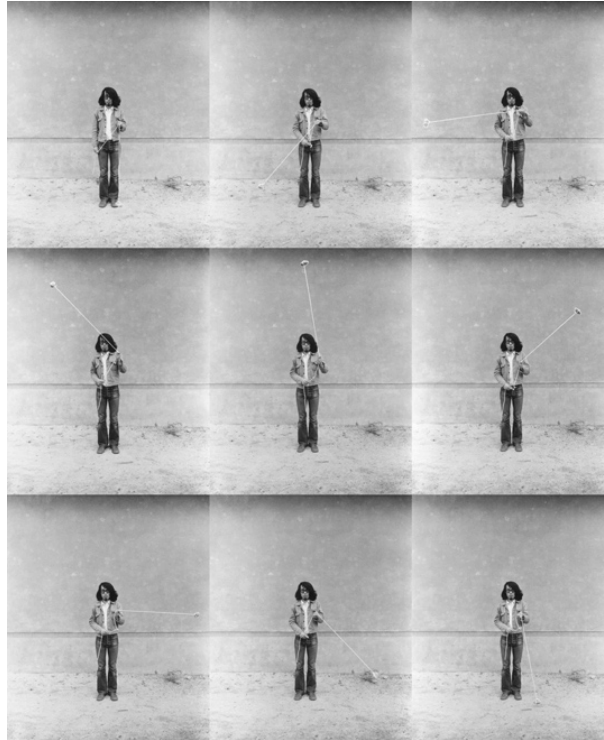


Fig. 50. Keiji Uematsu, *Stone/Rope/Man*, 1974.

Volviendo al planteamiento de Suzuki sobre la idea de equilibrio en el zen, recuperamos otra aproximación del filósofo que dice que “el equilibrio se mantiene mediante el constante flujo de la existencia, que es a su vez sostenido por el vacío que existe entre todas las cosas. Este equilibrio es dinámico y siempre cambiante, y es una expresión de la interdependencia de todas las cosas en el universo” (p. 153). Esa noción del cambio queda reflejada a través de uno de los gestos mínimos más interesantes —a nuestro parecer— de Uematsu, *Wave Motion* (1976). En este gesto fotografiado vemos cómo el artista toca con la punta de su dedo la superficie de un estanque en completa calma y pleno reposo, provocando así la aparición de ondas en forma de círculos horizontales con relación a la superficie del agua, fruto de la perturbación en la dirección vertical que Uematsu emplea para tocar el

estanque. Esta obra puede entenderse como una gestualización mucho más sencilla que la que desarrolló anteriormente en la serie *Water Man* (1973), en la que practicaba el mismo ejercicio pero utilizando todo el peso de su cuerpo en lugar del débil roce de su dedo. Uematsu, contextualizando este tipo de acciones, en un mismo orden dialéctico que sus procesos escultóricos y gráficos, señala:

«Lo que quiero hacer es hacer que la existencia visible, las conexiones y las relaciones visibles aparezcan más claramente. Y hacer aparecer la existencia no visible, las conexiones no visibles y las relaciones no visibles. Y hacer que la existencia visible, las conexiones y las relaciones visibles no aparezcan. ¿Qué haré ahora con el mundo (cosmos) que niega al hombre la comprensión y donde estas tres relaciones se componen de antinomias? ¿Cómo y qué descubriré en el mundo? ¿Le encontraré un nuevo sentido al mundo?»⁴⁹.

A este respecto, las cuestiones planteadas por Uematsu también parecen tener que ver con algunos de los planteamientos recopilados por Suzuki al plantearse algunas de las cuestiones fundamentales del pensamiento teleológico que subyace en la filosofía budista. El filósofo, en función del modo de contemplar el mundo tal cual es por parte del Buda, a través de su propia intuición religiosa y de acuerdo con su propia valoración —lo que el propio Suzuki (1995) define como *Dharma*— afirma

⁴⁹ Esta cita ha sido encontrada en la mayoría de textos publicados en relación a sus exposiciones recientes, como en la exposición *In/Between* (2014) de la galería Baudoin Lebon de París, en el proyecto presentado por Arario Gallery para su *stand* en la Frieze Art Fair de Nueva York en 2018, o en la exposición *Invisible Force* (2019) en la Simon Lee Gallery de Nueva York. Aunque intuimos que esta cita, efectivamente, corresponde al propio Uematsu, no hemos sido capaces de localizarla en su contexto original. Sin embargo, el estudio en torno al artista nos permite especular que esta cita puede haber sido extraída del catálogo que fue publicado a raíz de su exposición en el Moderna Museet de Estocolmo, *Skulptur foto video film* (1976), siendo Uematsu un artista poco prolífico en cuanto al relato escrito.

que “sólo un Buda entiende a otro Buda (...) no podemos vivir en ningún otro mundo que no sea el nuestro” (p. 23). Uematsu parece interpretar, en su relación con el mundo, una propuesta cosmológica como si esta tendiera hacia una realidad propositiva que buscase trascender la dualidad del ser y del no-ser, de lo visible y de lo no-visible, del mundo y de sus oposiciones, para comprender que —al igual que define Suzuki en torno a la budeidad— “no existe nada que separe un objeto de otro de un modo final (...) este principio recíproco significa la negación de la individualidad como realidad absoluta, pues no existe nada que mantenga absolutamente su individualidad por sobre todas las condiciones de la relatividad o del devenir mutuo; de hecho, ser es devenir” (pp. 43-44). Ese devenir refleja los estados cambiantes con los que Uematsu interactúa, la onda distribuyéndose por el estanque cósmico, un reflejo de la finitud del todo que —respondiendo afirmativamente a su pregunta— podría dotar al mundo de nuevos sentidos.



Fig. 51. Keiji Uematsu, *Motion Wave*, 1976.



Fig. 52. Keiji Uematsu, *Water Man*, 1973.

5.3. Prácticas anarquistas en las calles de Tokio

Durante las últimas etapas del periodo de ocupación estadounidense, a partir de 1952, Japón comenzó una reforma estructural de su apertura al mundo que tuvo, como principal foco de externalización, la candidatura de la capital nipona para albergar los Juegos Olímpicos —hecho que se confirmó doce años más tarde, en las Olimpiadas de 1964—, corroborando, a ojos de la prensa internacional, el final del periodo de reconstrucción de la posguerra japonesa y acentuando el afanoso crecimiento económico del Estado japonés (contando con el polémico logro de sostener el mayor gasto infraestructural en la historia de los Juegos, revalidado por el mismo país en su reelección para las Olimpiadas de 2021). Las Olimpiadas de 1964 no solo reconocían un nuevo periodo sociopolítico para Japón —recordemos que el país fue elegido para albergar los Juegos en 1942, pero el estallido de la Segunda Guerra Mundial freno el sueño olímpico—, sino que, consecuentemente, reconfiguraron por completo la estructura social de Tokio en un paradigma de ejercicios especulativos y proyectos de modernización del territorio urbano, así como un contexto idóneo para desdibujar el sombrío

recuerdo de la guerra⁵⁰ (. De igual manera, la apertura cultural que hemos visto anteriormente también tuvo su reflejo en los Juegos Olímpicos. En su máxima, la producción de la imagen gráfica del evento estuvo capitaneada por el diseñador Yūsaku Kamekura (1915-1997), quien marcó la impronta del formalismo influenciado por el diseño industrial europeo (Kamekura también diseñó la gráfica de la Exposición General de primera categoría de Osaka (Expo '70), celebrada en la ciudad nipona en 1970, en estos mismos términos), dando pie a lo que hoy podemos reconocer como el giro computacional y el origen de la estética cibernética del diseño gráfico a nivel global.

Al mismo tiempo que se gestaban las Olimpiadas, tras el final de la Segunda Guerra Mundial y la amenaza de la reforma del tratado entre Estados Unidos y Japón, el estado de convulsión del pueblo nipón no parecía sino caldearse desde todos los frentes socioeconómicos que podían avivar la llama de la revolución. Si revisitamos la importante crisis de identidad nacional entre los años cincuenta y setenta del siglo XX, acaecida tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial y la ocupación de MacArthur y el ejército estadounidense —como una extensión de la identidad nacionalista del periodo imperial, cuya intención parecía residir en la reconstrucción de Japón a imagen y semejanza del ideal norteamericano—, podemos darnos cuenta de que la gran crisis japonesa empezó como un cruce de intenciones desde las políticas internas y los procesos coloniales contemporáneos. Tal y como describe el historiador Nick Kapur (1980-) (2018) en *Japan at the*

⁵⁰ Ejemplo de ello son la construcción del hito arquitectónico de los Juegos, el Kokuritsu Yoyogi Kyōgi-jō, diseñado por el padre de la arquitectura modernista japonesa Kenzō Tange [1913-2005], el gimnasio en el que, unos años antes, había estado emplazada una base militar estadounidense; otros ejemplos son la construcción del monorraíl y los trenes-bala, como una actualización de la conexión territorial tras la reforma del carbón a principios de siglo, o el amplio desarrollo tecnológico que se presentó en los «Juegos de la ciencia ficción», contando con colaboradores como la propia NASA para el desarrollo de sus satélites de comunicación.

crossroads, varios factores afectaron a la respuesta que la ciudadanía dio a los tratados ANPO. Entre ellos, la dislocación que el pueblo japonés sufría por el imprevisible cambio de la estructura socioeconómica del país, que partía de la inexorable crisis arrastrada por el periodo de racionamiento y pobreza material tras la guerra, y crecía hasta la más que agitada convulsión económica desarrollista durante los sesenta. Este desarrollo económico sin precedentes dividió a la población en función de una gran desigualdad de ingresos, que llevó a la clase trabajadora a exigir una participación más equitativa en la reforma económica del país que ella misma había operado, provocando una importante escalada de la lucha laboral durante los años cincuenta y sesenta. Otro factor, presentado por Kapur, es el propio ámbito crítico y político que la ciudadanía había desarrollado desde la animadversión a los militares estadounidenses⁵¹ y la insatisfacción ante las políticas conservadoras del primer ministro (y criminal de guerra) Nobusuke Kishi (1896-1987), quien propondría el primer borrador del ANPO y sería el responsable de su aprobación sin en el apoyo de la mayoría de los representantes electorales de la Dieta Nacional japonesa (la asamblea del Estado y órgano de máximo poder). Estos factores, acelerados por la velocidad de difusión a través de las nuevas emisoras privadas de la televisión y la radio, hicieron estallar la revolución social más importante del siglo XX japonés, cuyo clímax queda representado en la histórica fecha del 15 de junio de 1960. En esta fecha, un masivo grupo de alumnos de la Federación Japonesa de Asociaciones Estudiantiles (conocida por su

⁵¹ El incidente de Girard, en enero de 1957 —en el que un soldado estadounidense (William S. Girard) asesinó, por pura diversión, a una ciudadana japonesa, Naka Sakai, de 46 años y madre de seis hijos, mientras esta recogía casquillos de bala para venderlos como chatarra—, precipitó una crisis de Estado a nivel diplomático y se entiende como la primera muestra pública a gran escala de disconformidad con el *statu quo* del ejército estadounidense sobre territorio japonés. «Estos movimientos y eventos como el incidente de Girard, eventualmente despertaron a Eisenhower y al Departamento de Estado la necesidad de abordar las relaciones entre Estados Unidos y Japón con un tono algo más suave, lo que llevó a negociaciones para revisar el Tratado de Seguridad y la introducción de una nueva retórica de "asociación igualitaria"» (Kapur, 2018, p. 42).

abreviatura Zengakuren), pertenecientes a las universidades más elitistas del país, intentaron asaltar el complejo de la Dieta Nacional. El asalto conllevó a unos terribles enfrentamientos entre los jóvenes y el gobierno de Kishi, apoyado por la policía, las Fuerzas de Defensa y los matones de ultraderecha del gánster Yoshio Kodama (1911-1984), asociados tanto a la *yakuza* como a la CIA. Las revueltas del 15 de junio acabarían con la vida de la estudiante y activista comunista Michiko Kanba (1937-1960), quien se transformaría en símbolo de las protestas, que acabarían tomando forma de huelgas nacionales y forzarían la renuncia de Kishi, así como la cancelación de una planificada visita del presidente estadounidense Eisenhower (1890-1969) —quien habría impuesto el modelo del Tratado de Seguridad a Japón como condición para poner fin la ocupación militar, en una estrategia de amenaza al Extremo Oriente—, con la que el primer ministro japonés pretendía acelerar la firma del ANPO.

Por su parte, el clima artístico japonés pareciera conformarse de forma ideal para ofrecer una respuesta a un clima político y económico de este tipo. Las exposiciones anuales *Yomiuri Indépendants* (1949-1963), no solo como contexto desde el que Gutai enunciaría sus primeros discursos, dieron un primer foco a artistas jóvenes, herederos de la nueva tradición impulsada por las vanguardias de Gutai, que se acercaron a Tokio tras la promesa de un incipiente mercado y las nuevas formas de crítica de la ebullición cultural en la que estaba inmersa la capital en la ola de la libertad de expresión democrática. Las exposiciones *Yomiuri* congregaron a los artistas que posteriormente conformarían los principales grupos de los nuevos comportamientos artísticos japoneses: Hi-Red Center, Pop Art Trends, Nihon Gainen-Ha, Mono-Ha, e incluso a algunos de los nuevos exponentes de la danza *butoh* contemporánea. Si bien esta partitura historiográfica, que pondría en

Yomiuri el altavoz de lo que sucedería tras los años del certamen y expuesta principalmente por el japonólogo estadounidense Thomas Havens (1939-), puede llegar a ocasionar una perspectiva fragmentada. Por ello, en este trabajo, nos sumaremos al posicionamiento destacado por el historiador y curador KuroDalaiJee (1961-) (pseudónimo de Kuroda Raiji), quien afirma que el contexto de *Yomiuri* se vio respaldado por una anarquía inherente a los artistas y colectivos que tomó una forma específica en los grupos del arte de acción y *performance*, fundamentalmente en aquellos que encontraron en el espacio público una dimensión ideal para sus propuestas, como Kurohata, Vitamin Art o Kokuin. KuroDalaiJee (2003) reconoce que la mayoría de los grupos de arte de acción japoneses se encuentran en un limbo historiográfico, en los que su falta de documentación y las malas críticas por parte de quienes leían sus acciones desde una “interpretación del fenómeno artístico en referencia a la historia del arte occidental o filosofía, o por historiadores del arte, solo validan el arte que es existente y comparable” (p. 32). El autor identifica que las omisiones de la historia del arte japonés de posguerra tienen que ver con una despolitización intencional de las perspectivas artísticas de los cincuenta y los sesenta, en un esfuerzo por acercarlas a occidente, a pesar de que sus métodos eran innovadores en cuanto a los procesos que se vivían en el territorio europeo y norteamericano. Es por ello que, en este trabajo, además de la aproximación estética a través de las relaciones con la estética de Asia oriental que hemos desarrollado en los capítulos anteriores, también nos vemos en la necesidad de matizar el turbulento estadio político que conllevó la definición de las prácticas artísticas que, desde los años setenta hasta hace poco más de diez años, han permanecido a la sombra de Gutai y de Mono-Ha, lo que podríamos definir como la generación de *performance* anti-arte japonesa. Intentar condensar la excelente investigación de KuroDalaiJee (2023), desde la que

conforma el libro fundamental —no solo para la historia del arte japonés, sino para reestructurar una historiografía global, en el marco de unos nuevos tiempos originales de la modernidad universal— *Anarchy of the body*, hace evidente que cualquier intento es un acto vano de coherencia, así como que las prácticas artísticas japonesas de base política anarquista son tan bastas como pluriformes. Es por ello por lo que, en este trabajo, tratando de adaptarnos a nuestro formato y buscando cierta rigurosidad temática, nos centraremos solo en dos de los grupos que se describen en el paréntesis de este tipo de prácticas de acción, Hi-Red Center y Zero Jigen, a quienes sumaremos una figura tan desconocida como convulsionante y constante del contexto nipón, Itoi Kanji (1920-2021).

Entre la generación de *performance* a la que nos referíamos, encontramos al colectivo Hi-Red Center, que agrupa, durante poco más de un año —o quizá dos, según otros datos (nunca confirmado por los miembros originales del colectivo)—, a una serie de individualidades y artistas con carreras propias y presentes en la escena artística, con foco en las *Yomiuri*, entre los que reconocemos a Jirō Takamatsu (1936-1998), Natsuyuki Nakanishi (1935-2016) y Akasegawa Genpei (1937-2014)⁵² —definidos ellos mismos como el «personal oficial»—, además de una serie de agentes externos a los que estos sumaban a sus acciones —igualmente nombrados como «personal *underground*»—, sin ni siquiera definir muy bien la distinción entre ambas partes del colectivo (incluso sin que la idea de colectivo quede exclusivamente definida). La mejor definición del colectivo nos la ofrecen, de nuevo, ellos mismos a través de un pseudomanifiesto anónimo y colectivo,

⁵² «El nombre Hi-Red Center, que pretendía evocar asociaciones marxistas, está de hecho tomado de las traducciones al inglés del primer carácter de los apellidos de sus tres miembros principales» (Nettleton, 2014, p. 83).

publicado originalmente en 1971, en el que destacan la intencionalidad del grupo por “descubrir y crear incidentes extraños, desarrollar ocasiones, estudiar comunicación pura, activar brisas y borradores, transmitir demagogia, promover la limpieza y el orden en el área metropolitana, explorar la frontera de lo cotidiano y lo no cotidiano, agitar lo cotidiano...” (Tomii, 2021, p. 2). Hi-Red Center, en el contexto de las Olimpiadas de 1964, protagonizó una de las acciones fundamentales para la labor de retrato del arte de acción, que se opondría directamente a ciertos pretextos morales y políticos en el Japón aperturista, difundida como *Campaign to Promote Cleanliness and Order in the Metropolitan Area*, y popularmente conocida como, *Cleaning event* (1964). En la acción, los miembros del grupo, ataviados con batas de laboratorio, limpiaron profundamente las calles del distrito tokiota de Ginza con el objetivo de satirizar el extraño proceso ritual que sufrieron los aledaños de los centros deportivos construidos a raíz de las Olimpiadas. Hi-Red Center propone un interesante soplo al «*akushon*», entendiendo este como un «hacer cuidado» de la práctica a través de su propio proceso. Esta noción se matiza al atender la idea original de la acción, que KuroDalaiJee (2023) nos revela como todo lo contrario, porque “no era tanto limpiar como lo opuesto, rellenar de basura los contenedores de la calle” (p. 462). Esta intención por evidenciar el cuidado como práctica crítica se coloca en el epicentro de varios actos que otros colectivos desarrollaron en el mismo contexto. Desde esta perspectiva, KuroDalaiJee propone una especie de historiografía de la basura durante el proceso aperturista japonés, en la que se reconocen piezas como *Mushiro-mushiro* [Estera de paja-Esteras de paja] (1958), de los miembros del grupo Kyūshū-ha (Yamauchi Jutarō, Ochi Osamu e Ishibashi Yasuyuki), que llevaba a una de las exposiciones *Yomiuri* los restos del proceso de producción de otras obras envueltos en esteras de paja. KuroDalaiJee también coloca en esta genealogía el

Sa'in no gi [Ritual de la Vagina Cerrada] (1964), de Manabe Sohei y Oe Masanori, quienes llenaron una sala de exposición con la basura que encontraron tanto en museos como en las calles de Tokio. Esta pieza sería la antesala de la gran colección de basura que el colectivo NAG transportaría al interior del Aichi Prefectural Culture Hall Art Museum de Nagoya, una acción que los llevaría a enfrentarse en los tribunales judiciales contra la organización del museo que obligaría su retirada. De alguna manera, estas acciones de selección cuidada de la basura —tal y como defiende KuroDalaiJee— buscaban “resistir el control sobre la vida diaria promulgado a través de la purificación urbana” (p. 463).



Fig. 53. Hi-Red Center, *Campaign to Promote Cleanliness and Order in the Metropolitan Area*, 1964.

La función de «lo ritual», aunque en primera instancia quede fuera de los márgenes de este trabajo, se resignifica en la práctica del grupo Zero Jigen. De hecho, creemos que su acercamiento a la idea de ritual determina el aislamiento del grupo con respecto al resto de colectivos que surgieron coetáneamente y que, de alguna manera, se acogieron a los márgenes de la escena artística japonesa. Zero Jigen es fundado en 1960 por los artistas Yoshihiro Katō (1936-2018), Kawaguchi Kotaro,

Koiwa Takayosi, Umeda Masao e Itwata Shin'ichi. Para acercarnos a la idea de ritual planteada por Zero Jigen, nos centraremos en lo que KuroDalaiJee (2003) reconoce como el «Periodo intermedio» (entre 1965 y 1968), un lapso en el que el colectivo enfatiza su voluntad por explorar y transformar la ciudad de manera directa, fundamentalmente en el entorno urbano de las ciudades de Nagoya y Tokio. Su idea de ritual colectivo tiene que ver con la pérdida de la individualidad, porque — y así especifica Katō, recogido por KuroDalaiJee— “la idea de eliminar el ego propio es la única forma en que el otro existente dentro del uno puede ser llevado más lejos” (p. 35). De igual manera, esa acción a través del colectivo se enfatiza al presentar las propuestas y alejarse, en muchas ocasiones, de la espectacularidad propia del ritual performativo que caracterizaba la escena de Tokio. Por ello, es fácil hacer un seguimiento de las propuestas de Zero Jigen que no se adaptaban al carácter de los espacios y las instituciones, y que se desarrollan de forma aislada, prácticamente sin relato, en lugares específicos de la ciudad. Como ejemplo de la actitud disidente de Zero Jigen con la doctrina legal y ética de la época, encontramos algunas de sus activaciones espaciales más llamativas (y, sin duda, polémicas) desde el giro de pensamiento contemporáneo. En la mayoría de sus incursiones en el espacio urbano, el grupo busca promover una sensación de malestar y —tal y como reconoce KuroDalaiJee (2023)— “utilizar áreas confinadas para expresar emoción intensa y condensada” (p. 181). En esta dinámica, encontramos acciones como *Giza Panty Parade* (1964) en la que, a finales de diciembre de 1964, los miembros del grupo recorrieron las principales calles del distrito de Ginza, vestidos con bragas colocadas sobre sus pantalones, o *Formalwear Bathing Ritual* (1964), desarrollada días después de la acción de los *pantys*, en la que se sumergen en la terma caliente de un baño público del distrito de Meguro, vestidos con traje y corbata, la misma indumentaria que se colocan

para portar el cuerpo de una mujer envuelto en plástico en *Transporting a Wrapped Woman's Body* (1965), a lo largo de la línea de Yamamote del metro de Tokio, como si fueran un grupo de mafiosos de camino a esconder un cadáver. Como vemos, la práctica de Zero Jigen ante el público común va a funcionar como una respuesta a la legislación y consecuente persecución que se estableció en el país durante los años sesenta —germen de la típica censura *bokashi* de los genitales sexuales japoneses—, que delimitaba los comportamientos y las actuaciones en el espacio público bajo una restrictiva ley de decoro.



Fig. 54. Zero Jigen junto a Itoi Kanji tras la representación de *White Hare of Inaba*, 1970.

Desde esta perspectiva, se nos hace interesante enunciar las actuaciones de Itoi Kanji (conocido como Dadakan), una de las figuras fundamentales para describir las prácticas antiautoritarias del tardomodernismo japonés. Itoi, muy ligado a Zero Jigen, a Hi-Red Center y al movimiento Neo Dada, propone una relación contracultural a través del gesto y a la presencia de su cuerpo muy al margen de las

propuestas de sus coetáneos, aunque su formalización pudiera tener encuentros con ellos —participando incluso en algunos rituales de Zero Jigen—. En primer lugar, siguiendo la propuesta de KuroDalaiJee, creemos que el bagaje del artista como competidor nacional en gimnasia deportiva proporciona a su obra, marcada por la exposición pública y la fuerza física, “compartía una vulnerabilidad desprotegida y una corporalidad anticuada impregnada del olor de la vida cotidiana” (p. 410), que se oponía a la apreciación de la belleza del gesto y del movimiento del cuerpo. Además, Itoi fue educado dentro de los valores cristianos que se extendieron por el territorio japonés a principios del siglo pasado, de modo que, como si de un sacerdote europeo —pero en versión punk barbuda y melenuda— se tratase, podemos descubrir cómo el espíritu contracultural que enfatizaría a lo largo de su vida le alejó de la raíz católica de la doctrina cristiana para hacerle acercarse al zen de la mano de Daisetsu Teitaro Suzuki y del *sensei* Iida Gakuro. Este acercamiento al zen —reconocido por KuroDalaiJee al analizar las anotaciones de los cuadernos y de los diarios personales del artista— conjuga una interesante mezcla rizomática entre la filosofía budista y el pensamiento dadaísta japonés. Ejemplo de esta miscelánea argumental y moral reconoceremos uno de los momentos clave de la difícilmente clasificable obra performativa de Itoi, que tiene que ver con la antes mencionada Expo Mundial de Osaka en 1970.

Como hemos anunciado anteriormente, con la llegada de esta Expo, la ruptura entre tradición y contemporaneidad en el arte japonés inclina su balanza hacia esas prácticas que, desde occidente, se percibían como diálogos comunes. La conocida como Expo'70 fue significativa como reflejó de la autopercepción del Estado japonés sobre su papel en el mundo después de los periodos bélicos de los siglos XIX y XX, buscando consolidarse como potencia mundial en la era posterior a la

guerra. Además, la Expo'70 también fue una oportunidad para que la administración japonesa demostrara su capacidad de planificación y organización ciudadana. La feria, que tuvo como tema principal el «Progreso y armonía para la humanidad», presentó innovaciones tecnológicas y científicas, como la tecnología de la información y la energía nuclear, y mostró cómo estas tecnologías podrían mejorar la vida humana y ayudar a resolver problemas globales como la pobreza, la desigualdad y la contaminación ambiental. Sin embargo, el clima social desde los activismos anarquistas proponía una lectura totalmente contraria a este tipo de asimilación del impulso globalista neoliberal. Así quiso dejarlo patente Itoi Kanji, quien habría viajado a Osaka durante el mes de abril, mientras se celebraba la feria, encontrándose en el periódico local con la noticia de que un manifestante había ocupado uno de los ojos de la cara superior de la *Tower of the Sun* (1970), del artista de vanguardia Tarō Okamoto (1911-1996). Esta noticia impulsó a Itoi a presenciarse en los pabellones de la feria, y es que el artista ya habría encauzado su obra performativa dentro de la corriente crítica-política en acciones que se encontraban con manifestaciones públicas, como las protestas estudiantiles de 1969. Las estrategias de Itoi —que describiremos tratando de dar coherencia visual al relato, pero sin intención de incorporar una marca formal a las acciones del artista— combinaban la exposición pública de su cuerpo desnudo o semidesnudo, ataviado con carteles y prendas descontextualizadas como unas gafas de sol o un sombrero, maniobras gimnásticas y la adición de textos críticos escritos sobre los carteles o alguna de las prendas, con mensajes antiguerra y antiglobalización, tratados como giros dialécticos a través de formalizaciones textuales simbólicas, como su reconocible *Korosuna* [no matar], con el que apareció tanto en una actuación espontánea durante una demostración de *butoh* en 1969 como en una de las marchas de las citadas protestas del mismo año o en una icónica fotografía de 1970

en la que aparece corriendo una maratón por las calles de Tokio. Entonces, ya habiendo acostumbrado al público de la escena de anti-arte tokiota a sus apariciones desnudo, recorrió uno de los pabellones de la Expo'70 sin ropa, escapando ágilmente de los guardias de seguridad durante varios minutos antes de ser arrestado, únicamente ataviado con un sombrero de ala ancha y unas gafas de sol de estilo *New Wave*, como las popularizadas por la marca Yves Saint Laurent.



Fig. 55. Itoi Kanji corriendo con un cartel en el que aparece escrita la palabra «*Korosuna*», cerca de su domicilio en Sendai, el 20 de septiembre de 1970.



Fig. 56. Itoi Kanji siendo arrestado en la Expo'70, el 27 de abril de 1970.

Itoi, quien ya habría saltado a los titulares por intentar robar la antorcha olímpica al hacerse pasar por medallista en los Juegos de 1964, apareció de nuevo en los titulares del periódico *Mainichi Shimbun* en una nota —recogida por KuroDalaiJee— que informaba:

«Aproximadamente a las 11:45 a. m., un hombre desnudo apareció cerca de los escalones que conducen a la *Tower of the Mother*. El hombre tenía el cabello despeinado y una larga barba a la moda hippie. Gritando extrañamente, el hombre descalzo bailó rápidamente hacia la entrada del

pabellón temático, a unos treinta metros de distancia, pero fue detenido por los guardias y la policía (...) El hombre decía ser pintor y miembro de un grupo de *happening*». (p. 408)

Sin embargo, y así reconoce KuroDalaiJee, la noticia, dentro de la dinámica organizativa encaminada a erradicar los elementos menos agradables de la cultura *angura* [*underground*] japonesa, acusan a toda la comunidad del *happening*, que había encontrado en la Expo'70 un escenario crítico⁵³ a raíz de una acción que, por valor y reconocimiento, debemos atribuir al expreso deseo de Itoi por alcanzar el otro ojo de la *Tower of the Sun*, buscando hacer compañía al anterior manifestante. De hecho, hay un detalle indicativo de que la acción de Itoi era plenamente individual, pues este queda marcado por el disfraz desnudo del artista al presentarse en el pabellón. KuroDalaiJee reconoce —y desde este trabajo agradecemos incansablemente la labor del historiador— que la desnudez de Itoi Kanji es el resultado de la suma de su acercamiento al dadaísmo y al budismo zen. KuroDalaiJee señala que “podemos conjeturar que las acciones desnudas de Itoi fueron motivadas por un deseo de despojarse de la apariencia de vanidad y ego para poder ofrecer su verdadero yo (...) a través de la negación del deseo y servicio

⁵³ Las expresiones críticas que sucedieron durante el contexto de la Expo'70, quedan recogidas en dos maravillosos capítulos de *Anarchy of the body* (Capítulo 8 y Capítulo 9) de KuroDalaiJee (2023), en los que el autor recoge los encuentros de distintas colectividades, entre las que se destacan los grupos Destruction Joint-Struggle Group, Kumo, GUN, He o The Play, entre muchos otros, la mayoría de ellos artistas de otros grupos anteriores como Jikken Kobo o Grupo Ongaku (todos ellos en conexión con Fluxus). Estas expresiones no solo estarían encaminadas a una crítica al sistema nacional que representaba la Expo'70, sino que también eran hirientes contra los propios artistas de vanguardia que colaboraron con el desarrollo de la feria. De igual manera, el foco de la Expo —al igual que pasó con las Olimpiadas— se utilizó para proponer una enunciación mediática de las protestas poéticas y políticas de los colectivos ante la situación socioeconómica japonesa de los años sesenta y setenta. Ejemplo claro de ello son las acciones durante la marcha de May Day en 1970, protagonizadas por Zero Jigen e Itoi Kanji, entre otros, o en la Antiwar Expo (1969) y la *Anti-Expo Teach-in* (1969), en la que Destruction Joint-Struggle Group performaron dos de sus más icónicos rituales. Por otra parte, la ingente cantidad de medios de comunicación que retransmitieron la Expo también dieron cobertura, desde distintas aproximaciones políticas (no todas ellas buenas), a las expresiones *angura* de los artistas japoneses. De hecho, durante este contexto, se populariza el término «*hapuningu*» —que hemos visitado anteriormente en este trabajo—, mucho antes que el equivalente japonés del término *performance*, «*pafomansu*», evitando la confusión terminológica que pudiera darse en occidente.

a los demás” (p. 411). De esta manera, incluir la figura de Itoi Kanji en nuestra especie de genealogía sobre el vacío es una manera de evidenciar cómo, más allá del silencio y la supresión de la voluntad espontánea, existen fórmulas para arrojarse hacia la misma nada, en las que la insustancialidad de la acción y la vacuidad de los impulsos emocionales dentro del paradigma de lo político están en el mismo camino, no como nociones especulativas, sino como consecuencias que están al servicio de la liberación. La obra de Itoi, quizá no solo la performativa, sino también la prolongada obra gráfica y objetual que desarrolló en paralelo en las exposiciones *Yomiuri* —en las que participó como artista plástico—, podría describirse como materializaciones y gestos de una dimensión política del zen, aunque estas intenciones quedasen marcadas (incluso opacadas) por una aproximación polémica y vehemente a la dimensión de lo público. Y es que, tal y como reconoce KuroDalaiJee, “sabiendo muy bien que las acciones resultantes, como en el dadaísmo, serían inevitablemente locas, antisociales y llenas de desorden, Itoi se desnudó en una renuncia de sí mismo similar al zen” (p. 411).

6. ALGUNAS NOTAS SOBRE ARTE DE ACCIÓN EN OCCIDENTE

6.1. Acción poslingüística en Estados Unidos: no hay materia sin política

Realmente, el argumento que pretendemos generar aquí no tiene que ver con aquello que se produjo como una corriente tras el Conceptual lingüístico⁵⁴, sino que, lo que definimos como poslingüístico, tiene que ver con la asimilación somática de los reflejos del lenguaje y, claramente, con sus interpretaciones posmodernas en las relaciones del cuerpo como ente social. En contraste con el hermetismo tautológico de las propuestas de Kosuth, Art & Language y compañía, el contexto estadounidense se ve atravesado por ciertas revisiones de la propia concepción de la idea, de la mano de artistas cuya identidad estaba marcada por la experiencia de la exclusión, fundamentalmente mujeres, sexualidades disidentes y población afrodescendiente —siendo este un hecho que, obviamente, nos parece fundamental para trazar el guion de la politización radical del arte conceptual—. Para elaborar esta narrativa, partimos de una consideración cardinal en el trascurso

⁵⁴ Para ofrecer una definición de Conceptual lingüístico, se consdiera que esta se genera en la mera referencia a la obra de Kosuth, Huebler, Barry o Weiner —en definitiva, los artistas amparados por Seith Siegelau (1949-2013), algunos de ellos reunidos en la canónica exposición *January 5* (1969)—, y otros, como el grupo Art & Language. Se trata de aquella rama del arte conceptual primigenio que, tras Lewitt y Lyppard —y que de alguna forma se congregaban en torno al MoMA y el epicentro neoyorkino, salvando las distancias con los británicos—, encuentran en las propuestas de Wittgenstein un escenario desde el que cuestionar la propia noción de significado, desde la autonomía del lenguaje, recayendo (sin que consideremos que esto es una noción crítica de su decaimiento) en una definición constante dentro de los márgenes del propio sistema artístico. El abandono de la autonomía del lenguaje, que en origen podría basarse en una toma de distancia con las propuestas de Fried o de Greenberg, parece llevar consigo la pronunciación de discursos en torno a la metafísica de la semántica y a la creación de metalenguajes, desde los que encontramos prácticas ciertamente atractivas e igual de poslingüísticas, aunque distintas a las que describimos en este capítulo.

de las prácticas de la desmaterialización estadounidense. En los años sesenta y setenta del siglo pasado, podemos reconocer cómo la corriente lingüística ha repartido el devenir de la organización y presentación del material artístico en función de distintos procesos de abstracción, en tanto que códigos de representación que, en última instancia, partirían de los mecanismos de escritura en cualquiera de sus mutaciones dialógicas. De esta manera, consideramos que el agotamiento del giro lingüístico en el arte contemporáneo —que, si no se ha producido ya, se encuentra en vías de acontecer en la actualidad— tiene que ver con ciertas posturas políticas ante la relación con el propio hecho de la desmaterialización del objeto artístico. Con esto, queremos decir que la desmaterialización, que con tanta facilidad se vio absorbida por las hegemonías culturales neoliberales, comparte su raíz con una relación de privilegios sobre el cuerpo. Visto así, podemos decir que la escritura —como manifestación de los lenguajes comunes— jamás llegará a estar separada del cuerpo.

Asimismo, si nos preguntamos dónde se sitúa el cuerpo en la desmaterialización, tenemos que buscar ciertas contingencias que hagan cuenta de la dicotomía que puede darse en cuanto a la relación del cuerpo y la materia, como un proceso de agenciamiento⁵⁵. Esta relación cuerpo-materia vendría a darse como una

⁵⁵ El término «agencia» ha resultado ser el epicentro de los discursos críticos amparados por la corriente de los nuevos materialismos. Bennett (1957-) (2022) describe la agencia como «una capacidad relacional, y no una propiedad inherente. La agencia surge de la capacidad de una entidad para afectar y ser afectada por otras entidades» (p. 26). En este sentido, la agencia se entiende como una propiedad emergente, que surge de la interacción y la interdependencia entre las entidades en el mundo. Como tal, la agencia se considera un fenómeno dinámico y en constante evolución, que depende de las circunstancias y las relaciones específicas que se dan en cada situación. Los nuevos materialismos han surgido como una crítica a la filosofía moderna y posmoderna, que han centrado su atención en los aspectos culturales y discursivos de la vida humana, dejando de lado los aspectos materiales y ambientales. Los nuevos materialismos, por tanto, proponen una ontología que reconoce la agencia de los materiales y su influencia en la configuración del mundo. En este contexto, la agencia favorece la percepción del mundo más allá de la pasividad de los materiales, de los ecosistemas y del resto de especies vivas, entendiéndolos como coconstituyentes del mundo.

proyección de las jerarquías sociales en cuanto al proceso de activación de la relación entre cuerpo y materia. La desmaterialización, por tanto, podría gozar de un estatus político múltiple, en función de la proyección de discursos que se hagan a través de ella, no tanto desde el régimen argumental y temático del discurso, sino desde la propia relación entre cuerpo y discurso. De esta manera, el cambio de base material de la idea que vendría a promulgar el arte conceptual ha tenido que preguntarse cuál es su relación epistemológica con la escritura y, por tanto, con los discursos. Ejemplo de esto —tan paradigmático que no podemos sino enunciarlo en las primeras líneas de este capítulo— es la artista *exafrodescendiente* de origen estadounidense, Adrian Piper (1948-). Piper encuentra una relación entre el trabajo con el lenguaje y con los símbolos conceptuales y la voluntad de desarrollar una práctica politizada. Para Piper (2003), la interpretación desde la semiótica obliga a una toma de decisiones y una elección de contenido, “y, por consiguiente, a reconocer qué contenido es más importante en cada momento” (p. 15). De alguna manera, lo que Piper desarrolla es un ejercicio de proximidad radical ante conceptos o ideas que van más allá de sí mismos. En una escena marcada por hombres blancos que trabajan presionando por una definición total del arte conceptual, Piper retrocede con un trabajo de confrontación que pone los problemas sociales y políticos en el centro del escenario, desde la perspectiva de la negritud, posicionándose como un sujeto mujer afrodescendiente y abriendo el paradigma del arte conceptual lingüístico hacia el campo de la subjetividad radical. La obra de Piper se puede caracterizar por una serie de actos encarnados que parecen prever la colisión entre cuerpo y objeto, entre el cuerpo y el diálogo, que se especificaría en los nuevos materialismos contemporáneos, en la forma de las

intersecciones íntimas que marcarían las estructuras esenciales de las relaciones. En su obra temprana, la práctica de Piper se hace eco de ese mismo método de abstracción, como configuración de la materialidad de la idea, a través de una serie de procesos de escritura que van a versar sobre el modo perceptual con el que se ejecuta el gesto de la lectura. En las anotaciones de *Nineteen Concrete Space-Time-Infinity Pieces* (1968–1969), podemos leer mecanismos de operación intermedial de materialización de la escritura, como la sentencia subrayada en uno de los papeles mecanografiados por Piper en 1968, que reza: “*The time needed to read a line of print depends on the content & structure of the line*” [El tiempo necesario para leer una línea de impresión depende del contenido y estructura de la línea]. A través de esta sentencia, podemos enlazar la obra de Piper —conjeturándola como un continuo que pueda definir el eclecticismo inmanente de la artista— con el poder activo y relacional en el acto de conjugación de sus discursos y, por tanto, en el modelo material que aplica a sus procesos de pensamiento. Para Piper, las obras que produce, como contenidos de pensamiento abiertos a partir de las diecinueve notas van a estar siempre determinadas por un principio indéxico y autorreferencial. El tiempo abstracto que plantea en la mayoría de esas notas — patente en la referenciamos más arriba— se actualiza en las distintas materialidades del presente: un tiempo (que, en este trabajo, no podemos describir sino como *kairológico*, que genera una dirección de señalamiento inmediato y combativo, como diría ella).

La obra de Piper nos ayuda a definir cómo el principio fundamental de la desmaterialización va a recaer sobre un distanciamiento de ciertas modulaciones materiales, olvidando el papel matérico de lo abstracto —en el que recae cualquier tipo de proceso mental—. Tal y como relata la propia artista, “en la década de los

60 dirigí mi atención hacia el lenguaje (textos, mapas, cintas de audio, etc.) porque quería explorar objetos que pueden referirse tanto a conceptos e ideas más allá de sí mismos y de sus funciones habituales, como a sí mismos” (Piper, 2003, p. 15). Esa espacialización y funcionalidad de la materia conceptual tiene que ver con lo que años más tarde la filósofa base de los discursos sobre los nuevos materialismos contemporáneos, Jane Bennett (2022), define como el «poder-cosa». Ese estado de percepción de los objetos —más allá del repositorio spinozista de permanencia al mundo, en el que los objetos se ensamblan con otros excéntricamente, incluido el cuerpo cuando este se proyecta hacia fuera— encuentra su posibilidad “gracias a la disposición anticipatoria de parte de mí a-dentro, a un estilo perceptual abierto a la aparición del poder-cosa” (p. 39), es decir, gracias al repositorio mental que estructura los actos del pensamiento. La materialidad de Piper (2003), en este sentido propiocéntrico del pensamiento, tiene que ver —y así lo define la artista continuando la cita anterior— con “objetos que hacen referencia a ideas abstractas que sitúan a esos mismos objetos en matices conceptuales y espaciotemporales en las que se insieren” (p. 15). La dimensión política de Piper tiene que ver con su proximidad a esas dimensiones en las que la materialidad se revela política, tratando de evitar que la voz y el gesto —como contenidos perceptivos inmateriales (basados en los principios cartesianos)— pasen por el arco liberal de la desmaterialización; es decir, evita una relación pasiva con la abstracción del material —matiz del discurso artístico que hoy pudiera verse hiperrealizado en los discursos *youtuberianos* críticos y reaccionarios con los procesos de desmaterialización—.

La materialidad activa que puede buscarse a través de la obra de Piper en series como *Hypothesis* (1968-1970) —en las que documenta acciones de su propia

cotidianeidad— o *Catalysis* (1970-1971) —que describiremos más adelante— no solo busca solapar una presencia inherente de la vida y de las condiciones abstractas, al contrario que aquellas propuestas que, en el contexto de Piper, podemos traducir como las fundamentaciones de la pintura y escultura estadounidense del formalismo y del minimalismo, que utilizan las condiciones concretas de la vida. Estas obras también pretenden ser una propuesta de agenciamiento en la que el cuerpo, reactivo a esos mismos procesos dialógicos, marca la kairológica del medio y del material discursivo en tanto que un proceso de inmediatez entre los cuerpos (ya sea del espectador o de la artista) que establecen el diálogo. De esta manera, el medio empleado por Piper, desde alteraciones del común normativo, se conforma a través de la presencia de ciertos materiales que, inertes e inanimados, responden a la continuidad de los procesos de la vida, volviendo instantáneo la medida del inconmensurable tiempo de lo exánime. Sin embargo, sería interesante plantear una acotación en cuanto a la relación de Piper con la abstracción material a la que se enfrenta cuando desarrolla sus acciones en el espacio público. Más allá de la marca y el registro escatológico que pueda reconocerse en ellos, su propuesta nunca podrá ser pasiva, en tanto que inmediata y directa. Por tanto, la presencia material del gesto de Piper, lejos de adentrarse en la desmaterialización, ofrece una particularización (de raza, género y económica) ante la mimesis de la materia que se construye a través de sus gestos y de la recepción perceptiva del espectador.

Pongámosles ejemplos a estas sentencias en un ejercicio de sentido. Las propuestas en las que Piper expone su cuerpo al contexto de lo público —con ello no nos referimos únicamente a sus propuestas de acción, también a sus fotografías personales en el espacio doméstico o en el momento cotidiano, véase *The Mythic*

Being: Doing Yoga (1975)— se desarrollan como una mirada introspectiva que plantea una reflexión sobre su existencia en el mundo. Esta perspectiva, lejos de ser un analgésico argumental, posiciona a la propia Piper como el centro de su propia exploración estética. En cuanto al pensamiento que desarrolla en la serie *Catalysis*, Piper afirma: “Defino la obra como la reacción del espectador ante ella. La catálisis más fuerte, más compleja y estéticamente más interesante es la que tiene lugar en una confrontación humana no catalogada, indefinida y no pragmática” (p. 51). De este careo con la relación axiomática del espacio público surgen una serie de ocho acciones que exponen a la artista a una suerte de experiencias comunicativas directas con las personas que transitan el espacio público. Esa catálisis deviene de la trascendencia de las reacciones e interpretaciones inmediatas de aquel que Piper define como espectador, que no sería otro sino quien estaba ahí en ese momento: un juego de inmediatez que preserva la naturaleza inclasificada de la confrontación. Aunque no vayamos a aventurarnos en todas las acciones, hemos considerado importante nombrarlas todas, quizá impulsados por la concordancia temática que podemos dilucidar de nuestro propio trabajo y las materializaciones desarrolladas por la artista; de esta manera, en la serie *Catalysis*⁵⁶ encontramos las siguientes acciones:

- *Catalysis I* (1970): empapa una serie de prendas de vestir en una mezcla de vinagre, huevos, leche y aceite de hígado de bacalao durante una semana, y se las pone mientras viaja en la línea D del metro de Nueva York a la hora

⁵⁶ Solo *Catalysis III* y *Catalysis IV* fueron documentadas visualmente, con fotografías tomadas por Rosemary Mayer (1943-2014). *Catalysis VIII* cuenta con una grabación sonora de la sesión de hipnosis. Parte del relato de las acciones se puede encontrar en el texto «Concretized Ideas I've Been Working Around», escrito por Piper en enero de 1971 y publicado en español como «Ideas concretas en torno a las que he estado trabajando» (Piper, 2003, pp. 50-52).

punta de la tarde, así como un sábado por la noche mientras curioseas en la librería Marlboro.

- *Catalysis II* (1970): no está documentada en fotos, textos, ni entrevistas.
- *Catalysis III* (1970): camina por la ciudad de Nueva York, cubierta de una emulsión blanca de óleo, viscosa y pegajosa, con un cartel en el que se lee: «pintura húmeda».
- *Catalysis IV* (1971): se viste de manera muy conservadora mientras se mete una gran toalla de baño blanca en la boca, hasta que sus mejillas se abultan aproximadamente el doble de su tamaño normal; deja que el resto le cuelgue por la frente y se sube a un autobús, a un metro y al ascensor del Empire State Building.
- *Catalysis V* (1971): graba fuertes eructos hechos a intervalos de cinco minutos. Luego, se esconde la grabadora y la reproduce a todo volumen mientras lee, investiga y saca algunos libros y discos de la Biblioteca Donnell.
- *Catalysis VI* (1971): pone globos de Mickey Mouse llenos de helio en cada una de sus orejas, debajo de la nariz, en sus dos dientes frontales y en mechones del pelo. Luego, camina por Central Park y el vestíbulo del Plaza Hotel, y coge el metro durante la hora punta de la mañana.
- *Catalysis VII* (1971): va en metro a la exposición *Before Cortés: Sculpture of Middle America*, organizada entre finales de 1970 y principios de 1971 en el Metropolitan Museum, mientras mastica grandes bolas de chicle, sopla grandes burbujas y permite que el chicle se adhiera a su cara.
- *Catalysis VIII* (1971): se somete a hipnosis.

Las lecturas del cuerpo son fundamentales en la obra de Piper, y queda asimilado que no podemos dejar de ensartar su lectura por la agencia que provoca al atravesar el mundo. Podemos ejemplificar, a través de acciones como *Catalysis VI*, la pérdida de la disociación entre discurso y materia que se profundizó en las dicotomías de las filosofías de los ochenta y los noventa, al centrarse en la práctica materialista-discursiva, es decir, una coproducción simultánea entre discurso y materia. En una aproximación ontológica a la materialización de la acción, la toalla en la boca de Piper frena la proposición de discurso, una silenciación que va a remarcar la conducta, estandarizada por la vestimenta y la construcción normativa de una identificación de género que queda asociada a la empatía y a la comunicación de discursos cotidianos, lo cual va a provocar la presencia de un cuerpo que se sujeta exclusiva y materialmente a un momento de encuentro específico. De alguna manera, se genera un flujo que descarta la noción inmanente de la materialidad en pro de una «materialidad vagabunda», en los términos deleuzianos que Jane Bennett (2022) recupera del autor francés: esa materialidad fluida, que con cierta gracia podemos reconocer también en *Catalysis VI* y *Catalysis VII*, tiene que ver con “una serie de autotransformaciones; no como un movimiento secuencial desde un punto fijo a otro, sino como una sacudida de variaciones continuas con límites difusos” (p. 123). Es a partir de esta consideración que nos permitimos esclarecer una relación de la obra de Piper con la materialidad del lenguaje, en lugar de con una noción lógico-analítica wittgensteiniana. De esta manera, en nuestro giro sobre las acciones de la artista que nos ocupa, recogemos un término de interés para dicha labor sintomatológica de lo material a partir de una construcción del lenguaje que queda elaborado a través de la animación. La animación, como concepto, queda sin definición cerrada. Extraído de la semiología, nos acercaremos a este término de la mano de le lingüiste Mel Y. Chen (1983-)

(2012), autore del libro *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect* y una de las primeras personas que plantea la dimensión política de la animación, como noción relacional en la que el lenguaje designa las propiedades de lo vivo, en los términos de los estudios *queer*. Desde la lingüística, Chen ofrece una definición de animación como “la cualidad de vivacidad, sensibilidad o humanidad de un sustantivo o frase nominal que tiene consecuencias, a menudo sintácticos, gramaticales” (p. 24). El concepto hace referencia a la atribución de vida a ciertos objetos directos de la lengua, muy presente en lenguas cercanas (como el euskera), y que se va replicando en algunas interferencias dialectales. Poniendo un ejemplo de la animación en castellano, encontramos una diferencia indéxica en la adición prepositiva que se establece en «identificar esa piedra» o «identificar *a* esa persona». Añadir las preposiciones «a» y «en», dentro del habla del español, genera la señalación de un componente animado: una atribución del ánima a ciertos objetos directos de la composición morfológica de una oración. La animación, a fin de cuentas, va a servir como un mecanismo de reconocimiento de la atribución de vida a través del lenguaje a ciertos cuerpos materiales que, en herencia de las nociones biopolíticas, van a estar atravesados por cuestiones políticas. Asimismo, y siguiendo lo propuesto por Mutsumi Yamamoto (1942-) en *Animacy and Reference* (1999), Chen externaliza la noción de animación más allá de la lingüística, pues esta va a referirse a ciertas nociones metafísicas que tienen que ver con la vida inanimada, la muerte y el raciocinio.

Desde este campo, las nociones de raza —que quedan atravesadas también por una construcción del lenguaje marcado por la animación— tienen que ver con la imposición material y las nociones de lo vivo. Cobra especial atención la acción *Catalysis I*, en la que el cuerpo de la artista se ve camuflado por la percepción

sensorial de aquello que tiene que ver con las condiciones de la muerte, de lo podrido, es decir, con la materialidad del cuerpo que tiende a ser absorbido en su materialidad pasiva (fresco, sustancioso) por el consumidor, y en su materialidad activa (corrompido, putrefacto) por el trabajador. Lo muerto, como constructo material en la acción de Piper, se posiciona frente a lo vivo, provocando la discrepancia de una animación como un material de discurso afectivo, que tiene presencia y que puede ser referido como la historia olfativa del cuerpo en descomposición. La animación del lenguaje es el reflejo de una jerarquía, y sugiere que hay una gradación de lo vivo en función de cómo los cuerpos son gobernados y controlados. La percepción de la negritud ocular en Piper, surtida de la olfativa del cuerpo muerto de los animales no humanos, parece dejar un hueco en el que introducir la politización de las consecuencias materiales que van a definir la bionecropolítica de la raza y la especie en sus manifestaciones más extremas, coincidente con la teorización de Jasbir Puar (1967-) y que también tratamos en el texto *All creatures are beautiful* (2018) con relación a los planteamientos biopolíticos de Foucault y la necropolítica de Mbembe. El olor de Piper da fisicidad a la animación discursiva de lo que, desde el mundo falologocentrista, se comprende como materia inmanente del sujeto mujer afrodescendiente, es decir, a aquello que queda estructurado como cuerpo productivo y reproductivo, a su feminidad, a su negritud, a su animalidad y a la de los animales muertos que impregnan su ropa.

6.1.1. La agitación háptica

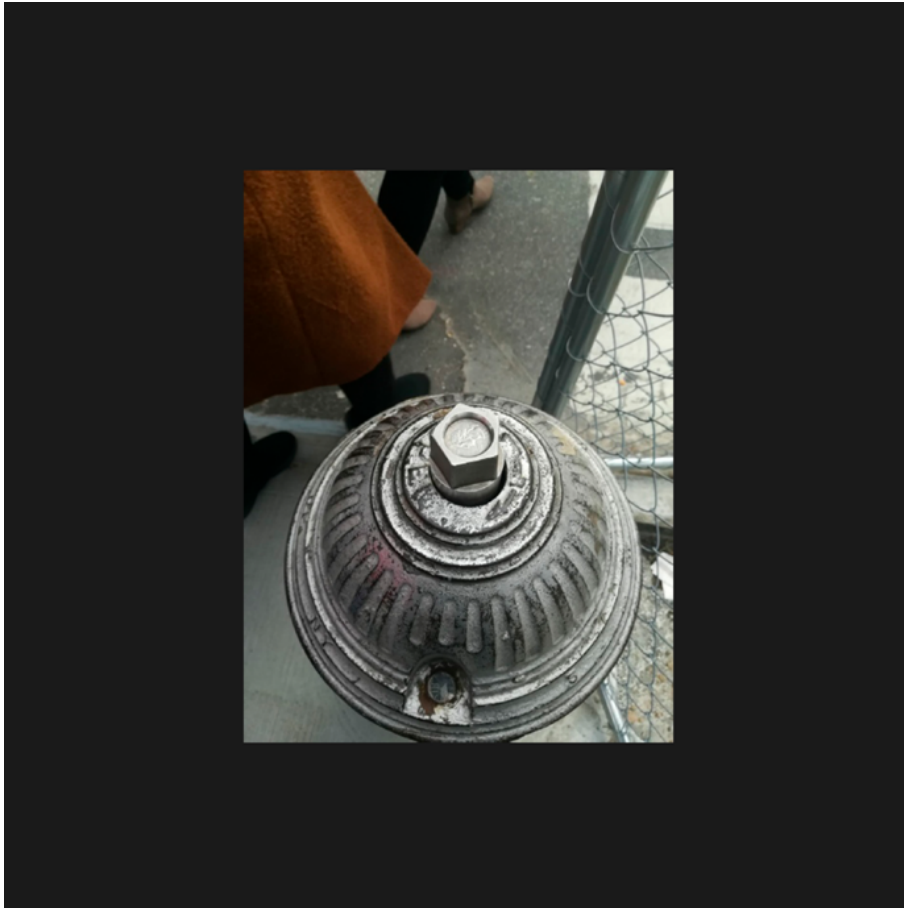


Fig. 57. Álvaro Porrás Soriano, *Sobre las políticas de adaptación al medio, satisfacción y economía. Se encaja una moneda de cuarto de dólar en una boca de incendios de Manhattan, 2019.*

La arquitectura, desde un acercamiento fenomenológico, se experimenta desde las acciones que conlleva su fisicidad. El arquitecto finlandés Juhanni Pallasmaa (2014) defiende que el impacto emocional de la arquitectura está vinculado a procesos activos de aproximación a los elementos que provocan significados mentales del espacio y del contexto arquitectónico. Para Pallasmaa, esa aproximación tiene más

que ver con una constelación háptica que descifre las experiencias mentales que con una secuencia exclusiva de imágenes visuales. Hablamos de un enfrentamiento corporal con el entorno en el que el registro sensible de los elementos conforma una percepción total, producida, de forma indivisa, por todos los receptores corporales. Sin embargo, no podemos distanciarnos de aquella experiencia que se produce al margen del mundo objetivo y material. Nuestra capacidad para entender el mundo se basa, característicamente, en la posibilidad de generar espacios existenciales desde la imaginación, la memoria y la fantasía. Pallasmaa define ese espacio existencial como una experiencia interpretada y estructurada a raíz de los significados culturales que el individuo o el grupo reflejamos sobre ello. Se origina, de esta forma, un pliegue en el que el entorno, el contexto y el espacio se experimentan a través de su esencia total, tanto material y corpórea como espiritual y cultural. Pallasmaa trata de distanciarse de la predominancia ocular ante la arquitectura en pro de la experiencia existencial de un encuentro situacional y corporal. Esta experiencia define las imágenes en relación con la constitución del cuerpo que percibe el espacio mientras genera una imagen de su *yo* inconsciente inscrito en el mismo. De esta manera, como los sentidos que recogen esa presencia corpórea sobre el contexto están definidos por las experiencias hápticas vividas⁵⁷, el sistema sensorial del tacto cobra importancia sobre la vista, el oído, el gusto o el olfato. El tacto provoca una definición y una comprensión del mundo mientras integra nuestra experiencia de ese mundo percibido con la experiencia que tenemos sobre nosotros mismos. El cuerpo, a través de la sensorialidad del tacto y

⁵⁷ Pallasmaa (2014) se apoya en planteamientos antropológicos y psicológicos, como las opiniones de Ashley Montagu (1905-1999), Kent C. Bloomer (1935-) o Charles W. Moore (1925-1993), para definir a la traducción de significados del tacto y de la piel como el medio de comunicación y percepción original, tanto en la infancia como en el desarrollo evolutivo de los órganos sensoriales: «Todos los sentidos, incluido la vista, pueden considerarse como extensiones del sentido del tacto, como especializaciones de la piel» (p. 52).

de las acciones que ponen en diálogo nuestro *yo* existencial con el mundo objetivo es, según Pallasmaa, “el verdadero lugar de referencia, memoria, imaginación e integración” (p. 12).

La ciudad se construye como una evocación de la memoria, se ordena con relación a la experiencia vivida en ella y se imagina invocada por el relato de quien la recuerda y la experimenta. La ciudad háptica de Pallasmaa (2006) se acerca a un espacio metafísico estructurado según el comportamiento y los símbolos de quienes la habitan. Sin embargo, la velocidad de la ciudad contemporánea condiciona nuestra experiencia en función de un régimen visual (la ciudad ocular), porque, tal y como sostiene Pallasmaa, “la vista es el único sentido lo suficientemente rápido como para seguir el tiempo del increíble incremento de la velocidad del mundo tecnológico” (p. 25), conduciéndonos a una interpretación nihilista del mundo que nos resta capacidad empática, compasiva y participativa. En oposición a esta ciudad, el arquitecto finlandés señala: “La ciudad háptica nos da la bienvenida como ciudadanos plenamente autorizados a participar en su vida diaria. La ciudad háptica evoca nuestro sentido de empatía y envuelve nuestras emociones” (p. 49). La ciudad háptica es un espacio colectivo en el que las impresiones sensoriales ordenan las conexiones culturales e identitarias de quienes la habitamos. Esta ciudad expone el tejido de las estructuras culturales y de las organizaciones sociales como un puro instrumento de función metafísica.

A comienzos de los años ochenta, cuando el artista David Hammons (1943-) se mudó desde Los Ángeles a Nueva York, la gran ciudad de la Costa Este arrancaba un nuevo y vertiginoso ritmo marcado por el resurgimiento de la industria financiera, por la mayor ola migratoria desde América del Sur que había experimentado Estados Unidos, por el apogeo de la escena punk y hip-hop, por la

crisis del SIDA, por un incremento de las violencias urbanas, por la imposición de la formulación política neoconservadora y la correspondiente expansión de los movimientos sociales que incorporaron en la escena política a identidades subalternas y, por supuesto, por la aceleración capitalista en el contexto de la Guerra Fría. La organización social de la ciudad mutaba, en algunos barrios, desde focos de industrialización migrante hacia nuevas zonas residenciales que, con el tiempo, se convertirían en las zonas más elitistas de la ciudad. Una de ellas, TriBeCa, en el Lower Manhattan, experimentó una gran explosión demográfica⁵⁸ capitaneada por grupos de artistas que, como activo estratégico para inversores y constructores, reorganizaron las dinámicas del barrio. Allí, delante de las escaleras del metro de Franklin St., Richard Serra (1938-) colocó uno de los dos proyectos que realizó en 1979 en las calles de Nueva York, al que tituló *T.W.U.* (1979), en homenaje a la huelga que los trabajadores del sistema de transporte (Transport Workers Union) estaban realizando durante los días de instalación de la gran escultura de acero corten. La pieza de Serra no tardó mucho en ser rechazada por parte de la ciudadanía local que habitaba en las calles del barrio al comienzo del proceso de gentrificación: pintadas al más puro estilo de Arthur C. Danto que grababan el mensaje «Kill Serra», cartelería de guerrilla pegada sobre las planchas de acero y latas de cerveza vacías aseguraban el descontento de más de uno. Lo cierto es que, a pesar de las prodigiosas habilidades de Serra para huir del autoreferencialidad esotérica, para alterar la organización del emplazamiento, para implementar una perspectiva fenomenológica en un proceso de arquitectura devenida escultura, a pesar de todo esto, *T.W.U.* encarnó un símbolo de

⁵⁸ Un incremento en la población de más del 1500% entre 1970 y 1980 son los datos que marca la New York City Department of City Planning, basados en los datos del United States Census Bureau. Consultable en: <https://www1.nyc.gov/assets/planning/download/pdf/data-maps/nyc-population/census2010/pgrhc.pdf>

institucionalización, privatización del espacio y amenaza para las comunidades del barrio. Es lógico entonces que, una tarde de 1981, David Hammons meara sobre ella.

Pissed off (1981), que así se ha titulado a la acción en la que Hammons orina sobre la escultura de Serra, nos presenta al artista afrodescendiente incursionando, como es común en su producción, en el significado de los símbolos sociales que estructuran la comunidad (aunque posiblemente Hammons nunca viviera en TriBeCa; de hecho, no se le conoce domicilio fijo durante la primera década que estuvo en Nueva York). La acción, que podría haberse disuelto en el tiempo y en la vibrante obra general de Hammons como una pieza anecdótica más que nadie vio, se ha conservado gracias a las fotografías que el neoyorquino Dawoud Bey (1953-) tomó del artista mientras desenvolvía su presencia en el contexto. La fotodocumentación de Bey retrata a Hammons en cuatro fotografías en las que este aparece de pie delante de la escultura de Serra, orinando sobre *T.W.U.* (Fig. 58), buscando algo en una carpeta de cuclillas en el suelo cerca del rastro de la micción, y enseñando un documento a un agente de Policía (Fig. 59) que, presumiblemente, está multando al artista, como sostiene Elena Filipovic (1972-) (2017, p. 69).

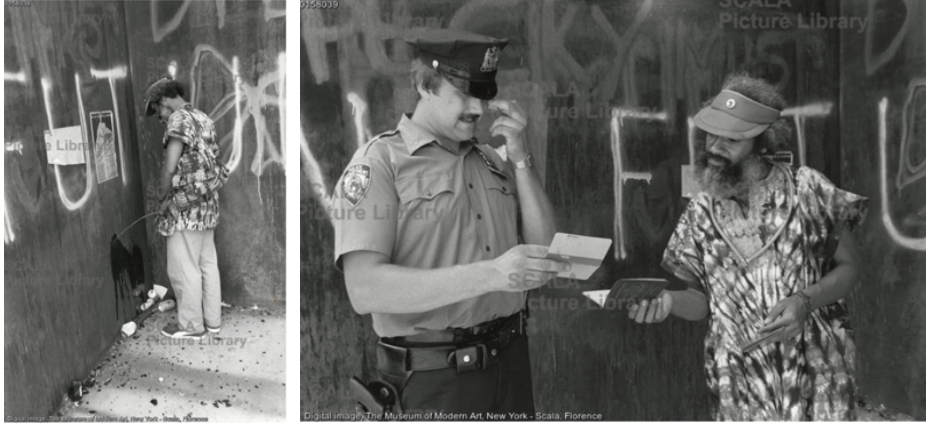


Fig. 58. Dawoud Bey, *View of the performance 'Pissed Off' (David Hammons urinating in lower Manhattan)*, 1981.

Fig. 59. Dawoud Bey, *View of the performance 'Pissed Off' (David Hammons with Police Officer)*, 1981.

La acción de Hammons se plantea como un contacto corporal e íntimo con la ciudad. Se trata de una propuesta participativa —el artista no fue el primero en mear sobre la escultura— que se revela contra la hegemonía de la ciudad visual que Pallasmaa (2016) critica. Hammons transforma en háptica —aunque su piel no toque, pero su cuerpo sí— la imagen de la ciudad: la transforma en la peculiar doble fusión descrita por Pallasmaa, en la que “se habita la ciudad, y la ciudad habita en quien la habita” (p. 49), pues Manhattan ha pasado a formar parte de su identidad y su conciencia, tanto fisiológicamente —bebiendo su agua y la cerveza que en ella se vende, y orinándola— como mentalmente desde la conexión con las distintas agencias que componen el entramado del barrio. El artista dialoga desde un sentido de pertenencia a través de su incorporación al escenario social y arquitectónico. Hammons se suma a la identidad cultural del barrio y de unas determinadas formas de habitarlo: *outsiders*, *homeless*, *vándalos...*, un cúmulo de estereotipos discriminatorios relacionados con la negritud. La piel de Hammons es pura esencia ontológica de su relación con el contexto específico y con el mundo general. La identidad cultural que envuelve a Hammons y que precipita su mecanismo crítico

está tan en contacto con el mundo como la piel del nadador con el agua, apropiándonos de una metáfora que Pallasmaa (2006) utiliza en *The eyes of the skin* (1996). Es muy posible que la acción del artista estuviera pensada espontáneamente, y sin embargo ofrece ser leída desde capas simultáneas. Ya no solo desde el tropo semiótico de la acción del enfado que propone su título⁵⁹, sino desde las posibilidades de expansión territorial de la identidad afrodescendiente de Hammons, *Pissed off* está marcada por pliegues que acercan y alejan el contexto del símbolo de TriBeCa sobre el que orina con respecto a su propia construcción cultural, como vagabundo, como admirador de Duchamp, como agente politizado y racializado en la escena artística *underground* del Nueva York de los años ochenta. Hammons dota de causalidad una acción que solo puede darse a través de una aproximación háptica a la ciudad, a través de la recuperación de su signo de identidad individual en el contexto que habita, a través del retorno a un tiempo desacelerado en el que la ciudad preserva la memoria social, a través de una desregularización antinormativa de la emoción. Y es que, tal y como el artista reconoce en un diálogo con la comisaria y autora Louise Neri (1989-), “así es nuestra cultura, todo puede ser usado, torcido de otra manera para decir algo acerca de dónde estamos ahora” (Hammons y Neri, 2011, p. 49)⁶⁰.

El gesto háptico de Hammons puede leerse desde las amplitudes que Mel Y. Chen (2018) describe como «agitación». Chen entiende la agitación como una conjugación de gestos que se ven enfrentados a los discursos de seguridad y control

⁵⁹ *Piss(ed) off* es un sinónimo ofensivo del adjetivo *annoyed* (enfadado), según el Cambridge Dictionary: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/piss-off#:~:text=%2Fpiss%2F%20us-%2Fpiss%2F,starting%20to%20piss%20me%20off>

⁶⁰ La entrevista aquí referenciada fue extraída del número 31 de la revista *Parkett*, en 1992, y redistribuida por Alias Editorial en la edición citada.

contemporáneos, en el que se cruzan incitaciones neuroquímicas que producen muestras somáticas mentales, corpóreas —desdibujando su límite—, incidentales o históricas. Tomado de las ciencias médicas, el término agitación se refiere —tal y como recupera Chen de la American Psychiatry Association— a la “actividad motora excesiva asociada con una sensación de tensión interna” (p. 553). En sus propios términos, le lingüiste define el término como el diagnóstico de un sistema de control de aquellas exacerbaciones del cuerpo patologizado. Esta idea de cuerpo enfermo, cuyos gestos quedan reconocidos como agresiones violentas a la normatividad, han justificado —al menos judicialmente— la “secuencia continua de muertes negras visibles a manos de la policía y las repetitivas defensas policiales que narran sus percepciones de los movimientos negros peligrosos” (p. 553)⁶¹. La agitación del cuerpo en micción de Hammons responde entonces a esta genealogía de actividades que se oponen a las hegemonías en una defensa simbólica de la formación colectiva de la disidencia. La agitación háptica de Hammons es, por tanto, una cuestión en la que el gesto se subsuma en la agencia política del conjunto material que la acoge: la centralidad de la obra de Serra en la orografía del barrio, el cruce entre la intención política y el gesto espontáneo de la meada y la escena de seguridad durante la multa.

⁶¹ Rememoremos el movimiento Black Lives Matter, iniciado en Twitter en 2013 tras el asesinato de Trayvon Martin —un joven afrodescendiente de 17 años que simplemente paseaba por una urbanización privada en la que se alojaba durante un viaje familiar— a manos del vigilante urbano George Zimmerman, exculpado tras el juicio, quien disparó al joven por sospechar que «el chico parece estar tramando algo malo o estar bajo la influencia de drogas o algo así», según se escucha en la llamada que hizo a la Policía antes del asesinato. El movimiento tuvo su apogeo más reciente, y quizá con el que mayor fervor la conciencia sobre la represión de cuerpos no normativos se expandió transnacionalmente, tras el asesinato de George Floyd —también ciudadano afrodescendiente— a manos de tres agentes de la policía de Michigan, quienes lo asfixiaron hasta la muerte durante su detención por intentar pagar en una tienda con un billete falso.

A colación de Hammons, es interesante tratar desde los mismos términos las acciones de otra de las figuras fundamentales del intervencionismo público estadounidense de los años setenta, William Pope.L (1955-). Este artista recae en la activación de contextos a través de ciertas prácticas poslingüísticas que, en su mayoría, implican una percepción háptica del suelo urbano. Encontramos, pues, una muestra de agitación háptica en sus series de recorridos a gatas, denominados *Crawl*, que se desarrollaron desde finales de los setenta hasta principios de los noventa, con foco en sus dos recorridos más notables: *Meditation Square Piece* (o *Times Square Crawl*) (1978) —en la que recorre el tramo deteriorado de West Forty-Second Street, conocido como Deuce, en los días previos a la reforma del sitio que daría paso al mayor centro neurálgico comercial y turístico de todo Estados Unidos, Times Square— y *How Much is that Nigger in the Window* (o *Tompkins Square Crawl*) (1991) —en la que recorre, disfrazado de su *alter ego* Sr. Poots (con un traje y una flor en una maceta) el perímetro del parque de Tompkins, foco de enfrentamientos entre la policía y la población históricamente privada de derechos, reconocidos como los cuerpos disidentes y desplazados de ocupantes ilegales sin hogar y trabajadoras sexuales—.



Fig. 60. Pope.L, *Meditation Square Piece*, 1978.



Fig. 61. Pope.L, *How Much is that Nigger in the Window*, 1991.

Pope.L —autoreconocido como «el artista negro más amigable de norteamérica»— presenta un sujeto humorístico que, en su arrastre, se torna fragmentado, asumido, afirmado y producido por la construcción de relatos coloniales y por códigos sociohistóricos de alterización, apartamiento y subordinación que, históricamente, han marcado el espacio y la memoria colectiva de los cuerpos racializados. El artista trabaja en torno a dos construcciones discursivas que él nombra como «*lack worth havind*» [carencia que vale la pena tener] y «Have-not-ness» [no-teneridad], *statements* que el crítico e historiador Darby English (1974-) (2007) describe en su fantástico *How To See a Work of Art In Total Darkness* como una condición general de inmanencia y como la impermanencia constante en la perspectiva con la que Pope.L atraviesa el mundo. Las acciones de Pope.L actúan en el directo del conflicto, sin marcar ninguna distancia ni posicionamiento intermedial con el hecho de la estructura social en la que se desliza —gestualmente hablando—. English describe los recorridos a gatas del artista como “una contra-práctica de desobediencia civil, que apunta a la opinión, tantas veces movilizada en nombre de la revitalización, de que los usos «desviados» del espacio público impiden el flujo de la vida tal como debe ser vivida” (p. 261). Es interesante atender a estos recorridos, realizados a través de un gesto agitado, como mecanismos representacionales desde la conexión radical con lo mundano. En esa conexión, la raíz biopolítica del contacto con el espacio público de la ciudad, tóxico e insalubre, en el que Pope.L contacta con insectos, materia muerta y montones de larvas —tal y como el artista describe el escenario de la acción en la Tompkins Square—, tiene algo de reflexión sobre la agencia vibrante que se encuentra al enfrentarse a la ciudad desde otros ritmos y a través de otras perspectivas. La toxicidad de la ciudad, desde esta presencia de lo biopolítico, se torna háptica en distintas jerarquías que vuelven a responder a la pasividad o a la actividad con la que los cuerpos se enfrentan a los espacios. La

postura de Pope.L —como hemos dicho, completamente inmiscuida en los espacios de quienes habitan la calle sin la seguridad del privilegio doméstico, en el esquema de producción liberal— refleja cómo la erosión del ambiente urbano queda marcada en los cuerpos. En el aire respirado, cerca de los tubos de escape de los coches, en la fisicidad de la fricción del hormigón contra la piel y en la suciedad que impregna manos, boca, nariz y ojos, el gesto del artista se pronuncia como una agitación que se presenta reveladora de las alteridades del cuerpo en la ciudad. Los recorridos de Pope.L, según English, “son prácticas representacionales promulgadas en sitios donde el derecho a habitar el espacio común no solo está constantemente en juego, sino que son enteramente una cuestión del poder y la identidad” (p. 264). Como señala Chen (2018), “donde hay poder hay agitación” (p. 556), y, si hay algo en la ciudad que determine la jerarquización de un poder sobre los cuerpos, es en la injusticia ambiental de quienes viven en el escenario de la violencia háptica del desplazamiento obligado.

6.2. Quemar la ciudad: kairós punk

La más que icónica fotografía de la acción *A Line Made by Walking* (1967), del artista inglés Richard Long, parece generar un mapa sociológico en la que el camino que dibuja la suave línea sobre la hierba fresca de Wiltshire divide el paradigma artístico en dos mitades, en función de las respuestas que el arte de los años sesenta dio al paradigma de industrialización que aconteció en la época. A la derecha de la línea, podríamos situar las respuestas que, en Estados Unidos, artistas como Michael Heizer (1944-), Robert Smithson o Nancy Holt (1938-2014) ofrecieron para conectar el cuerpo humano con el espacio natural, en esa especie

de propuesta heroica que trasladaba los recursos, los esfuerzos y los acontecimientos del modelo industrial más allá de la ciudad y de los centros de producción. Las gestas del *earth art* estadounidense, como manifestaciones de una pulsión homérica por transformar en antropomórfica la escala geológica del planeta, no dejarían de ser un aprovechamiento de la maquinaria tomada de la industria y su maquinaria para incrementar el recurso plástico y conceptual de los medios naturales. La propuesta de Long tendría en cuenta ese tejido, pero dotando a su producción de las sutilezas del paisaje británico, carente de los espacios inabarcables del desierto de Utah. De alguna manera, podríamos decir que *A Line Made by Walking* es una gesta a la inglesa, en la que cualquier capacidad de abstracción decaería en pro del feroz realismo que caracterizó el proyecto moderno británico, desde Lucian Freud (1922-2011) hasta Gilbert & George (1943/1942-). Al otro lado de la línea de Long, en este paradigma de marca realista, podríamos situar al compendio de identidades y colectividades que conformaron aquello que se da a conocer como la «sección inglesa» de la Internacional Situacionista. De entre estas colectividades a las que nos referimos, desde nuestro posicionamiento, destaca una agrupación reconocida bajo el nombre King Mob. El grupo partiría de las propuestas del filósofo francés Guy Debord (1931-1994), no sin diferencias prácticas totales, para definir una inconfundible pelea *hooliganista* contra las estructuras sociales británicas, lo cual causó la independencia de la sección británica con la Internacional Situacionista⁶² para crear experiencias inmediatas y

⁶² Tal y como nos cuenta el autor y agente del ocultismo por excelencia en el contexto español, Servando Rocha (1974-), la Internacional Situacionista británica comulgaba mejor con las secciones norteamericanas como los Motherfuckers o la infame Black Mask, que con los teóricos universitarios franceses. Estas uniones, basadas en la camaradería y la amistad transterritorial, no gustaban a la sección originaria de París. Arrinconados por las bases militantes francesas, los ingleses rompieron lazos con los situacionistas de Debord y compañía a finales de 1967, cuando Charles Radcliffe —principal instigador del situacionismo británico y editor de la revista *Heatwave*— abandonó el grupo por las presiones de los líderes del movimiento franceses.

auténticas. Y es que, el contexto juvenil británico de la época —fundamentalmente en focos neurálgicos como Londres o Bristol— era muy distinto a la calma que podría presentar la línea de Long en las verdes praderas de Wiltshire. Tal y como nos cuenta el escritor y activista Servando Rocha (2007), “Inglaterra vivía en estado de alerta ante la violencia de las bandas juveniles. Existía auténtico pánico social. Los jóvenes parecían estar en guerra permanente (...) Lo que hicieron Charles Radcliffe y los futuros King Mob, fue amplificar esas salvajes exposiciones de violencia” (p. 27). King Mob, inspirados por la cultura *ted*, *mod* y *rocker* que emanaban de las tiendas de discos alternativas, se posicionaron como enlace entre la teoría política y la práctica artística activista. De alguna manera, los miembros del colectivo conformaron cientos de estrategias de agitación cultural a través de los mecanismos de revolución situacionista, mezclada con el hacer de los *hooligans* del fútbol como adalid de la lucha obrera y de los *skinheads* antifascistas de Newcastle como plena desmaterialización de la violencia en el campo de las ideas.

Esta unión de contextos provoca que nuestro interés en relatar una genealogía del arte de acción occidental recaiga con más fervor en la sutileza discursivo-temporal de King Mob —y hagamos por enunciarla— que en un análisis pormenorizado de las propuestas de Richard Long, las cuales podrían casar mejor con los desarrollos paralelos de este trabajo. Encontramos en este desliz argumentativo un subterfugio desde el que enunciar la violencia, en su raíz exterior vehemente y exaltada, como un gesto mínimo en tanto que pronunciación-parresia. Simplemente, debemos cambiar la magnitud desde la que hablamos. En una de sus pintadas, King Mob nos da una pista desde la que establecer que su práctica fue una materialización

kairológica del discurso político. En el número 13 de la revista *OZ* (1963-1973)⁶³, editada por el autor australiano Richard Neville (1941-2016) —quien habría decidido exiliarse en Londres tras varias condenas judiciales por pornografía y obscenidad fruto de las publicaciones de esta revista—, se despliega un reportaje de vital fetichismo para los amantes de la desobediencia en la que, acompañando al texto de un artículo titulado «Los situacionistas están llegando» (1967), aparecen varias fotos de textos escritos por miembros de King Mob sobre distintas paredes de edificios públicos de Londres. En una de esas pintadas podemos leer cómo King Mob, citando uno de los «Proverbios del infierno» (1970-1973) del poeta esquizoide del romanticismo inglés por excelencia, William Blake (1757-1827), considera que «El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría». La exuberancia que King Mob comparte con Blake tiene que ver con una búsqueda de liberación mental y social y, en consecuencia, a la genealogía en la que el propio colectivo se sitúa en esa pintada, con la intención de la revolución romántica de Byron y compañía por perseguir una sedición cultural basada en los principios del arte. Y lo cierto es que, entre reuniones secretas, alcoholizaciones en *pubs* y antros periféricos de Londres y alguna okupación explosiva, la relación de King Mob con el arte es, como poco, prodigiosa. En los pocos más de dos años que el colectivo permaneció unido, la accionalidad de los *happenings* espontáneos de King Mob, en la que podría trazarse la metodología *sui generis* de agitación del colectivo, se carga de discursos y parresias, provocando, obligatoriamente, una consideración independiente de sus acciones en el contexto de lo performativo y de lo kaprowiano.

⁶³ Todos los números de la revista pueden consultarse digitalmente en este enlace: <https://archivesonline.uow.edu.au/nodes/view/3495/>

Hablemos de algunos encuentros entre King Mob y la escena artística de los sesenta, pero empecemos por el final de la trayectoria del colectivo. En los últimos días de 1969, con motivo de las protestas estudiantiles en la Universidad de Arte de Hornsey, la aparición de King Mob planteó un deseo destructivo no solo contra el edificio de la facultad —que por su puesto anhelaban derruir—, sino contra los cánones de la escena artística *mainstream* del momento y lo que el colectivo reconocía como «camellos de opio» (que incluían a las facultades y a las instituciones artísticas). Durante una de las sentadas en las que los estudiantes presentaban su rechazo al sistema de enseñanza y a la instauración del pensamiento económico burgués en las aulas —en el camino que empezó recorriendo el alumnado de la London School of Economics, al oponerse en 1966 al recién nombrado director, Walter Adams, vinculado con las dictaduras del *apartheid*—, King Mob se presentó en los pasillos que habían sido okupados por los estudiantes de arte para repartir una octavilla en la que ensalzaba y se rendía tributo a la acción de Valerie Solanas (1936-1988), autora del *Manifiesto SCUM* (1967), en al que disparaba a Andy Warhol (1928-1987) en el ascensor de The Factory en 1968, frente al editor y crítico de arte Mario Amaya (1933- 1986) y el gerente del artista, Fred Hughes (1943-2001). Acompañando la oda a Solanas, King Mob proponía una serie de nuevos objetivos asesinables, entre los que se encontraba Yoko Ono (1933-), David Hockney (1937-) o Richard Hamilton (1922-2011), entre otras personalidades pretendidamente rebeldes de la escena cultural londinense de los setenta. Y es que, según King Mob, «la muerte del arte conjura el asesinato del artista». El colectivo anarquista traería, de alguna manera, una interesante aproximación al antiarte dadaísta —citando al movimiento directamente en sus octavillas— a lo más profundo y convulso de las facultades de arte londinenses de los años setenta. Se trata, por lo tanto, de un interesante

retorno a las vanguardias que, aunque museos y programas culturales se hayan esforzado por traer desde los autorelatos del siglo XX, nunca podrá volver a ser tan divertida. El camino de la destrucción total del sistema artístico planteado por King Mob hacía hincapié en una ruptura radical, de genealogía vanguardista, con la separación entre arte y vida, lo cual partía de una reivindicación por la pérdida del sistema de mercancía cultural —y así con los ideales de la izquierda tradicional— en el que el valor ideal de los discursos no tuviera que ver con los mecanismos de transigencia ni con la parcialidad del sistema artístico contracultural que, en última instancia, acabaría también proponiendo un método capitalizable para los planteamientos del punk: la gran contradicción del sistema de producción contracultural al pensarse fuera de la relación social total que es subsumida por el gran poder capitalista. El artista, para King Mob, debía crear directamente, debía protestar, y su labor como terrorista cultural no era otra que acelerar el proceso de decaimiento en el que se encontraban las instituciones artísticas en el momento, que se levantaban en armas contra el *statu quo* de la producción cultural: “la única tarea restante en un sistema que se desintegra rápidamente es ayudarle en su camino (...) hay que enfrentarse al sistema por completo”, reza King Mob en un panfleto repartido en 1968 bajo el título «Las escuelas de arte están muertas».

Aunque la influencia de King Mob en los márgenes de la revolución política pudiera quedar difusa tras la pronta disolución del colectivo en 1970 —y por su más que temprano rechazo al movimiento punk—, debemos reconocer cómo la dirección del grupo quizá no estaba encaminada a la generación de un programa político total, sino aventurada por una atención kairológica a momentos oportunos en los que proclamar un discurso que —en alguna ocasión, por la suerte del destino— provocó ciertas derivas en algunos contextos y sujetos específicos. Un ejemplo de

esta atención al momento oportuno, en el cuándo y dónde proclamar el discurso, lo podemos encontrar en la voluntad terrorista que el colectivo despertó en un joven, Ian Purdie, cuando este atendía a un pequeño discurso en el que uno de los miembros de King Mob planteaba la okupación (finalmente no resuelta) del museo de arte contemporáneo de Londres durante una manifestación de estudiantes de arte en la Trafalgar Square. Las ideas de King Mob calaron en Purdie, quien pocos meses más tarde se convertiría en uno de los activistas armados de la Angry Brigade⁶⁴ —y que acabaría siendo juzgado y encarcelado por su participación en veintiséis atentados con bomba, ninguno letal, entre los que se encontraban varias furgonetas de la BBC, sucursales bancarias, edificios diplomáticos y Embajadas de diferentes Estados—. Por otro lado, al margen de la propaganda discursiva de King Mob, Servando Rocha (2007) relata dos acciones directas del colectivo, que rescatamos en este capítulo con el fin de proponer una interlocución entre los ideales anarquistas londinenses de la época y las instituciones socio-colectivas del espacio público. La primera de esas acciones directas sitúa, en junio de 1968, a algunos de los miembros del colectivo en una taberna cerca del metro de Nothing Hill, donde recibirían una octavilla anunciando el *happening* de un artista español⁶⁵ a pocas calles de donde se encontraban. Quizá por la inercia de la agitación

⁶⁴ Angry Brigade fue una agrupación de activistas de carácter anarquista y antisistema que cometieron varios actos terroristas entre 1970 y 1972. Fundada en torno a las revueltas de 1968, a las que nos referimos más arriba, llegaron a formar parte del selecto grupo de enemigos públicos ingleses, protagonizando el juicio político más largo de la historia de Inglaterra: a razón de sus atentados contra instituciones como Scotland Yard, la Policía Metropolitana, las Asociaciones Conservadoras de Wembley y Brixton o las bombas incendiarias colocadas exprofeso al fiscal general, Sir Peter Rawlinson, o al Primer Ministro inglés, Edward Heath. Angry Brigade representaría una locución activista el anarquismo de los años setenta del siglo XX paradigmática para el movimiento, alejándose de los movimientos pacifistas y colocándose en primera línea de la acción violenta, lo cual ha acabado definiendo al grupo como la guerrilla urbana más porlífica de esos años en Europa.

⁶⁵ En algún breve intercambio con Rocha, hemos intentado sin éxito dilucidar con certeza quién fue el artista español boicoteado por King Mob. Se hace difícil encontrar información veraz, pues las referencias primeras eran el boca a boca y los relatos artificiosos atacados por la memoria del tiempo de alguno de los miembros del colectivo.

embriagada, o quizá por una constante puesta en marcha de atención al momento oportuno, el colectivo invadió el escenario en el que sucedía la *performance* y, entre gritos y amenazas al más puro estilo *hooligan*, interrumpieron el evento. Sin perder la oportunidad, criticaron la complacencia del artista con la dictadura franquista y, respondiendo a la defensa del artista, quien se presentaba afín al Mayo francés, acabaron acusando al español y a todos los presentes “diciendo que ellos, los artistas, en realidad, lo que estaban haciendo era prepararse para enlatar esa muerte y hacer el papel de suplente que refuerza la separación entre el arte y la vida misma” (p. 54). Tratando de profundizar en esa ruptura entre arte y vida, cabe mencionar la otra empresa cometida por King Mob y relatada por Rocha, unos días antes del boicot a esa actuación de 1968, pues no queremos perder la oportunidad de mencionar lo que consideramos su propia idea de *happening*, cargando la actuación performativa de conflictualidad social y unión vecinal. Sin previo anuncio, en una noche de mayo, tres de los miembros de King Mob, ataviados con un disfraz de gorila y un disfraz de dos partes de caballo, acompañados de una veintena de miembros del colectivo y algunos vecinos, rompían la verja del parque de Powis Square, en el mismo barrio de Nothing Hill. El parque había sido clausurado por la administración compartida de Kensington y Chelsea tras la adquisición de la plaza, anteriormente propiedad del gran especulador de la marginalidad Peter Rachman (1919-1972). La estrategia inmobiliaria de Rachman —de quien se hace deudor el término inglés «*rachmanism*»⁶⁶— consistió en parcelar, subdividir y arrendar inmuebles en pésimas condiciones, fundamentalmente en el barrio de Nothing Hill,

⁶⁶ El Collins Dictionary define *rachmanism* como: «Extorsión o explotación por parte de un arrendador de inquilinos de una propiedad en ruinas o de barrios marginales, especialmente cuando se trata de intimidación o uso de temores raciales para expulsar a los inquilinos cuya renta se fija a una tasa baja»: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/rachmanism#:~:text=Rachmanism%20in%20British%20English,Collins%20English%20Dictionary>.

a inmigrantes de bajos recursos, mafias de la explotación sexual y personas en situación de vulnerabilidad legislativa, provocando una devaluación del suelo y mantener así a la baja las leyes de alquiler de la zona, introduciendo una organizada red de extorsión en las calles del barrio. Fruto de esa situación, el parque de Powis Square pasó de ser una zona de recreo de las clases medias-altas de la zona a ser un espacio de conflicto, robos y agresiones por parte de los gánsteres de Rachman y de quienes se aprovechaban violentamente de la situación de vulnerabilidad de los habitantes del barrio. Esta situación llevó a las autoridades a clausurar el parque indefinidamente en abril de 1968. La acción de King Mob, que consistió en tirar abajo la entrada principal del recinto, tiene por tanto una lectura de varias direcciones, en las que se entrecruzan voluntades tan dispares como la que procuraba devolver al barrio su zona ajardinada, mantener una práctica de autoorganización social del entramado urbano y responder a la violencia neoliberal con violencia callejera.

Las acciones de King Mob pueden ser entendidas como la antesala de ciertos comportamientos artísticos que se sitúan en los mismos escenarios, geográficos y conceptuales, desde los que se pronuncian discursos simbólicos —algunos más vehementes que otros— en favor de una atención (no solo mediática, sino como conjuro ciudadano) de los conflictos socioeconómicos del entramado urbano europeo. Un claro ejemplo de ello es la acción desarrollada en 1983 por la artista palestino-libanesa Mona Hatoum (1952-) en el barrio obrero de la periferia londinense de Brixton. En esta acción, que hoy tiene por título —según la instalación que se expone como registro, en propiedad de la Tate Modern— *Road Works (Performance Still)* (1985), expuesta por primera vez en el encuentro *Road Works* (1985), organizado por Stefan Szczelkun, Hatoum caminó las calles del barrio

descalza, arrastrando un par de botas Dr. Martens —utilizadas por los operarios de la construcción, los movimientos antifascistas y la propia policía británica— atadas por los cordones alrededor de sus tobillos. Las Dr. Martens no solo son elementos de trabajo: son un símbolo de los movimientos contestatarios de los años sesenta que definieron la posición política y la diferenciación grupal en la lucha de clases, fundamentalmente entre los grupos de la subcultura *skinhead* británica. Hatoum introduce su cuerpo como un elemento de disrupción en un contexto marginal a través de una poética de los elementos culturales de esos grupos politizados, obreros, antisistema y la policía, como si el camino de una activación material, tanto de botas como del asfalto de la acera que recorría, persiguiese e indicase su propio devenir: una especie de Santa Compañía *skineta*. En cierta forma —y por alejar el margen argumental de este capítulo de las calles de Londres—, los planteamientos violentos de King Mob nos hacen pensar en la (ahora sí, reconocidamente) artista contemporánea más transcendental en tanto que activadora de las violencias pasivas en momentos oportunos, la austriaca VALIE EXPORT (1940-). La obra temprana de EXPORT posiciona al cuerpo en el epicentro de unas poéticas que, tomando de base la razón política de los feminismos de los setenta, configuraban un matiz indómito en el hacer de la artista, a veces más sutil y otras completamente extrovertido. De la mano del insigne y fundamental ensayo *The personal is political* (1970) de Carol Hanisch (1942-), del que hoy se apropian los feminismos radicales, la dupla entre feminismo y *performance* conformó una serie de vínculos efectivos entre artistas que permitían un fructífero intercambio de información y experiencias; de hecho, desde Linz (su ciudad natal), EXPORT entró en contacto con la estadounidense Carolee Schneemann (1939-2019), quien viajó desde Pensilvania al mismo Londres que describíamos antes para encontrarse allí con EXPORT, en el

contexto de los encuentros celebrados por la asociación The Filmmaker's Cooperative en 1970.

La obra de EXPORT, en el mismo camino que King Mob, se aleja del ideal de paz y amor de la generación *hippie* —al igual que sucedería con otros artistas que, igualmente politizaban las imágenes de las disidencias sexuales, como el alemán Jürgen Klauke (1943-) o el suizo Urs Luthi (1947-)— para exponer, en su caso, su cuerpo a las contingencias de lo cultural en el espacio público. Más allá de sus reconocidas *Tapp und Tastkino* (1968) y *Aktionhose: Genitalpanik* (1969), en las que el cuerpo de la artista activaba el contexto vivo de la observación, subvirtiéndolo las metodologías de la mirada cinematográfica, nos interesa destacar el peculiar contacto que la artista tuvo con la misma noción de interacción normativa con el espacio público.

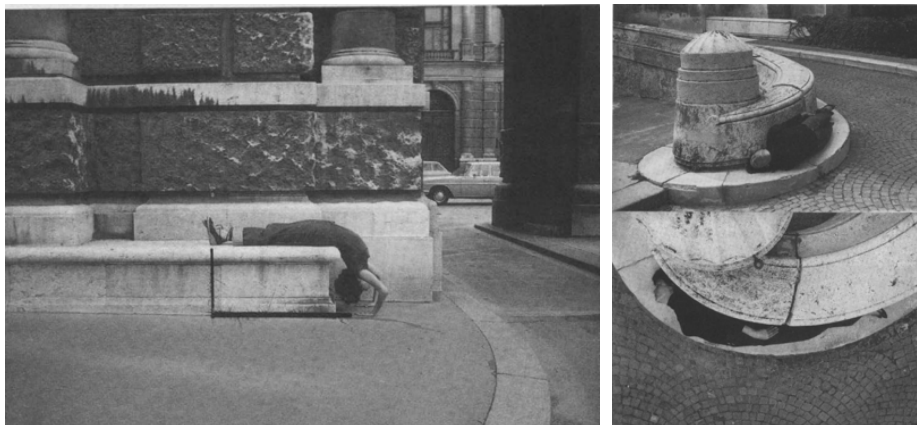


Fig. 62. VALIE EXPORT, *Körperkonfigurationen*, 1976 (izq.) y 1982 (dcha.).

En su serie *Körperkonfigurationen* [Configuraciones corporales] (1972-1982) —que se conjugaría en correspondencia con algunos acercamientos paralelos a esta

noción dialéctica con el espacio como las acciones de la serie *Homometer* (1973-1976)—, EXPORT volvería a tensar la configuración hegemónica de los espacios comunes (como haría con el cine), pero poniendo el foco en la arquitectura de los espacios urbanos. Esa tensión, ideológica y social, se cristalizaría de nuevo en un tiempo kairológico, ideal no solo para el trato que EXPORT daría a la fotografía, sino para los propios condicionantes corporales que activarían la gimnasia de la artista. EXPORT, quien se interesaría también por la afección del tiempo sobre el espacio en obras como *Time poem* (1972), plantea una proximidad háptica con el espacio urbano, alejándose —ahora sí— de configuraciones visuales de la realidad espaciotemporal. La interlocución que provoca sobre el espacio público resignifica a la ciudad inerte como un cuerpo de costumbres y actitudes organizadas; la lectura de esas estructuras organizativas, camufladas en el dibujo que la artista hace sobre las impresiones de las fotos, refleja lo que podemos describir como una trasposición entre una arquitectura sensible y una ciudad basada en las competencias de ocupación del espacio. Según aporta la historiadora Roswitha Mueller (1942-) (1955) en su exhaustiva y archiconocida investigación sobre EXPORT, *Fragments of the imagination*, “ella traspone estos simples principios estructurales y arquitectónicos al cuerpo, dejando que el cuerpo actúe como su complemento. Sin embargo, estas formas culturales y geométricas también prueban tener su origen en el cuerpo, estableciéndose de esta manera una reciprocidad de transposiciones formales” (p. 97). Las competencias con las que el cuerpo de EXPORT se trasponen, se imbrican con las relaciones de poder de quienes operan y conceptúan la ciudad, es decir, arquitectos o urbanistas, quienes configuran —en función del saber y la costumbre— la dinámica de ocupación de los espacios comunes, pero también de las fuerzas de los usuarios ordinarios, los habitantes, quienes aplican esa misma experimentación del espacio en función de

la tenencia de una aptitud corporal (el *manspreading* como sintomatología de esta competencia). El acercamiento del cuerpo de la artista a los pliegues de la ciudad revela la propia conflictualidad del espacio, agudizando los significados de este. La obra de EXPORT (1989) —tal y como ella consideraría— se enmarca en el accionismo feminista, que ha resultado ser fundamental para la pronunciación de discursos simbólicos contra los regímenes heteopatriarcales. Lejos de contemplar el cuerpo de EXPORT como una materialidad dependiente de la constitución de espacio urbano, entendemos que la anticosificación constante en su práctica —en sus propias palabras— “apunta a lograr la unidad del actor y el material, la percepción y acción, sujeto y objeto, el Accionismo Feminista busca transformar la objeto de la historia natural masculina, la «mujer» material, subyugada y esclavizada por el creador masculino, en un actor y creador independiente, sujeto de su propia historia” (p. 71).

Las acciones de EXPORT, así como las de King Mob, nos estarían relatando la posibilidad patente de una violencia mínima, cercanas a las intenciones de otros artistas de los sesenta y setenta, como la de Chris Burden (1946-2015) disparando contra un Boeing 747 cerca del aeropuerto de Los Ángeles, en 1973. Esta violencia se presenta como la pronunciación de un discurso en la que su confrontación política determina tanto su temporalidad como su repercusión. No hablamos de discursos en sacos rotos, sino de una estrategia de no-cooperación con las violencias instauradas y con las violencias hegemónicas, que parcelarían los usos de la violencia y determinarían la propia convención del comportamiento violento. En su sentido, puede que estemos hablando de una no-violencia camuflada en la tipología semiótica de lo violento, en tanto que esta categoría quedaría reservada y solo se vería efectiva al adecuar la prevalencia de la norma a una sensación de

tranquilidad y seguridad, lo cual conlleva a la utopía de protección que defiende a esas hegemonías violentas. Negar la posibilidad del uso de la violencia a unos pocos causaría contradicciones, como le sucedería al pacifismo de los setenta, que tanto contrariaría al punk y que pronto se caracterizó en una no-intervención, en el abandono de la función de la acción política. La acción violenta —tal y como reconocería Arendt (1906-1975)— se ha visto parcializada en solo unos pocos ejecutantes legítimos, solo sobre algunas zonas del mundo y solo sobre algunas personas. Reapropiarse de la violencia a modo de revolución silenciosa, cuando esta enfrenta al objetivo parcial de la violencia, no ataca a la libertad de esas parcialidades, sino que revela los mecanismos de una violencia silenciosa, la cual suele parecer imperceptible, pero extremadamente afectante. La minimización de este tipo de violencias que hoy podemos defender, esas revoluciones silenciosas como actuaciones contra las violencias autoritarias y sus discursos cómplices, no recae en su praxis, cuya forma —más vehemente o agresiva— nos es indiferente, sino en su temporalidad —agitada y determinada por el contexto de pronunciación de sus discursos— y en su individualización. Esto es porque los discursos contra el «ahora» que pronunciarían King Mob no serían sino inocuos sin su colectividad, sin el grupo, sin el vecindario, al mismo tiempo que la obra de EXPORT no dejaría de ser una pronunciación parcial de su subjetividad si no hubiera funcionado en paralelo a los discursos de las autoras que han constituido la teoría feminista contemporánea y a la obra de otras artistas como Kirsten Justesen (1943-), Katharina Sieverding (1944-), Barbara Bloom (1951-), Lyn Hershman (1941-), Ulrike Rosenbach (1943-), Jytte Rex (1942-) o Friederike Pezold (1945-), entre cientos de otras —tanto de esta generación, como anteriores y posteriores—.

6.3. El océano Atlántico

6.3.1. Cruzar el Atlántico

En 1975, el artista Bas Jan Ader (1942-prob. 1975) decidió emprender un ambicioso proyecto con el que pretendía continuar el proceso que habría comenzado unos años en *In search of the miraculous (One Night in Los Angeles)* (1973). Si, en un primer recorrido, el holandés decidió realizar una acción que consistía en avanzar por la autovía, desde el amanecer, hasta que se encontrase con el mar, al anochecer, en esta segunda gesta, Ader se propuso navegar desde Massachusetts hasta Falmouth (Inglaterra) en un pequeño velero, siendo él mismo el único tripulante de la embarcación. Las fotografías con las que documentó el recorrido muestran al artista en mitad de esa deriva dirigida por la periferia de Los Ángeles, y parecen evidenciar la poética romántica del vagabundeo desde la que Ader recorrería el camino, en una búsqueda de dirección afectada no tanto por el propio recorrido, sino por ciertos trasfondos subjetivos que impulsaban al avance. En las fotografías del camino nocturno por la ciudad californiana, la figura de Ader parece camuflarse con la noche en un gesto de puesta en escena total de la idea, que —como Jan Verwoert (2006) reconoce— tiene que ver con la figura del “héroe trágico errante en busca de lo sublime” (p. 13). Esta postura de caminante romántico, que Ader conjuga a través de las visitas que la música pop hizo de la noción románticista en los sesenta y los setenta —acompañando las fotografías de *One Night in Los Angeles* con estrofas del *hit* en listas *Searchin* (1957), de los Coasters (quienes, a su vez, resignificaron el imaginario del viejo oeste americano desde la perspectiva de la negritud más allá del esclavismo)—, sería la antesala del rol que desempeñaría en su travesía atlántica, caracterizado como un navegante

romántico. En el imaginario romántico, el marinero y el navegante representarían la aventura y la libertad, pero también la soledad y el riesgo. Su figura, somatizada por Ader, simbolizaría la búsqueda del conocimiento y la exploración de lo desconocido, pero también el peligro y la tragedia: una metáfora de la vida con referencias a la poesía de Herman Melville (1819-1891) y Samuel T. Coleridge (1772-1834), transformando la figura del artista en el arquetipo universal del marinero. En los términos que empleamos en este trabajo, la figura de Ader sobre el pequeño velero que nombró Ocean Wave, con el que quiso cruzar el vasto océano, tiene que ver con la *askesis* del navegante parresíastés, en tanto que búsqueda de la experiencia en el aislamiento, en el reconocimiento del espacio —atlántico, en este caso— y en el enfrentamiento con el mar con estrategias que garantizarían el éxito de la travesía. Sin embargo, no fue este su caso. Nueve meses después de zarpar en el Ocean Wave desde Cape Cod, el 19 de abril de 1976, el pequeño velero fue encontrado vacío y sin rumbo cerca de Irlanda por un pesquero gallego que remolcó la fúnebre embarcación hasta A Coruña, donde se informó de la desaparición del único tripulante, y el navío se perdió por los astilleros del puerto gallego.



Fig. 63. Fotografía de Mary Sue Andersen (1940-), esposa de Bas Jan Ader, al artista en el Ocean Wave, el velero con el que se dispuso a atravesar el Atlántico, en 1975.

La analogía que se presenta de la interacción de Ader con el Atlántico se propone como uno de los últimos eslabones de la modernidad romántica en la genealogía del nauta. Podríamos situar en el origen de la simbología vital del navegante —o del piloto, según la traducción del término⁶⁷— en la interpretación del alma propuesta por Aristóteles (1978) en el segundo libro de *De Anima*. La simbología del nauta está en estrecha vinculación con la entelequia, no solo en tanto que la forma en que una cosa llega a su pleno desarrollo o realización, sino en relación también con el concepto de acto y potencia. Para Aristóteles, las cosas tienen una potencia o capacidad de llegar a ser algo, y la entelequia representa el acto de esa potencia, es decir, la realización de esa capacidad o finalidad. Diría Aristóteles —en

⁶⁷ Se recomienda inmiscuirse el estudio planteado por Aristóteles en el que se presentan las dos interpretaciones que pueden hacerse al traducir «nauta» como «piloto» o como «navegante». Se puede obtener una comparativa entre ambas acepciones a partir del uso distinto que Aristóteles emplea en *Ética a Nicómaco* (*Ethica Nicomachea*) y en su *Política* (*Politiká*).

base a la traducción de Tomás Calvo Martínez— que “no queda claro todavía si el alma es entelequia del cuerpo como lo es el πλωτήρ [nauta] del navío” (p. 50). En esta analogía, la nave es la cosa que se está moviendo y, el piloto, la causa eficiente, es decir, la fuerza que mueve la nave. Sin embargo, el piloto tiene otra función más importante: guiar la nave hacia su destino, que es su entelequia. En la búsqueda enteléquica de Ader se revela la fragilidad y la precariedad de los esfuerzos empleados para alcanzar una meta, condición fundamental para el desarrollo del alma.

Esta perspectiva de un alma que no es preexistente a la vida, sino que se construye como una potencialidad del proceso de vida, dotaría a la noción de nauta de una animación semiótica en la que este sería capaz de una producción de alma. En la analogía aristotélica, la voluntad de Ader, en algún momento de una turbulenta noche, se vio escindida del navío, pero la energía de su gesta es el reflejo de una posibilidad, más bien de una oportunidad no clausurada. Desde este trabajo, consideramos que la figura de Ader, desaparecido hasta la fecha, permanece en una búsqueda evidencial del milagro, por lo que la entelequia de su proyecto queda tan separada de su alma como lo está su cuerpo del Ocean Wave. La intención de la gesta es, objetivamente y dado su nefasto final, lo que cuenta. Esto es porque, hubiese logrado arribar a Inglaterra o no, el gesto de Ader —al igual que sucedería en Los Ángeles, o como planteaba suceder en Ámsterdam a la conclusión de su ruta marítima— tiene que ver con el cuerpo prerrelexivo del artista, y no con su origen ni con su destino, sino con el rol asumido y empleado. En esta línea, algunas de las aproximaciones que la fenomenología ha desarrollado a partir de la tematización husserliana hacen hincapié en los movimientos subordinados al «yo puedo» planteado por Husserl. Este es el caso del filósofo austriaco Ludwig Landgrebe

(1902-1991), discípulo de Husserl, quien, en su ordenación de los términos de su maestro, identifica en la autodeterminación de la posibilidad de las acciones el principio de entelequia que conlleva a la percepción del mundo. En el «yo» de Husserl se integrarían las lecturas, las percepciones y los pensamientos del mundo interior y del mundo exterior, en tanto que el «yo» subjetiviza su forma de estar en el mundo. La perspectiva con la que Landgrebe atraviesa a Husserl aleja a la fenomenología de los planteamientos cartesianos en tanto que la experiencia interior de un mundo exterior, desde las nociones perceptivas con las que nos encontramos con los objetos que nos rodea, no posibilita una experiencia definitiva que quedaría en manos de un sujeto más allá de mundo, de un sujeto trascendental.

En los presupuestos con los que determinamos —subjetivamente, por ser fieles a la corriente— la obra de Ader, debemos concentrarnos en un «yo actante», es decir, en la forma en la que el «yo» se experimenta a sí mismo: los actos intencionales que se producen a través de la noesis tienen un carácter autoevidente, que se piensa y se autoreflexiona desde su propio pensamiento de potencialidad, en tanto que todo acto intencional es conciencia de un algo, de un contenido, de un noema, que es percibido por el «yo». El sentido del acto intencional no depende exclusivamente de la existencia real de los contenidos a los que se refiere (la «epojé» de Husserl, como un estado de conciencia que ni afirma ni niega nada), en tanto que su punto de partida surge desentendido de su destino. Las acciones, en este sentido, que surgirían desde el «yo interior» —en el ejemplo de Ader, subiéndose a un barquito y adentrándose en alta mar—, hacen patente la urgencia de un «yo puedo», un «yo» capaz de una posibilidad práctica, que no existiría sin la percepción consciente que se extrae del mundo exterior. Este «yo

actante» de intencionalidades sería definido por Husserl como un «yo puro», en tanto que un «yo» que «está dirigido a», y que no depende de las percepciones aprehendidas. Desde una perspectiva fenomenológica, el nauta, el «yo-dirigido-a», se encuentra en una búsqueda de un objeto intencional en la que se producirían, se revelarían o se descubrirían los fenómenos. En esa intencionalidad, en el recorrido trasatlántico, se interponen los conocimientos aprehendidos que se afirman como supuestos. Es decir, si sabemos que la gesta de Ader era difícil y que hay tormentas que crean olas de varios metros en alta mar, sería lógico pensar que el barco naufragó llevándose la vida de Ader. Pero, aun así, partimos de un supuesto: el hecho de que Ader se enrolase en esa aventura. Desde esta perspectiva, el objeto intencional de la épica de Ader no recae en la llegada al puerto, sino en la propia puesta en escena del recorrido, en la trascendencia de la percepción del artista de lo que consideramos una experiencia reflexiva sobre el propio camino. La experiencia reflexiva de Ader se equipararía en los términos de Landgrebe con esa experiencia trascendental, y por tanto con una experiencia absoluta que estaría determinada por la autoexperiencia del «yo». Como reconoce Tacita Dean (1965-) (2006) sobre la intención autoconsciente de Ader, “más que nadie, jugó con este compromiso, se abrió a la posibilidad de la muerte. Se burló. La provocó. Cayó por eso. Lamentablemente, solo podemos vislumbrar la enormidad de la hazaña de Bas Jan Ader porque falló” (p. 43).



Fig. 64. Wim T. Schippers, *Flesje limonade gazeuse in zee bij Petten*, 1961.

Fig. 65. Bas Jan Ader, *Farewell to Faraway Friends*, 1971.

La cercanía del mar en Ader será también una cuestión por discutir desde su intencionalidad heroica. El artista creció en un pequeño pueblo cerca de Winschoten, en el noreste de Países Bajos, hijo de una escritora y de un pastor (quienes escondieron en su iglesia y ayudaron a escapar a ciudadanos judíos antes de que el régimen nazi asesinase al padre en 1944). De su historia familiar se ha deducido, en la mayoría de las investigaciones y relatos sobre su obra y su vida, que sería la clave para comprender la atracción hacia el fracaso que tinta el hacer de Ader. Sin embargo, creemos potencial otro tipo de discurso, uno, quizá con un carácter más vitalista, que viene a proponer a Ader como un ejecutor de su propia voluntad. En sus famosas caídas, narradas a través de la documentación de la serie *Fall* (1970-1971), no hay otros impulsos que conlleven su caída más allá de su propia voluntad por caer. En *Fall 1* (1970), utiliza una silla que permanece intacta hasta que él se deja caer hacia un lado; es más, lejos de frenar al borde, se impulsa con las manos hasta caer del tejado. En *Broken Fall* (1971), Ader se cuelga de una rama que no se rompe en ningún momento: son sus manos las que se abren, primero

una y luego la otra. Y en la célebre *Fall 2* (1970), la bicicleta no cambia su rumbo ni se desvía más que por el giro del manillar que Ader produce en su voluntad por arrojarse al río Amstel. ¿Podemos entonces hablar de fracaso si Ader resolvió satisfactoriamente todas sus propuestas menos una, la del Atlántico? El fracaso, en todo caso, queda de nuestra parte —tal y como expresa nuestra amiga Esmeralda Gómez Galera (1993-) (2019) sobre la obra del holandés—: “como un parpadeo, de manera aparentemente no intencional ni meditada, su cuerpo es expuesto una y otra vez a la caída; el nuestro, al fracaso de la incompreensión”. Ader creció cerca del mar del Norte, a pocos kilómetros de la playa en la que el artista Wim T. Schippers (1942-) vació su botella de limonada gaseosa de la marca Green Spot, en 1961, en un acto que vendría a transformar todo el océano en una disolución azucarada. Sin embargo, Ader cruzaría el dulce Atlántico de Schippers por primera vez enrolado en un barco pesquero que se dirigía a Estados Unidos, hasta que este encalló cerca de Los Ángeles, donde decidió quedarse. Si este fue el detonante biográfico que impulsó a Ader a volver a cruzar el océano en dirección contraria, no resulta sino paradójico que su experiencia resultase perfectamente simétrica; aunque fatídico, ¿podríamos hablar de un fracaso si la réplica de la experiencia es perfecta?

El contacto de Ader con el Atlántico se refleja en la fotografía de *Farewell to Faraway Friends* (1971), en la que aparece el artista, en una orilla cerca del muelle de Westkapelle, junto al mar del Norte. En la fotografía no se identifica ningún gesto de despedida, sino todo lo contrario, una mirada dirigida hacia el vacío que se levanta en el horizonte marítimo. En la fotografía, Ader deja de ser un piloto para eyectarse sobre el vacío, como si su viaje fuese un vehículo de conocimiento del mundo, como si Holanda quedase atrás y el mundo le quedase delante. Pero ¿quién

se despide de espaldas? ¿De quién se despedía Ader? Desde la perspectiva de voluntad que atribuimos a Ader —y sin dejar de reconocer que su mujer, Mary Sue Andersen (1940-), haya negado tácitamente que la intención del artista fuera el suicidio—, no podemos evitar pensar en la correlación de su desenlace con la última aventura que leyó en tierra, *The Strange Last Voyage of Donald Crowhurst*, escrito por Nicholas Tomalin y Ron Hall (1970), y que el hermano del artista encontró sobre su escritorio tras su desaparición. El viaje de Crowhurst, desde la perspectiva de Tomalin y Hall, narra cómo el navegante planeó su propia muerte en alta mar, en la competición de Sunday Times Golden Globe en 1968, desapareciendo —al igual que Ader— en algún lugar del Atlántico en julio de 1969. Como pasaría con el Ocean Wave, el barco de Crowhurst fue encontrado a la deriva, pero no se encontraron rastros del único tripulante que viajaba en el navío. Las memorias que aparecieron en los cuadernos de bitácoras de la embarcación (tantos que hacen pensar a los investigadores que la desventura del marino era premeditada) describen distintos estados mentales por los que Crowhurst transitó antes de alejarse de la vida, y, entre ellas, aparecen estas notas, recopiladas por Tomalin y Hall: “He sentido una comunidad con marineros muertos hace mucho tiempo en muchas ocasiones. Esto probablemente retorne al incurable romanticismo del que estaba hablando. Uno siente que está haciendo las mismas cosas... Que los marineros que han venido por aquí siglos antes de ti comprenderían tus sentimientos, y tú comprendes los de ellos...” (p. 78). La voluntad de Ader se transforma en una acción *poiética* que permite un aparecer, un traer-revelador que trasciende el límite del tiempo y de la vida, que le permite hablar con marineros muertos (quizá de aquellos de los que se despedía).

6.3.2. Sentimiento oceánico.

Por dar un espacio de exposición a uno de los conceptos freudianos paralelos a la teoría canónica del psicoanálisis más referenciados y repensados de su bibliografía, describiremos el sentimiento oceánico como una referencia transferencial entre Sigmund Freud (1856-1939) y el literato francés Romain Rolland (1866-1944), quien alude a un especial sentimiento de participación en el todo y en la base de cualquier forma de religión. Rolland plantea el concepto directamente a su recíprocamente admirado amigo a lo largo de un diálogo epistolar que el poeta y el psicoanalista mantuvieron entre 1927 y 1929. En esas cartas, Rolland define el sentimiento oceánico como la disolución de las fronteras entre el «yo» y el mundo exterior: una experiencia emocional y espiritual en la que el sujeto se siente conectado con algo más grande y trascendental. Rolland se refería a un sentimiento de unidad con el universo, similar a la inmensidad del océano —en tanto que sensación de fusión con lo divino o con la totalidad de la existencia—, trascendiendo los límites individuales y experimentando una profunda conexión con la idea de un «todo». Una búsqueda de sensación al margen del límite del conocimiento que Rolland (2023) tomaría del acercamiento que haría del místico tántrico Ramakrishna (1836-1896), cuya investigación conformaría el libro *La vie de Ramakrishna* (1929). A su vez, Rolland plantearía el sentimiento oceánico a partir de la lectura de Spinoza (1632-1677)⁶⁸ y de la infinidad de la substancia original de la existencia, que se define como «Dios» o como «Naturaleza». De alguna manera,

⁶⁸ Varios autores retratan a un joven Rolland experimentando un despertar místico en la lectura juvenil de la *Ética* (1677) de Spinoza, coincidiendo con el abandono del catolicismo del autor francés y con el inicio del recorrido literario que le llevaría hasta la cumbre del Nobel. El autor mostraría la importancia de las revelaciones spinozistas en su adolescencia en el breve texto «L'éclair de Spinoza» (1929), que podemos encontrar en su autobiografía *Le voyage intérieur* (1942).

el diálogo de Freud y Rolland acerca a la psicología y propone una validación de los pensamientos místicos que conforman el sentimiento y la percepción religiosa del mundo (sin mucho éxito, dada la negación con la que Freud arrancararía el texto de *El malestar de la cultura* [1929]). Freud, escéptico sin duda, criticaría la postura de Rolland al relacionar el sentimiento oceánico con una imposibilidad de separación de la realidad anterior a la aparición del sentimiento del «yo». El mundo exterior — para Freud— se segregaría a partir del «yo» cuando este toma conciencia de la influencia de su propia exterioridad. Sin embargo, es cierto que, gracias a la interpretación freudiana, debemos plantearnos si el salto al vacío total que Rolland reconocería en la vida de Ramakrishna —como una pérdida total de la identidad, desde la que relataría la eternidad del sentimiento oceánico— no se produciría también desde ese ego primigenio, que Freud atribuye a los recién nacidos y que Rolland atribuye al místico al señalar que “Él experimenta todo como por primera vez en la historia. Esta soledad y el miedo que le acompañan en estas perspicacias posiblemente no eran nada más que un auto engaño, la prueba más difícil que Ramakrishna tuvo que sufrir” (p. 59).

El sentimiento oceánico, por tanto, va a definirse como una búsqueda de referencias exteriores que acerquen al «yo» a la percepción eterna del mundo, es decir, a una comprensión total, a una omnipotencia. El sentimiento de omnipotencia —que Freud atribuye al lactante, que Rolland atribuye al avatar divino— queda atrapado dentro de esa regresión constante también en el acercamiento que Julia Kristeva (1941-) (1992) hace del sentimiento oceánico. Si bien, hay una diferencia característica entre el planteamiento oceánico de Rolland y el de Kristeva, basado en que la autora de *Black Sun* (1987) refleja ese sentimiento en la melancolía desde la caracterización de los estados de los afectos, mientras que

el poeta lo hace a través de la alegría de la experiencia mística que, en su caso, ocurriría mediante la lectura de los textos de Spinoza: el percibir el vacío desde un tren parado en mitad de un túnel o la visión de la naturaleza desde la terraza del jardín de la casa de Voltaire —según nos relata la doctora en filosofía spinozista Pilar Benito Olalla en *Algunos destellos de la luz de Spinoza* (2012)—. El sentimiento oceánico de Kristeva tiene que ver con una negación depresiva, una fantasía de plenitud intocable que, desde el psicoanálisis feminista, estaría en relación con la psique femenina y la estructura que hiere la identidad hasta construir una identidad de omnipotencia protectora, y que en última instancia lleva al sujeto a suicidarse sin la angustia de la desintegración ante la carencia de significado existencial. De ahí que el sentimiento oceánico para Kristeva (1992) sea un “narcisismo negativo que debilita tanto al afecto matricida frente al otro como al afecto-triste dentro de sí para sustituirlo por lo que podría llamarse un «vacío oceánico»” (p. 36).

Sin embargo, la propia Kristeva se alejaría de sus propios términos planteados en *Black Sun* para reflexionar sobre la necesidad prerreligiosa de la creencia en *This Incredible Need to Believe*. Desde su perspectiva psicolingüística, Kristeva (2006) parte de un axioma que niega fundamentalmente el planteamiento freudiano que desarrollaría anteriormente ante el sentimiento oceánico. Este paradigma define a la creencia y al acto mental de creer como la piedra angular de la capacidad de hablar del sujeto. La idea de un Dios o de una Naturaleza «total» bien podría eliminar la identidad y la realidad del sujeto desde el «yo». Sin embargo, y esto es lo interesante del viraje de Kristeva, dicha idea también puede fundamentar al sujeto al afirmar la posibilidad de conocer, pues se plantean los mecanismos a través de los cuales puede aprender a nombrar la experiencia. Kristeva se retira de la disolución catastrófica del «todo» oceánico para aproximarse a la concepción de

Rolland del sentimiento, en la que lo oceánico es una fuente de inspiración guiada por la práctica psicoanalítica de la significación. De esta manera, en la idea de expansión del conocimiento a través del sentimiento oceánico, se rizomatiza desde la semilla spinozista del «Dios infinito», que haría que todo lo existente existiese en «Él» (la potencia del arrojamiento del ego que Rolland defendería frente a Freud). Ese arrojarse del ego, como un arrojarse al mundo exterior, no tendría que ver entonces con un retirarse del mundo —como plantearía el psicoanálisis freudiano—, sino con un sentimiento de enaltecimiento del yo proyectado en el mundo que sucede al hacer desaparecer los límites del ego. Podemos deducir entonces —desde la segunda Kristeva y Rolland—, que los estados afectivos que nos llevan más allá de los límites del «yo» y nos otorgan contacto con el infinito tienen el poder de abrir nuevos modos de relacionalidad⁶⁹, tanto común y social como con la proyección que otorgamos al existir en el mundo. El sujeto oceánico, el mundo exterior y el cosmos se conectan a través del pensamiento oceánico como parte de un ensamblaje o nodo inscrito dentro de un sujeto, de un mundo y de un cosmos más basto.

Desde este punto de vista, podemos mirar el paisaje oceánico —representado, desde la propia concepción matérica del océano, como el basto mar— a través de la obra del artista islandés Sigurður Guðmundsson (1942-). Si bien, cuando decimos «a través de», desde la acepción que lleva a la mirada a atravesar el plano de visualización como un impacto, produciremos una acumulación de los elementos

⁶⁹ En este sentido, véase la conferencia de la artista e investigadora de la New School of Eugene Lang College, Jackie Wang, bajo el título *Oceanic Feeling and Communist Affect* (2020) en RIBOCA2. La autora plantea una interesante correlación entre el retorno spinozista de los pensamientos posmarxistas en la convulsión de la teoría de los afectos y las nuevas realidades sociopolíticas del tecnocapitalismo neofascista europeo y norteamericano.

de la escena, tratando de evitar la compartimentación que se provoca al poner en relación los dos elementos principales de la imagen que el artista nos ofrece. Enfrentarse a la obra de Guðmundsson, al menos a aquella en la que su cuerpo está presente, puede modular nuestra relación con el juego de representación dado si la atendemos desde una concordancia de escalas. En *Dancing Horizon* (1977), Guðmundsson presenta la fotodocumentación de un baile en el que, equilibrando un listón de madera sobre su cabeza, propone igualar su estructura corporal a la estructura de representación del mundo, comprendido desde su ontología inabarcable y que toma la forma de un horizonte —concretamente, el que se produce al mirar el océano desde una playa islandesa—. Sin embargo, ambos aspectos focales, que interactúan como medios específicos del trabajo de Guðmundsson, toman capacidades de presencia mediadas por la magnitud de su presencia mental. El horizonte, por una parte, y el cuerpo, por la otra, dividen la imagen en dos planos de representación que obligan a mantener una perspectiva de atención dual de la situación específica a la que aluden. Esta división es fruto de una lectura en la que la diferencia en las escalas puede llegar a conducir a una prevalencia sobre aquellos cuerpos que se ven afectados por las violencias del espacio magnánimo del mundo, exclusivo de sí mismo y hostil en su relación con un cuerpo, mucho más pequeño y con pocas posibilidades de hacer dúctil el mundo. De todos modos, sabemos que el cuerpo tampoco es neutral, nunca es ingenuo: por lo tanto, al ser presente en el mundo, alterará la concepción de su propia fisicidad y, con ello, del marco contextual en el que actúa sobre el mundo, con la fuerza de la producción simbólica y de la poética de la situación. Deducimos de esto que la concepción estructural de la presencia de escalas enfrentadas (entre el «yo» y el mundo) responde a una tradición somática que modula nuestra forma de mirar a través de la obra de Guðmundsson.

Merleau-Ponty, que retoma la percepción fenomenológica del mundo que tomaría de Husserl, trata de encontrar esta misma falta de sincronía entre el sujeto y el mundo desde la noción de cuerpo perteneciente al espacio. Para Merleau-Ponty, al alejarse del método intelectualista empírico, el movimiento que pretende distanciar las cosas del «yo» debería apartarse tanto de las cosas del mundo como del propio cuerpo: solo así redescubriría que el «yo» que hay en-sí redescubre el mundo como un horizonte permanente, en un movimiento de situación constante. El mundo percibido por Merleau-Ponty sacaría al horizonte presentado por Guðmundsson del plano empírico —y a nosotros, nos distancia de una lectura divisoria en la que se describa la percepción del baile en equilibrio entre cuerpo y mundo, de acuerdo con los datos de la percepción analítica que construye su formalidad espacial—. La percepción de Merleau-Ponty, de la que nos valemos para encontrar una vinculación entre el cuerpo de Guðmundsson, el listón y el horizonte se plantea como una percepción que precede la individualidad de los sentidos, tan previa que Merleau-Ponty (1993) llega a afirmar que:

«(...) yo soy la fuente absoluta, mi existencia no procede de mis antecedentes, de mi medio físico y social, es ella la que va hacia éstos y los sostiene, pues soy yo quien hace ser para mí (y por lo tanto ser en el único sentido que la palabra pueda tener para mí) esta tradición que decido reanudar o este horizonte cuya distancia respecto de mí se hundiría —por no pertenecerle como propiedad— si yo no estuviera ahí para recorrerla con mi mirada. Las visiones científicas, según las cuales soy un momento del mundo, son siempre ingenuas e hipócritas porque sobreentienden, sin mencionarla, esta otra visión, la de la consciencia, por la que un mundo se ordena entorno mío y empieza a existir para mí. Volver a las cosas mismas es volver a este mundo antes del conocimiento del que el conocimiento

habla siempre, y respecto del cual toda determinación científica es abstracta, significativa y dependiente, como la geografía respecto del paisaje en el que aprendimos por primera vez qué era un bosque, un río o una pradera» (p. 12).

En acciones como *Dancing Horizons* —como también en otras aproximaciones en las que aparece la idea de relacionar cuerpo y mundo: *Bow* (1997), en la que riega un terreno desde la distancia que una soga atada a su pie izquierda permite; *Rendez-vous* (1976), en la que escaba hasta igualar la altura de la tierra extraída del suelo con la altura de su cuerpo dentro del agujero que está excavando; *Celebration* (1976), en la que hace despegar un cohete hacia el horizonte de la playa; *Study for Horizon* (1975), en la que deja caer su cuerpo hasta que este iguala la misma diagonal que un listón de madera estacado en el suelo; u *Hommage à Grieg* (1971), en la que dispara flechas hacia fuera del marco de representación fotográfico mientras escucha la música del compositor noruego Edvard Grieg (1843-1907)—, Guðmundsson procura una aproximación del mundo hacia el mundo. Se trata de una totalidad argumental que alude, desde distintos fenómenos, a los apareceres, a la conciencia del mundo intencional, a un correlato polar en el que no hay mundo sin el mundo, ni «yo» sin «yo». Así, estaríamos encaminando la obra del islandés como una vinculación concreta entre el ser y el mundo, pero que a su vez no es bilateral: no se respondería únicamente desde el *cogito* cartesiano, sino que sucede desde una relación de trascendencia activa entre el sujeto y el mundo. El sujeto —que es entonces proyecto de un mundo que es, a su vez, proyectado por el sujeto—, se revela fenomenológicamente en el entramado del sentimiento oceánico que constituye que el pensamiento del mundo y la conciencia del sujeto comunique interiormente con el marco cosmológico con el que se articula.

6.3.3. Atlantis

Hasta que aconteciese la exploración y consecuente coyuntura genocida en el territorio americano durante el siglo XV, el archipiélago canario se situaba como el extremo occidental para una concepción del mundo canónicamente europeo. Canarias ponía fin al Atlántico, y, tras la expansión del mapa, fue el primer puerto del recorrido —a merced de los intereses políticos de la nobleza y la Corona española—. En este sentido, la asociación mitológica del sistema insular canario va a determinar la mirada externa al contexto, no sin demostrar un reguero crucial en la construcción de la conciencia colectiva y en la reproducción de las relaciones de poder que el mito provocaría para legitimar y justificar ciertas formas de organización social y política. De entre los mitos que narrarían la ficción histórica del archipiélago, relatados por los europeos —distantes en su radicalidad simbólica respecto a la guanche⁷⁰—, aludiremos a la esencia atlántida de Canarias como una alegoría platónica. La mitografía de la Atlántida, como una de las leyendas antiguas más duraderas de nuestra era, parte de una concepción política en la que los territorios de la inmanencia se constituyen como narrativas y representaciones simbólicas que permiten el solapamiento de una hegemonía cultural sobre otra. Sobre este solapamiento se constituye la identidad canaria en un devenir de matizaciones coloniales que quedan arrastradas hasta las coyunturas políticas de

⁷⁰ Entre los que cabrían los Campos Eliseos, ubicados por Homero en el borde occidental del mundo, las Islas de los Bienaventurados que la tradición escatológica griega sitúa en la Macaronesia, las puertas al inframundo custodiadas por Cerbero en unas islas del Atlántico (símil al «*Echeyde*» [el infierno; la morada de Guayota, el Maligno], lo que hoy nombramos al Teide, de los primeros pobladores canarios), o el Jardín de las Hespérides, situado por Estrabón y Apolonio de Rodas al sur de la península ibérica y al oeste de Libia, por matizar la inmanencia atlántica del territorio

los siglos XIX y XX. De esta forma, nos aventuramos a leer, desde la península, el contexto canario como una historia de cúmulos con la intención de motejar una posible construcción historiográfica canaria, realmente una pequeña parte de ella, desde el tortuoso deslizamiento que se ha constituido a través de hechos, ficciones y creencias.



Fig. 66. Mapa de la isla de la Atlántida. Tomado de *Mundus Subterraneus*, por Athanase Kirquier, 1665.

Sería Athanase Kirquier (1602-1680), un sacerdote jesuita alemán, quien adelantaría, cartográficamente hablando, en su *Mundus Subterraneus* (1665), el relato que pretende que las islas Azores y las Canarias son los restos del continente atlante desaparecido. Para Kirquier (2018), la especulación no sería sino una referencia a un pasado coherente en el que la dinastía XVIII del territorio egipcio ya situaría en este lado del mundo la «Isla de la ciudad del trono acuático». Su teoría cobra sentido dentro de una investigación de puro carácter hermético, pero cruzada con susceptibles matices que bien podrían configurar este inicio del atlantismo canario desde las mismas nociones utópicas que llevarían al filósofo del XVII Francis Bacon (1561-1626) a viajar hasta la Nueva Atlántida de Bensalem. Sin embargo, Kirquier, no parte de la lectura fantástica del territorio irreconocible, sino que hospeda una

concepción dinámica del cosmos en los registros historiográficos egipcios, y, en el caso de su Atlántida, en un mapa datado en torno al siglo VII a. C. (atesorado por el Vaticano) en el que la verticalidad del mundo se ve subvertida —como si de un Joaquín Torres-García se tratase— por la orientación espacial del mundo egipcio, que ubicaría en la orientación superior del plano al Alto Egipto, situado en el sur cartográfico. De esta manera, el mito platónico de la Atlántida —según el investigador tinerfeño y catedrático de Filología Griega en la Universidad Complutense de Madrid, Marcos Martínez (2010)— derivaría de unos primerizos contactos de paso de la civilización griega del siglo X a. C. por el archipiélago macaronésico y tomaría un cuerpo físico, una cartografía orientada desde la especulación mitológica.

Como señala Martínez, las islas —como construcción mental del mundo, como cúmulo de historiografías de la expansión transoceánica— poco tienen de realidades geográficas: “en este sentido las islas son un *alter orbis* (otro mundo), espacios privilegiados⁷¹, y los lugares apropiados de lo que podríamos llamar la geografía mental (...) son los espacios en los que, por naturaleza, lo maravilloso, lo extraordinario, lo mítico y legendario existe por sí mismo fuera de las leyes habituales” (p. 141). La nesología propuesta por Martínez, como una construcción cumular del pensamiento isleño en torno a todo lo que tiene que ver con las islas (mitos, historias, culturas...), atendería a un conjunto de estudios que quedarían atravesados no solo por la constitución geográfica y geogónica de las islas, sino por la construcción de mitologías desde las que se han escrito los relatos

⁷¹ La noción de privilegio que Martínez atribuye a las islas tiene que ver, no con la implicación sociopolítica desarrollada en territorios isleños —plenamente ligadas con las expansiones coloniales y con las reformas de la identidad territorial y medioambiental de carácter neoliberal—, sino con la ingente cantidad de representaciones literarias que se aplican a las islas como espacios fabulosos.

historiográficos de las islas. En este sentido, Martínez reflexiona sobre una nesología mítica de Canarias a partir del atlanto-nacionalismo canario que —a raíz de las afirmaciones que el historiador José de Viera y Clavijo (1731-1813) lanzaría a finales del siglo XVIII y que culminarían en la obra del naturalista francés Bory de Saint-Vicent (1778-1846)— ha conformado una cultura idealizada de las culturas sumergidas que incluso Ortega y Gasset (1883-1955) recogería en una de sus conversaciones con el místico Rubín de Cendoya en torno al libro de *Les Ibères* (1909) de Edouard Philipon. Es más, el propio Ortega y Gasset (1966), en «Al margen del libro *Los iberos*» (1941), sitúa una historiografía radical de la tradición española a partir de la Atlántida, que nos interesa para seguir planteando este relato del cúmulo.

La vigencia sociológica que se le atribuye hoy a Ortega y Gasset viene a ser una modulación patriótica de un estadio del pensamiento en el que el filósofo español por antonomasia adopta la mitología como la naturaleza estatista que cohesionaría el territorio español. Para el filósofo, lo que hoy entendemos como España —que no tiene que ser el índice desde el que narrar la idea política del Estado español— respondería a una idea en la que se entrecruzarían el relato histórico y las preocupaciones filosóficas. La circunstancia española que demarcaría el término filosófico de Ortega, la cual le llevaría a decir que África empieza en los Pirineos (como imagen de la descoordinación colonial que puede llegar a implicarse en el pensamiento del filósofo), viene a demarcar cómo la mitología en Ortega y Gasset tiene una raíz política que marcaría un camino bilateral entre historia y geografía, una antropología globalizadora que bien puede ir de la mano de la idea de imperio que podrían manejar los autores del siglo XX. En esa mitología española, a partir de su conversación con Rubín de Cendoya, Ortega propone una geneología

imperialista española desde la concepción platónica del atlante, como tradición grecolatina que emparentase a España con el sur de ultramar —en la misma corriente de la mitología que la hegemonía conservadora española utiliza para reescribir su versión del relato colonial español—. Así, Ortega y Gasset llega a proponer que, los íberos, como raza pura que demostraría la decadencia histórica de España tras la influencia germánica de los visigodos al imperio católico de Hispania, encontrarían su último estadio de supervivencia española en el pueblo esukera, una recurrente historiografía cumular que usa en gracia la pérdida de la continuidad en el relato. Por ello, Ortega y Gasset (1966) pone en boca de su personaje las siguientes palabras:

«El idioma euskérico es no poco absurdo: nadie sabe a punto fijo de dónde viene. Según Humboldt, procede del Asia Menor; según Boudard es pariente del *tuareng*; Von Gabelentz sostiene que se trata de una lengua berebere; para Eichhoff es, asimismo, cosa africana, y Giacomino le halla semejanza con el *kopto* y el egipcio. Philips, en cambio, cree que los iberos son gente de América, y el ilustre celtista d'Arbois de Jubainville, inclinado en toda ocasión a las soluciones poéticas, piensa que nuestros antepasados son los hijos de aquellos diez millones de hombres gigantes que según Teopompo y Platón, salieron de la Atlántida nueve mil años antes de Jesucristo y emprendieron la conquista de la Europa Occidental. Como usted ve, la tesis más generalmente aceptada pone nuestra cuna en África: nuestros padres fueron *kabilas*. Según esto, la guerra que ahora movemos en los alrededores de Mar Chica sería una guerra civil». (p. 497)

Esta conexión atlántica-cantábrica —no como una contingencia oceánica, sino como una transmutación del relato historiográfico— también sería ofrecida por el «poeta raro» canario Juan Hidalgo (1927-2018) en una de sus foto-acciones que cabe recoger bajo el título *Un peninsular más* (1998), tomada junto al fotógrafo José Miguel Gómez (1951-). En la imagen, Hidalgo marca, dentro de la economía poética que caracteriza su obra, al hijo de Orlando Britto (comisario, que en el momento de la acción se habría trasladado a la provincia de Santander —donde generaría el interesante proyecto de Espacio C, en el municipio de Camargo—) frente a un mapa político del Estado español. La acción fotográfica forma parte del proyecto, que bien puede entenderse como una serie, *Un/una más*, la cual viene a repensar la función escénica de la fotografía, como parte del camino de una propuesta activa de personificación de lo fotografiado, en la que se destacan, desde el anonimato de una consecuencia no protagonista de sujetos y objetos, ciertas formas de entendimiento entre lo cotidiano y lo trascendental. Podríamos llegar a decir que las acciones fotográficas de esta serie de Hidalgo —al igual que podría pasar al mirar otras series del artista desde el mismo prisma, como podría ser la *Serie erótica*— condensarían el devenir denotativo de la apertura identitaria como señalamiento de identidades camufladas en lo común, que quedarían instalados en las bases de los principios de activación ZAJ propuestos a partir de 1964 (cuando, oficialmente, Hidalgo, junto a Walter Marchetti [1931-2015], acompañados en estos primeros pasos por Ramón Barce [1928-2008], darían el pistoletazo de salida a los «traslados ZAJ»). Sin embargo, antes de continuar aventurándonos en el recorrido sobre el grupo ZAJ —destino lejano en este capítulo—, nos gustaría continuar evidenciando la conexión atlante con el pensamiento canario a través de la obra de Hidalgo. Es por ello que, al margen de la forma específica en la que Hidalgo ofrece una lectura sobre la diáspora peninsular de la sociedad canaria —

base argumental de la perspectiva decolonial del contexto canario desde el siglo XV, no solo en lo relativo al desplazamiento al territorio peninsular, sino también al continente americano y a otras islas, como a Cuba—, *Un peninsular más* tiene que ver con la construcción mitológica de la identidad que acompañaría a la obra de Hidalgo en algunas otras de sus más conocidas acciones fotográficas, entendidas estas como composiciones musicales.



Fig. 67. Juan Hidalgo, *Un peninsular más*, 1998.

Fig. 68. Juan Hidalgo, *Flor y mujer*, 1969.

Como hemos invocado a la *Serie erótica*, no podemos sino comprender este reflejo mitológico —con claras alusiones nesográficas— en una de las obras culmen de las tardovanguardias españolas del siglo XX, *Flor y mujer* (1969). En este conjunto de cuatro fotografías, Hidalgo toma la noción del cuerpo femenino desde una relectura de la obra de Man Ray (1890-1976) en la que la feminidad —y aquí es donde encontramos el símil con la idea de isla— se replica mentalmente dentro de una atmósfera cargada de misterio y enigma, de fascinación y reticencia, de deleite y de riesgo. La flor que surge del cuerpo de la modelo es a su vez una alusión mitológica a la vagina dentada surrealista, al mito biológico de la Mantis, pero también lo puede ser —y así lo hacemos efectivo gracias a la complacencia estética a la que se abre la obra de Hidalgo— al mito oceánico. La mujer, como peana, deja

de serlo para ser entendida como océano; la flor, como vagina, deja de serlo para ser concebida como isla. De igual manera, en *La barroca alegre y la barroca triste* (1969), obra permanentemente compañera —como fruto del dualismo que va a marcar la corrección política con la que normalmente se trata la obra de Hidalgo, quizá herencia de la censura—, el pene que toma la forma de estigma (floral, en este caso) es también la misteriosa proyección volcánica, el «*Echeyde*» sexual que surge del infierno en el que Guayota tiene secuestrado a Magec, dios del Sol, pero también lo es en tanto que San Borondón, que aparece y desaparece sin relación causal alguna. Aunque, en este punto, nuestro discurso se esté tornando ciertamente psicoanalítico —y anteponiéndonos al perdón de nuestros compañeros canario— con esta lectura isleña de la obra de Hidalgo, queremos matizar la raíz fenomenológica de la perspectiva política con la que Canarias se enfrenta a la problemática mitológica desde su caracterización identitaria, en la que, como periferia radical, queda marcada como recurso y desplazada al placer del nuevo mito colonizador. Este pensamiento emplea la frontera de la dimensión intermedial de la isla como punto de partida para plantear la idea de que el espacio (en particular, la configuración física de su topografía y su geografía —entendiendo las Canarias como un cuerpo atlántico—, constituidas a partir de las referencias ofrecidas por los procesos colonizadores —de aquí el cuerpo—) se convierte en una forma de pensamiento que presenta distintos contornos como referencias alterables, discontinuas, dando lugar a una estructura diversa que genera un número casi ilimitado de relatos según sus mitos y sus datos se acumulen.

Si empezamos a interpretar el cúmulo que estamos generando, partiendo de la perspectiva de Henri d'Arbois de Jubainville (1827-1910) —que Ortega recogería y en la que el atlante sería el ancestro original del español—, Juan Hidalgo es, sin

lugar a duda, el atlante del arte contemporáneo nacional, fortaleciendo el tropo poético que transforma a una periferia en centro. De esta manera, la labor genealógica que ocupa este trabajo encontraría unas conexiones no menos interesantes en la genealogía en la que el propio Hidalgo se incluiría a sí mismo. La posibilidad que encontramos en la obra de Hidalgo —sobre la que hemos decidido reflejar el mito— es fruto de los continuos silencios que su discurso ofrece, pues no consideramos que esos silencios hayan quedado expuestos por falta de contenido: basta con escuchar cualquier diálogo, mesa redonda o charla en la que Hidalgo participase para tener noción de lo poco dado que era el artista a quedarse callado. Los silencios de Hidalgo —que muchos han atribuido (y a esta corriente nos sumamos) a la conexión que ZAJ establecería con John Cage en Darmstad, allá por 1958— tienen una raíz común con la filosofía inmanente, que también acompañaría a la obra del compositor estadounidense. Esta raíz sería enunciada en la conocida estirpe que Hidalgo (1987) relataría en sus «12 preguntas ZAJ a Juan Hidalgo» (1972): “John Cage es mi padre aunque me llame Hidalgo y Duchamp mi abuelo aunque no se llame Cage... pero al padre se le olvida... y en cuanto a mis bisabuelos, chinos pudieron ser”⁷². Sin la necesidad de tener que hacer demasiadas cábalas para reconocer que el origen chino de Hidalgo no sería otro que la tradición zen — de la que sabemos que llegó a ser un profundo conocedor desde que, en 1962, comenzase a estudiar culturas e idiomas chinos y japoneses—, el filósofo y musicólogo Daniel Charles (1935-2008) (1987) plantea esta genealogía en torno a algunas piezas de ZAJ que toman como encuentro un principio de inmanencia, el

⁷² El texto de «12 preguntas ZAJ para Juan Hidalgo», fue recogido por primera vez en *De Juan Hidalgo 2 [1971-1981]*, publicado en 1982 por la editorial tinerfeña Baobab. Sin embargo, en este trabajo, hemos obtenido la cita de uno de los facsímiles que están incluidos en una Caja ZAJ: una edición al cuidado de Hidalgo y Carlos Gaviño de Franchy, distribuida en 1987 por el Gobierno de Canarias. Se mantiene la cita de esta edición con intención de valorizar el registro histórico de la pieza y en agradecimiento a quien nos la prestó.

cual marca la constitución pública de la obra de Hidalgo desde la concepción oceánica de la que hablábamos en el apartado anterior y en la que la relación entre el «decir» y el «silencio» constituiría la realidad última del universo. En «ZAJ. Tao y posmodernidad» (1983), Charles parte de la acción —compuesta por Marchetti y escenificada por Hidalgo en el Salón de Grados de la Facultad de Derecho de Madrid— *Música para un vaso no muy grande* (1966), que el autor describe de la siguiente manera:

«(...) consistió en colocar una mesa y una silla: un señor sale con una botella de coñac y un vaso pequeño: se sienta, abre la botella y comienza a echar coñac en el vaso, que se llena enseguida: el señor sigue echando, el coñac rebosa, cae sobre la mesa, se derrama sobre el escenario y avanza hacia el patio de butacas. El señor siguió echando, impertérrito, hasta que la botella quedó vacía. Los comentarios, entre muchos, fueron: "¡Cómo se nota que paga el Ministerio!", "¡Mantenga limpia España!", "¡Deja un poco para el comisario!". Al final: "¡Pues te ha cabido todo, macho!"»⁷³.

El vaso desbordante —padre del *An Oak Tree* (1973) de Michael Craig Martin (1941-) y abuelo del *Vaso medio lleno y medio vacío* (2015) de Wilfredo Prieto (1978)— da forma a una actitud proverbial en la que el discurso, proyectado a través del silencio de quien rellena el vaso, toma el carácter de las preconcepciones de quien lo recibe, del público que manifiesta un pensamiento frente a la acción. En *Música*

⁷³ En la misma situación que la referencia anterior, el texto original de Charles fue publicado en el catálogo de la muestra *Fuera de Formato* (1983), organizada y comisariada por Teresa Camps, Concha Jerez y Nacho Criado en el Centro Cultural Villa de Madrid. Nuestra referencia está sacada de otro facsímil, sin numeración de páginas, de la *Caja ZAJ*, publicada en 1987, en la que se incluye el mismo texto con una traducción de Esther Ferrer.

para un vaso no muy grande —que tomamos, por otra parte, para elucubrar una intencionalidad de la afinidad entre Hidalgo y Marchetti— podemos leer el principio fenomenológico que haría arrastrar el zen hasta ZAJ y que pasaría, a su vez, por Cage (de la mano de Arnold Schönberg, maestro de este e igualmente influenciado por el camino del *Tao*). El acto de desbordamiento parece hacerse presente en ZAJ a través de un *kōan* que Charles recoge en el texto anteriormente citado a partir del libro *World of Zen* (1964) de Nancy Wilson Ros (1901-1986), en el que se relata cómo:

«un hombre ilustrado fue un día a ver un Maestro Zen para instruirse sobre esta filosofía excepcional. El maestro le invitó amablemente a tomar una taza de té mientras charlaban. Cuando el maestro terminó de preparar el té según el estricto ceremonial ritual, comenzó a llenar la taza de su visitante —y continuó vertiendo el líquido de un verde ambarino hasta que la taza se desbordó. Al ver que no paraba, el invitado, incapaz de contenerse, exclamó: ¡Maestro, mi taza está llena! A lo que el maestro respondió dejando la tetera: Como esta taza, estás llenos de tus propias teorías y opiniones. ¿Cómo podré hacerte comprender el Zen, si no empiezas, al menos, por vaciar tu taza?».»

Esta metodología proverbial —que parece desbordarse de la mayoría de las piezas de Hidalgo y de Marchetti, y así también de Esther Ferrer (1937-), que, como es sabido, conjugaría el núcleo formal de ZAJ junto a estos dos a partir de 1968— daría pie a los *Etcéteras* de Hidalgo, los cuales fueron definidos por él mismo como una serie de documentos públicos, en referencia a los *gōng'àn* chinos y a los *kōans* japoneses, y que el dramaturgo y poeta Roberto García de Mesa (1973-) —a partir de la investigación de la historiadora Pilar Carreño Corbella— relaciona con uno de

los movimientos intelectuales insulares de entreguerras más fecundos del contexto, Pajaritas de Papel⁷⁴. En estas relaciones referenciales, que se acabarían completando durante la constante itinerancia de Hidalgo —fruto de la «tradición del exilio» que nuestro querido David Pérez (2008) propone para enfrentar la falta de referencialidad geográfica de Hidalgo y el rechazo de la historiografía moderna a la figura del poeta raro—, se produce, más concreta que simbólicamente, una tensión hacia el vacío, primero de una música que apunta a su evaporación y, más tarde, desde unas acciones (plásticas, poéticas, musicales, fotográficas u objetuales, lo mismo es) alógicas, en tanto que no responden a la noción dialógica de una respuesta efectiva. Estos *Etcéteras*, como bien apunta David Pérez, “actúan como un recorrido fragmentario plagado de referencias y despojos autobiográficos que, en muchos casos, asumen el carácter de un *ready-made* lingüístico en tanto en cuanto se configuran como simples y descontextualizados hallazgos verbales cargados de un sentido no estético y/o no-expresivo” (p. 39). Desde esta

⁷⁴ Pajaritas de Papel vendría a agrupar, al margen de esos ejercicios historiográficos de vinculación recurrentes, a una iconoclasta familia de creadoras tinerfeñas —resulta significativa la abundante presencia de mujeres en el colectivo— que, a ritmo de *fox trot* y centrada en la poesía y en las artes escénicas de vanguardia, agitó el ambiente cultural de las islas a partir de 1925, atrayendo hasta Santa Cruz de Tenerife las corrientes proliferantes de la modernidad europea, en una tipología de creación horizontal y relacional, como pocas otras se dieron en el contexto del Estado español. Eduardo Westerdahl (1902-1983) —principal promotor del grupo junto a Carmen Rosa Guimerá— describe a Pajaritas de Papel como una «sociedad anónima y limitada, donde conviven las más dispares tendencias artísticas. Su organización está ajustada al mutuo respeto y cariño. A la camaradería (...) Este grupo no tiene tendencias ni *ismo* determinado, no está encasillado en la abstracción de un grupo de los llamados de vanguardia. Es, eso sí, una novísima manera de arte, una interpretación» (Westerdahl y Guimerá, 1928, p. 18). Tal y como nos cuenta la historiadora Yolanda Peralta Sierra (2021): «Pajaritas se gestó en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife a raíz del encuentro entre la actriz teatral Carmen Rosa Guimerá Belmonte (Nivaria) y otros actores y escritores, algunos de ellos vinculados a la institución, entre los que se encontraban Eduardo Westerdahl Oramas (Dandín), Domingo Pérez Hernández (Minik), Julio Antonio de la Rosa López-Abeleda (Julio Antonio), Emma Martínez de la Torre Shelton (Anaga), María Ferrer Piñeiro (Intermitente), Selina Calzadilla Izquierdo (Celi o Reginacaeli o Reginacoeli), Hilda Gómez-Camacho Gonçalves (Hil o Hildalinda) y su hermana Rosa Gómez-Camacho Gonçalves (Rossini). Otros participantes asiduos a las actividades de Pajaritas de Papel fueron José Miguel Mandillo Espinosa (José Miguel), María del Amor Lozano González (Amor), Hortensia Ferrer Piñeiro, María de los Ángeles de la Rosa López-Abeleda (Mariita), María Soledad García de Paredes Ferrer (Mari Sol), María Armendáriz Gurrea (Maruchi), Pedro García Cabrera, Manuel Parejo Moreno, Jesús Pérez Hernández, Consuelo Díaz Hernández (Consuelete), Domingo López Torres, Ernesto Guimerá Martínez y Victoria López-Carvajal Camus» (pp. 2-3).

perspectiva, el *satori* al que arrastrarían los *Etcéteras* de Hidalgo —entendiéndolos como verdaderos *kōans*, en tanto que disparadores de la iluminación— tendría que ver con esa disposición de atención al momento, al ser ahora, en el que la mente, como isla, es una misma cosa con la materia, como océano.

De esta manera, los *Etcéteras*, en el marco de la producción de ZAJ, podrían actuar como partituras de una música que fuerza su lectura en el terreno de la discontinuidad, que poco o nada tiene que ver con la concepción de una frontera, geográfica o idealista, sino con la indeterminación, algo que sin duda aprendieron de Cage, matizándolo en la aproximación que hicieron a la filosofía oriental (no tan cercana a las ideas de Daisetsu Teitaro Suzuki, como a las de David J. Kalupahana (1936-2014)⁷⁵ —lo cual, curiosamente, emparentaría directamente la obra de Hidalgo con el pensamiento de Wittgenstein, fortaleciendo la ascendencia genealógica duchampiana—). La música de ZAJ, en este sentido, es más que nada una Atlántida, no solo en tanto que la consideración de Marchetti (1987) en *Un mito musical* (1965), para quien, “en las oscuras profundidades del mar, como si fuese exánime, yace la música” —a pesar de los intentos de Cage—, sino porque la manera compositiva de ZAJ es plenamente mitológica. Esto produce una pronunciación inmanente de la música, pues acerca a ZAJ a los criterios del mito en función a lo que Lévi-Strauss (1908-2009) (20212), en *Mito y significado* (1978), destacaría en tanto que, “tal y como sucede en una partitura musical, es imposible comprender un mito como una secuencia continua (...) porque debemos

⁷⁵ David J. Kalupahana fue un filósofo erudito budista, alumno del también filósofo budista K. N. Jayatilleke (1920-1970), a su vez, alumno de Wittgenstein en la Universidad de Cambridge. En su obra, de un marcado carácter lingüístico, se produce una reevaluación de los textos canónicos del budismo moderno al compararlos con los escritos sánscritos arcaicos. Kalupahana propone una revisión del budismo *mahayana* a través de la corriente del «*Pratīyasamutpāda*», es decir, de la condición de causa y efecto que atravesaría comúnmente todas las escuelas budistas.

aprehenderlo como una totalidad y descubrir que el significado básico del mito no está ligado a la secuencia de acontecimientos (...) sino a grupos de acontecimientos” (p. 80).

7. ALGUNAS NOTAS SOBRE ARTE DE ACCIÓN EN EL ESTADO ESPAÑOL



Fig. 69. Álvaro Porras Soriano, *Una puerta frente a John Cage*, 2023.

Fig. 70. Álvaro Porras Soriano, *Una ventana frente a Merce Cunningham*, 2023.

7.1. Un acto paralelo en los Encuentros de Pamplona

En los Encuentros de Pamplona de 1972⁷⁶, ZAJ vino a protagonizar dos representaciones: por un lado, los 14 actos (o cuadros, en la terminología de

⁷⁶ Para mantener la actitud historiográfica que pretende dar coherencia a este capítulo del trabajo, hacemos la siguiente aclaración. Los Encuentros de Pamplona de 1972 son descritos por José Díaz Cuyás (1962-) (2009) como «un evento extemporáneo y excéntrico para la escena artística española (...) en el que participaron

Marchetti) que se desarrollaron en el Teatro Gayarre y que se vieron interrumpidos por un grupo de actores-espectadores que no consiguieron integrarse en las funciones lingüísticas de la acción, y, por otro, un homenaje a John Cage que estaba previsto que sucediese al aire libre, pero que finalmente no sucedió. El desarrollo de *La Caccia* (1965) de Marchetti, pieza central de ese homenaje, se vio frenado por una de las bombas que ETA hizo estallar durante los días de los Encuentros, concretamente la del 28 de junio, que detonó el coche de un funcionario del Gobierno Civil pamplonés, sin causar heridos, pero sí un clima de tensión que se respiraría durante los días del evento. La presencia de la banda terrorista euskera

cerca de trescientos cincuenta artistas y que aglutinó las últimas corrientes de la vanguardia nacional e internacional, de manera especial, aquellas que abogaban por diluir los límites de los medios» (p. 16). Los Encuentros, no solo leídos desde la clave contemporánea, sino desde el propio momento en el que sucedieron, fueron una revulsión política para las prácticas artísticas y los pensamientos de tardovanguardia, que encontraron en la ciudad navarra un escenario de coherencia globalista, una sincronización de escenas y marcos de conceptualización que, curiosamente, se contradecía con los modelos de producción cultural imperantes en el Estado español, al margen de las dos o tres grandes capitales españolas. Entre los días 26 de junio y 3 de julio de 1972, desde la propuesta de Luis de Pablo (1930-2021), Carmelo Bernaola (1929-2002) y Miguel Ángel Coria (1937-2016) (Grupo Alea), a quienes se habría unido José Luis Alexanco (1942-2021) e Ignacio Gómez de Liaño (1946-), se desarrollaron una serie de dinámicas interdisciplinarias en las que se mostrarían las formas plásticas y conceptuales de aquella actualidad, de manera pública, en relación con un posicionamiento al margen del sistema galerístico imperante en la escena española de los setenta —sin éxito en este cometido (veremos la razón más adelante)— y en tanto que escenario de interacción real con el público. Por supuesto, las grandes figuras de la escena española de la segunda mitad del siglo XX acudieron a los Encuentros. Casi todos, al menos. Por ejemplo, Oteiza (1908-2003), dentro de su característica manera de agotamiento institucional, se desvinculó de los Encuentros cuando la organización de la exposición *Arte Vasco Actual* (1972) del Museo de Navarra le negó sus exigencias; como nos cuenta el historiador Daniel Palacios (2015), «Jorge Oteiza, significativamente, se negó a participar, pues para hacerlo había exigido la apertura de un centro para información y gestión cultural de los artistas navarros en colaboración con los del País Vasco, la cesión a este nuevo centro y a la Escuela de Deba del material audiovisual utilizado en los Encuentros, la subvención de ambos centros, y las garantías necesarias de que pudieran participar en las próximas ediciones del evento» (p. 61). Asimismo, gran cantidad de artistas internacionales que algunos de nuestros artistas nacionales, en la tradición del exilio, habrían conocido en el extranjero, también participaron en las exposiciones y sesiones públicas de los Encuentros; algunos, presencialmente, como Shusaku Arakawa (1936-2010) y Madeleine Gins (1941-2014), Dennis Oppenheim (1938-2011), o John Cage —a quien se le podría denominar el invitado estrella de los Encuentros, pues, según reza el catálogo de los Encuentros y Díaz Cuyás (2009) recoge: «cuyo espíritu está tan presente en gran cantidad de manifestaciones en estos Encuentros» (p. 16)—, y otros desde la conexión estética de su obra, como sería el caso de David Tudor (1926-1996), Richard Long, Vitto Aconcci (1940-2017), Joseph Kosuth, Richard Serra, On Kawara (1932-2014), Christo (1935-2020) o Christian Boltanski (1944-2021). La lista completa de los participantes en los Encuentros queda registrada en varios servidores de internet en una fácil búsqueda, pero puede verse íntegra, fiable y ordenada en Díaz Cuyás y Pardo, 2004.

viene a confirmar cómo un acto político, como eran los Encuentros, no podía sino contraponerse con las dinámicas marcadas por el régimen dictatorial del tardofranquismo⁷⁷. En este sentido, encontramos fundamental una narrativa de los Encuentros que se anexe a las circunstancias del clima político como es la que se desarrolla en la investigación del historiador Daniel Palacios (2015), matizada en textos como «ETA contra los Encuentros de Pamplona: un desencuentro entre arte y política» (2015). Para ello, tendremos que hacer un breve reconocimiento de las causas que llevaron a ETA a pronunciarse contra los Encuentros⁷⁸, porque, de esta

⁷⁷ Muy recomendable en este asunto es la investigación llevada a cabo por la curadora Maite Garbayo Maeztu (1980-) (2016) en *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. En este trabajo —influenciado por la lectura historiográfica de Pilar Parcerisas (1957-) (2007) y fundamental para las lecturas en clave de género de las prácticas de acción en nuestra historiografía reciente—, Garbayo Maeztu plantea algunas notas cardinales para una interpretación biopolítica de obras de obligatorio reconocimiento en los años sesenta y setenta en el Estado español, como pueden ser la *Dansa de l'afusellament* (1966) de Gonçal Sobrer (1932-1975), la serie *Voy a hacer de mí una estrella* (1975) de Carlos Pazos (1949-), las más que icónicas *performances* callejeras de les artistas Ocaña (1947-1983), Nazario (1944-) y Camilo (1953-1994), y las acciones de Alicia Fingerhurt (1948-2017) y Fina Miralles (1950-), así como las de otros artistas que, como veremos más adelante, se agrupan dentro de los conceptualismos catalanes en los estertores del franquismo, tanto dentro como fuera del Grup de Treball.

⁷⁸ En este sentido, desde este trabajo asumimos que los atentados fueron planeados y resueltos por ETA, frente a ciertas teorías que circularon durante la semana de los Encuentros y que pueden pervivir hoy en día, que señalan a un grupo carlista-marxista como ejecutantes de los atentados. Esta facción marxista del movimiento carlista tendría su origen en los planteamientos de varias figuras intelectuales del siglo XX como José Carlos Clemente (1935-2018), María Teresa de Borbón-Parma (1933-2020) o Fermín Pérez-Nievas Borderas, miembros del Partido Carlista, que renegarían del liberalismo militarista-capitalista impulsado por el régimen franquista a partir de ciertas reflexiones radicadas en el posicionamiento político que Marx desarrollaría frente a la Revolución de 1848, en la que España no participó, pero que es coincidente con la guerra de los *matiners*, conocida como la segunda guerra carlista. El movimiento parte de una citada reflexión marxista en la que el pensador socialista elogiaría al movimiento carlista y que vendría a decir: «El Carlismo no es un puro movimiento dinástico y regresivo, como se empeñaron en decir y mentir los bien pagados historiadores liberales. Es un movimiento libre y popular en defensa de tradiciones mucho más liberales y regionalistas que el absorbente liberalismo oficial, plagado por papanatas que copiaban a la Revolución Francesa. Los carlistas defendían las mejores tradiciones jurídicas españolas, las de los Fueros y las Cortes legítimas que pisotearan el absolutismo centralista del Estado liberal» (Casariego, 1961, p. 41). Como se puede observar, no acompañamos una referencia a esta cita atribuida al pensador alemán porque, como cabe imaginar, esa cita es falsa, en tanto que Marx nunca pronunció tales declaraciones. Sería el tradicionalista Jesús Evaristo Casariego (1913-1990) quien introduciría la falsa referencia en un artículo publicado en la edición del 11 de mayo de 1961 del diario *ABC*, adjudicando falazmente su autoría a Marx, de quien es más fácil reconocer una postura anticarlista que otra cosa. La atribución de los atentados de los Encuentros al Grupo de Acción Carlista (GAC) —no confundir con los Grupos Autónomos de Combate (GAC), de práctica y pensamiento anarquista—, el movimiento armado que no se integró en el pacifista compromiso carlista con el franquismo, tiene que ver con algunos de los atentados que el grupo perpetró en el mismo contexto de operación que ETA, con quienes llegaron a colaborar, al igual que con

manera, cabría situarlos en la complicada tensión entre complacencia y subversión con el marco político español —en la que se podrían situar la mayoría de grandes proyectos institucionales de finales de los años sesenta y setenta españoles, como el Museo de Arte Abstracto de Cuenca o el Centro de Cálculo de la Complutense, entre otros—.

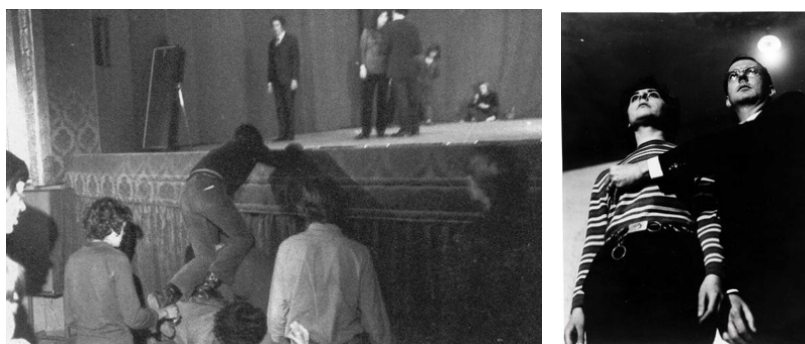


Fig. 71. ZAJ, *ZīueAēou*, 1972. Fotografías tomadas durante la representación e ZAJ en los Encuentros: el público invadiendo el escenario (izquierda) y Esther Ferrer performing *El caballero de la mano en el pecho* (derecha).

Los Encuentros suceden en esos familiares años del desarrollo que el régimen presentara propagandísticamente como iniciativa del gobierno, como solía suceder en el declive del franquismo, a pesar de la realidad del modelo sociopolítico hegemónico. De hecho, la clave articuladora de los Encuentros en cuanto a la vinculación política de su interacción con el contexto español no es otra sino la del

el MIL-GAC catalán. La similitud de los actos del terrorismo carlista con el de la izquierda *abertzale* puede llegar a ejemplificarse, sin aludir a la matización política del acto, en que el primer acto terrorista de los Encuentros — en el que ETA hizo explotar un monumento dedicado a la figura del General Sanjurjo (1929), el 26 de junio de 1972— y uno de los últimos actos del GAC en la capital navarra —en el que se destruyó el *Monumento al Duque de Ahumada* (1972), el 23 de septiembre de 1972— solo se distanciaban en dos meses y poco más que 500 metros uno de otro, sin contar la relevancia simbólica de que ambos monumentos eran del escultor pamplonés Fructuoso Orduna (1893-1973), quien también realizó un monumento a Juan Huarte en 1933 (figura política de la que hablaremos más adelante).

disenso, no solo por parte de aquellos que no acudieron a la llamada de De Pablo y Alexanco —como pudieron ser Henri Chopin (1922-2008) o Pere Portabella (1927-), quienes rechazaron la invitación por producirse en la España de Franco—, sino también por aquellos que sí participaron en los Encuentros. Las circunstancias políticas del régimen franquista marcaron el desarrollo natural de los Encuentros, causando una sensación de extraña libertad vigilada en la que el peso de la pronunciación de determinados discursos tuvo que gestionarse desde la sutileza de la cautela (causa que se ejemplificaría en cómo el dúo artístico de Shusaku Arakawa y Madeleine Gins producirían el juego disléxico en las octavillas que repartieron, con la ayuda de Carlos Alcolea (1949-1992), y en las que rezaban: “Rafonc debería ser Opiscas, también Opiscas debería ser Rafonc”). Y, como cabría esperar, la censura —no solo la oficial, sino también la autoimpuesta— proclamaría su vehemente comparsa durante el transcurso de los Encuentros, fundamentalmente en lo relativo a la exposición *Arte Vasco Actual*. Quizá como sintomatología del medio —al fin y al cabo, la espontaneidad de otros actos era más fácilmente camuflada que una exposición al uso—, durante la semana de los Encuentros se retiraron tres obras de la muestra del Museo de Navarra. En primer lugar, se censuró la obra de Xabier Murrás (1943-), quien, el primer día de la muestra, por recomendación del comisario de la exposición, Santiago Amón (1927-1988), retiraría del exterior del museo su pieza *Cristo amordazado* (1972), en la que la imagen del ídolo cristiano aparecía torturado entre dos esculturas de cartón pluma a tamaño real de dos guardias civiles de alto rango, sustituyéndola por otro cuadro en el que el artista aparece apuntalado con dos rehiletes toreros en su espalda y ataviado con un calzón sangriento. Tras esto, la obra *El proceso de Burgos* (1970-1971), en la que el vizcaíno Dionisio Blanco (1927-2003) representaba el conflictivo proceso judicial contra dieciséis miembros de la facción marxista-leninista de ETA

(un juicio militar cargado de incongruencias y falsas acusaciones que acabó con la ejecución de cinco de los encausados y que supuso una de las grandes estocadas al régimen franquista, en tanto que acabó siendo una plataforma de difusión de la intención política euskera), también fue retirada por la organización “en evitación de que fuera la propia autoridad gubernativa la que lo hiciera y que el autor también fuera penado” (J. M. E., 1972, p. 24). Antes de esto, uno de los padres de la escultura vasca moderna, Eduardo Chillida (1924-2002), también retiraría su pieza de la exposición; pero, a pesar de que la comidilla durante los Encuentros intuía las causas de la retirada a una amenaza terrorista contra su persona, la verdad es que el escultor decidió retirarla al sentirse plagiado por la obra del escultor José Ramón Carrera (1935-2013).

Por su parte, la policía franquista también jugó un papel clave en esa sensación de libertad vigilada que podría conformar la definición de lo que reconocemos como «segundo franquismo», entre 1959 y 1975. Este contexto, impulsor de la modernidad española, quedaría acertadamente definido por José Luis Bonet (1981), quien se encargaría de la difusión en prensa de los Encuentros, en tanto por la normalización de una escena cultural inscrita en un régimen autárquico, como por una escena que no puede estar solo amparada por la complacencia con el régimen, algo que presupondrían algunos de los artistas que rechazaron la invitación a los Encuentros, porque “siempre es preferible la luz del día, aunque sea un día vigilado por Arias Salgado, a las catacumbas” (p. 206). Por ello, es coherente que la historiografía contemporánea haya encontrado en la semana del arte pamplonés algunas manifestaciones de alto carácter subversivo, como el histórico acto de Esther Ferrer durante el concierto ZAJ, arriba referido, *El caballero de la mano en el pecho* (1972) —en el que un actor-espectador colocaba su mano sobre

el pecho de la *performer*—, o las cabinas de teléfono conectadas directamente con un prostíbulo para la pieza *Comunicación humana. Teléfonos aleatorios* (1972) del artista Luis Lugán (1929-) —una pieza paradigmática de la intervención pública en España—. Sin embargo, las violencias inherentes al sistema político franquista no deben ser señaladas sino para matizar la compleja situación ciudadana. Ejemplo de ello, en los Encuentros encontramos, por un lado, el arresto del artista Robert Llimós (1943-) y del resto de *performers* que participaban en la realización de la pieza *En marcha* (1972) —detenidos por escándalo público (recordemos que la Ley de Vagos y Maleantes había sido sustituida, endurecida en muchos aspectos, por la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social un par de años antes de los Encuentros) y puestos en libertad unas horas más tarde, cuando la propia policía consideró que se trataba de una manifestación artística, previa diligencia de los organizadores—, y, por otro, al artista Alain Arias-Misson (1936-), quien, en lo relativo al desarrollo de su pieza *The Punctuation Public Poem* (1972), cuenta cómo, mientras proponía su poema psicogeográfico a través de distintos signos de puntuación y símbolos matemáticos que fueron colocados entre algunas sedes institucionales de Pamplona —como el Gobierno Civil y la Comandancia Militar, algunos monumentos y parte del mobiliario público—, un policía se le acercó y le dijo: “Si usted no deja de hacer esto vamos a sacar las pistolas” (Arias-Misson y Lastra, 2022).



Fig. 72. Alain Arias-Misson, *The Punctuation Public Poem*, 1972.

Simultáneamente al disenso de los Encuentros, el contexto pamplonés queda marcado también por la base tangencial de los mismos: sus patrocinadores. A pesar de que el festival estuviera oficialmente patrocinado por el Ayuntamiento de Pamplona y la Comunidad Floral, es conocido que la propuesta inicial que le llega a De Pablo —a través de la cual este hace participe a Alexanco durante un viaje a Argentina— tiene al otro lado de la línea telefónica a la familia Huarte, quienes correrían con los gastos de los Encuentros con unos 15 millones de pesetas. En primera instancia, esta voluntad de mecenazgo artístico por parte de una entidad privada puede parecer una excepción en la Historia del Arte español, acostumbrada a una lectura de ámbito público en la que la relación institucional del marco cultural español ha estado distanciada de este tipo de prácticas de mecenazgo, en comparación a la profunda vinculación de la cultura con el ámbito privado que podrían darse en contextos como el estadounidense o el francés. Sin embargo, ni mucho menos la familia Huarte eran unos desconocidos para el marco cultural del Estado. Además de la preponderancia económica que los Huarte habrían

desarrollado en el territorio navarro —fundamentalmente en manos de Félix Huarte⁷⁹ (1896-1971), desde quien focalizaban sus empresas de construcción, industria y comercio, repartidas por todo el territorio nacional—, la familia había sido contratista para algunos de los proyectos más imponentes del siglo XX español. Según Palacios (2015), “como contratista había levantado edificios tan emblemáticos como el Frontón Recoletos, la Ciudad Universitaria o las Torres Blancas. Más controvertida fue su participación en la construcción del Valle de los Caídos o de la base militar de Rota. De esta manera la empresa se ubicaba en el contexto navarro como una de las más poderosas y, a la vez, como una potencial cuna de contradicciones capitalistas” (p. 57). A estos grandes proyectos se les deben sumar —contribuyendo a la investigación de Palacios— los Nuevos Ministerios y las Torres de Colón de Madrid, la fábrica de Industrias Metálicas de Navarra, algunos proyectos civiles como la Autopista Pamplona-Tudela, el Aeropuerto de Noain y el enlace de Pamplona con Francia por Alduides, así como múltiples contribuciones a la editorial Alfaguara, a la revista *Nueva Forma* y a algunas instituciones de carácter socio-altruista como la asociación Nuevo Futuro de Navarra. Todos estos proyectos, al igual que los Encuentros, son una evidencia de cómo el carácter privado no puede ser distanciado del proyecto moderno español, entendiendo estas vinculaciones entre lo privado y lo público como una puerta corredera, una puerta giratoria —como llamamos hoy a estos asuntos—, en la que los poderes oligárquicos forman parte también de los organismos del Estado

⁷⁹ Cabe mencionar que los Encuentros de Pamplona, al menos la proposición que la familia Huarte hace a De Pablo, surgen de una de las últimas voluntades de Félix Huarte, quien incluiría en su testamento un amplio fondo, tal y como destaca Ana María Guasch (1985), “para la difusión del arte y la cultura en Pamplona” (p.165). Igualmente, Guasch destaca la posición de ETA ante los Encuentros en relación a la participación e la familia Huarte en el evento: “Según ETA, estos tipos de actos culturales que sirven sólo a la burguesía están hechos con el dinero robado a los trabajadores, en este caso, por Huarte, a través de sus empresas. (...) Por lo tanto, ETA propondría boicotear estas manifestaciones y apoyar en todo momento a la clase trabajadora de Euskadi, en su lucha por una verdadera cultura socialista vasca” (p.168-169).

(Félix Huarte, de hecho, fue vicepresidente de la Diputación Foral de Navarra, entre 1963 y 1971).

La situación política que envolvía los Encuentros, tanto interna como externa al grupo de artistas, así como el apoyo económico recibido, en relación con la línea ideológica que ocupó a ciertas facciones de ETA a partir de 1962, conduciría a la participación espontánea de la banda terrorista en los Encuentros. En este sentido, Palacios define los dos atentados de ETA en Pamplona durante las dos semanas del festival en tanto que:

«la acción terrorista tenía como objetivo el evento en su conjunto y, como se verá más adelante, condenaba expresamente a los artistas vascos participantes. De esta forma la organización visibilizó, de una parte, la oposición total de su modelo cultural al que preconizaban los Encuentros y, de otra, que bajo los postulados de ETA las artes habían de participar de una confrontación que, aunque justificada teóricamente, fuera abierta». (p. 61)

Durante los días de los Encuentros, una de las facciones de ETA —que el historiador Igor Contreras (1979-) (2007) relaciona con el antiguo líder etarra Eduardo Moreno Bergaretxe (1950-prob.1976), alias Pertur⁸⁰— repartió unas octavillas que llevaban

⁸⁰ Pertur fue uno de los dirigentes históricos de ETA: su figura se destacaba central en el movimiento de abandono de la lucha armada directa y las primeras iniciativas que la banda terrorista planteó para abandonar la violencia ciudadana. Fue uno de los impulsores del frente cultural de ETA y principal editor de la revista *Hautsi*, desde la que se distribuyeron las octavillas críticas contra los Encuentros. Entre las propuestas que Pertur aportó a la organización, se destacaría la división efectiva en dos marcos de actuación, una encaminada a la lucha política que tomaría forma de partido político de corte bolchevique, y otra encaminada a una nueva forma de lucha armada que él mismo definiría de «retaguardia». Este desdoblamiento se vería efectivo en la creación de Euskal Iraultzarako Alderdia (EIA) y, posteriormente, al aceptar aliarse con el Movimiento Comunista de Euskadi (EMK), de la coalición Euskadiko Ezkerra (EE). La agrupación de ETA político-militar tendría un momento de diferenciación paradigmático con el resto de colectividades agrupadas en ETA, como con los Comandos Autónomos Anticapitalistas, desde los que la ETA militar asesinó a Carrero Blanco (1904-1973), tras la muerte del

por título «Encuentros-72 (1972) y Más sobre los Encuentros-72», que posteriormente se publicaron en el comunicado *Acción Cultural*, dentro del primer número de la revista *Hautsi*, de la facción político-militar de ETA. Igor Contreras, recuperando la lectura de las octavillas del historiador José Mari Garmendia (1952-2007), define el contenido de los textos críticos en tanto que:

«Los reproches de ETA eran de orden político: los Encuentros eran una muestra de "elitismo burgués" y los organizadores unos "lacayos del Poder", ya que, según el grupo armado, "todo elemento que no [fuera] capaz de penetrar en la problemática popular y dar respuestas a esa problemática no [era] otra cosa que un agente desconciador y un peón al servicio del fascismo"» (p. 242).

Con los atentados de los Encuentros, ETA vendría a matizar una problemática que ya haría suya en el escrito publicado en el número 25 de *Zutnik*, en 1963, a través de la conocida «Carta a los intelectuales», redactada por uno de los ideólogos destacados de ETA, José Luis Zalbide (1963), y en la que acusaba a la escena cultural de Euskal Herria de haberse dejado seducir por la comodidad de la burguesía política del Estado español. En la carta de Zalbide también se apunta a la alta burguesía vasca, en términos parecidos a los que empleaba la organización contra los artistas y literatos vascos:

«Si arte es la proyección al exterior en forma creadora, de la concepción que el hombre se hace de la naturaleza y de la realidad, no puede hoy existir una forma auténtica de arte vasco, que no refleje el proceso revolucionario en que se está comprometiendo nuestro pueblo, y

dictador, y con la consecuente VII Asamblea, dando prioridad a la vía política frente a la vía militar durante el proceso de Transición que se avecinaba en el Estado español.

que no refleje esa realidad tratando de modificarla en el sentido del progreso integral del hombre vasco (...) La alta burguesía vasca, desarraigada de su pueblo por servir a sus intereses egoístas, integrada en el sistema monopolista español, hace tiempo que pasó la edad de su dinamismo, de su espíritu de empresa, de progreso. Hace tiempo que su principal preocupación pasó a ser el defender a todo trance sus privilegios adquiridos (...) Te cortarán los medios de expresión. Los defensores a sueldo del Sistema, saben que el arte o la cultura son inseparables de la capacidad de rebelión de un pueblo. No importa. Usa los medios de la clandestinidad, y algún día se podrá decir que el pueblo vasco revivió artística y culturalmente cuando más oprimido estaba, y que esta resurrección fue precisamente el comienzo de su liberación».

Las acciones contra los Encuentros son uno de los casos paradigmáticos del terrorismo español, en cuanto a que es de los pocos casos conocidos de acción directa contra manifestaciones de arte de vanguardia o contemporáneo. Contreras (2007) matiza este caso paradigmático como un movimiento particular del Frente Cultural de ETA que, en su corta andadura, solo se habría encargado de presentar reflexiones críticas contra el sistema cultural impulsado por las oligarquías afines al sistema fascista, pero que no cuenta con más acciones de índole directa que los dos explosivos de los Encuentros. La clase dominante contra la que se pronunciaban desde el Frente Cultural tiene como foco específico —en el caso de los Encuentros— a la familia Huarte, y uno de los actos de violencia sutil implícitos en la historia del festival da buena cuenta de cómo los Huarte llegaron a condicionar el desarrollo natural del mismo.

Contreras señala directamente a la figura de Juan Huarte Beaumont (1925-2018) — hijo y heredero de Félix Huarte y principal promotor de los Encuentros tras la muerte de su padre— como el responsable de uno de los actos de censura más evidentes que se vivieron en los Encuentros: la reunión coloquial que se produjo el 30 de junio dentro de la cúpula neumática del arquitecto Prada Poole (1938-2021), en respuesta a otros tres coloquios cancelados unos días antes, en la que —en palabras de Fernando Lara (1957-1005), citado por Contreras— “discutieron sobre «la definición de arte, sobre la comprensión popular de las formas expresivas, sobre su manipulación por parte de la ideología dominante y sobre la contracultura»” (p. 246). Este coloquio duró unos minutos hasta que el propio Juan Huarte Beaumont lo clausuró, sin ningún tipo de mediación, y ordenó disolver el acto, para lo cual se intensificó hasta su máximo volumen una de las composiciones electrónicas de Josep Maria Mestres Quadreny (1929-). Según Contreras, “Juan Huarte justificó los medios utilizados alegando que no quería que el coloquio se convirtiese en un mitin político” (p. 246). Realmente, la acción de censura de Huarte Beaumont vendría a encaminar los Encuentros desde un acercamiento apolítico⁸¹ que funcionase acorde con la normativa franquista vigente —lo cual quizá sacó a los Encuentros de la caverna en la que podrían haber quedado—, pero imprimía las razones suficientes para hacer efectivas las críticas que el Frente Cultural manifestaba en contra del modelo artístico e ideológico de los Encuentros. Este tipo de comportamientos —que no podemos sino dudar de que no afectaran directamente al programa planteado por el Grupo Alea— vendría a hacer real el empleo

⁸¹ Tal y como señalan Jorge Luis Marzo (1964-) y Patricia Mayayo (1967-) (2015), «Juan Huarte fue advertido por el Gobierno Civil de que en el interior de las Cúpulas se estaba celebrando una asamblea clandestina en contra del régimen. El industrial se personó en la cúpula e intentó persuadir sin éxito a los presentes de que se disolvieran. Al día siguiente, curiosamente, las Cúpulas empezaron a deshincharse: los organizadores, queriendo evitar una politización abierta de los Encuentros, decidieron el mismo día 30 de junio apagar los ventiladores que le insuflaban forma al pabellón» (p. 335).

instrumental por parte de un sistema político-económico limitante. Reflejo de ello, encontramos el manifiesto que varios artistas nacionales redactaron como una crítica explosiva durante los días del festival (incluso antes del acto al que nos hemos referido, boicoteado por la organización), publicado en el número 510 de la revista *Triunfo* y que, por su importancia, por los artistas firmantes, por su difícil acceso y por nuestra voluntad de transmisión, transcribimos a continuación:

«Ante el carácter que está tomando el desarrollo del Encuentro 72 en Pamplona, y como participantes invitados al mismo, nos sentimos obligados a manifestar nuestra desolidarización por los motivos siguientes:

El conflicto iniciado el lunes día 26 entre la organización del Encuentro y un grupo de artistas vascos de vanguardia. Es evidente que se impusieron en esta ocasión, por motivos extra-artísticos, limitaciones al contenido de la aportación presentada por algunos artistas vascos. No pretendemos imputar la responsabilidad del conflicto exclusivamente a los organizadores del Encuentro, pero, en cualquier caso, la situación resultante nos fuerza a manifestar nuestra solidaridad, como artistas, con algunos de los representantes, a nuestro parecer, más válidos del arte vasco actual.

De modo más general, el desarrollo del Encuentro viene imponiendo limitaciones cada vez más graves al contenido cultural del arte de vanguardia. Señalaremos algunos aspectos:

a) En cuanto al intercambio de ideas entre los participantes.

La organización del Encuentro ha parecido adoptar una actitud totalmente negativa a este respecto. No sólo por defectos técnicos de programación —y los ha habido muy importantes— sino más

concretamente porque el desarrollo de los coloquios programados se ha visto constantemente sometido a coerciones, como se puso de manifiesto en el incidente que siguió al intento de toma de palabra del crítico José Corredor Matheos el día 27, en la anulación del coloquio del día 28 y en la imposibilidad material de continuarlo, impuesta por los organizadores, cuando se llegó a un cierto punto de la discusión el día 29. A nivel más general, y sean cuales sean las justificaciones que se puedan esgrimir para estos hechos concretos, creemos interpretar la opinión de la mayoría de los asistentes diciendo que la organización no ha parecido en ningún momento verdaderamente interesada en promover la confrontación y la discusión de ideas entre los participantes

b) En cuanto a la participación pública.

Uno de los propósitos anunciados por los organizadores ha sido el de incrementar la incidencia del arte de vanguardia sobre la conciencia pública. Hay que señalar también que la necesidad de la participación del público en el proceso de creación artística, la de disminuir las barreras entre la creación artística y vida cotidiana, etcétera, constituyen uno de los componentes más importantes de la doctrina de las últimas vanguardias. Por tanto, consideramos que se revisten de una especial gravedad las limitaciones que en este aspecto se han impuesto a algunas de las actividades programadas al impedir o desaconsejar, por motivos extra-artísticos, su desarrollo en la calle. En este sentido creemos que, por ejemplo, la marginación de las cúpulas inflables en cuanto a su localización urbana puede ser interpretado como un indicio de una actitud más general de los organizadores, que se ha manifestado también en el descuido de las condiciones (escasez de actos en la calle, inadecuación y estrechez de

algunos locales, escasez y confusiones en la información para el público, etcétera) que hubieran debido permitir precisamente esa participación pública. Para algunas de las actividades programadas, esta orientación general de la organización del Encuentro las ha privado totalmente de su sentido y en la mayoría de los casos ha limitado considerablemente o anulado lo que hubiera podido hacer de la vanguardia artística en esta ocasión, un fermento cultural innovador.

Creemos que todas estas limitaciones deben ser interpretadas a la luz de una intención concreta de manipulación del Encuentro. En primer lugar, y de un modo evidente, en cuanto a algunas de las prohibiciones que se han producido. En segundo lugar, y de un modo más general, en cuanto que, al limitar o eliminar el fermento de innovación cultural, la vanguardia artística queda privada de su contenido más auténtico y se convierte en un simple caparazón vacío, una superestructura ornamental (como casi siempre cuando, en el pasado histórico, la producción artística se ha desarrollado bajo condiciones de mecenazgo) dispuesta para su instrumentación política.

Equipo Crónica: TOMAS LLORENS, MUNTADAS, LUGAN, JULIO PLAZA, CASTILLA DEL PINO, GARCIA CAMARERO, JAVIER RUIZ FRANCESC TORRES, PAU BERTRAN, NACHO CRIADO, FRANQUESA, SALVADOR SAURA, JAVIER AGUIRRE, ETCETERA.

N. de la R— Este escrito fue redactado en la tarde del viernes 30 de junio, antes de que se produjesen los incidentes en el interior de la cúpula —con motivo del coloquio espontáneamente celebrado— que quedan relatados en la crónica adjunta. El manifiesto se empezó a pasar la firma

ese mismo día por la noche, adhiriéndose a él numerosos artistas más que aún no figuran entre los citados, y otros cuyas firmas resultan ilegibles» (sic) (Llorens et al., 1972, p. 9).

Desde otro prisma, quizá alejado a lo que hemos querido destacar sobre los desencuentros que acontecieron en la semana del festival, la postura del crítico Simón Marchán (1989) sobre este clima de crispación puede ser efectiva para relatar la propia contingencia de los Encuentros. Por una parte, los Encuentros se encapsulan en una temporalidad y en una escena que, en primera instancia, carecían de tradición —quizá como punta de lanza o quizá como un avance a la desesperada— y que no harían otra cosa que problematizar la falta de continuidad del movimiento moderno artístico en el Estado español, cuya primera aparición respondería mejor a los criterios estéticos que configurarían la posmodernidad artística. Además, el contexto de los Encuentros estaría atravesado por las propias hegemonías de los discursos, pues —a ojos de Marchán, en diálogo con Díaz Cuyás— “fueron un hecho aislado, del que no se tuvo plena conciencia de su significado debido a la ceguera dogmática de la época, ya que lo hegemónico seguía siendo la transformación de todo acontecimiento cultural en un hecho político” (p.41). Este encontronazo con los aspectos de las hegemonías internas de lo proverbialmente entendido como «político» marcó no solo el devenir de los Encuentros, que nunca se volvieron a producir, sino de algunos artistas participantes en los mismos. Ejemplo de ello es el caso de Isidoro Valcárcel Medina (1936-).

El artista murciano presentó dos piezas en el festival, la película *La Celosía* (1972), que se apoya en el libro homónimo de Alain Robbe-Grillet (1922-2008), y las conocidas como *Estructuras tubulares* (1972) —aunque no fuera este el título que Valcárcel Medina le pusiera; de hecho, no le puso ninguno—, que eran unas estructuras de andamio colocadas en el Paseo de Sarasate, y que invitaban al viandante a caminar, a quedarse de pie, a sentarse o a tumbarse —en función de los cuatro métodos con los que una persona puede permanecer en el espacio según la dirección geométrica de la propia dimensión espacial que relaciona el cuerpo con la calle—. Ambas piezas aluden, desde una contradicción intrínseca (característica de la obra de Valcárcel Medina), a la instantaneidad y a lo ininterrumpido, pero que, a través de una serie de estructuras recursivas, la idea de comparación literal de la película (desde una estricta recreación textual del objeto físico del libro, sin ahondar líricamente en el contenido ni en la narrativa) y la estructura física tosca y poco estable de la instalación, impiden a su vez la propia movilidad y la visualización. Del mismo modo que la película —como señala Valcárcel en diálogo con Manuela Martínez y José Mancebo (1994)— “pasó como debía y cabía esperar, con un comfortable escándalo”⁸² (p. 36), las estructuras públicas no experimentaron una vía diferente. A partir del primer día, como si se respondiera a una invitación que el artista nunca hizo, la ciudadanía pamplonica comenzó a demodular la instalación. Dejó de ser una estructura cartesiana que, en relación con la obra previa de Valcárcel Medina, narraba una constitución sintáctica del espacio para ser un espacio de movilidad. Sobre sus barras se colgaban niños. En sus recovecos se escondían parejas. En los cubos blancos (que, similares a la

⁸² Suponemos que este escándalo hace referencia al tremendo rechazo que la película causó cuando se proyectó en la Filmoteca de Madrid. Es David Pérez (2008) quien nos cuenta que «fue objeto de un rechazo tan unánime y virulento que, para paliar el desagrado con el que el público la había recibido, la dirección de la entidad optara por devolver el dinero de las entradas vendidas en taquilla» (p. 128).

estructura de una peana, se superponían a la estructura metálica horizontal más pegada al suelo —como si fueran el símil expositivo de un cuerpo subvertido sobre el que se invita a sentarse—), la gente, como es lógico, escribió mensajes. En una fotografía tomada el tercer día de los Encuentros, se lee uno de esos mensajes, que reza un contundente «no a los encuentros». Según Valcárcel Medina, sobre las *Estructuras tubulares*:

«yo presenté una obra que podría llamarse "plástica" y me di cuenta de que era una obra exclusivamente social... Me di cuenta allí. Esa fue "la repercusión y el aprendizaje". Como podéis ver por lo que digo, definitivo para dar lugar a una concienciación. Pero el sentido de esta toma de conciencia no es el de que, a partir de entonces yo haya dado un papel al espectador, no. (...) En las llamadas obras de participación que han podido venir después, el público (que no es público, sino coautor) no hace sino ejercer su derecho creativo: no es que se le conceda o se le ceda nada, sino que se le advierte de para qué está allí. Y al público siempre le queda la posibilidad de no "participar"... Pero, generalmente, el público participa» (p. 36).

El desencuentro de los Encuentros con la obra de Valcárcel Medina provocó el inicio del camino que nuestro querido artista ha recorrido hasta hoy —porque, aunque lleve varios años sin presentar obra símil a la que desarrollaría en los Encuentros, su metodología discursiva (como obligatorio invitado a la charla de los términos que nos ocupan) es la misma que la que le llevaba al trabajo material—. En el temporal de los Encuentros, el artista reconoce una metodología que va a estar constantemente salpicada por el confuso encuentro entre lo que se puede y lo que no se puede reconocer como un acto político.



Fig. 73. Isidoro Valcárcel Medina, *Sin título (Estructuras tubulares)*, 1972 y detalle de la misma fotografía en la que puede leerse: «No a los encuentros».

7.2. Tirar con arco: Isidoro Valcárcel Medina

En diálogo, Juan Hidalgo y Valcárcel Medina (1994) reflexionan sobre la naturaleza política del arte, y lo hacen desde las claves contextuales que nos pueden dar dos participantes de los Encuentros y dos de los artistas más influyentes para las prácticas conceptualistas españolas del siglo pasado:

«Juan Hidalgo: (...) Los artistas somos ambas cosas, somos apolíneos, pero somos dionisiacos. Pienso que eso sí que es importante, y que no solamente hay una función social indudable en el arte, que enseñamos muchísimas cosas, sino también que el arte es político, y eso es algo que la gente no tiene que olvidar. Y aunque sea aparentemente muy casero, el arte es siempre político, es una de las armas políticas importantes, y mucha gente lo ha entendido y por eso a muchos

artistas se les ha metido en campos de concentración, se les ha apaleado en la época de Franco, se les han roto los dientes en la Dirección General de Seguridad y se les ha hecho muchísimas cosas más, muchas canalladas... Si no tuviese ese peligro de ser político, no hubiese provocado esto.

Isidoro Valcárcel Medina: Sí, claro, la componente política del arte es inevitable; incluso, volviendo a otra época, evidentemente el pintor de paisajes no tenía problemas, pero precisamente porque sus paisajes eran políticos» (p. 60).

A partir de los Encuentros, Valcárcel Medina —que venía de un acercamiento formalista a la pintura— se aproxima con plena conciencia a la forma política que supone ineludible a la hora de presentar un discurso, realizar un movimiento o comprender un espacio común. Ejemplo de ello serían sus canónicas obras posteriores a los Encuentros como *Relojes* (1973) —que toma la forma de una edición única de fotografías de relojes públicos—, *Motores* (1973) —que documenta el sonido de un motor de coche en un recorrido entre Madrid y el Escorial— o *12 ejercicios de medición sobre la ciudad de Córdoba* (1974) —una serie de documentos, con mapas, diagramas y cuentas matemáticas, que ofrece distintas comparaciones entre algunos de los espacios de la ciudad de la Mezquita—. Sin embargo, para este trabajo, preferimos rescatar del archivo del artista algunas otras acciones que, carentes de relato taxonómico, se sitúan en un limbo historiográfico en el que ni el tiempo cronológico ni la continuidad del discurso

denotan una lectura definida sobre ellas⁸³. Ejemplo de esto es una pieza⁸⁴, sin fecha ni título ni lugar, que Valcárcel Medina nombra en una entrevista con la curadora Isabel Tejada (1967-) (2018) y que describe como “el saludo lanzado a alguien de la acera de enfrente mientras se aguarda la apertura del semáforo” (p. 156). Acciones callejeras como esta —que no pueden sino incluirse en un runrún urbano que apela a la misma materia de lo cotidiano— transforman la obra de Valcárcel Medina en una incómoda conversación, llena de silencios, entre la ciudad y la sociedad. En la leve acción a la que nos referimos, la copresencia límite, como base fundamental para la conformación de lo social, se ve fragmentada en dos interlocuciones inexorables. El saludo no es sino una apelación directa al otro que rompe con la distancia física del entramado urbano y del recorrido ensimismado; es, radicalmente, una de las primeras muestras de sociabilidad en tanto que es un acto que surge de lazos de relacionalidad informales, del que se obtiene —entre otros actos simbólicos— el saludo como atención y presentación del sujeto, pero que

⁸³ Existen, en el contexto universitario nacional, varias investigaciones fundamentadas en la obra de Valcárcel Medina que ofrecen una lectura de su recorrido expositivo. Entre las más destacables, cabe mencionar: Rayos Menárguez, J. (2018). *Isidoro Valcárcel Medina: contra la norma y la repetición. Climatología del arte inesperado* [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid. Consultable en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/685651>. De igual manera, existen varias investigaciones que reflexionan sobre la cualidad antidocumental de la obra de Valcárcel Medina, como puede ser Rodríguez Casado, J. (2018). *Hacia una reducción extrema del acontecimiento artístico. Prácticas sin objeto y sin documentación en la contemporaneidad* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. Consultable en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/49585/1/T40402.pdf>. En este mismo sentido, Valcárcel Medina escenificó algunas de las acciones que habría desarrollado entre 1965 y 1983, que, carentes de documentación inicial, se presentaron en el libro *18 fotografías y 18 historias* (2012) como un desvío cronológico (y casi un desvío de sentido) en el que 18 fotografías datadas en el momento original de la acción, pero tomadas por entre 2011 y 2012 —con un Valcárcel Medina ya acusado por los años—, son acompañadas por el mismo número de textos escritos de diferentes autores a los que se les invita a proponer una lectura de las reactuaciones desde un marco que, ni mucho menos, sería equivalente al del momento en el que el artista realizó las acciones por primera vez, porque, tal y como apunta Juan Albarrán (2015) en la reseña del libro, «pese a participar de una cierta estética de archivo, el libro invierte su momento factográfico. Niega la posibilidad, e incluso la pertinencia, de una escritura de los hechos» (p. 4).

⁸⁴ Esta acción se reinterpretó en el contexto de la publicación *Isidoro Valcárcel Medina. Performance in resistance. 18 pictures and 18 stories / 18 fotografías y 18 historias* (Cavia et al., 2012).

puede llegar a complejizarse hasta alcanzar la categoría de recurso de insurgencia de los modelos de comprensión activa de la ciudad. El saludo entre desconocidos viene a implicar el asentamiento de una definición de grupo específica, en la que esa propia idea de grupo se ve condicionada por la asimilación de ciertos actos simbólicos recurrentes y preestablecidos. Como canal lingüístico de interrelación social, ese saludo queda atado por la dimensión política de la relación en los espacios comunes, en tanto que estará condicionado por ciertas dimensiones morales que han sido atrapadas por las normas de cortesía y, por tanto, estarán condicionadas por somatizaciones de clase social. Saludar desde la distancia a un desconocido, en tanto que adecuación subvertida de un acto simbólico, es un acto rígidamente político. En «Por qué pintar un cuadro», Valcárcel Medina (2016) parece plantear este tipo de comportamientos desde una lectura parecida a que defendemos aquí:

«Entre las acepciones de política que recoge el diccionario descuella la que, en último lugar, el duodécimo, habla de las "orientaciones o directrices que rigen la actuación de una persona o entidad en un asunto o campo determinado". Pero, claro, esto resulta muy cómodo: no se tiene en cuenta la contaminación que nosotros sabemos que arrastra el gesto político en cuanto responde —o se ve obligado a responder— a ciertos carices anómalos, a pesar de ser frecuentes» (p. 5).

La obra de Valcárcel Medina, entonces, en favor de la corriente crítica que ha vuelto a pronunciar sus metodologías en la exasperante búsqueda de referencias para los estándares destacables de los modelos contemporáneos de práctica artística — exasperación a la que también contribuimos con este trabajo—, podemos decir que

se sitúa constantemente en esta búsqueda de anomalías en los escenarios de la implicación del sujeto con la vida. David Pérez (2008) describe la obra de Valcárcel Medina como un arte sin artificios, “un arte que, como sugirió Eugen Herrigel en el *Zen en el arte del tiro con arco*, se sumerja en la *ayoidad* y en el desprendimiento del sí mismo, un arte, por ello, que escape no solo a los dominios del artífice (...) sino, también, a las fuerzas uniformadoras que desde el poder buscan descomponer al artista de su entorno social” (p. 137). Con permiso de nuestro admirado David Pérez, queremos matizar cómo se acerca la obra de Valcárcel Medina al concepto de «*ayoidad*» propuesto por Eugen Herrigel (1884-1955), para, en última instancia, comprobar cómo esta aproximación no puede hacerse sino desde una lectura en clave política de ambos conceptos.

El arquero⁸⁵, en la propuesta del filósofo alemán Herrigel (1998), vendría a recoger el testigo de una de las figuras claves del pensamiento filosófico hinduista, tomando como referencia a Aryuna, el protagonista del *Mahabharata* (entre el 3102 a. C y el 232 a.C.), una de las dos poesías épicas de los Itijasa, que vendría a procurar la conservación de las tradiciones de la dinastía lunar —cuna de varias religiones politeístas e influencia clave del Islam—. Aryuna, como buen héroe épico, es un

⁸⁵ Curioso es que el artista comenzase la defensa de su tesis doctoral con una referencia al filósofo Zenón de Elea —un interesante proyecto de investigación (quizá el proyecto que sublima la iniciativa de esta tesis) que lleva por título *Las máximas de experiencia en el derecho y la filosofía desde la perspectiva del arte* (2018), realizado en el marco de la *Liberis Artium Universitas* de Isidro López-Aparicio— para justificar su campo de estudio (secundario en el planteamiento del proyecto, como el mismo artista justifica), con lo que plantea una disparatada interrelación entre la jurisprudencia, la economía, las matemáticas y el concepto de «Perogrullo» desde un plano filosófico. En concreto, la referencia al filósofo de la Antigua Grecia tiene que ver con un juego de lo experiencial que se extrae de la paradoja de la flecha. La negación de la evidencia, como paradigma griego, queda enfrentada por la paradoja de Zenón de Elea como máxima de la experiencia, desde la que Valcárcel Medina propone que la práctica artística debe ser reconocida (no solo conocida) para evitar el engaño de la quietud en los infinitos espacios de división de la experiencia. Según Valcárcel Medina, el arte rechazaría las máximas e implicaría una torcedura de la evidencia, a pesar de que el arte se analice desde campos de conocimientos que buscan evidencias estables para entenderse a sí mismos.

arquero magistral que encarna el complejo conflicto de la dualidad, en su caso, de la búsqueda de la verdad y la intuición de su propósito. Este dualismo intrínseco en el ser humano, o en los procesos de humanización de lo divino, revelan una tensión entre el deber y el deseo, así como entre el egoísmo y el sacrificio desinteresado, en un proceso de toma de decisiones que llevan al héroe a discriminar entre los afectos y la moral (un dilema paradigmático para las enseñanzas del dharma). Herrigel unifica el tipo de pensamiento dualista a través del deleite que el zen procura de su encuentro con el tiro con arco y que toma la forma de arte, igualmente dualista. En ese dualismo, el tiro con arco es un camino espiritual basado en un tipo de experiencia: algo de lo que se puede hablar desde la experiencia en tanto que el equilibrio entre lo exterior y lo interior, la armonía de lo consciente y lo inconsciente —como viene a decir Daisetsu Teitaro Suzuki en el prólogo del libro de Herrigel—. A través de sus experiencias estudiando con el maestro del *kyudo* —el arte del tiro con arco japonés—, Awa Kenzô, Herrigel relata cómo, tras la segunda de las instrucciones en las que los tiros del filósofo fracasaron, el maestro le comparte lo siguiente:

«Usted se preocupa en vano —me consoló—; deje de pensar en los aciertos. Usted puede llegar a ser un maestro arquero, aunque no todas las flechas den en el blanco. Los impactos en aquel blanco no son más que pruebas y confirmaciones exteriores de su no-intención, "ayoidad", recogimiento o como quiera llamar a ese estado. La maestría tiene sus niveles, y sólo quien haya alcanzado el último no podrá ya errar la meta exterior tampoco» (p. 28).

Cada vez que Herrigel estira la cuerda, se produce una conciencia de lo cotidiano, en la que solo la sorpresa del tiro, desde una no-intencionalidad, un

desprendimiento de sí mismo, una no intervención, puede acertar el centro, siendo este el símil físico, la confirmación exterior, de una verdad universal, un despertar de una vida que se eyecta de esa misma cotidianidad: “¡un tiro, una vida!”, diría Awa, en palabras de Herrigel (p. 16). La *ayoidad*, como sello del dharma (a la que se referiría Awa), define una forma de la existencia que se da porque todo lo demás también existe: esta *ayoidad* no es sino la impermanencia del tiempo que hemos visto en capítulos anteriores, pero atendida desde la perspectiva del ser matérico, del espacio en el que todas las cosas están interrelacionadas. La *ayoidad* transporta a la vida cotidiana la impermanencia, de la misma manera que la impermanencia transporta al pensamiento la *ayoidad* de la vida cotidiana. El dualismo entre lo personal y lo no-personal, lo interior y lo exterior, debe quedar trascendido para adquirir una consciencia de la vida cotidiana. Ese ser consciente, que transitaría el budismo como una búsqueda del vacío como realidad trascendente, iría identificando las anomalías de la cotidianidad para reconocer todas esas no-realidades que constituirían la propia realidad en tanto que la existencia de estas otras.

Siguiendo el camino brindado por Pérez (2008), la *ayoidad* en la obra de Valcárcel Medina puede entenderse desde esas piezas que son, más que otra cosa, situaciones de atención (o de toma de conciencia) de la anomalía de la vida cotidiana. Entre esas piezas, destacamos una acción que el artista transmite, desde la falta de documentación de la obra, de esta manera: “fui a un museo a hacer la cola para ver una exposición justo el último día antes de que acabase, el día del reventón. Llegué a las 9 de la mañana y fui dejando pasar a todo el que llegaba, de modo que siempre era el último, hasta que una empleada de la institución nos dijo que no hacía falta que hiciéramos más cola ya que no podríamos entrar” (Espejo y

Valcárcel Medina, 2015). Durante las horas en las que Valcárcel Medina perdía su turno, el artista se posicionó en la cola del museo como un mero perceptor de los fenómenos de la naturaleza del entono social. Sería en esa naturaleza en la que Valcárcel Medina reconocería un límite de vacuidad, escapando así de los términos del ego en un proceso de generación de una fuerza uniformadora. La idea de artista (o de profesional de la cultura en general) en Valcárcel Medina parece huir constantemente de la creencia del «yo» como un ente sólido, constante, uniforme —por lo que no reclama su privilegio de entrada al museo—. En su obra —y así puede verse en el más que conocido pleito que mantuvo con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, similar al desencuentro que tuvo con la Fundación Telefónica⁸⁶—, la ausencia del «yo», lejos de tener que ver con unas condiciones ficcionadas del anonimato o de la falsa modestia de las prácticas conceptuales, políticas o relaciones, manifiesta en correlación un desinterés constante por el mundo de las posesiones y, junto a ello, por el mercado del arte y de la cultura de élite, que harían que Valcárcel Medina fuera un artista profesionalizado.

⁸⁶ Cuando el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) invitó a Valcárcel Medina, en 1994, a realizar una exposición en una de sus salas, la primera propuesta de exposición individual que el museo lanzaba al artista —quizá esto habla del silenciamiento que su obra experimentó durante más de treinta años—, este respondió con una idea simple: hacer abierta una lectura de las cuentas fiscales del MNCARS en las que se detallara el coste de las exposiciones temporales anteriores a la suya. Una propuesta a la que el museo se negó (maticemos que el contexto de la propuesta de Valcárcel Medina se produce veinte años antes de la entrada en vigor de la Ley de Transparencia, Acceso a la Información Pública y Buen Gobierno, que hoy obliga al MNCARS y a todas las instituciones públicas a garantizar la transparencia en su actividad). Con lo cual, el proyecto expositivo, finalmente, tomó el cuerpo de una conferencia en la que el artista expuso el silencio administrativo que el museo procuró para mantener velada su economía. De manera parecida, ante la invitación de la Fundación Telefónica, Valcárcel Medina propuso, dentro de su coherente metodología de economía en la expresión de la idea, hacer una exposición en la que solo se invirtiesen mil pesetas. La propuesta del artista fue igualmente rechazada porque —tal y como expresa el artista— «la financiación del arte pertenece al mundo de la especulación. Si no montamos una exposición en la cual los millones se puedan justificar, pues no hay exposición» (Valcárcel Medina y Castro, 2018, p. 76).

7.3. Inserción política: Grup de Treball

La obra de Valcárcel Medina, desde el paradigma de la apolitización como mecanismo de disidencia de las prácticas de efecto político, se encuentra contextualmente con una de las escenas más prósperas en estos mismos términos. Con ello nos referimos al Grup de Treball, cuyos integrantes —al contrario que Valcárcel Medina— afirmarían vehemente su vocación política, quizá no tanto desde un compromiso panfletario (aunque así fuera en algunos de los artistas más instrumentalizados a día de hoy) como por la contingencia de haber sido una revulsión real en un contexto plenamente activo en materia política, como era el contexto catalán de los años setenta del siglo XX, en el que se produjeron ciertos enfrentamientos entre la burguesía artística consagrada y las artistas relacionadas con los nuevos comportamientos artísticos. En la corta vida activa del colectivo, entre 1972⁸⁷ y 1975, el grupo se enfrentó a la crítica institucional que aprovechó la urgencia de sus producciones para desviar la atención que el conceptualismo parecía estar logrando a partir de los Encuentros, en contraposición a los formalismos hegemónicos. Esta tendencia de mercado y de relato han provocado que el contexto sitúa al Grup de Treball como un conjunto amalgamado de artistas y prácticas que trabajan incesantemente desde un mismo prisma artístico y político⁸⁸. Aunque, si bien el Grup de Treball es definido categóricamente como el

⁸⁷ Siendo común encontrar la fecha de inicio del colectivo en 1973, según señalan Marzo y Mayayo (2015): «Aunque el Grup de Treball firma su primera declaración pública en 1973 en la Universidad de Verano de Prada de Conflent, desde el año anterior venían manteniendo una serie de encuentros y discusiones informales sobre el que será su eje de reflexión principal: la práctica del arte desde el punto de vista materialista y de la lucha clases, pero teniendo en cuenta el contexto local, las peculiaridades de Cataluña en el contexto de la dictadura franquista» (p. 415).

⁸⁸ Tal y como apunta Valentín Roma (2007): «Si tomamos como ejemplo de estas cuestiones [la falta de exploración historiográfica de las condiciones circundantes del conceptualismo español de los setenta] al mismo Grup de Treball, que posiblemente ha sido el fenómeno mejor patrimonializado, más glosado e incluso más

núcleo «más puro» del conceptual desarrollado en el Estado catalán, desde este trabajo encontramos mayor interés en reconocer cómo el propio grupo contó con tendencias y disidencias internas que provocaron una ampliación de las corrientes que atravesaron al Grup de Treball y al conceptualismo catalán en general. Por ello, intentando evitar en la medida de lo posible una centralización del colectivo en el contexto catalán, aludiremos a algunas de las propuestas que surgen desde las periferias del discurso territorial del grupo. Varios trabajos pueden servirnos de guía para reconocer cuáles eran los múltiples centros en los que se podría fijar la práctica artística del colectivo, sin dejar de reconocer que sus inestables integraciones también acogieron a profesionales de la enseñanza, del diseño, de la arquitectura, e incluso de los movimientos políticos activos. En esta línea, reconocemos las contribuciones —y a partir de ellas delimitaremos esta breve historiografía— del trabajo de la historiadora y comisaria Pilar Parcerisas (2007), en la profunda investigación que toma forma con el texto fundamental de *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980* (2007).

En primera instancia, el cariz político del Grup de Treball toma forma directa como respuesta a la comúnmente citada crítica lanzada por Antoni Tàpies (1973) en el texto «La creación arte conceptual aquí», publicado en el periódico *La Vanguardia* en 1973, en la que —tratando de reivindicar los matices que el informalismo habría adquirido en paralelo a los movimientos conceptuales estadounidenses, y anteponiéndose a la ingente institucionalización del conceptualismo español a

expuesto de todos cuantos se desarrollaron en esta época (llegó incluso a formar parte de la muestra *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, en el Queens Museum of Art de Nueva York) podremos observar claramente el antes mencionado efecto colateral de la sobreexposición» (p. 2).

partir de 1975— profesa una de las primeras críticas al grupo y, con ello, a una amplia corriente de artistas conceptuales nacionales (o así se ha tratado de justificar críticamente desde la historiografía del enfrentamiento del tardofranquismo), señalando al movimiento conceptual español como “una ingenua versión que quiere ser agresiva y politizada, pero que sin nada que la sustente y tan mal adaptada a las necesidades de nuestro país, que se queda en pura declamación contestataria, con los típicos infantilismos a menudo contraproducentes” (p. 74). Esta actitud paternalista queda enfrentada por la respuesta del Grup de Treball (1973), popularmente conocida como «Documento-respuesta». En esta misiva, los autores firmantes del mismo (que, de alguna manera, componen la colectividad⁸⁹) hacen uso de una declaración ideológica de corte marxista —no es coincidente que elijan el Primero de Mayo para publicar su respuesta— para enfatizar la complacencia de Tàpies con la burguesía artística española del tardofranquismo, al que llegan a tildar de “exponente ejemplar de este proceso de integración y asimilación que, fuera de apreciaciones mecanicistas, implican por la misma naturaleza de las relaciones económicas, la deterioración ideológica del artista y la normalización de su obra como mercancía cultural en el seno de la clase dominante” (p. 24). Tal y como señala Parcerisas (2007), el «Documento-respuesta» toma un tinte simbólico al distanciar las prácticas de la pintura formal española —fundamental en el retorno a la normalidad durante el periodo de la Transición— de las capacidades de revolución que hubieran tenido las prácticas artísticas de vanguardia; en palabras de la historiadora, “no concebían

⁸⁹ Los firmantes del «Documento-respuesta» fueron Francesc Abad (1944-), Jordi Benito (1951-2008), Alberto Corazón (1942-2021), Alicia Fingerhut (1948-2017), Simón Marchán, Antoni Mercader (1943-), Jordi Morera (1951-), Antoni Muntadas (1942-), Carlos Pazos (1949-), Olga L. Pijoan (1952-1997), Pere Portabella, Manel Rovira (1952-), Jaume Sans (1914-1987), Carlos Santos (1940-2017), Enrique Sales (1956-), Dorothée Selz (1946), Lluís Utrilla (1952-).

que la vanguardia artística pudiera entenderse como «autónoma», es decir, al margen del contexto social que la generaba. Por consiguiente, exigían una «inserción política de la práctica artística» (p. 241).

Esta voluntad de inserción política no siempre es analizable si miramos más allá de la militancia activa que los miembros harían en algunos de los principales movimientos y partidos de izquierda de la época. Sin embargo, delimitar algunos de los comportamientos políticos cotidianos nos permitirá elucubrar cómo la proyección política del conceptualismo catalán también tomará la forma de una iniciativa somatizada en los cuerpos de algunas de las artistas del colectivo y, por lo tanto, en su obra. Ejemplo de ello es la acción llevada a cabo por Alicia Fingerhut, en la que la artista se tumbó con los brazos extendidos en mitad del carril para vehículos de una calle que podemos identificar como Carrer de Ganduzer de Barcelona, junto a la Plaza de San Gregorio, en el barrio de Sant Gervasi. La investigadora Maite Garbayo Maeztu (2016) define la acción de Fingerhut como “un acto corporal (...) que fuerza e impone su visibilidad. Es también un cuerpo descontextualizado, tirado en el suelo, desechado, que en cierto modo da cuenta de su exclusión de un engranaje sistémico que continúa funcionando a pesar de su presencia perturbadora” (pp. 20-21). Esta visión se vuelve más presente todavía en el campo de lo social si atendemos a cómo cesa la actividad artística de Fingerhut, en lo relativo a la corriente conceptual del colectivo, siendo uno de los primeros miembros del colectivo en abandonar la unión. Fingerhut retoma la práctica pictórica que habría dejado de lado en 1975 (antes de abandonar la práctica totalmente, como le sucedería a una gran cantidad de mujeres y otras identidades gestantes, no solo durante estos años, al quedarse embarazada) como un acto de distanciamiento de algunos de los planteamientos con los que el Grup de Treball

funcionó y —quizá dándole la razón a Tàpies—, Fingerhut, en diálogo con Garbayo Maeztu, razona la causa de este retorno a la pintura, explicando cómo “detrás de Beuys había todo un sostén ideológico, que no existió aquí, salvo algunas excepciones. Para mí, al menos, tuvo que ver con la moda del momento” (p. 35).

Sin embargo, consideramos que esta tendencia autocrítica —natural desde la cercanía relacional que pueda suponer una visita a una obra temprana— puede llegar a opacar otras realidades que se vivieron dentro del contexto. Por ello, en línea con la investigación que autoras como Assumpta Bassas o Isabel Tejeda, la búsqueda de periferias en el propio movimiento conceptual catalán puede quedar marcada por cómo los planteamientos políticos feministas resultaron fundamentales para generar una lectura que, tal y como dice Mayayo (2012) —en relación a los planteamientos de Bassas— “nos permita identificar también algunos hilos más subterráneos que atraviesan estas obras: el reconocimiento de la herencia femenina; la metonimia cuerpo-casa; la relación con la naturaleza. Sobre todo (y éste es, a mi juicio, el gran acierto de la historiadora catalana), nos ayuda a trazar genealogías propias, que no sean una mera traslación del modelo anglosajón” (p. 27). En este sentido, al acudir a la obra de artistas como Olga L. Pijoan, u otras como Àngels Ribé (1943-) o Fina Miralles (1950-) —por visitar algunas producciones fuera del Grup de Treball—, se nos hace interesante argumentar una genealogía propia que identifica el contexto catalán como una escisión diferenciada de las corrientes popularizadas por el conceptualismo de Nueva York.

Bassas (2012) sitúa esa genealogía en autoras como Maria Aurèlia Capmany (1918-1991), atendiendo a las aproximaciones propias de un feminismo posburgués, que

se esgrimiría de las pautas conductuales del modelo impulsado por la dictadura, determinado por la imposición de patrones clásicos —heredados del modelo fascista— sobre la construcción identitaria de la madre de familia nacionalcatólica. Aportar una genealogía del movimiento feminista catalán, a partir (o evidenciando) la propuesta crítica de Capmany produce una vinculación al modelo francés (el cual, por otro lado, tantos años ha operado, hasta el punto de hegemonía discursiva, desde los discursos académicos teóricos y en las justificaciones políticas de los movimientos feministas contemporáneos en el Estado español). Sin embargo, la propuesta de Bassas no se reduce a una mera asimilación del modelo de la segunda ola beauvoiriano, sino que sitúa en el epicentro barcelonés una fuerza crítica que ya visitaba las propuestas de fuera de las fronteras del Estado español, no como una moda —como podría pasar con la corriente conceptual—, sino como una enunciación de discursos críticos contra el sistema político impuesto culturalmente en el periodo franquista. Según Bassas, “En el contexto de mitad de los sesenta, la autora invita a resucitar la consciencia histórica del feminismo, aparejándola con la labor de recuperación de las libertades democráticas y de la cultura y la lengua catalanas, una singularidad importante para estudiar el feminismo en Cataluña. Podemos decir que Maria Aurèlia Capmany, como muchas otras escritoras después, quiso ser mujer libremente en la lengua que amaba” (p. 233). En línea con esta propuesta genealógica, ¿es posible afirmar que los ejercicios lingüísticos —en el sentido menos wittgensteiniano posible— de Pijoan responden a estas singularidades?

Pijoan presenta, en el contexto de la exposición *Único día* (1972), en la Galería Aquitània, en Barcelona, cuatro fotografías en las que la artista, como si de un espectáculo circense se tratase —al menos así lo presenta su compañero Carlos

Pazos, tal y como veremos más adelante—, dobla su lengua, dentro de la boca, sin ayuda de la dentadura, solo como representación de la fuerza de su propio órgano muscular. *Llengua* (1972), desde su polisemia, es una transmutación política de la voluntad de Pijoan por marcar y reconocer un mecanismo fáctico en el que el cuerpo se torna palabra. El cuerpo de Pijoan, desde esa propuesta de mediación estética entre la palabra y el cuerpo, entre la lengua y la lengua, entre la materialización y la estructura del lenguaje, cuestiona tanto los modos de decir como los modos de representar el acto lingüístico; fundamentalmente si entendemos que las propuestas de referencia que podría tener al otro lado del Atlántico seguían matizando las propiedades del lenguaje desde su formalidad y su coherencia tautológica. La lengua, en este caso, es un símbolo político que Pijoan parece manejar sin esfuerzo. En el catálogo de la exposición *Olga L. Pijoan, fragments d'un "puzzle"*, comisariada por Parcerisas en el Centro de Arte Santa Mónica en 1999, el artista y miembro de Grup de Treball, Carlos Pazos (1999), define la pieza *Llengua* a partir de las habilidades específicas de Pijoan, simbolizando la habilidad física como un proceso: “Olga siempre presumía de doblar la lengua sin apoyarla en la dentadura superior. Era un número de circo que iba muy bien por complacer a los mediocres «consoladors» de «vídues»” (sic) (p. 14). Una lectura especulativa de la afirmación de Pazos conectaría la obra de Pijoan con Lisístrata, quien, en la obra canónica y homónima de Aristófanes (1947), en conversación con Cleonice (la promotora de la primera huelga sexual), diría: “Porque si nos quedáramos quietecitas en casa, bien maquilladas, pasáramos a su lado desnudas con sólo las camisitas transparentes y con el triángulo depilado, y a nuestros maridos se les pusiera dura y ardieran en deseos de follar, pero nosotras no les hiciéramos caso, sino que nos aguantáramos, harían la paz a toda prisa, bien lo sé” (v. 150); a lo que Cleonice pregunta: “Pero mujer, ¿qué pasará si nuestros maridos nos abandonan?” (v. 160), respondiendo Lisístrata: “Lo de

Ferécates, «descapullar a un perro descapulado» (v. 160). En cuanto a Ferécates, Lisístrata puede referirse a la presencia de la diosa Hécate en la obra del autor. Hécate se relaciona con la brujería y con la magia (figura fundamental para comprender la identificación inquisitorial católica de las brujas) y, en su templo, era costumbre — según Platón— el acto de sacrificar un perro como ritual apotropaico y purificador. En esta misma línea referencial, en la traducción al español de la obra *Lisístrata* por Federico Baráibar y Zumárraga (1851-1918), la protagonista estaría haciendo referencia al dildo que, si bien podía estar recubierto de piel de perro, el traductor especifica que, en la versión en griego, “τὸ τοῦ Φερεκράτους, κύνα δέρειν δεδαρμένην”. «κύνα», palabra de la que deriva el prefijo «cino-», significaría tanto «perro» y como «pene» (el dildo como pene despellejado). Desde esta perspectiva de una Pijoan-Lisístrata, el acto de doblar la lengua sin más empleo que su habilidad física estaría encaminado a ejercer un acto en clave política, en el que, con el órgano del habla, Pijoan deja de ser un sujeto silenciado en un contexto que buscaba hacer callar a las identidades disidentes que, fuera por género o por voluntad de reivindicación nacional o lingüística, debían permanecer dominadas por el modelo político nacional y patriarcal hegemónico.



Fig. 74. Olga L. Pijoan, *Llengua*, 1972.

Compañera de Pijoan y Fingerhut, aunque no residiese en el contexto catalán, Àngels Ribé va a situarse, desde otro punto de vista, en esta intersección en la que el cuerpo se transforma en palabra política. La obra de Ribé va a desarrollarse a través de aproximaciones menos espontáneas que las de sus compañeras —quizá con más sintonía a la obra de Abad, Benito o Muntadas—, desde una postura ampliamente analítica y caracterizada por una metodología de observación del espacio como elemento en potencia de ser revelado para ser transformado en un cuerpo compartido. El primer contacto de Ribé con la práctica artística sucede en París, donde se trasladaría con su entonces pareja y miembro del Grup de Treball, Francesc Torres (1948-), alejándose del ambiente represivo que podría respirarse en la Barcelona del tardofranquismo, y donde estudiaría sociología, a finales de los sesenta, coincidiendo con los levantamientos estudiantiles relatados desde el fenómeno de Mayo del 68. Unos años más tarde, en 1973, Ribé, junto a Torres y Francesc Abad, se traslada a Estados Unidos, residiendo en las ciudades de Chicago y de Nueva York, donde entra en contacto con una serie de espacios artísticos

alternativos que se posicionaron en la escena internacional desde las actividades emergentes de principios de los setenta⁹⁰. Estos espacios, como pudieran ser 3 Mercer St., en el barrio del Bronx de Nueva York y en el que Ribé desarrolló el proyecto *Two Main Subjective Points on an Objective Trajectory* (1975): un espacio impulsado por el artista miembro del grupo COLBA, Stefan Eins (1940-), que apostaba por una implicación multicultural, que huyese de los hábitos del conceptual de primera generación y del formalismo matérico, y se acercase más a una concepción mística, casi mágica y religiosa, pero también científica y medible, del acto creativo.

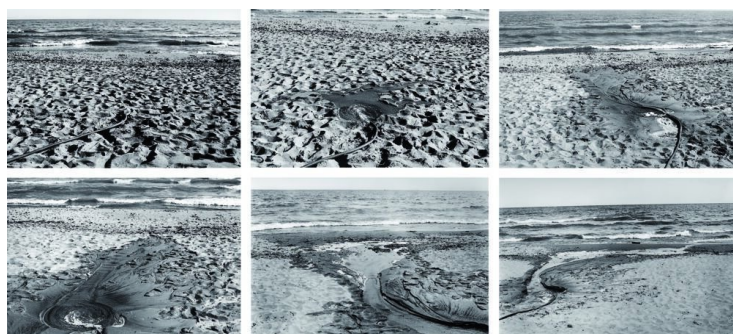


Fig. 75. Àngels Ribé, *Accumulation – Integration*, 1973.

En concordancia con esta corriente, una de las primeras piezas que Ribé presenta en Estados Unidos es una acción desarrollada dentro del contexto del Evanston

⁹⁰ En este sentido, la obra de Ribé no tarda en posicionarse en el ambiente internacional, quedando incluida en la corriente que —según Tàpies— se estaría replicando en el Estado español. De esta forma, la figura de Ribé, entre otros, demuestra cómo esas circunstancias eran bilaterales, sin dejar de reconocer el fuerte impacto estadounidense, sino desde una perspectiva que hace patente la presencia de las visiones periféricas en el propio movimiento. Ejemplo de ello es que el crítico de arte John Perreault (1937-2015) incluyera a Ribé en el número especial de la revista *TriQuarterly*, dedicado al *Anti-object Art*, en el que aparecen algunos de los artistas que, desde nuestro contexto, entendemos como tangenciales para ese «des-énfasis» de la materialidad que abanderasen Lyppard y Perreault. En la publicación, datada en el invierno de 1975, encontramos contribuciones de Lawrence Weiner, Agnes Denes, Douglas Huebler, John Baldessari, Vito Acconci, Hans Haacke, Eleanor Antin, Adrian Piper, Sol LeWitt, Robert Smithson, Joseph Kosuth o Daniel Buren y, por supuesto, Àngels Ribé.

Lakeshore Arts Festival, en Illinois, que consistía en una manguera, cedida por el Departamento de Bomberos local, que estuvo abierta durante unas ocho horas, generando un río artificial que conectaba el Evanston Art Center (desde donde se coordinaba el festival) con el mar. Presentado en una secuencia de fotos a lo largo de las horas que la manguera estuvo depositando agua en la orilla, la acción de Ribé viene a poner en evidencia una aproximación específica a la corriente del propio Grup de Treball, en función a cómo el espacio compartido se matiza en los artistas del Estado, dentro y fuera de sus fronteras. La práctica de Ribé, en este sentido, apoyada en una reflexiva idea de la geometría matemática, va a buscar interrelaciones entre el sujeto (como campo propositivo) y el espacio (como dimensión cosmológica). En otras de sus obras canónicas, como la serie *3 punts* (1973) —en la que describe varias formas triangulares poniendo en relación el espacio doméstico, el espacio cosmológico y el cuerpo— o *Sis possibilitats d'ocupar un espai donat* (1973) —en la que estipula seis comportamientos gestuales para analizar las fronteras propias del cuerpo como una simbolización de la potencia del mismo sobre un esquema de posibilidades infinitas dentro de un espacio finito—, el cuerpo se propone como un elemento de proximidad directa. Desde esta misma perspectiva —igual que sucedería en la serie *Invisible Geometries* (1973), con piezas como *Invisible Geometry 3* (1973), en la que Ribé describe un ángulo a través de la mirada—, artistas como Jordi Benito, Francesc Abad y Antoni Muntadas (en extrema cercanía con Ribé) dotan a las prácticas conceptuales del Grup de Treball de una búsqueda de realismo desde una visión histórica y dialéctica.

La capacidad propositiva del cuerpo, que va a ser constante en el Grup de Treball desde una aproximación radical a las políticas del trabajo, permite ofrecer ciertas

lecturas aditivas entre algunas de las obras de sus integrantes. Veamos dos ejemplos de esta apertura discursiva en acciones inconexas, pero paralelamente formales, de Jordi Benito y Àngels Ribé. Por una parte, haremos referencia a una obra no documentada de Jordi Benito que el poeta Carles Hac Mor (1940-2016) (1989) describe en el catálogo de la exposición de Benito, *Las puertas de Linares* (1989):

«(...) la hizo en 1978. en la Pobleta de Vellveí (en el Pallars Jussà). Volvíamos unos siete amigos de hacer una excursioncita y vimos como un águila inmensa se precipitaba en picado hacia un prado y pegaba una garfada a un conejo, con el cual en las garras se elevó inmediatamente hasta una altura muy considerable, desde de donde dejó caer la presa; y el pajarraco volvió a bajar para llevársela y comérsela.

Entonces, Benito, sin apenas rechistar, se levantó el abrigo, lo invaginó —estaba forrado con una piel parecida a la del cordero— se lo puso en los hombros, fue hacia el prado y se plantó a cuatro patas, para que el águila pensara que él era un cordero. Y, efectivamente, pronto apareció el ave, que voló en círculos sobre el prado, donde Benito, arrodillado y con las manos en el suelo, se movía poco a poco. Y, de repente, aquel monstruo enganizó el abrigo, y el artista se aferró con las dos manos, uno a cada uno de los bolsillos, mientras la fiera se envolvía con el abrigo y Benito debajo. Y al cabo de unos segundos, y desde unos cinco metros de altura, éste se soltó caer sobre un ancho montón de pacas. Y unos centenares de metros más allá, el abrigo iba cayendo desde el cielo.

Esta acción impresionó en gran manera a Fidel Castro al serle contada por el propio Jordi Benito cuando éste fue recibido por aquél en Camagüey (Cuba), el pasado marzo. Y el dirigente cubano le propuso hacer una performance, más o menos similar a la del águila, con un tiburón y en el mar de las Antillas, la cual quizás se realizará el verano próximo» (pp. 41-42).

Por otra parte, Ribé presenta la acción *Mà/Sang* (1973), también conocida como *Relation Between the Position of a Particular Body and Gravity*, descrita por la propia la artista—y así lo transmite Parcerisas (2007)—: “Era la observación de la gravedad y la sangre; lo que hacía era dejar una mano en alto y a otra abajo durante un minuto, hasta que la mano se hinchaba y, de este modo, iba cambiando de mano” (p. 129). La documentación del gesto fue presentada en el número 28 de la revista *Qüestions d’Art* (1974), aunque su realización final, de la que se obtuvieron las fotografías, tuviera como marco las jornadas organizadas en septiembre de 1973 con motivo de la inauguración de la muestra *Nature into art* (1973), en la galería de la Sociedad en Goodspeed Hal de la Renaissance Society de la Universidad de Chicago, conocida como Room 311 —según la documentación que Torres y Ribé hicieron llegar a sus compañeros en Barcelona—, en las que Ribé participó junto a Phil Berkman (1946-), Mike Crane y Francesc Torres. La acción surge de la propuesta que Ribé presentó como parte del encuentro organizado por Carlos Santos, *Informació d’Art Concepte 1973 a Banyoles* (1973), en enero de ese mismo año, como ejemplo propuesto por el Grup de Treball en la búsqueda de —tal y como apunta Santos (1973) en el manifiesto preparado para la presentación del encuentro— “la valoración, que no quiere decir

sublimación, de hechos reales en función de su capacidad representativa de un contexto intelectualmente legible”.

Mà/Sang y Relation Between the Position of a Particular Body and Gravity parecen vertebrar una aproximación a la idea de gravedad —a la que nos hemos referido anteriormente en este trabajo— que, en su caso, transforman al cuerpo en un elemento semiótico de legibilidad. En el espacio cosmológico de entrega a los fenómenos físicos, los cuerpos de Benito y de Ribé se conforman como lenguaje desde una plena atención a sus fundamentos sensibles materiales. Ambas acciones actúan como el reflejo de una proposición lingüística en el que el cuerpo, como medio general, reconstituiría la idea de negación sensible en función de una interacción con el campo material de la gravedad, como elemento indeterminado. La filósofa y mística Simone Weil (1909-1943), quien entraría en contacto con el contexto español a través de su participación en la milicia anarquista de la Columna Durruti durante la Guerra Civil, plantea una aproximación a la gravedad como una fuerza implícita en los movimientos de la concepción moral y espiritual del ser. Para Weil (2007), existen dos fuerzas que tensan los cuerpos y que se enfrentan a los fenómenos: por un lado, la gravedad como tendencia a lo pesado, a lo que cae hacia abajo —como la sangre de Ribé cuando sube el brazo o como el cuerpo y el abrigo de Benito cuando son soltados por el águila, que tiene que ver con la idea de la desgracia (constante en la obra de Weil), y, por otro, la luz como tendencia a la ascensión —como la sangre de Ribé cuando baja el brazo o como el cuerpo y el abrigo de Benito cuando son atrapados por las garras del águila, que se pone en relación con la voluntad por completar los vacíos fruto de una absorción en la desgracia general del universo—. La búsqueda por un espacio de existencia y de

verdad a través del ascenso y descenso del cuerpo, matérico y esotérico, en la desgracia —la causa— como articulación fundamental del planteamiento de Weil no puede considerarse de otra manera que como una forma de acción política encaminada a la oxidada idea del bien. La verdad en la desgracia de Weil —que identificamos en la dilatación venosa de Ribé y en el golpe contra el suelo de Benito— se vive a través de la experiencia de la gracia desde la que el sujeto produce su propia experiencia natural. Mientras que Weil reflexiona sobre esta aparición de la gracia en el trabajo manual, matizando la corriente política en la que se incluye su propuesta, las acciones de Ribé y Benito parecen exceder ese contexto formalmente, pero ni mucho menos se pronuncian en discordancia con la labor política que caracteriza a la producción discursiva del Grup de Treball, desde el que consideramos que se extiende su gesto. La gracia en Ribé y Benito —leídos desde Weil— hace énfasis en una búsqueda consciente de la vida. Además, según Weil, “de un modo general, lo que esperamos de los demás viene determinado por los efectos de la gravedad en nosotros mismos; lo que recibimos de ellos viene determinado por los efectos de la gravedad en ellos. A veces se da la coincidencia (por casualidad); normalmente, no” (p. 32). Como cuerpos propositivos, Ribé y Benito evidencian en estas acciones una función del lenguaje como cuerpo que, desde la gravedad y la ligereza de sus materialidades, expresaría la relación de las cosas en el mundo: una transmutación del cuerpo y del gesto en palabra que abren a la comunicación de las fuerzas que componen el mundo. Para Weil, “la creación está hecha del movimiento descendente de la gravedad, del movimiento ascendente de la gracia y del movimiento descendente de la gracia a la segunda potencia. La gracia es la ley del movimiento descendente” (p. 33). En Ribé y Benito, sus cuerpos ascienden, a pesar de la gravedad, como una ruptura de la impotencia del ser estable sobre el mundo antropomórfico; a su vez, sus cuerpos descienden

como objetos de una acción que sacan la energía de la propia gracilidad que ofrece el interrogante sobre los hechos reales del mundo. El cuerpo grácil de Ribé y Benito, como proposiciones sobre el mundo, como lecturas sobre el vacío angosto de lo que escapa a lo conocido, pero que permanece en exploración de la propia experiencia, transforma la acción en un modelo de comunicación general, abstracto y sutilmente social, que refuerza un sistema reflexivo sobre la experiencia inmediata con el mundo.

7.3.1. *Naturalesa i llibertat*: Fina Miralles

Al margen del Grup de Treball e incluida en la efervescencia que se experimentaba en el contexto catalán en los últimos años el franquismo —y, por tanto, en sintonía con algunas de las propuestas del contexto, como las acciones de Nacho Criado (1943-2010) en *Reconstrucción de situaciones ancestrales* (1973), las aproximaciones al medio natural de Ribé en piezas como *Escuma de sabó* (1969), o las acciones de Manel Valls, junto a Carles Pujol y Fernando Megías en *Platja, 30.9.1975* (1975) o *Cultius* (1976), junto a Joan Fontcuberta (1955-) y Manel Úbeda (1951-)—, encontramos a otra de las artistas fundamentales para entender esta historiografía específica, pero propuesta desde ciertas respuestas a las visiones hegemónicas de una masculinidad dominante. Con ello nos referimos, como cabría esperar, a Fina Miralles. Miralles (MACBA Barcelona, 2021, 13:05:00) es una artista que posiblemente quede fuera de cualquier otra definición que no sea la que ella misma emplea para presentarse: “soy todas las que he sido, porque soy todas las que he sido antes de la que ahora es. Porque yo he hecho el trabajo de ir hacia dentro, hacia lo más profundo de mí misma. Y todas estas Finas viven,

están vivas”. La obra de Miralles es exacta y exclusivamente una relación sistemática entrelazada en el canon arte-vida desde una relación primigenia entre el cuerpo vivo y el espacio que habita. En este sentido, definir la obra de Miralles —como podría haber pasado con la mayoría de las artistas que hemos tratado a lo largo de este trabajo— nos hace preocuparnos por el modelo que vamos a emplear para hablar de su obra; algo parecido les puede ocurrir a las autoras de *Germinal. Sobre l’obra de Fina Miralles* (2020), quienes, habiendo producido uno de los documentos más interesantes sobre la obra de la artista que nos ocupa, se han encontrado, al igual que nosotros, con la exigencia que tiene hablar de una obra de pleno carácter mágico y en la que ciertas categorías popularizadas no suelen contribuir a pensar una situación activa de la obra de Miralles. Por ello, lejos de querer argumentar al Grup de Treball como un elemento central o a Miralles como un elemento diferido, hemos decidido aplicar, en este apartado específico, un modelo otro que nos ayude a comprender una narrativa vital, quizá al margen de la historiografía propia del arte conceptual catalán de los setenta y más próxima a una construcción del pensamiento contemporáneo con relación a algunas de las categorías aplicables a la obra de Miralles desde los estudios poshumanistas. Para este modelo, eludiendo un recurso historiográfico y contextual que nos ayude a presentar situadamente la obra de Miralles, vamos a intentar ejercitar una mirada dispersa sobre la obra temprana de la artista, fundamentalmente, aquella que tiene que ver con una interrupción en el espacio habitado, como pueden ser las ya canónicas *Petjades* (1976) —en la que Miralles escribe su nombre sobre el pavimento urbano mientras camina, gracias a unos sellos tampográficos que acopla a la suela de sus zapatos— o *Dona-arbre* (1973) —en cuya pieza central (ya que con el tiempo adquirió un carácter seriado) Miralles se entierra hasta las rodillas en el centro de un campo de cultivo que heredó en la zona de Agramunt, con el nombre

de Serrallonga—. En esta dispersión, intentaremos fijarnos en cómo las utopías que puedan estar presentes en el discurso de Miralles han mutado hasta un punto casi irreconocible.

Con relación a esta deriva del modelo utópico, le filósofo Jack Halberstam (1961-) (2020), en su texto *Wild Things*, propone una interesante relación entre cómo las utopías de los sesenta y setenta, basadas en procesos de constitución de nuevas realidades (en un camino de construcción de nuevos mundos) y las utopías actuales, que tienen mayor causa en deshacer lo que se ha hecho mal, aluden directamente al encuentro que se produce entre naturaleza y libertad. En tanto que naturaleza, Halberstam alude a «lo salvaje» y al proceso de «volverse salvaje», en tanto que este devenir hace referencia a encontrarse perdido en tiempo y espacio. Lo salvaje —más bien como «asalvajamiento»⁹¹, es definido por Halberstam como “un tipo de orientación permanente a lo desconocido, a lo no pensado y a lo impropio” (p. 188). Lo salvaje, en estos mismos términos, sería una categoría referida al espacio de retorno de un estadio poscivilizado que repiensa la propia categoría de lo humano. En este sentido, la obra de Miralles puede entenderse como una materialización llevada a cabo por una de esas Finas que permea en una ontología de la resistencia, mientras se produce y se mantiene en una fantasía más allá de lo humano. En la escena que generó, desde un carácter instalativo, en la Sala Vinçon para la pieza *Imágenes del zoo* (1974), la artista se encierra durante tres días en una jaula junto a otras cuatro jaulas en las que obligó

⁹¹ Al intentar ofrecer una traducción del concepto empleado por Halberstam, «*bewilderment*», cuya traducción directa sería «desconcierto», sentimos que no ofrece implícitamente el significado que le filósofo imprime en el concepto, por lo que optaremos por referencias más directas a la terminología de «lo salvaje», al margen de la taxonomía lingüística del término original.

a permanecer encerrados a un perro, a un cordero, a un gato y a una rana, cada uno en su jaula. La idea de presentación del sufrimiento —que nos expone en una diatriba moral, desde la que seguimos sin aceptar el uso de vidas de animales humanos y no humanos para ejemplificar condiciones reales, como nos podría suceder en piezas igual de sugestivas que esta, como el *Me gusta América y a América le gusto yo* (1974) de Beuys o la *Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas* (1999), de Santiago Sierra (1966-)— se caracteriza en la obra de Miralles desde la vinculación que la artista ofrece entre los conceptos de naturaleza y libertad. Sin embargo, tal y como describe Halberstam, esta vinculación utópica —tan francamente defendible en el contexto original de la pieza— se basa en una correlación asumida por las ideas místicas de naturaleza y de libertad. La utopía contemporánea revisaría esta mitología para asumir que la naturaleza y la libertad no tienen por qué suceder equivalentemente. La naturaleza, desde la noción utópica de la misma, supuestamente salvaje, implacable y carente de restricciones, no garantiza una libertad: esas reglas políticas sobre la libertad, al contrario que en los zoológicos, no son reglas legibles, sino que son opacas e inescrutables. El zoológico actuaría entonces como la representación necesaria para que la libertad tenga una presencia material. Quizá de aquí vendría la paradoja de la acción de Miralles, quien, durante los tres días de la acción, tratando de equiparar la acción de la artistas desde los términos de Halberstam —quien se refiere aquí a la agencia animal en la relación entre el tigre y el humano de la fábula cinematografiada de *La vida de Pi* (2012)— “aprende a reconocer la indiferencia del animal por la vida humana y la naturaleza fantasmática de las inversiones humanas en su propia bondad” (p. 239). Miralles se expone así a una construcción rizomática de la propia identidad del sujeto en búsqueda de libertad, que no deja de ser un sujeto expuesto a la violencia; como

sugiere Garbayo Maeztu (2020), “una violencia que cita otras violencias, quizá ejercidas sobre el propio cuerpo, o tal vez transmitidas en una red histórica que viaja de cuerpo a cuerpo” (p. 119).

Esta noción rizomática en la obra de Miralles queda patente en las acciones realizadas para la serie antes referida de *Dona-arbre*, en la que la propia idea de cuerpo queda transmutada en una realidad otra, desde la que la artista abraza el mundo mientras huye de una experiencia material no estable, sino fluida y personificada. Para definir esa condición rizomática, podríamos empezar por descontextualizar a Deleuze (1925-1995), quien afirma: “Estamos cansados del árbol, no debemos seguir creyendo en los árboles en las raíces o en las raicillas, nos han hecho sufrir demasiado. Toda la cultura arborescente está basada en ellos, desde la biología hasta la lingüística. No hay nada más bello, más amoroso, más político que los tallos subterráneos y las raíces aéreas, la adventicia y el rizoma” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 16). Esta negación del árbol es una defensa de las estructuras rizomáticas que Deleuze y Guattari plantean como una oposición a la jerarquización arborescente, la cual sería rechazada en contra de la categorización de la realidad —en pro de una serie de discontinuidades y saltos entre lo heterogéneo— que quedaría instituida desde el Árbol de Porfirio, entendido este como un modelo de categorización jerárquico y antropocéntrico que parte desde la sustancia y acaba en el ser humano (entendido este como modelo general de asimilación de las estructuras culturales dicotómicas de la realidad científica y técnica). El rizoma, en contra del árbol, es una acentralización, definido únicamente por una circulación de estados. Esta metodología del pensamiento que huye de la afectación subjetiva de uniones preestablecidas daría pie a una circulación marcada por el devenir, que se presenta como un cambio constante de

estado, reconocido como el «devenir-animal». El devenir-animal que Deleuze y Guattari presentan en *Mil mesetas* (1980) es una alteración del pensamiento ante todo aquello que no es humano, en tanto que en el binomio animal-humano y animal-no-humano la anomalía que lleva a uno a reconocer al otro se establece por una imitación. Sin embargo, si salimos de la estructura arborescente, para que ese reconocimiento sea efectivo, deberíamos alterar la imitación por una deformación: una anomalía en la que nunca se llega a ser animal, sino un punto indefinido que coexista entre estas dos identidades. Si jugamos con esta analogía y producimos un tropo semántico, en la paradoja del rizoma arbóreo de *Dona-arbre*, ¿qué sucede en el devenir-árbol de Miralles? La artista se presenta en relación con el árbol como una anomalía que toma distancia desde el plano de la norma, se sirve de su devenir-ausente en tanto que la figura ideal de sujeto desaparece en la falta de contraste y privilegios del paisaje. El devenir-árbol de Miralles es, por tanto, una necesidad, una respuesta o una toma de voz ante lo que la mujer de la tierra tiene que expresar desde una confluencia de vivencias que le permitan llegar a un punto medio en el que no se reconoce ni el principio ni el fin. Se trata de un devenir-infinito que —tal y como expresa la artista— sucede por una urgencia por tomar posicionamiento, lo que entenderíamos como un discurso parresiasrés sobre la libertad. Ante esta urgencia, la artista señala: “Me toca explicar todo esto de algún modo, y lo hago a través de la práctica del arte. Lo podría haber hecho con canciones, poemas, escribiendo... Pero ésta ha sido la forma más fácil. Sin sufrir, sin querer ser. Me he sentido transmisora de un conocimiento ancestral que es el de ser humano ligado a la tierra, esposa de la tierra. Los humanos que realizan el trabajo del campo con sus manos” (Miralles y Ubach, 2017).

De igual manera, Halberstam (2020) recoge el devenir-animal de Deleuze y Guattari como una forma de alcanzar el asilvamiento al identificarse en una imitación de aquellos sujetos que se corresponden con “géneros emocionales que van más allá de los ciclos de deseo, necesidad, culpa y arrepentimiento que caracterizan la domesticidad humana” (p. 110). El deseo —que desde este trabajo ejemplificaremos en la serie de Miralles *Relacions. Relació del cos amb elements naturals en accions quotidianes* (1975) y *Relacions. Relació del cos amb elements naturals* (1975)— se ejemplifica en la perspectiva de Halberstam en la relación entre humano y ave como una posibilidad abierta, en la misma idea de devenir-animal, desde la que “discernir estructuras que se tratan menos de discernir lo que deberías y deberías no saber y más sobre saber que hay sistemas enteros de saber, significado y deseo que simplemente exceden lo humano” (p. 82). La relación del cuerpo con el medio en la serie *Relacions* de Miralles va a estar encaminada a una política de la vida que toma como eje central el disfrute sensual y lúdico, compartiendo esta visión con la investigadora Tamara Díaz Bringas (1973-2022) (2020), quien, en referencia a esta misma activación del deseo por parte de Miralles en sus espacios cotidianos, encontraría una reverberación entre la serie de acciones y uno de los cuadros que Mirallés pintó a partir de los ochenta — influenciada por las corrientes espirituales y los saberes de lo vivo de la cultura afrocaribeña y la indígena mesoamericana—, titulado *Les orenentes ja són aquí (la carícia de l'aire)* (1999). En este sentido, el devenir-ave que podría darse en la obra y pensamiento de Miralles, en tanto que la cotidianidad de la artista sucede desde un deseo de asilvamiento, en una relación bestial con el cuerpo, queda marcado en ciertos componentes mágicos que suceden de comportamientos tan comunes que pueden llegar a ser omitidos como gestos de resistencia. Son gestos que, como el retorno cíclico de las golondrinas o el revolcarse por la arena, o dejarse mojar

por la lluvia, no pueden ser encapsulados en las reglas normativas románticas, plenamente heteropatriarcales, sino que suceden —en términos de Halberstam (2020)— en función de un recurrir político a lo salvaje en tanto que este “(...) teje un hechizo de desconcierto. Es una invitación a salir de lo común y adentrarse en un mundo compartido con los animales, orientado a la depredación y en red con códigos no humanos de interacción, lucha y resistencia. (...) los pájaros salvajes que intentan y no logran entrenar, encarnan una orientación salvaje hacia el ser que se resiste obstinadamente a la domesticación” (pp. 77-78). Por ello, hablar de Miralles desde las categorías canónicas del feminismo que reclama un espacio, doméstico o natural es, si no paternalista, obsoleto. Las obras de la serie *Relacions*, como condensación del proyecto político de Miralles durante los años setenta, tienen más que ver con una clasificación del hacer del cuerpo que vaya más allá de los lenguajes humanos y se aproxime a la institución de un lenguaje animal desde expresiones gramaticales relacionadas con el amor, el deseo y la búsqueda de una libertad, que permita a la artista exponerse como divergencia (como hizo al exponer su nombre a la calle) ante las enredaderas de las dominaciones político-culturales.

**Apartado 3.
Reiteraciones
en el arte de
acción mínima**

8. CONTRA TODA AUTORIDAD

8.1. Silencio en la sala

Según cuenta el investigador y director del Centre National d'Art Contemporain de Villa Arson, Éric Mangion (1977-), en conversación con el artista Jean Dupuy (1925-2021) un 16 de octubre de 1978, treinta y nueve artistas invadirían las concurridas —pero calmadas— salas del Museo del Louvre en un ciclo de acciones performativas y *happenings* teatrales que vendría a conocerse como *One minute performance* (1978). A partir de esta propuesta, amparada por el entonces director del Centre Pompidou, Pontus Hulten (1924-2006), Dupuy —quien se encargó de la gestión del evento— apunta:

«El Louvre se convirtió, esa tarde, en un museo vivo. Pudimos hacer veintitrés funciones de las treinta y nueve previstas y ante un público muy numeroso. Tuvimos que parar tras la intervención de tres estudiantes imbéciles que arrojaron un producto inofensivo pero muy humeante en la galería de la reina Medici. La gerencia entonces comenzó a cerrar las puertas. Todo duró 90 minutos» (Gérard y Porcher, 2008, p. 34).

En las acciones, los artistas, patrullados por los conservadores y vigilantes de seguridad, conformaron una red de escenarios en función a la propia ordenación museística del Louvre y ciertas alusiones y literalidades a las que algunos se prestaron. Por ejemplo, la polifacética ORLAN (1947-) —en todo el uso que ese adjetivo puede aplicársele a esta artista— eligió la Gran Galería para representar una función performativa frente el cuadro de *Venus y las tres gracias sorprendidas por un mortal* (1633), del pintor barroco Jacques Blanchard (1600-1638), en la que

proponía una lectura sobre el gesto pictórico como un acto denotativo e indicial sobre el cuerpo, pintando y tapando en varios actos su pelo púbico de una fotografía de su propio cuerpo que tendría adherida sobre el vestido negro que llevaba puesto (entendemos que a modo de diferenciación en el diálogo figura-fondo, en el que el cuerpo es también fondo de la misma figura).

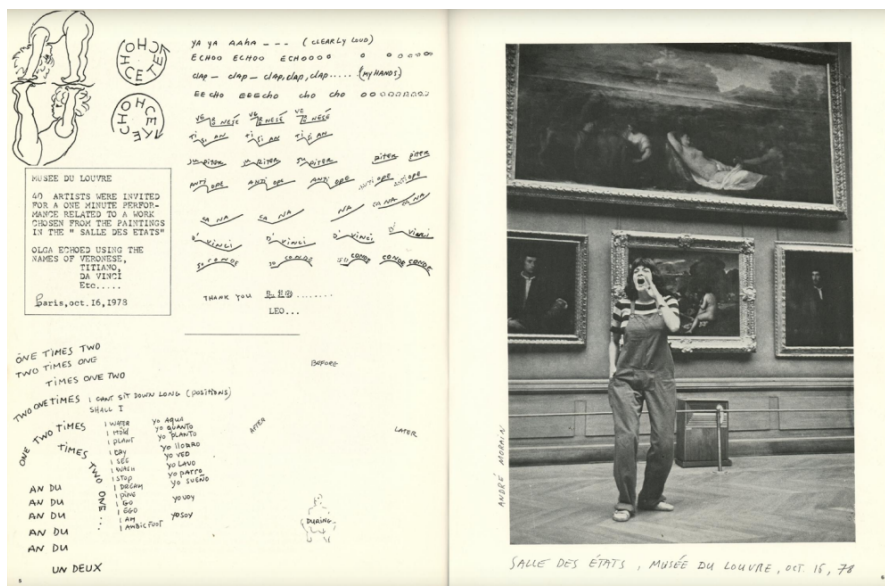


Fig. 76. Olga Adorno, *One minute performance*, 1978.

La acción que presentaría la artista estadounidense Olga Adorno (1937-) —figura fundamental, pero casi legendaria, de la escena estadounidense de los sesenta del siglo XX en Nueva York— toma como escenario la sala más significativa de todo el museo, la sala de los Estados. Esta sala, construida y decorada por el arquitecto historicista Hector Lefuel (1810-1880) —quien se encargaría del proyecto tras la muerte de Visconti, durante las labores de ampliación del Palacio—, estaría destinada a albergar las sesiones conjuntas del Parlamento francés, como Sala del

Trono, función que cumplió con Napoleón III sentado sobre la silla imperial. Como vemos, la sala estará constituida, desde su primer cometido histórico, como un espacio discursivo para las estructuras de poder como una cognición epistémica de las fuerzas que se darían en las relaciones del discurso. Es en esta sala donde, frente al *Concierto campestre* (1510) de Tiziano, Olga Adorno enunciaría su propio discurso con la forma de un profundo grito que se reflejaría a lo largo de la sala como un eco, que la artista también manifestaría vocalmente —tal y como nos indica el guion de la acción, presentado en la Fig. 76—.

La acción de Adorno, como un eco discursivo que silenciaría el murmullo de la sala de Los Estados más allá de su función auditiva —en los términos hápticos que hemos ido enunciando a lo largo de este trabajo—, toma una función tangible cuando, en términos deleuzianos, se torna en una “operación por la cual el cuerpo entero escapa por la boca” (Deleuze, 2012, p. 12). El grito, para Deleuze, concepto en el que se centraría para su canónico análisis de la obra de Francis Bacon (1909-1992), el pintor, tendría que ver con la noción del devenir-animal, que el filósofo plantearía como corporalidad que tiende a escaparse. En esa escapada, hacia la que Deleuze atraería el horror que representaría el grito, se produce una insistencia del cuerpo —como podría pasar en el tiempo que Adorno dedica al retumbar de su propio eco en la sala— y permanece la identidad de un ya-ahí que se transmite por todas partes, algo que “vuelve imposible la puesta en lugar o a distancia de una representación” (p. 32). El grito de Adorno como concierto, así como la representación del grito en Bacon, se propondrían como un ejercicio en el que se hacen visibles todas esas fuerzas deleuzianas que, de por sí, serían invisibles e irrepresentables. Lo visible y lo invisible de la representación del grito, como música

o como pintura, tiene que ver con un hacer decible y enunciable aquello que no lo es. Diría Deleuze:

«En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas. Por eso ningún arte es figurativo. La celebre fórmula de Klee, "no hacer lo visible, sino hacer visible", no significa otra cosa. La tarea está definida como la tentativa de hacer visibles fuerzas que no lo son. Igualmente, la música se esfuerza en hacer sonoras fuerzas que no lo son. Es una evidencia. La fuerza está en relación estrecha con la sensación: para que haya sensación es necesario que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo, es decir, sobre un lugar de la onda» (p. 35).

Varios años después, la sala de los Estados vuelve a ensordecir con otro grito. Los artistas del dúo Hello my name is @nonymous, colectivo bajo el que se resguardan los artistas parisinos Zevs e Invader, se sitúan como amplificadores de un discurso, en un punto mucho más específico que el de Adorno, pero a pocos metros de donde se situó la artista en la acción antes señalada. Detrás de la común aglomeración que la pretensión documental del viaje obliga a practicar a la casi totalidad de los turistas que acuden al Louvre cuando llegan a la sala en la que se expone *La Gioconda* (1503) de Da Vinci, Hello my name is @nonymous lanzan un profundo grito, seco y rasgado. Entre las acciones que se presentan en el proyecto homónimo al colectivo, distribuido mano a mano en formato VHS durante la década de los 2000, encontramos el registro de esta acción, tras el título *Monalisa is behind* (1999): los artistas se sitúan en la última posición del grupo de espectadores que trata de acercarse a la pintura de Da Vinci, solo deteniéndose en el momento en el

que uno de ellos exhala un amplificado grito, causando que la mayoría de los presentes tornen la cabeza para contemplar a ambos artistas quienes se ordenarían entonces como una fuerza que se vuelve estática. En un leve aunque tenso aguante de miradas entre el público y los artistas, la contemplación queda mantenida, pero la expresión de sorpresa deviene en un gesto de perplejidad y enfado por parte del público, y en un gesto que imaginamos podría ser la sonrisa picaresca que se escapa a la travesura —a pesar de que no podamos verlo, porque la cámara sujeta por Zevs solo apunta al público— en los artistas. Este intercambio de fuerzas discursivas, asumiendo que así se enfrentaron (enfado y sonrisa), sería una muestra de la patología de la «hiperexpresión», como calificaría el filósofo italiano Franco "Bifo" Berardi (1949-) (2007). En cuanto a esta idea, Bifo explica:

«Lo que parece evidente hoy es que en la base de la patología [de la hiperexpresión] ya no yace la supresión sino la hipervisión, el exceso de visibilidad, la explosión de la infoesfera, la sobrecarga de estímulos infonerviosos. No es la represión sino la hiperexpresividad el contexto tecnológico y antropológico al interior del cual podemos comprender la génesis de la psicopatología contemporánea» (p. 217).



Fig. 77. Hello my name is @anonymous, *Monalisa is behind*, 1990.

Este fenómeno de «hipervisión» que parece afectar al público del Louvre se presenta en Bifo como un cambio paradigmático de la realidad del capitalismo acelerado, como una gran representación de los cambios sociales que acontecerían en los años noventa del siglo XX. Ese cambio vendría a producirse —como el mismo Bifo señala— en tanto que una alteración de los órdenes represivos que marcarían el modelo de visualización hegemónicos a principios del siglo XX y que, de alguna forma, marcarían los marcos políticos de la parte central del siglo XX (entre los años treinta y los años sesenta de ese mismo siglo, lo que podríamos determinar como la corriente filosófica de la genealogía foucaultiana, de base freudiana). Bifo continúa:

«Lo que parece que se extiende en la primera generación videoelectrónica son patologías de la hiper-expresión, no patologías de la

represión. Cuando nos ocupamos del sufrimiento de nuestro tiempo, del malestar de la primera generación conectiva, no nos hallamos en la esfera conceptual descrita por Freud en *El malestar en la cultura*. La visión freudiana sitúa la ocultación en la base de la patología. Algo nos es ocultado, algo desaparece, algo es suprimido. Lo que parece evidente es que en la base de las patologías hoy no hay una ocultación sino la hipervisión, el exceso de visibilidad, la explosión de la infósfera, la sobrecarga de estímulos info-nerviosos» (p. 217).

El deseo, como deseo de ver, si se mirase desde de un prisma del que Deleuze y Guattari no estarían de acuerdo, como voluntad de mostración de lo oculto, vendría a presentarse como el trasfondo patológico en el que lo revelado se transforma en una fuerza de poder mediado por un sistema específico de difusión del relato a través de las potencias de la imagen. De esta manera, la potencialidad política que se establecería en la acción de Zevs e Invader distaría, en cierta medida, de otra de las referencias que podemos encontrar en estos mismos términos, protagonizada en la sala de las Meninas del Museo del Prado, por Ferrán García Sevilla (1949-).



(página anterior) **Fig. 78.** Ferrán García Sevilla, *Deixeu-me veure allò que no es veu*, 1973.

Según el historiador, conservador y jefe del Departamento de Pintura Española del Museo Nacional del Prado, Javier Portús (1961-) (2009):

«Si hoy se hiciera una encuesta entre las personas que han conocido el Museo del Prado antes de 1978 y se les preguntara por los recuerdos asociados a sus visitas y por los espacios que dejaron huella en su memoria, probablemente nadie dejaría de mencionar la "Sala de las Meninas", es decir el lugar destinado a "exponer" el cuadro de manera solitaria. Para muchos es el recuerdo más vivo que dejó su primera visita al Prado, y la mayoría asocia esa experiencia a recuerdos de oscuridad, silencio y cierta solemnidad, aunque no faltan aquellos a los que les impresionó negativamente. La sala no dejó a nadie indiferente y logró alcanzar una personalidad singular en la retórica espacial del museo» (p. 100).

La sala de las Meninas, que entre 1899 y 1978 (sin contar el nefasto paréntesis de la Guerra Civil), albergaría la distinguida pintura velazqueña como obra singular, evitando que el cuadro más significativo de la colección —en cuanto a pintura española se refiere— compartiese lugar con ninguna otra obra de la pinacoteca. Se propondría así una nueva forma de exposición de la obra de Velázquez, para la que —según Portús— “se creó una escenografía que buscaba no sólo «señalarla» y realzarla dentro del conjunto de la colección, sino también crear unas determinadas condiciones de percepción, lo que subrayaba el papel del museo como intermediario entre la obra de arte y el espectador” (p. 102). En esa misma sala, unos años antes de que el proyecto de reordenación del Prado moviese *Las Meninas* a la sala Basílica, donde hoy se encuentra, el artista Ferrán García Sevilla capta cuatro posiciones de la mirada frente

a *Las Meninas* que toman la forma de la composición fotográfica titulada *Deixeu-me veure allò que no es veu* (1973). La pregunta que García Sevilla lanza sobre el cuadro de Velázquez, ocultado tras un grupo de cabezas que enfrentan al observador con la tendencia turistificadora de los espectáculos museísticos, podría ser la misma que el exabrupto que Hello my name is @nonymous lanzaría veinticinco años después frente a *La Gioconda*. Sin embargo, como hemos señalado en función a Bifo, esa misma concordancia se ve alterada por una mecánica de funcionamiento. Mientras que García Sevilla y Olga Adorno piden ser incluidos en el régimen escópico (o al menos lo pretenden —entendemos que esta no sería su intención última, sino un método para demarcar la tensión producida entre lo visible y lo velado, lo protagónico y lo alejado del centro de la representación—), Zevs e Invader interrumpen el común hacer del paseo contemplativo como una toma de control sobre la represión de los relatos culturales. En este sentido, matizando de nuevo que las tres piezas se presentan como ejercicios de restauración ante los regímenes coercitivos de la mirada, todas ellas se presentan como una atención a las violencias inherentes del marco de producción visual y espacial. La elaboración consciente y comunicable de una emoción, es decir, el discurso del deseo —que se vería alterado en *La Gioconda*—, así como la dirección y la revelación de la mirada como un constructor de perspectivas relacionadas —alteradas en *Las Meninas*—, se conjugan en las piezas presentadas como un contacto íntimo en los marcos de sociabilización en el que se incluyen las dos grandes obras canónicas. El grito, que no es otra cosa que la toma de atención de un deseo desencadenado, señala el momento *pathico* de la sensación, no solo hacia los otros, como un público que se imprime absorto en el diagrama entre presentación y representación, sino también hacia quien produce el grito háptico que señala la proximidad de una norma.

8.2. Mear en la calle

La iconografía del *putto pissatore* (esas ornamentaciones de niños que se suben el camisón y orinan) aparecería en el ámbito florentino del *quattrocento* como una alusión a la situación connotada que mear de cara al público puede producir. Sería en la connotación erótica del acto de orinar que su símbolo retornaría adecuado a ciertas prácticas en las que el uso político-propagandístico del cuerpo en micción describiría un estado utópico e ideal de la existencia del sujeto frente al otro o a lo otro. El mear, como una manera de liberar las «lágrimas del eros» de Bataille (1897-1962), introduciría en el ámbito burlesco de la Historia del Arte una práctica de plena activación política en la que los límites de la cotidianidad se verían suprimidos por la pulsión del deseo corporal. Sin embargo, tal y como Rembrandt (1606-1669) representa en el *Hombre orinando* (1631) y en la *Mujer orinando* (1631), esta tipología de prácticas de desenfreno no estaría cargada de fuerzas sinónimas, sino que se verían afectadas de ciertas construcciones somáticas que de por sí exigirían una pulsión perceptiva. Así como el hombre de Rembrandt mearía erguido, sin los tapujos de una sexualidad que se percibe frontalmente extrovertida, la mujer miraría a los lados detrás de un árbol para que el freno óptico de la contemplación escapase de la lectura de su cuerpo como aspecto socialmente-hiriente. De esta manera, la escatología como práctica comunicativa en el arte no sería sino una herramienta de uso politizado y afectado por las constituciones del cuerpo socialmente determinadas.



Fig. 79. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Hombre orinando y Mujer orinando*, 1631.

A lo largo de 2019, cuando el Pabellón de España de la 58ª Bienal de Venecia presentó la selección del proyecto *Perforado por* (2019), en el que la labor curatorial de Peio Aguirre (1972-) propondría una lectura dual entre la obra de Sergio Prego (1971-) y de Itziar Okariz (1969-), la significación de la serie de Okariz, *Mear en espacios públicos y privados* (2000-2004), tomó unas significaciones otras que especificarían más aún su idea canónica. Resignificada la obra dentro del Pabellón como parte de una iniciativa del comisario para contextualizar la producción de Okariz desde su propia práctica, esta se encauzaría con la intención primigenia que el gesto de la artista podría tener, en tanto que la propuesta de Aguirre (2019) consideraría que “el estado del cuerpo en nuestra sociedad tecnificada halla su contrapunto en acciones artísticas que desvelan el lado disciplinar en la arquitectura, el urbanismo y los códigos normativos que rigen el comportamiento”. Sin embargo, el cambio de gobierno que ocurriría días después de la selección del proyecto por la comisión del Pabellón de España haría que los

dardos críticos del periodismo más anquilosado de nuestro país atacasen sobremanera el gesto de Okariz. «Así gastan nuestro dinero», diría Sánchez Dragó en su columna digital de *El Mundo*, «El Gobierno de Pedro Sánchez dilapida 400.000 euros en mostrar al mundo cómo la "artista" vasca Itziar Okariz "mea en diferentes espacios públicos"», titularía el diario de *La Tribuna del País Vasco*. La actitud reaccionaria que enjuiciaría a Okariz da fe de las capacidades efectivas que los modelos represivos tienen cuando lo que queda fuera de la norma se somete al principio de la visibilidad; de alguna manera, parece que la perspectiva foucaultiana más difundida todavía no se ha terminado de gastar. En relación con la economía de la visibilidad planteada por Foucault (2002) en *Surveiller et punir* (1975), este afirmarí:

«Tradicionalmente el poder es lo que se ve, lo que se muestra, lo que se manifiesta, y, de manera paradójica, encuentra el principio de su fuerza en el movimiento por el cual la despliega. Aquellos sobre quienes se ejerce pueden mantenerse en la sombra; no reciben luz sino de esa parte de poder que les está concedida, o del reflejo que recae en ellos un instante. En cuanto al poder disciplinario, se ejerce haciéndose invisible; en cambio, impone a aquellos a quienes somete un principio de visibilidad obligatorio» (p. 174).

Parecería entonces que el devenir reaccionario —que la esfera política española estaría experimentando tras el desgaste de las esperanzas culturales del 15M— quisiera proclamar su voluntad cercando esos espacios de visibilidad, en un ejercicio no de censura, sino de una producción de realidad y rituales sobre la verdad, que afianzase los márgenes culturales que la acción de Okariz vendría a

criticar (hace más de veinte años). La intención de la derecha oligopólica española, cultural y económica, no querría ser la de ocultar el acto de Okariz, concedora del efecto Streisand⁹² que esto podría ocasionar, sino de exponer, dentro de su corriente ciclo de fragmentación de la verdad, el cuerpo de Okariz como un sujeto suplicado por su propio crimen. La acción de Okariz, que en origen se propondría como una matización de las performatividades del cuerpo en función a la ordenación arquitectónica del espacio, podría resumirse en la aproximación que Paul Preciado (1970-) (2013) haría sobre ese mismo asunto, en tanto que —como dice el autor— “podríamos pensar que la arquitectura construye barreras cuasi naturales respondiendo a una diferencia esencial de funciones entre hombres y mujeres. En realidad, la arquitectura funciona como una verdadera prótesis de género que produce y fija las diferencias entre tales funciones biológicas”. El espacio público, como espacio de masculinidad (que tendría su escala símil en los baños públicos masculinos, como escenarios de sociabilidad compartidos), reproduce en sí una construcción somato-cultural del modelo hegemónico desde el que se produce el espacio. Por ello, señalar el delito, enjuiciar a quien lo comete, vendría a proponerse como un modelo reactivo sobre la potencia de la disidencia de Okariz, haciendo hipervisible la potencialidad de esa resistencia camuflada, de esa revolución silenciosa; no tanto a ojos de quienes la perciben como un gesto político, sino ante quienes no disponen de herramientas de razonamiento para

⁹² En honor a la polémica suscitada en 2003 por la actriz estadounidense Barbra Streisand (1942-), el efecto Streisand se entiende como un fenómeno consecuencia del fracaso de una intención de censura, la cual, debido a la difusión que el propio movimiento de ocultación produce, acaba ampliando la información y la atención sobre aquello que quiere ser censurado. En el ejemplo de Barbra Streisand, la actriz denunció al fotógrafo amateur Kenneth Adelman, quien habría fotografiado la lujosa mansión de la actriz en un proyecto destinado a registrar la erosión del mar sobre la costa californiana. La denuncia de la actriz para intentar borrar la fotografía de su domicilio de la campaña de Adelman y, en consecuencia, de Internet, resultó ser totalmente contraproducente, llegando a registrarse casi medio millón de descargas de la fotografía de Adelman antes de que esta fuera borrada por orden judicial. Lo que antes era una información intrascendente, se volvió mediática fruto del propio proceso de censura.

participar en los señalamientos de Okariz, las cuales tampoco se ofrecen en este proceso de visibilización.

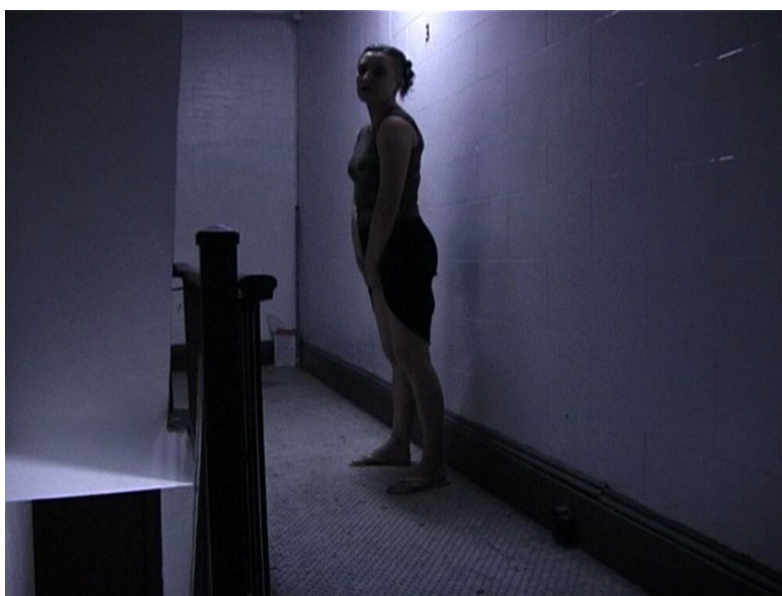


Fig. 80. Itziar Okariz, *Mear en espacios públicos o privados (SoHo Grand Hotel, NY)*, 2000-2004.

En estos términos, mear en público se aleja de la fiesta grotesca del Renacimiento para proponerse como un poder de señalamiento que, desde el ilegalismo revolucionario⁹³, marca espacios de poder y dinámicas de represión sobre el cuerpo, tomando como base los asientos y las necesidades fisiológicas individualmente universales. En este sentido, podríamos matizar una genealogía del mear sobre el poder que bien podría comenzar en Jean-Pierre Duprey (1930-

⁹³ Con relación a la filosofía ilegalista anarquista, surgida a principios del siglo XX y personificada en las figuras de los ladrones Clement Duval (1850-1935) y Marius Jacob (1879-1954), inspirados en la ética del egoísmo moral de Kierkegaard —«lo personal es lo real»— y de la mitológica figura de Max Stirner (1806-1856) —«mi causa es lo mío»—. Como corriente, el ilegalismo se distanciaría de los movimientos anarcosindicalistas para reconocer la potencialidad solipsista de la acción individual frente al estado y la propiedad.

1959) orinándose en la llama de la tumba del soldado desconocido del Arco del Triunfo parisino. Diría Duprey (1965), entre los versos que escribió en el psiquiátrico en el que le encarcelaron tras su gesto: “(...) Pero París arde de un hambre inenarrable / mostrando los desnudos de todas sus miserias / y no es tiempo de risas y de abrazos. (...) Así quise ser yo, / así. / Y orinarme en los símbolos del mundo” (p. 122). Sobre este gesto de Duprey, escribe Alain Jouffroy —citado por catedrático de Literatura de la Universidad de La Laguna, Miguel Pérez Corrales (1955-) (2011), en *Caleidoscopio Surrealista*— “este gesto se distingue en blanco sobre negro de todos los «escándalos» organizados por los movimientos de vanguardia: ni fotógrafo, ni periodista, ni manifiesto, sino la coincidencia extrema del pensamiento y el comportamiento, nada más” (p. 175). En el sentido de Jouffroy, la acción de Duprey —en sintonía con el fervor surrealista que propondrían también otros poetas como Artaud (1896-1948)—, sería una respuesta al problema de la condición humana y a la búsqueda de la naturaleza verdadera, en tanto que esa condición extrema del pensamiento se vería truncada en los propios márgenes de su representación: tras mear en el Arco del Triunfo, Duprey fue juzgado y sentenciado a permanecer 23 días encerrado en un centro psiquiátrico, donde terminaría de escribir los poemas de *La fin et la manière* (1959). Unos días después, se suicidaría en su estudio.

Tras Duprey, la tradición de mear en la calle como práctica estético-política, pasaría por la aproximación háptica de David Hammons meando sobre una escultura de Richard Serra, y, antes de llegar a Okariz, se detendría en el ensayo visual de Sophy Rickett (1970-), *Woman Pissing* (1995), en el que —como cabe esperar— se recogen varias ocasiones en las que tanto la artista como otras mujeres, vestidas con trajes de falda y chaqueta, mean sobre distintos espacios simbólicos del poder

heteropatriarcal londinense, como son el Vauxhall Bridge (desde dónde se puede mirar al edificio del Servicio de Seguridad británico [MI5]), la fachada de una oficina de recursos bursátiles de Old Street o la verja que separa la calle de una instalación de antenas de comunicación en la zona industrial de Silvertown. La pieza de Rickett, como antesala de la producción de Okariz, especifica un señalamiento mantenido en el gesto. El gesto índice con el que ambas artistas especifican un espacio, a través del propio gesto de subversión de sus políticas, marcaría una situación del sujeto especificada en la temporalidad concreta de un presente ontológico; el cual Foucault también definiría en tanto que la presencia de una autoridad en los dispositivos de pensamiento y experiencia. Y es que, como pasaría en el encarcelamiento de Duprey y en la crítica reaccionaria a Okariz, ¿es posible pronunciar los discursos de las fuerzas activas en contra de la norma, sin que haya un aumento de las fuerzas reactivas correlativo a la potencia de la afectividad y del accionar contra los marcos autoritarios?



Fig. 81. Sophy Rickett, *Women Pissing*, 1995.

Foucault (2009) retomaría la retórica kantiana para proponer un punto de enunciación desde el presente, desde el “¿qué pasa hoy? ¿Qué pasa ahora? ¿Qué es ese «ahora» dentro del cual estamos unos y otros, y que es el lugar, el punto [desde el cual] escribo?” (p. 29), como escenario en el que el pensamiento se enfrenta a la verdad desde los mecanismos de la revolución. El filósofo francés retomaría la noción kantiana de la *Aufklärung* [Ilustración] como una respuesta — desde el presente, con dos siglos de distancia— a la interpretación de la capacidad del entendimiento sujetado o escindido a la autoridad con la que Kant describiría los estados de la *Aufklärung* (la exclamación del «¡*Sapere aude!*» kantiano). La búsqueda de la libertad y la autonomía como síntomas de la Ilustración, así como la sujeción a la acción ética racional individual, se centraría en Kant en la libertad

de conciencia, como libertad de expresión y pensamiento en la vida pública, y como sujeción a la ley del Estado en la vida privada. La «minoría de edad» planteada por Kant, desde lo que Foucault señala que “hay minoría de edad cada vez que hacemos coincidir, cada vez que superponemos el principio de la obediencia —confundido con el no razonar— y no sólo, por supuesto, el uso privado, sino también el uso público de nuestro entendimiento” (p. 53), constituiría una relación entre el orden garantizado por el comportamiento y la sumisión a ese mismo orden ético. En función de esto, el «*ethos*» del comportamiento en Foucault —siguiendo la perspectiva kantiana, como cuidado de uno mismo— estaría intrínsecamente relacionado con el actuar y el pensar sobre los mecanismos de control y poder que constituyen las normas hegemónicas de la vida, tanto privada como pública. El proceso de señalamiento sobre el presente (que se hace patente en las prácticas urinarias de Duprey, Hammons, Rickett y Okariz) marcaría ciertos constructos radicales que ejecutarían las reglas discursivas y los pragmatismos del discurso social.

Mear sobre los elementos contruidos desde el poder, como son los espacios sobre los que estos artistas orinan, se estructuran como una disidencia de la norma, de la tutoría de la regla y de la servidumbre a los comportamientos estipulados: a posibilidad de desplegar la existencia, sin la condicionalidad de las normas, configurando un señalamiento que marca una salida inestable, causada por las condiciones de los prejuicios, desde la que producir un marco de libertad. Desde lo que Kant definiría como «minoría de edad», en tanto que la sujeción a la norma, Foucault reconoce que externalizamos los comportamientos de la norma cada vez que superponemos el principio de la obediencia —confundido con el no razonar— y no solo, por supuesto, el uso privado, sino también el uso público de nuestro

entendimiento. Lo que somos hoy en día, según Foucault, con relación al iluminismo del *Aufklärung*, como elemento fundamental de la construcción de nuestro presente, se propone en el aquí y ahora como una salida, como una tarea, una obligación y un proceso, dando pie a la paradoja de la libertad ilustrada que marcaría la crítica foucaultiana a Kant. Para que esta salida sea posible, Foucault nos recuerda que debe distinguirse el campo de la obediencia del campo del uso de la razón, el uso privado y el uso público de Kant: un razonar sin fines ni prescripciones, interpretando que el uso público de la razón es un marco universal cuya normatividad es una construcción abstracta y su uso es revolucionario, y un uso privado de la razón en cuyos gestos debe haber una concordancia política entre la justicia de los actos y los escenarios discursivos sobre los que se establece, cuyo uso debe ser crítico en función de lo que el presente es. En esta distinción se da el uso de un modelo discursivo que ya hemos visitado en este trabajo y que Foucault define como «parresia», que, marcada por el *ethos* filosófico kantiano, no tendría tanto que ver con una dirección de conciencia hacia el otro, sino una constitución de un cultivo de sí, subjetivo, personal, privado, pero que solo puede darse en su relación con el otro. Foucault señala:

«Como ven, en el caso de la *parrhesía* estamos sin duda ante una noción situada en la encrucijada de la obligación de decir la verdad, los procedimientos y técnicas de la gubernamentalidad y la constitución de la relación consigo. El decir veraz del otro, como elemento esencial del gobierno que él ejerce sobre nosotros, es una de las condiciones fundamentales para que podamos entablar la relación adecuada con nosotros mismos que nos dará la virtud y la felicidad» (p. 61).

En este sentido, mear en la calle se presenta como un discurso de parresia, como una tarea política, que nos permite pensar en una resistencia posible a eso que

somos, a un poner en crisis aquello que debemos ser y que en última instancia nos incitan a pensar en otros modos de vida posibles, señalando los escenarios que marcan los modos de vida presentes.

8.3. Robar

La propiedad es un robo. Este mantra repetido por las corrientes anarquistas del siglo pasado y del presente encuentra su origen en las formalizaciones socialistas del autor Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), que estarían en permanente discurso con la dialéctica de Marx, bidireccionalmente. Las críticas de Proudhon al ámbito económico, en la línea que posteriormente desarrollaría Bakunin (1814-1876), desde la asimilación libre del pensamiento marxista con un carácter utópico, quedan envueltas hoy en una referencia parcializada, recuperando del autor únicamente ciertos planteamientos que versan sobre los principios de la justicia, el equilibrio y la armonía en lo relativo al paradigma de la propiedad privada. La libertad, como fuerza de la colectividad soberana, planteada por Proudhon, tomaría la forma de una revolución permanente, un progreso constante alejado del determinismo del devenir. La abolición de la propiedad, o más bien su sobrentendimiento definido como propiedades legítimas e ilegítimas, sería el síntoma principal que el anarquismo tomaría como eje vertebrador desde Proudhon hasta las Internacionales obreras, en tanto que «la propiedad es un robo» sería el sintagma que el anarquismo habría utilizado para determinar ese proceso de institucionalización de la propiedad como un axioma incoherente. Desde esta perspectiva, la propiedad se fundamentaría en un método de aplicación

imposible, a partir de la definición latina de la propiedad como *jus utendi et abutendi* —el derecho a servirse y el derecho a disponer de la cosa—. La propiedad entraría así en contradicción consigo misma al definirse como un derecho a robar a otros su producto (base fundamental de las economías liberales capitalistas). Por otro lado, las corrientes anarquistas radicantes en Proudhon también contemplan la potencialidad de la propiedad, como derecho natural, en tanto que legítimo, recíproco y universal, que otorgaría esa potencia a la sociedad misma, nunca al régimen usufructuario individual. En este sentido, la propiedad, en tanto que fuerza colectiva, anularía también la producción del trabajo como una salarización del trabajador individualmente, en pro de una universalización de la potencia de trabajo general, tanto coetánea como históricamente. Es hasta este punto que el anarquismo sigue recuperando a Proudhon, porque, una vez llegado el momento de repartición de la propiedad, como bienes del producto, el autor francés trataría de instalar un modelo familiar patriarcal y autárquico que se acercaría peligrosamente a los modelos económicos comunistas-estatistas y fascistas de finales del siglo XIX. En este punto, el modelo económico de Bakunin vendría a situarse de forma crítica contra el modelo mutualista proudhoniano, y lo hace a través de la fuerza real del colectivismo: un movimiento crítico que volvería a replicar un enfrentamiento paradigmático en los pensamientos económicos, y que tendría su máxima en Kropotkin (1842-1921), con un excesivo optimismo que parecía no mirar a los marcos más deprimidos de la sociedad global.

Definida así, desde esta más que breve definición anarquista, las problemáticas de la propiedad evocan una nueva pregunta: ¿qué es robar? Desde la reflexión filosófica histórica, el acto del robo (en tanto que usurpación de la propiedad del otro) sería catalogado como un acto deleznable que, desde el pecado agustiniano

al imperativo categórico kantiano, romperían un acuerdo moral entre los individuos de la sociedad. San Agustín (2015) se cuestionaría: “¿Cuándo un cristiano se atreverá a decirme que es bueno robar las cosas ajenas, si ni siquiera osa decir que es bueno aferrarse con tenacidad a las propias?” (p. 941). Asimismo, Kant (2007) señalaría que “este principio del egoísmo o de la propia utilidad es quizá muy compatible con todo mi futuro bien estar. Pero la cuestión ahora es ésta: ¿es ello lícito? Transformo, pues, la exigencia del egoísmo en una ley universal y dispongo así la pregunta: ¿qué sucedería si mi máxima se tornase ley universal? En seguida veo que nunca puede valer como ley natural universal, ni convenir consigo misma” (p. 36). Sin embargo, pensar el acto del robo, desde la contradicción de la legitimidad que ese mismo acuerdo supone, anularía este convenio que, en un marco utópico, no sería ni efectivo ni realista como proyecto. Inscrito en el marco de producción neoliberal, el acto de robar no viene a defender una tenacidad de la propiedad, sino la práctica de su propia borrosidad y, de igual manera, no viene a proponer una ley universal, sino a revelar que el marco de institucionalización de la propiedad es un imperativo hipotético que se vuelve norma tras un proceso de asimilación, no acordado, sino impuesto a base de un ejercicio de pulsión restrictiva y pasivamente erótico. Restringir la hegemonía del acuerdo, ni universal ni específico, pondría en tela de juicio la condición de acceso a la propiedad en pro de una emancipación que se aproxima a la igualdad. Robar es así un acto que se opone a la filiación abstracta con el poder y a la relación con el sistema de la riqueza económica, desaprobando el acuerdo somatizado de la propiedad privada, reflexionando sobre la forma esquemática que el robo tiene como producto de la propia ideología capitalista y, en última instancia, articulando mecanismos de apropiación política de sus marcos de visualidad —en función de la gracia del escamoteo—.



Fig. 82. Ann Messner, *Surveillance (stealing)*, 1978.

Entraríamos entonces en un terreno resbaladizo en el que el acto del robo no debería estar acusado tanto por sus condicionantes morales, aunque nunca deberíamos descartar el punto de enunciación de quién roba y de quien tiene en propiedad, sino por una lectura de señalamiento político de los propios mecanismos abstractos del sistema de propiedad. Pongamos como ejemplo la acción de Anne Messner (1952-) *Surveillance (stealing)* (1978), en la que la artista roba, buscando un punto de máxima visibilidad para las cámaras de seguridad, una camiseta blanca durante las rebajas de verano, en una tienda de la multinacional C&A, en la ciudad alemana de Colonia. La acción de Messner responde a dos formas de enunciación. Por una parte, robar a una multinacional es un acto de defensa política, tanto propia como externa. La realidad subyacente a los modelos de la propiedad en los grandes distribuidores de la industria textil, entre los que incluiríamos a empresas como C&A, H&M y a las empresas del *lobby* de Inditex, es tan conocida como opaca. Si bien es sabido que estas empresas obtienen los

productos que comercializan del robo de la potencia de trabajo del continente asiático y del norte africano, ninguna de ellas se presta voluntaria a desvelar qué empresas trabajan para ellas, en un ejercicio de ocultamiento que se tornaría crítico para que sus procesos de propiedad resultasen legítimos. Esta situación se ha visto agravada en los últimos años: si, en 2012, algunas ONG como SETEM calculaban que 223.000 personas trabajaban para Inditex en Bangladesh, muy por debajo de las condiciones mínimas de seguridad laboral y económica, en 2019, CC. OO. calcularía que el número de trabajadores habría aumentado hasta 513.000 personas, mientras que las condiciones apenas se habrían revisado más allá del acuerdo firmado por sindicatos y empresas tras el asesinato de 1.134 personas en el derrumbe del edificio Rana Plaza, de Bangladesh, en el que se alojaban las principales factorías textiles de empresas como Inditex, Primark, Benetton o El Corte Inglés. De igual manera, en alusión a la sustracción de la propiedad de C&A cometida por Messner, su gesto viene a resignificar el contexto político que atravesaría la compañía, tanto dentro de la industria textil como individualmente, porque ni que decir tiene que la compañía opera el marco de explotación laboral, fundamentalmente desde Pakistán, donde, junto a Inditex y Bestseller, lleva más de diez años impidiendo un acuerdo con los sindicatos trabajadores. Así lo denunciaría SETEM (2022) el año pasado, coincidiendo con el aniversario del incendio de la fábrica Ali Enterprises, productora de C&A, Inditex y Bestseller, entre otros, en el que murieron 250 trabajadores:

«El informe da cuenta de las espantosas violaciones a la seguridad que ocurren en las fábricas de Pakistán. Los y las trabajadoras que suministran a C&A, H&M y Bestseller informaron sistemáticamente de que las salidas estaban bloqueadas en sus fábricas. En las fábricas que producen para H&M y Bestseller también se denunció haber presenciado explosiones

y haber estado expuestos a descargas eléctricas y sustancias nocivas. Desde las fábricas de Zara y H&M declararon haber presenciado un incendio en sus fábricas. Esto se suma a los informes públicos sobre fugas de gas y explosiones de bombonas en las fábricas de Bestseller y H&M. La mayoría de las personas encuestadas para el informe informaron de la ausencia de escaleras y salidas ignífugas.

Aunque los altos cargos del Acuerdo han recomendado el inicio de un programa en Pakistán, los representantes de las marcas en el Comité Directivo, entre ellos Inditex (Zara), H&M, C&A y Bestseller, se han negado a unirse a sus homólogos laborales para apoyar el inicio. En cambio, los representantes de las marcas han conseguido retrasar una y otra vez el proceso, hasta el punto de que su postura no sugiere precaución, sino obstrucción intencionada».

El gesto de Messner, robándole a C&A, es un gesto indéxico, de pleno señalamiento político: su acción vendría a reconocer la ruptura con un acuerdo que, de base, sería ejecutado en desacuerdo con el contrato social. Al robar la camiseta, Messner se estaría aproximando a la lectura del proceso de consumo, desde la misma perspectiva que se acercaría Jean Baudrillard (1929-2007), en tanto que una indicación sobre el proceso de significación del modelo productivo-consumista y del proceso de clasificación y diferenciación social del valor simbólico. La camiseta blanca, como signo, en el gesto de Messner es llevada más allá del deseo erótico del estatus capitalista, en el que la interrupción momentánea de su consumo no frenaría la ciclicidad del mecanismo de reposición de un gran almacén de ropa, pero sí se implicaría con la propia dinámica de consumo (no habría oposición, sino diferenciación), obstaculizando el proceso de compraventa no como una aspiración

al producto, sino desprovveyendo al objeto de la necesidad y del deseo, tanto individual como colectivo.

Desde esta perspectiva baudrillardiana, este gesto de Messner se produciría como un movimiento de comunicación, que incidiría sobre los propios significados sociales y culturales del sistema de consumo, intercambiando una serie de signos en el conjunto social, porque, así como la producción siempre será colectiva, el consumo, también lo es. Diría Baudrillard (2009) que “el individuo consume para sí mismo, pero cuando consume, no lo hace solo (ésta es la ilusión del consumidor, cuidadosamente mantenida por todo el discurso ideológico sobre el consumo), sino que entra en un sistema generalizado de intercambio y de producción de valores codificados, en el cual, a pesar de sí mismos, todos los consumidores están recíprocamente implicados” (p. 81). El esquema de consumo como un tránsito de comunicación, en el que los signos son consumidos como tal, acreditados por su función en el entramado de lo social, propicia un esquema de reproducción en el que la imagen —cuyo máximo referente en el esquema sería la publicidad— se propone como un escenario en el que sucede lo real.

En este escenario, Messner propondría su segunda capa de enunciación en la pieza de *Surveillance (stealing)* dando corporalidad real al acto, dentro del mismo esquema de producción y consumo. El escamoteo, como disciplina que diferenciaría una forma de consumo de otra, va a dotar a las prácticas del robo de un marco de visualización específico. La visualización en el escamoteo va a marcar un punto de enunciación pragmático para un fin a través de la creación de un efecto irreal, es decir, va a modular todo el mundo en el que se encuentra, a favor de su

propio acto, va a aprovechar todas las leyes universales que se adecúan al espectro visible para enunciar silenciosamente un comportamiento otro dentro de esas mismas leyes. En estos términos, podríamos rescatar otras acciones, como la que lleva a Fermín Jiménez Landa a robar un paquete de levadura del Mercadona, haciendo pasar el producto por un teléfono móvil, mientras recitaba en voz alta, como si hablase con alguien a través de la caja de fermento, frases descriptivas de lo que estaba haciendo en ese momento como “ahora estoy pagando, cariño” o “estoy en la cola del supermercado”. El escamoteo en Jiménez Landa difiere del de Messner en tanto que su gesto va a permanecer oculto hasta que su marco de representación se vea alterado, proponiéndose así una matización de contrarios en dos esquemas de consumo distintos: el de la autarquía comercial y el del mercado del arte. El escamoteo de Jiménez Landa se acerca más a la idea que Jorge Luis Marzo (1998) propondría en el catálogo de la exposición *Escape* (1998), en la Sala America de Vitoria, en tanto que el gesto del artista se aventura a ser revelado en los márgenes de la práctica artística, confiando en la fusión del espectador con la escenificación que la acción plantea. Como afirmaría Marzo,

«(...) la creación de ese efecto se proyecta para ganar del público una predisposición a verlo todo, incluido el espectador sobre el escenario, como virtual. Tanto el truco como el efecto son fenómenos virtuales. La realidad de la escena se suspende así en un interregno paradójicamente continuo, perfectamente aplicable si se buscan estados de conciencia consensuados, acrílicos» (pp. 161-162).

Por el contrario, la acción de Messner alude en su propia realización a la revelación del truco, incluso dentro del mismo sistema de vigilancia que el modelo de la propiedad privada lleva a establecer en los espacios de consumo, que no es sino un entramado de visualizaciones que aventuran, de por sí, la propia incongruencia del

sistema. El entramado de vigilancia dentro de los espacios de consumo retrae al escenario los sistemas penitenciarios del siglo XVIII, con el más que conocido sistema panóptico, desde el que se replicarían todos los modelos de consumo dentro del paradigma de la distribución desequilibrada de la producción —un estudio más que revisitado a partir del *Surveiller et punir* de Foucault (2002)—, lo que conlleva a cuestionar si los escenarios de consumo en los que la propiedad adquiriría su cuerpo matérico actúan realmente como especificidades de un concepto universal.



Fig. 83. Fermín Jiménez Landa, *Royal*, 2013.

En términos intermedios a Messner y a Jiménez Landa, podemos encontrar la acción de Zevs, *Visual Kidnapping* (2004), en la que el artista recorta la figura de una modelo de una gigantesca lona publicitaria en la céntrica Alexanderplatz de Berlín y por cuya imagen pidió un rescate de 5 millones de euros. Zevs actuaría en el robo de la imagen, desde los términos de un secuestro, contra los márgenes propios de la publicidad, en la que se identificarían todos los procesos, relaciones y

funciones del proyecto de consumo. El sistema de vigilancia que Zevs elude reflejaría un modelo de producción de vigilancia sobre el cuerpo (en este caso, sobre el que permanece), que se identificaría primero con el régimen de visualidad cultural y luego con la desaparición del modelo a replicar. Un modelo que Baudrillard (2009) —aunque quizá no sea el autor que más se centre en estos términos— reconoce como un error fantástico en el modelo liberal de reproducción de significados en el sistema de consumo. En este sentido, el autor diría que “esta pulsión es la que, más allá de las determinaciones de la moda (digámoslo una vez más, indiscutibles), alimenta este encarnizamiento autodestructivo irreprimible, irracional en el que la belleza y la elegancia, que constituían la meta original, ya no son sino un pretexto para un ejercicio disciplinario cotidiano, obsesivo” (p. 174).

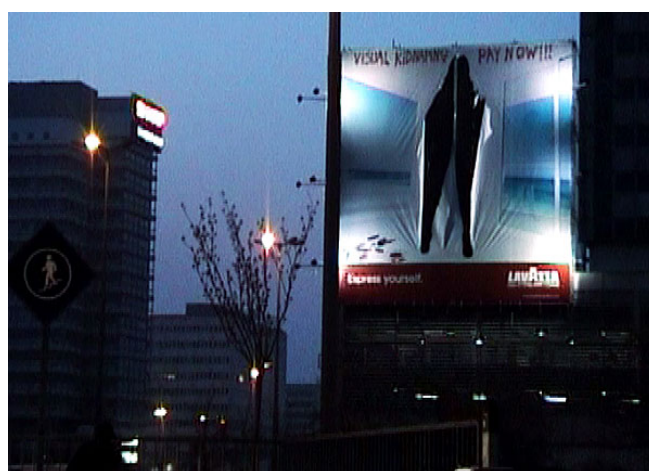


Fig. 84. Zevs, *Visual Kidnapping*, 2004.

Abiertos estos términos, sería interesante analizar esta perspectiva del robo desde otro modelo de sustracción de códigos y signos de los sistemas de producción y de los sistemas de consumo. En este sentido, lanzamos una nueva pregunta: ¿qué es un secuestro? Veamos dos ejemplos. Por un lado, la Euskal Artisten Elkarten

[Asociación de Artistas Vascos], de la mano de Txomin Badiola (1957-) y de Ángel Bados (1945-), en una acción que se ha venido a llamar *Acción 'El Museo'* (1983), secuestrarían —en los términos más políticos que este tipo de semióticas pudiera revelar inscritas en el contexto vasco de la Transición— la escultura *Homenaje a Malévich* (1957), de Jorge Oteiza. El plan perpetrado consistiría en robar la escultura expuesta en el Museo de Bellas Artes de Bilbao para entregarla bajo el cuidado del Ayuntamiento de Bilbao, representado en la acción como un escenario de expresión democrática. En la acción de Badiola y Bados, el Museo de Bellas Artes de Bilbao se significaría como parte de un modelo de producción —cultural, en este caso— que, en términos generales, cumpliría con las funciones de privatización en los años del entusiasmo, que no son sino el inicio de los proyectos de la industria cultural en el Estado español, todavía afectado del tufo franquista del que se acababa de salir. En este contexto, la obra de una serie de artistas jóvenes que habrían encontrado su espacio dialéctico en el Bilbao de los años ochenta del siglo pasado, se encarnaba como una nueva escena que se posicionaría a través de la tradición de la escultura vasca en los nuevos corredores de las perspectivas artísticas contemporáneas. Es desde ahí que Badiola, Bados y algunos artistas más jóvenes —como Pello Irazu (1963-), Jon Mikel Euba (1967-), o Ibon Aramberri (1969-)— resignificarían, dentro de su propio sistema de producción simbólica, la obra (y quizá también el mito) de Oteiza. Por otro lado, pero no muy lejano, encontramos ciertas similitudes con el *Kidnap Attempt* (1978) que Tony Labat (1951-), con ayuda de Mike Osterhout (1949-) —en la breve colectividad que vinieron a llamar Red & The Mechanic—, realizaría al intentar secuestrar al también artista Lowell Darling (1942-) mientras este desarrollaba un acto de campaña de su proyecto *Statewide Campaign for Governor* (1974-1979), en el cual se postulaba como gobernador del Estado de California. La acción de Labat, influenciada por la

aproximación que el artista había tenido a la escena punk de San Francisco (menos jocosa de lo que parece, por lo caricaturesca que se presenta), pretendió secuestrar activamente a Darling, con lo que ello conlleva, siguiéndole, acosándole, estudiándole durante los días previos al intento de secuestro y agrediendo físicamente una tarde del 4 de junio de 1978, mientras Darling iba de camino a una cena benéfica de alta alcurnia, para meterle en su pequeño Chevrolet Vega de dos puertas (razón que imposibilitó el secuestro). En una entrevista con el curador Glenn Phillips, Labat (2008) diría: “crecí con fuertes convicciones políticas y realmente entendí lo que Jello Biafra intentaba hacer (...) no era tanto una cuestión de ganar o perder. Yo creía en la idea de que un artista intentara seriamente influir en la política. Pero veía a Lowell Darling como un payaso” (p. 153).

De alguna manera, ambas acciones se presentan como gestos sutiles que pretenden un señalamiento político sobre ciertos ejercicios que pretenden legitimar la violencia, desde un ejercicio de toma de conciencia sobre las posibilidades y potencialidades de esa misma violencia aplicada sobre quien pretende monopolizar su uso. Esos ejercicios de violencia activa se enfrentan a los procesos democráticos desde una intención ácrata, con la que se pretenden revelar los poderes de legitimación de la violencia en los procesos de institucionalización de los marcos políticos. Estos gestos no pueden sino entrar en contradicción con las máximas libertarias que proclaman, y es que el uso de la violencia contra las estructuras de poder —sutil o explícita— solo puede darse como un movimiento crítico en el que la violencia no implique una opresión, sino una mediación. De alguna manera, estos movimientos ácratas plantean el secuestro como una metodología comunicativa en la que quien secuestra y quien es secuestrado interceden en el diálogo entre dos procesos de legitimidad. Sin embargo, estos

procesos comunicativos quedarían permanentemente inconclusos puesto que, en sí mismos, no cabría una síntesis final que pudiera superar las contradicciones propias del disenso discursivo. El secuestro de Oteiza por parte de la Euskal Artisten Elkarten —tal y como el colectivo mismo defendió en las declaraciones tras la liberación de la pieza y su retorno al pueblo— responde a una violencia inherente a los procesos de turistificación y al almacenaje mausolístico del museo, que los artistas critican como “una falta de conciencia crítica y un espíritu casero y ridículo, de retaguardia respecto a las instituciones dedicadas al arte en cualquier pequeño país” (Elu, 1983). Por su parte, el secuestro de Lowell Darling por parte de Red & The Mechanic se ejerce como una señal de la incertidumbre, entendiendo esta como el proceso institucional característico de los márgenes democráticos, en el que los procesos democráticos se acercan peligrosamente a los totalitarismos a través de la difusa línea divisoria entre sociedad y Estado. De alguna forma, Labat y Osterhout dibujan esa segmentación como un distanciamiento de la ley, sobre la que Darling sustentaba su proyecto, en cuya agencia se provocaría un proceso diferenciador entre la actuación política de uno y de los otros dos. Estas aproximaciones ácratas a la implicación del arte en el desarrollo de un horizonte utópico vendrían a definir ciertas corrientes que, desde distintos focos culturales y atravesados por distintas realidades políticas, describirían a partir de los años ochenta (o más bien de los noventa, en el caso del Estado español) una aproximación a la actuación política sobre los marcos de la libertad y de la propiedad pública. De esta manera, se destaca —y así lo demuestra el devenir artístico tanto de los artistas de la Euskal Artisten Elkarten como de Red & The Mechanic— un proceso de resignificación de los lenguajes que pretendía huir de las contradicciones intrínsecas del empleo de la violencia, a través de unos usos diferentes de las propuestas políticas en lo relativo a la construcción de imaginarios

colectivos (véase a Badiola generando la catalogación más específica de Oteiza hasta la fecha y a Labat convirtiéndose en boxeador profesional y profesor del San Francisco Art Institute).

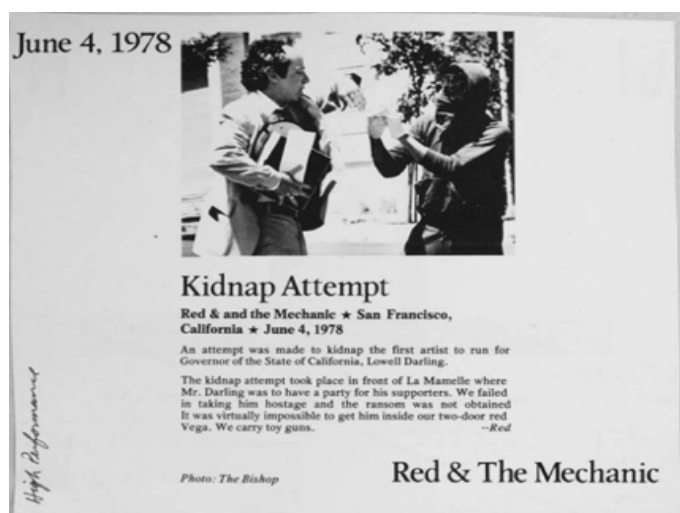


Fig. 85. Euskal Artisten Elkarten, *Acción 'El Museo'*, 1983.

Fig. 86. Red & The Mechanic, *Kidnap Attempt*, 1978.

8.4. Mímica del curro

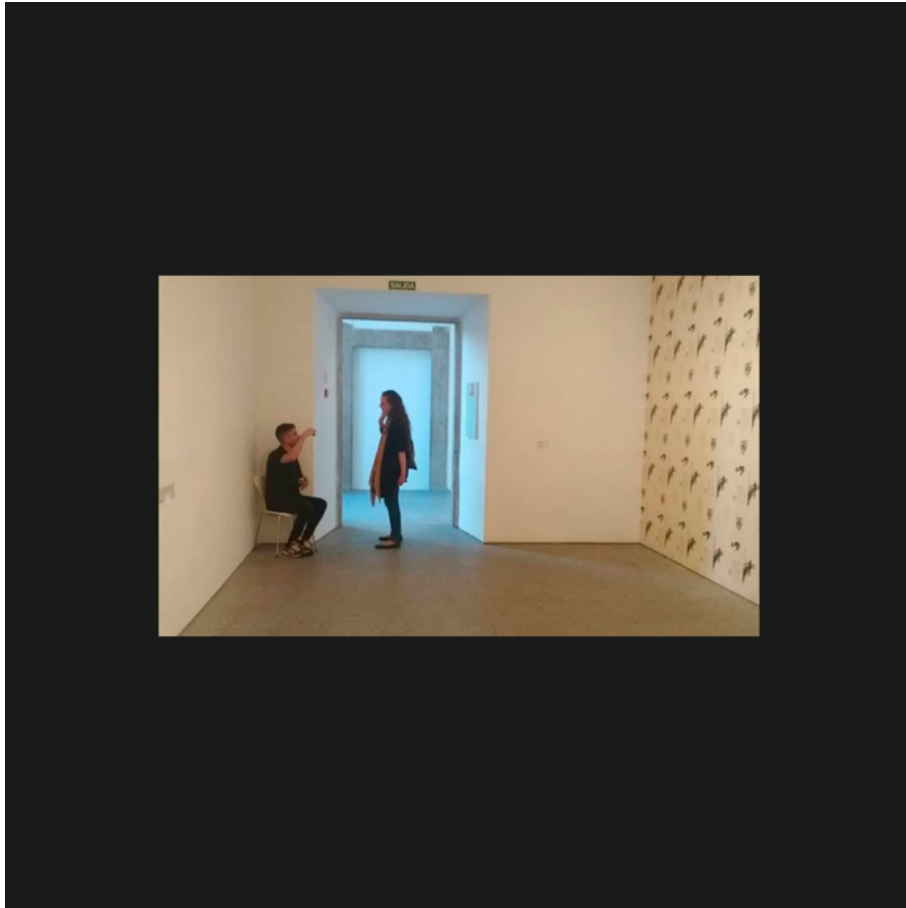


Fig. 87. Álvaro Porras Soriano, *Currar gratis en la exposición "Segunda Vez" de Dora García*, 2018.

La «nuda vida», como concepto fundamental en la aproximación que Giorgio Agamben (1942-) hace a la biopolítica foucaultiana, quedaría definido en términos del filósofo italiano como la organización radical de la concepción política occidental, llevando el concepto biopolítico más allá de la mera adecuación del Poder a una intención de control de la relación esquemática del «Hacer vivir – Dejar

morir» a los individuos inscritos en el sistema de bienestar de los Estados. Para Agamben, la nuda vida respondería a una constitución de la vida en la que los límites propositivos de las formas de exclusión e inclusión se ven difuminados por la excepción convertida en regla. Aplicada al marco de producción capitalista neoliberal, esa excepción tomaría una forma específica en tanto que marco de restricción de los mecanismos del biopoder, bajo el concepto abstracto de «dinero». El dinero, como vínculo de dependencia entre agentes que interactúan dentro de los márgenes del sistema capitalista —asalariado, empleador y financiero—, quedaría descrito, desde los términos de nuda vida, por el economista francés Frédéric Lordon (1962-) (2015) en tanto que “la relación salarial no es posible más que haciendo de la mediación del dinero el pasaje obligado, el punto de pasaje exclusivo del deseo basal de la reproducción material” (p. 29). El dinero, como objeto de deseo basal, sería entonces una expresión subjetiva tanto de los mecanismos sociales colectivos como de las sideraciones individuales, generando así un constructo político general en el que la dependencia del dinero es el pilar fundamental de la constitución social y de la identidad personal en los pilares del sistema de reparto de los bienes y las propiedades del modelo capitalista.

La relación entre el dinero y el sujeto, como salario, en función de la constitución biopolítica de las vinculaciones interpersonales que en ella se dan, atendería así a un principio de dominación jerárquica en el que la necesidad y el deseo enrolarán a los agentes que performativizan sus roles salariales en una dinámica de heteronomía material. Si el dinero es la pulsión del deseo en todas sus expresiones, en tanto que todas las materialidades que se dan desde tal pulsión estarían adecuadas al mismo margen jerárquico, sería extremadamente complejo ejercitar ningún proceso de matización sobre la voluntad real del sujeto por inscribirse en el

proceso de servidumbre de la mediación capitalista. No hay trabajo voluntario, por más provechoso y reconfortante que pueda ser el empleo, a pesar de lo que puedan decir los impulsores de la inquietante corriente neoliberal que se ha proclamado desde los sectores tecnocapitalistas en el momento de la encriptación de los recursos materiales del capitalismo global. La servidumbre laboral, como epicentro fundamental de cualquier sistema de intercambio de riquezas —que no es sino el robo de las propiedades—, respondería así a una metafísica de la subjetividad irresoluble en la que nadie es dueño de sus deseos, al menos no de la intensidad con la que se desea. Lordon asegura que “son las estructuras sociales, en el caso salarial las de las relaciones de producción capitalistas, las que configuran los deseos y predeterminan las estrategias para alcanzarlos: en las estructuras de la heteronomía material radical, el deseo de perseverar material y biológicamente está determinado como deseo de dinero, que está determinado como deseo de empleo asalariado” (p. 35).

De esta manera, enrolarse en el sistema de producción asalariada no puede responder a una voluntad, sino a una acción performada en la que la identidad del asalariado hace uso de su cuerpo como actante de un deseo manifiestamente externo. El *obsequium* spinozista desde el que Lordon plantea la afectividad de los cuerpos en el sistema de la nuda vida capitalista, en el que el disfrute de la recompensa —tanto la salarial como la dignificación— estaría encaminado a adecuar la *performance* laboral al propio deseo del sujeto para el que se trabaja, iguales en apariencia, pero con deseos intrínsecamente enfrentados, porque el proceso de privatización solo podrá darse en uno de los sentidos de la relación. De esta manera, la *performance* laboral tiene la potencia dual de afectar y ser afectado, en tanto que todos los agentes de la ecuación laboral estarían inmersos

en una serie de performatividades pulsionadas por la intención propia; todas ellas son tan pasivas como activas, todas ellas son liberadoras y alienantes, en función del ceñido espectro de realidad que permite la fijación de un deseo obtenido por los medios de producción capitalista. Como ejemplo de este diálogo de potencias de actuación en las relaciones laborales, Lordon propone algunas de las respuestas que el artista francés Julien Prévieux (1974-) ofrece como interacción sincera a ciertas ofertas laborales. En sus respuestas, que llevan por título *Lettres de non-motivation* (2004-2007), la *performance* de Prévieux propone una relectura de la bidireccionalidad del diálogo capitalista, en la que la inercia erótica que perpetúa el común recorrido de la metodología laboral se ve interrumpida por una de las partes, que, simple y llanamente, no quiere trabajar en las condiciones laborales que el empleador propone. Por ejemplo, en una carta enviada como respuesta a una oferta laboral lanzada por el *holding* de distribución minorista Les Mousquetaires para un contrato de prácticas, Prévieux (2007), en una misiva enviada el 14 de marzo de 2004, contesta de la siguiente manera:

«Querido Señor/Señora. Le escribo a raíz de su anuncio en el periódico *Le marché du travail*. Tengo la impresión de que te equivocaste al redactar tu oferta de trabajo: "Y quieres... triunfar... cobrar el 65% del SMIC durante 6 o 9 meses". No entendía la relación de causa y efecto entre un deseo aparentemente desbordante de triunfar y un salario tan bajo. Un error tipográfico debe haberse deslizado accidentalmente en el texto, a menos que un salario tan pequeño por sí solo dé el deseo de tener éxito y dejar el puesto de uno de inmediato. En este caso, parece que el potencial candidato prefiere optar por ver a tus competidores, antes de ponerse en contacto con su empresa. Paradoja flagrante que os dejo para que intentéis desentrañar. Por mi parte, rechazo su oferta pidiéndole en el futuro que

evite este tipo de errores. A la espera de su respuesta, acepten, señora, señor, la expresión de mis distinguidos sentimientos» (p. 23).

De esta manera, la acción de Prévieux se ordena con una modulación unilateral de los deseos laborales que señala tanto una opacidad específica del sistema laboral —en una función estereotípica de un afecto no deseado (el triunfo, un salario bajo...)— como la injerencia que supone reflejar esa misma falta de deseo en una relación dialéctica que lo da por hecho. Como dice Lordon (2015):

«La carta de no-motivación de Julien Prévieux es menos una declaración de interés específico que la afirmación de una normalización social general, ofrecida como predisposición genérica a la vida salarial, a través de lo cual se muestra adicionalmente la congruencia del empleo salarial con un orden social completo —no vivimos simplemente en una economía capitalista, sino en la sociedad capitalista—» (p. 102).

En este modelo de intermisión de congruencias, el capitalismo adoptaría algunas de sus formas más complejas en ciertas prácticas o iniciativas laborales que han devenido a reconocerse como capitalismo afectivo. Este sistema de capitalización retrae para dentro de sí las pocas posibilidades de emancipación del régimen laboral a las que se podría optar; y lo hace con una intención certera, la de volver indistinguible los principios de la economía extractivista de vida del empleado de los principios de comunicación afectiva que, fuera del régimen laboral, podría darse independientemente a la *performance* desarrollada por el trabajador. Juan Martín Prada (1971-) (2011) definiría el modelo del capitalismo afectivo en tanto que “lo que habría sucedido en nuestros días es que las interrelaciones afectivas y vitales en general se han vuelto directamente productivas, al ser radicalmente parasitadas por las grandes corporaciones de las telecomunicaciones. Se trata de la progresiva

conformación de un Sistema-red en el que producción de vida social y producción económica son ya indistinguibles e incluso intercambiables” (p. 32). Este modelo, fruto de la expansión de las metodologías mercantiles de Internet, se habría expandido rápidamente a cualquier función del ámbito laboral en las que el ámbito de lo político adecuaría las pulsiones, las afectividades y los deseos, y que, en última instancia, vendría a recorrer los límites de la identidad como constructo atravesado por esas mismas adecuaciones a la vida.

La vida en el hipercapitalismo afectivo no podría entonces darse al margen de los procesos de capitalización de la sociedad, en una espiral de consumo y producción que nos transforma en actantes contantes de nuestra propia *performance* laboral, enunciada como identidad política. De alguna manera, la *performance* laboral quedaría atravesada en común con el florecimiento de las industrias culturales de la comunicación, por la propia actitud performática con la que los afectos se reproducen en los marcos sociales no específicos. Un ejemplo de esta dinámica, en la que la potencialidad de la actuación social deviene un margen de producción salarial, lo podemos encontrar en los trabajos realizados por el artista de origen búlgaro residente en Nueva York, Daniel Bozhkov (1972-), como el proyecto *Training in Assertive Hospitality* (2000). En este proyecto, Bozhkov, durante los tres meses que le permitió su contrato laboral, actuaría como *people greeter* en un hipermercado Wal-Mart de un pueblo llamado Skowhegan, en el Estado estadounidense de Maine, poco después de emigrar desde Europa al país norteamericano. En el contexto español, no estamos para nada familiarizados con el empleo de *greeter*, dado que aquí una parte de las funciones de un trabajador con un puesto similar, como es la de reponer las estanterías vacías durante el horario de ventas, queda suplida por los trabajadores generales del supermercado,

en una repartición de tareas basada en turnos. En cambio, la figura del *greeter* en Estados Unidos conecta directamente con la identidad cultural de la empresa Walmart, que sería, en los años ochenta del siglo pasado, la encargada de volver a traer a la puerta del supermercado a un recepcionista encargado de saludar a los clientes a su entrada. Así, la figura del *greeter* esconde dentro de sí esta dinámica de implicación afectiva total con el marco laboral asalariado, un trabajador que siempre esté de buen humor, que se presente a los clientes con la confianza de un amigo y que esté dispuesto a ayudar a quien se lo solicite de cualquier forma (llevando las bolsas hasta el coche, alcanzando los productos de las estanterías superiores) y, fundamentalmente, que demuestre su asertividad ante las situaciones incómodas que puedan suceder en el transcurso de la jornada laboral. Sin embargo, el puesto del *greeter*, en origen y práctica, devendría de una función específica mucho más psicótica de lo que puede llegar a parecer, escondiendo en su simpatía una lectura prejuiciosa del cliente y estando encargado de identificar a posibles escamoteadores a su entrada, con la obligación de comunicar al servicio de seguridad del establecimiento su sospecha. En resumidas cuentas, la *performance* laboral de Bozhkov se vería inscrita en un proceso de identificación total de las cualidades y las capacidades emocionales del trabajador al servicio de una empresa, que ni mucho menos podría caracterizarse por un cuidado empático de sus clientes y asalariados, a cambio del sueldo mínimo y sin derecho a propinas. Aun así, no podemos dejar de entender el gesto de Bozhkov como una disidencia, puesto que —como declara el artista—, aunque necesitaba el trabajo para poder adquirir la ciudadanía e ingresos suficientes a su llegada a Estados Unidos, parece que nunca perdió la perspectiva de la performativización de los comportamientos específicos que el marco de producción le exigía, manteniendo una actitud de difusión de los márgenes entre la práctica laboral y la práctica artística, no solo

como un proceso de recapitalización de la obligatoriedad de la vida nuda inscrita en el sistema salarial llevado a los escenarios del arte, sino como una demostración, una enunciación, de la proximidad que existe entre ambos marcos de producción de signos culturales aunados en un proceso de somatización del deseo y del comportamiento.



Fig. 88. Daniel Bozhkov, *Training in Assertive Hospitality*, 2000.

Este tipo de performatividad tiende a ser un movimiento de anticipación en el que se plantean ciertas construcciones del comportamiento que de por sí son exteriores a sí misma. Esta anticipación, fruto de las cuestiones estratégicas que conllevan los accesos al dinero —que tan obvia se ve en las maniobras de complacencia con el cliente—, también se produce dentro del esquema salarial, en el que el empleador toma la forma de un cuerpo deseante que exige que el trabajador se anticipe a su propio deseo de producción de dinero, adecuando así su deseo al de la empresa.

En definitiva, la *performance* de servir a un deseo que no es propio como si lo fuera integralmente. De alguna manera, este tipo de performatividades anticipadas quedan reflejadas en proyectos como *Two Year Soldier Project* (2005-2007) del artista surcoreano Bohyun Yoon (1976-), en el que el artista aprovechó el llamamiento al servicio militar obligatorio para anunciar el inicio de un nuevo proyecto el mismo día del reclutamiento, y su final tras la graduación del alistamiento. De esta manera, Yoon privilegia un desarrollo crítico con el camino de servidumbre al Estado que evidencie, desde su propia performatividad, la tiranía de la pérdida de fronteras entre las fuerzas organizativas del sistema y las voluntades de la vida como ente social. Este movimiento se torna completamente transparente en el gesto de Yoon por los límites que el sistema militar implanta dentro de las correspondencias biopolíticas con los regímenes del Estado, pero que se torna camuflado y sutil en otros sectores de los constructos biopolíticos. Anticiparse al modelo plantearía entonces un mecanismo en el que revelar el efecto alucinatorio del comportamiento normativo, como diría Judith Butler (1956-) sobre la performatividad de los gestos sociales naturalizados —en lo relativo al género, en su caso—. Algo parecido pasaría en la voluntad improductiva que acompañaría a algunas de las *performances* de larguísimo término de Tehching Hsieh (1950-), como en su serie *One-Year Performance* (1978-1999), y en especial en aquellas en las que su acto performativo adquiere las condiciones de un acto social paradigmático de las metodologías salariales, como sucede específicamente en *Outdoor Piece* (1981), en la que el artista vivió todo un año a la intemperie en la ciudad de Nueva York, al margen de cualquier reproducción salarial y de cualquier comportamiento laboral, más allá del propio acto artístico.



Fig. 89. Tehching Hsieh, *Outdoor Piece*, 1981.

En este terreno, encontramos aproximaciones sobre la propia cotidianidad del gesto referencial que, señalados como consecuencias del marco de producción performativo del acto social, se presuponen desde su extrañeza. Esto sucede al ver a Olga Pijoan vistiéndose en *Vestir-se* (1973), como una construcción anticipada del juicio anatómico de la ropa, o al atender a cómo Àngels Ribé, en *Comptar amb els dits o la feina que s'ha d'acabar* (1977), cuenta los dedos de su mano con los dedos de la mano en un acto de imposibilidad constante que se anticipa a su propia infinidad en una voluntad infatigable por reconocer lo que no puede ser conocido, una faena que nunca se acaba. En este sentido, se hace patente lo que la historiadora Julia Bryan-Wilson (1973-) (2018) reconoce como parte de su propuesta sobre cómo las labores artísticas, a partir de los años sesenta del siglo pasado, no tienen tanto que ver con un hacer estético, sino con las propias condiciones de trabajo y de producción artísticas dentro del mercado capitalista en constante anuncio de colapso, enfatizando cómo, a partir del anuncio conceptual, se han podido perpetuar ciertas pequeñas revoluciones que hoy son grandes tradiciones en tanto que consecuencias anticipadas del marco de producción

artística. Podríamos referirnos, en estos términos, a las huelgas planteadas por Jouffroy en 1968, por la Black Emergency Cultural Coalition (BECC) en 1969, por la Art Workers Coalition, también en 1969, o por Gustav Metzger en 1974, pero también a ciertas conexiones que llevan a un sector artístico a asimilar el trabajo asalariado como un proceso de revolución dentro de la inestabilidad y la precariedad económica de la práctica artística institucionalizada. Desde esta perspectiva, Bryan-Wilson plantea cómo las prácticas de algunos artistas que se anticipan a la experiencia del trabajo salarial —como Linda Mary Montano en *Odd Jobs* (1973), Bonnie Sherk en *Short Order Cook* (1974), Sean Fletcher en *Becoming a Life Insurance Salesman as a Work of Art* (1996–2002) o Ben Kimmont en *Sometimes a nicer sculpture is being able to provide a living for your family* (1998-en proceso)— se recogerían dentro de una especie de pensamiento común que define como «realismo ocupacional», haciendo hincapié en la distinción planteada por Paolo Virno (1952-) entre la vida remunerada y la vida no remunerada, que, dentro de la precariedad artística, se transforma en una ecuación todavía más arbitraria: trabajo remunerado y trabajo no remunerado. El realismo ocupacional, como corriente —y distanciándonos de un aspecto enunciado por Bryan-Wilson, pues no creemos que haya ese componente de agenciamiento inconsciente de las labores productivas en quien consideran emplearse como práctica artística—, vendría a poner en tensión la distinción neoliberal entre la crítica del estadio de producción y el deseo salarial, como dos constructos superpuestos que entran en contradicción al colisionar. Según señala Bryan-Wilson, “las *performances* de este tipo no son solamente actos (aunque estén impregnados de una potencial ironía). Al mismo tiempo, tampoco se refieren a un acceso no mediado a todo lo que pueda llamarse real —algo que en sí mismo siempre es fugitivo, fantasmático e ilusorio—” (p. 73). En este sentido, este tipo de ocupaciones de los espacios y de los tiempos

laborales vendrían a resignificar el propio devenir biopolítico de la producción artística, en el que el cuerpo, afectado por los condicionantes somato-culturales sobre los que se construyen las identidades, se somete anticipadamente a los marcos de producción y de reproducción de los esquemas sociales del modelo neoliberal como estándar del mundo real.

8.5. Vivir la línea

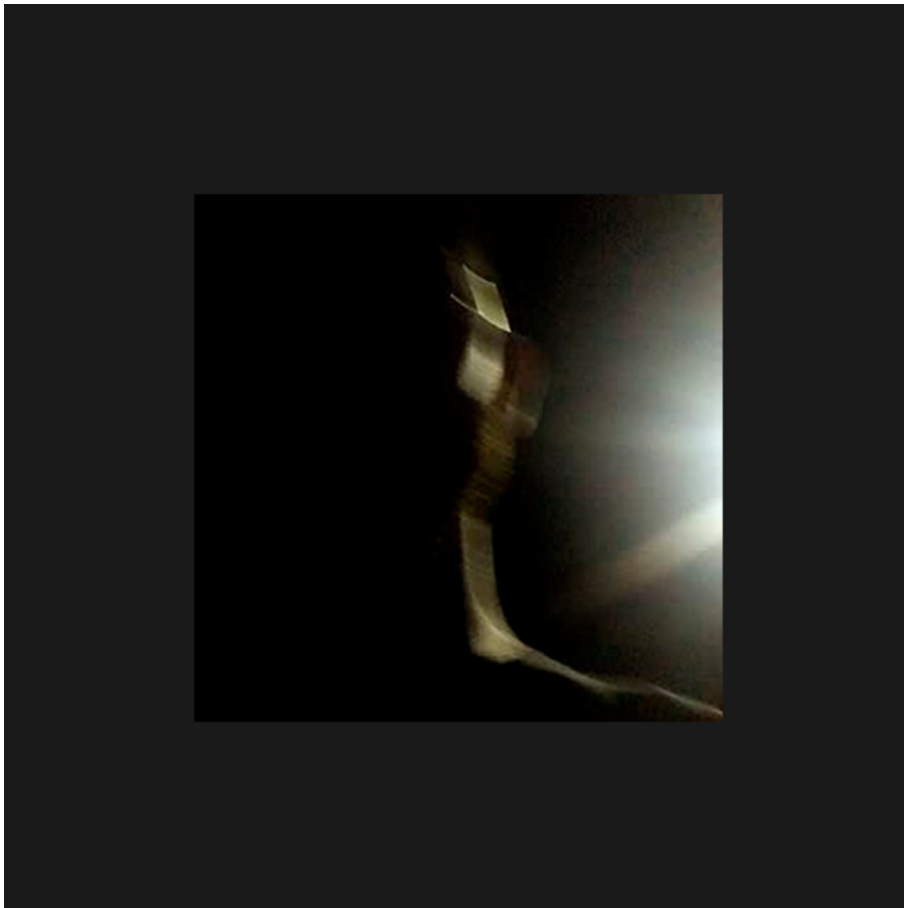


Fig. 90. Álvaro Porras Soriano, *Recorrido a pie por el túnel de metro desde Puerta de Toledo a Pirámides*, 2017.

Los trenes de metro como marcos para las producciones artísticas, en el difuso margen de la acción social, toman protagonismo ante otros escenarios de la ciudad en la década de los años setenta, tras la eclosión del *graffiti* neoyorkino. Sin embargo, durante esos mismos años, no solo los escritores de *graffiti* ocupaban el metro. Las propuestas de las artes de acción conceptuales, después del distanciamiento con el conceptual wittgensteniano, encontraron en el espacio de los trenes subterráneos un escenario donde detectar los códigos que se establecen en el centro de las relaciones interpersonales para aprender a ejecutar reacciones entre ellas. La concepción holística que puede estructurar la propia concepción de lo psicosocial, y de su empleo como objeto de estudio dentro del arte en el espacio público, nos ayuda a plantear la voluntad de transformación de estas prácticas. Si bien es cierto que estas propuestas, en una primera lectura, responden a una idiosincrasia conceptual sencilla y pura, realmente atienden y complejizan la respuesta ante los grandes traumas contemporáneos: el machismo, el racismo y la xenofobia, la marginalidad, la soledad, el control social, la represión o el terrorismo.

Paralelamente a las acciones que situarían a Adrian Piper en los contextos que hemos narrado ya en este trabajo, podríamos concentrar la idea que queremos desarrollar en este apartado en la acción del séptimo capítulo de sus *Catalysis*. En *Catalysis VII* (1971) podemos encontrar a Piper circulando en uno de los clásicos vagones de metro neoyorkinos, camino a la exposición *Before Cortés: Sculpture of Middle America* (1970-1971), mientras mastica grandes bolas de chicle, sopla grandes burbujas y permite que el chicle se adhiera a su cara. La exposición — celebrada dentro del programa del centenario del Metropolitan Museum, como destino del recorrido de Piper— es, obviamente, tan determinante para el contexto que la artista busca activar como la acción física sobre su propio cuerpo. La

exposición *Before Cortés* es uno de esos casos paradigmáticos en los que el museo occidental propondría una lectura fragmentada de las historiografías otras. La muestra vendría a significar lo que Walter D. Mignolo (1941-) (2019) señala como el descubrimiento de la máscara de la modernidad, de la que, tras ella, surgiría la lógica de la colonialidad. La colonialidad como estructura invisible —que Mignolo recuperaría de Anibal Quijano (1928-2018)— quedaría marcada por la enunciación moderno-colonial que devendría el contenido propio de una enunciación decolonial en un mecanismo gnoseológico que, según Mignolo, “al desplazar los vocablos habituales para referirnos al conocimiento y a los fenómenos estéticos, de hecho, comenzamos a desplazar los sentidos que los fenómenos mismos adquieren al ser conceptualizados en la epistemología y en la estética. Es decir, la introducción de gnoseología genera una alteración necesaria y abierta hacia horizontes decoloniales” (p. 19). La perspectiva gnoseológica con la que Piper dota de significado a la acción, marcando su posicionamiento en el espacio público desde un distanciamiento de ciertos mecanismos de cognición y de reconocimiento con los que se estipulan las modulaciones moderno-coloniales de subjetividades aesthéticamente obedientes, en términos de Mignolo (p. 20). La identidad afrodescendiente de Piper, como réplica de los mecanismos de representación afropesimistas que cargarían el imaginario político sobre las identidades racializadas negras, tanto dentro como fuera del continente africano, determinaría una aproximación epistémica que tendría más que ver con las aproximaciones de los estudios poscoloniales y subalternistas que con la lectura hegemónica del conceptualismo neoyorkino. Quizá por esto, desde 2003, Piper pide que se aleje de su nombre etiquetas definidas por su identidad, en pro de una presentación como individuo de infinitas diferencias. La diferencia en Piper, marcadamente explícita en el chicle que se pegaba sobre su cara en *Catalysis VII* —en tanto que otredad, en

tanto que ajena— haría tambalear la construcción precaria de una gnoseología marcada por la unilateralidad con la que, durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, se proclamaron los discursos sobre el sujeto.

Unos años más tarde, la artista Anne Messner presentaba, en el mismo modelo de vagón de metro que Piper, la acción conocida como *Ballon* (1977) en la que la artista representa un gesto radical de toma de posesión del espacio público: en el metro de Nueva York abarrotado, Messner infla un enorme globo rosa, reduciendo más el ya reducido espacio. Messner, quien entre 1976 y 1979 realizaría varias acciones en el metro de Nueva York, dentro de la serie *Subway Stories* —poniendo felpudos en las puertas del vagón, recorriendo una línea entera con traje y equipo de submarinismo o golpeando un timbre de mesa sobre la máquina de la entrada de la boca del metro—, parecía proponer constantemente una reidentificación del espacio diferencial que plantearía Henri Lefebvre (1901-1991) en paralelo a la formalización de las acciones de Messner. Cabría aquí proponer un análisis de las características que Lefebvre destaca al pensar su teoría sobre la producción del espacio.



Fig. 91. Anne Messner, *Ballon*, 1977.

La intención de elaborar una teoría general del espacio (físico, mental y social) a partir de la comprensión marxista —de carácter humanista y anarquista, nos atreveríamos a decir— que marcaría el espacio como producto, viene a rellenar los huecos que se formarían entre la percepción del espacio cartesiana y kantiana y el espacio mental epistémico. El proceso de producción del espacio para Lefebvre se da a través de una tríada dialéctica que separaría el espacio según sus prácticas espaciales, sus representaciones y sus espacios de representación; todo ello, en función de tres ejes dialécticos que el autor vendría a denominar el espacio recibido, el espacio concebido y el espacio vivido. Estos modelos dialécticos estarían atravesados por los códigos y los mecanismos de producción que, en Lefebvre, vendrían de adecuar el modelo marxista al contexto capitalista contemporáneo: el capitalismo de organización, como define el filósofo francés. Esto determina que las relaciones sociales del semicapitalismo⁹⁴ propondrían unas

⁹⁴ Semicapitalismo, aunque amplio en su definición, puede interpretarse como la fase del capitalismo en la que la producción y manipulación de signos y símbolos desempeñan un papel central en la economía y la cultura, distanciándose así

concepciones específicas de los cambios en la sociedad del periodo central del siglo XX y, por tanto, un modelo de producción del espacio diferenciado de aquel que podría haberse dado fuera de ese modelo de producción social. Los modos de producción del neocapitalismo, así como las perspectivas actuadas —desde lo que Lefebvre en su herencia marxista señalaría como lucha de clases, pero que hoy entendemos desde una toma de situación de las disidencias de la hegemonía social—, conformarían una serie de tensiones en torno a la propia producción del espacio que el autor vendría a llamar espacio diferencial. Este espacio diferencial surgiría de las contradicciones intrínsecas al espacio abstracto, como Lefebvre vendría a denominar a ese espacio producido homogéneamente por el modelo neocapitalista. El espacio diferencial, según Lefebvre (2013),

«Acabará con las localizaciones que quiebran la unidad del cuerpo (individual y social), del cuerpo de necesidades, del cuerpo del conocimiento. En cambio, distinguirá lo que el espacio abstracto tiende a confundir, entre otras cosas la reproducción social con la genitalidad, el placer con la fecundidad biológica, las relaciones sociales con las relaciones familiares (cuando una diferenciación cada vez más indispensable los discierne; por ejemplo, el espacio de la gratificación, si se produce, no tendrá nada en común con los espacios funcionales, en particular con el espacio de la genitalidad: las células familiares y su inserción en los cubos superpuestos de los "modernos" edificios, las torres residenciales, los polígonos "urbanos", etc.)» (p. 111).

el signo lingüístico de toda referencialidad directa, y generando un modelo de abstracción total del proceso en el que el marco de producción es asimilado por el individuo. El término puede ser atribuido a Bifo, por lo que para ampliar la información se recomienda consultar su bibliografía, en especial: "Bifo" Berardi, F. (2017) *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra.

La «espaciología» planteada por Lefebvre parte de una consideración general, que en este trabajo se ha tratado como una kairología. Entonces, ahora podríamos describir una kairología del espacio lefebvriano, porque el autor aúna esa presencia inevitable de un momento a la producción de un espacio diferencial. Para Lefebvre, la vida cotidiana se establecería como el intento de alcanzar la realización total de una posibilidad, de un momento inasible, que, en última instancia, conllevaría a la mayor expresión del éxito social: la felicidad.

La propuesta de Messner en el metro viene a indicar un momento en el que la apariencia homogénea del espacio abstracto se vería fragmentada, dando hueco — a pesar de que físicamente lo reste— a una nueva dialectización del espacio dado. El espacio diferencial que se provoca en el vagón de metro abarrotado hasta apenas albergar el aire exhalado por Messner es una propuesta ideológica frente a los espacios asépticos del espacio público, así como a su espacio constituyente en el mundo de producción de la plusvalía y organizado por el consumo-productivo estipulado. La cotidianidad programada, como contradicción principal de la producción del espacio en un vagón de metro neoyorkino en hora punta, es una homogeneidad que conlleva a la alineación del espacio social, abriendo un margen (tan prieto como el globo de Messner) para una nueva reactivación del diálogo, que, en la mayoría de las ocasiones, si el margen permanece demasiado tiempo abierto, será fagocitado por la producción abstracta del espacio capitalista. En palabras de Lefebvre:

«Mientras persista la cotidianidad en el espacio abstracto, con sus muy concretas coacciones; mientras sólo tengan lugar mejoras técnicas de detalle (frecuencia y rapidez de los medios de transporte, comodidad

relativa); mientras la conexión entre los espacios —de trabajo, ocio, residencia— dependa de la instancia política y su control, el proyecto de "cambiar la vida" tan sólo quedará como un eslogan político, tan pronto abandonado como recobrado» (p. 117).

Desde el mismo marco de diferenciación del espacio a través de acciones que podrían activar la dialectización de un espacio otro, podríamos nombrar las acciones de dos claros referentes contemporáneos en lo relativo a estas metodologías. Por un lado, la acción performativa de la artista alemana Klara Lidén (1979-), titulada *Paralyzed* (2003), y, por otro, las acciones realizadas y documentadas en el metro de París por el artista colombiano Iván Argote (1983-), centrándonos, en especial, en la acción titulada *Altruismo* (2011). En la primera de las acciones a las que nos referimos, Lidén interrumpe el común desarrollo de la cotidianidad de un trayecto en el metro de Estocolmo con una danza salvaje en la que trata de meterse en el portaequipajes superior del vagón, mientras se lanza dentro y fuera de los asientos. Lidén desenvuelve así una coreografía que alude tanto a la historia de la escultura y la danza modernas como al cine, al videoarte primitivo y, por supuesto, a las prácticas *site specific*, con una herencia más que marcada de los principios de la acción de Bruce Nauman (1941-). La acción de Lidén, en tanto que una práctica de la ociosidad del cuerpo social, rompería con la naturalización del espacio hiperproducido con el fin de reflejar cómo los espacios pensados para la opción lúdica de la vida social constituyen un modelo de reunificación de las disidencias culturales, en tanto que el ocio —más allá de las confluencias de los espacios sociales que lo reproducen— se reconstituye como verdad del modelo de producción. La centralidad lúdica a la que aludiría Lefebvre modularía un espacio circulación en un reflejo de sus potencialidades políticas y

culturales, en los que se replicarían los proyectos de los modelos político-económicos de manera tanto literal como plenamente abstracta. Diría Lefebvre que, “los proyectos que pierden estos espacios cualitativos y diferentes en el seno de un «espacio social» cuantificado, regulado únicamente por cálculos y por contabilidad, derivan de una esquizofrenia que se oculta bajo los velos del rigor, la cientificidad, la racionalidad” (p. 156). El esquizo-baile de Lidén en *Paralyzed* provoca a los códigos de conductas que se establecen como una representación en el espacio, apropiándose de él y modificándolo para generar una tensión con la propia destitución del espacio y la pronunciación de un silencio pasivo por parte de quienes están siendo presentes a ese momento de destrucción. Por su parte, Argote, desde los mecanismos íntimos con los que se acerca a esa misma distancia tensada entre lo personal y lo público, propone una interrelación pasional con el espacio —igual de subversiva que la vehemencia gestual de Lidén— a través de un ejercicio de proximidad casi ontológica. En *Altruismo*, Argote besa apasionadamente uno de los postes del metro de París en los que los usuarios se agarran para no perder el equilibrio. Quizá, esa pulsión que Argote otorga al espacio común no sea sino una nueva búsqueda de equilibrio háptico entre la noción diferencial del cuerpo sobre el espacio y la asepsia del espacio abstracto, menos aséptico que nunca en este caso. La pieza de Argote bien podría ser un intento por resolver el problema al que se enfrentó unos años antes en la pieza *I Just Want to Give You Money* (2007), en la que, de nuevo en el metro de París, intentó repartir monedas de 20 céntimos sin conseguir que nadie aceptase ninguna de ellas. De ahí, la idea de altruismo —como límite empático— relaciona a Argote con los proyectos inconscientes de la producción del espacio, en los que su propia hapticidad, el sabor a metal, el olor a sangre y sudor del metro de París quedan separados de los modelos de cercanía que se fragmentan al construir los espacios sociales. Los

vagones del metro, como podrían ser las plazas o cualesquiera lugares en los que se somatiza las dinámicas de lo público, son lugares en los que el sujeto se enfrenta a las violencias estructurales y culturales que configuran el dominio hegemónico y la privatización sobre los espacios. La presencia de estas artistas en espacios (y tiempos), que deben entenderse desde su politización, está atravesada por la radicalidad del proceso de somatización del contexto: un proceso que es bidireccional, quedando el espacio marcado por las identidades que lo ocupan.



Fig. 92. Klara Lidén, *Paralyzed*, 2003.
Fig. 93. Iván Argote, *Altruismo*, 2011.

El espacio diferencial continuaría dando cierta vigencia a Lefebvre, no solo como un vaticinio de lo que acabará sucediendo en el hiperacelerado siglo XXI, sino como una lectura de ciertos procesos y de ciertas estrategias políticas de la ciudadanía que siguen vigentes hoy. Con ello, podemos atravesar la lectura diferencial del espacio desde los mismos términos que el autor propondría como apropiaciones del derecho a la ciudad en algunos proyectos que difieren del modelo de producción que el autor francés podría pensar en la antesala de Mayo del 68. Es el caso del proyecto planteado, en distintas formas y ocasiones, por los artistas suecodaneses Adam Kraft y E. B. Itso (conocidos como Adams & Itso). Puesto que no queremos definir la producción de espacio de esta dupla en piezas separadas,

proponemos dar una forma discontinua a sus planteamientos espaciales, aunque, en muchos casos, fruto de la organización temporal que exige el proceso de producción, los proyectos resueltos por estos artistas se lleguen a plantear como formas aisladas. Adams & Itso, desde un distanciamiento paradigmático de las metodologías propias del *graffiti*, repiensen su manera de prevalecer en la ciudad como una disidencia sutil: unas pequeñas maneras de revolución silenciosa que, al margen de espectáculos temporales aislados, se entrecruzarían con sus propios procesos de cotidianidad. Desde esta metodología que el propio Adams (2018) define como “métodos para «des-imaginar» y además participar en la configuración de un bien común urbano (mental y materialmente), a través de prácticas de alteración y reutilización de estructuras existentes”, desde los primeros años 2000, tanto en dúo como individualmente, o acompañados de otros agentes culturales y artísticos, han desarrollado su propia manera de reclamar el derecho a la ciudad. Adams & Itso proponen, desde ese proceso de desimaginación de las condiciones sociales de la ciudad, una metodología basada en la apropiación del espacio diferencial que se formaría en el entramado urbano como una contradicción en el propio proceso homogeneizador de la vida en la ciudad. Sus procesos no pueden entonces sino pronunciarse como relatos *a posteriori*, porque suceden como miradas hipotéticas a las formas en las que la ciudadanía adquiere el derecho a reclamar los espacios intersticiales de la ciudad que, en tanto que vida urbana, estarían marcados por encuentros y reconocimientos recíprocos en los esquemas de la ciudad como espacio de coexistencia ideológica y política. En este sentido, el proyecto de vida que acompañaría a Adams & Itso (así como a sus colaboradores) durante los más de 15 años que estarían sumidos en esta metodología de apropiación del espacio estaría constantemente enfrentado a las normas del Estado, quien se reconocería como el organizador de los derechos de

apropiación del espacio en función del modelo económico privativo y coercitivo del espacio abstracto —un proceso constituyente que Lefebvre vendría a denotar como dominación, proponiendo una diferenciación con respecto a los procesos de apropiación, de carácter restitutivo—. Una misma tensión a la que Adams & Itso interpelan desde una posición liminal, en tanto que “esta necesidad de construir o inhibir nuevas formas de relaciones sociales (un nuevo procomún), ha tenido un resurgimiento reciente debido a las oleadas de privatizaciones, cercamientos y controles espaciales. La práctica pública apoya por un lado una utilidad de fuente abierta para partes del conocimiento que se ha organizado, y la práctica privada actúa como una estrategia, fuera de la visión, para contrarrestar la recuperación” (Adams, 2018).

Ejemplo de este planteamiento político, Adams & Itso, entre 2003 y 2007, okuparon un espacio liminal, carente de función y recursos, en los bajos de la Estación Central de Copenhague, debajo de la escalera de acceso a la plaza Reventlowsgade, junto a la vía 12 de la estación. El proyecto se entiende como una reclamación política, fruto de la voluntad por permanecer a los centros de las ciudades, al margen de las normas laborales y económicas del sistema de consumo hipercapitalista⁹⁵, así como

⁹⁵ En este mismo mecanismo podrían incluirse los proyectos *The Pier* (2009), de los suecos Nils Petter Löfstedt (1980-) y Erik Vestman (1977-) —en el que reformaron una pequeña cueva de hormigón debajo de uno de los muelles del puerto de Malmö—, o el proyecto viralizado y perpetrado por el colectivo berlinés Rocco and His Brothers (cuyos integrantes permanecen en el anonimato) en 2016, año en que se funda el grupo y en el que reconstruirían una habitación en los túneles del U-Bahn de Berlín, decorándola con papel pintado, un sofá de cuero blanco, una pequeña planta sobre una cómoda de Ikea, una lámpara, una copia de la novela de *Star Wars* (1977), una copia de un catálogo publicado por el departamento de música del Museo Etnológico de Berlín (*Instrumentos Africanos de Cuerda*, de 1984) y una cama individual. La pequeña habitación en el centro de Berlín se podía alquilar en la plataforma Airbnb, a un precio de 46 € la noche, apareciendo acompañada del siguiente anuncio, antes de que la compañía eliminase el *post*: «Loft character, retro-chic. The apartment was completely modernised in 2016 and is relatively quiet (as long as you wear earplugs). Perfect for commuters and rough sleepers». De igual manera, el trabajo de Adams & Itso estaría entrelazado también por el proyecto *Traffic Island* (2003) del dúo de artistas suecos Akay (1969-) y Peter Baranowski (1974-): una pequeña y amigable cabaña que los artistas instalaron en un risco de piedra que separaba los dos carriles de la autopista de Norra Länken, en

una oposición a la organización habitacional de las periferias económicas y a los desplazamientos de los sectores precarizados de la sociedad, a quienes se desplaza del centro de la ciudad para dejar paso a potencialidades más afines a los regímenes financieros. Los artistas, tras abandonar el pequeño habitáculo en el que estuvieron viviendo durante cuatro años, definen el proyecto de la siguiente manera, escribiendo su definición a lo largo de los vagones de un tren sueco (proyecto al que titularon *Waggon*, en 2008):

«Era una casa sencilla. 11 m³: una litera, dos sillas, una estufa, un calentador y un fregadero con una cantidad limitada de agua corriente. Cada uno tenía una cama y una silla, una mesa, una nevera, un horno y una estufa. Desde la ventana observábamos la vida en la calle. Una habitación de refugio clandestina, sin alquiler y con reglas diferentes para jugar: un refugio secreto junto a las vías. La casa fue descubierta y demolida hace un año. Durante el año pasado construimos otro. Un nuevo hogar en un nuevo lugar».

Por suerte, sin que esto sea una práctica común ni en Adams ni en Itso, existe algo de documentación y registro de la casa. En el documental *Inside-Outside*, los directores, Andreas Johnsen (1974-) y Nis Boye Møller Rasmussen (2009), son capaces de mostrar el interior del domicilio mientras los artistas todavía viven ahí. Así, Adams & Itso revelan tanto la forma de acceso al habitáculo, a través de un túnel de vías, como la manera en la que han conseguido los materiales con los que han ido reconstruyendo el espacio en base a sus propias necesidades

Norrtull, cerca de Estocolmo. Asimismo, no podemos no mencionar el proyecto residencial que LUCE (1989-) lleva desarrollando desde hace dos años debajo de un puente de autovía en algún punto que preferimos no especificar de Valencia, o el estudio que Lebreil (1984-) se construyó debajo de un puente de vías adaptando la arquitectura industrial del mismo con una plataforma móvil que le permitía recorrer la estructura por debajo hasta llegar a su mesa de trabajo.

habitacionales. El proyecto adquiere —en palabras de los artistas en *Inside-Outside*— la forma de “un comunicado: se puede construir un hogar justo en la cara del Estado. Es una declaración política para no consumir, trabajar con cosas que encuentras y refinar esas cosas”. Además, tan interesante es ver a Adams y a Itso dentro de la casa como acercarnos al encuentro de su memoria en esa casa, todo ello gracias a los directores del documental. Cuando, en 2007, comienzan las obras de remodelación de las escaleras laterales que darían acceso a la estación desde la avenida Reventlowsgade, los operarios descubren el silencioso proyecto con el que habrían estado conviviendo durante cuatro años sin haberse percatado. El inspector jefe de la Estación Central de Copenhague, Per Buur, desde una reconstrucción especulativa de la memoria de los artistas —incluso aventurándose a una aproximación psicoanalítica de los artistas—, relata las formas en las que el espacio fue okupado y las dinámicas que allí se habrían llevado a cabo. El mismo Buur parece entusiasmado con el hallazgo, al margen de una lectura represiva, llegando a decir en el propio documental que “tal vez la gente piense que esto es escandaloso, pero para mí es simplemente una gran historia”.



Fig. 94. Adams & Itso frente a un mural de fotografías personales en la casa de la Estación Central de Copenhague.



Fig. 95. Per Buur frente a los restos del mural de fotografías personales de Adams & Itso durante la remodelación del espacio donde se encontraba la casa.

Unos meses antes a la reforma de la habitación junto a la vía 12, Adams había comenzado otro proceso de okupación de un espacio liminal en la orilla del río Spree, en Berlín. En esta ocasión, el refugio sería reformado durante unos meses por el propio Adams y Klara Lidén, quien en ese entonces se camuflaba bajo el pseudónimo de Bajki. Sin embargo, y a diferencia del proyecto anteriormente citado, el *Hus AB (House Inc)* (2003) de Adams y Lidén no pretendía ser un espacio habitado por quienes lo construyeron, sino que toma el carácter de una adaptación arquitectónica altruista abierta al uso de quien lo quisiera. Los planos de acceso al espacio se difundirían en la primera exposición individual que Lidén realizaría en la galería Reena Spaulings en 2004, en Nueva York, acompañando a la instalación que la artista realizaría en el espacio expositivo. Esta forma de comprender el espacio, liberado de las contradicciones políticas de la propiedad privada, acompañará la obra de Adams a lo largo de su carrera. Para Adams, al igual que para Itso y para Lidén, la propiedad privada sería antinómica de la constitución de un espacio social. Estos proyectos de okupación del espacio abstracto, tanto en lo relativo a los espacios liminales de la ciudad como de los modelos de pensamiento y de reproducción de los espacios atravesados por una reconstrucción mental de la normatividad capitalista, actúan a modo de un agenciamiento revolucionario de la potencialidad que el espacio tiene y en oposición a la potencialidad de la propiedad privada, falsamente abanderada como un derecho natural, sin que esta sea, en ningún caso, un poder legítimo, en tanto que no es ni recíproco ni universal, sino extractivista, dominante y coercitivo.



Fig. 96. Exterior e interior del proyecto de Adams y Klara Lidén, *Hus AB (House Inc)*, 2003.

Esta voluntad por liberar los espacios de las marcas de la propiedad aparecerá en otros proyectos de Adams & Itso, como pudieran ser la otra casa que establecieron en algún punto todavía no reconocido de la Estación Central de Copenhague⁹⁶ —a la que se refieren en el texto de *Waggon*— o la que Adams realiza de forma ininterrumpida desde 2011 —que se puede recoger bajo el título *Holes Huts & Hidings* (2011-en proceso) y para la que dispone una serie de coordenadas que conectan distintos espacios habitacionales disponibles en los límites internos de la ciudad con una serie de falsos libros que se resguardan en las estanterías de la Librería Pública de Estocolmo, conteniendo la llave de acceso a esos espacios—, así como la que planteó, de nuevo junto a Itso, en *End of the line* (2011-2012). Esta última queda descrita por Adams (2018) de la siguiente manera:

⁹⁶ Podemos saber que este espacio vuelve a estar en desuso; de hecho, nunca tuvo las mismas voluntades habitacionales que el proyecto anterior. Tal y como reconoce el propio Adams (2018), la casa se volvió a establecer en la misma Estación Central como una respuesta al reto que supondría repetir el proyecto tras el descubrimiento del primero: «Como se descubrió el espacio durante una gran renovación de la estación en 2007, el inspector jefe fue entrevistado en la televisión danesa. Cortésmente informó al público que este tipo de intervención definitivamente no sería posible reproducirla en el futuro, con las nuevas medidas de seguridad que se habían instalado. Algo que entendimos como un reto y aceptamos. Durante un año, trabajamos dos horas por la noche, en el receso de los turnos de trabajo de los empleados de mantenimiento, usando su ropa para invisibilizar nuestro quehacer. Con esta segunda intervención, pudimos recuperar nuestra residencia con un nuevo espacio, equipado con un ascensor de bricolaje, dos camas y agua corriente. Hasta el día de hoy aún no se ha descubierto».

«Desmantelamos una pequeña choza al lado de la vía con la intención de llevarla tan al norte como las vías nos llevaran. Escapar de la ciudad fue desencadenado por una experiencia en espiral de exclusión, homogeneización y estandarización de la vida de la ciudad. Como se decidió que DSB [operadora de los Ferrocarriles Estatales Daneses] estaba a punto de privatizar gran parte de sus estructuras, incluida una gran parte del patio de trenes adyacente a la Estación Central de Copenhague, no solo teníamos razones, sino también la posibilidad de realizar nuestro experimento. A medida que se redirigió el tráfico de trenes, de repente tuvimos las vías que se alejaban de la ciudad para nosotros, antes de la maquinaria pendiente de remodelación urbana. Subimos la choza a un carro de madera hecho a mano y la empujamos lo más lejos que pudimos, lejos de la ciudad».



Fig. 97. Adams & Itso, *End of the line*, 2011-2012.

En obras como las de Adams & Itso, que igualmente serán determinantes en otra serie de piezas de artistas que comparten con estos una fuerte vinculación a las maneras de tratar la ciudad del *graffiti*, se produce una latencia de viaje en tren en el que la ciudad es primer y último destino. Michel de Certeau (1925-1986) (2000), sobre los trenes, diría que,

«(...) carcelario y naval, análogo a los barcos y submarinos de Julio Verne, el vagón alía el sueño y la técnica. Lo "especulativo" vuelve al corazón del maquinismo. Los contrarios coinciden durante el viaje. Momento extraño en el que una sociedad fabrica espectadores y transgresores de espacios, santos y bienaventurados colocados dentro de las aureolas-alveolos de sus vagones» (p. 125).

La condición de espectador quedaría así interrumpida en las prácticas que hemos analizado en este apartado. Y entonces, la transgresión de los límites impuestos del orden simbólico y por el orden judicial será una práctica de ensoñaciones que no pretenden sino una satisfacción del deseo; un ejercicio de prestidigitación que omite la verdad abstracta que se impone sobre el cuerpo. En este sentido, la transgresión configuraría un escenario de identificación en el que la veladura de la producción de sentido individual en el espacio común y compartido se tornaría ciertamente opaca para el espectador, aunque se mostrase un sentido explícito. Pongamos como ejemplo la acción de Alex Grey (1953-), *Private Subway* (1974), en la que el artista, antes de aventurarse al viaje psicodélico, propuso una forma particular de autorepresentarse en un viaje por el espacio abstracto del metro de Boston. Acompañado de su canónico retrato en el que aparece con media cabeza afeitada —un gesto al que llegó influenciado por una chamánica revelación onírica—, sentado bajo su propia imagen, Grey hace énfasis en una situación de polaridad en la que tanto él mismo como el espacio que su imagen ocupa alterarían, como una trasgresión quizá más sutil que su particular corte de pelo, la afirmación y la transmisión de la propia diferencia. Igualmente, el dúo berlinés Wermke/Leinkauf, en acciones como *Zwischenzeit* (2008) —en la que recorren la vía del U-Bahn y del S-Bahn de Berlín con una vagoneta de tracción manual que ellos mismos construyeron— ocuparían una porción del espacio de tránsito como

una interferencia en las relaciones de producción y reproducción de la vida social en el espacio público del sistema ferroviario.



Fig. 98. Alex Grey, *Private Subway*, 1974.

Fig. 99. Wermke/Leinkauf, *Zwischenzeit*, 2008.



Fig. 100. Fernando Abellanas (Lebrel), *Enlace*, 2021.

Fig. 101. TOY Crew, *Leaf the train*, 2016.

Estas acciones, que tan bien podrían situarse en la misma genealogía que algunas otras de artistas que nos tocan más de cerca, ponen en tensión los propios límites de la apropiación del espacio público, llenando los huecos que se establecen en la concreta dinámica de sociabilización, tanto en lo relativo a los gestos cotidianos como a los gestos técnicos que las líneas de tren y metro permiten experimentar

en el día a día. No queremos por tanto dejar de incluir en esta breve historiografía de transgresiones en los sistemas ferroviarios a algunos amigos, como podrían ser el colectivo berlinés TOY Crew, especializado en proponer comportamientos disruptivos sobre el clásico modelo amarillo del sistema de metro berlinés —y muy enfocados en proponer una práctica transversal a los procesos de autorepresentación del *graffiti*—, como en la acción que llevaron a cabo hace unos años, *Leaf the train* (2016): llenaron con las hojas caducas que se aglomeraron en los respiraderos del metro un vagón entero (algo parecido a una idea de *wholecar* de temporada). Cabría destacar también algunas acciones de nuestro contexto local, realizadas por una dupla igual de interesante que las que hemos visto en este apartado, que no son otros que LUCE —de quien hablaremos en otro momento— y Fernando Abellanas (conocido como Lebrel). Sin pararnos a diferir en los principios de autoría de estos dos artistas, uno de ellos más enfocado en la experimentación ociosa del espacio y otro recorriendo un proceso de desarrollo técnico sobre el espacio, en los proyectos de Lebrel —como *Enlace* (2021), presentado por el artista en la galería Set Espai d’Art (Valencia), o *Artefacto móvil para ir de Manises a Ribarroja* (2012)— se proponen modelos para recorrer ciertos espacios en desuso que, en esencia, actúan como espacios conectores. El vehículo que Lebrel fabrica para *Enlace* estaría habilitado para recorrer uno de los túneles de drenado del nuevo cauce del Turia, y el *Artefacto móvil* vendría a facilitar un proyecto de reocupación de un tramo de vías que estaría paralizado desde 2008 (acusado por la crisis económica de ese año) hasta 2018, año en el que Metro Valencia inauguraría la Línea 9, en la que quedaría incluida este tramo. Ambos proyectos vendrían a plantear cómo los procesos instituyentes de la ciudad, en la medida en la que vacían de formas los propios procesos de tránsito, se eximen de la retórica dominante en la que el espacio público se presenta a disposición del uso

ciudadano. Un engaño dialéctico sobre el que la ciudad se sustentaría, y en el que se produciría la imposición normativa sobre el espacio concebido y sobre el espacio especializado, que reclamará modelos específicos de experimentación del espacio adaptados a los usos ordenados por la norma.



Fig. 102. Fernando Abellanas (Lebrel), *Artefacto móvil para ir de Manises a Ribarroja*, 2012.

9. HACER ESPACIO

9.1. En otro sitio y en otro momento

Tratando de trazar una genealogía práctica de las prácticas de acción contemporáneas, encontramos un proceso que percibimos transversal a una tipología creativa que busca la incitación y la sorpresa como mecanismo de activación dialéctica entre el hacer artístico y los espacios sociales en los que se

lleva a cabo. Este mecanismo, arraigado en el absurdo, emerge como una consecuencia ilógica de los procesos mentales que pueden desarrollarse como continuidades de la vida en el espacio compartido. Asimismo, como mecanismo tácito, como una estrategia de difusión resolutive, se adapta a un marco de descontextualización que pretendemos analizar críticamente en este trabajo, al menos como una reflexión sobre su estandarización. Este proceso de descontextualización solo puede ser entendido en contraposición a un modelo establecido que se percibe somáticamente como norma: en ningún caso surge de una realidad exclusivamente autogenerada, y creemos que esta es la razón detrás de la diversidad de discursos que se generan a partir de la alteración de contextos cotidianos e históricos establecidos.

Ya hemos hablado anteriormente de la proximidad como mecanismo de disidencia en el espacio público, por lo que ahora podemos atender al margen de la descontextualización desde esta misma discontinuidad. Pongamos como referencia las acciones de Mario García Torres (1975-) vestido con el suéter de Evo Morales, dentro y fuera de los marcos comunes de las prácticas artísticas. En su caso, podemos trazar dos mecanismos de descontextualización de la idea abstracta que el artista plantea a través de su aproximación, por un lado, a Vito Acconci para *Following Piece (con el suéter de Evo)* (2007) —desarrollada en el contexto de *Actions and Interruptions* (2007) en la Tate Modern— y, por otro, a la contemplación pintoresca tradicional para *Despidiendo a barcos (con el suéter de Evo)* (2006). Las acciones de García Torres van a estar encaminadas a un proceso de mediación y negociación entre contextos que, por ellos mismos, se presentan tan imbricados como carentes de contexto en sí. Su obra trataría así de reflejar los límites de su adecuación a espacios y discursos descontextualizados, desde una

revisión de su propia historiografía y de sí misma, para proponer una narrativa sobre la contextualización de los lugares del arte. En su versión de Acconci, en la que conjuga los modos de *Proximity Piece* (1969) del estadounidense para su *Following Piece*, García Torres propone una construcción del museo desde la activación de la historia y en la que la chompa a rayas —que fue marca de comunicación política del presidente boliviano entre 2006 y 2007— generaría una serie de discontinuidades en el terreno de lo repetido, de lo hipercontextualizado, desde donde García Torres propone un espacio para interpretar y repensar la historiografía del arte conceptual. Por otro lado, fuera del museo, el jersey toma la forma de un reconocedor de historias canónicas, en el que el gesto histórico de la despedida, ahora carente de pañuelo, genera un lugar específico, tan próximo como lejano a la idea representada, descontextualizado de su posición original y que determina una atención política y sociológica al evento encarnado que, sin ese proceso de descontextualización, posiblemente no sucedería.

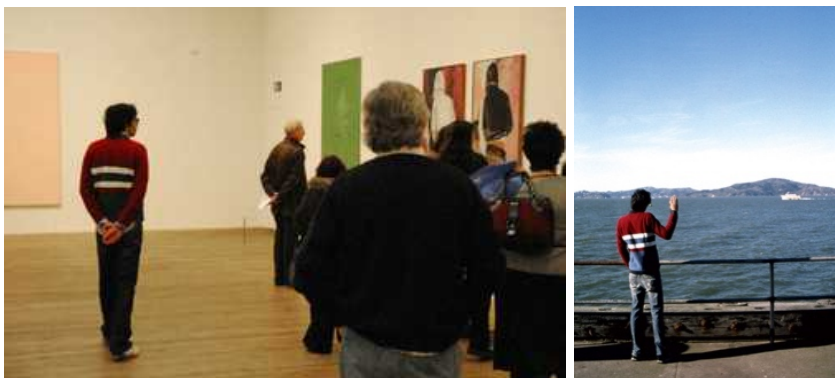


Fig. 103. Mario García Torres, *Following Piece (con el suéter de Evo)*, 2007.
Fig. 104. Mario García Torres, *Despidiendo a barcos (con el suéter de Evo)*, 2006.

Los procesos de descontextualización buscarían escapar de la comprensión pragmática desde una voluntad por descubrir unas formas otras de ocuparse del

mundo. Esta forma de circunspección recurrente a su propio absurdo, a su extrañeza —que ya quedaría patente en el *Umsicht* heideggeriano (en tanto que la toma de perspectiva desde la que el sujeto toma referencia de su Ser en el mundo)— conllevaría la atención a los marcos significantes del mundo. La mirada a la propia historia del mundo, desde la parcela característica de la historia del arte, quedaría suspendida en ciertos procesos de resignificación que anularían la cualidad neutra del modelo científico del análisis histórico. Vemos en García Torres un proceso de reconocimiento del pensamiento autorreflexivo de la propia historia del arte —como simbología de la historia del mundo— a partir de una serie de momentos constitutivos que reflexionan sobre las evidencias del mundo aprehendido. Algo parecido se daría en los revisionismos históricos (algunos más sutiles que otros) de artistas contemporáneos que atienden a su propia historiografía reciente desde márgenes discursivos que se dan desde su propio proceso de descontextualización. Ejemplo de ello —tratando de abrir la oferta referencial de este trabajo—, podemos encontrar los proyectos que el artista neerlandés Willem de Haan (1996-) ha desarrollado como alusiones resignificadas a eventos canónicos de su recorrido historiográfico, en los que la idea del absurdo matizaría su presencia en los lugares de la cotidianidad, concretamente en sus vacaciones, desde los gestos descubiertos por la historia del arte. Así, en *Holiday Pictures* (2017-en proceso), el artista propone una autorreflexión en la que él mismo, como ente sobre el mundo, se dispone como ejemplificación de marcos de representación vedados por la historia del arte. El absurdo y el humor de De Haan, herencia fundamental que las prácticas conceptuales contemporáneas rescatan de los procesos de vanguardias —en el evidente cambio de escala de la temporalidad referencial de las prácticas artísticas del siglo XXI—, interrumpen la lectura lógica del modelo académico para subvertir sus propios códigos, sintácticos y estéticos,

con el destino claro de revelar la propia incoherencia de la asimilación tácita de los mecanismos artísticos explorados a lo largo de la historia. De igual manera, el artista Raúl Hidalgo (1980-) propone un solapamiento, en el proyecto *Douglas Matta-Clark* (2017), de la identidad artística a través de una descontextualización dual de las prácticas de Douglas Gordon (1966-) y de Gordon Matta-Clark (1943-1978), sumándolas en su forma y restringiendo su escenario discursivo a los imperativos simbólicos del otro. El conocimiento de la historia en Hidalgo y De Haan, como modelo ocupacional de la práctica artística, vendría a proponer una aproximación, no tan pragmática ni útil como enunciativa y reflexiva, de un mundo circundante propio.



Fig. 105. Christo y Jeanne-Claude, *Surrounded Islands*, 1983.
Fig. 106. Willem de Haan, *Holiday picture in Catalonia*, 2018.

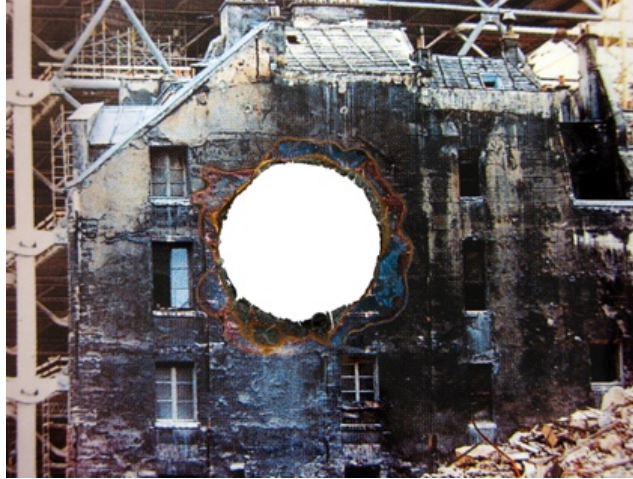


Fig. 107. Raúl Hidalgo, *Douglas Matta-Clark*, 2017.

Desde este punto de vista, cuando las prácticas artísticas se acercan entre sí como enunciados duales, como un volver a decir o como un resignificar lo dicho, se aventuran igualmente a un proceso de descontextualización referencial en el que sus discursos quedarán dados en función de la propia construcción historiográfica de la memoria. Así, identificamos en esta tipología práctica ciertas iteraciones que hacen que los procesos de descontextualización se vean necesitados (o se reconozcan dependientes) de otros, respecto a los cuales quedará marcado el proceso de significación. Encontramos algunos proyectos tan sensiblemente recurrentes a la misma idea que nos costaría proponer un proceso de reconocimiento distintivo entre ellos, más allá de las aptitudes referenciales que uno pueda tener sobre el otro. Ejemplo de estos casos de iteración descontextualizante tenemos los proyectos que el artista estadounidense Stanley Brouwn (1935-2017) y Fermín Jiménez Landa realizan sobre la localización delegada en la ciudad. En *This way Brouwn* (1962-1969), el artista afrodescendiente releva su hacer cotidiano a los diseños de extraños a los que el artista pedía un dibujo con el camino a recorrer para llegar a una dirección concreta de ciudades como

Nueva York o Ámsterdam. En el caso de Jiménez Landa, su proceso se sitúa tan cercano a brouwn que incluso la gestión lógica del documento delegado se encuentra contextualizado en la propia obra del estadounidense. Jiménez Landa, en su serie de *Mapas irreversibles* (2016-2020), presenta el dibujo de dos mapas, igualmente pedidos a dos transeúntes aleatorios, que indican el camino desde un punto A hasta un punto B, y viceversa. Sería Jung quien diagnosticase este tipo de procesos de contextualización en base a una memoria arquetípica no reconocida, en uno de los términos que constituiría la base argumental de su análisis de los fenómenos ocultos y que tomaría del psicólogo Theodore Flournoy (1854-1921): la «criptomnesia». Según Jung (1999),

«Se entiende por criptomnesia el proceso por el cual se vuelve consciente una imagen mnémica que no es reconocida primariamente como tal, lo que sólo ocurre eventualmente de manera secundaria, por la vía del reconocimiento a posteriori del razonamiento abstracto. Lo característico de la criptomnesia es que la imagen que emerge no lleva en sí las notas distintivas de la imagen mnémica, es decir, no está en conexión con el correspondiente complejo del yo supraconsciente» (p. 84).

Los recuerdos ocultos que podrían darse al comparar las obras de Jiménez Landa con las de brouwn responden a un proceso en el que la idea se dispone fuera, descontextualizada, de la continuidad de la memoria consciente. La contextualización de uno en otro, generalmente del más reciente sobre el más lejano en el tiempo, se produce indiscernible al quedar emancipada una idea de la otra. Aún así, desde la pérdida de la representación adquirida de forma inconsciente y de la vía en la que se tuvo consciencia de la idea primaria —común a ambos artistas—, los pensamientos que acogen ambas producciones se vuelven a encontrar en la referencialidad que *a posteriori* se puedan otorgar.



Fig. 108. Staley Brouwn, *This way brouwn*, 1969.
Fig. 109. Fermín Jiménez Landa, *Mapas irreversibles*, 2018.

Asimismo, encontramos varios casos en los que el proceso de descontextualización de una idea en torno a sus maneras de aplicación prácticas se presenta reproducido con fidelidad casi literal, especificados en ciertos núcleos individuales desde los que se da una noción del mundo sobre la que se aplica la idea. Vemos estas iteraciones en la relación que puede darse entre obras específicas: *Arte Vivo-Dito Piedralavés* (1963) de Alberto Greco (1931-1965) y *Scultura vivente* (1961) de Piero Manzoni (1933-1963); *Portrait of my father* (2012) de Brad Downey (1980-) y *Beach day* (2020) de Willem de Haan; *Painting/Retoque* (2008) de Francis Alÿs (1959-) y *Muro pintado por el artista con pincel del número 8, entre los días 10 y 19 de septiembre de 2006* (2006) de Isidoro Valcárcel Medina; *Hidden city* (2016) de Vlady y *Periscopio* (2019) de LUCE y Eltono (1975-); *Perro-perro* (2012) de David Bestué (1980-) y *Strax tillbaka* (2015) de Thomas Wiczak (1979-); *Intersecció donada* (1969) de Àngels Ribé y *Glass-Water* (1976) de Keiji Uematsu; e incluso en algunas propias, como la correspondencia que se establece entre *Andarse por las ramas [Dicho y hecho]* (2019) de Raúl Hidalgo y nuestro *Andarse por las ramas [Antigesta]* (2021). Las formas duales que podrían surgir a partir de estas sincronicidades criptomnésicas conducirían al resurgimiento de un contexto compartido,

generando una identificación colectiva de las ideas subyacentes en la práctica artística. Estas ideas encuentran su deseo en la expresión de un discurso tan similar que solo puede reproducirse en compañía, una vez que ambas propuestas sean comúnmente interpeladas. De esta manera, consideramos la criptomnesia como una metodología involuntaria que fusiona recursos compartidos y matiza ideas a través de un proceso de descontextualización arraigado en el inconsciente colectivo, es decir, la reconocemos como una metodología historiográfica. La criptomnesia adquiere la forma de una propuesta dialéctica sobre la historia que encuentra sinonimias en ciertos procesos de enunciación, manifestando matizaciones discursivas particulares. Sin embargo, no excluimos la posibilidad de la apropiación y el plagio como metodologías igualmente presentes en estos actos de matización, siempre que se realicen de manera consciente y no como copias no fundamentadas. Un ejemplo es la acción de Christian Jankowski (1968-) en *Die Jagd* (1992) y el fenómeno viral que tuvo lugar en TikTok en 2020 al replicar esta acción en la que Jankowski caza productos en un supermercado con un arco y flechas; un caso, entre muchos, carente de retroalimentación y de voluntad de descontextualización original —que podría estudiarse al margen de este trabajo— desde una crítica a los principios de difusión de la idea en la acelerada producción de contenido en las redes sociales.

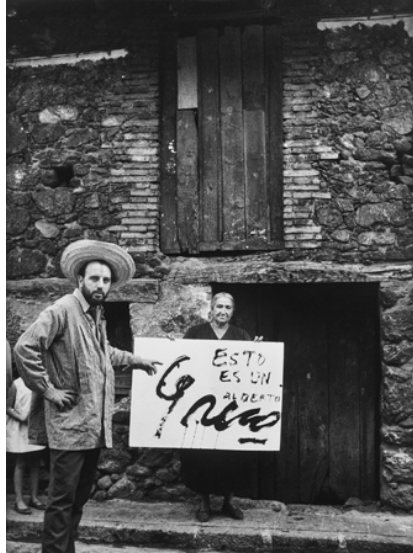


Fig. 110. Alberto Greco, *Arte Vivo-Dito Piedralavés*, 1963.
Fig. 111. Piero Manzoni, *Scultura Vivente*, 1961.



Fig. 112. Brad Downey, *Portrait of my father*, 2012.
Fig. 113. Willem de Haan, *Beach day*, 2020.



Fig. 114. Francis Alÿs, *Painting/Retoque*, 2008.

Fig. 115. Isidoro Valcárcel Medina, *Muro pintado por el artista con pincel del número 8, entre los días 10 y 19 de septiembre de 2006, 2006.*



Fig. 116. Vlady, *Hidden city*, 2016.

Fig. 117. LUCE y Eltono, *Periscopio*, 2019.



Fig. 118. David Bestué, *Perro-perro*, 2012.

Fig. 119. Thomas Wiczak, *Strax tillbaka*, 2015.



Fig. 120. Raúl Hidalgo, *Andarse por las ramas*, 2019.

Fig. 121. Álvaro Porras Soriano, *Andarse por las ramas*, 2021.



Fig. 122. Christian Jankowski, *Die Jagd*, 1992.

A pesar de los procesos de criptomnesia, las incoherencias que pueden surgir desde las prácticas artísticas en relación con el *continuum* de la cotidianidad se reinterpretan como hitos en la historia de la norma. De esta manera, ciertos procesos de descontextualización de elementos y formas de la cotidianidad adquieren un papel indicativo de condiciones que resaltan una diferencia entre el ser y el deber ser, aspecto que parece haberse difuminado en la sociedad disciplinaria. La descontextualización de las formas en espacios públicos, al romper con la normatividad establecida de la vida cotidiana, generalmente se articula a través de la toma de conciencia de las tensiones entre la propia norma y, al descontextualizarla, la responsabilidad inherente a la disidencia. En las lecturas conceptuales sobre el desmantelamiento del contexto pragmático del mundo — especialmente en relación con el tema que estamos abordando— surgen diversas disonancias a raíz de la ruptura con las expectativas normativas. Tomemos, por ejemplo, al protagonista de *Lucky Day* (2006), perseguido por la cámara de Roman Ondak (1966-) por las calles de Santiago de Compostela, hasta llegar a la Fuente de los Caballos en la plaza de las Platerías, donde arroja miles de monedas en un acto hipersupersticioso. Independientemente de que el personaje del vídeo de Ondak formule un deseo (o miles de deseos), su acción se autorepresenta como una completa satisfacción de deseos, enfatizada por su absurdo. Asimismo, el espacio

de deseo que Ondak identifica en la fuente adquiere una nueva significación en la obra de Brad Downey *Electrified Fountain* (2015), reclamando el espacio utópico de deseo asociado a la fuente y transformándolo en un espacio idealizado de muerte al electrificar el agua con una corriente de 3000 vatios, suficiente para ser letal. Estos ejemplos subrayan el modo en que las prácticas artísticas pueden desafiar y resignificar las percepciones normativas del espacio y el deseo, incitando a la reflexión sobre la interacción entre la norma y la disidencia, a partir de reconocer cómo ciertas representaciones simbólicas similares —al fin y al cabo, Ondak y Downey solo están introduciendo cosas en una fuente— van a producirse descontextualizadas desde su absurdo⁹⁷ como límite de posibilidades.



Fig. 123. Roman Ondak, *Lucky Day*, 2006.



Fig. 124. Brad Downey, *Electrified Fountaine*, 2015.

⁹⁷ En relación con el absurdo —siendo una temática que no pretendemos explorar en este trabajo—, recomendamos las investigaciones desarrolladas en nuestro contexto nacional por Fermín Jiménez Landa, en su proyecto doctoral de 2019 *La reconquista de lo inútil (Nociones de inutilidad en el interior de la producción artística contemporánea desde la propia praxis)*; la investigación desarrollada por Eugenio Rivas Herencia, también en su tesis doctoral de 2012 *Simulacros de verdad. Absurdo e ironía en el arte y el pensamiento de la posmodernidad*, y, fundamentalmente, la investigación y exposición homónima desarrollada en el Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid) en 2020 por Mary Cuesta: *Humor absurdo. Una constelación del disparate en España*.

9.2. Tocar el agua



Fig. 125. He Yunchang, 与水对话 [*Hablando con el agua*], 1999.

En su tetralogía sobre los elementos, con relación al agua, Bachelard (1884-1962) (2003) distinguirá dos procesos de imaginación, en tanto que dos «fuerzas imaginantes», que van a constituir aquello que el filósofo llama «imaginación formal» e «imaginación material». La imaginación formal —unida al dominio de la estética— no irá más allá del proceso de traducción de finalidades que se escapan al dominio háptico, siendo por tanto visual. Bachelard afirmaría: “La imagen contemplada en las aguas aparece como el contorno de una caricia completamente visual. No tiene ninguna necesidad de mano acariciadora. Narciso se complace en una caricia lineal, virtual, formalizada. Nada de material subsiste en esta imagen delicada y frágil” (p. 43). En la imagen formal —como relación deseante de la tendencia a la libertad visual (aquello que según el filósofo transformaría al agua en el ojo verdadero de la tierra)— el agua es la mirada de las cosas, y esa mirada congrega en sí misma un agua que tiene relación con ver en el tiempo, con ver el

tiempo y con ver al mismo tiempo, lo que Bachelard plantearía desde una perspectiva metafísica a través de los versos del poeta francés Paul Claudel (1868-1955), quien expresaría, en *L'Oiseau noir dans le Soleil levant* (1927), que: “De este modo el agua es la mirada de la tierra, su aparato de mirar el tiempo...” (p. 55).



Fig. 126. Gino de Dominicis, *L'improvvisa uscita di uccelli dall'acqua* (far succedere in un secondo quello che era successo naturalmente in miliardi di anni: la trasformazione cioè dei pesci in uccelli), 1970.

El tiempo y el agua van a estar encauzados desde la propia raíz fenomenológica del agua —como el principio originador del todo— ya en Tales de Mileto, pero también en la complicidad, diferenciación y relación de los cuerpos como un todo que van a conectar el cuerpo vivo con el mundo más allá de su propia corporalidad. Esta raíz va a marcar el devenir de la tendencia reconocible como «hidrofeminismos», que, de la mano de la filósofa Astrida Neimanis, propone una relación corporal a través del ciclo hidrológico en el que la separación entre naturaleza y cultura, y la separación de la especie humana del resto del mundo, se ve truncada, reunida y anexionada de nuevo a través de una relación espiritual y biológica con el agua. Según Neimanis:

«(...) como cuerpos de agua, también podemos entendernos a nosotros mismos como distribuidos a través del tiempo profundo (...) Esta genealogía placentera que nos recuerda Darwin también nos hace pensar en nuestros comienzos evolutivos de peces, en que toda la vida terrestre vino del mar, plegando ese hábitat marino dentro de sí a medida que aprendió a valerse por sí mismo» (RIBOCA, 16 de julio de 2020, 08:34:00).

De alguna manera, el tiempo y el movimiento del agua —en el sentido en el que el agua seguiría fluyendo dentro de lo vivo, dentro de nosotros, como un resumen ecosistémico que se perpetúa en el tiempo— van a tener que producirse en conjunción a través de un fluir que conecta con nuestra propia materialidad. Diría Neimanis (2017) que “el flujo y el fluir de las aguas sostienen nuestros propios cuerpos, pero también los conectan a otros cuerpos, a otros mundos más allá de nuestro ser humano” (p. 2). De igual manera, el fluir para Bachelard no será solo una imagen grácil del movimiento del agua, sino un proceso de adaptación a la propia materialidad del recorrer que, en la más próxima de sus cercanías, guardará dentro de sí una voluntad háptica para dar a conocer su base fenomenológica (es decir, la imaginación material del agua sería háptica).



Fig. 127. Raúl Hidalgo, *filmLight: Dibujos en dispersión*, 2014.

(página anterior) **Fig. 128.** Jiří Kovanda, XXX. *Tomo un poco de agua del río haciendo un cuenco con las manos y la devuelvo a la corriente unos cuantos metros más abajo, 1977.*



Fig. 129. Keiji Uematsu, *One Stone*, 1977-2003.

Neimanis enunciara que: “Pensar la encarnación como agua desmiente la compresión de los cuerpos que hemos heredado de la tradición metafísica occidental. (...) El espacio entre nosotros y los otros es a la vez tan distante como el mar primitivo, pero también más cercano que nuestra propia piel” (RIBOCA, 16 de julio de 2020). El «cuerpo acuático» —entendido como «cuerpo mundial»— no se describirá entonces por lo que es (o por cómo es), sino que tendrá más que ver con una localización de su propia corporalidad en el mundo y en la historia, y, por tanto, en la metafísica del agua. La tradición evolutiva superpone espacios de interrelación entre el agua y la tierra que parecen no haber quedado superados del todo, en el constante recorrido anfibio, o en la esperanza humana de alcanzar la trascendencia al caminar sobre el agua. Dónde se sitúe el cuerpo, como una animalidad de nuestros propios condicionantes evolutivos, va a proponerse una imaginación háptica en tanto que el agua sería así la cuna original del todo. Bachelard (2003) —cuya cuna real sería el río Aube, afluente del Sena— diría:

«Es un mundo, por lo tanto. No lo conozco todo: no he seguido todos sus ríos. Pero el sitio en que se ha nacido es menos una extensión que una

materia; es un granito o una tierra, un viento o una sequedad, un agua o una luz. En él materializamos nuestras ensoñaciones; gracias a él nuestro sueño cobra su sustancia justa (...) Soñando cerca de un río he consagrado mi imaginación al agua» (p. 18).

A partir del significado fecundante del agua, poetizado desde la burda virilidad del marinero que llevó a Pedro a hundirse tratando de ser como Cristo —“Pedro le contestó: Señor, si eres tú, haz que yo vaya hacia ti caminando sobre el agua. Jesús le dijo: ¡Ven! Pedro salió de la barca, caminó sobre el agua y fue hacia donde estaba Jesús. Pero vio que el viento era fuerte, tuvo miedo, se empezó a hundir y gritó: ¡Señor, sálvame! Jesús de inmediato lo tomó de la mano y le dijo: Hombre de poca fe, ¿por qué dudaste?” (Mateo 14:25-31)— hasta la ascensión cósmica de la vida desde las profundidades marinas, el agua es un elemento de posición y trasposición de su propia materialidad corporeizada. La inmanencia de Cristo caminando sobre el agua es un reflejo de la imaginación formal que supone una imaginación materializante de lo divino como una «transtemporalización», y es que solo en su visualización puede darse el milagro: no hay poder fáctico que lleve al sujeto a entender el agua como un lugar más allá de sí, siempre y cuando atienda a su cuerpo como un elemento de contacto con los espacios del mundo.



Fig. 130. Braco Dimitrijević, *Moving in the fluids*, 1971.



Fig. 131. Jeffrey Shaw, Theo Botschuijver, Sean Wellesley-Miller, *Waterwalks*, 1969.
Fig. 132. Zhu Ming, *No A (Sydney)*, 2003.



Fig. 133. Erik Wesselo, *East river*, 2016.
Fig. 134. Wermke/Leinkauff, *Untitled*, 2009.

La isla podría ser entonces un reflejo de una imagen cosmológica. Los agravios ambientalistas de la sociedad del petróleo y del turismo han acarreado un esquema de desplazamientos en el que las vidas acuáticas, en tanto que cuerpos acuáticos, se han transformado en vidas isleñas. Poco queda de la isla de Deleuze (2005), para quien la isla es condicionante imaginativo:

«Pero todo lo que la geografía nos decía sobre estas dos clases de islas, la imaginación ya lo sabía por su propia cuenta y de otra manera. El impulso del hombre que lo atrae hacia las islas repite el doble movimiento que produce las islas en sí mismas. Soñar con islas, con angustia o alegría poco importa, es soñar que uno se separa, que se está ya separado, lejos de los continentes, que se está solo y perdido, o bien es soñar que se vuelve a empezar de cero, que se recrea» (p. 16).

Con relación a lo que puede llegar a ser la isla, Neimanis (2017) apunta:

«Saciamos nuestra sed consumista con derretimiento de los glaciares, para terminar remando en botes salvavidas en medio de nuestras inundadas calles. Las mega-represas monolíticas desplazan a humanos y otros animales a reformar radicalmente los ecosistemas ribereños. Nuevas islas de plástico

emergen del mar, mientras que los viejos escondites de agentes de la guerra química yacen pacientemente debajo, liberando lentamente recuerdos distantes» (p. 104).

La isla sería entonces esa muestra de espacios que se transforman en reductos de vida. La intensificación de las acciones antrópicas sobre el mundo ha configurado el imaginario isleño a partir de la incapacidad evolutiva de los cuerpos acuáticos, pero desde la noción de un «todavía-no» —que Neimanis recupera de la lingüista Luce Irigaray (1930-)— en el que el agua es todavía la condición de nuestra propia posibilidad. La condición fecundante del ser humano sobre el agua, como una característica propia del modelo de producción tecnocapitalista que inhabilita el cuidado del mundo alejándonos y segmentándonos con relación a ese común pertenecer al agua, urge la concepción de una humanidad ambientalista —a través de una imaginación material feminista y poshumanista— que recupere el modelo crítico a la potencia ética de la diferencia sexual con la que se interactúa con el mundo. La presencia evanescente y espectral de las islas de los cuerpos acuáticos va a remarcar el condicionante colonial que se establece sobre los espacios de explotación material. Tal y como reconoce la investigadora Larisa Pérez Flores (1986-) (2017), la isla no estaría separada del mundo, sino que se reconocería, contradiciendo la aproximación deleuziana a la isla, como un espacio que es “al mismo tiempo tierra de todos los pasos, escala de todas las navegaciones, puerto de todas las lenguas, puta de todos los marineros” (p. 22). La isla, desde el fluir de los cuerpos acuáticos, conformaría una visión deslizante que se contrapone al estatismo del territorio, en función de un recorrido que ni mucho menos es singular ni genuino, sino patente de su propia condición material. Pérez matiza:

«No quiero decir que la isla no sea un espacio distinguible, ni que no tenga obstáculos. Sólo quiero señalar que desde el punto de vista

androcéntrico y continental el medio terrestre ha sido más fácil, pero ni es el único punto de vista ni el medio acuático es insalvable. La tecnología se desarrolló para afrontar las diferentes barreras naturales (clima, distancias, relieve), de las que el mar no es una excepción. Muchas especies han encontrado en el océano un medio mucho más sencillo para su dispersión. Desde los cocos a los humanos, cuyas herramientas son ya prótesis (no hay un humano puro, pretecnológico, detrás de esos mitos que recordamos), el mar ofrece posibilidades que la tierra niega» (p. 27).



Fig. 135. Fina Miralles, *Translacions. Herba flotant al mar*, 1973.



Fig. 136. Antti Laitinen, *It's my island*, 2007.

Fig. 137. Antti Laitinen, *Vooyage*, 2008.



Fig. 138. Brad Downey, *Quarantine*, 2020.



Fig. 139. João Onofre, *Untitled LIB*, 2009.

Fig. 140. Hans Winkler, *Un incidente in gondola*, 2002.

Según Bachelard (2003):

«Sobre el tema dialéctico de la pureza y de la impureza del agua podemos ver esta ley básica de la imaginación material actuar en los dos sentidos, lo que nos asegura el carácter eminentemente activo de la sustancia: una gota de agua pura basta para purificar un océano; una gota de agua impura basta para ensuciar un universo. Todo depende del sentido moral de la acción elegida por la imaginación material; si sueña el mal, sabrá propagar la impureza, sabrá hacer que estalle el germen diabólico; si sueña el bien, tendrá confianza en una gota de la sustancia pura, sabrá hacer que de ella irradie la pureza bienhechora. La acción de la sustancia es soñada como un devenir sustancial querido en la intimidad de la sustancia. Es, en el fondo, el devenir de una persona» (p. 217).

De alguna manera, la aproximación a la pureza del agua en Bachelard va a ofrecer un marco político sobre su uso, equiparado la razón metafísica de su compartición en una esfera que hoy capitaliza su pureza. Diría Bachelard que “el agua acoge todas las imágenes de su pureza” (p. 28), cargando su poetización sobre el agua de los valores que inclinarían una elevación del alma hacia unos márgenes de la claridad que no son sino enunciados de una autenticidad. El agua pura, entonces, es una fuente de energía cósmica. En la estética del agua que propone Bachelard, la propia materialidad primaria sobre la forma, en la que el agua (como sustancia) ilustraría las imágenes de su pureza como fuerzas psíquicas. Estos imaginarios, que oscilan entre la concepción metafísica del agua como ente cósmico y la hidroingeniería que embotellaría agua pura mientras contaminaría las reservas acuíferas, definen cómo y desde dónde tratamos la materialidad del agua. Se reproduciría en el sentido moral sobre el agua un esquema que Neimanis (2017) recupera del geógrafo Jamie Linton, en tanto que el uso que hacemos del agua deviene de ese imaginario que

nos dice “cómo pensamos que debería servirnos (ilimitadamente), y qué creemos que podemos hacer que haga (cualquier cosa que necesitemos)” (p. 20).



Fig. 141. Daniel Bozhkov, *Darth Vader Tries to Clean the Black Sea with Brita Filter*, 2000.

Fig. 142. Àngels Ribé, *Clouds, Bubbles and Waves*, 1988-2019.

El agua es así un archivo de materia y pensamiento global, desde su propio almacenamiento, desde su propia perpetuidad. Neimanis trae a colación la aproximación de la teórica cultural Janine MacLeod, quien dice —en palabras de Neimanis— que “el agua que bebemos y tocamos es la misma agua que brotó como un arroyo en los orígenes de la Tierra. Todos los momentos del pasado tienen esta misma agua como testigo” (RIBOCA, 16 de julio de 2020). De esta manera podemos entender que, a través del agua, nuestro contacto con el mundo, con la agencia de todos los cuerpos acuáticos con los que nos relacionamos al prevalecer sobre el agua —incluyendo todos esos gestos que conllevan a la destrucción de nuestros propios imaginarios acuáticos—, surge en prevalencia de todos los tiempos con los que hemos tocado el agua. Así, las interferencias de contacto que surgen como materializaciones enfrentadas con el devenir mundo, traducido en una metafísica del agua, son pruebas de la capacidad de producción de imaginarios que ofrece la

puesta en contacto. El tiempo del agua es un «tiempo-siempre», incluso más allá de sus compartimentaciones.

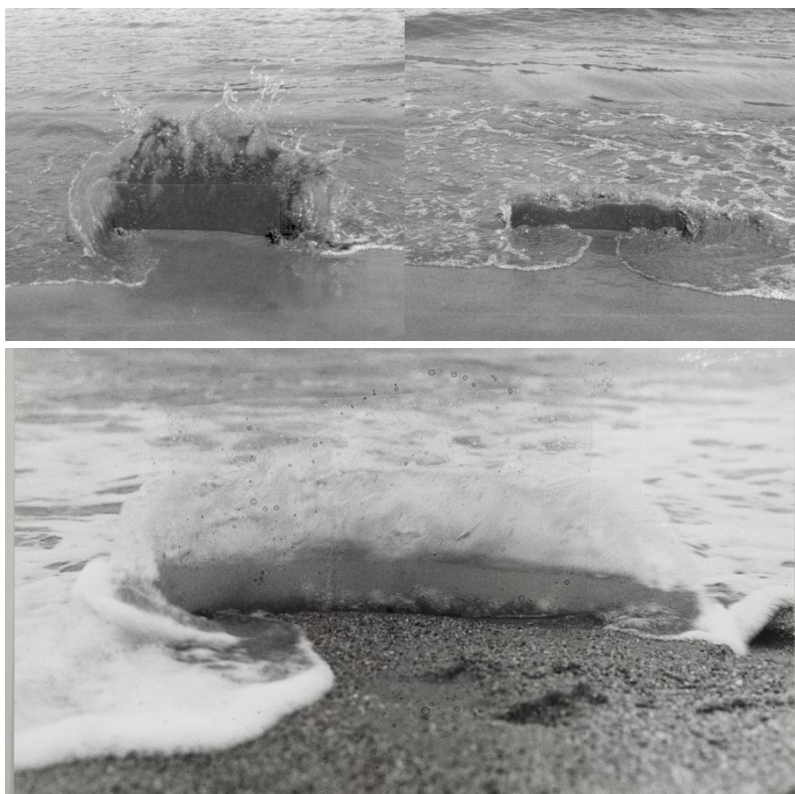


Fig. 143. Keiji Uematsu, *Glass-Water*, 1976.
Fig. 144. Àngels Ribé, *Intersecció donada*, 1969.

9.3. Aproximarse al rastro

Durante 2017, parte del proceso de investigación —que ha resultado en el trabajo final que aquí se desarrolla— se sustentó en la reformulación de obras

canónicas desde la ampliamente resuelta metodología del volver a hacer. Desde ahí, se procuraron algunos despliegues conceptuales que, sin un objetivo concreto, buscaban fundamentar una relación somática con el hacer de otros artistas en los marcos de institucionalización de las prácticas conceptuales. En una visita al MACBA, una tarde de finales de abril de 2017, en la sala que albergaba la exposición de la *Colección MACBA 31 (2016-2017)*, volvimos a resolver la acción de Vito Acconci, *Proximity Piece (1970)*, frente a la documentación de la misma pieza. Con la idea de responder en nuestra propia corporalidad la pregunta lanzada por Acconci sobre cuánto se puede acercar alguien a otra persona sin entrar en conflicto, permanecimos unos largos segundos justo detrás de una pareja que leía atentamente las anotaciones del artista neoyorkino mecanografiadas que acompañaban a la fotografía que documentaba la acción. Aunque la sala estaba vacía, parece que nada molestó a los jóvenes, quienes, tras la cortesía de la contemplación de una pieza de ese tipo, continuaron su recorrido sin haberse percatado de la extraña presencia que acosaba sutilmente su espalda. Esta anécdota parecería no tener más tentativa que el hecho en sí mismo, sin embargo, el contexto general de la recreación se significó desde un plano sincrónico fundamental para el proceso de pensamiento que ahí se estaba desplegando. Unos pocos minutos después del *reenactment*, un *tweet* emergía desde las notificaciones del móvil anunciando la muerte de Acconci esa misma mañana a causa de un derrame cerebral.

Acconci resultó ser uno de los artistas fundamentales para nuestro desarrollo intelectual durante los primeros años de nuestros estudios universitarios. Presentado y reconocido gracias a la compañía académica de Carceller y de Raúl Hidalgo, su obra agitó el marco referencial que empezábamos a definir al comienzo

de Bellas Artes, desde la que plantearíamos nuestros primeros acercamientos conceptuales. Por ello, para este proceso de investigación, su muerte tendría la forma de una poetización de la aproximación en sí misma. De alguna manera, las aproximaciones al movimiento que van a surgir en todo nuestro proceso intelectual van a quedar conformadas por ciertos círculos de revolución que, de una forma u otra, van a converger en una reunión con Acconci. Dirían Deleuze y Guattari (1985), recogiendo las anotaciones que Pierre Klossowski (1905-2001) haría sobre el *stimmung* —las afectaciones— en Nietzsche, que:

«Las fuerzas centrífugas nunca huyen del centro, sino que se aproximan una vez más para alejarse de nuevo (...) pues si las oscilaciones lo conmocionan, es debido a que cada una responde a otro individuo distinto del que cree ser, desde el punto de vista del centro inencontrable. De ahí, que una identidad es esencialmente fortuita y que una serie de individualidades deben ser recorridas por cada una de ellas, para que el carácter fortuito de esta o de aquella haga que todas sean necesarias (...) yo soy todos los nombres de la historia... El sujeto se extiende sobre el contorno del círculo cuyo centro abandonó el yo. En el centro hay la máquina del deseo, la máquina célibe del eterno retorno» (pp. 28-29).

Según la investigadora y comisaria Dörte Zbikowski (2002), la obra performativa temprana de Acconci, cuando parece querer alejarse de los marcos de la poesía para aproximarse a unas formas otras de condición empática en el proceso de observación y comunicación, se fundamentaba en dos experiencias:

«Durante el acto de seguimiento, Acconci sometía su voluntad subjetiva a los movimientos del seguido. Y así penetró en una esfera

privada, aunque se movía en el dominio público. Acconci demostró que el espacio público urbano se define por los encuentros aleatorios entre personas que tienen lugar en él. Al mismo tiempo, nos presenta la calle de la ciudad como un espacio en el que potencialmente se quiebra la protección civil» (p. 402).

La aproximación de Zbikowski a estas dos metodologías experienciales nos ayuda a construir un recurso general, a partir de la obra de Acconci, que nos atraiga y nos aleje de esos dos aspectos centrales, entendidos como formas de acontecer en el espacio público a raíz de la interlocución con otros cuerpos en el mismo lugar.

Por un lado, en función de la afirmación de Zbikowski sobre la conformación del espacio público desde los movimientos de los otros, podría traerse a colación la afirmación de De Certeau (2000) sobre el espacio (a diferencia del «lugar») como un cruzamiento transitado de movilidades. En palabras del propio De Certeau:

«Hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales» (p. 129).

Para De Certeau, las prácticas en el espacio no tienen un lugar propio, sino que se mueven en el territorio del otro, en el momento en el que se producen procesos de interlocución y los lugares devienen en su mismo espacio y tiempo: espacios de comunicación. Lo que viene a sustentar la aproximación social al espacio en De

Certeau también adquiere una connotación empática —quizá demasiado— con los hábitos de una sociedad que, de por sí —y de ahí el conflicto—, puede no estar apropiada de actos que pertenezcan exclusivamente al espacio como un lugar social. El espacio estaría constituido, desde las proximidades contractuales que se presentan incipientes en De Certeau, en base a una relación compleja en la que las acciones sobre el espacio y las formalizaciones materiales del espacio que quedan encajadas únicamente a partir de la asimilación no explícita de su arbitrariedad y de su subjetivización. Sería interesante así presentar una acción fundamentalmente intoxicada de las dinámicas de sociabilización, como podrían ser las aproximaciones de Acconci en *Proximity Piece* y en *Following Piece* (1969), en función de los marcos de distancia háptica que suponen con respecto a las normas del entramado social. En este sentido, las activaciones del espacio íntimo que se ven fracturadas en las propuestas de Acconci romperían también con la homogenización del espacio que parecería replicarse simultáneamente, desde la que la filosofía posnewtoniana del siglo XVIII de pensadores como Kant priman cualquier forma de exterioridad e interioridad del espacio.

En Acconci, el espacio se presenta mutable, ahí donde su sentido no depende de la subjetividad del artista, en tanto que no estaría produciendo un espacio arbitrario, sino coexistente, con relación a la potencia estético-política de la que la persona que es perseguida. A través de la proximidad descrita por la acción de Acconci, se definiría un eje de percepción específico en función del marco de fundamentación con el que alguien vive en las zonas características de los espacios de producción social. De alguna manera, el espacio recorrido por el artista recupera su agencia, desatendiendo sus consideraciones pintorescas y panópticas (desde las que podrían darse esos programas conflictuales y contractuales planteados por De

Certeau). El espacio en Acconci queda fundamentado en la atención dialéctica al recorrido de la ciudad, superando la marginalización del espacio cercenado que sería atendido por el giro espacial de las ciencias sociales —en De Certeau o Lefebvre, por ejemplo— a partir de los años setenta. El espacio se produciría en Acconci como un encuentro entre la sensación y los cuerpos, entre los hábitos y los movimientos y, fundamentalmente, entre la vida y el habitar, de manera que el espacio no es un espacio producido, sino algo que se produce conforme la relación normativa en estos encuentros. Esta relación entre espacios aparecería no solo en los teóricos del espacio de la segunda mitad del siglo pasado, sino que, como Deleuze recoge, también podría encontrarse en los términos planteados por Leibniz (1646-1716) en su lectura del estoicismo. En *Différence et répétition* (1968), Deleuze y Guattari (2002) plantean cuatro formas o potencias de espacio según la consideración de Leibniz, en tanto que esos espacios se configurarían de maneras específicas según la complementación de estas formas: lo extenso, la *qualitas extensa* —cualidades concretas de lo extenso—, la extensión geométrica —el cuerpo matemático en el que (desde Descartes) se reducen los espacios— y el *spatium* —el espacio como idea innata, que expresa el orden intelectual de lo coexistente—. Las acciones de Acconci parecen sujetarse al margen de la ordenación espacial de la expansión geométrica y del *spatium* como marco espacial en el que se basaría la definición del espacio hasta el siglo XX. De alguna manera, las acciones de proximidad y de seguimiento de Acconci subvierten la linealidad de la extensión geométrica, como término discursivo, en tanto que sus pasos no quedarían definidos por una interpretación del espacio que procura todo aquello que no es parte de esa misma extensión, sino que «es-en-sí», a través de ese espacio que «no-es»; es decir, de ese vacío que no es espacio propio, sino de nadie, donde el recorrido del artista puede ser posible. A su vez, perturba el *spatium* desde

sus propias heterogeneidades, desde esa «intensidad=0» que Deleuze y Guattari reconocen como posibilidades de todas las relaciones que puedan darse. La obra de Acconci, en función del tipo de espacio que se defendería en el estoicismo —y así en Leibniz y en Deleuze—, parece actuar desde lo extenso. Lo extenso, en Acconci, se produce como un cuerpo físico que no se quedaría definido por las limitaciones del espacio homogeneizado —imaginemos un recorrido que lleve al artista a actuar como una de las personas perseguidas, de casa al trabajo y del trabajo a casa, incansablemente—, sino que se extendería desde sus propias heterogeneidades, haciendo hincapié en ellas al quedarse completamente desprovisto de su posibilidad.

Ese cúmulo de sistemas en el que Acconci actúa se identifica muy claramente en otras acciones canónicas del seguimiento y el acoso. Como compañera constante a la historiografía de las *Following Pieces*, Sophie Calle (1953-) se posiciona en ese mismo epicentro de discontinuidades en su conocido proyecto *Suite vénitienne* (1981), persiguiendo al sujeto conocido como Henri B. por las calles de Venecia después de haberle conocido en un encuentro sincrónico unos meses antes⁹⁸. Así, desde la acción de seguimiento y acoso de Calle al sujeto perseguido, la desposesión de la artista se centra en la total pérdida de cualquier sistema de representación, voluntad y opinión sobre su propia presencia en el espacio heterogéneo. En las acciones de Calle se reproduce un sistema de indistinción total entre un sujeto y el otro, en la búsqueda de un espacio símil en el que la

⁹⁸ Un encuentro relatado por Calle (1988) de la siguiente manera: «Durante meses seguí a extraños por la calle. Por el gusto de seguirlos, no porque me interesaran especialmente. Los fotografié sin su conocimiento, tomé nota de sus movimientos y finalmente los perdí de vista y los olvidé. A fines de enero de 1980, en las calles de París, seguí a un hombre al que perdí de vista minutos después entre la multitud. Esa misma noche, por pura casualidad, me lo presentaron en una inauguración. Durante el transcurso de nuestra conversación, me dijo que estaba planeando un viaje inminente a Venecia» (p. 2).

independencia que puede llegar a experimentarse en el uso del espacio público se ve alterada por una continuidad y una permanencia radical a las tácticas espaciales de otra persona. Baudrillard (1988), en relación con la acción de Calle, describe que “cualquier existencia común puede transfigurarse (sin saberlo), cualquier existencia excepcional puede volverse común. Es este efecto de duplicación lo que hace que el objeto sea surrealista en su banalidad y teje a su alrededor la extraña (¿eventualmente peligrosa?) red de seducción” (p. 79). Tanto *Suite vénitienne* como las acciones de clara genealogía acconciiana de *Filatures parisiennes* (1978-1979) —en las que Calle perseguía a personas por las calles de París desde la misma metodología que Acconci—, repliegan la figura de la artista a la de un sistema *voyeurista* que convierte su acto de ver y mirar en una forma de espionaje en la que se instaure un lugar común, perdiendo la heterogeneidad del lugar propio y del lugar ajeno, desde el que la mirada transforma las extrañezas de las prácticas cotidianas en sistemas de control mediados por las lecturas del yo sobre el espacio.



Fig. 145. Sophie Calle, *Suite vénitienne*, 1981.

Estas formas de interlocución entre la mirada como seguimiento y proximidad y el espacio como antiheterogeneidad nos recuerda al proyecto que la artista Meira Ahmemulic (1974-) resuelve en *Original Spies* (2009). En esta serie de situaciones que la artista plantea, sitúa frente a espacios desde los que se desplegaron

operaciones de espionaje institucional y bélico en el Berlín Occidental a personas que habrían trabajado como traductores, lingüistas o criptógrafos para los sistemas de escucha de la Agencia de Seguridad Nacional del departamento de Defensa de los Estados Unidos. En las imágenes tomadas por Ahmemulic se produciría un despliegue del sistema de ver sin ser visto en el que esos antiguos espías se presentan como acosadores —desde su más cercano sentido al «*stalker*», en inglés—, ya no de los secretos de la ciudadanía, sino de los del propio espacio de vigilancia. El deseo y el secreto, que se despliegan en las obras que hemos mencionado, tienen, desde esta perspectiva, una relación frontal —y así se posicionan los espías de Ahmemulic— consigo mismos, en tanto que, como dirían Deleuze y Guattari (2004), “lo importante es que la percepción del secreto sólo puede ser a su vez secreta: el espía, el mirón, el chantajista, el autor de cartas anónimas son tan secretos como lo que tienen que descubrir, cualquiera que sea su finalidad ulterior” (p. 287). El espacio —a través de estas formas de ejecución del deseo, en las que, como diría Baudrillard (1988), “uno se seduce a sí mismo siendo ausente, no siendo más que un espejo para el otro que no se da cuenta” (p. 76)— se torna imperceptible en sí mismo. Así, el espacio y el sujeto espiado devendrían imperceptibles en tanto que sobre ellos no podría producirse ningún movimiento personal, en los que la vida —como constante fluir sobre los territorios de lo común de forma autónoma y heterogénea (margen radical a los sistemas de producción capitalista)— no puede ser capturada ni por (ni en) el sujeto, sino en una estructura errante que se constituye invisible a los mismos procesos de decisión. Tanto Acconci, como Calle, como los espías de Ahmemulic responden a la pregunta deleuziana sobre el cómo escapar de la percepción, condicionada por un problema que ninguno de estos tres artistas parece resolver y que Deleuze (1996) plantearía así: “Hace falta que algo sea insoportable en el hecho de ser percibido.

¿Es el ser percibido por terceros? No, puesto que los terceros percibientes eventuales se derrumban en cuanto perciben que son percibidos cada uno por su cuenta, y no sólo los unos por los otros. Se produce pues algo espantoso en sí en el hecho de ser percibido, ¿pero qué?” (p. 39). Deleuze y Guattari (2004) responderían a esa pregunta conjeturando que el secreto sería la razón de la incomodidad de la percepción sobre uno mismo. Así, afirmarían: “Puesto que ya no tenemos nada que ocultar no podemos ser percibidos. Devenir uno mismo imperceptible, haber deshecho el amor para devenir capaz de amar. Haber deshecho su propio yo para estar por fin solo, y encontrar al verdadero doble en el otro extremo de la línea. Pasajero clandestino de un viaje inmóvil” (p. 202).



Fig. 146. Meira Ahmemulic, *Original Spies*, 2009.

En este punto, la protección civil a la que se referiría Zbikowski (2002) no tendría tanto que ver con las perspectivas de la seguridad que podrían darse de las acciones políticas del acoso —problemáticas de una constitución violenta de la sociedad desde los márgenes del heteropatriarcado—, sino con las metodologías políticas que se desplegarían en la interacción ciudadana intrínsecas a la adecuación de lo privado en lo público. Es decir, esa protección civil se basaría en cómo el sujeto se

ve proyectado, contemplando el reflejo de sí mismo, en los entramados operativos de la sociedad. Esta integración de la vida privada, en tanto que potencias individuales en la vida pública, describiría una consecuencia del modelo del bienestar instaurado en la democracia moderna en función de los marcos de racionalidad supraindividuales que se dan en los sistemas sociales de base capitalista. En este sistema, lo íntimo, los secretos, los sueños o la moral se tornarían siempre políticos al no poder escapar de la dimensión comunitaria, esto es, a su asunción en la vida pública en función de su reglamentación como depósitos de poder en un mecanismo de verdad factual. Cabría dudar entonces que los seguimientos y las aproximaciones de Acconci se den desde la inconsciencia de sujetos que no saben que son perseguidos, en tanto que su opinión e interpretación de su propia sociabilización es un factor común a la verdad compartida dentro de la ciudad, representada en la mente de quien siempre es perseguido y puede llegar a ser consciente de ello. Aunque, en los años setenta, los métodos de control y vigilancia del tecnocapitalismo no fueran quizá tan elocuentemente evidentes como lo son hoy, sería irresponsable no reconocer al sujeto acosado por Acconci su propia posición en una multitud en la que cada individuo fuera motivado por sentimientos de omnipotencia (seguidos por Dios, perseguidos por el Estado, vigilados por la policía). La estrategia de Acconci se centraría en su propio secretismo, en su desaparición, y es ahí donde la pérdida de protección se daría no solo en las personas perseguidas o en el propio Acconci, sino en la colectividad de ese secreto del que Deleuze y Guattari (2004) dirían: “El secreto ha sido inventado por la sociedad, es una noción social o sociológica. Todo secreto es un agenciamiento colectivo. El secreto no es en modo alguno una noción estática o inmovilizada, sólo los devenires son secretos, el secreto tiene un devenir” (p. 288).

El devenir contemporáneo del secreto —y por tanto de las condiciones de aproximación a los modelos reconocibles de la verdad ajena— se reconoce encauzado a las maquinaciones de hipervigilancia de los sistemas latentes del tecnocapitalismo avanzado. Los excedentes conductuales de los que los oligopolios de la información determinan un nuevo tipo de gestión de la vida pública en el que la división entre los observados y los observadores se ve totalmente tangencializada. La experiencia ciudadana, desde las formas del inconsciente colectivo, se ve reclamada como parte del modelo económico y del registro del poder basados en la extracción de la información, en las técnicas de desocultamiento y en revelación de secretos. Esa sobreexplotación de las dinámicas conductuales —por parte del sistema reconocido como capitalismo de la vigilancia, fruto de la gran difusión que la apertura liberal del examen elaborado por Shoshana Zuboff (1951-) al modelo económico ha tenido en los últimos años— ha reconfigurado en sí las nociones propias de lo inconsciente, más allá de la conciencia y cada vez más común a la experiencia determinada por las lecturas capitales de ese mismo inconsciente. Vlady también utiliza la metodología de Acconci en su reciente obra *Following a robot* (2020), en la que reconoce —como el mismo artista declara en su página web— una nueva propiedad de la acción al seguir a un sujeto inconsciente. Las formas preexistentes y la dimensión psíquica inconsciente en el capitalismo de la vigilancia responderían a una colectivización de lo supraindividual que se torna común en función de la individualidad, siendo capaz de redireccionar el inconsciente colectivo junguiano hacia una estructura plenamente inconsciente, haciendo indiscernible la diferenciación entre el inconsciente individual y el colectivo. El «yo perceptivo» en el capitalismo de la vigilancia quedaría desprovisto de secretos, en una proximidad radical y urgente a las fuentes de conocimiento y de deseo. Desde ahí, el poder sería capaz de

aproximarse más allá de las espacialidades del sujeto social, más allá de las cámaras de vigilancia, hasta el régimen inconsciente del propio yo que divulgaría sus secretos y que se sorprende cuando los encuentra eyectados de sí sobre los marcos de la mercancía.



Fig. 147. Vlady, *Following a robot*, 2020.

10. RECORRIDOS SOBRE EL MARGEN

10.1. Horizontalidad: saltar por la ventana

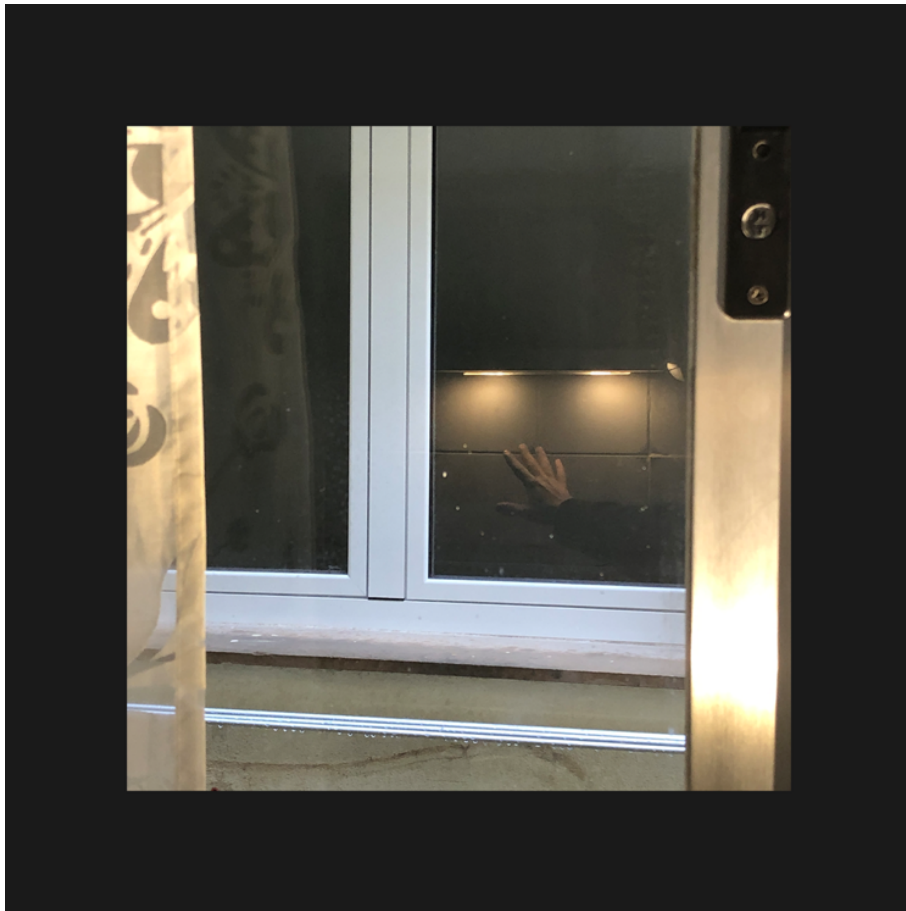


Fig. 148. Álvaro Porras Soriano, *Autorretrato al otro lado de la ventana*, 2023.

La ventana —como hemos visto en este trabajo en base a la argumentación de Marx X. Wartofsky— va a significar, desde formas estáticas y limitantes, la relación entre el sujeto percibiente y el espacio que observa. La ventana, en tanto que

espacio originario del marco de representación, se involucra en los modos genéricos con los que el arte (al menos en su base de espacialidad pictórica) produce o matiza la comprensión del mundo externo. En línea con autores como Feyerabend, Wartofsky (1981b) plantea que la experiencia visualmente perceptiva del espacio va a sostenerse en dependencia del marco referencial que el sujeto adopte como válido, de ahí que establezca que la culturalización de la mirada esté marcada por la representación históricamente empleada en la pintura. La fuente cognitiva original de la mirada espacial, para Wartofsky, sería una función pictorizante a partir de los estándares del realismo en la pintura. En base a esta función, consideramos que el marco de la ventana podría entrar en contradicción con una voluntad de representación del mundo más allá de sus formas, en pro de una ligereza visual que el modelo pictórico —omitamos, por favor, el campo expandido de la pintura— no podría contemplar en sus modos de presentación mediales. Sin embargo, creemos que saltar más allá del marco de la ventana, en una aproximación háptica con el espacio natural, no es un síntoma estricto de la reforma de los nuevos comportamientos artísticos de los sesenta en adelante (en el principio del eterno asesinato de la pintura), sino una extensión del modelo de mediación perceptivo del mundo a través del acto pictórico que bien podría haberse dado en la pintura romántica. Proponemos entonces un esquema perceptivo en el que el movimiento del cuerpo, en relación con la horizontalidad, la oblicuidad y la verticalidad, afectarían a un acercarse a, hacia y sobre el mundo.

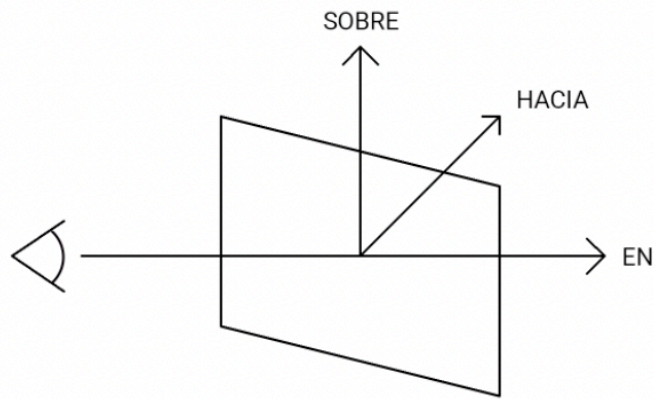


Fig. 149. La perspectiva en su arrojarse al mundo.

Pongamos como ejemplo la acción del artista checo Jan Mlcoch (1953-), quien, tras encerrar al público en un apartamento, saltó por la ventana escapando del acto de representación que él mismo había planteado. Al contrario de lo que pudiera parecer, consideramos que el gesto de Mlcoch no es tanto vertical (aunque se deslizase por la pared del patio de luces, rapelándola con una cuerda) como un gesto horizontal: al margen de la altura, el gesto invitaba a Mlcoch a continuar hacia adelante, a alejarse. Se propone así un modelo perceptivo, casi perspectivo, en el que la ventana no sería sino un punto de fuga; nada más pictórico.



Fig. 150. Jan Mlcoch, *Hradec Králové*, 1977.

Las formas de la ventana se verían atravesadas de esta manera, tanto en el romanticismo como en las prácticas conceptuales, por una búsqueda de métodos otros de ver, que, en función de una distancia abstracta con el marco de representación, dejarían de plantearse plenamente visuales para volverse hápticas y sensibles a la materialidad del espacio. De alguna manera, subvertir la distancia en el plano horizontal, atravesar la ventana, propondría un distanciamiento con ciertas ideas de trascendencia que vendrían a dotar a las prácticas de la visualidad de ese carácter uránico y que podrían identificarse ya en el primer Renacimiento: un planteamiento universal psicológico de la ascensión que vendría a retrocedernos históricamente hasta las mitologías mesopotámicas y que estaría cargado de sintagmas que proporcionan una metáfora de acercamiento a lo divino.

La búsqueda del ascenso —que podría ocurrir en acciones como *Tentativa di volo* (1969) del italiano Gino de Dominicis (1947-1998) o *Closer to the Clouds* (1977) del checo Karel Miler (1940-)— devendría en un sintagma vertical, en el que la ligereza etérea, en contraposición a la trágica gravedad, aludiría a un carácter sustancial íntimo. La psicología ascensional, que Bachelard propondría desde el vuelo onírico, indicaría entonces que el sujeto posee una fuerza de ascensión, un instinto de ingravidez fruto de una abstracción racional en la que la imaginación se presenta como una actividad espiritual y una fuerza creadora de otras visualidades. La ascensión quedaría replicada en un «omnipaisaje»: un paisaje que está presente siempre y en todas partes, en el que el punto de vista se exige así externo a las propias condiciones del cuerpo, incapaz de volar, provocando un régimen de la imaginación que no puede ser sino orbitante de la realidad que contempla el cuerpo cuando recorre un movimiento ascensional.



Fig. 151. Gino de Dominicis, *Tentativa di volo*, 1969.

Fig. 152. Karel Miler, *Closer to the Clouds*, 1977.

La subida sin caída en el momento congelado de De Dominicis y de Miler perpetúan una dirección ascendente, mientras que parecen alejarse de cualquier insistencia constante en su voluntad horizontal, enfatizada desde su propia experiencia trascendente. Por el contrario, subir la cima de una montaña, como un acto

reiterativo —lo que pudiera darse en la imagen fija de las acciones *Entrare nell'opera* (1971) de Giovanni Anselmo (1934-) o *Mio caro Richard* (2017) de Bepi Ghiotti (1965-), en tanto que movimiento inclinado, ni vertical ni horizontal (no como Zaratrusta, sino como Sísifo), produce la toma de conciencia de la angustia y la inquietud como experiencia. Si entendemos que Anselmo y Ghiotti siempre permanecen en subida, carentes de cualquier límite, nos tendríamos que aventurar en la consideración dichosa del absurdo que Albert Camus (1913-1960) (2012) plantearía sobre el mito:

«Sísifo enseña la fidelidad superior que niega a los dioses y levanta las rocas. El también juzga que todo está bien. Este universo en adelante sin amo no le parece estéril ni fútil. Cada uno de los granos de esta piedra, cada fragmento mineral de esta montaña llena de oscuridad, forma por sí solo un mundo. El esfuerzo mismo para llegar a las cimas basta para llenar un corazón de hombre. Hay que imaginarse a Sísifo dichoso» (p. 61).

Lo oblicuo conjuga así un matiz de proximidad trascendental, tan horizontal como vertical, en un movimiento de inmanencia fragmentaria en el que el cuerpo, aventurándose en un movimiento horizontal, de avance, restituiría la propia profundidad del universo a través del acto en el que el sujeto mira el mundo aventurándose en él.



Fig. 153. Giovanni Anselmo, *Entrare nell'opera*, 1971.

Fig. 154. Bepi Ghiotti, *Mio caro Richard*, 2017.

Por otro lado, puede darse un movimiento horizontal en el que la verticalidad del salto se ve supeditada a unas condiciones físicas, pero en el que la horizontalidad defina un recorrido háptico, tangible y visual, hacia el interior de los modelos de representación de la realidad. Estos modelos traerían hacia el foco de la percepción aquellos contextos exteriores a sí mismos, en un pliegue que —como poetizaría Bachelard (2000)— haría formar parte de la casa aquello que se ve desde la ventana. La ventana replegaría sobre sí misma el distanciamiento entre el interior y el exterior; el alma, para Bachelard, con luz propia, tendría la forma de una ventana por la que la luz sale horizontalmente para proyectarse en un afuera, construyendo una imagen poética. En este sentido, la casa de Bachelard se podría plantear desde dos intervenciones que simbolizarían esa transmutación anímica de la visualidad de la ventana. El primero de los ejemplos que proponemos es un leve gesto que Gregor Schneider (1969-) realizaría a través de la ventana de su proyecto *Haus u r* (1985-en proceso). Fruto de la iniciativa que ha llevado al artista a modificar su casa natal de Rheydt en un espacio de circularidad constante, propone la ventana frontal del inmueble como un espacio de traspaso entre lo interior y lo exterior, señalando explícitamente el espacio de conexión y de desconexión que se produce en la casa a través de la ventana. De esta manera, dentro de la constante

dinámica de modificación que el artista aplica sobre el domicilio, una de las ventanas se ilumina con una luz roja todas las noches. De esta manera, *Haus u r* se interpone en una genealogía poética a la que Bachelard se referirá de la siguiente manera:

«Después de la luz remota de la choza del ermitaño, símbolo del hombre que vela, podría explotarse un archivo considerable de documentos literarios relativos a la poesía de la casa, bajo el único signo de la lámpara que luce en la ventana. Habría que situar esta imagen bajo la dependencia de uno de los más grandes teoremas de la imaginación del mundo de la luz: todo lo que brilla ve» (p. 49).

Por otro lado, dentro de este mismo margen de traspaso poético a través de la ventana, podemos enfatizar el gesto poético que Fermín Jiménez Landa propone en *Le rayon vert* (2016), dentro del ciclo de intervenciones del festival Bien Urbain de Besançon en 2016, donde el artista materializa la ficción del fenómeno meteorológico del rayo verde, ya de por sí cargado de misticismo gracias a la atención que Julio Verne le prestaría en su libro homónimo de 1882. El rayo verde, tanto en Jiménez Landa como en Verne, supone una búsqueda implacable de miradas que se enfrentan a la mera visualidad del instante. Al eyectar de una casa el rayo verde, el artista provocaría una materialización de la metafísica del habitar que —aunque Jiménez Landa, quizá por contexto, esté más preocupado por encontrar a alguien que contemple el rayo— estaría lanzando a través de la ventana la propia realidad del domicilio como el paraíso material que, según el planteamiento de Bachelard, es la casa. De esta manera, ambas luces arrojadas al mundo desde la casa, como el ser de la casa en Schneider y como una imagen de las ensoñaciones en Jiménez Landa, proponen una materialización del espacio más allá de su marco de intimidad.



Fig. 155. Gregor Schneider, *Haus u r*, 1985-(en proceso). Intervención en 2020.

Fig. 156. Fermín Jiménez Landa, *Le rayon vert*, 2016.

«Caer»⁹⁹, como última dirección, se propone desde este juego de perspectivas móviles como un «tomar tierra», que no es otra cosa que la toma de responsabilidad sobre un mundo absurdo —en los términos de Camus, que encontrarían su símil en cómo Sartre propicia un acercamiento fenomenológico a la angustia—. Tomemos como ejemplo algunas acciones que se activan a partir de un cuerpo que se precipita, como podrían ser las acciones de Tere Recarens (1967-), tanto en *J'ai reussi* (1996) —en la que intenta bajar unas escaleras en los 15 segundos que su cámara le permitía antes de disparar la foto, optando por saltar desde la ventana— como en *I was ready to jump* (1999) —un intento frustrado por la gerencia del MoMA PS1 (Nueva York) en el que la artista había planteado saltar desde la cornisa del centro de arte—. También se pueden estudiar acciones como *Keine Zeit* (2010) de Wermke/Leinkauf —en la que los artistas recorren el puente Marie-Elisabeth-Lüders-Steg, frente a uno de los edificios parlamentarios del

⁹⁹ Sobre un análisis pormenorizado sobre la caída, como un instante fijado a partir de las formas del salto, recomendamos consultar el proyecto doctoral de Beatriz Navarro (2019). En este trabajo, desde una perspectiva analítica alejada del nuestro, la autora efectúa un análisis desde la fotografía instantánea, como precursora de la acción artística, a través de una guía de artistas que se han interesado por la idea del salto y la caída.

gobierno alemán, en Berlín, desde cada uno de sus extremos, encontrándose en el punto medio, donde saltan la barandilla y se sumergen en el río Spree— o la propuesta de David Bestué, *Especialista tirándose por las escaleras de la fábrica Nestlé-Camy* (2005) —en la que un *stuntman* se deja caer por las escaleras de una edificación del arquitecto Enric Miralles en Viladecans—. En estas piezas, la activación en caída sobre el espacio se demuestra desde la inercia con la que el cuerpo continúa su movimiento horizontal. Saltar al vacío es aventurarse al traspaso del marco propiciado por un realismo metafísico, tratando de comunicarse con un afuera, que quizá es lo mismo que comunicarse desde afuera. Desde su propia exterioridad, el sujeto que cae lo hace a través de la mirada que se fija en el vacío sobre el que se precipita. De esta manera, las alusiones formales al espacio (y al tiempo) que se producen en las acciones citadas, en tanto que marcos de construcción espaciales angustiantes —un tiempo límite, un espacio exterior a la arquitectura cultural, un espacio limitante y un espacio interior de la arquitectura cultural—, se producen desde la caída como un juego del absurdo en el que el sujeto se presenta a sí mismo, reconociéndose en su propio cambio, en su diferencia a la hora de su permanecer en ese espacio y en ese momento. Diría Sartre (2016):

«Me acerco al abismo y mis miradas me buscan en su fondo a mí. Desde este momento, juego con mis posibles. Mis ojos, al recorrer el precipicio de arriba abajo personifican mi caída posible y la realizan simbólicamente; al mismo tiempo, la conducta de suicida, por el hecho de convertirse en "imposible" posible hace aparecer a su vez motivos posibles para adoptarla (el suicidio haría cesar la angustia). Felizmente, estos motivos, a su vez, por el sólo hecho de ser motivos de un posible, se dan como ineficientes, como no-determinantes: no pueden producir el suicidio

en mayor medida que mí horror a la caída puede determinarme a evitarla. En general, esta contra-angustia hace cesar la angustia transmutándola en indecisión. La indecisión, a su vez, llama a la decisión: uno se aleja bruscamente del borde del precipicio y retorna al camino» (p. 34).



Fig. 157. Tere Recarens, *J'ai réussi*, 1996.

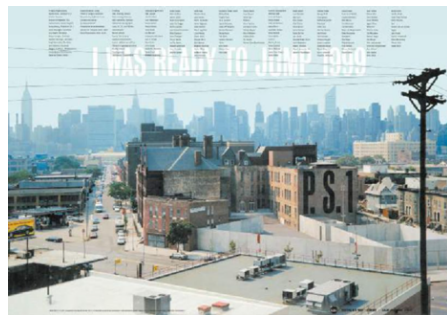


Fig. 158. Tere Recarens, *I was ready to jump*, 1999.

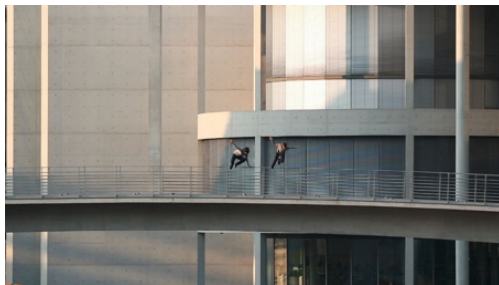


Fig. 159. Wermke/Leinkauf, *Keine Zeit*, 2010.

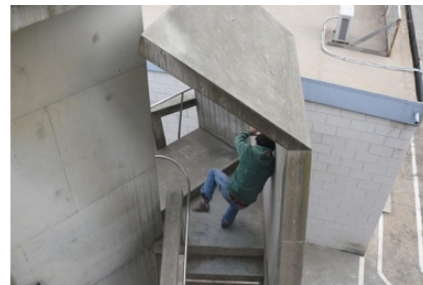


Fig. 160. David Bestué, *Especialista tirándose por las escaleras de la fábrica Nestlé-Camy*, 2005.

10.2. Referencia: una formalización del tiempo

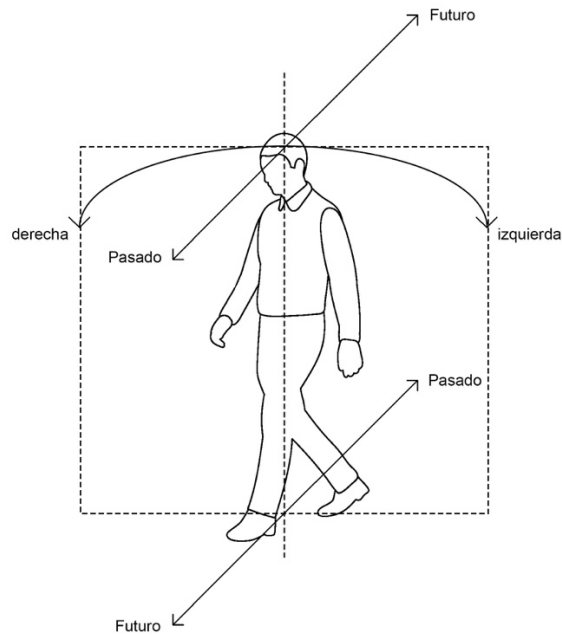


Fig. 161. El tiempo como movimiento y mirada.

El cuerpo, en la modernidad, podría quedar registrado a partir de la definición kantiana del mismo como “todo objeto de los sentidos externos” (Kant, 2005, p. 328). Según esta definición, el cuerpo, lanzado hacia fuera, hacia la exterioridad del mundo en sí, solo podría sintetizar para sí el mismo mundo al que pertenece a través de la categorización que se produciría de forma dinámica. De esta manera, al ser ese proceso dinámico de percepción del mundo —inmanente y trascendental— correlativo a las leyes físicas del movimiento, ese mismo movimiento estaría adecuado a un sistema de representaciones del que nos apropiamos, pero que, en ningún momento, constituyen el «para-sí» del cuerpo.

De alguna manera, la percepción del mundo no quedaría anclada únicamente en la sensación, sino que es a partir de la percepción (o en virtud de ella) que la sensación se referencia en la presencia de un «algo-otro» que se sitúa correlativamente en el espacio y el tiempo, como si fueran una noticia del mundo. El espacio y tiempo para Kant toman forma de intuiciones, no de sensaciones, que, en tanto que cognoscibles *a priori*, son autónomas de las afecciones que puedan producirse. Esta aproximación quedaría definida en la crítica kantiana de la siguiente manera:

«Para toda experiencia y para su posibilidad nos hace falta el entendimiento. Lo primero que éste hace no es esclarecer la representación de los objetos, sino posibilitar la representación de un objeto en general. Pero esto ocurre gracias a que el entendimiento transfiere el orden temporal a los fenómenos y a su existencia, en el sentido de que asigna a cada uno de ellos —en cuanto consecuencia— una posición temporal determinada a priori con respecto a los fenómenos anteriores» (p. 164).

La realidad o «noúmeno»¹⁰⁰ que nos es dado en los sentidos es un conjunto caótico y disperso de impresiones de la materia, y sus formas se construyen *a priori* de la experiencia y el sujeto perceptivo las posee en sí mismo. Estas estructuras construidas *a priori* darían pie a la percepción de un fenómeno al ser encontradas por el mundo a través de sus intuiciones sensibles. El conocimiento, como un encuentro entre la materia del mundo y la percepción formal del mundo, sería

¹⁰⁰ En términos kantianos, noúmeno refiere a una realidad o entidad que existe más allá de la experiencia humana directa y la percepción sensorial. Al contrario que el fenómeno, como realidad experimentable, el noúmeno se torna inaccesible para el sujeto en tanto que sucede emancipado de la conciencia experiencial, al margen de la intuición sensible, y solo es en la traducción que el pensamiento hace de la realidad que a través de él llegamos al fenómeno. A grandes rasgos, según Kant, el noúmeno es la cosa en sí.

entonces un encuentro entre experiencia y razón. Las impresiones caóticas de los sentidos serían así estructuradas por el *a priori* general de la existencia en el mundo, la correlación entre espacio y tiempo, subyacentes a cualquier experiencia e intuición sensible, condiciones trascendentales del conocimiento, marcos de la percepción, ventanas con las que vemos el mundo. De esta manera, el sujeto perceptivo recibiría los fenómenos a través de las formas del espacio-tiempo. Sin embargo, la síntesis de estas formas va a encontrar como unidad absoluta al tiempo: todo lo que ocurriría, incluso la proyección del espacio como marco formal, va a estar atravesado por el carácter indirecto del tiempo, en tanto que es percibido en función de otras cosas. En palabras de Kant:

«Cualquiera que sea la procedencia de nuestras representaciones, bien sean producidas por el influjo de las cosas exteriores, bien sean el resultado de causas internas, lo mismo si han surgido *a priori* que si lo han hecho como fenómenos empíricos, pertenecen, en cuanto modificaciones del psiquismo, al sentido interno y, desde este punto de vista, todos nuestros conocimientos se hallan, en definitiva, sometidos a la condición formal de tal sentido, es decir, al tiempo» (p. 91).

Quedaría entonces por definir, en términos kantianos, qué es el espacio con relación al *a priori* del tiempo. En este sentido, cabría reconocer cómo Kant propone su distinción entre una «realidad primordial» —en tanto que una realidad en sí— y una «realidad fenoménica», en función del componente subjetivo de percepción del mundo real. En este sentido, el espacio como intuición tendría la forma de un todo que nunca puede estar desprovisto de sí, en tanto que no podemos imaginar un espacio vacío de espacio, representable solo en su unidad, y

cuyas partes coexisten *ad finitum*. La intuición de espacio no es, por tanto, un contenido que se articule dentro de una realidad apriorística mayor, sino uno que se guarde dentro de otros contenidos que se sujetan sobre la intuición fundamental del tiempo. El espacio es, entonces, una construcción subjetiva de la experiencia del sujeto ante la sensación de las intuiciones externas. Así quedaría definido en Kant:

«Si nos desprendemos de la única condición subjetiva bajo la cual podemos recibir la intuición externa, a saber, que seamos afectados por los objetos externos, nada significa la representación del espacio. Este predicado solo es atribuido a las cosas en la medida en que éstas se manifiestan a nosotros, es decir, en la medida en que son objetos de la sensibilidad. La forma constante de esa receptividad que llamamos sensibilidad es una condición necesaria de todas las relaciones en las que intuímos objetos como exteriores a nosotros y, si se abstrae de tales objetos, tenemos una intuición pura que lleva el nombre de espacio» (p. 47).

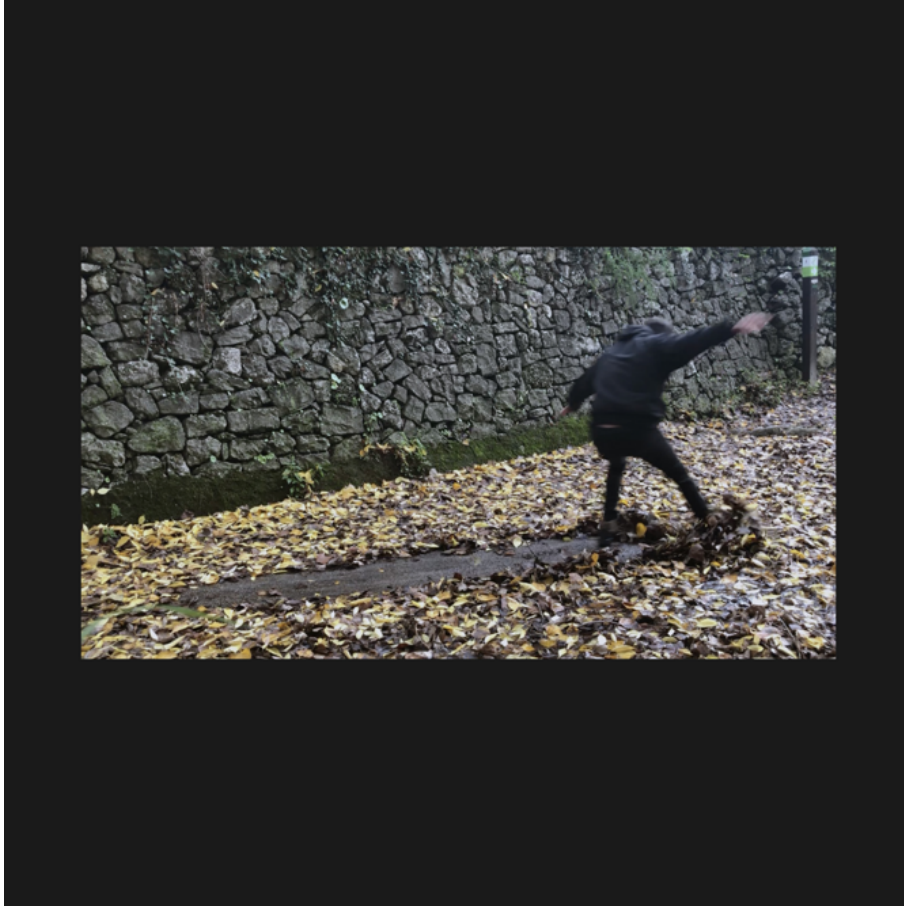


Fig. 162. Álvaro Porras Soriano, *No es lo mismo derrapar que resbalar*, 2021.

De alguna manera, sin embargo, podemos intuir un cierto condicionamiento del espacio que no dependa de la comunicación con las intuiciones exteriores, y que surja como un espacio en sí mismo —desde el mismo lugar en el que situamos al vacío en varios puntos de este trabajo—. Para encontrarlo, podemos guiarnos a partir de la llamada foucaultiana de las «heterotopías», entendiendo estas como espacios diferenciados, propios en sí mismos, sin conexión sensible con ningún otro espacio, puesto que corresponden dentro de sí mismas una unidad propia. La

heterotopía, como espacio de funciones superpuestas, quedaría atrapada, en la definición foucaultiana, por la segmentación del espacio que Kant ya negaría como subdivisión de la intuición espacial. Sin embargo, el pensamiento contemporáneo podría llegar a contemplar imaginarios en los que la heterotopía dilapidase la compartimentación otorgada por Foucault a espacios como los templos religiosos, los jardines o las cárceles, naturales en su función propositiva al margen de unas normas externas dentro de las que operan. En este sentido —y con la capacidad irracional del espacio más allá del espacio, que toma su forma en la concepción espiritual de un espacio marginal y en la capacidad imaginativa del pensamiento subatómico de la realidad—, el espacio, como margen utópico de realidad puramente exterior, depositaría en su posibilidad de percepción una función de lectura temporal a través de la propia disposición del cuerpo sobre el espacio percibido como ente cósmico.

De esta forma, lo que podemos denominar márgenes utópicos no son sino lugares liminales que se escapan del tiempo, incluso de forma literal, escapando de la propia pérdida del tiempo, de su propio inalcanzar; es decir, los márgenes utópicos no son ni pasados perdidos ni futuros esquivos, sino una marginalidad del tiempo que convocaría unas formas específicas de atenderlo. Avery F. Gordon, catedrática de Sociología de la Universidad de California, al describir la temporalidad de los márgenes utópicos, parte del curador Anselm Franke (1978-) para describir una situación perspectiva singular —en tanto que depende de la posición desde la que se percibe el tiempo— del devenir utópico contemporáneo; citando a Franke, Gordon (RIBOCA, 27 de agosto de 2020) dice: “(...) ahora está claro que la flecha moderna del tiempo ha cambiado de dirección. El futuro ya no es una hoja de papel en blanco que espera nuestros esquemas y diseños proyectivos y prescriptivos, y el

pasado no es el arcaico escenario animista que hay que superar. El futuro está ahora detrás de nosotros y el pasado se nos acerca de frente”. Al trazar una lectura desde las atribuciones discursivas de Gordon a Franke, debemos rescatar la conversación que Franke despliega junto a Bruno Latour (1947-2022) (2010) en *Angels Without Wings* a razón de la publicación del catálogo que acompañaría a la exposición comisariada por Franke, *Animism* (2010), en el Extra City Kunsthal de Amberes, Bélgica. En esta discusión, es Latour quien se refiere a la idea planteada por Gordon anteriormente, afirmando que:

«(...) los modernos nunca miraron hacia el futuro; siempre miraban al pasado al que tenían miedo. Ahora bien, los modernos están realmente vueltos hacia el futuro, siempre conscientes de lo que hay detrás de ellos. Siempre tienen "rupturas" a sus espaldas, y están continuamente avanzando. Huyen hacia atrás. Entonces huyen de algo que está frente a ellos, y el futuro está detrás de ellos. No miran al futuro» (p. 96).

De alguna manera, el concepto «espacio», más allá de la intuición que pueda sugerir subjetivamente, va a estar relacionado con cómo el «tiempo» (como concepto) se invierte sobre la linealidad de la historia. Se alteraría así la forma que el cuerpo percibiría el mundo universal sobre la distancia de sus propias referencias. En el campo humano, la forma corporal —como artilugio desde el que orientar el conocimiento en función de la simetría bilateral que nos obliga a definir un adelante y un atrás— fundamentaría no solo nuestra dirección en el espacio, sino las intuiciones mentales de lo que comprendemos como avanzar y retroceder, que no son sino acciones que toman el tiempo con relación a las formas con las que percibimos el espacio, como si ambos planos se vieran entrecruzados en su propia

percepción. En este sentido, nos parece más que interesante la aproximación del investigador Thomas Moynihan (2019), quien, en su tratado *Spinal Catastrophism*, encontraría una vinculación recurrente entre la concepción espacial kantiana y las formas biológicas que derivarían de la organización anatómica de la visualización:

«La comparación kantiana de la razón que se autolegisla con el autoencierro en las antípodas del globo capta, en una imagen, el hecho de que la posibilidad misma del conocimiento está asegurada por una especie de cierre o pliegue. Es solo por la generación de sus propios límites, imponiéndose sus propias reglas, que el conocimiento se hace posible. Porque, como argumentó Kant, el mero hecho de tener una percepción no es lo mismo que estar justificado en creer la propia percepción veraz. Hablar de cómo "objetivamente es" el mundo, se encuentra, por tanto, inseparable de alguna comprensión de lo que es permisible e inadmisibles para mí decir sobre eso; y esta distinción, a su vez, no puede provenir de la pasividad sensible o percepción bruta (como notó Hume, las sensaciones no tienen reglas); solo puede provenir de elegir activamente imponerse límites a uno mismo» (p. 21).

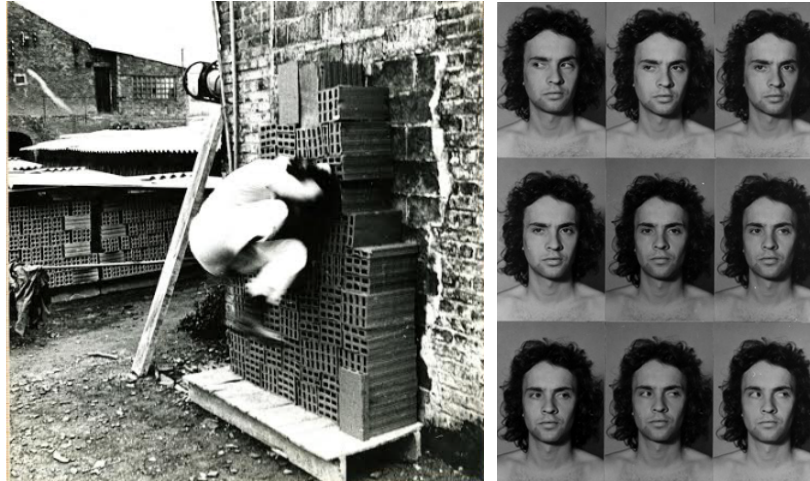


Fig. 163. Jordi Benito, *Acció Reacció*, 1972.

Fig. 164. Jordi Benito, *Composició fotogràfica*, ca. 1973.

Imaginemos, en esta autoimposición de límites, algunas muestras que se producen como trasposiciones de los conceptos adelante y atrás. En el salto contra el muro de ladrillo que Jordi Benito ejecuta en *Acció Reacció* (1972), la linealidad del movimiento frontal se ve interrumpida por la condición espacial que, fijada en el instante en el que Benito choca con el muro, hace que su voluntad y decisión se tornen irrelevantes: no habría cambio ni consecuencias para las mismas, truncándose cualquier propiedad de distinción entre un Benito que se aventura sobre el muro, uno que se estampa y rebota avanzando hacia atrás, o uno que lo atraviesa. El sentido de progreso y desarrollo en la historia también se vería afectado entonces por el correcto fluir del tiempo desde el que suponer o intuir una sucesión de acontecimientos que pudieran generar avances y transformaciones en el conocimiento subjetivo de quien percibe el movimiento. El artista catalán vendría a reflejar una serie de juicios sintéticos sobre el movimiento espaciotemporal en el que el cuerpo se ve adecuado a una serie de principios apriorísticos que no entenderían tanto las propiedades analíticas de la acción, sino

que vendrían a sintetizar una serie de predicados contradictoriamente opuestos; tal y como diría Kant (2005): “Sólo en el tiempo, es decir, sucesivamente, pueden hallarse en una cosa las dos determinaciones contradictoriamente opuestas. Nuestro concepto de tiempo explica, pues, la posibilidad de tantos conocimientos sintéticos a priori como ofrece la teoría general del movimiento, que es bien fecunda” (p. 50).

De igual manera, la acción de Benito, como producción espaciotemporal de la imanencia del mundo externo sobre el cuerpo, puede ponerse en diálogo con una acción de Timm Ulrichs (1940-) que se basa igualmente en esos predicados opuestos a un avance espaciotemporal y que se ve frustrada en las mismas condiciones con las que se despliega. La acción, de la cual no hemos encontrado más registro que las palabras del artista español Isidoro Valcárcel Medina (Mendieta, 2020), quedaría definida como “una obra en la que realiza una maratón en una cinta de correr de gimnasio. Él invierte exactamente el mismo tiempo corriendo que el ganador de la maratón de las olimpiadas, pero sin llegar a ninguna meta. Lo veo como el sumun de la valoración de lo que es correr independientemente del motivo que haya para ello, y es una actuación que a mí me dice mucho, toda la ironía que encierra”. En sí misma, esta acción nos hace pensar en la propuesta del mismo Valcárcel Medina —quien parece no querer ocultar sus propias referencias— que desarrollaría en la acción *Maratón* (1981), en la que participaría en el conocido Maratón Popular celebrado anualmente en Madrid, atravesando su recorrido con una gerencia distintiva al común fluir de la carrera, habiendo avisado a algunos amigos de su paso, a horas determinadas, por espacios específicos de la ciudad de Madrid. De esta manera, la meta en el recorrido de Valcárcel Medina no dependería tanto de las inercias del tiempo general del

resto de competidores, sino en la llegada a tiempo, incluso a veces en la espera si se adelantaba demasiado y sus citas no habían llegado todavía al punto de encuentro. Llegar a tiempo, tanto en Ulrichs como en Valcárcel Medina, no implica únicamente una noción de futuro, en el sentido de que no podemos antepoarnos a la fuerza del tiempo proyectado hacia adelante, sino que debe ser adecuada a las inclemencias de un tiempo pasado que construye la linealidad de nuestro presente. Llegar a tiempo es una construcción mental que, desde nuestra complejión bilateral, nos hace correr hacia atrás, dejando el futuro a nuestras espaldas, carentes de la certeza de cualquier pronóstico, y mirando al pasado como elemento formal desde el que articulamos y construimos nuestras experiencias pasadas.



Fig. 165. Isidoro Valcárcel Medina, *Maratón*, 1981. Recreación de 2012.

Diría Jon Mikel Euba (2012): “Estoy seguro de que sabe que *performance* no es más que la consciencia de lo que se hace en el momento en que se está haciendo, aunque sea el mero saber que no se sabe que diría Isidoro” (p. 4). Generar un

espacio y un tiempo, desde la propia consciencia de su acto de producción, sería entonces un acto performativo sobre las intuiciones espaciotemporales, quizá no en el sentido de un espacio-tiempo que se segmenta dentro del continuo devenir, sino desde un momento propio de atención iluminada de su producción. Traigamos de nuevo algunos ejemplos: los gestos de Jordi Benito mirando a izquierda y a derecha, de Francesc Abad mirando hacia adelante y hacia atrás, con el pelo seco y con el pelo húmedo, o de Erik Wesselo cabalgando hacia atrás, proponen una toma de consciencia que implica que la percepción y comprensión del mundo están inexorablemente ligadas a la organización temporal y espacial que proporciona esta estructura *a priori*, en tanto que cuerpo especular, que se revela como un reflejo para sí mismo y para el mundo. El devenir humano de Benito y de Abad en su propia condición consciente espaciotemporal se vería reflejado en la atribución de Moynihan (2019), quien apuntaría, en función de la lateralidad de la construcción del espacio a través de la mirada, que:

«Kant ya había permitido que la osteología restringiera productivamente la cognición enfatizando la importancia de la subjetiva inconmensurabilidad de Izquierda y Derecha en el anclaje de la orientación espacial. Él usó esta observación para demostrar que nuestro sentido específico del espacio es una "forma de intuición" (en lugar de cualquier forma necesaria o independientemente verificable característica de la realidad separada de nuestra percepción). Así, Kant reúne la inconmensurabilidad como una ilustración con el fin de promover su racionalista argumento general. Sin embargo, tal "enantiomorfismo" de izquierda a derecha, el hecho de que cada mano es una imagen especular no superponible de la otra (un "incongruente contraparte"), se deriva de nuestra lateralidad quiral, que es una consecuencia de nuestra antigua

simetría bilateral heredada, es decir, simetría a lo largo de un plano sagital, es decir, espinal» (p. 21).



Fig. 166. Francesc Abad, *Davant / Darrere - Posició normal/ Posició anormal*, 1972.



Fig. 167. Eric Wesselo, *Backward*, 1997.

En «el saber que no se sabe» —no como una toma de consciencia, sino como una perspectiva desde la que capturar conocimiento— se produce una tensión recurrente entre los elementos: una actividad sintética que precipitaría, ante toda forma de expresión, los movimientos de reconocimiento y de experiencia. Si hubiera alguna relación entre la generación de un espacio conocido y el reconocimiento de ese mismo espacio, en un tiempo determinado (es decir, si

hubiera alguna relación entre el movimiento y su objetivo determinado), el saber y la intuición serían sus propias estructuras *a priori*. Por ejemplo, aunque no sepamos de qué huyen los actores de la acción planteada por Jon Mikel Euba en *Petrol (Genre Noir)* (1996), sabemos que nuestra falta de conocimiento provoca una estructura determinada. Esta estructura no será entonces una combinación pasiva en función a lecturas presupuestas, sino una actividad recibida que no refleja simplemente la realidad como es, al contrario, lo haría a través de una mediación de formas puras de intuición y de las categorías de la intuición. A raíz de la obra Euba, diríamos que esa distancia lógica entre un movimiento conocido, una intuición espaciotemporal pura y uno que se escapa de nuestro entendimiento apriorístico tiene que ver con cómo el tiempo dispondría los eventos, o así sucedería si fuéramos capaces de acelerar o rebobinar la imagen de los chavales corriendo. Lo mismo ocurre en el vuelo horizontal del colega de Euba, Sergio Prego, en *Tetsuo. Bound to fail* (1998), donde la ubicación se ve transmutada en un continuo desplazamiento que se revela de la suma de instantes desconocidos: un movimiento total que surge de la segmentación de movimientos específicos a través de la frontera de la visualización de aquello que deviene imagen. En este sentido, siendo ahí donde entendemos que se produce la comunicación, no solo entre el sujeto que actúa y el mundo, sino entre el sujeto que produce y el sujeto del mundo, Euba (2021) afirma que:

«Una vez toma forma, la imagen es la vía a través de la cual el espectador puede proyectarse dentro de la obra. Esto sucede siempre y cuando esta, en su proceso de configuración, haya generado unos huecos o accesos que permitan la libre entrada y salida de significados potenciales mediante la acumulación de significantes. El material resultante se convertirá en el resquicio a través del cual conectar a espectador y productor» (p. 6).



Fig. 168. Jon Mikel Euba, *Petrol (Genre Noir)*, 1996.

Fig. 169. Sergio Prego, *Tetsuo. Bound to fail*, 1998.

En el ámbito de las carreras discontinuadas, en espacio y tiempo, de Jiří Kovanda (a las que ya nos hemos referido) o de Sigurður Guðmundsson —en acciones como *Full House Event* (1971), que bien podría encontrar su símil en la maratón de Robert Llimós para los Encuentros del 72 o para la Documenta V— podría suceder que la categorización de las acciones no respondan tanto a su exterioridad, es decir, que no presten atención tanto a su contexto de actuación, como a la experiencia exterior sobre el sujeto que corre. Sin embargo, otro tipo de carreras hacia adelante —sin la necesidad de que ese recorrido sea temporalmente ascendente—, como la más que conocida acción de Regina José Galindo (1974-), *La sombra* (2017), responderían a un proceso de categorización en las que el movimiento del cuerpo es una lente a través de la que mirar el mundo, desde la coherencia perceptiva de la estructura que lo compone, en las que la sustancia del sujeto que escapa hacia adelante, y la causalidad de la razón, devienen de una aplicación automática de las categorías kantianas de la relación. Accidente y sustancia —como cuerpo que corre y tanque Leopard de la Segunda Guerra Mundial que persigue— reflejan una división entre aquello que es en sí y no en otro, y viceversa. El sujeto que corre, como accidente, en tanto que es, lo es porque la sustancia del tanque es en sí.

Regina José Galindo, en su caso, experimenta una relación con el mundo desde aquello que es fuera de ella, conduciendo así a una existencia particular que no está sujeta a ningún cambio. Por ello, el recorrido de la acción es y será, en presencia y documento, siempre circular.



Fig. 170. Regina José Galindo, *La sombra*, 2017.

Dirección y distancia, así como causa y efecto, determinarían una asimilación de las condiciones categóricas de la realidad que serían capaces de mostrar un espacio tan apriorístico como su propio movimiento temporal. Del mismo modo que Helena Almeida (1934-2018) corre insistentemente contra un muro que permanece inalterable a pesar de la dirección del sujeto que corre, Àngels Ribé lo hace desde ninguna parte hacia ninguna otra, sobre un espacio igualmente inalterado. El esfuerzo, que queda patentemente reconocido en Ribé y secundariamente delimitado en el aplomo de Almeida, no sería sino la muestra patente de la intuición como una deriva de proposiciones universales que llevarían a un movimiento — carente de un espacio y de un tiempo definido— a sostenerse a sí mismo como mero pensamiento. El espacio y tiempo recorrido en los movimientos de ambas artistas se ve fragmentado (que no segmentado) como un todo que no puede darse desde una categorización de condiciones *a priori*, sino que son en sí mismos

fenómenos cuya forma no es una afirmación sobre el recorrido; es decir, un correr que, en su forma comunicativa, no va hacia adelante ni hacia atrás, sino que, en la función de su propio margen utópico, se transforma, desde las percepciones internas y externas, en un entendimiento puro.



EVERY SITUATION, EITHER PHYSICAL OR PSYCHOLOGICAL, INVOLVES A PROCESS.

EVERY PROCESS INVOLVES AN EFFORT. WITHOUT EFFORT NO PROCESS IS ACCOMPLISHED.

THIS PROCESS CAN TAKE ON DIFFERENT ASPECTS AND DIFFERENT DIRECTIONS. SOMEHOW THE MOST LOGICAL (NATURAL) WAY IS COVERING A DISTANCE IS GOING FROM ONE POINT TO THE OTHER IN A STRAIGHT LINE.

FACILITY OF RECOGNIZING THE PHYSICAL PROCESS.

DIFFICULTY IN BEING AWARE OF AND FOLLOWING, KNOWING AND UNDERSTANDING AN EMOTIONAL PROCESS.

SOMETIMES YOU FEEL YOU ARE WALKING, SOMETIMES YOU NOTICE YOU HAVE ALREADY ARRIVED.

CIVILIZATION BROUGHT TO US THE SOPHISTICATION OF THE WAITING PERIOD. COW-MANOR MEN DIDN'T THINK, JUST ACTED.

ANGELS RIBÉ - "WORK IS THE EFFORT AGAINST RESISTANCE".

Fig. 171. Helena Almeida, *Intitulado*, 1996-1997.

Fig. 172. Angels Ribé, *Work is the Effort Against Resistance*, 1976.

10.3. Finalidad: la muerte como margen

La relación con la muerte será, ante toda forma ontológica, una toma de consciencia fruto de la impotencia del conocimiento sobre un final marcado por una ignorancia que vendrá a definir la propia fenomenología del ser humano. Existiría así una poética sobre el último aliento en la que la marginalidad del tiempo se ve asociado a la *vanitas*, como una significación del ser. La muerte, entendida como un margen utópico, se alejaría del dejar de ser para ser un espacio liminal en el que la existencia se condensa sobre su propia temporalidad: el espacio vacío último desde el que la existencia toma consciencia de su propia legitimidad, y que es ilocalizable e inobjetivable. La muerte sería así el lugar del sinsentido que Emmanuel Lévinas (1906-1995) (2006) define como “el punto que parece indicar en nuestro tiempo un puro signo de interrogación” (p. 32). Partiendo de este contexto, buscamos ofrecer un recurso referencial en torno a las formas en las que la muerte propia —como reflexión desde la muerte del otro, presente en autores como Kierkegaard y Derrida (1930-2004)— se ve interpelada por el tiempo.



Fig. 173. Song Dong, *Breathing*, 1999.

La subjetividad como revelación del «yo», desde la alteridad, desde el encuentro con el otro como reconocimiento de la existencia propia, va a definir un proceso de caracterización del ser-en-el-mundo heideggeriano en el ahí del ser. La existencia en el tiempo de vida, entre el nacimiento y la muerte, resultará así inacabada; una existencia en la que la muerte será un fenómeno de la vida, una posibilidad más que cuestiona al ser. El ser para la muerte heideggeriano —que encuentra sus raíces en la dogmática cristiana— va a replantear la propia idea de la trascendencia. La finitud revelaría un significado que se antepone al vacío, a la nada, y que no puede ser revelado desde la trascendencia de un algo que se tiende más allá de la vida, sino en un más allá de sí constante que Heidegger (2019) definiría “no como un comportarse respecto de otros entes que no son él, si no, más bien, en cuanto está vuelto hacia el poder-ser que él mismo es. A esta estructura de ser del esencial "irle" la llamamos el anticiparse-a-sí del Dasein” (p. 192). Antes de la muerte, existiría la muerte del otro, y por eso la muerte propia será visión, imagen y

representación de la misma realidad de la vida en un proceso de enunciación sobre la finitud como una manera de experimentar la vida.



Fig. 174. Hori Kosai, *Self-burial Ritual*, 1967.

Fig. 175. Keith Arnatt, *Self-burial (Television Interference Project)*, 1969.



Fig. 176. Brad Downey, *Halfburied Self Portrait*, 2015.

Fig. 177. Antón Albitsky, *Selfburial*, 2019.

La experiencia de la muerte quedará vedada para cada sujeto respecto de sí mismo, y, salvo que se produzca una enunciación de la muerte propia, esto quedará igualmente velado desde los otros como encubridores de la muerte; diría Heidegger que “el uno procura de esta manera una permanente tranquilización respecto de la muerte. Pero ella atañe, en el fondo, no menos al «consolador» que al «moribundo»” (p. 250). La relación entre el yo y los otros desde los focos de la

muerte va a someterse de nuevo a ese proceso reconciliador con el mundo y con la vida, desde el que el sujeto va a encontrarse reconocido en los otros desde la proyección de su propia muerte. Si tratamos de reflexionar sobre una metodología crítica de esos procesos de enunciación de la muerte propia, no podemos dejar de atender a los proyectos que Pepe Espaliú (1955-1993) desarrolló en una lectura compartida con los otros de la proyección de su muerte. En sus ya canónicas acciones *Carrying* (1992) —desde las que enfatizaría la interpretación de una vida que acaba marginalizada por el miedo, la incomunicación y el rechazo del sida en los años noventa del siglo XX español—, Espaliú se situaría como margen radical del diálogo con la muerte, como consolador de los otros y como moribundo anunciado. José Luis Brea (1957-2010) (1996), desde las condiciones de la inminencia de la muerte que le haría compartir con Espaliú una reflexión auténtica de la envergadura social de la enfermedad, diría sobre *Carrying* que:

«(...) no se narra solo el desvalimiento, esa ausencia, esa inútil pasión de ser: sino también la única pobre verdad que desde esa penuria extrema del ser que es su condición —nuestra condición, nuestra actualidad— puede todavía salvarnos, retenernos. La pobre verdad que sólo nos dice como organismo más allá de nosotros mismos: en el otro. A él el artista entrega sus últimos días, en silencio. A él, en ese ceremonial colectivo en que su cuerpo se recupera a sí mismo como real -solo llevado por los otros, como cuerpo circulado y participado por los otros, por el Otro» (p. 65).



Fig. 178. Pepe Espaliú, *Carrying*, 1992.

La comunicación fantasmagórica que se extrae de la muerte, en ese acto dual de percepción del final (propio y ajeno), se construye como una materialización del deseo. Sin embargo, ese deseo se ve afrentado por la hegemonía neoliberal de un tiempo pleno que, sin pasado ni porvenir, extraería la potencialidad de la desaparición como una temporalidad radical. Ese entrelazamiento entre presencia espectral y el deseo de las enfrentadas trascendencia e inmanencia se ve interpelado por las prácticas artísticas de maneras más que evidentes, como una pregunta del sujeto sobre su propia temporalidad. Podemos encontrar un ejemplo de esta mitigación de la presencia, de forma destacable, en las acciones de Ana Mendieta (1948-1985): en las canónicas *Siluetas* (1973), en *Rastros corporales* (1982) o en algunas específicas como *Muerte de un pollo* (1972). En su obra, Mendieta pone de manifiesto la radical inseparabilidad de la vida y la muerte como un suicidio desplazado, tanto en los rastros de su propio cuerpo como ánimas perennes en la materialidad de la naturaleza, como en la sangre de los otros desde la que experimentar la mirada sobre la muerte. La muerte en Mendieta, considerando las cargas rituales con las que constituye su práctica, se presentan

desde una temporalidad escindida de los marcos del presente continuo del modelo productivo, en aras de momentos específicos que suponen un tiempo cíclico al proyectarse arrojados al vacío de la muerte; es decir, su obra viene a recordar cómo la muerte sería un proceso de reconciliación con el tiempo, el final y la apertura de un nuevo ciclo. La muerte —leída desde la obra de Mendieta— escaparía entonces de los principios de racionalidad lineal que los márgenes hegemónicos determinarían sobre la vida. Mendieta, desde la simbología esotérica con la que responde a la muerte, se dispone de manera inmediata consigo misma: su condición individual, impropia en términos heideggerianos, se ve anexionada con la pluralidad de las otredades con las que identifica su propia muerte. Heidegger (2019) explicaría: “Cuando el Dasein es inminente para sí como esta posibilidad de sí mismo, queda enteramente remitido a su poder-ser más propio. Siendo de esta manera inminente para sí, quedan desatados en él todos los respectos a otro Dasein. Esta posibilidad más propia e irrespetada es, al mismo tiempo, la posibilidad extrema” (p. 247). Mendieta, como otro que desaparece, se arroja a la nada y, con su propia ciclicidad, se ve arrojada de la nada nuevamente hacia un mundo que se proyecta desde su propio deseo de inmanencia.



Fig. 179. Ana Mendieta, *Silueta sangrienta*, 1975.

La muerte, si se aleja de su connotación metafísica, se acerca a la composición política que adecúa al cuerpo a los procesos de administración de esta. De igual manera que no podemos hablar de la muerte en Ana Mendieta sin el retorcer del estómago que causa la resonancia de su asesinato, no podemos estructurar una idea de la muerte como final sin matizar los modelos desde los que la muerte es una progresión de anticipaciones lineales. Los modelos de la violencia necropolítica y heteropatriarcal que asesinaron a Mendieta deben ser presentados como mecanismos de instrumentalización de la vida y de la destrucción material de esta. Cuando la muerte se define desde su materialidad, no puede escapar de las condiciones del espacio que estructuran su forma y su causa. De igual manera que la conquista del Nuevo Mundo —como desplazamiento colonial— causaría el asesinato y la muerte de cincuenta millones de personas en el continente americano, las estructuras sociopolíticas de la plantación determinaron el espacio de la esclavitud durante 350 años para más de cuatro millones de personas, o se

cavaron las más de 2.600 fosas comunes en las que el fascismo hizo desaparecer a 114.000 personas en el Estado español, la constitución del espacio como margen de la muerte va a estructurar una proximidad radical de la inercia de la historia sobre el cuerpo a través de su finitud. El espacio será —tal y como anuncia el historiador Achille Mbembe (1957-) (2011)— “la materia prima de la soberanía y de la violencia que acarrea” (p. 43), y, de igual manera, su compartimentación, su desaparición, su contaminación, son apuestas de muerte que determinan la espacialidad de la finitud sin principio, como un marco de explotación de la vida por los mecanismos del poder. En ese espacio «antropocénico» —sumándonos a la terminología que se vuelve necesaria para enunciar el conflicto mortuorio de los espacios contemporáneos—, la muerte deviene un aspecto capital para la invisibilidad, para la falta de percepción que se da sobre los cuerpos que terminan. Aquello que Donna Haraway (1944-) (2016) anuncia como una doble muerte en la que el sujeto pierde su vida mientras hace desaparecer al otro, se produce desde una temporalidad irreal, tal y como define la autora, en tanto que la muerte se ve acelerada por las mismas causas que soportan la vida. Según Haraway,

«(...) las entidades chthónicas reúnen sus fuerzas en una doble muerte acelerada, provocada por la arrogancia de quienes industrializan, supertransportan y capitalizan, sobre los mares, las tierras, los aires y las aguas. En el Antropoceno, las fuerzas tentaculares son el fuego nuclear y el carbón; queman al hombre hacedor de fósiles que quema más y más fósiles de manera obsesiva, creando cada vez más fósiles en una parodia lúgubre de las energías terrestres» (p. 9).

El espacio en el Antropoceno¹⁰¹ tiende a identificarse a partir de su propia exposición a los regímenes de la muerte. Los espacios de la soberanía sobresaltan los límites marcados por los modelos biopolíticos que podrían interpretarse en el siglo XX, para extenderse más allá de un mundo ya de por sí congregado por las fuerzas del poder. El espacio de la muerte contemporánea va a sopesar sobre las inercias del capitalismo global como una muestra de su amenaza. Si tuviéramos que marcar sobre el mapa uno de esos espacios de muerte antropocénica, seguramente nuestro dedo señalaría la costa japonesa del Pacífico, en la que se produciría el accidente nuclear de Fukushima. Si Fukushima actúa como una realización del Antropoceno, la expresión nuclear de la muerte como colapso global va a verse matizada desde las funciones sociales de la macro y de la micropolítica, alcanzando un espacio atómico desde aquello que se configura mundial. La potencia de la muerte antropocénica, dejando de lado la versión vitalista que suele acompañar a esta visión, se verá reflejada en acciones como las del artista japonés Kota Takeuchi (1982-), quien, mientras actuaba como voluntario en las labores de recuperación del desastre nuclear de 2011, se acerca a una cámara de transmisión (que recogía en directo y emitía por internet el estado de la central nuclear) para mantenerse quieto frente a ella, señalando así a un objetivo indiscriminado, a un «otro» que se supone cómplice. Un señalamiento al vacío que deja de ser, poco a poco, una nada para ser una totalidad anonadante que determina una comunicación radical con el otro, donde el espacio de la muerte va a contemplar al sujeto como su interlocutor directo.

¹⁰¹ El Antropoceno es una propuesta de época geológica, no consensuada científicamente, pero bien acogida por los discursos sociológicos y antropológicos de carácter ecologista, que sugiere que la actividad humana, en particular la industrialización, la urbanización y la contaminación ambiental —como resultado del espolio geológico y territorial fruto de los procesos de colonización y privatización capitalistas—, ha tenido un impacto tan significativo en la Tierra que ha alterado los sistemas naturales de manera irreversible. Esta era se caracteriza por la influencia dominante de la humanidad en la geología y el clima del planeta.



Fig. 180. Kota Takeuchi, *Finger Pointing Worker*, 2011.

Conclusiones

Ultimar un proceso de reflexión e investigación, cuyas intenciones primeras no recaerían en un objetivo conclusivo, sino analítico y propositivo, va a complejizar el ya de por sí embarazoso trámite del capítulo de cierre de un proyecto doctoral. En una reflexión primera, las conclusiones de una tesis pueden ofrecerse a partir de la cumplimentación de ciertos objetivos apriorísticos. Sin embargo, como hemos especificado al comienzo de este trabajo, aquí estos objetivos se han ido modulando y aproximando al contexto y al proceso mismo de investigación conforme esta iba avanzando. Así, resultaría extremadamente recurrente anunciar cómo los objetivos generales y específicos que han estructurado este proceso de investigación se han alcanzado; lógicamente, no habría otra alternativa. Es por ello por lo que consideramos más atractivo diagnosticar qué nuevas dimensionalidades

han tenido los planteamientos primeros en función del proceso que se ha llevado a cabo.

Este trabajo surgiría —al menos en la intención inicial que lleva a alguien a plantearse un proyecto doctoral— a partir de una consideración sobre la relación entre la práctica artística y el espacio público. Confiábamos, hace unos años, que diseccionar las propias vinculaciones entre la espacialidad del acto y su intención nos ofrecerían claves suficientes como para mantener nuestra atención y satisfacer nuestro deseo a lo largo del proceso de aprendizaje. Sin embargo, poco a poco, la espacialidad acabó siendo un mero elemento compositivo, como lo serían otras dimensionalidades y otras propiedades perceptivas del mundo. A partir de esta consideración, el proyecto se abriría a nuevos procesos, a gestualidades otras y a marcos discursivos que podrían haberse quedado fuera de un proceso de investigación fundamentado en el espacio.

De manera similar, uno de los conceptos que inicialmente habríamos considerado como un punto de partida para este proceso de estudio, la «auto-representación», evolucionó rápidamente de ser simplemente un objeto de análisis a convertirse en un proceso metodológico integral. Esta evolución abrió las puertas a la dimensión empática y subjetiva que finalmente definió los objetos de estudio que hemos analizado. Este enfoque (adoptado para reconocer los senderos y destinos del campo de estudio) acepta el desafío de una investigación intrasubjetiva e interobjetiva, con la clara intención de presentar lecturas que surjan de la capacidad de articulación dialéctica proporcionada por la práctica y el pensamiento artístico. En otras palabras, decidimos abandonar el paradigma de la investigación del conocimiento basado en una epistemología objetiva, con todas sus

complejidades y contradicciones, para plantear una metodología fiel al hacer artístico propio y al esquema al que se están acercando las investigaciones doctorales en nuestro momento y ámbito. Esta decisión ha impregnado el proyecto con múltiples cuestionamientos, fallas y omisiones, algunas veces imperdonables, otras ilustrativas, en ocasiones cuestionadoras de la coherencia y, en otras, incluso han contribuido a dar un tono particular al texto.

No faltaron momentos de autoevaluación y autointerrogación: ¿por qué no abordamos Fluxus en detalle en todo el trabajo? ¿Estamos realmente considerando no hablar de América Latina en ningún punto? ¿Por qué Joseph Beuys aparece solo como un destello fugaz? ¿Dejaremos fuera de la genealogía española a Nel Amaro (1946-2011), Pedro Garhel (1952-1005) y Paz Muro? ¿Y si hubiéramos centrado la tesis en Valcárcel Medina, Esther Ferrer o Pepe Espaliú? ¿Por qué no nos limitamos a explorar a fondo un contexto cercano como las propuestas de los colectivos ANCA en Valencia o AIRE en Barcelona? Sin embargo, al momento de cerrar este trabajo, estas dudas no se convertirán en carencias, sino en nuevas oportunidades, potencialidades de planteamientos discursivos a los que nos instamos acudir. No tendría sentido que nuestra trayectoria investigadora se limitara a repetir lo que se ha presentado aquí. En cambio, nos impulsamos a seguir generando rutas de reflexión que amplíen aún más este campo dialéctico y que, utilizando las metodologías establecidas, aborden aquello a lo que no se le ha dado cabida en esta investigación. El camino que elegimos es el de la expansión, de la exploración continua y de la apertura.

Además de la base enunciativa que ha guiado este proyecto en cada etapa, es importante resaltar el papel crucial que ha desempeñado como generador de espacialidad mental. Esta dimensión ha influido de manera significativa tanto en

nuestros propios enfoques artísticos como en el desarrollo de nuestros discursos. Esta apertura, tanto a marcos teórico-filosóficos como a modulaciones del discurso y del lenguaje, ha acabado constituyendo la metodología central con la que se ha abordado este trabajo y que se ha imprimado en la práctica artística propia. Aquello que al principio de este texto definíamos como «Historiografía del cúmulo», ha revelado un tipo propositivo desde el que se satisfacen los deseos y la curiosidad, y desde ahí diluye las potencialidades del poder sobre el discurso y el saber, como una conjugación entre el conocimiento y el deleite, que se ve respaldado por una intencionalidad activa, alegre y comprometida con las potencialidades del pensamiento inteligible. Esta metodología —que ahora consideramos como una de las recompensas más valiosas que este proyecto doctoral nos ha brindado— nos ayuda a salir de las trincheras de las disciplinas de la producción artística y de la historiografía del arte para llevarnos más allá, desafiando los límites epistemológicos de la investigación artística e introduciéndonos en un territorio de cuestionamiento que pone en crisis la propia noción del conocimiento centralizado.

En todo caso, este proyecto no ha abandonado la voluntad clave de la investigación universitaria que versa sobre la difusión de conocimiento. En los días buenos, pensamos que esta tesis es el documento con el que nos hubiera gustado encontrarnos al inicio del proceso de investigación, quizá por las lecturas subjetivas que se han dado a partir de los planteamientos generales y específicos del proyecto, así como por la afluencia a fuentes y recursos que se diseccionan a lo largo del texto. Por una parte, creemos que la tesis ofrece una serie de convergencias entre ciertos modelos teóricos que pueden ser recibidas por la comunidad universitaria como referencias útiles sobre contextos específicos. Asimismo, hemos tratado de recoger producciones artísticas que, igual que han resultado interesantes para nosotros a

lo largo del proceso de investigación, esperamos también lo sean para futuros investigadores que accedan a este trabajo. En este sentido, esperamos que las referencias brindadas, así como algunas de las definiciones que hemos ofrecido en este trabajo, sean útiles para quien preste su interés a este mismo campo de investigación, de la misma manera que para nosotros lo han sido otras tesis doctorales, entre las que deberíamos destacar, además de los proyectos de los investigadores citados en el texto, como Esmeralda Gómez Galera, Vicente David Almazán Tomás o José Rayos Menarguez, los de algunos otros que —aun habiendo sido fuente de inspiración y de responsabilidad académica— no aparecen referenciados en el texto, como Olga Martí Prades, Laura Clavería García, Fernando José Baena Baena o Alejandro Granero Ferrer¹⁰². También cabe mencionar otras investigaciones doctorales que todavía no han aparecido, pero que han sido una importante fuente de interés e influencia a lo largo del proyecto, como las desarrolladas por los investigadores Gloria López Cleries, Darío Cobacho, Marina González Guerreiro, Sofía Alemán Arozena, Iván Pérez Vidal, Elena Rocamora o Miguel Rubio Tapia.

En lo relativo a las aportaciones específicas que puedan extraerse de este trabajo, nos gustaría recalcar la importancia de aplicar modelos de lectura y marcos interpretativos a los recorridos de las prácticas artísticas desde ellas mismas. En este sentido, nuestra aspiración ha sido proporcionar una proyección analítica hacia la Historia del Arte, considerándola como un espacio intrínseco en lugar de

¹⁰² Véase: Martí Prades, O. (2021). *Acción mínima y pulsión de reducción en propuestas performativas contemporáneas: estudio práctico en tres actos* [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València; Clavería García, L. (2013). *Artistas japoneses contemporáneos en España: La producción artística de Mitsuo Miura* [Tesis doctoral]. Universidad de Zaragoza; Baena Baena, F. J. (Año de publicación). *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991-2011)* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada; Granero Ferrer, A. (2021). *Decir casa, cielo, bosque. Ensayo sobre la habitabilidad del mundo en los límites de la visualidad* [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València.

solo un marco de referencia testimonial. A través de esta intencionalidad, consideramos que hemos logrado enriquecer, al menos aportando nuestro grano de arena, las diversas contribuciones al campo de estudio del arte de acción. Creemos que nuestras reflexiones tienen el potencial de complementar las distintas perspectivas de un modelo holístico, que se fundamenta en interpretaciones surgidas desde las prácticas artísticas y en los discursos de los artistas. Nuestra labor ha sido, en definitiva, contribuir al diálogo en curso y aportar una nueva capa de comprensión a la intersección dialéctica con el mundo a partir del arte. Esta tarea se encuentra, generalmente, apesadumbrada por las cargas de la parcialidad y la subjetividad, de la implicación política y moral de la genialidad en el hacer artístico, así como por las contradicciones del aislamiento propio de la investigación universitaria, pero que descubre un especial respaldo en el ámbito de investigación que nos ocupa y que se ha visto recompensada al abrir el diálogo con las distintas personas que nos han acompañado, directa o indirectamente, a lo largo de este proceso.

Este trabajo ha pretendido proponerse como una práctica sobre la resistencia al modelo tradicional de la taxonomía artística, a los formatos curriculares de la práctica artística y a las condiciones de la violencia de la novedad y la sorpresa, tanto en la reflexión como en el hacer. El trabajo se ha constituido como un modelo referencial y, como tal, ha preferido ser un cúmulo de sugerencias, por encima de un formato universalista desde el que analizar el contexto particular al que nos hemos enfrentado. Así, lo dicho ha quedado recogido como una reflexión al aire desde nosotros al mundo, desde la voz plural que ha acompañado a este trabajo como una enunciación no impersonal, sino ofrecida para y desde quienes quieran hacerse con ella.

Referencias

Bibliografía

Adams (Adam Kraft). (2018). Under the mirroring surface. *VIS, Nordic Journal for Artistic Research*, 0. <https://www.en.visjournal.nu/under-the-mirroring-surface>

Agrippa, C. (2019). *De Occulta Philosophia: Libro I. Magia Naturale* (edición Kindle). Artemide Libri. (Trabajo original publicado en 1531)

Aguirre, P. (2019). *Perforado por Itziar Okariz y Sergio Prego* [Dosier de prensa]. Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación, Acción Cultural Española. <https://www.accioncultural.es/media/2019/docs/Venecia/DossierPrensaESP.pdf>

Albarrán, J. (12 de febrero 2015). 18 imágenes/ 18 historias. *FAKTA. Teoría del arte y crítica cultural*. <https://revistafakta.wordpress.com/2015/02/12/18-imagenes-18-historias-por-juan-albarran/#more-655>

Aliaga, J. V. y Cortés, J. M. (1989). *Arte Conceptual revisado*. Universitat Politècnica de València.

Álvarez Méndez-Trelles, J. R. (2015). *Pensamiento político y de gobierno en el Tao Te Ching [Tesis doctoral]*. Universidad Complutense de Madrid.

Arias-Misson, A. y Lastra, P. G. (24 de marzo de 2022). Alain Arias-Misson: «En Pamplona se me acercó un Policía y me dijo: "Si usted no deja de hacer esto vamos a sacar las pistolas"». *Mi Gijón*. <https://migijon.com/alain-arias-misson/>

Aristófanes. (1947). *Obras completas* (F. Baraibar y Zumarraga, Trad. y Comp., Ed.). El Ateneo, Colección Clásicos Inolvidables.

Aristóteles. (1978). *Acerca del alma* (edición Kindle). Nueva Biblioteca Clásica Gredos.

Aristóteles. (1995). *Física* (edición Kindle). Editorial Gredos.

Aristóteles. (2014). *Ética a Nicómaco*. Editorial Gredos.

B. Cavia, B., Jaio, M. y Vergara, L. (Eds.). (2012). *Isidoro Valcárcel Medina. Performance in resistance. 18 pictures and 18 stories / 18 fotografías y 18 historias*. Bulegoa Z/B.

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (2003). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económica.

Bassas, A. (2012). Feminismo y arte en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta. Escenas abiertas y esferas de reflexión. En J. V. Aliaga y P. Mayayo (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 230-260). MUSAC.

Baudelaire, C. (2021). *El Pintor de la Vida Moderna*. Alianza Editorial.

Baudrillard, J. (1988). *Please Follow Me*. Bay Press.

Baudrillard, J. (2009). *La sociedad del consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Siglo XXI Editores.

Bauman, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?*. Ediciones Sequitur.

Bennett, J. (2022). *Materia vibrante: Una ecología de las cosas*. Editorial Caja Negra.

Berardi, F. (2007). *Generación Post-Alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Tinta Limón.

Bobrínskaia, E. (2008). *El conceptualismo moscovita. Estética e historia*. En B. Groys (Ed.), *La Ilustración total. Arte conceptual de Moscú (1960-1990)* (pp. 36-50). Fundación Juan March y Cantz Verlag.

Bonet, J. M. (1981). De una vanguardia bajo el franquismo. En A. Bonet Correa (Coord.), *Arte del franquismo* (pp. 205-254). Cátedra Editorial.

Brea, J. L. (1995). Sida: El cuerpo inorgánico. *Acción Paralela*, (1), 105-118.

Brea, J. L. (1996). *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Editorial Mestizo.

Brecht, B. (1968). Leyenda sobre el origen del libro "Tao-Te-King", dictado por Lao-tse en el camino de la emigración. En *Poemas y canciones* (edición Kindle) (pp. 93-95). Alianza Editorial. (Trabajo original de 1938)

Bryan-Wilson, J. (2018). Realismo ocupacional. *Concreta*, (11), 58-79.

Buci-Gluksmann, C. (2006). *Estética de lo efímero*. Arena Libros.

Calle, S. (1988). *Suite Vénitienne*. Bay Press.

Camus, A. (2012). *El mito de Sísifo*. Alianza Editorial.

Capobianco, R. (1993). Heidegger and Jung: Dwelling Near the Source. *Review of Existential Psychology and Psychiatry*, 21(1-3), 50-59.

Casariago, J. E. (11 de mayo de 1961). Don Carlos Marx y la historia de España e Hispanoamérica. ABC. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19610511-41.html>

Charles, D. (1987). ZAJ. Tao y posmodernidad. En J. Hidalgo y C. Gaviño (Eds.), *Caja ZAJ*. Gobierno de Canarias. (Trabajo original publicado en 1983)

Chen, M. Y. (2012). *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*. Duke University Press.

Chen, M. Y. (2018) Agitation. *The South Atlantic Quarterly*, 118(1), 551-566.

Cheng, F. (2016). *Vacío y Plenitud*. Ediciones Siruela.

Contreras, I. (2007). Arte de vanguardia y franquismo: a propósito de la politización de los Encuentros 72 de Pamplona. *Huarte de San Juan. Geografía e Historia*, (14), 235-255.

Culianu, I. P. (2007). *Eros y magia en el Renacimiento*. Ediciones Siruela. (Trabajo original publicado en 1987)

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.

Dean, T. (2006). And he felt into the sea. En R. Wolfs (Ed.), *Bas Jan Ader: Please don't leave me*. Museum Boijmans van Beuningen.
<http://www.basjanader.com/dp/Dean.pdf>

Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Editorial Anagrama.

Deleuze, G. (2005). *La isla desierta y otros textos: Textos y entrevistas (1953-1974)*. Editorial Pre-textos.

Deleuze, G. (2012). *Francis Bacon: Lógica de la sensación. Sé Cauto*.
https://monoskop.org/images/3/38/Deleuze_Gilles_Francis_Bacon_Logica_de_la_sensacion_2nd_ed.pdf

Deleuze, G. y Guattari, F. (1985). *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Ediciones Paidós Ibérica.

Deleuze, G. Y Guattari, F. (2002). *Diferencia y repetición*. Editorial Amorrortu.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Pre-textos. (Trabajo original publicado en 1980)

Dessoir, M. (1992). La Parapsychologie. En P. Le Maléfan (Comp.), *Naissance du parapsychologique chez Max Dessoir, philosophe et médecin. Analyse de context et commentaire à propos de la traduction de l'article La Parapsychologie*, paru dans la revue *Shinx* de juillet 1889. *Frénésie, Hist. Psychiat. Psychanal*, II(10), 237-248. (Trabajo original publicado en 1889)

Díaz Bringas, T. (2020). Ser parte (contra una pedagogía de la exterioridad). En F. Miralles, *Soc totes les que he sigut* [Catálogo de exposición]. MACBA.

Díaz Cuyás, J. (2009). *Encuentros en Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Díaz Cuyás, J. y Pardo, C. (2004). Caso de estudio: Pamplona era una fiesta: Tragicomedia del arte español. En VV. AA., *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (pp. 28-32). Arteleku.

Duchamp, M. (1975a). The Creative Act. En M. Sanouillet y E. Peterson (Eds.), *The Essential Writings of Marcel Duchamp* (pp. 138-140). Thames & Hudson.

Duchamp, M. (1975b). Infra-slim. En M. Sanouillet y E. Peterson (Eds.), *The Essential Writings of Marcel Duchamp* (p. 194). Thames & Hudson.

Duchamp, M. (1975c). À l'infinif. En M. Sanouillet y E. Peterson (Eds.), *The Essential Writings of Marcel Duchamp* (pp. 74-102). Thames & Hudson.

Duchamp, M. (1975d). The Green Box. En M. Sanouillet y E. Peterson (Eds.), *The Essential Writings of Marcel Duchamp* (pp. 26-71). Thames & Hudson.

Duchamp, M. (1992). *Duchamp Concentrado* (edición Kindle). Fondo Editorial Tropykos.

Duchamp, M. (2019). *Escritos. Duchamp del signo, seguido de Notas*. Galaxia Gutenberg.

Duchamp, M., & Cabanne, P. (2013). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. This side up.

Duprey, J. (1965). *La fin et la manière*. Le Soleil noir. (Trabajo original publicado en 1959)

Eckhart, M. (2014). *El fruto de la nada y otros escritos*. Ediciones Siruela.

Elu, A. (28 de diciembre de 1983). 'Raptan' una obra de Oteiza para señalar el desamparo artístico de Euskadi. *El País*.
https://elpais.com/diario/1983/12/28/cultura/441414007_850215.html?event_lo g=go

English, D. (2007). *How to See a Work of Art in Total Darkness*. MIT Press.

Esanu, O. (2013). *Transition in Post-Soviet Art: The Collective Actions Group before and after 1989*. Central European University Press.

Espejo, B. y Valcárcel Medina, I. (23 de enero de 2015). Isidoro Valcárcel Medina: No hay campo limitado para el arte. *El Cultural*. https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20150123/isidoro-valcarcel-medina-no-campo-limitado-arte/5499841_0.html

Euba, J. M. (2012). Cómo leer el valor de una resistencia (a 120 por hora). En B. Cavia, M. Jaio y L. Vergara (Eds.), *Isidoro Valcárcel Medina. Performance in resistance. 18 pictures and 18 stories / 18 fotografías y 18 historias*. Bulegoa Z/B. https://bulegoa.org/sites/default/files/Jon_Mikel_Euba_con_not%C3%a1a_larga.pdf

Euba, J. M. (2021). SOME-THING-TO-SEE-NO-THING-TO-SAY. En B. Cavia, M. Jaio y L. Vergara (Eds.), *Zapi Zuria*. Bulegoa Z/B. <https://zapizuria.org/pdf/SOME-THING-TO-SEE-NO-THING-TO-SAY.pdf>

Everett, D. L. (2005). Cultural Constraints on Grammar and Cognition in *Pirahã: another look at the design features of human language*. *Current Anthropology*, 46(4), 621-646.

Export, V. (1989). Aspects of Feminist Actionism. *New German Critic*, 47, 69-92.

Farrell Krell, D. (1991). *Basic Writings*. Harper Collins Publishers.

Filipovic, E. (2017). *David Hammons: Bliz-aard Ball Sale*. Afterall Books.

Foster, H., Krauss, R., Bois, Y. A. y Buchloh, B. (2004). *Art since 1900*. Thames & Hudson.

Foucault, M. (1992). Curso del 7 de enero de 1976. En *Microfísica del poder* (Ed. y trad. J. Varela y F. Alvarez-Uría) (pp. 125-138). Ediciones de La Piqueta.

Foucault, M. (1998). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Editorial Siglo XXI. (Trabajo original de 1966)

Foucault, M. (2001). *L'herméneutique du sujet: cours au Collège de France (1981-1982)*. Éditions Gallimard Seuil. (Trabajo original publicado en 1982)

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo veintiuno editores. (Trabajo original publicado en 1975)

Foucault, M. (2009). *El gobierno de sí y de los otros. Curso en el Collège de France (1982-1983)*. Fondo de Cultura Económica.

Frýbová, J. (2020). *Aktual*. Artlist — Centrum pro současné umění Praha. <https://www.artlist.cz/skupiny/aktual->

[106404/#:~:text=Manifestace%20byla%20zah%C3%A1jena%20p%C5%99edn%C3%A1%C5%A1kou%20Milana,h%C3%A1zen%C3%AD%20na%20ostatn%C3%AD%20%C3%BA%C4%8Dastn%C3%ADky%20akce](#)

Garbayo Maetzu, M. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Editorial Consonni.

Garbayo Maetzu, M. (2020) Fina-árbol, Fina-piedra, fina-tierra. En F. Miralles, *Soc tates les que he sigut* [Catálogo de exposición]. MACBA.

García Gutiérrez, F. (1997). El arte del té en el Japón. *Laboratorio de Arte*, (10), 195-210.

García Gutiérrez, F. (1998). *El zen y el arte japonés*. Editorial Guadalquivir.

Gérard, A. y Porcher, B. (Dir.). (2008). *Jean Dupuy. À la bonne heure!*. Semiose éditions, Villa Tamaris y Centre d'Art Villa Arson.

Gertsman, E. (2004). Illusion and Deception Construction of a Proverb in Hieronymus Bosch's The Conjuror. *Athanor*, (22), 31-37.

Gibson, J. J. (1950). *The perception of the visual world*. Houghton Mifflin.

Gómez Galera, E. (2019). La fuerza de la gravedad y el caso Bas Jan Ader. *Barahunda*. <http://barahunda.net/la-fuerza-de-la-gravedad-y-el-caso-de-bas-jan-ader-esmeralda-gomez-galera/>

Groys, B. (2008). *El conceptualismo romántico moscovita*. En B. Groys (Ed.), *La Ilustración total. Arte conceptual de Moscú (1960-1990)* (pp. 308-316). Fundación Juan March y Cantz Verlag. (Trabajo original publicado en 1976).

Grup de Treball. (1 de mayo de 1973). Documento-respuesta a Tàpies. *La Vanguardia*.

Guasch, A. M. (1985). *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*. Akal.

Gurshtein, K. A. (2016). Part 2: The OHO Group, "Information," and Global Conceptualism avant la lettre. *Post. Notes on art in global context*. <https://post.moma.org/part-2-the-oho-group-information-and-global-conceptualism-avant-la-lettre/>

Hac Mor, C. (1989). Les altres obres de Jordi Benito. En *Las puertas de Linares* (pp. 40-42). Fundacio d'Art Contemporani Tous de Pedro.

Halberstam, J. (2020). *Wild Things: The Disorder of Desire*. Duke University Press.

Hammons, D. y Neri, L. (2011). Tenía que ser. En D. Hammons, A. Cruzvillegas, D. Ortega y S. Schulz (Eds.), *Por esto estamos aquí* (pp. 45-55). Alias Editorial. (Trabajo original publicado en 1992)

Haraway, D. (2016). Le Manifeste Chthulucène de Santa Cruz. *La Planète Laboratoire*, (5), 9.

Heidegger, M. (1992). *Gesamtausgabe li. Abteilung: Vorlesungen 1919-1944*. Vittorio Klostermann.

Heidegger, M. (2000). *Hitos*. Alianza Editorial.

Heidegger, M. (2005a). *Introducción a la fenomenología de la religión*. Ediciones Siruela. (Trabajo original publicado en 1921)

Heidegger, M. (2005b). *¿Qué significa pensar?*. Editorial Trotta. (Trabajo original publicado en 1951)

Heidegger, M. (2019). *Ser y tiempo* (edición Kindle). Universidad de Artes y Ciencias Sociales Arcis. (Trabajo original publicado en 1927)

Heisig, J. W. (prólogo de Panikaar, R.). (2013). *Filósofos de la nada*. Herder Editorial.

- Herrigel, E. (1998). *Zen en el tiro con arco*. Editorial Kier.
- Hidalgo, J. (1987). 12 preguntas ZAJ a Juan Hidalgo. En J. Hidalgo y C. Gaviño (Eds.), *Caja ZAJ*. Gobierno de Canarias. (Trabajo original publicado en 1972)
- Hidalgo, J. y Valcárcel Medina, I. (1994). Diálogos. *Lápiz: Revista Internacional de arte*, (99-100), 53-63.
- J. M. E. (28 de junio de 1972). Conflicto en los Encuentros de Arte. *Diario de Navarra*. En J. Díaz Cuyás (2009), *Encuentros en Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Jay, M. (2008). *Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal. (Trabajo original publicado en 1993)
- Jouffret, E. (1903). *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à "n" dimensions*. Gauthier-Villars.
- Jung, C. G. (1999). *Estudios psiquiátricos. Obra Completa Vol. 1*. Editorial Trotta.
- Jung, C. G. (2018). *Sincronicidad* (edición Kindle). RLull.
- Kabakov, I. (2008). *Sobre el vacío*. En B. Groys (Ed.), *La Ilustración total. Arte conceptual de Moscú (1960-1990)* (pp. 358-367). Fundación Juan March y Cantz Verlag.
- Kant, I. (2005). *Crítica de la razón pura*. Editorial Taurus. (Trabajo original publicado en 1781)
- Kant, I. (2007). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Edición de Pedro M. Rosario Barbosa.
https://pmrb.net/books/kantfund/fund_metaf_costumbres_vD.pdf

Kaprow, A. (2016a). El legado de Jackson Pollock. En A. Kaprow, *Entre el arte y la vida: Ensayos sobre el happening* (pp. 41-52). Editorial Alpha Decay. (Trabajo original de 1958)

Kaprow, A. (2016b). Han muerto los happenings ¡Larga vida a los happenings!. En A. Kaprow, *Entre el arte y la vida: Ensayos sobre el happening* (pp. 95-104). Editorial Alpha Decay. (Trabajo original de 1966)

Kaprow, A. (2016c). Noticia detallada de los happenings. En A. Kaprow, *Entre el arte y la vida: Ensayos sobre el happening* (pp. 131-137). Editorial Alpha Decay. (Trabajo original de 1967)

Kapur, N. (2018). *Japan at the crossroads. Conflicts and Compromise after Anpo*. Harvard University Press.

Kerkhoff, M. (1992). Kairós como Primer Principio (el testimonio de Proclo). *Diálogos. Revista del Departamento de Filosofía*, 27(60), 81-100.

Kerkhoff, M. (1997). *Kairós: exploraciones ocasionales en torno a tiempo y destiempo*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Kerkhoff, M. (2001). La ocasión: imagen y concepto. *Diálogos. Revista del Departamento de Filosofía*, 36(78), 147-184.

Kircher, A. (2018). *Athanasii Kircheri e Soc. Jesu Mundus Subterraneus, in XII Libros Digestus*. Forgotten Books. (Trabajo original publicado en 1665)

Knížák, M. (1964). *Procházka po novém světě*. Autoeditado.
<https://www.milanknizak.com//235-prochazka-po-novem-svete-1964/>

Kosuth, J. (1991). Art after philosophy. En J. Kosuth, *Art after philosophy and after: Collected writings, 1966-1990* (pp. 13-32). MIT Press.

Koplos, J. (1991). *Contemporary Japanese Sculpture*. Abbeville Press.

- Krauss, R. (1997). *El inconsciente óptico*. Editorial Tecnos. (Trabajo original publicado en 1993)
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Editorial GG.
- Kristeva, J. (1992). *Black Sun. Depression and melancholia*. Columbia University Press. (Trabajo original publicado en 1987)
- Kristeva, J. (2006). *This Incredible Need to Believe*. Columbia University Press.
- KuroDalaiJee (2003). The Rituals Of “Zero Jigen” In Urban Space. *アール*, (02), 32-37.
- KuroDalaiJee (2023). *Anarchy of the body. Undercurrents of Performance Art in 1960s Japan*. Leuven University Press.
- Latour, B. y Franke, A. (2010). Angels Without Wings. En A. Franke (Ed.), *Animism (vol. I)*. Sternberg Press.
- Lee, S.-K., & Ufan, L. (2014, 30 de junio). Man and nature united. In the studio: Lee Ufan. *TATE ETC*. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-31-summer-2014/man-and-nature-united>
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing Libros.
- Lévi-Strauss, C. (2012). *Mito y significado*. Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1978)
- Lévinas, E. (2006). *Dios, la muerte y el tiempo*. Editorial Cátedra.
- Llorens, T., Muntadas, A., Lugan, J. L., Plaza, J., Castilla del Pino, C., García Camarero, E., Torres, F., Bertran, P., Criado, N., Franquesa, X., Saura, S., Aguirre, J. et al. (8 de

julio de 1972). Escrito de los participantes. *Triunfo*, (510).
<https://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?anyo=XXVII&num=510&imagen=9&fecha=1972-07-08>

Lordon, F. (2015). *Capitalismo, deseo y servidumbre: Marx y Spinoza*. Tinta Limón.

Lu K'uan Yü (1993). *Enseñanzas del Ch'an y del Zen*. Samuel Weiser. (Trabajo original publicado en 1956-1973)

Marchán, S. (1989). Entrevista con Simón Marchán. En J. V. Aliaga y J. M. Cortés (Eds.), *Arte Conceptual revisado* (pp. 39-59). Universitat Politècnica de València.

Marchetti, W. (1987). Un mito musical. En J. Hidalgo y C. Gaviño (Eds.), *Caja ZAJ*. Gobierno de Canarias.

Martín Morillas, A. M. (2003). *La nada en el segundo Heidegger y el vacío en Oriente* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada.

Martínez, M. (2010). Islas míticas en relación con Canarias. *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 20, 139-158.

Marzo, J. L. (1998). Inkamina/ Escamoteo. En J. L. Marzo (Comisario), *Escape* (pp. 151-211). Sala América, Vitoria-Gasteiz. Diputación Floral de Álava. Departamento de Cultura y Euskera.

Marzo, J. L. y Mayayo, P. (2015). *Arte en España 1939-2015, ideas, prácticas, políticas*. Ediciones Cátedra.

Mateo 14:25-31 (Biblia de Jerusalén).

Matzke, J. (1893). On the Source of the Italian and English Idioms Meaning 'To Take Time By The Forelock,' with Special Reference to Bojardo's Orlando Innamorato, Book II, Cantos VII-IX. *PMLA*, 8 (3), pp. 303-334.

Mayayo, P. (2012). Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo. En J. V. Aliaga y P. Mayayo (Eds.). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 19-38). MUSAC.

Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Editorial Medusina.

Mendieta, E. (17 de febrero de 2020). Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina: "Solo soy fiel a mi tiempo al ser contradictorio, siendo desleal a la tradición". *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/cultura/entrevista-a-isidoro-valcarcel-medina-solo-soy-fiel-a-mi-tiempo-al-ser-contradictorio-siendo-desleal-a-la-tradicion/>

Merino Estebaranz, A. (2013). ¿Caligrafía o abstracción? El papel internacional del Sho en las exposiciones de posguerra. *Anales de Historia del Arte*, 23, 193-207.

Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la Percepción*. Planeta DeAgostini. (Trabajo original publicado en 1945)

Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Editorial Nueva Visión. (Trabajo original publicado en 1964)

Mignolo, Walter D. (2009). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle: revista de investigación en el campo del arte*, 14(25), 14-32.

Miralles, F. y Ubach, M. (2017). Fina Miralles, la dona arbre. *Proper*. <https://www.proper.cat/fina-miralles/>

Miranda, G. (2010). La filosofía oculta de Agrippa. Recurso En Línea. Información no accesible. <https://pdf4pro.com/cdn/la-filosofia-oculta-de-agrippa-actiweb-es-c58c4.pdf>

Monastyrski, A. (2008). Prólogo al primer tomo de *Viajes a las afueras de la ciudad*. En B. Groys (Ed.), *La Ilustración total. Arte conceptual de Moscú (1960-1990)* (pp. 322-332). Fundación Juan March y Cantz Verlag. (Trabajo original publicado en 1976)

Monastyrski, A. (2010). *Dictionary of Moscow Conceptualism (Trad., comentarios e ilustraciones O. Esanu)*. Contimporary. (Trabajo original publicado en 1999)

Moynihan, T. (2019). *Spinal Catastrophism: A Secret History*. MIT Press.

Mueller, R. (1995). *Fragments of the imagination*. Indiana Press University.

Navarro Díaz, B. (2019). *Una teoría del salto. Instante fotográfico y acción artística en el arte contemporáneo* [Tesis doctoral]. Universidad de Castilla-La Mancha.

Neimanis, A. (2017). *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. Bloomsbury Publishing.

Nettleton, T. (2014). Hi Red Center's Shelter Plan (1964): The Uncanny Body in the Imperial Hotel. *Japanese Studies*, 34(1), 83-99.

Nevins, A., Pesetsky, D., & Rodrigues, C. (2009). Pirahã Exceptionality: A Reassessment. *Language*, 85(2), pp. 355-404. Project MUSE, Johns Hopkins University.

Nishitani, K. (1999). *La religión y la nada*. Ediciones Siruela. (Trabajo original publicado en 1961)

Nobuo, S., Masakazu, H., Masuo, I, Yoshiaki, T. y Kumi, S. (1969). Tsuruku a iukoto, tsukuranai a iu koto. *Bijutsu Techo*, (315), 176-192.

Okakura, K. (1992). *Libro del té* (edición Kindle). Librodot. (Trabajo original publicado en 1906)

Ortega y Gasset, J. (1966). Al margen del libro Los Iberos. En *Obras completas. Tomo I (1902-1916)* (pp. 494-498). Revista de Occidente.

Osborne, P. (2010). *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre un arte contemporáneo*. CENDEAC.

Palacios, D. (2015). ETA contra los Encuentros de Pamplona: un desencuentro entre arte y política. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 27, 53-66.

Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Editorial Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1996)

Pallasmaa, J. (2014). *Habitar*. Ediciones Nobuko.

Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismo(s). Poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Akal.

Pazos, C. (1999). Accions d'Olga L. Pijoan. En Parcerisas, P. (Ed.), *Olga L. Pijoan, fragments d'un "puzzle"* (pp. 14-22). Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.

Pelowski, M., Akiba, F. y Palacios, V. (2012). Satori, koan and aesthetic experience: Exploring the "realization of emptiness" in Buddhist enlightenment via an empirical study of modern art. *Psyke & Logos*, 33(2), 236-268.

Peralta Sierra, Y. (2021). Mujeres en la vanguardia de Tenerife: del grupo Pajaritas de Papel a la Revista Gaceta de Arte. *Anuario de Estudios Atlánticos*, (68), 1-8.

Pérez Corrales, M. (2015). *Caleidoscopio surrealista. Una visión del surrealismo internacional (1916-2015)*. La Página Ediciones.

Pérez Flores, L. (2017). *Islas, cuerpos y desplazamientos. Las Antillas, Canarias y la descolonización del conocimiento* [Tesis doctoral]. Universidad de La Laguna.

Pérez, D. (2008). *Sin Marco: Arte y Actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*. Universitat Politècnica de València.

Phillips, G. y Labat, T. (2008). Tony Labat. En G. Phillips (Ed.), *California Video. Artists and Histories*. Getty Research Institute.

Piper, A. (2003). *Adrian Piper. Desde 1965*. MACBA.

Pivovarova, I. (1980). *About the Actions Lieblch, The Lantern, Time of Action*. En *Kollektivnye deistviia (comp.)*, *Poezdki za gorod*. Autopublicado.
<https://tranzit.org/exhibitionarchive/texts/irina-pivovarova-viewer-recollection-1980/>

Platón (1871). *Obras completas. Tomo II* (ed. Azcárate, P.). Medina y Navarro.
<https://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf02257.pdf>

Porras, Á. y Alemán S. (2022). Conjunto de campos. *COMBA*, (0), pp.6-7.

Portús, J. (2009). La Sala de las Meninas en el Museo del Prado; o la puesta en escena de la obra maestra. *Boletín del Museo del Prado*, 27, 100-128.

Posidipo (1978). 262 (XVI 275). En M. Fernández-Galiano (Ed. y trad.), *Antología Palatina (Epigramas Helenísticos)* (152-153). Editorial Gredos.

Prada, J. M. (2011). ¿Capitalismo afectivo?. *Exit Book: revista de libros de arte y cultura visual*, (15), 32-37.

Preciado, P. B. (9 de septiembre de 2013). *Basura Y Género. Mear/Cagar. Masculino/Femenino*. Parole de Queer.
<https://paroledequeer.blogspot.com/2013/09/beatrizpreciado.html>

Prévieux, J. (2007). *Lettres de non-motivation*. Éditions La Découverte.

Rhine, J. B. (1956). *El alcance de la mente*. Paidós Editorial. (Trabajo original publicado en 1947)

Richie, D. (2021). *Tratado de estética japonesa*. Ediciones Alpha Decay. (Trabajo original publicado en 2007)

Rocha, S. (2007). *King Mob. Nosotros, el partido del diablo*. La Felguera.

Rodríguez, I. (1964). Del "Kairós" clásico al de San Pablo. *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, 15(46-48), 107-126.

Rojas Jiménez, A. (2017). La existencia, entre el ser y la nada. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 22(2), 203-215.

Rolland, R. (2023). *La vida de Ramakeishisna*. Editorial Maxtor. (Trabajo original publicado en 1929)

Roma, V. (28 de septiembre de 2007). *Algunas desconsideraciones acerca del Grup de Treball y su contexto histórico-estético* [Comunicación en congreso]. Vivid Radical Memory. Recuperado de: https://www.wkv-stuttgart.de/uploads/media/roma_es.pdf

Ros, N. W. (1964). *World of Zen*. Random House Inc.

San Agustín. (2015). *Obras completas de San Agustín. XXIII: Sermones (3.º): 117-183*. Biblioteca de Autores Cristianos.

Santos, C. (1973). *Informació d'Art Concepte 1973 a Banyoles*. Ayuntamiento de Banyoles.

Sartre, J. P. (2016). *El ser y la nada*. Editorial Losada.

Saviani, C. (2004). *El oriente en Heidegger*. Herder Editorial.

SETEM. (07 de septiembre de 2022). *Continúan los peligros mortales para la seguridad en las fábricas paquistaníes que suministran a Zara, H&M, C&A y Bestseller*. Campaña Ropa Limpia. <https://ropalimpia.org/noticias/continuan-los-peligros-mortales-para-la-seguridad-en-las-fabricas-paquistanies-que-suministran-a-zara-hm-ca-y-bestseller/>

Sferco, S. (2015). *Foucault y kairós: los tiempos discontinuos de la acción política*. Universidad Nacional de Quilmes.

Stiles, K. (2012). Alegría incólume: acciones artísticas internacionales. En P. Schimmel (Comp.) y D. Ortega (Ed.), *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979* (pp. 10-275). Alias Editorial. (Trabajo original publicado en 1998)

Subhuti, D. (2007). Realidad como apertura. *Centro Budista Ciudad de México*. <https://budismo.org.mx/material/estudio/articulos-especiales/07-realidad-como-apertura-sunyata.pdf> (Trabajo original de 1988)

Sumi, H. (2003). *Mono-ha in Context; The Evolution of a Japanese Modern Style* [Tesis doctoral]. CUNY Academic Works.

Suzuki, D. T. (1970). *Zen and Japanese Culture*. Princeton Press.

Suzuki, D. T. (1995). *Ensayos sobre el Budismo Zen* (primera serie). Editorial Kier.

Tapié, M. (1946). *Mirobolus, Macadam & Cie., Hautes Pâtes de Jean Dubuffet*. Galerie René Drouin.

Tàpies, A. (14 de marzo de 1973). La creación arte conceptual aquí. *La Vanguardia*. [http://ferrangarciasevilla.cat/textos/05-73\(1\)%20bo.pdf](http://ferrangarciasevilla.cat/textos/05-73(1)%20bo.pdf)

Tejeda, I. (2018). Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina. *SOBRE: Prácticas artísticas y políticas de la edición*, (4), 153-157.

Tomalin, N. y Hall, R. (1970). *The Strange Last Voyage of Donald Crowhurst*. Stein & Day.

Tomii, R. (2013). Six Contradictions of Mono-ha. *Review of Japanese Culture and Society*, 25, 214-222.

Tomii, R. (2021). *Hi-Red Center*. Bunka-cho Art Platform.
https://contents.artplatform.go.jp/wp-content/uploads/2021/03/APJ_202009_HiRedCenter1971.pdf

Uematsu, K., Ike, B. y Yamashita, K. (8 de octubre de 2015). Keiji Uematsu: The Art of Equilibrium. *Art Asia Pacific*.
<https://artasiapacific.com/Magazine/97/KeijiUematsuTheArtofEquilibrium>

Ufan, L. (2013). Beyond Being and Nothingness: On Sekine Nobuo (1970–71). *Review of Japanese Culture and Society*, 25, 238-261.

Valcárcel Medina, I. (2016). Por qué pintar un cuadro. *Revista de Occidente*, (417), 5-11.

Valcárcel Medina, I. y Castro, E. (2018). *Isidoro Valcárcel Medina. Conversaciones*. Editorial Pepitas de Calabaza.

Valcárcel Medina, I., Martínez, M. y Mancebo, J. A. (1994). La memoria propia, es la mejor fuente de documentación. *Sin Título*, (1), 31-42.

Verwoert, J. (2006). *In Search of the Miraculous* (edición Kindle). MIT Press.

Wartofsky, M. W. (1979). Pictures, Representation, and the Understanding. En *Models. Boston Studies in the Philosophy of Science*, vol 48 (pp. 175–187). Springer.

Wartofsky, M. W. (1981a). *Introducción a la filosofía de la ciencia*. Alianza Editorial.

Wartofsky, M. W. (1981b). Sight, Symbol and Society: Toward a History of Visual Perception. *Philosophic Exchange*, 12(1), 23-38.

Weil, S. (2007). *La gravedad y la gracia*. Editorial Trotta.

Westerdahl, E. y Guimerá, C. R. (31 de diciembre de 1928). Introducción de P de P. *La Tarde*, 18.

Wittgenstein, L. (2021). *Investigaciones Filosóficas*. Trotta. (Trabajo original de 1953)

Yoshitake, M. (2013). What is Mono-ha?. *Review of Japanese Culture and Society*, 25, 202-213.

Yoshihara, J. (2013). Gutai Manifesto. En Ming, T. (Ed.), *Gutai: Splendid Playground* (Trad. R. Tomii) [catálogo de exposición] (pp. 18-19). The Solomon R. Guggenheim Museum. (Trabajo original publicado en 1956).
<http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html>

Zabel, I. (1999). Slowenische Kunst seit 1945. En L. Hegyi (Ed.), *Aspekte/Positionen: 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1929–1999* (pp. 149-156). Museo Moderner Kunst.
<http://web.archive.org/web/20070818053648/http://www.artsmw.org/heartlandproject/aspects/essays/zabel.html>

Zalbide, J. L. (1963). Carta a los intelectuales. *Zutnik*, (25).
<https://www.abertzalekomunista.net/es/relato-historico/historia-del-mlnv/iv-asamblea/826-documentos-iv-asamblea/589-carta-a-los-intelectuales-1965>

Zbikowski, D. (2002). Vito Acconci. En T. Y. Levin, U. Frohne y P. Weibel (Eds.), *CTRL[SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* (pp. 402-406). ZKM, Center for Art and Media y MIT Press.

Žerovc, B. y Matanović, M. (24 de agosto de 2011). The OHO Files: Interview with Milenko Matanović. <https://artmargins.com/the-oho-files-interview-with-milenko-matanovi/>

Žerovc, B. y Nez, D. (24 de agosto de 2011). *The OHO Files: Interview with David Nez*. *Art Margins*. <https://artmargins.com/the-oho-files-interview-with-david-nez/>

Zhuangzi (1996). *Maestro Chuang Tsé* (edición Kindle). Editorial Kairós.

Zozaya, A. (1936). Cagliostro, Mesmer y el prestidigitador Hermann. *Mundo Gráfico*, 40. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/pdf?oid=0002434945>

Videografía

Johnsen, A. y Møller Rasmussen, N. B. (Directores). (2009). *Inside-Outside*. [Película]. Microcinema.

MAC USP (24 de junio de 2020). *André Komatsu [14/06/2011]* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=uYVZZ9eiAdE&t=421s&ab_channel=MACUSP

MACBA Barcelona. (2021). *Fondo #06: Fina Miralles | MACBA* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=L9AQmx2Bth8&ab_channel=MACBABarcelonaOficial

Museo Jumex (20 de junio de 2019). *Thierry de Duve en conferencia: Jeff Koons confirma de recibido el telegrama de Duchamp* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=cmRs9dEDXr4&t=739s&ab_channel=MuseoJumex

RIBOCA (16 de julio de 2020). *Astrida Neimanis "We Are All at Sea"* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Hp1wo1irkQA&ab_channel=RIBOCA

RIBOCA (27 de agosto de 2020). *Avery F. Gordon "Haunted Futures: the Utopian Margins"* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=OIBkaKml-Gk&ab_channel=RIBOCA

RIBOCA (7 de octubre de 2020). *Jack Halberstam Wild Things: An Aesthetics of Bewilderment* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=la5CmrzTqw4&ab_channel=RIBOCA

Índice de figuras

- Imagen Portada (edición impresa). Álvaro Porras Soriano, *Fotómetro, o cómo hacer tiempo hasta dar con un eclipse* (2023). Fotografía de Sofía Alemán.
- Fig. 1. Esquema general. Dimensionalidad de lo mínimo. El mundo sobre el sujeto. Elaboración propia.
- Fig. 2. Diagrama hermenéutico de Jung-Pauli. Original elaborado por C. G. Jung junto al físico cuántico y Premio Nobel Wolfgang Pauli (1900-1958), publicado por primera vez en el libro *Natureklärung und Psyche* [La interpretación de la naturaleza y la psique] (1952).
- Fig. 3. Álvaro Porras, *El cielo cubierto por la Estatua de la Libertad, pero sin la figura* (2020). Fotografía digital.
- Fig. 4. Igor Rezola, *Dizebi* (2011). Fotograma del video registro de la acción. Obtenido de: <https://vimeo.com/38230335>
- Fig. 5. David Copperfield junto al radar que señalaría la posición de la Estatua de la Libertad, ocultada tras un telón. Fotograma de la emisión televisiva. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=vMUzTnlkMRQ&ab_channel=TheWalkman30
- Fig. 6. Hieronymus Bosch (El Bosco). *The Conjurer* (ca.1475-1520). Óleo sobre tabla, 53 × 65 cm. Saint-Germain-en-Laye, Museo Municipal. Obtenido de: https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Conjuror_Bosch.jpg
- Fig. 7. Álvaro Porras, *No hay espacio de la representación inocente* (2023). Fotografía digital registro de la acción y dibujo digital. Fotografía de Sofía Alemán.
- Fig. 8. Experimento de detección del punto ciego ocular. Elaboración propia en base a otros esquemas encontrados.
- Fig. 9. Max Ernst, La multiplicación de los huevos, truco del mago Albert. *La Nature* (1881). Obtenido de: Krauss, R. (1997). *El inconsciente óptico*. Editorial. p.99
- Fig. 10. Max Ernst, *Mago*. 1921. Obtenido de: Krauss, R. (1997). *El inconsciente óptico*. Editorial. p.101
- Fig. 11. Álvaro Porras Soriano, *Marcar los puntos dónde nacerán flores en un árbol caduco* (2022). Imagen digital.
- Fig. 12. Álvaro Porras, *El vacío del mundo en mi* (2022). Fotografía digital.
- Fig. 13. Francesco de Rossi, detalle del fresco en Palazzo Vecchio, Florencia, alrededor de 1544. Obtenido de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_Salviati_-_Time_as_Occasion_%28Kairos%29_-_Google_Art_Project.jpg
- Fig. 14. Autor desconocido, *Kairós* (160 - 180 d. C). Detalle. Fuente: Museo de Antigüedades de Turín.
- Fig. 15. Álvaro Porras, *Pluviómetro de lluvia de diciembre un día de lluvia de abril* (2023). Fotografía digital.
- Fig. 16. p.t.t.red, *Ohrfeige für Mickey Mouse* (1991). Registro y documentación de la acción elaborado por los artistas. Obtenido de: http://www.stefanmicheel.de/pttred/ohrfeige_fuer_mickey_mouse.html
- Fig. 17. Reproducción de la *Clasificación del Conceptualismo de Moscú* de E. Dyogot, original de 1991. Tomado de *Dictionary of Moscow Conceptualism* (p. 72), por A. Monastyski, 2010, Contemporary.
- Fig. 18. МУКХОМОР, *Удостоверение концептуалиста СССР* [Certificado de conceptualista de la URSS] (1983). Obtenido de E. Degot y V. Zakharov (eds.), *Московский концептуализм* (2005), p. 239
- Fig. 19. GNEZDO, *Попытка увидеть самого себя* [Tratando de verte a ti

- mismo],(1977). Fotodocumentación de la acción. Obtenido de E. Degot y V. Zakharov (eds.), *Московский концептуализм* (2005), p. 83
- Fig. 20. GNEZDO, *Проект восстановления Гондваны, единого материального и духовного пространства* [Proyecto de restauración de Gondwana, un único espacio material y espiritual], 1977. Fotodocumentación de la acción. Obtenido de E. Degot y V. Zakharov (eds.), *Московский концептуализм* (2005), p. 85
- Fig. 21. Certificado de asistencia entregado por Lev Rubinstein y Nikita Alekseev a los participantes en *внешность* [Aparición] (1976). Obtenida de: <https://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS.htm>
- Fig. 22. Fotografía de N. Alekseev parado junto a las huellas en la nieve durante la acción *ГЛЯДЯ НА ВОДОПАД* [Mirando la cascada] (1981). Obtenida de: <https://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS.htm>
- Fig. 23. Fotografía de las impresiones repartidas en *ГЛЯДЯ НА ВОДОПАД* [Mirando la cascada] (1981), en la que se aprecia el dibujo del artista chino Fen Xi. Obtenida de: <https://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS.htm>
- Fig. 24. Jiří Kovanda, *Untitled (On an escalator ... turning around, I look into the eyes of the person standing behind me ...)* (1977). Obtenida de: <https://www.frieze.com/article/jir%C3%AD-kovanda>
- Fig. 25. Milan Knížák *Enviroments on the Street* (1962-1963). Obtenido de: <https://www.moma.org/collection/works/178908>
- Fig. 26. Zorka Ságlová *Hazeni micu do pruhonickeho rybníka Borin* [Lanzar pelotas al estanque de Bořín en Průhonice], (1969). Fotografía de Jan Sagl. Obtenido de: <https://awarewomenartists.com/en/artist/zorka-saglova/>
- Fig. 27. Zorka Ságlová, *Hommage à Fafejta* (1970-1972). Fotografía de Jan Sagl en la que se ve al violinista de PPU, Jiří Kabeš, lanzando algunos preservativos inflados desde la ventana de un castillo abandonado en las afueras de Praga. Obtenida de: <https://centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/c4EL49E>
- Fig. 28. Jiří Kovanda, *Nehtama seškrábávám srdíčka* [Rasco corazones con mis uñas] (1977). Fotodocumentación de la acción. Obtenido de: <https://pomeranz-collection.com/?q=node/216#flou>
- Fig. 29. Jiří Kovanda, *I made a manicure on the place where I scratched off hearts from the wall, thirty years earlier* (2007). Fotodocumentación de la acción. Obtenido de: https://flashcollection.fraciledefrance.com/wp-content/uploads/2018/01/Dossier_Jiri-Kovanda-2017.pdf
- Fig. 30. Jiří Kovanda, *XXX, I asked one of the present girls to find, using her finger, marmelade inside of a donut. Then I asked if I can taste it* (2009). Fotodocumentación de la acción. Obtenido de: https://flashcollection.fraciledefrance.com/wp-content/uploads/2018/01/Dossier_Jiri-Kovanda-2017.pdf
- Fig. 31. Jiří Kovanda, *XXX, I asked a woman artist to participate in a performance with me: I was seated with my back facing her camera so that I could not see her and she photographed me while she was naked* (2011). Fotodocumentación de la acción. Obtenido de: https://flashcollection.fraciledefrance.com/wp-content/uploads/2018/01/Dossier_Jiri-Kovanda-2017.pdf

- [content/uploads/2018/01/Dossier_Jiri-Kovanda-2017.pdf](#)
- Fig. 32. Jiří Kovanda *Schovávám se* (1977). Fotodocumentación de la acción. Obtenido de: <https://pomeranz-collection.com/?q=node/216#flou>
- Fig. 33. Petr Štembera, *Kameny* (1969). Fotodocumentación de la acción. Obtenido de: <https://www.kontakt-collection.org/objects/613/stones?ctx=2764986663f2e27a8c324aefe2fc088a8196807d&idx=0>
- Fig. 34. Petr Štembera, *Spaní na stromě* (1975). Fotodocumentación de la acción. Obtenido de: <https://www.kontakt-collection.org/objects/615/sleeping-in-a-tree?ctx=2764986663f2e27a8c324aefe2fc088a8196807d&idx=2>
- Fig. 35. Milenko Matanovič, *Trigo y cuerda* (1969). Fotodocumentación de la intervención. Obtenida de: <https://www.milenko-art.com/oho-installations>
- Fig. 36. Milenko Matanovič, *Milenko Matanovič hace un camino* (1968). Fotodocumentación de la intervención. Obtenida de: <https://www.milenko-art.com/oho-happenings>
- Fig. 37. Richard Long, *A line made by walking England* (1967). Fotodocumentación de la intervención. Obtenida de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>
- Fig. 38. David Nez, *Mirrors* (1969). Fotodocumentación de la intervención. Obtenida de: <https://www.moma.org/artists/48205>
- Fig. 39. Robert Smithson, *Yucatan Mirror Displacements* (1968). Fotodocumentación de la intervención. Obtenida de: <https://holtsmithsonfoundation.org/art-works-robert-smithson/photo-and-slideworks>
- Fig. 40. Milenko Matanovič, *The snake* (1969). Fotodocumentación de la intervención. Obtenida de: <https://www.moma.org/collection/works/193458>
- Fig. 41. Vito Acconci, *Waterways: Four saliva studies* (1971). Fotograma de la videoacción. Obtenida de: <https://zkm.de/en/artwork/waterways-four-saliva-studies-0>
- Fig. 42. Andraž Šalamun, *Rod and its shadow* (1970). Fotodocumentación de la intervención. Cortesía de Moderna galerija, Ljubljana. Obtenida de: <https://artmargins.com/the-oho-files-interview-with-andra-alamun/>
- Fig. 43. Keiji Uematsu, *Hand - Grasp III (2)* (1977). Fotografía, 40 × 50,5 cm. Obtenida de: <https://www.arariogallery.com/cn/artists/144-keiji-uematsu/>
- Fig. 44. Tomaž Šalamun, *Sculpture 117°C (I y II)* (1969). Fotografía de Nasko Krizna. Obtenida de: https://www.monoskop.org/images/e/ec/McShine_Kynaston_L_ed_Information_1970.pdf
- Fig. 45. *Acciones subsensoriales* de Antoni Muntadas, fotograma del video *Acciones (Acciones)* (1971-72). Fotodocumentación de la acción. Obtenida de: Centro de documentación MNCARS.
- Fig. 46. Kinkakuji destruido por el fuego en 1950. Obtenida de: <https://japonismo.com/blog/viajar-japon-el-templo-kinkakuji-de-kioto>
- Fig. 47. Toshio Yoshida, *Burn by CF* (1954). Madera quemada, 23 × 66 cm. Obtenido de: <https://twoxtwo.org/catalogue/2017/burn-by-cf-no-7/>
- Fig. 48. Modelo de flujo cognitivo de cambio de esquema en *satori*/experiencia artística

- esclarecedora, con elementos clave resaltados. Obtenido de: Pelowski, M., Akiba, F. y Palacios, V. (2012). Satori, koan and aesthetic experience: Exploring the “realization of emptiness” in Buddhist enlightenment via an empirical study of modern art. *Psyke & Logos*, 33(2), 236-268. p. 245.
- Fig. 49. Kazuo Shiraga, *挑戰的な泥* [Desafiando al barro] (1955). Tres fotografías que registran principio, tiempo medio y final de la performance. Obtenida de: <https://www.whitestone-gallery.com/zh/blogs/gutai/challenging-the-mud-kazuo-shiraga>
- Fig. 50. Keiji Uematsu, *Stone/Rope/Man* (1974). Fotografía, 40 x 50,5 cm c/u. Obtenido de: <https://www.arariogallery.com/artists/144-keiji-uematsu/works/3702-keiji-uematsu-stone-rope-man-i-1974/>
- Fig. 51. Keiji Uematsu, *Motion Wave* (1976). Fotografía, 40 x 50,5 cm. Obtenida de: <https://www.arariogallery.com/artists/144-keiji-uematsu/works/3746-keiji-uematsu-wave-motion-i-2015-1976/>
- Fig. 52. Keiji Uematsu, *Water Man* (1973). Obtenida de: <https://www.arariogallery.com/artists/144-keiji-uematsu/works/3725-keiji-uematsu-wave-motion-water-man-i-2003-1973/>
- Fig. 53. Hi-Red Center, *Campaign to Promote Cleanliness and Order in the Metropolitan Area* (1964). Fotodocumentación de la acción. Obtenida de: <https://thewarehouse-dallas.org/artists/minoru-hirata/>
- Fig. 54. Zero Jingen junto a Itoi Kanji tras la representación de *White Hare of Inaba* (1970). Obtenida de: http://takekuma.cocolog-nifty.com/.shared/image.html?%2Fphotos%2Ffuncategorized%2F2007%2F09%2F25%2Fzero_dada3_2.jpg
- Fig. 55. Itoi Kanji corriendo con un cartel en el que aparece escrita la palabra *Korosuna*, cerca de su domicilio en Sendai, el 20 de septiembre de 1970. Obtenida de: <https://throwoutyourbooks.wordpress.com/2015/08/08/shinjuku-counterculture/>
- Fig. 56. Itoi Kanji siendo arrestado en la Expo'70, el 27 de abril de 1970. Obtenida de: KuroDalaiJee (2023). *Anarchy of the body*. Leuven University Press. p. 409.
- Fig. 57. Álvaro Porrás, *Sobre las políticas de adaptación al medio, satisfacción y economía. Se encaja una moneda de cuarto de dólar en una boca de incendios de Manhattan* (2019). Fotografía digital.
- Fig. 58. Bey, Dawoud. (1981). *View of the performance 'Pissed Off' (David Hammons urinating in lower Manhattan)*. Fotografía, 58,42 x 83,82 cm. Nueva York: Museum of Modern Art (MoMA). Créditos: Digital image, The Museum of Modern Art, New York/ Scala, Florence.
- Fig. 59. Bey, Dawoud. (1981). *View of the performance 'Pissed Off' (David Hammons with Police Officer)*. Fotografía, 58,42 x 83,82 cm. Nueva York: Museum of Modern Art (MoMA). Créditos: Digital image, The Museum of Modern Art, New York/ Scala, Florence.
- Fig. 60. Pope.L, *Meditation Square Piece* (1978). Fotodocumentación de la acción. Obtenido de: https://www.moma.org/collection/works/292281?artist_id=37145&page=1&so_v_referrer=artist
- Fig. 61. Pope.L, *How Much is that Nigger in the Window* (1991). Fotodocumentación de la acción. Obtenido de: <https://www.moma.org/collection/works/292282>
- Fig. 62. VALIE EXPORT, *Körperkonfigurationen* (izq. 1976;

- der.1982). Obtenido de: Mueller, R. (1995). *Fragments of the imagination*. Indiana University Press. Pp. 101-102
- Fig. 63. Fotografía de Mary Sue Andersen de Bas Jan Ader, en el Ocean Wave, el velero con el que se dispuso a atravesar el Atlántico, en 1975. Obtenido de: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-fateful-final-work-left-creator-lost-sea>
- Fig. 64. Wim T. Schippers, *Flesje limonade gazeuse in zee bij Petten* (1961). Obtenida de: https://www.standaard.be/cnt/dmf20210528_97539970
- Fig. 65. Bas Jan Ader, *Farewell to Faraway Friends* (1971). Impresión tipo C, 49,5 × 56,5 cm. Obtenida de: <https://www.meliksetianbriggs.com/arts/bas-jan-ader?view=slider#3>
- Fig. 66. Mapa de la isla de la Atlántida, incluida en el *Mundus Subterraneus* (1665) de Athanasie Kircher. Obtenida de: Kircher, A. (2018). *Athanasii Kircheri e Soc. Jesu Mundus Subterraneus, in XII Libros Digestus*. Forgotten Books. p. 138.
- Fig. 67. Juan Hidalgo, *Un peninsular más* (1998). Fotografía, 10,2 × 12,2 cm. Obtenido de: <https://teatenerife.es/fotografia/un-peninsular-mas/126>
- Fig. 68. Juan Hidalgo, *Flor y mujer* (1969). Obtenido de: <https://catalogo.artium.eus/artistas/juan-hidalgo/obra-en-artium>
- Fig. 69. Álvaro Porras, *Una puerta frente a John Cage* (2023). Fotografía de una puerta frente a la que estuvo John Cage durante los Encuentros de Pamplona de 1972.
- Fig. 70. Álvaro Porras, *Una ventana frente a Merce Cunningham* (2023). Fotografía de una ventana frente a la que estuvo Merce Cunningham durante los Encuentros de Pamplona de 1972.
- Fig. 71. ZAJ, *ZiüeAëouj* (1972). Obtenido de: <https://www.rtve.es/noticias/20141112/esther-ferrer-ganadora-del-premio-velazquez-2014/1046581.shtml>
- Fig. 72. Alain Arias-Misson, *The punctuation Public Poem* (1972). Obtenido de: <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/ariasmissionalain/6229.html>
- Fig. 73. Isidoro Valcárcel Medina, *Sin título (Estructuras tubulares)* (1972). Obtenida de: <https://www.diariodenavarra.es/multimedia/galerias-imagenes/cultura-ocio/cultura/2022/06/26/fotos-encuentros-72.html>
- Fig. 74. Olga L. Pijoan, *Llengua* (1972). Obtenido de: https://masdearte.com/media/n_casaencendida_ineditos181.jpg
- Fig. 75. Àngels Ribé, *Accumulation – Integration* (1973). Fotografía, 51 × 75 cm c/u. Obtenido de: <https://www.macba.cat/es/artes-artistas/artistas/ribe-angels/accumulation-integration>
- Fig. 76. Olga Adorno, *One minute performance* (1978). Fotodocumentación de la acción. Obtenido de: Xatrec, C., y Dupuy, J. (1982). *Catálogo Olga Adorno Grommet Gallery*. Nueva York: Archivo Carmen Beuchat.
- Fig. 77. Hello my name is @anonymous, *Monalisa is behind* (1990). Fotograma del video. Obtenido de: Hello my name is @anonymous (1990). Hello my name is @anonymous [Película]. Autoproducida, 19:22:14-19:24:19.
- Fig. 78. Ferrán García Sevilla, *Deixeu-me veure allò que no es veu* (1973). Emulsión fotográfica sobre tela, 220 × 310 cm. Obtenido de: <https://www.macba.cat/ca/artistes/artistes/garcia-sevilla->

- [ferran/deixeu-veure-allo-que-no-es-veu-meninas](https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/accion-museo)
- Fig. 79. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Hombre orinando / Mujer orinando* (1631). Aguafuerte, 83 × 49 mm/ 81 × 64 mm. Obtenido de: <https://toilet-guru.com/statues.html>
- Fig. 80. Itziar Okariz, *Mear en espacios públicos o privados* [SoHo Grand Hotel, NY] (2000-2004). Fotograma del video. Obtenido de: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/okariz-itziar/mear-espacios-publicos-o-privados>
- Fig. 81. Sophy Rickett, *Women Pissing* (1995). Fotodocumentación de la acción. Obtenido de: <https://sophyrickett.com/work#/pissing-women/>
- Fig. 82. Ann Messner, *Surveillance (stealing)* (1978). Obtenido de: https://annmessner.net/portfolio_page/stealing-1978/
- Fig. 83. Fermín Jiménez Landa, *Royal* (2013). Fotodocumentación de la acción. Obtenido de: <https://drive.google.com/file/d/1qOVib46wxRMU4Eibdy1aC38sv9YFxFy/view>
- Fig. 84. ZEVS, *Visual Kidnapping* (2004). Fotograma del video. Obtenido de: <https://beartothebone.wordpress.com/2011/01/21/zevs/>
- Fig. 85. Euskal Artisten Elkarten, *Acción 'El Museo'* (1983). Fotograma del video. Obtenido de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/accion-museo>
- Fig. 86. Red & The Mechanic, *Kidnap Attempt* (1978). Obtenido de: Steinberg, M. (2020) *Uncivil Obedience*. Lowell Darling Follows the Law. *America Art*, vol.31, nº1. University of Chicago Press Journals & Smithsonian American Art Museum. p.117
- Fig. 87. Álvaro Porras, *Currar gratis en la exposición Segunda Vez de Dora García* (2018). Fotografía digital del desarrollo de la acción en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fig. 88. Daniel Bozhkov, *Training in Assertive Hospitality* (2000). Obtenido de: <https://www.danielbozhkovart.com/assertive-hospitality>
- Fig. 89. Tehching Hsieh, *Outdoor Piece* (1981). Obtenido de: <https://proyectoidis.org/tehching-hsieh/>
- Fig. 90. Álvaro Porras, *Recorrido a pie por el túnel de metro desde Puerta de Toledo a Pirámides* (2017). Fotografía digital del desarrollo de la acción en el sistema de Metro Madrid.
- Fig. 91. Anne Messner, *Ballon* (1977). Obtenida de: <https://annmessner.net/wp-content/uploads/2016/09/8-balloon-1.jpg>
- Fig. 92. Klara Lidén, *Paralyzed* (2003). Obtenida de: <https://www.moma.org/collection/works/122015>
- Fig. 93. Iván Argote, *Altruismo* (2011). Obtenida de: https://www.perrotin.com/fr/artists/lvan_argote/84/altruism/43329
- Fig. 94. Adams e Itso frente a un mural de fotografías personales en la casa de la Estación Central de Copenhage. Obtenido de: Andreas Johnsen y Nis Boye Møller Rasmussen (dirs.) (2009). *Inside Outside* [Película]. Microcinema, 00:11:48.
- Fig. 95. Per Buur frente a los restos del mural de fotografías personales de Adams e Itso durante la remodelación del espacio donde se encontraba la casa. Obtenido de: Andreas Johnsen y Nis Boye Møller Rasmussen (dirs.) (2009). *Inside Outside (Extras)* [Película]. Microcinema, 00:02:47.
- Fig. 96. Exterior e interior del proyecto de Adams y Klara Lidén, *Hus AB (House Inc)* (2003). Obtenido de: Lidén, K. (art.), Peyton-Jones, J. y Ulrich Obrist, H. (eds.)

- (2010). *Klara Liden* [catálogo de obra]. Londres: Serpentine Gallery, London; Moderna Museet, Sweden; Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln; Koenig Books, p.24.
- Fig. 97. Adams & Itso, *End of the line* (2011-2012). Fotodocumentación del proceso de la acción. Obtenido de: <https://www.bladrbladr.net/shop/end-of-the-line-by-e-b-itso-and-adams>
- Fig. 98. Alex Grey, *Private Subway* (1974). Fotodocumentación de la acción. Obtenido de: <https://www.alexgrey.com/art/performances/private-subway>
- Fig. 99. Wermke/Leinkauf, *Zwischenzeit* (2008). Fotograma del video. Obtenido de: <https://www.wermke-leinkauf.com/de/works/zwischenzeit>
- Fig. 100. Fernando Abellanas, *Enlace* (2021). Fotografía de la acción. Obtenido de: <https://setespaidart.com/exposiciones/las-estructuras-que-sustentan-todo-esto/>
- Fig. 101. TOY Crew, *Leaf the train* (2016). Fotografía de la acción. Obtenido de: <https://withberlinlove.com/2017/11/11/leaf-the-train-toy-crew/>
- Fig. 102. Fernando Abellanas (Lebrel), *Artefacto móvil para ir de Manises a Ribarroja* (2012). Fotograma del video en el que realiza el recorrido. Obtenido de: https://www.youtube.com/watch?v=HNzJmTgTOHI&ab_channel=fernandoabellanas
- Fig. 103. Mario García Torres, *Following Piece (con el suéter de Evo)* (2007). Registro de la acción durante el ciclo *Actions and Interruptions* (2007), celebrado en la Tate Modern de Londres. Obtenido de: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/mario-garcia-torres>
- Fig. 104. Mario García Torres, *Despidiendo a barcos (con el suéter de Evo)*. Fotodocumentación de la acción. Obtenido de: <https://flash-art.com/article/mario-garcia-torres-2/>
- Fig. 105. Christo y Jeanne-Claude, *Surrounded Islands* (1983). Fotodocumentación de la intervención. Obtenido de: <https://www.vulture.com/2018/12/christo-revisits-pink-miami-surrounded-islands-1983.html>
- Fig. 106. Willem de Haan, *Holiday picture in Catalonia* (2018). Fotografía digital. Obtenido de: <https://www.willemdehaan.be/holiday-pictures.html>
- Fig. 107. Raúl Hidalgo, *Douglas Matta-Clark* (2017). Fotografía quemada. Obtenido de: <http://www.raulhidalgo.net/work/dm.html>
- Fig. 108. staley brouwn, *This way brouwn* (1969). Rotulador sobre papel, 24,0 × 32,0cm Obtenido de: <https://www.artbasel.com/catalog/artworks/41468/stanley-brouwn-This-way-brouwn>
- Fig. 109. Fermín Jiménez Landa, *Mapas irreversibles* (2018). Pintura mural. Obtenido de: Jiménez Landa, F. (2020). *La reconquista de lo inútil*. p.264
- Fig. 110. Alberto Greco, *Arte Vivo-Dito Piedralavés* (1963). Fotodocumentación de la acción. Obtenido de: <http://www.albertogreco.com/es/obras/artevivo/piedralaves/index.htm>
- Fig. 111. Piero Manzoni, *Scultura Vivente* (1961). Fotodocumentación de la acción. Obtenido de: <https://www.pieromanzoni.org/pieromanzoni/biographies/30/sculture-viventi?lang=en>
- Fig. 112. Brad Downey, *Portrait of my father* (2012). Fotodocumentación de la acción. Obtenido de: <https://braddowney.com/k/work/2012/portrait>

- Fig. 113. Willem de Haan, *Beach day* (2020). Impresión sobre Hahnemühle, 75 × 100 cm. Obtenido de: <https://www.willemdehaan.be/beach-day.html>
- Fig. 114. Francis Alÿs, *Painting/Retoque* (2008). Fotograma del video. Obtenido de: <https://francisalys.com/painting-retoque/>
- Fig. 115. Isidoro Valcárcel Medina, *Muro pintado por el artista con pincel del número 8, entre los días 10 y 19 de septiembre de 2006* (2006). Fotografía de archivo personal del muro pintado por Valcárcel Medina, tomada varios años después de que la pintara.
- Fig. 116. Vlady, *Hidden city* (2016). Fotodocumentación de la acción. Obtenido de: <https://www.vladyart.com/category/performance/>
- Fig. 117. LUCE y Eltono, *Periscopio* (2019). Fotodocumentación de la intervención. Obtenido de: <https://luceabc.tumblr.com/>
- Fig. 118. David Bestué, *Perro-perro* (2012). Fotodocumentación de la intervención. Obtenido de: <https://www.davidbestue.net/projects/total/>
- Fig. 119. Thomas Wiczak, *Strax tillbaka* (2015). Fotodocumentación de la intervención. Obtenido de: <https://www.thomas-wiczak.com/selected%20works.html>
- Fig. 120. Raúl Hidalgo, *Andarse por las ramas* (2019). Fotodocumentación de la acción. Obtenido de: <http://www.raulhidalgo.net/work/dh.html>
- Fig. 121. Álvaro Porras Soriano, *Andarse por las ramas* (2021). Antigesta. Fotografía digital.
- Fig. 122. Christian Jankowski, *Die Jagd* (1992). Fotograma del video. Obtenido de: <https://christianjankowski.com/works/1992-2/die-jagd-the-hunt/>
- Fig. 123. Roman Ondak, *Lucky day* (2006). Fotograma del video. Obtenido de: <https://www.esterschipper.com/artists/61-roman-ondak/works/10830/>
- Fig. 124. Brad Downey, *Electrified fountain* (2015). Fotograma del video. Obtenido de: <https://vimeo.com/135841408>
- Fig. 125. He Yunchang, *与水对话 [Hablando con el agua]* (1999). Fotodocumentación acción. Obtenido de: <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/october/27/the-extreme-performance-art-of-he-yunchang/>
- Fig. 126. Gino de Dominicis, *L'improvvisa uscita di uccelli dall'acqua (far succedere in un secondo quello che era successo naturalmente in miliardi di anni: la trasformazione cioè dei pesci in uccelli)* (1970). Obtenido de: <https://www.doppiozero.com/pattiniretelle-gino-de-dominicis-laicizzato>
- Fig. 127. Raúl Hidalgo, *filmLight: Dibujos en dispersión* (2014). Fotograma del video. Obtenido de: <https://vimeo.com/79881495>
- Fig. 128. Jiří Kovanda, XXX. *Tomo un poco de agua del río haciendo un cuenco con las manos y la devuelvo a la corriente unos cuantos metros más abajo* (1977). Documento registro, 29,7 × 21 cm Obtenido de: <https://www.moma.org/collection/works/177897>
- Fig. 129. Keiji Uematsu, *One Stone* (1977-2003). Impresión fotográfica, 50 × 60 cm. Obtenido de: <https://www.arariogallery.com/artists/144-keiji-uematsu/works/3745-keiji-uematsu-one-stone-2003-1977/>
- Fig. 130. Braco Dimitrijević, *Moving in the fluids* (1971). Fotografías registro de la performance (Díptico), 20 × 15 cm Obtenido de: <https://www.artbasel.com/catalog/artw>

- ork/38130/Braco-Dimitrijevi%C4%87-Moving-in-the-fluids-Diptych
- Fig. 131. Jeffrey Shaw, Theo Botschuijver, Sean Wellesley-Miller, *Waterwalks* (1969). Fotografía registro de la acción. Obtenido de: <https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/waterwalk/>
- Fig. 132. Zhu Ming, *No A (Sydney)* (2003). Impresión fotográfica, 90 × 150 cm. Obtenido de: <http://pilar Serra.com/es/zhu-ming/>
- Fig. 133. Erik Wesselo, *East river* (2016). Fotograma del video. Obtenido de: <http://www.erikwesselo.com/east-river-2016>
- Fig. 134. Wermke/Leinkauff, *Untitled* (2009). Fotografía registro de la acción. Obtenido de: <https://urbanario.es/articulo/matthias-wermke-arte-desde-el-graffiti/>
- Fig. 135. Fina Miralles, *Translacions. Herba flotant al mar* (1973). Fotografía cromogénica, 39 × 58 cm. Obtenido de: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/miralles-fina/translacions-herba-flotant-al-mar-documentacio-laccio>
- Fig. 136. Antti Laitinen, *It's my island* (2007). Fotograma del video. <https://anttilaitinen.com/its-my-island/>
- Fig. 137. Antti Laitinen, *Vooyage* (2008). Fotograma del video. Obtenido de: <https://anttilaitinen.com/voyage/>
- Fig. 138. Brad Downey, *Quarantine* (2020). Fotogramas del video que registra la acción. Obtenido de: https://www.youtube.com/watch?v=rJB CkkIRI48&t=4s&ab_channel=ArtWillSaveUs
- Fig. 139. João Onofre, *Untitled LIB* (2009). Impresión de tinta sobre papel brillante, 21x15 cm. Obtenido de: <https://www.centrobotin.org/obra/untitled-lib/>
- Fig. 140. Hans Winkler, *Un incidente in gondola* (2002). Fotografía registro de la acción. Obtenido de: <http://hswinkler.de/focus.html>
- Fig. 141. Daniel Bozhkov, *Darth Vader Tries to Clean the Black Sea with Brita Filter* (2000). Fotografía registro de la acción. Obtenido de: <https://www.danielbozhkovart.com/darth-vader>
- Fig. 142. Àngels Ribé, *Clouds, Bubbles and Waves* (1988-2019). Fotograma del video registro de la acción. Obtenido de: <https://www.anamasprojects.com/es/exhibitions/loop-festival-2022/>
- Fig. 143. Keiji Uematsu, *Glass-Water* (1976). Impresión fotográfica, 50 × 60 cm c/u Obtenido de: <https://www.arariogallery.com/artists/144-keiji-uematsu/works/3744-keiji-uematsu-glass-water-2003-1976/>
- Fig. 144. Àngels Ribé, *Intersecció donada* (1969). Fotografía a las sales de plata, 61 × 100 cm. Obtenido de: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/ribe-angels/interseccio-donada>
- Fig. 145. Sophie Calle, *Suite vénitienne* (1981). 2 fotografías de las 55 que componen el proyecto, 17.1 × 23.6 cm Obtenido de: https://www.perrotin.com/fr/artists/Sophie_Calle/1/suite-venitienne/14586
- Fig. 146. Meira Ahmemulic, *Original Spies* (2009). Fotografía digital. Obtenido de: <https://www.urban-art.info/deutsch/ausstellungen/vergangenewetterstation/>
- Fig. 147. Vlady, *Following a robot* (2020). Fotograma del video registro de la acción. Obtenido de: <https://www.vladyart.com/video/>
- Fig. 148. Álvaro Porras, *Autorretrato al otro lado de la ventana* (2023). Fotografía digital.
- Fig. 149. La perspectiva en su arrojar al mundo. Elaboración propia.
- Fig. 150. Jan Mlcoch, *Hradec Králové* (1977). Fotografía registro. Obtenido de:

- <https://www.artlist.cz/en/works/klasick-y-utek-3315/>
- Fig. 151. Gino de Dominicis, *Tentativa di volo* (1969). Obtenido de: <https://flash--art.com/article/gino-de-dominicis-2/>
- Fig. 152. Karel Miler, *Closer to the clouds* (1977). Fotografía registro. Obtenido de: https://monoskop.org/images/3/36/Projects_Performances_Czechoslovakia_Poland_Hallwalls_1977.pdf
- Fig. 153. Giovanni Anselmo, *Entrare nell'opera* (1971). Fotografía de inyección de tinta sobre lienzo, 350 × 510cm. Obtenido de: <https://www.fondationlouisvuitton.fr/en/collection/artworks/entrare-nell-opera>
- Fig. 154. Bepi Ghiotti, *Mio caro Richard* (2017). Fotograma del video. Obtenido de: <https://www.bepighiotti.com/mio-caro-richard>
- Fig. 155. Gregor Schneider, *Haus u r* (1985- En curso) [Intervención en 2020]. Fotografía registro de la intervención. Obtenido de: https://www.gregor-schneider.de/places/1985rheydt/pages/1985_haus_ur_rheydt_01.htm
- Fig. 156. Fermín Jiménez Landa, *Le rayon vert* (2016). Fotografía registro de la intervención. Obtenido de: <https://bien-urbain.fr/en/le-rayon-vert-2/>
- Fig. 157. Tere Recarens, *J'ai reussi* (1996). Fotograma del video de la acción. Obtenida de: <http://www.tere.cat/>
- Fig. 158. Tere Recarens, *I was ready to jump* (1999). Cartel. Obtenida de: <http://www.tere.cat/>
- Fig. 159. Wermke/Leinkauf, *Keine Zeit* (2010). Fotograma del video. Obtenida de: <https://www.wermke-leinkauf.com/de/works/keinezeit>
- Fig. 160. David Bestué, *Especialista tirándose por las escaleras de la fábrica Nestlé-Camy* (2005). Obtenida de: <http://davidbestue.net/projects/mirallefotos/>
- Fig. 161. El tiempo como movimiento y mirada. Elaboración propia.
- Fig. 162. Álvaro Porras, *No es lo mismo derrapar que resbalar* (2021). Antigesta. Fotografía digital.
- Fig. 163. Jordi Benito, *Acció Reacció* (1972). Fotografía registro de la acción. Obtenido de: <http://www.jordibenito.cat/Fonsmdg.html>
- Fig. 164. Jordi Benito, *Composició fotogràfica* (ca. 1973). Fotografía impresa. Obtenido de: <https://www.jordibenito.cat/>
- Fig. 165. Isidoro Valcárcel Medina, *Maratón* (1981) [Recreación de 2012]. Fotografía digital. Obtenida de: https://bulegoa.org/web/wp-content/uploads/2017/05/PiR_IVM_2011.pdf
- Fig. 166. Francesc Abad, *Davant / Darrere - Posició normal/ Posició anormal* (1972). Impresión por chorro de tinta sobre papel montado en aluminio con protección de metacrilato, 4 fotografías de 100 × 78 cm c/u. Obtenido de: <https://www.macba.cat/es/artes-artistas/artistas/abad-francesc/davant-darrere-posicio-normal-posicio-anormal>
- Fig. 167. Eric Wesselo, *Backward* (1997). Fotograma del video Obtenido de: <http://www.erikwesselo.com/backward-1997>
- Fig. 168. Jon Mikel Euba, *Petrol (Genre Noir)* (1996). Fotograma del video. Obtenido de: Euba, J.M., Fabra, L., Rivera, G. Taboada (2018) Jon Mikel Euba. En, Alemán, S., Fabra, L., López, H.G., Marqués, F., Taboada, E., Rivera, G. (eds.) *Polifónica 02. Revista de estudios visuales del Máster en Fotografía de la Universitat Politècnica de València*. p.142.
- Fig. 169. Sergio Prego, *Tetsuo. Bound to fail* (1998). Fotograma/fotografía del video. Obtenido de: <https://www.museoreinasofia.es/colecc>

- [ion/obra/tetsuo-bound-fail-tetsuo-condenado-al-fracaso](#)
- Fig. 170. Regina José Galindo, *La sombra* (2017). Fotogramas del video. Obtenido de:
<https://www.reginajosegalindo.com/la-sombra/>
- Fig. 171. Helena Almeida, *Intitulado* (1996-1997). Fotografía impresa. Obtenido de:
<https://en.museuberardo.pt/collection/works/11>
- Fig. 172. Àngels Ribé, *Work is the Effort Against Resistance*. Fotografía registro y document, 27,9 x 21,5 cm Obtenido de:
<https://www.macba.cat/es/aprendre-investigar/arxiu/work-effort-against-resistance-angels-ribe-0>
- Fig. 173. Song Dong, *Breathing* (1999). Fotografía impresa, 156,2 x 231,1 cm. Obtenido de:
<https://www.moma.org/collection/works/284527>
- Fig. 174. Hori Kosai, *Self-burial Ritual* (1967). Obtenido de: KuroDalaiJee (2023). Fotografía registro de la acción. *Anarchy of the body*. Leuven University Press. p. 235.
- Fig. 175. Keith Arnatt, *Self-burial (Television Interference Project)* (1969). 9 impresiones fotográficas, 467 x 467 mm cada una. Obtenido de:
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/arnatt-self-burial-television-interference-project-t01747>
- Fig. 176. Brad Downey, *Halfburied Self Portrait* (2015). Fotografía digital. Obtenido de:
<https://braddowney.com/k/work/2016/half-buried-self-portrait>
- Fig. 177. Antón Albitsky, *Selfburial* (2019). Fotograma del video registro de la acción. Obtenido de:
<https://www.instagram.com/p/BvcXDjIhptz/?hl=es>
- Fig. 178. Pepe Espaliú, *The Carrying society* (1992). Obtenido de:
<https://artxibo.arteleku.net/eu/islandora/object/arteleku%3A5043>
- Fig. 179. Ana Mendieta, *Siluetas sangrientas* (1975). Fotogramas del vídeo. Super 8, color, mudo, 1 minuto 51 segundos. © El patrimonio de Ana Mendieta Collection, LLC. Obtenido de:
<https://www.artforum.com/print/201509/bodily-rites-the-films-of-ana-mendieta-55531>
- Fig. 180. Kota Takeuchi, *Finger Pointing Worker* (2011). Fotograma del video que fue emitido en televisión. Obtenido de:
https://www.youtube.com/watch?v=MolubebaFUA&ab_channel=AutomatonPokeemon
- Imagen Contraportada (edición digital).
Álvaro Porras Soriano, *Fotómetro, o cómo hacer tiempo hasta dar con un eclipse* (2023).
Fotografía de Sofía Alemán.

