
ACCIÓN MÍNIMA Y PULSIÓN DE REDUCCIÓN EN PROPUESTAS PERFORMATIVAS CONTEMPORÁNEAS

ESTUDIO PRÁCTICO EN TRES ACTOS

Tesis doctoral presentada por Olga Martí Prades
Dirigida por Dr. Bartolomé Ferrando Colom
Valencia, febrero 2021



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Acción mínima y pulsión de reducción
en propuestas performativas
contemporáneas.
Estudio práctico en tres actos.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Doctorado en Arte: Producción e Investigación

Doctoranda: Olga Martí Prades

Director: Dr. Bartolomé Ferrando Colom

Valencia, febrero 2021

AGRADECIMIENTOS

A mi director de tesis, Bartolomé Ferrando. Por sus palabras, sus pausas, su tiempo. Por confiar en mí. Ha sido y tendré siempre el orgullo y privilegio de haber sido su doctoranda.

A Miguel Molina, por su dedicación, apoyo y cariño, hacia mí y hacia tantos y tantas otras que se inician en la investigación. A los compañeros y compañeras del Laboratorio de Creaciones Intermedia y del Departamento de Escultura, especialmente a Mar, compañera de vicisitudes. A la Universidad Politècnica de València por ser hogar durante muchos años y haber sufragado y hecho posible, con el programa para la Formación de Personal Investigador, este trabajo.

A Dora García, por su extraordinaria generosidad. Por permitirme aprender de primera mano al lado de una persona y artista a la que tanto admiro. Por provocar proyectos tan maravillosos como *Segunda Vez* y desafiarnos y hacernos disfrutar con cada una de sus propuestas.

A todas las personas que han colaborado y formado parte de un modo u otro de esta investigación en jornadas, exposiciones y estancias. Algunas de ellas aparecen nombradas a lo largo de estas páginas.

Y a Isabel Tristán, por su afecto, comprensión, por su valiosa amistad.

A Dolors y Josep, por acogerme desinteresadamente en su casa. Por su calidez en una vibrante Barcelona.

A mi hermana Elena y a Luis. Gracias por la paciencia y el apoyo incondicional.

A mi madre, M^a Carmen. Por este y tantos otros proyectos que sin duda jamás hubiesen sido posible sin ella. Un enorme, inmenso, GRACIAS. Me siento realmente afortunada.

RESUMEN

Existe una línea de progresión en el arte contemporáneo de propuestas que parten o abordan la nada o casi nada, que prefieren lo apenas, lo sutiles, el movimiento mínimo, la inacción o la desaparición. Esta tesis doctoral aborda esa tendencia en las últimas dos décadas en las artes que utilizan el cuerpo y la experiencia para tratar de entender aquello que mueve a sus creadores y creadoras y el lugar que ocupan en el sistema cultural actual. Para ello, el estudio sitúa los trabajos en el contexto en el que se desarrollan, identificando el movimiento, la productividad y la hipervisibilidad como tres de las características definitorias más destacadas de la contemporaneidad. Además, los conecta con la década de los sesenta y conceptos como el de desmaterialización, y los vincula con otra tradición, la del deseo de huida y de autoexclusión en el arte. Por medio de una investigación a través de la práctica artística que aúna proyectos personales, jornadas y exposiciones colectivas en los que se actúa como disparadora, o a través de la participación en proyectos de otros y otras artistas de referencia y grupos de investigación, la indagación ofrece un estudio agrupado alrededor de tres grandes conceptos o actos: el de desaparecer uno o una misma; el de hacer de la desaparición y la inacción el motor, medio u objetivo de la obra; y el de la repetición como forma de hacer de nuevo que las cosas sucedan, poniendo el cuerpo, reescribiendo lo acontecido y abriendo grietas en un futuro que huye de aquel esperable y pautado de antemano. El malestar, la crisis de la presencia o la anomalía como punto de partida, junto con la eficiencia de lo discreto y silencioso propios de ideas orientales o las prácticas que intentan interpelar, ser habitadas, afectar y dejarse afectar, recorren unas páginas de personajes en fuga. Más que ponerse a correr u optar por la confrontación, estos creadores y creadoras prefieren detenerse y retirarse como particular forma de rechazo, acto de habla o posible salida al modo hegemónico de ser y estar.

PALABRAS CLAVE: Reducción, desmaterialización, desaparición, inacción, acción mínima, movilización, fuga, performance, artes vivas.

RESUM

Existeix una línia de progressió en l'art contemporani de propostes que parteixen o aborden el no-res o quasi res, que prefereixen els a penes, els subtils, el moviment mínim, la inacció o la desaparició. Aquesta tesi doctoral aborda aqueixa tendència en les últimes dues dècades en les arts que utilitzen el cos i l'experiència per a tractar d'entendre allò que mou als seus creadors i creadores i el lloc que ocupen en el sistema cultural actual. Per a aconseguir aquesta fi, l'estudi situa els treballs en el context en el qual es desenvolupen, identificant el moviment, la productivitat i l'híper-visibilitat com tres de les característiques definitòries més destacades de la contemporaneïtat. A més, els connecta amb la dècada dels seixanta i conceptes com el de desmaterialització, i els vincula amb una altra tradició, la del desig de fugida i d'autoexclusió en l'art. Per mitjà d'una investigació a través de la pràctica artística que uneix projectes personals, jornades i exposicions col·lectives en les quals s'actua com disparador, o a través de la participació en projectes d'altres artistes de referència i grups d'investigació, la indagació ofereix un estudi agrupat al voltant de tres grans conceptes o actes: el de desaparèixer un o una mateixa; el de fer de la desaparició i la inacció el motor, mitjà o objectiu de l'obra; i el de la repetició com a manera de fer de nou que les coses succeïsquen, posant el cos, reescrivint l'esdevingut i obrint esclatxes en un futur que fuig d'aquell esperable i pautat prèviament. El malestar, la crisi de la presència o l'anomalia com a punt de partida, juntament amb l'eficiència del discret i silenciosos, propis d'idees orientals, o les pràctiques que intenten interpel·lar, ser habitades, afectar i deixar-se afectar, recorren unes pàgines de personatges en fuga. Més que posar-se a córrer o optar per la confrontació, aquests creadors i creadores prefereixen aturar-se i retirar-se com a particular forma de rebuig, acte de parla o possible eixida a la manera hegemònica de ser i estar.

PARAULES CLAU: Reducció, desmaterialització, desaparició, inacció, acció mínima, mobilització, fuga, performance, arts vives.

ABSTRACT

There is a line of progression in contemporary art in which proposals begin or go through nothingness or almost nothing, preferring the few, the subtle, the minimal movement, the non-action, or the disappearance. This doctoral thesis deals with the art trend of the last two decades which uses the body and the experience to attempt to understand what moves its creators and the place this tendency and these artists occupy in the current cultural system. To this end, this study places works in their context, identifying movement, productivity, and hypervisibility as three of the most prominent defining features of contemporaneity. Furthermore, this dissertation connects these works to the sixties and concepts such as dematerialization as well as links them to another tradition related to the desire to escape and of self-exclusion in art. Through art practice-based research which combines personal projects, events, and group exhibitions, in which the researcher acts as a trigger, or through the participation in projects by reference artists and research groups, this inquiry offers a study gathered around three main concepts or acts: disappearing oneself; making disappearance and non-action the starter engine, the medium, or the objective of the work; and considering repetition as a way of making things happen again, using the body, rewriting what happened and opening gaps in a future which flees from what one expected and established in advance. The malaise, the crisis of the presence, or deviation are the starting points. Along with that, the effectiveness of the discreet and the silent, which are characteristic of oriental ideas, or the practices which try to challenge, to be inhabited, to move and to be moved run through pages with characters on the run. Rather than running from or opting for confrontation, these creators prefer to stop and withdraw themselves as a particular form of rejection, speech act, or a possible exit from the hegemonic way of *being* and *to be*.

KEYWORDS: Reduction, dematerialization, disappearance, inaction, minimum movement, mobilization, escape, performance, live art.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	13
Justificación e hipótesis	
Metodología y método	
Proceso y aproximación al marco teórico	
Estructura y objetivos	
Formulación de la investigación	

PARTE I. MARCO TEÓRICO.

2. PLANTEAMIENTO DEL TEMA: DEL MUNDO DE LO ESPERABLE.....	31
2.1. Una comunidad de infames.....	31
2.1.1 Sobre el movimiento.....	31
2.1.2 Sobre la conformidad.....	48
2.2. Una comunidad de complotados.....	59
2.2.1 El rechazo.....	59
2.2.2 La retirada.....	66
2.3. Intentos de escapada en el arte.....	73
2.3.1 ...sin éxito.....	73
2.3.2 La ontología de la performance.....	80
2.3.3 Volvemos a desmaterializar.....	83

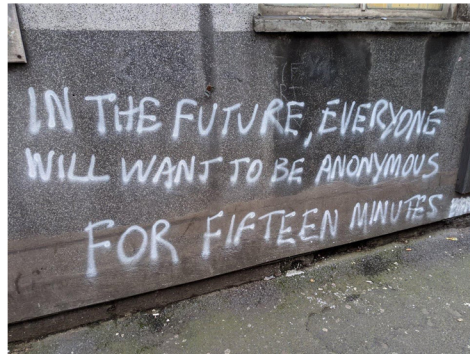
PARTE II. MARCO EMPÍRICO.

3. DESARROLLO DEL ESTUDIO: DE LA PRÁCTICA DE LA FUGA.....	92
3.1. Primer acto. Reducirse.....	92
3.1.1 Aproximación a los términos.....	92
3.1.1.1 Desaparecer.....	92
3.1.1.2 Ocultarse.....	114
3.1.1.3 Empeñarse en fracasar.....	123
3.1.2 Propuestas personales: 2014-2016.....	124
3.1.3 Conclusión parcial: el malestar es un comienzo.....	147
3.2. Segundo acto. Hacer nada.....	149
3.2.1 Aproximación a los términos	149
3.2.1.1 Un impulso de destrucción.....	149
3.2.1.2 Una filosofía de lo tenue	164
3.2.1.3 Una historia de acciones mínimas.....	188
3.2.2 Proyecto: El més mínim moviment.....	224
3.2.2.1 Jornada <i>MMM*Fest: El més mínim moviment</i>	224
3.2.2.2 Exposición <i>Un lloc buit prop d'ací</i>	265
3.2.3 Conclusión parcial: la reducción como gesto destructor-constructor.....	294

3.3. Tercer acto. Hacer de nuevo.....	298
3.3.1 Aproximación a los términos	298
3.3.1.1 La performance desaparece.....	298
3.3.1.2 Papers taking command.....	303
3.3.1.3 Hacer dos veces. Poner el cuerpo.....	306
3.3.2 Aproximación práctica a los términos: dos proyectos.....	316
3.3.2.1 <i>Segunda Vez</i>	316
El proyecto	
Sobre Oscar Masotta	
Habitar palabras y cosas	
El complot	
3.3.2.2 <i>Las palabras y las cosas: una conferencia</i>	
<i>habitable</i>	346
Hacernos un mundo	
Conferencias performativas	
La conferencia habitable	
3.3.3 Conclusión parcial: la insubordinación del sentido.....	366

PARTE III. FINAL.

4.	CONCLUSIONES.....	369
	Conclusiones finales: Here they are again, folks!.....	369
	Nota final: P de parar y P de pandemia.....	380
	Conclusions finals: Here they are again, folks!.....	383
	Nota final: P de parar y P de pandèmia.....	392
	Final Conclusions: Here they are again, folks!.....	396
	Final Note: S is for Standstill and S is for Stop in Pandemic.....	404
5.	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	407
6.	ÍNDICE DE FIGURAS.....	443
7.	ANEXOS.....	454
	7.1. Gardel en México.....	454



Frase de Banksy en grafiti de autor o autora desconocida. Imagen difundida en Internet.

1

INTRODUCCIÓN

OK. Déjenlo todo, nuevamente.

JUSTIFICACIÓN E HIPÓTESIS. Escribí hace un tiempo un texto en el que me preguntaba por qué una o un artista, escritor, investigador destina largos períodos –¡en ocasiones años y años!– a indagar sobre un determinado tema. Una dedicación e insistencia en *algo* que a veces se convierte en obsesión, obstinación, en la razón y centro sobre el que pivotan todas las demás cosas: algo así como una estrella para sus planetas. El texto formaba parte de una publicación realizada junto a un grupo más amplio de artistas para Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, y en ella se abordaba aquello que sucede antes de que suceda nada, de que ocurra la obra, de que se formalice y marche... para que finalmente, como todo, se consuma. En la introducción, el comisario y director del proyecto Fernando Gómez de la Cuesta (2017) apuntaba a la creciente indolencia de la mirada que según Susan Sontag nos iba a conducir a una ceguera progresiva: demasiados estímulos, demasiado rápidos, han

agotado nuestra capacidad de percepción y concentración. En el capítulo que supuso mi aportación al libro trataba de reflexionar sobre el deseo como punto de partida, pero también del derrumbe y la necesidad que le acompañan y con el que se confunden y entrelazan. El deseo, y en concreto el del artista –escribía esto citando algunos textos y palabras de Juan Luis Moraza–, tiene algo que ver con una necesidad de transformación y cambio que parte del asco, de la angustia, del rechazo. Una especie de descubrirse con el paso cambiado sin saber muy bien en qué momento se perdió el compás.

La presente investigación yo creo que nace de ese momento.

Primero, existe algo consustancial y accidental. Lo cierto es que sería posible decir que el germen del estudio aparece hace muchos años, con algo vinculado a las experiencias vitales, un par de encuentros azarosos en un viaje de estudios, tal vez al cortocircuito en un momento dado de mi formación en arte, ciencias de la información, música y danza o, considerándolo bien, simplemente a la propia personalidad... pero quizá hablar de eso sería extenderme demasiado.

De todos modos, tampoco creo que esto sea lo más importante.

Y es que junto a lo consustancial y accidental, en tercer lugar existe algo ya de premeditado, o al menos del orden de la intuición dirigida. Algo que forma parte y va emergiendo en el propio proceso de investigación y que en este caso nace del malestar

que produce la conciencia de descubrirse frágil, asqueada, muy pero que muy cansada. Porque además, y esto sí es importante, se descubre también en este proceso que se trata de un malestar y angustia compartida. Es más, que desde este malestar y angustia compartida puede surgir la emergencia de transformación, la apertura de posibles desde los que proponer otras formas de habitar, de crear mundos e imaginar futuros.

Sea como sea, lo dicho anteriormente converge en el Máster de Producción Artística de la Universitat Politècnica de València (2014-2015) y en concreto en el trabajo final, que portó el título *El sustantivo improductor. Aproximación práctica a los artistas sin obra*. Este estudio, finalizado en 2015 y centrado en la no acción como forma posible y efectiva de acción, es oficialmente el que podemos considerar como punto inicial de la indagación. La investigación trataba entonces de situar la propia obra, vinculada a procesos largos o de tipo performativo, dentro de un conjunto de creadores y creadoras llamados *artistas sin obra* por Jean-Yves Jouannais, o *bartlebys* por Enrique Vila-Matas. Con estos términos los escritores se referían a una serie de personajes singulares que, como el escribiente Bartleby de Melville, compartían la preferencia por no hacer, o al menos por la obra ligera y no espectacular, la recepción o la contemplación, así como una forma de ser y estar específica muy alejada de la norma.

Pero si en aquel momento la preocupación de base era describir este grupo y relacionarlo con mi trabajo hasta la fecha, posteriormente, cuando observé que la figura del artista sin obra empezaba a aparecer aquí y allá y más y más bartlebys se unían para corear su fórmula, –¡¡PREFERIRÍA NO HACERLO!!¡¡, ¡¡PREFERIRÍA NO HACERLO!!–, la investigación se tornó hacia el lugar desde el que nacen esos gritos, esos gestos de negación.

De este modo, nuestro objetivo inicial y general no será tanto el de caracterizar formalmente este tipo de propuestas, sino tratar de entender en qué contexto se

realizan, qué es aquello que las mueve, qué es aquello que comparten y qué posición ocupan en el sistema cultural actual.

Y el contexto en el que surgen, como veremos con mayor profundidad, tendrá mucho que ver con una concepción de la contemporaneidad esbozada por Santiago López Petit y Byung-Chul Han, o de la modernidad a la que se refiere André Lepecki en su famoso libro *Agotar la danza*, donde el elemento inmutable o emblema permanente es la propensión al movimiento, aunque también con el imperativo del trabajo y de la hipervisibilidad, con los sujetos extenuados resultantes, así como con las formas de perpetuación de un único modelo de existencia interiorizado de manera cada vez más sutil y eficaz.

Como en el trabajo que le sirve de antecedente, nuestro estudio nos lleva de partida a centrarnos en obras que insisten, de manera especialmente persistente en las dos últimas décadas, en la detención y la inacción, en piezas lentas, en gestos mínimos, invisibles, imperceptibles o improductivos, en obras que son no-obras y que aquí hemos agrupado bajo el concepto de *una pulsión de reducción*.

Además, se tratará de piezas que utilizan el/los cuerpos, el movimiento, la experiencia, el espacio y el tiempo, producciones que se citan en ocasiones bajo el genérico de artes vivas, artes escénicas o artes performativas y que, siendo muy diferentes, suelen apuntar a acciones en vivo en las que el intérprete está en contacto con la audiencia, aunque no siempre.

Por lo general, en esta tesis doctoral utilizaremos el término *propuestas performativas* y nos referiremos no solo a acciones realizadas en vivo o a sus restos, sino también a piezas en las que la ejecución y el proceso tiene suma importancia. Además, una gran parte de los creadores y creadoras citadas procederá del campo de la danza en un terreno híbrido con las artes visuales, entendiendo que la aportación desde esa

disciplina en los últimos años ha influido significativamente en el camino que han tomado las obras a las que nos referiremos, moviéndose en terrenos disciplinares intermedios y expandidos y donde pensar el movimiento, el cuerpo y su relación con la regla y la norma cobra una especial relevancia.

Acotado el interés y objeto de investigación, la hipótesis de la que partimos podría formularse de la siguiente manera: En la sociedad contemporánea, caracterizada por el movimiento, la productividad y la hipervisibilidad, creadores y creadoras desde prácticas de tipo performativo ensayan en los últimos años modos de hacer, por medio de acciones mínimas, impulsadas por un deseo de reducción, como respuesta de rechazo a la subjetividad hegemónica contemporánea tratando de generar grietas que posibiliten otras formas de ser/estar.

METODOLOGÍA Y MÉTODO. Desarrollaremos una indagación de tipo mixto que entrelaza dos vertientes simultáneas y complementarias: un estudio teórico en base a la literatura escrita hasta el momento sobre los distintos aspectos de la investigación; y un estudio práctico a través del arte y desde la propia práctica artística, pero también en colaboración con creadores y creadoras o en proyectos iniciados por otros investigadores e investigadoras y referentes clave de nuestro propio trabajo.

A este respecto podemos decir, en primer lugar, que la relación teoría-praxis en los últimos años en la investigación artística sigue siendo objeto de reflexión y debate, tratando de atender a las peculiaridades de este campo de conocimiento y dejando patente que este tipo de aproximaciones puede revelar aspectos ocultos que otras metodologías objetivistas obvian, elementos fundamentales que se desprenden del comportamiento humano, de aspectos afectivos, de las relaciones sociales o del pensamiento simbólico-abstracto.

De otro lado, la aproximación no solo desde nuestra producción, sino escuchando y participando directamente de las aportaciones y perspectivas de otras y otros artistas, profesionales e investigadores, integrándonos en ocasiones en sus proyectos, trata de ofrecer una aportación más amplia y más rica al objeto de estudio que entendemos sobrepasa una subjetividad específica, única e individual.

Se trata por lo tanto de una metodología de indagación viva y de un método híbrido que emerge de la experiencia personal, obteniendo formas de conocimiento que se basan en el pensamiento, las relaciones y los sentimientos y que dan como resultado una tesis de escritura ensayística elaborada, en gran parte, en primera persona. Un estudio, en definitiva, abordado desde la intuición, la subjetividad, lo experiencial y lo polisémico que le son propios al arte y a la performance.

Quizá podríamos crear una similitud de esta investigación con la *Conferencia sobre nada* de John Cage (2002). Como en la *Conferencia sobre nada* de Cage, esta investigación tiene mucho de nadas, vacíos, paradas, silencios, movimientos lentos y pausas. Como en la *Conferencia sobre nada* de Cage, parte de una intuición y se va creando en el momento en el que se ejecuta. Es sobre arte y a través de ella, es sobre acción y se conforma lentamente en el desarrollo de su movimiento.

Como en su *Conferencia sobre nada*, esta investigación es como un vaso de leche y también como un vaso vacío. Es un vaso de leche, porque se necesita de todos sus componentes para adoptar la forma y el contenido que finalmente adquiere. Pero también es un vaso vacío, puesto que es nuestra intención que las hipótesis y cuestiones aquí lanzadas susciten más preguntas, de modo que estas páginas se transformen en disparador o detonante que permita agitar ideas, ser lugar de pensamiento que anime a verter sobre ella otras miradas: «Es como un vaso vacío, nada más que trigo, ¿o es maíz? ¿Tiene importancia?» (Cage, 2002, pp.109-110).

PROCESO Y APROXIMACIÓN AL MARCO TEÓRICO. El proceso de investigación se ha dividido en varias fases que en ocasiones se han producido de manera simultánea o solapada. Entre esas fases debemos señalar, en primer lugar, la recogida de referentes teóricos y artísticos a lo largo de los años de investigación y procedentes de lecturas, búsquedas en la red, asistencia a eventos, performances, cursos, inmersión en proyectos o exposiciones nacionales e internacionales. La bibliografía y el trabajo de los diferentes referentes ha moldeado y reformulado paulatinamente la dirección de nuestro estudio haciendo de él un proceso mutante, en continua transformación.

Entre ese conjunto de referentes cabe destacar pensadores como Byung-Chul Han y su descripción de sujetos autoexplotados o sociedad contemporánea del rendimiento y cansancio; pero también Santiago López Petit, Marina Garcés o Amador Fernández-Savater, quienes, junto con más pensadores y pensadoras, integran el colectivo Espai en Blanc, proyecto cuyo trabajo y publicaciones he seguido con asiduidad; o Maurizio Lazzarato y Franco Berardi (Bifo) con sus imprescindibles reflexiones sobre el trabajo. Todos ellos, y algunos nombres más, han recogido aspectos del tipo de sociedad a la que nos referimos y sobre la subjetividad necesaria para que esa sociedad se reproduzca. En base a sus aportaciones trataremos de entender la complejidad y las peculiaridades del momento actual.

Específicamente relacionados con el campo artístico y las artes vivas, referentes de especial trascendencia han sido los escritos de André Lepecki. Sus estudios sobre teoría de danza y estudios de performance, y especialmente su libro *Agotar la danza*, han supuesto el punto de arranque de nuestra indagación y han influenciado en el tono, los contenidos y los pasos futuros que quisiera tomase mi investigación, cada vez más involucrada en las puertas que los llamados *Performance Studies* y los estudios de

danza descubro que ofrecen. En nuestro estudio, arte de acción, danza y comportamientos escénicos experimentales, pero también poesía, literatura, filosofía o música se entrelazan en un todo que trata de ofrecer distintas perspectivas sobre el tema que nos ocupa.

De referencia trascendental también ha sido José A. Sánchez en materia de artes escénicas, cuyas charlas y escritos alrededor de la presencia y la desaparición han supuesto un verdadero punto de apoyo sobre el que podemos sostener y al que a lo largo de las páginas regresar. También el profesor, investigador, performer y poeta Bartolomé Ferrando, director de esta tesis. Sus enseñanzas, prácticas y forma de entender el arte y la vida han sido faro para la propia trayectoria. Los libros de Bartolomé Ferrando y mis propios apuntes como alumna o colaboradora en la docencia de su asignatura impregnan, desde mi perspectiva, la base misma del estudio. Así mismo destacaría las aportaciones del artista e investigador Marcelo Expósito, puesto que sus teorías sobre la desmaterialización, difundidas a través de escritos y charlas durante el año 2020 y descubiertas ya bien desarrollada la tesis, fueron imprescindibles para completar las lagunas que pudiesen existir y reafirmarnos en nuestras intuiciones e hipótesis.

A los referentes teóricos señalados habría que añadir todos aquellos que lo han sido fundamentalmente por su práctica artística y trayectoria, y que han sido escogidos tejiendo una especie de trama que podemos denominar *de afinidades electivas*. Entre estos artistas, se encuentran Tino Sehgal, Xavier Le Roy, Mårten Spångberg, María Hassabi, Mette Edvardsen, Guillermo Gómez-Peña, Claire Fontaine, Erwin Wurm, Ignasi Aballí, Rosana Sánchez y Aris Spentsas, Santiago Ribelles, Nelo Vilar, Vicente Arlandis, pero también Tehching Hsieh, Lee Lozano, Andy Warhol, Robert

Rauschenberg, Marcel Duchamp, John Cage, Yoko Ono, Robert Filliou y otros artistas Fluxus, Steve Paxton u Oscar Masotta entre otros nombres.

En este grupo, especialmente influyente y de relevancia es el trabajo de la artista Dora García. Tanto es así, que una segunda y decisiva fase de nuestro estudio corresponde al período de inmersión y colaboración en su ambicioso proyecto entonces en marcha titulado *Segunda Vez*. Dicho proyecto, consistente en una serie de seminarios, publicaciones, performances y películas alrededor del argentino Oscar Masotta, se desarrolló en Khio Oslo National Academy of the Arts, lugar al que nos desplazamos para formar parte del equipo como investigadora y colaboradora durante seis meses. Este período se convertirá, sin lugar a dudas, en uno de los más enriquecedores y trascendentes del proceso de investigación. En esta etapa viajamos a México como parte del equipo y, unos meses después de nuestra estancia, a Trondheim, en ambos casos para formar parte de seminarios y charlas. El proyecto supuso a su vez el contacto directo con artistas como Mette Edvardsen, pero también miembros de la vanguardia argentina como Roberto Jacoby y Eduardo Costa, y teóricas como Ana Longoni e Inés Katzenstein, cuyas aportaciones, opiniones, lectura e influencia abonaron el terreno sobre el que se fueron construyendo y vertebrando después nuestras ideas.

Como parte de esta fase de investigación, a la estancia en Khio sumamos otra, esta vez en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA. Durante dos meses formamos parte como residentes del programa de apoyo a la investigación del Centro de Estudios y Documentación (CED) del MACBA. En este período tuvimos acceso a multitud de libros y documentos de su archivo y pudimos investigar sobre los contenidos del programa *Idiorritmias*, especialmente relacionado con el tema de nuestra investigación. Este programa anual, centrado en la performance, la música, la poesía,

el laboratorio y el texto –y en el que han colaborado artistas ya citados pero también el propio Lepecki–, es impulsado por Pablo Martínez, director a su vez del Centro de Estudios y Documentación.

Es necesario aquí señalar que, para que todo este proceso se haya podido llevar a cabo, fundamental ha sido la posibilidad de formar parte como personal investigador en el departamento de escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politècnica de València en el proyecto del Laboratorio de Creaciones Intermedia *Recuperación de Prácticas Pioneras del Arte de Acción de la Vanguardia Histórica Española y Su Contribución a la Historia de la Performance Europea* (HAR2014-58869-P), cuyos investigadores principales han sido Miguel Molina Alarcón y Bartolomé Ferrando Colom. El proyecto, la labor realizada y el aprendizaje del proceso de investigación durante tres años se reflejan en el conjunto de la investigación.

Paralelamente, el estudio se ha ejecutado o ensayado desde la práctica artística propia. Hemos considerado trabajos que abarcan un período de alrededor cinco años (2014-2019). Algunas de estas piezas formaron parte de manera puntual de proyectos amplios que supusieron también una importante aportación a nuestro estudio. Ese es el caso de *Las palabras y las cosas. Una conferencia habitable*, realizado para las jornadas *Hacernos un Mundo*, coordinadas por Óscar Cornago (ILLA, CCHS-CSIC) y Zara Rodríguez (Efímera Revista) en octubre de 2017. Este encuentro fue realizado en el marco del proyecto de investigación *Las prácticas escénicas como forma social del conocimiento*, cuyo responsable fue Óscar Cornago, y al que acompañaba a su vez el monográfico *Hacernos un mundo. Ficciones colectivas* de la revista especializada en performance *Efímera Revista*, donde publicamos un artículo.

Y como dijimos respecto a la metodología y método, a los trabajos y experiencias personales se añaden dos proyectos en los que más que ofrecer una mirada única

personal, se pretende adoptar el papel de *desencadenadora*. Es decir, nuestro deseo era el de pensar en común, escuchar otras voces, sumar múltiples perspectivas alrededor del tema propuesto a modo de laboratorio en una investigación que hemos dicho se quería viva y que, con nosotros, se dejase afectar. A su vez, se trataba de abrir la investigación y poderla ofrecer al alumnado, resto de investigadores y cualquier persona interesada en un circuito de aportación y enriquecimiento mutuo. Se trataba, ya lo dijimos, de transformar un desasosiego compartido de manera que permitiese vislumbrar juntas otras formas de habitar. Me refiero a la jornada en octubre de 2019 *El més mínim moviment* y la exposición *Un lloc buit prop d'ací* de diciembre de 2019 a enero de 2020. Ambas propuestas son descritas y analizadas minuciosamente en uno de los subcapítulos.

ESTRUCTURA Y OBJETIVOS. Así pues, el proceso de investigación descrito y la reflexión que le acompaña es ordenado, dando como resultado esta tesis doctoral articulada en tres grandes bloques correspondientes al marco teórico, al marco empírico y a la parte final, constituidos a su vez por capítulos y subcapítulos.

El primer bloque, que pertenece al marco teórico o planteamiento del tema, lo hemos denominado «Del mundo de lo esperable». Es en este apartado en el que se definen los conceptos de base de nuestra hipótesis.

El primer punto, titulado «Una comunidad de infames», se dedicará al tipo de sociedad contemporánea y la subjetividad que ésta requiere, la cual desarrollaremos alrededor de tres características –imperativo del trabajo, de la acción y de la hipervisibilidad– y del concepto de sujetos agotados de Byung-Chul Han o del malestar de López Petit. Además reflexionaremos sobre los mecanismos que consiguen imponer y reproducir de manera sutil ese modelo único y hegemónico de sociedad y subjetividad.

El segundo subapartado, por título «Una comunidad de complotados», atenderá a la idea de rechazo, apuntando hacia aquello que significa decir no y a una forma específica de negación, igual de válida e incluso hoy en día de las más eficientes, consistente en lo que hemos acuñado como una acción de *retirada*. Retirarse será el gesto de reducción, un apartarse discreto, una especie de práctica de la fuga que trate de no contribuir con aquello que se rechaza. Practicar la fuga no consistirá en ponerse a correr, sino que será, como Bartleby, dejar de hacer, largarse, menguar.

Dicho lo anterior, el tercer elemento a estudiar tendrá que ver con la manera en la que esta subjetividad y también el rechazo y la retirada han tenido su reflejo en el arte. Es aquí cuando encontramos el problema, nuestro hándicap, y es que como descubriremos, no solo la historia del arte está llena de actos de rechazo y retirada, especialmente a partir de los años sesenta, sino que fue la teórica Lucy Lippard y su libro de referencia *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* quien directamente los denominó «Escape Attempts» o «Intentos de escapada», además de calificarlos, en el capítulo que llevaba ese título, como frustrados. Surgen a partir de ahí algunas preguntas: ¿Qué hacer cuando las herramientas o prácticas de las que se dispone, herederas de los sesenta, fracasaron en épocas precedentes? ¿de qué manera estas prácticas pueden servir como formas de retirada o fuga si ya fueron fracasadas en su nacimiento? ¿en qué sentido estas prácticas toman distintos caminos aprendidos los errores precedentes? ¿acaso simplemente reproducen para el mercado fórmulas de éxito inocuas y neutralizadas? ¿de qué modo estas prácticas representan una fuga o escapan a la subjetividad y el modo de ser/estar contemporáneo? ¿En qué medida puede ser una grieta una práctica basada en la acción y el movimiento, elementos privilegiados de la subjetividad y el modo de ser/estar que pretendemos rechazar?

Estas cuestiones son las que trataremos de desvelar a partir de las claves de lectura ofrecidas en el programa *Idiorritmias* del MACBA y de las teorías de Marcelo Expósito sobre la cuestión de la desmaterialización, así como en nuestro segundo bloque de desarrollo del estudio o marco empírico, por título «De la práctica de la fuga». De hecho, podemos partir de ellas para, transformadas y formuladas como propósitos o ítems de intención explícita, establecer ahora nuestros fines u objetivos:

- Comprender el contexto en el que se realizan las prácticas de reducción o desmaterializadas en la contemporaneidad, comparando este tejido con el que en épocas precedentes impulsara las mismas prácticas desmaterializadas, no tanto para caracterizar formalmente este tipo de propuestas, sino para tratar de desentrañar su especificidad.
- Analizar, dado el contexto en el que se desarrollan y los fracasos y éxitos de las prácticas de las que son herederas, los elementos que motivan la pulsión de reducción con el interés de entender su sentido y finalidad.
- Evaluar en qué medida una práctica artística que utiliza elementos que se pretenden rechazar, como es el movimiento, puede suponer y generar grietas en un contexto social y cultural como el actual, y examinar en qué medida lo hace el trabajo de un o una artista, máximo exponente del tipo de subjetividad hegemónica con la que no se desea colaborar.
- Fundamentar un trabajo de creación artística propia de acuerdo a un conjunto de referentes que le preceden o le son contemporáneos, efectuando un trabajo de investigación sobre y desde la misma praxis.
- Generar una red de intercambio en el proceso de investigación de modo que éste se convierta en laboratorio de pensamiento vivo.

El segundo bloque, «De la práctica de la fuga», está a su vez dividido en tres grandes apartados o sub-bloques que corresponden a tres modos de retirada por reducción o desmaterialización y a tres formas o estrategias metodológicas de abordarlos, lo que hemos denominado como un estudio práctico en tres actos.

Cada uno de ellos cuentan con una primera aproximación a los términos que crea puentes entre referentes literarios, escénicos o plásticos a lo largo de la historia, fundamentalmente de los años sesenta (pero no exclusivamente), con artistas o propuestas en las últimas dos décadas. Esta aproximación es seguida por un conjunto de piezas específicas desde las que abordar un estudio por medio de la propia praxis.

El primero, «Reducirse», se referirá a una situación muy inicial del estado de malestar que genera el deseo de reducción y retirada y que en ocasiones conduce a actos de disminución o desaparición de uno o una misma, un despedirse del propio yo que puede tomar vías radicales en cuanto a destructivas a través, por ejemplo, del suicidio, pero también del alejamiento, la preferencia por la soledad, el abandono de la producción, el ocultamiento o el fracaso. Este estudio lo abordaremos por medio de artistas como Freddy Herko, Alberto Greco o Lee Lozano pero también de los llamados artistas sin obra y los personajes de Vila-Matas, Tehching Hsieh o Marc Caellas y David G. Torres, así como de cuatro piezas propias realizadas entre 2014 y 2016.

El segundo acto, «Hacer nada», tratará no tanto la desaparición de uno o una misma cuanto la disminución por medio de la obra y del proceso de creación. Estudiaremos en este punto una tendencia de destrucción en el arte, especialmente significativa a partir de la década de los sesenta, entendiéndola ligada a un deseo de construcción, es decir, formando lo que llamaremos una dialéctica de destrucción-construcción. En primer lugar abordaremos algunas de las manifestaciones más explícitas. En segundo lugar, focalizaremos en un tipo de reducción que adopta una filosofía de lo tenue,

influencia en muchos casos del pensamiento oriental, y que evoluciona hacia obras en las que no hay nada para ver o en las que el movimiento es mínimo. La primera concreción será abordada por medio de conceptos como *inframince* de Duchamp y su posición antiretiniana, la percepción atenta tal como la expone John Cage o Bartolomé Ferrando, la *antivisión* de Rosalind E. Krauss o el teatro de las acciones mínimas de Óscar Cornago a través de propuestas de John Cage, artistas Fluxus, Yves Klein, Tino Sehgal, Xavier Le Roy, Mårten Spångberg o Mette Edvardsen entre otros. La segunda concreción, la de «Una historia de acciones mínimas», conectará con el deseo de no acción y de improductividad, enlazando con la reducción de la acción hasta la pura manifestación, con conceptos como el *wu wei* o el *hua* orientales, y con la utilización del aburrimiento, el juego y la ironía como medio con el que combatir el movimiento por el movimiento o el entusiasmo insípido al que se referieren diversos autores.

A este apartado le acompañará un estudio por medio de una jornada o laboratorio organizado en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València sobre el movimiento mínimo y una exposición vinculada al laboratorio en la misma Facultad, y por título *Un lloc buit prop d'ací*, intentando crear un lugar de intercambio y una inédita aproximación.

El tercer acto, «Hacer de nuevo», corresponde a un tipo de obras que no crean nada, sino más bien realizan piezas ya realizadas, repiten, vuelven a hacer lo que ya fue en un proceso que, descubriremos, nos dará la tercera clave de interpretación del conjunto de nuestra investigación. La naturaleza de desaparición de la performance, la potencia como espacio vivo de los documentos y el cuerpo como elemento mediador e indispensable en la repetición serán tratados a través de proyectos de los que formamos parte como investigadoras, como la nombrada *Segunda Vez* de Dora García en Oslo National Academy of the Arts; o la propuesta escénica *Una conferencia*

habitable llevada a cabo en el Teatro Pradillo de Madrid como parte de las jornadas *Hacernos un mundo. Ficciones colectivas* y en el marco de la investigación *Prácticas pioneras del arte de acción* del Laboratorio de Creaciones Intermedia de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València.

A cada capítulo o *acto* le sigue una breve síntesis, análisis o interpretación a modo de conclusión parcial que agrupa los elementos que a nuestro modo de ver aparecen de manera persistente en ese apartado y que anticipa aquello que recapitularemos en el tercero de los bloques, la parte final, encabezada por las conclusiones y seguida por las referencias bibliográficas, índice de figuras y anexos.

FORMULACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN. No quisiéramos terminar sin señalar la importancia que adquieren en el contenido, pero también en la formulación de esta tesis, las palabras de escritores y poetas. Enrique Vila-Matas, Jean-Yves Jouannais, pero también Kafka, Pessoa o Camus consiguen a través de su legado completar ideas que se esconden entre los pliegues del lenguaje académico. Este texto prefiere, de hecho y como ya dijimos, adoptar una forma ensayística sin que por ello se pierda rigor.

Es más, es una película la que nos introduce y guía en nuestro recorrido: el film de Sydney Pollack de 1969 *They shoot horses, don't they?* Su historia y sus personajes nos sirven de ejemplo y espejo en el que reflejarnos.

Y junto a estas referencias y citas integradas en el cuerpo del texto, letras de canciones de músicos y reflexiones varias son dispuestas en lo que denominamos *cajas disruptivas*, conformando así nuestra particular banda sonora y fragmentando de este modo el conjunto, permitiendo pausas, bifurcaciones o desconexiones. Letras de Bob Dylan y Patti Smith, de Toteking o Los Planetas crean capas de sentido, un crisol de

épocas, momentos, estados o sensaciones que de ninguna otra forma podríamos aportar: «Hacer aparecer las nuevas sensaciones - Subvertir la cotidianeidad» (Bolaño, 1977, p.11), escribía Roberto Bolaño en el *Primer Manifiesto Infrarrealista*. Como Bolaño, otro de los escritores que aparecerán una y otra vez, lo dejamos todo, nos abandonamos y nos lanzamos a los caminos, tal cual deben hacer, según el escritor, los verdaderos poetas. Esperamos, entonces, que sea el conjunto del texto así considerado, se tengan a bien y se nos permitan algunas tentativas y concesiones.



PARTE I. MARCO TEÓRICO

2

DEL MUNDO DE LO ESPERABLE

PLANTEAMIENTO DEL TEMA

2.1 Una comunidad de infames¹.

2.1.1 Sobre el movimiento.

Entre las anotaciones tomadas en mis libretas de los últimos años, existen unas palabras que, a decir por el doble círculo que las enmarca y la flecha que las apunta, debieron de sugerirme alguna idea de especial trascendencia, aunque fuese de manera muy intuitiva, en el momento en el que fueron registradas: EL MUNDO DE LO ESPERABLE (eso exactamente dicen las palabras dentro del círculo).

¹ Algunos de los fragmentos del capítulo «Una comunidad de infames» fueron incluidos, aunque con algunas modificaciones, como parte del Trabajo Final de Máster en profesor/a de Educación Secundaria especialidad Dibujo defendido el 17 de septiembre de 2019 en la Universitat de València y por título *Poner el cuerpo. Indagación en la propia identidad docente durante el proceso de formación en el Máster Universitario en Profesor/a de Educación Secundaria por medio de prácticas performativas*.

El mundo de lo esperable hace referencia en esas páginas a la manera en la que ya desde la escuela se organiza la experiencia. Y, aunque no recuerdo el porqué del uso de tantos medios para resaltar la frase entonces, esas palabras sirvieron tiempo después para iniciar una reflexión sobre la figura del personal docente y hoy como hilo que recorre invisible esta investigación.

Quisiera vincularlo ahora a una película. Una que en su idioma original tiene por título *They Shoot Horses, Don't They?* y que en España se tradujo contra todo pronóstico como *Danzad, danzad, malditos*².

Se trata de un film estrenado en 1969, dirigido por Sydney Pollack y basado en la novela de 1935, titulada del mismo modo, del escritor estadounidense Horace McCoy. Novela y película narran una historia ambientada en un maratón de baile de la década de los treinta, época de la Gran Depresión de Estados Unidos. Estos eventos, que consistían en bailar sin parar por parejas durante el máximo tiempo posible, se popularizaron en el país³ dada la miseria, la falta de trabajo y la desesperación que imperaba en la población, situación que llevaba a la gente a hacer cualquier cosa por dinero o algo de sustento. Tras pagar algunos dólares por la inscripción, las parejas competían por premios finales bastante modestos (unos mil quinientos dólares en la película), pero tenían cubiertas algunas necesidades como varias comidas al día, techo, o podían percibir un extra de ingresos si algún patrocinador se fijaba en ellos y portaban sus camisetas o chaquetas anunciando la marca mientras no fuesen descalificados. A los ganadores, en la película, se les descontaban los gastos de manutención del premio percibido.

² En Hispanoamérica se utilizó el título *El baile de las ilusiones*.

³ También en España, principalmente en Madrid y Barcelona, existieron en la década este tipo de maratones de baile, en ocasiones denominados *bailes de resistencia*.

Las reglas del espectáculo eran sencillas: mantenerse en movimiento en la pista de baile. No parar. El maratón finalizaba cuando solo una pareja quedaba en la pista, algo que podía suceder después de días, semanas o meses. Aunque había descansos de unos diez o quince minutos cada par de horas, momentos que se aprovechaban para asearse, comer o reposar, los danzantes se veían obligados a dormir sobre sus parejas mientras permanecían en movimiento. Siempre en movimiento.

Y eso es lo que vemos en la película de Pollack. Sus protagonistas son Gloria y Robert –Jane Fonda y Michael Sarrazin– quienes se encuentran casualmente en el lugar donde se realizan las inscripciones para el maratón. Deciden formar pareja. Ella, una atormentada, una cansada. Él, un agotado, un resignado, alguien que se mueve en una historia que parece estar ya escrita, predecible y sin posibilidad de alteración: «Maybe it's just the whole world is like central casting. They got it all rigged before you ever show up» (Pollack, 1969) dice Gloria en algún momento del film.

En el maratón de Robert y Gloria, en los maratones de aquellos años, lo que presenciamos es la miseria convertida en espectáculo. Así, pagando algunos dólares por una entrada, el público va tomando asiento y creciendo a medida que pasan los días y los danzantes aparecen más exhaustos, más demacrados, más rotos. Para aumentar la espectacularidad, se provoca que los participantes se muestren sucios, empobrecidos y desmaquillados –recordemos cuando el maestro de ceremonias Rocky (Gig Young) esconde a Alice (Susannah York) uno de los dos vestidos que tiene–; se buscan golpes de efecto sensacionalistas –cuando Rocky propone a Gloria y Robert que se casen en la pista–; o se introducen pruebas como los *derbys*, en los que se hace correr a los y las fatigadas participantes hasta ponerlos al límite y eliminando a las parejas que en la carrera queden en último lugar.

Here they are again, folks. These wonderful, wonderful kids. Still struggling. Still hoping. As the clock of fate ticks away, the dance of destiny continues. The marathon goes on, and on, and on. HOW LONG CAN THEY LAST? (Pollack, 1969)

Así anuncia el maestro de ceremonias una sesión del espectáculo. ¿Cuanto tiempo pueden durar los danzantes? ¿Hasta cuándo Robert y Gloria van a aguantar? Efectivamente, la miseria es tornada en un espectáculo en el que además sus participantes no pueden sino perder. Pero también en el que sus espectadores tan solo son ligeramente menos miserables, además de contribuyentes, con sus entradas y su entusiasmo, a la supuesta danza del destino que se repite una y otra vez, forjando los elementos, relaciones y dinámicas que sustentan, conforman y garantizan el mundo tal y como está.

Aunque Horace McCoy se basó en shows de la época y en un contexto social determinado, aunque se dice que McCoy partió de una experiencia personal, *They Shoot Horses, Don't They?* funciona hoy como metáfora, o más bien, tal y como señala el colectivo Gloria&Robert (2014)⁴, más que como metáfora como sinécdoque –la

⁴ El colectivo Gloria & Robert, formado por Miguel Ángel Martínez, Rafael Tormo, Vicente Arlandis y Sandra Gómez, se basaron en el film de Pollack para sustentar un proyecto escénico llevado a cabo en 2014 en el patio de La Casa Encendida de Madrid consistente en un maratón de baile. El proyecto, que aparecerá más adelante, tomaba un enfoque centrado en la coreografía, la danza y el agotamiento en la línea de las ideas de André Lepecki e incluía una serie de notas breves en el blog de la comunidad de Artes Vivas Teatron y un texto de mayor longitud que respaldaba teóricamente la propuesta. En este texto, así como en el que posteriormente publicara Miguel Ángel Martínez (2018) ampliando sus contenidos, la película se entrelaza con el pensamiento del filósofo Santiago López Petit (entre otros autores), abordando de manera breve aspectos también aquí abordados como el de movilización global, agotamiento, yo-marca, ser precario o visibilidad. Aunque en nuestro estudio pondremos el foco de atención e incidiremos particularmente en elementos como el de desaparición y retirada tomando caminos distintos, esos textos nos anteceden y son referentes que aportan una imagen que, gracias al colectivo, pudimos entender no era metáfora sino sinécdoque de cuerpos que como el de Gloria y Robert siguen bailando. Es más, lo cierto es que la película *Danzad, danzad, malditos* conecta con muchas de las ideas que algunos filósofos han desarrollado en torno al modo de vida contemporáneo, de manera que

parte por el todo—, de la sociedad actual. Una sociedad en la que un conjunto de sujetos compite contra sí mismos, sujetos que consienten un modelo de sociedad desigualitaria, cruel y deshumanizada, sujetos cansados que no pueden, ni quieren, ni saben, ni deben, parar.



Fig. 1 Fotograma de la película *They Shoot Horses, Don't They?* de Sydney Pollack, 1969. Basada en la novela *They Shoot Horses, Don't They?* de Horace McCoy, 1935.

Precisamente así, como sociedad de sujetos cansados y que se mueven compulsivamente es como define Byung-Chul Han (2012) el momento actual. A través de su influyente libro *La sociedad del Cansancio* el filósofo coreano cartografía de manera clara muchas de las características de la sociedad contemporánea y de la

ha sido utilizada no solo por el propio López Petit, quien evocaba el film en un artículo en 2011 por título «Temblad, temblad, malditos», sino, como también veremos, por diversos artistas, como por ejemplo por el británico Phil Collins en 2004 en un proyecto que aparece en el famoso libro *Artificial Hells* de Claire Bishop (2012), donde la autora señala la película como presagio de la cultura contemporánea.

subjetividad que la acompaña y que podríamos resumir en estos tres imperativos: el del trabajo, el del movimiento y el de la (hiper)visibilidad.

De una parte, nos dice Han, la sociedad contemporánea es aquella cuyo objetivo final es el de maximizar la productividad. El filósofo la diferencia de la sociedad disciplinaria anterior, una sociedad de obediencia, de obligación, negatividad y prohibición. Frente a ella, la nuestra sería una sociedad del rendimiento, de la positividad del verbo poder y del hacer, a la que le corresponderían sujetos del rendimiento, emprendedores de sí mismos que no necesitan de un dominio externo que los obligue a trabajar, sino que se abandonan a la «libertad obligada o la libre obligación» de maximizar el rendimiento hasta la autoexplotación. La interiorización del imperativo del trabajo es tal que uno se transforma en amo y esclavo, explotador y explotado, en una carrera sin límite ni final. Sería posible decir, tal y como sugiere Han, que en esta cultura del esfuerzo hasta el agotamiento el tiempo del trabajo organiza y condiciona ahora cualquier otra temporalidad. Es la forma contemporánea de (auto)esclavitud, es decir, el triunfo último del discurso basado en el mérito individual que acompaña al capitalismo neoliberal.

Han se refiere a la totalización de la acción y la *vita activa* frente a la contemplativa y describe al sujeto actual como un *animal laborans* hiperactivo, que siempre se mantiene en movimiento, que nunca puede parar bajo una creencia de (falsa) libertad.

Trabajo y movimiento son, tal y como señala André Lepecki (2009) en *Agotar la danza*, el distintivo de la modernidad entendida como un proceso de subjetivización y no como un período temporal. Así, en la línea de Han, Lepecki indica en su libro que la modernidad tratará de que también sus individuos sean emblemas de su subjetividad «mediante la interpelación de los cuerpos para que realicen una constante muestra de movimiento» (p.27). André Lepecki, a quien citaremos en repetidas ocasiones, ha

desarrollado una profusa e influyente investigación desde el campo de los estudios de performance, particularmente desde la danza, sobre el modo en el que la danza y la modernidad se entrelazan como un modo cinético de «ser en el mundo» (p.23). La hipótesis planteada por Lepecki es que tanto la modernidad como la danza han llevado a cabo un desarrollo paralelo hacia ese fluir permanente y un movimiento sin final, de modo que es a través del análisis de artistas visuales y escénicos europeos y estadounidenses como Lepecki estudia la crítica de los elementos constitutivos de la danza teatral occidental y con ello de la modernidad.

El filósofo Santiago López Petit (2009, 2015, 2018a) trata de describir la sociedad contemporánea por medio del nuevo paradigma de la *movilización global*. La movilización global, explica, es una auténtica movilización de nuestras vidas en todos sus aspectos, pero en la que no importa el hacia dónde, sino solo el movimiento: «Nuestras vidas están en constante movimiento y este movimiento es el que denominamos vida» (2018a). Movilización global es el movilismo que nos atraviesa y que construye, o más bien reproduce, la realidad, que no es otra que la capitalista, que se presenta como única, obvia y estallada (2009, p.70).

Realidad y capitalismo es exactamente lo mismo, y para hacer comprender esta idea López Petit utiliza frecuentemente en sus textos y entrevistas una metáfora: «vivimos dentro del vientre de la bestia». Vivir en el vientre de la bestia significa que no hay un afuera, sino que somos nosotros quienes con nuestras vidas, simplemente viviendo, la alimentamos. La vida, dice Santiago López Petit, es lo que alimenta el capital y ya no el producto del trabajo. La vida, se dice, es puesta a trabajar, pero López Petit indica que es más que eso, puesto que «vivir es trabajar la propia vida, o dicho más claramente, vivir es gestionar nuestra propia vida» (Espai en Blanc, 2008). Vivir dentro del vientre de la bestia para López Petit resume la fenomenología propia de nuestro tiempo, la

sensación de no poder hacer nada sino aceptar lo que hay: «esto es lo que hay» es la consigna. A esta sensación de impotencia le acompaña la sensación de apocalipsis por los conflictos mundiales, el cambio climático, la corrupción, la pandemia del año 2020. La vida se convierte en cárcel y la normalidad es entonces según López Petit un espacio de posibles que esconde un campo de guerra.

Para el filósofo, si en la sociedad anterior, aquella contra la que se revelaba el mayo francés por ejemplo, era una sociedad burocrática, la sociedad actual es una sociedad despolitizada, que en lugar de reprimir, moviliza y, en la misma línea que expresara Byung-Chul Han, hace de cada uno de nosotros un empresario de sí mismo.

López Petit relaciona los sujetos de esta sociedad en constante movimiento y que tratan de maximizar la productividad con dos elementos específicos más: el *ser precario* y el *yo-marca*. En el primer caso no se trata solo de inseguridad laboral, sino que es una precariedad existencial, un tipo de vulnerabilidad de la que no podemos salir y que implica un «estar solo frente al mundo» a pesar de encontrarse metido en una red de relaciones (López-Petit, 2009, p.67). En el caso de un yo-marca, López Petit explica que la marca comercial es grabada en el cuerpo. El Yo, la conciencia, es mi marca y las marcas deben mostrarse, significar y competir entre ellas para sobrevivir: «La movilización global es, pues, guerra, la guerra por ser marca. El resultado será el gran teatro del mundo» (p.72).

Deben competir. El filósofo y sociólogo Maurizio Lazzarato (2018) también se refiere al tipo de subjetividad necesaria para el capitalismo actual de sujetos en movimiento y en competencia. Lazzarato hace referencia a un slogan de la empresa de logística UPS como resumen de la lógica capitalista: «Move or die». Moverse o morir, dice Lazzarato, pero también imponerse, matar al otro para sobrevivir. Lazzarato afirma

que se trata de una subjetividad agresiva, individualista, egoísta que tratará por todos los medios ganar.

Y se deben mostrar. Para seguir movilizadas, las personas se venden a ellas mismas en una exhibición constante. Como indica el teórico de artes escénicas José Antonio Sánchez (2019b), mostrarse, ser visible, aparecer, es de una parte una condición de nuestra existencia social y profesional. Desde este punto de vista, aparecer significa participar en la construcción de la realidad y no simplemente aceptar lo impuesto por otros. Es un gesto en el espacio público destinado a convertirse en una acción colectiva de cambio. Pero advierte: debemos distinguir entre este acto de aparecer que él denomina un aparecer activo, de aquella otra visibilidad que es transformada en mero valor y que podría calificarse como un aparecer pasivo. Así, de otra parte, el ser visible como mera exhibición social, es una puesta en circulación del cuerpo como condición de la existencia en la sociedad del espectáculo a la que se refiriera Guy Debord en 1967 o la condición misma del trabajo de esos mismos cuerpos en la sociedad de los consumidores-productivos (Sánchez, 2019b).

La visibilidad, en el contexto del imperativo de trabajo y el movimiento, conducen a Sánchez a afirmar que deberíamos hablar ya no tanto de sociedad del espectáculo sino de lo performativo, puesto que ya no hay nadie que mire, sino que todos somos actores o performers que continuamente actuamos y nos mostramos para seguir vivos en el circuito de las mercancías en una movilización hacia adelante que simplemente produce interés (2015b).

En términos similares, Carlos Granés explica en su libro *Salvajes de una nueva época* (2019a) o en su artículo «La sociedad performática» (2019b), que ya no parece haber espectadores para tanto espectáculo. Si la vanguardia rompió la barrera entre espectadores y actores para que la vida se hiciera arte, explica, «las redes sociales han

roto la barrera entre consumidor y creador de contenidos convirtiéndonos a todos en fabricantes de espectáculo» (2019a, p.21). Para el antropólogo colombiano, la sobreabundancia de *youtubers*, *influencers* y demás, bombardean el universo cultural y político compitiendo por el botín, esto es, la atención del otro.

Porque, efectivamente, las redes sociales, la conectividad, el desarrollo tecnológico y digital, los *smartphones*, las pantallas, han contribuido en buena parte al imperio del ojo, de la productividad y la acción y, con ello, a la saturación, el exceso de estímulos, informaciones e impulsos, a forjar la sociedad del acontecimiento instantáneo, el *like* y el *selfie*, a la reproducción de la realidad (capitalista). Como el investigador André Lepecki afirma, cada *selfie* dice: yo acepto las actuales condiciones del gregarismo subordinado, neoliberal, normativo y regulado de la individualidad egocéntrica (Lepecki, 2018)⁵.

En definitiva, lejos de la supuesta libertad y emancipación que reclama la contemporaneidad, la acción y el rendimiento hasta la autoexplotación se traducen en fatiga, incapacidad y en huida hacia adelante sin posibilidad de detención. Es más, detenerse significa fracasar. No podemos dejar espacios en blanco en nuestros currículos, no podemos dejar de crecer ni económica ni personalmente, no podemos dejar de competir, siempre debemos tener algo que decir y opinar. Contaba el expresidente uruguayo Pepe Mujica en una visita a Valencia, que en una ocasión le preguntó a un magnate estadounidense –«un viejo lleno de plata»–, «Don David Rockefeller, ¿y cuándo para usted?», a lo que el banquero, que tenía 97 años y se desplazaba con un andador, respondió: «Yo no puedo parar». Mujica afirma que esa es la historia del capitalismo: «no puede parar» (Mujica, 2020). Cualquier parada o

⁵ La traducción es mía. En el original: «Cada *selfie* diu: jo accepto les actuals condicions del gregarisme subordinat, neoliberal, normatiu i regulat de la individualitat egocéntrica» (Lepecki, 2018, p.37).

interrupción para el capitalismo supone una pérdida económica, política. Incluso los territorios y los lugares se organizan respecto a esta necesidad de circulación continua, imposibilidad de detención y velocidad (Lazzarato, 2018).

«Faster! Faster! Faster!»

Tal se dice que era el slogan de Steve Ballmer, exdirector ejecutivo de Microsoft y tal parece ser el slogan de nuestro tiempo. La aceleración y la velocidad, efectivamente, son elemento central y decisivo de nuestra era y es a través de ellas como el teórico francés Paul Virilio aborda muchos de sus fenómenos. La velocidad, para Virilio, es aquello que se esconde tras el poder y la riqueza, es «creadora de élites» (1988, p.117), la fuerza dominadora del mundo, «el poder mismo» (1997, p.18). La velocidad favorece al poder en cuanto que inhibe pensar y sentir, conduciendo a la inercia pero también a la parálisis (Virilio, 1988). Velocidad, ahora en palabras de Deleuze, no significa ni llegar el primero ni cambiar. Incluso ir a mucha velocidad puede resultar en mantenerse constante e invariable: «Velocidad es estar atrapado en un devenir, que no es ni un desarrollo ni una evolución» (Deleuze y Parnet, 1980, p.38). Todo sucede tan veloz, las imágenes pasan tan deprisa que el cuerpo, la percepción humana que no puede alcanzar tal velocidad, solo puede que automatizar. *Faster! Faster! Faster!* ¿por qué seguimos corriendo? ¿por qué Gloria y Robert continúan en el baile?

Rocky: I may not know a winner when I see one, but I sure as hell can spot a loser.

Pollack, They shoot horses, don't they? 1969.

Una consecuencia más de la sociedad y la subjetividad aquí apuntada es lo que podemos denominar una crisis de la presencia que nosotros vamos a considerar extendida hacia cuatro direcciones.

Por una parte, es una crisis de la presencia en cuanto a atención o a estar presentes: «estar presentes es estar atentos», explica Amador Fernández-Savater (2019) en relación al proyecto *Poner atención: la batalla por entrar en nuestras cabezas*. Se refiere aquí Fernández-Savater a la atención como capacidad de entender lo que pasa y a la crisis de presencia como «la dificultad de acceso a la experiencia del presente».

Por su parte, el escritor y pensador Santiago Alba Rico (2017, 2019) también se refiere a la crisis de la atención afirmando que el capitalismo no permite la espera atenta (*hipomoné*) por la velocidad a la que suceden las cosas, algo que vincula a una *ontología del aún* (lo que aún no ha llegado, lo que aún dura, relacionado por lo tanto con la duración) frente a una *necrología del ya*.

Relacionado con lo anterior, Alba Rico introduce otro elemento, el del desplazamiento de los cuerpos. Porque la crisis de la presencia, podríamos considerar en segundo lugar, es también una crisis del estar presente en cuanto a la materialidad opaca de los cuerpos. Alba Rico, explica que las cosas ya no comparecen a escala antropométrica, esto es, a la medida de nuestros cuerpos. Esa escala ha sido abolida por un capitalismo veloz y altamente tecnologizado que disuelve los cuerpos y los reduce a imágenes y sistemas. En *Ser o no ser (un cuerpo)*, el autor sostiene que existe una diferencia entre la velocidad del cuerpo respecto a los cambios sociales y culturales: mientras los segundos son velocísimos, los cambios biológicos o corporales son imperceptibles. Es por ello que el tiempo se aburre en los cuerpos y trata de discurrir veloz sin ellos. Esta es la razón por la que todos corren, afirma el filósofo, por la que todos parecen tener prisa: todos tratan de huir no de otra cosa sino de su cuerpo (Alba Rico, 2017).

El cuerpo huye del cuerpo, tiene que fugarse de él, es un resto, un obstáculo. También el investigador José A. Sánchez (2019a) se refiere al desplazamiento de los cuerpos en el capitalismo e incide en que se han vuelto obsoletos ante la velocidad –de cálculo, de transmisión– impuesta por los dispositivos: «¿Hasta dónde pueden llegar los cuerpos?» Esa obsolescencia está relacionada con su «materialidad incorregible» explica, a lo que añade que «los cuerpos por ser materiales son opacos. La materialidad los hace incompatibles con la virtualidad de la economía y las representaciones contemporáneas. Su opacidad es incómoda para la sociedad de la transparencia» (Sánchez, 2019a).

Y de los cuerpos obsoletos son además despegadas las palabras: «hablamos mucho, pero los cuerpos no se encuentran. Y cuando los cuerpos se encuentran no saben hablar. Ese es el problema de la relación erótica, pero también el problema de la relación política y de la relación social» (Berardi, 2018). De una parte, la relación entre los cuerpos se empobrece y se neutraliza la ambigüedad. Por otra parte, las palabras parecen viajar solas, libres, pero en realidad vacías en la repetición.

La filósofa Marina Garcés ha dedicado buena parte de su pensamiento al problema de unas palabras que ya no sirven, que de tanto usarlas han quedado vacías. Palabras que se tornan en clichés y estereotipos, esto es, sentencias simplificadoras para valorar la realidad (Garcés, 2016). En sus escritos y conferencias, Garcés advierte de que vivimos en un mundo que nos ha sido expropiado, en el que las posibilidades que se nos ofrecen funcionan como cárceles o jaulas y en el que las palabras, que parecen circular libremente, nos terminan atrapando.

Los medios de comunicación, las redes sociales y las tecnologías digitales contribuyen a esta simplificación de ideas en palabras y eslóganes sin mayor trascendencia. Palabras que en ocasiones reproducen estados que parecen inamovibles y que

esconden convenciones. Las palabras quedan neutralizadas por la opinión rápida y llamativa reducida a tweet, lo que prevalece sobre la reflexión, el conocimiento y la profundización en la información. Se produce así un conglomerado de circunstancias que conducen a una situación que podría sintetizarse con las palabras de Karl Kraus (2018) en *Contra los periodistas y otros contras*:

El mundo está sordo por el sonido. Yo estoy convencido de que los acontecimientos ni si quiera acontecen, sino que los clichés trabajan autónomamente. O que si los acontecimientos acontecen sin intimidación por parte de los clichés, un día dejarán de acontecer, el día que los clichés se rompan. El lenguaje ha podrido a la cosa. El tiempo tiene hedor de frase. (p. 101)

El mundo está sordo por el sonido. Estamos rodeados de aventuras, que se nos ofrecen y que vivimos como si fueran realidad, pero no son más que un simulacro, un mundo de falsedades en el que ya no parece que podamos distinguir.

Y pienso en este punto en una novela brillante: *La invención de Morel*⁶ de 1940 del argentino Adolfo Bioy Casares (1972). El protagonista-narrador, llamado significativamente *el fugitivo*, llega a una isla en la que advierte la presencia de unos turistas con los que al principio no quiere, y después no puede interactuar. Con el tiempo el fugitivo descubre que un científico inventó tiempo atrás una máquina que proyectase por siempre imágenes para que sustituyesen a los cuerpos ya ausentes de sus habitantes y así pudiesen habitar por siempre la isla. El fugitivo, enamorado de una

⁶ Esta novela aparece citada tanto en el texto de José Antonio Sánchez «Presence and Disappearance» (Sánchez, 2019b), como en el libro *Ser o no ser (un cuerpo)* de Santiago Alba Rico (2017).

imagen por nombre Faustine, al descubrir lo ocurrido, decide tornarse a sí mismo en imagen e insertarse en la proyección para unirse eternamente a la imagen de su amada hasta que un futuro inventor cree otra máquina «que reúna las presencias disgregadas»: «Búsquenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso» (p.155).

Efectivamente, podemos decir que a la repetición vacía del simulacro, a aquello que acontece proyectado en la isla le falta algo. Algo así como cuerpo, conciencia, en definitiva, presencia. Para Marina Garcés hemos alimentado demasiadas palabras sin cuerpo, «palabras dirigidas a las nubes o a los fantasmas. Palabras contra palabras, decía Marx. Son ellas las que no logran comprometernos, son ellas las que con su radicalidad de papel rehúyen el compromiso de nuestros estómagos» (2013, p.67). Esta falta o ausencia de compromiso podríamos considerarla otra distinta modalidad de crisis de presencia. En la civilización que huye del cuerpo, poner el cuerpo en nuestras palabras significa para Garcés decir lo que somos capaces de vivir, o a la inversa: «Sólo palabras que asuman ese desafío tendrán la fuerza de comprometernos, de ponernos en un compromiso que haga estallar todas las obligaciones con las que cargamos estas vidas de libre obediencia, de servidumbre voluntaria» (p.67). Garcés apunta frecuentemente hacia la necesidad de reapropiarnos del mundo y de la palabra, y suele citar un fragmento del *Zhuang Zi*, el gran libro taoísta: «Busco un hombre que haya olvidado las palabras para poder hablar con él» (2016, p.15).

En suma, podríamos afirmar que las características aquí señaladas producen un empobrecimiento de la experiencia, una crisis de la presencia en cuanto a atención y a modos de estar presentes, así como una crisis de compromiso, una homogeneización de las formas de vida y la disolución de todo vestigio de vida en común que nos

devuelve a la pregunta, una y otra vez, sobre el mundo de lo esperable, ahora, en la isla de imágenes proyectadas por un tal inventor Morel.

*Los gestos son tan repetidos
están automatizados
y ya no tiene sentido
nos atan a un mundo enano.*

*Saquen el tapón, por favor!
quiero algo mejor desde hoy.*

Virus (letra Roberto Jacoby), Mundo enano, 1983.

Aunque en este mapa de conceptos alrededor de la presencia hasta al que hemos llegado, debemos añadir una idea más, esbozada esta vez por el colectivo francés Tiqqun con quienes *presencia* y *crisis de presencia* toman un sentido distinto. Cuando Tiqqun se refiere a la presencia lo hace en relación a la *presencia soberana*. Amador Fernández-Savater (2011, 2017), haciendo una lectura de Tiqqun en *Espai en Blanc*, explica que la presencia soberana es el ser-en-el-mundo como unidad sólida o «fortaleza absoluta, separada, sin relación, autosuficiente y autocentrada» (2017), bien se trate de un único cuerpo o de una sociedad entera. Esta presencia soberana se define por un tipo de relación con el mundo vertical o de dominio y control con el afuera: «Una experiencia de vida basada en la distinción nítida entre un sujeto (que gobierna) y un objeto (el mundo a gobernar). Una concepción de la libertad como "dominio" (sobre la naturaleza, sobre los demás, sobre el tiempo, sobre la realidad). Como autosuficiencia e independencia» (2017).

Entendido así el concepto de presencia, la crisis de la presencia en Tiqqun es la crisis de la presencia soberana. Fernández-Savater explica que esa crisis se produce cuando nuestra presencia en el mundo o el ser-en-el-mundo, esto es la capacidad de agencia del sujeto, se vuelve problemática, cuando lo que se creía sólido y garantizado (la

unidad y autonomía de mi yo) empieza a desintegrarse. Se desintegra «el sentido de la vida y de la realidad, la consistencia subjetiva y la fijeza misma de las cosas» (2017). La crisis de la presencia soberana puede crear incertidumbre, «una zozobra íntima» de la que nace un malestar y que, tal como explica Fernández-Savater, es tanto más fuerte cuanto más hemos sido educados en su molde.

Así que la crisis de la presencia soberana es malestar. A la modalidad actual de crisis de presencia, inspirados en el personaje de Joyce, Tiqqun la llama el Bloom y es a través de él como explica muchos de los fenómenos contemporáneos. El Bloom es una tendencia o abstracción transitoria, el sujeto herido, en crisis, pero que trata de atenuar su capacidad de ser afectado y afectar. Trata de ausentarse, está atrapado en un callejón sin salida, trata de huir, quizás fugar. El Bloom lleva consigo la ruina de la sociedad Mercantil, dice Tiqqun, porque es un deseo de nada, molesta al espectáculo pero también a la pretensión del biopoder de hacerlo vivir (Pál Pelbart, 2009), de que siga moviéndose cada vez a mayor velocidad.

El concepto de malestar es también utilizado por el colectivo Espai en Blanc y por Santiago López Petit en particular como una consecuencia de la movilización global. Malestar es un *estar-mal*, un querer vivir y no poder, un sentimiento de asfixia «que se manifiesta en una multitud de enfermedades indefinidas y generalizadas» (López-Petit, 2015, p.77). Es un malestar de la normalidad que López Petit denomina fatiga y que Byung-Chul Han denomina cansancio⁷. El cansancio, el agotamiento, el «rendimiento del alma» es para Han el lado oscuro de la positividad de la sociedad, del

⁷ Martí Peran advierte en su ensayo *Indisposició general. Assaig sobre la fatiga*, materializado en publicaciones, exposición y libro final alrededor del cansancio generalizado actual, que el malestar es consecuencia de lo que ha sido recogido bajo diferentes enunciados: «vida desnuda (G. Agamben), vida dañada (S. López Petit), agotamiento (P. Pál Pelbart), sociedad del cansancio (B.-Ch. Han), corrosión del carácter (R. Sennett), fábrica de infelicidad (F. Berardi), sociedad depresiva (A. Ehrenberg)» (2015, p.15). Para Peran la fatiga y el dolor provocado por este tipo de sociedad es inevitable.

exceso de aumento de rendimiento. Los sujetos, (auto)obligados a rendir y a autorrealizarse hasta la extenuación, se convierten en fracasados y depresivos, apareciendo y extendiéndose, como afirmaba López Petit, enfermedades neuronales como la depresión, la hiperactividad y un largo etcétera. Para que la movilización global funcione, explica López Petit, el malestar debe ser neutralizado, encauzado.

Como sospechamos, la crisis de la presencia, el propio malestar, puede ser entonces, si no se encauza, oportunidad de desplazamiento y de generación de otras formas de estar en el mundo y de relacionarnos.

2.1.2 Sobre la conformidad.

¿Por qué Gloria y Robert continúan en el baile? ¿Qué sucedería si, de repente, se detuviesen?

Al visualizar la película de nuevo y pensar en esta cuestión, recuerdo hoy un cuento muy breve que escribió Kafka hacia 1913 titulado «El paseo repentino». En este relato Kafka narra lo que sucede cuando un hombre decide, de repente, hacer algo que ni él mismo espera de él: salir a dar un paseo en lugar de permanecer en casa cómodamente por la noche a causa de «un súbito malestar».

[...] cuando, no obstante, alguien se levanta de repente a causa de un súbito malestar, se cambia de ropa, aparece en seguida listo para salir a la calle, declara que se va, lo hace después de una corta despedida, cada uno según la velocidad con que cierra de golpe la puerta, y cree dejar detrás un enfado mayor o menor; cuando se vuelve a encontrar en la calle, con los miembros ligeros, gracias a la inesperada libertad que se les ha otorgado; cuando, gracias a esta única resolución siente cómo toda la capacidad de decisión se ha acumulado en su interior; cuando reconoce, con mayor importancia

de la acostumbrada, que tiene más fuerza que necesidad de realizar el cambio y soportarlo; y cuando recorre así las calles, entonces esa noche se ha separado del todo de la familia, la cual se torna en algo insustancial, mientras que uno mismo, bien fijo, contorneado de negro, golpeándose detrás de los muslos, se eleva a una figura verdadera.

Todo se afianza si se busca a un amigo a esas horas de la noche para comprobar qué tal le va. (Kafka, 2000, p.74)

La actitud del personaje de Kafka puede leerse como alegoría del deseo de libertad o de autodeterminación, la resistencia o incluso oposición a la opresión encubierta tras la comodidad (Montes, 2015) y, al tiempo, como muestra de la fragilidad de ese esfuerzo a modo de huida casi imposible. Este deseo enlaza con un personaje que 60 años antes ya había anticipado y llevado hasta sus últimas consecuencias la ruptura con el mundo de lo esperable: Bartleby, el escribiente de Herman Melville (Melville, Deleuze, Agamben y Pardo, 2001). En este relato, el copista de la oficina de Wall Street, a través de su fórmula «Preferiría no hacerlo», abandona no solo la actividad de su trabajo, sino que paulatinamente abandona cualquier actividad hasta su muerte. Y, aunque existen multitud de interpretaciones, en los últimos años la figura de Bartleby se recupera una y otra vez por considerarse precursora y síntoma de una específica cualidad del sujeto moderno en la que el individuo repite de forma compulsiva una actividad que no desea.

Es más, algunas de las cuestiones de fondo, tanto del relato de Kafka como del de Melville, al igual que de la película de Pollack, fueron vislumbradas y anteceditas ya en el siglo XVI por Étienne De La Boétie (2010) en su *Discurso sobre la servidumbre voluntaria o el contra uno*. En su texto, La Boétie se preguntaba por qué obedecemos

si podríamos dejar de hacerlo, y apuntaba al hábito, la costumbre y la educación en la servidumbre como alguna de sus causas, elementos todos que contribuyen a la reproducción del *statu quo*, el mundo predecible, aquello consabido.



Fig. 2 Fotograma de la película *They Shoot Horses, Don't They?* Sydney Pollack, 1969. Basada en la novela *They Shoot Horses, Don't They?* de Horace McCoy, 1935.

Así, si bien es cierto que, la sociedad y el contexto económico y cultural De La Boétie, el de Bartleby, el del personaje de Kafka, incluso el de Gloria y Robert, no se corresponde con exactitud con el momento actual⁸, todos ellos han sido retomados por pensadores mas recientes, desde Deleuze, Giorgio Agamben, José Luís Pardo o Slavoj Žižek, a escritores o creadores como Borges, Enrique Vila-Matas, Jean-Yves

⁸ La distinción de modelo de sociedad actual de aquella de Bartleby es subrayada por Byung-Chul Han en el penúltimo capítulo de *La sociedad del cansancio*. Han señala que a la sociedad del escribiente, que pertenecería a la sociedad disciplinaria acuñada por Foucault, le correspondían sujetos de obediencia, lo que implicaba imposición, prohibición y obligación, mientras que la sociedad contemporánea es la del rendimiento.

Jouannais, David G. Torres, Dora García e Ignasi Aballí entre un largo etcétera⁹, muestra irrefutable de su vigencia y contemporaneidad. El propio Tiqqun hace referencia a nuestro Bartleby cuando habla del Bloom: «Qué pensar, en fin, de las preocupaciones que este hijo ingrato causa al Espectáculo, sobre el cual todos los personajes y todos los roles susurran en un murmullo que dice *I would prefer not to*» (Tiqqun, 1999).

En definitiva, los personajes citados nos interpelan, aquí y ahora: ¿por qué, todavía hoy, las personas seguimos siendo tan sumisas si tenemos cada día más conocimientos y capacidades y contamos con avances técnicos, científicos y tecnológicos? ¿por qué nos conformamos a pesar de las evidentes situaciones de opresión y de fracaso ante las crisis sociales, climáticas y económicas en las que estamos inmersos? ¿Por qué no nos rebelamos?

La categoría de biopoder –y paralela a ella la de biopolítica– de Michel Foucault está en la base de las aproximaciones que muchos pensadores han realizado a la cuestión del sometimiento de las subjetividades al modo de vida que requiere el capitalismo. Con biopoder Foucault se refería a «el conjunto de mecanismos por medio de los cuales aquello que, en la especie humana, constituye sus rasgos biológicos fundamentales podrá ser parte de una política, una estrategia política, una estrategia general de poder» (Foucault, 2006, p.15). Y por poder Foucault no se refería a ninguna institución, ni estructura, ni potencia de la que algunos estarían dotados, sino a una

⁹ Entre otros, en *Una red de conspiradores del fracaso*, Yvette Sánchez nombra, por ejemplo, además de los autores y autoras ya citadas, a Vidal-Folch, Wilhelm Genazino, o el director teatral Christoph Marthaler. Sánchez, Y. (2009). Una red de conspiradores del fracaso. En Sánchez Y. y Spiller, R. (Eds.). *Poéticas del fracaso* (pp.239-246). Gunter Narr Verlag.

situación compleja en una sociedad dada constituida por una multiplicidad de relaciones de fuerza (Foucault, 2007).

La categoría de biopoder, simplificando y conscientes de la complejidad que este término conlleva, se refiere a una administración y gestión de todos los aspectos de la vida con la finalidad de sujetarla y así conseguir aumentar la productividad.

Si continuamos con la idea de movilización global de Santiago López Petit para entender el modo de vida contemporáneo y dar respuesta a la cuestión que ahora nos ocupa, también el filósofo parte o cita el concepto de Foucault de biopoder pero precisándolo, ya que desde la perspectiva de movilización global considera que resulta insuficiente: «En la movilización global, lo que el poder efectúa para dominar la vida, es lo que la propia vida realiza por ella misma» (2009, p.73). Porque ya lo dijimos, la realidad es la realidad capitalista y la vida es lo que la alimenta con sus sujetos convertidos en marca y en ser precario.

Así, López Petit (2009, 2015, 2018a) desarrolla otro término que nos es útil para entender el modo en el que la realidad consigue reproducirse y que aparezca como obvia y única, que nos mantengamos en constante movimiento y que sea este constante movimiento el que denominemos vida. Es el concepto de sociedad terapéutica o poder terapéutico. López Petit explica que el poder terapéutico es aquel que crea normalidad, y trata de que todos estemos dentro de ella, de mantenernos con el mínimo de vida necesaria para poder soportar y no caer fuera de la movilización. El objetivo por lo tanto es que cada uno y una de nosotras seamos una buena pieza de la máquina de movilización.

Para ello, el poder terapéutico nos concede una vida con la condición de que la hagamos productiva. Y la vida, así lo indicamos, se ha convertido en trabajar la propia vida, en gestionarla. En este sentido, el colectivo Espai en Blanc, y particularmente Santiago

López Petit, utilizan un fragmento del *Traité complet du régime donataire des aliénés* de Scipion Pinel de 1836 que dice así:

Coged a un [enfermo mental] furioso, introducidlo en una celda, destrozará todos los obstáculos y se abandonará a las más ciegas embestidas de furor. Ahora contempladlo acarreado tierra: empuja la carretilla con una actividad desbordante, y regresa con la misma petulancia a buscar un nuevo fardo que debe igualmente acarrear: es verdad que grita, que jura a la vez que conduce la carretilla... Pero su exaltación delirante no hace más que activar su energía muscular que se encauza en beneficio del propio trabajo. (Espai en Blanc, 2008)

El trabajo cansa, impide pensar. Y la vida, que es trabajo, es también hoy esa terapia, una terapia de control y de dominio, afirman seguidamente en Espai en Blanc.

Y en gestionar la propia vida consiste el sentido de autorrealización que trata de conferir el poder terapéutico. En otras palabras: autorrealizarse es trabajar la propia vida para que se pueda insertar dentro de la movilización global. La consigna del poder terapéutico es: «Llega a ser el que eres» (López-Petit, 2015, p.211).

El poder se convierte en definitiva en terapeuta que nos da seguridad para vivir dentro de la movilización, de la normalidad, y los individuos en enfermos que buscan esa seguridad. En este sentido es una medicamentación generalizada para hacer posible que persista el ser precario: «Para [el poder terapéutico], la anomalía no existe, tan solo la disfuncionalidad que puede corregirse si colaboramos convenientemente» (2015, p.210). Es así como sustituye al enemigo. El poder terapéutico hace callar el malestar social y lo reduce a una mera cuestión personal, reabsorbe las frustraciones

que podrían desencadenar una rebelión, las neutraliza, y hace del sujeto el único responsable de lo que le suceda. Así, López Petit afirma:

La individualización privatizadora que el fascismo postmoderno realiza se radicaliza y se torna contra el propio individuo. Yo soy el único responsable de mis fracasos porque no sé gestionar la vida de la que dispongo. Nunca se había estado tan cerca de la servidumbre voluntaria de la que hablaba La Boétie. El esclavo ama las cadenas. El enfermo, que somos todos, ama a su terapeuta porque solo él puede salvarle. (López-Petit, 2009, p.94)

El poder terapéutico se extiende a la escuela, a la universidad, a las cárceles, a las empresas, a donde antes se extendía el poder disciplinario. La falsa autonomía que se consigue bajo el poder terapéutico es la de los individuos autocontrolados, automotivados y autorregulados.

Según lo expresa Marina Garcés (2005), hoy se alcanzan formas de dominio que pasan por conseguir la docilidad de manera sutil y eficaz en cuanto que son reconvertidas en mecanismos de seducción internalizados. O, también Byung-Chul Han (2016), quien se ha detenido sobre estas cuestiones en otro de sus breves textos titulado *Sobre el poder*, afirma: «Cuanto más poderosos sea el poder, con más sigilo opera» (p.7) y «es un signo de poder superior cuando el súbdito quiere expresamente, por sí mismo, lo que quiere el soberano» (p.7). Se trataría, siguiendo a Han, de un poder que configura el futuro del otro sin necesidad de bloquearlo, es decir, que influye sobre el entorno de su acción para que la acción sea realizada como si fuera la suya propia.

El investigador André Lepecki (2016a), en su texto «Coreoplicía y coreopolítica o la tarea del bailarín», se refiere también a la introyección del control social¹⁰ y afirma, en la línea de Han, López Petit o Garcés, que las sociedades de control ya no operan confinando a las personas, como ocurría en las sociedades disciplinarias en escuelas o cárceles, «sino a través del control continuo y la comunicación instantánea». Lepecki advierte que la proliferación de cámaras de vigilancia y la transformación de los teléfonos móviles y ordenadores personales conectados a internet, han devenido en sistemas de seguimiento y localización continua de nuestros movimientos rastreando y preconditionando la libertad desde dentro «al proporcionar sutilmente caminos para la circulación que son introyectados como los únicos imaginables, los únicos considerados apropiados».

En relación al poder y el control, Lepecki introduce en su texto la idea de *la policía*. El investigador narra su experiencia en la participación en algunas de las manifestaciones que tuvieron lugar alrededor de 2011 en muchas ciudades del mundo y explica que la policía aparece en estos eventos para romper la iniciativa de los y las manifestantes determinando los caminos adecuados y convirtiéndose en controladora del movimiento. Es más, esta policía no necesita estar encarnada en un cuerpo de oficial de policía. Lo que Lepecki explica en su artículo por medio del análisis de una propuesta de la artista Tania Bruguera es que la policía es «una función generalizada de poder, una máquina abstracta que mantiene en su lugar al orden social». Así, podríamos tratar de nuevo los conceptos de conformidad, repetición, presencia soberana, normatividad, lo esperable: «El objetivo de la policía es lograr una conformidad basada en una imagen preformada de lo que es considerado no solo la norma, sino “lo normal”». La tesis de Lepecki señala el concepto de *coreoplicía* definido como un

¹⁰ Lepecki se apoya en el pensamiento del filósofo Gilles Deleuze.

concepto teórico-político en el que la policía genera coreografías de movimiento que garantizan, en la era de la movilización global, que «todos se muevan y circulen de acuerdo con una conformidad».

A este grupo de personas en grupo y en movimiento, que siempre permanecen juntas, que realizan las cosas establecidas y *normales* y cuyas cosas normales son en realidad *infamias*, Kafka los denominaba, recordando ahora otro de sus relatos, «Una comunidad de infames»:

Érase una vez una comunidad de infames, es decir no se trataba de infames, sino de personas normales, del tipo medio. Siempre se mantenían juntos. Cuando, por ejemplo, uno de ellos cometía alguna infamia, es decir nada infame, sino algo normal, como es habitual, y se confesaba ante la comunidad, entonces ésta investigaba el caso, lo juzgaba, hacía penitencia, perdonaba y otras cosas parecidas [...]. (Kafka, 2000, p.300)

Dicho todo lo anterior, como Bartleby, como Gloria y Robert, lo cierto es que hay piezas que nunca llegan a encajar. O, en palabras de Santiago López Petit, el poder terapéutico no siempre consigue acallar el malestar: «porque hay cuerpos, gente, personas, algunos, algunas a quienes ahoga la normalidad y se ponen enfermos de normalidad. Lo puedo afirmar aún más directamente: hay algunos que no quieren, o no queremos, o no estamos dispuestos a pagar el precio de la normalidad» (2018a).

Hay cuerpos indóciles que rechazan habitar el espacio de posibles que destruye la vida. Cuerpos que, según el filósofo, al no querer pagar el precio de la normalidad se convierten en anomalías. La anomalía, que es negada por el poder terapéutico, es una politización del malestar. Es más, López Petit identifica malestar social con la

disfuncionalidad de un grito de protesta generalizado y la fatiga que produce la movilización global con las múltiples anomalías concretas producidas diariamente y silenciosamente por el funcionamiento de esta realidad (2015, p.80). Lo que hacen las anomalías es políticamente incorrecto, señala, «no trabajan, duermen si pueden, piensan continuamente, vomitan, se salen de la máquina de movilización y procuran huir» (2018a).

La anomalía tiene una consecuencia externa, que es la de ser reducidas al silencio, acalladas, permanentemente sometidas a juicios de culpabilización cotidianos; pero también una consecuencia interna, aquella que hace que los cuerpos escuchen unas palabras: «no puedo más» (2018a). Y es aquí donde podemos enlazar con la crisis de la presencia de Tiquun y el Bloom. Porque, el malestar, la anomalía, la crisis de la presencia, puede convertir el no poder más en una situación conquistada «en una bifurcación que se abre» (2018a).

En definitiva, el objetivo será politizar ese malestar que surge del dolor de no querer ser parte de la maquinaria, de compartirlo, como una crisis de la presencia compartida. Amador Fernández-Savater se refiere a ella como una fuerza vulnerable que nace de la debilidad de la «fuerza de los afectados» (2017).

El propio Byung-Chul Han (2012) habla en su libro sobre la sociedad de sujetos cansados de una especie de *cansancio despierto*, que es descanso, lentitud, otra formas de atención. Es un cansancio que puede ser inspirador, del *entre-tiempo*, del intervalo. Un no-hacer que se opone a la sociedad activa. Se trata de la posibilidad en los límites de reinventar y operar sobre la vida. Es una grieta a la subjetividad hegemónica que puede conformar vías de escape en la negociación sobre las actuales condiciones de existencia.

*Oh, stop that cursed jury
Cried the attendant and the nurse
The trial was bad enough
But this is ten times worse
Just then a bolt of lightning
Struck the courthouse out of shape
And while everybody knelt to pray
The drifter did escape.*

Bob Dylan, Drifter's Escape, 1967.

Y dicho todo lo anterior, podríamos decir que quizá hoy todavía existan dos cosas que nos pueden sorprender mucho, muchísimo, de la figura de Bartleby: una de ellas ya la hemos señalado, y es que, más que ningún otro personaje literario, Bartleby está vigente como icono del hartazgo de la sociedad del rendimiento descrita en las páginas anteriores. Posiblemente Melville nunca hubiese imaginado que en el futuro los individuos llegarían a vitorear a su Bartleby como héroe de resistencia en su puro abatimiento. Hoy todos quieren ser *bartlebys*. Se citan, se nombran, aparecen aquí y allá nuevos escribientes paralizados, cansados, de manera que la historia de los nuevos bartlebys sería suficiente para crear un segundo o tercer tomo del libro que sobre ellos ya escribiera Enrique Vila-Matas en el año 2000, su celebrado *Bartleby y compañía*. El propio Vila-Matas narra como tras la publicación de su libro fueron muchas las cartas recibidas de personas anónimas o escritores afines que le sugerían nuevos *bartlebys*. Y es aquí donde aparece el segundo elemento sorprendente. Y es que entre las sugerencias, el también escritor César Aira le proponía desde Buenos Aires que un segundo volumen de su libro podría versar, decía, sobre todos aquellos que quisieron ser bartlebys y terminaron escribiendo demasiado: «La fórmula —me dice Aira— sería: “Habría preferido no hacerlo”» (Vila-Matas, 2003a, p.153). Porque en esta sociedad, es difícil sustraerse a la pringosa maquinaria productivista. Porque quizá hoy, el escribiente seguiría utilizando su célebre fórmula pero difícilmente se atrevería a parar

o encontraría el modo de hacerlo. Es más, el escribiente se tomaría un *selfie* con su frase como *hashtag*. Quizá sí lo imaginó Melville, y esa fue su discreta venganza.

2.2 Una comunidad de complotados.

2.2.1 El rechazo.

Pero si hablamos de rechazos célebres, si existe un rechazo tan célebre y citado como el de Bartleby, ese es el que aparece hacia 1953 sobre un muro de la Rue de Seine de París y que dice así: «Ne travaillez jamais». Rechazo que tendría un precedente en aquellas palabras que Rimbaud escribiera en 1872: «Jamais nous ne travaillâmes, ô flots de feux!» (Rimbaud, 1999, p.78) o en 1873 en *Una temporada en el infierno*: «jamais je ne travaillerai....» (Rimbaud, 2007, p.54-55). Rechazo que recogería también Paul Lafargue (2011) en un famoso y provocador ensayo redactado en 1880 por título *El derecho a la pereza*. Para el que fuera yerno de Marx, el trabajo productivo era una esclavitud, defendía que trabajando no es posible pensar en ningún otro tipo de sociedad y advertía que ninguna sociedad como las generaciones sometidas al capitalismo han sacrificado tanto tiempo en trabajar.

El rechazo aparecería también de diversos modos en la primera mitad del siglo XX, por ejemplo en las primeras vanguardias y, años después, este rechazo se concentraría en Francia, y más específicamente en París, dando lugar a luchas, textos y escritos varios como el nombrado de la Rue de Seine¹¹. La frase «Ne travaillez jamais», cuyo autor es Guy Debord, se convirtió un tiempo después en uno de los eslóganes de la

¹¹ Al rechazo de Lafargue o Rimbaud le han precedido otros movimientos de resistencia a la sociedad industrial como el ludismo. También la internacional Situacionista procedía de la Internacional Letrista, en cuyos miembros ya se encontraban ideas de rechazo al trabajo y búsqueda de aventuras frente a la que consideraban una Francia anquilosada.

Internacional Situacionista, uno de los principales movimientos u organizaciones revolucionarias impulsoras del Mayo de 1968 Francés de la que formó parte Debord junto a otros y otras intelectuales y artistas. Los integrantes de esta organización rechazaban no solo el trabajo y la actividad alienada, sino también la espectacularización o mercantilización de la vida y del arte así como el capitalismo en general como sistema opresor. Sus ideas eran hechas públicas a través de escritos, acciones y prácticas diversas que trataban de destruir las convenciones del arte, del lenguaje y del comportamiento.

Del mismo modo, desde la década de los sesenta hasta los ochenta otros movimientos teorizaron sobre el rechazo al trabajo, como Potere Operaio, Operaísmo, Autonomismo o Movimiento Autónomo, Autonomía Operaia, Echanges et Mouvement o dentro de la anarquía postizquierdista. Asociado a esta última, es conocido el texto escrito ya en 1985 por el estadounidense Bob Black con título *La abolición del trabajo* y que comienza en nuestra edición con las siguientes palabras en letras capitales: «NADIE DEBERÍA TRABAJAR JAMÁS» (Black, 2013, p.7). Frente a la tiranía del trabajo Black proponía una nueva forma de vida basada en el juego y lo lúdico.

Eso no significa que tengamos que dejar de hacer cosas. Significa que hay que crear una nueva forma de vida basada en el juego; dicho de otro modo, una revolución lúdica. Por “juego” también se debe sobreentender fiesta, creatividad, convivialidad, comensalía y puede que hasta arte. El juego va más allá de los juegos infantiles, por dignos que sean. Hago un llamamiento a favor de una aventura colectiva basada en el júbilo generalizado y la exuberancia libre y recíproca. El juego no es pasividad. (Black, 2013, p.7)

También en 1980 en *El intercambio simbólico y la muerte*, Jean Baudrillard relacionaba el trabajo con la muerte afirmando que se trataba de una muerte lenta y diferida. O, algo antes, en 1978 el pensador austríaco Iván Illich (2015) escribiría *El derecho al desempleo útil y sus enemigos profesionales* realizando una crítica al trabajo compulsivo al servicio del crecimiento de mercado. Este pensador, de hecho, también apuntaba hacia una sociedad o cultura de tipo terapéutico, denunciando que lo que se perseguía era sostener la precariedad existencial que impone la máquina económica. Economistas, psiquiatras psicólogos, trabajadores sociales pero también educadores son «profesiones inhabilitantes». El profesor efectivamente era comparado con un terapeuta o predicador y la crítica a la educación como adiestramiento, molde, cura o reinserción sería acometida de pleno en su famoso libro *La educación desescolarizada* de 1971 (Illich, 1974).

En cuanto a la corriente que existía en Italia desde los sesenta, el análisis se retomaría en los años ochenta, pero en esta década desplazaría el foco de atención hacia el capitalismo cognitivo y el trabajo inmaterial. Maurizio Lazzarato, quien fuera miembro entre otros grupos de Autonomia Operaia, es considerado el acuñador en 1996 del concepto de trabajo inmaterial con el que se refería a la manera en la que las actividades afectivas y cognitivas producían valor mercantilizadas en las economías capitalistas. El trabajo inmaterial, tal como teorizaron Lazzarato y Antonio Negri (2001), se ha extendido y hecho hegemónico en el modo de producción capitalista, lo cual implica una transformación en la formación y reproducción de la subjetividad necesaria. Pero a pesar de la popularidad y aceptación que hasta la actualidad han adquirido estos términos, es significativa la aclaración o crítica que años después el propio Lazzarato hiciera sobre algunos de sus aspectos. Según Lazzarato en una mesa

redonda en Arts Santa Mònica en 2015 titulada «Afectes i efectes Laborals», la categoría de trabajo inmaterial no partía de la relación trabajo-rechazo, sino que tan solo se preguntaba sobre cómo había cambiado el trabajo. Al separar esos dos elementos, decía Lazzarato, lo que tenemos es un discurso que tiene que ver con la gobernanza, que alude al gobierno, al Estado y a la toma del poder del capitalismo financiero y las finanzas sobre la relación capital-trabajo pero que no introduce la pregunta sobre cómo reconquistar posiciones estratégicas. El rechazo en cambio es decir no. Y decir no para Lazzarato es interrumpir el curso normal del devenir o suceder de las cosas. Al decir no se realiza un corte subjetivo respecto al mundo y a sus reglas, una ruptura que abre una nueva temporalidad en un momento en el que la temporalidad ha devenido en mercancía (Lazzarato y Guerra, 2015).

En definitiva, podemos decir que aunque finalmente fracasara el movimiento obrero y se impusiera y hoy persista fuertemente arraigada la idea de liberación de las personas a través del trabajo, a la temporalidad organizada por el capitalismo, a la disciplinarización del tiempo como trabajo asalariado, al secuestro temporal que supone el trabajo subordinado que produce el capital siempre le ha acompañado una resistencia (Lazzarato, 2018). Y es que, como decía Foucault, donde hay poder, hay resistencia (Foucault, 2007, p.116). O, como señala Marina Garcés, la historia de las sociedades modernas «es también la del continuo despliegue de formas de insubordinación al poder de la docilidad». (Garcés, 2016, p.89).

Fuck May 68. Fight now!

Anónimo, Grecia, 2008.

Efectivamente, la detención *bartlebyana*, la oposición al trabajo como mecanismo disciplinador, es ante todo y como decimos, una forma de rechazo. Nadie como

Maurice Blanchot ha expuesto tan sencilla y claramente la razón y necesidad de tal acción: «En un determinado momento, frente a los acontecimientos públicos, sabemos que debemos rechazar» (2010a). Rechazar es decir no y decir no, así lo expresaba también en 1951 Albert Camus, es un acto de rebeldía. Pero negar no es renunciar, dice seguidamente Camus en el inicio de *El hombre rebelde*, «es también un hombre que dice sí desde su primer movimiento. Un esclavo, que ha recibido órdenes durante toda su vida, juzga de pronto inaceptable una nueva orden» (Camus, 1978, p.17). Es un no que abre puertas, que en su renuncia esconde un sí, decía el poeta Carles Hac Mor recordando ahora un fragmento de *El cel barrat*:

En cada “no” hi havia un “sí” amagat
que, si es feia explícit, reclamava un “no”.
On no hi sobrava res, hi cabia tot. L’univers
era el resultat d’un succés gratuït. (Hac Mor, 2013)

Es más, Marina Garcés enlaza la rebeldía de Camus con el rechazo de Blanchot y expone que desde la rebelión personal se alcanza a situar al individuo en el plano horizontal de un nosotros en la defensa de una dignidad común frente a la violencia liberal que nos impone ser solamente individuos sin la conciencia de vivir en un mundo común (Garcés, 2011). En lo que fue el prólogo a la reedición de *El rechazo* de Blanchot, Garcés explica que en las sociedades occidentales actuales un gran rechazo moviliza a personas muy diferentes a pesar de la poca resistencia y capacidad de organización: «No los une el consenso ni un discurso común. Su motor es la rabia» (2011). Garcés lo denomina la fuerza colectiva del rechazo, esto es, la fuerza anónima y común invocada por Blanchot, «la fuerza amistosa del No» (2011).

El rechazo de Blanchot fue publicado por primera vez en 1958 en el número 2 de la revista *Le 14 Juillet*. El texto iba precedido de fragmentos de una carta que Blanchot remitía al pensador y ensayista Dionys Mascolo. En ella afirmaba:

Nos arriesgamos a ir hacia lo peor por extraños caminos, pero depende de nosotros, puesto que todas las vías se nos presentan por el momento cerradas, el encontrar, precisamente a partir de ahí, una salida, rehusando, en todo momento y en todos los órdenes, ceder. (Blanchot, 2010a)

Salida y rechazo aparecen aquí como una misma cosa. Y sería posible ahora utilizar el término salida en el sentido en que lo hiciera Kafka en su *Informe para una Academia*, relato escrito en abril de 1917 y en el que un mono capturado en una expedición y metido en una jaula busca una salida a su encierro, algo que consigue aprendiendo a hablar. Gracias al habla, el primate se convierte en humano y con ello es aceptado por el grupo. Es decir, el mono de Kafka encuentra esa salida en la mimesis, a través de la bebida primero y hablando después, y tras ello incluso dictando informes para la academia y adquiriendo así prestigio entre la opinión pública. La palabra *salida*, así como la palabra *libertad* aparecen repetidamente en el texto de Kafka y a ellas se refiere de este modo el primate-narrador:

Temo que no se entienda correctamente lo que quiero decir con la palabra “salida”. Empleo la palabra en su sentido más frecuente y normal. Intencionadamente, no empleo el término “libertad”. No hago referencia a ese gran sentimiento de libertad hacia todas las direcciones. Como primate lo he experimentado y he conocido seres humanos que lo anhelaban. (...) No, no era libertad lo que quería. Solo una salida; hacia

la derecha, la izquierda, hacia donde fuera, no pedía nada más. Si la salida sólo fuera un engaño, bueno, mi petición era pequeña, así que el engaño no podría ser más grande. ¡Salir adelante! ¡Salir adelante! Pero no permanecer allí quieto con los brazos alzados, comprimido en una caja. (Kafka, 2000, p.274-283)

Podríamos decir con Kafka, en el contexto actual, que la libertad es aquello anhelado pero inalcanzable. Aquello a lo que parece no tener acceso el ser humano (De la Rica, 2016), algo así como vivir en el vientre de la bestia al que aludía Santiago López Petit. Pero a pesar de ser consciente de esta imposibilidad, o mejor, por la misma conciencia, la búsqueda de una salida permite conservar el vestigio del verdadero anhelo. Así, cabe pensar en otra opción. Frente a la huida hacia adelante, la movilización permanente o la vida y la obra como mercancía, frente a la simple mimesis, al ponerse a correr ¡más rápido! ¡más rápido!, a la reproducción del mundo de lo predecible, frente a la incapacidad de ser o simplemente frente al no querer ser según las formas dominantes, frente a la fuga del cuerpo de su propio cuerpo surge una alternativa que pasa por el cansancio despierto, el malestar politizado y desemboca en detención. Irse, parar, menguar se transforma en frontal rechazo y acto radical: «Frente al mandato de "siempre más" del sujeto de rendimiento, ensayar una *retirada radical*» (Fernández-Savater, 2019).

En ninguna época han faltado los descontentos, pero hay que ver a estos.

*Los BEATNIKS, nueva generación perdida,
Selecciones del Reader's Digest, junio de 1960.*

2.2.2 La retirada.

A lo largo de la película, los personajes de *Danzad, danzad, malditos* miran en repetidas ocasiones hacia la puerta sin atreverse a salir por ella, tratando de algún modo de vislumbrar, como el primate de Kafka, alguna salida en medio del baile. Las opciones aparentemente son dos: o quedarse y seguir bailando hasta que te echen o tu cuerpo colapse manteniéndose en un estado que puede vacilar entre el entusiasmo y la resignación... o parar y abandonar, salir por la puerta (y quizá, en otro baile, volver a bailar). En cualquier caso, considerar salir, como decíamos, ya es algo. Es reconocerse frágil, vulnerable, que algo no está bien.



Fig. 3 Fotograma de la película *They Shoot Horses, Don't They?* Sydney Pollack, 1969. Basada en la novela *They Shoot Horses, Don't They?* de Horace McCoy, 1935.

Y en este punto debemos hacer notar que no hemos contado algo esencial, el final de la película¹². La salida por la que optarán Gloria y Robert es abandonar, pero hacerlo del todo para no volver a bailar. La salida de él será desaparecer haciéndose a un lado, colocarse al margen, borrarse en la prisión tras disparar a Gloria cuando ésta se lo pide y alejarse así de un mundo en el que ya estaba sentenciado a perder como Gloria le anunciara. La salida de ella, ayudada por Robert, será desaparecer del todo por el suicidio. El título original apunta a su sentido, puesto que cuando un caballo está herido en una pata, ya no hay forma de poderlo sanar:

Policeman: Why did you do it, kid?

Robert: She asked me to.

Policeman: [smirking] Obliging bastard. Is that the only reason you got, kid?

Robert: They shoot horses, don't they? (Pollack, 1969)

Desaparecer ya no es rechazo por confrontación. Más bien es un tipo de salida a modo de *fugitividad* en el sentido en el que a ella se refiere Fred Moten en relación a la negritud y el estudio negro: como una especie de rechazo a los estándares impuestos. Es esta idea de fugitividad, de fuga, la que aquí abre un espacio nuevo:

Fugitivity, then, is a desire for and a spirit of escape and transgression of the proper and the proposed. It's a desire for the outside, for a playing or being outside, an outlaw

¹² La película difiere de la novela en su desenlace. Mientras en la primera los protagonistas abandonan el maratón pero éste continúa, en el libro de Horace McCoy el concurso acaba suspendiéndose.

edge proper to the now always already improper voice or instrument. (Moten, 2018, p.131)

Esta perspectiva de fugitividad es la que aparece en *The Undercommons*, en la que Fred Moten y Stefano Harney (Harney y Moten, 2003) nos hablan de los abajocomunes o subcomunales, aquellos nunca definidos pero esbozados a partir de la relación con los otros, con la colectividad. Los abajocomunes no existen sin los otros, pero son a la vez los excluidos, a los que se les han negado los recursos y que al tiempo deben compartir el espacio dentro de una vida institucional¹³. Son quizá los que buscan una salida, y lo hacen ya no por el rechazo, sino, como decimos, por la fugitividad.

Los abajocomunes, los que no se encuentran o no quieren encontrarse según los estándares impuestos, están en la institución pero buscan modos para estar en ella de otra forma. No están *en* y *contra* ella, sino *en* y *para* ella, pero buscando otros modos de pensar y estar juntos, alejados de las mecánicas que ahora gobiernan.

En la introducción al libro de Harney y Moten, Jack Halberstam, destacado investigador de los estudios de género y teoría queer, matiza que aunque la fugitividad es lo opuesto a asentarse, tampoco es solo escape e incide en otro de los conceptos utilizados a lo largo de libro, el de vagabundeo:

[...] la fugitividad es estar separado del asentarse. Es un ser en movimiento que tiene claro que “las organizaciones son obstáculos para organizarnos nosotros mismos” (El

¹³ Véase la sesión de discusión de Las Lindes en cuya reunión alrededor del texto Pablo Martínez esbozaba una figura de subcomún como un espacio de comportamiento, de experimentación, de generar antagonismo, de estar con otros y encajar dentro de una vida institucional. (Centro de Arte Dos de Mayo 2017).

Comité invisible en *La insurrección por venir*) y que existen espacios y modalidades que se separan de la lógica, la logística, de lo albergado y lo posicionado. Moten y Harney llaman a este modo un “estar juntos en una condición de vagabundeo” que no idealiza ni simplemente metaforiza al vagabundo. Esta condición de vagabundeo es un estado de desposesión que buscamos y al que nos abrazamos: “¿Puede este estar juntos en esta condición de vagabundos, este interactuar del rechazo de lo que ha sido rechazado, este no lugar abajocomún yuxtapuesto, ser un lugar del que emerge no la autoconsciencia ni el conocimiento del otro, sino una improvisación que procede de algún lugar al otro lado de una pregunta que no ha sido formulada?”[...] (Harney y Moten, 2017, p.26)

La fuga no es una heroicidad ni un fin ni un logro. Es simplemente una continua negación a reconciliarse con las modalidades del orden (Harney y Moten, 2017, p.243). Modalidades que tendrán mucho que ver con el inconsciente capitalista que venimos tratando, pero también patriarcal y colonial¹⁴. Pero no solo eso. En la entrevista que forma parte de *The Undercommons* aparece una pregunta más que considero inspiradora en este mapa de ideas alrededor del rechazo, la negación y la fuga: «¿qué queremos preservar de lo que tenemos?» (2017, p.181). Moten explica que desde el lado de los excluidos esta pregunta supone, de una parte, que algo sí tienen que quieren preservar; y en segundo lugar, que los otros, aquellos que oprimen o imponen –los que les están *jodiendo* dice exactamente Moten– no lo tienen todo y ni siquiera quieren todo lo que ellos tienen. Es quizá este el inicio de una forma de hacer juntos que no parta de la confrontación con lo que no se quiere, que abra una grieta por la

¹⁴ Los estudios de Suely Rolnik son aquí especialmente clarificadores. Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.

que entre la multiplicidad, los otros, los singulares, lo que todavía no sabemos que puede entrar ni estar.

La fuga tampoco debe de ser entendida aquí como un aumentar la velocidad para dejar atrás el cuerpo tal y como sugiere Santiago Alba Rico. La fuga que aquí nos ocupa es más bien la caída que se marcha, de todas todas, con el cuerpo a cuestas. Es un marchar con un cuerpo que enferma, se hiere y se afecta por otros cuerpos pero manteniendo su singularidad.

Fugar es una salida posible, que no es pasividad y que altera las reglas del juego: «Nada es menos pasivo que una fuga, un éxodo» explica ahora Paolo Virno (2003, p.72). El filósofo y semiólogo italiano utiliza la palabra éxodo para hablarnos de esa posibilidad que resulta en abandonar el juego. Se trata también, según él, de una acción colectiva, de una opción fuera de las categorías computables al inicio:

El éxodo es la transposición en la praxis política del procedimiento heurístico, (...), que los matemáticos llaman “variación de los datos”: dando relieve a factores secundarios o heterogéneos, se pasa gradualmente de un problema determinado –someterse o sublevarse– a un problema del todo diferente: cómo realizar una defección y experimentar formas de autogobierno antes inconcebibles. (Virno, 2011, p.82)

Virno utiliza una imagen sugestiva y clara para ejemplificar aquello a lo que se refiere, la salida de los israelitas de Egipto. Y este punto de partida, el de la fuga no como confrontación ni sometimiento así como el de la fuga como acción colectiva, es también abordada por Slavoj Žižek. Según el filósofo y sociólogo esloveno, incluso cuando nos oponemos al estado predominante de las cosas, esto es, el rechazo como confrontación, participamos de algún modo del ritual de poder. Así ocurre en la

oposición política, pero también en la crítica artística. Entonces, retirarnos es la forma que nos queda de no colaborar:

Yo creo que retirarnos es la cosa más amenazante que podemos hacer. Retirarnos, no participar del juego, esto haría que el sistema de poder comenzase a funcionar en un espacio vacío [...]. El primer paso para la liberación no es luchar activamente contra aquello que esclaviza, sino simplemente dar un paso atrás, alejarnos. (Žižek, 2011)

Alejarnos es un acto de no-confrontación, en cierto modo de no-acción, lo que precisamente para Žižek constituye en ocasiones la forma más elevada de violencia. De hecho, entender la inacción como motor revolucionario llevó al filósofo a tomar como lema propio la frase de Bartleby «Preferiría no hacerlo», incluso a proponerlo como lema de las protestas del movimiento conocido como Occupy Wall Street. Žižek defiende que no negando el predicado, sino afirmando un no-predicado al modo de Bartleby se posibilita pasar de la resistencia o protesta que parasita aquello que niega (y así participa en su reproducción), a una política que abre un nuevo espacio fuera de la posición hegemónica y de su negación (2006). Según Žižek no es solo tomar distancia de manera aislada y marginada respecto al universo social existente, sino construir una nueva comunidad. Y además, insiste Žižek, el gesto de retirada de Bartleby no es un primer paso para formar un nuevo orden, sino la fuente misma y la base de esta nueva orden, su fundación permanente¹⁵ (2006).

¹⁵ En el original. «the very source and background of this order, its permanent foundation» (Žižek, 2006, p. 382).

Creo que de algún modo, Bartleby, Gloria y Robert y demás singularidades en fuga que van apareciendo en nuestra cartografía de afinidades electivas poco a poco elaborada, conformarían una especie de comunidad de complotados si entendemos complot de la manera en la que lo hace el escritor Ricardo Piglia (2006): «grupos que se constituyen para planificar acciones paralelas y sociedades alternativas» (Piglia, 2006). En su texto sobre la teoría del complot el escritor analiza el concepto, lo relaciona con la lógica destructiva de lo social y con la política de Estado y, a modo de resumen, afirma: «El complot sería entonces un punto de articulación entre prácticas de construcción de realidad alternativas y una manera de descifrar cierto funcionamiento de la política» (2006). Piglia, haciendo referencia a la posición creativa y vital de algunos escritores argentinos, plantea la existencia de la voluntad de construcción de un complot contra el complot: «El sujeto siente que socialmente está manipulado por unas fuerzas a las que atribuye las características de una conspiración destinada a controlarlo y debe complotar para resistir el complot» (Piglia, 2006).

Desaparecer, largarse, menguar, sea momentáneamente, sea para siempre, sea uno mismo, dejar de hacer y producir más obras o hacer de esta idea el motivo de la obra en el caso de los y las artistas y creadoras se configura como alternativa para practicar la retirada. Retirarse es la opción que no pasa por la asimilación ni por la confrontación, pero que tampoco contribuye al baile. Como veremos en el siguiente capítulo, algunas prácticas artísticas escogerán esa opción optando al mismo tiempo por el cuerpo, la acción y la experiencia. Prácticas que desarrollarán una serie de estrategias que supongan una voluntad de planificación fugitiva, de complot contra el complot. Prácticas discretas, improductivas, acciones mínimas e invisibles, acciones lentas, que vuelven a hacer o no acciones de difícil clasificación. Preferir la detención, la política

de contención, la repetición, el vacío y el alejamiento son opciones por medio de las cuales abrir posibles e imaginar otros mundos y otras formas de habitar.

Qué vergüenza ser hombre hoy. Y si hiciéramos como el animal, gruñir, fugar, escarbar en el suelo con los pies, relinchar, entrar en convulsión... Volverse molecular. Dejar emerger la masa de mis átomos. Deshacer el rostro. Experimentar lo que puede un cuerpo. Afectar. Dejarse afectar. Volver a creer en el mundo. Dirigirse a los inconscientes que protestan. Buscar aliados. Tramar asociaciones de malhechores. Presentir el advenimiento de un pueblo. Crear, y de ese modo resistir, resistir a la muerte, a la servidumbre, a la vergüenza, a lo intolerable, al presente. "¡Un poco de posible, si no me sofoco!"

Peter Pál Pelbart, Filosofía de la deserción, 2009 (pp.174-175).

2.3 Intentos de escapada en el arte.

2.3.1 ... sin éxito.

Puede decirse que el rechazo, en ocasiones como confrontación, en ocasiones como retirada, es una de las constantes en el arte, fundamentalmente del siglo XX y XXI. Dadá ya fue, por ejemplo, un contundente y risueño NO. Pero son las prácticas alrededor de los años sesenta las que quizá lo hagan de manera más extendida y evidente. De hecho, es en estos años convulsos, la época del movimiento por los derechos civiles, la guerra de Vietnam, el movimiento de liberación de la mujer y la contracultura, cuando la propia práctica de la performance y otras manifestaciones desmaterializadas surgen y se expanden como acciones contestatarias con las que oponerse a la mercantilización del arte, del *establishment*, de aquello preestablecido.

De hecho, así lo explicaba Lucy R. Lippard tanto en el archifamoso *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* escrito en 1973, como en el artículo en el cual se basa y que escribiera junto con John Chandler «The

Dematerialization of Art» en febrero de 1968. Para Lippard (2004) bajo el genérico término arte conceptual había pluralidad de manifestaciones y, aunque una parte de las propuestas tenía un carácter puritano, en otro sector prácticas muy diversas compartían el rechazo, pudiendo ser entendidas como activismo político en un contexto agitado como aquel.

Además, Lippard defendía que aunque en el arte conceptual la idea era de suma importancia y la forma material era «secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o “desmaterializada”» (p.8), lo que comportaba el mensaje político era la forma más que su contenido. Porque efectivamente los 60-70 fueron años de gran experimentación formal, explorando la hibridación y expansión de los distintos medios, consolidando la performance en su condición de nueva práctica artística y generalizando el uso de las palabras, que aparecían ahora en cualquier medio.

Así, el término desmaterialización trataba en realidad de reflejar una pluralidad de ideas y actitudes que circulaban en ese momento no solo en Estados Unidos, sino también en América Latina o cualquier otra parte del mundo sin adscripciones formales definidas (Parcerisas, 2007). Lippard admitía que en un mismo momento de manera simultánea y sin conocimiento unos de otros, se realizaban en distintas partes del mundo obras similares de manera espontánea, algo que para la investigadora solo podría explicarse «como una *energía*¹⁶ generada a partir de fuentes conocidas [comunes] y a partir del arte sin ninguna relación con ellos contra el que estaban reaccionando en común con los artistas “conceptuales” en potencia» (Lippard, 2004, p.10)¹⁷. Por ello no nos puede extrañar que un año antes que Lippard, el argentino

¹⁶ La cursiva es mía.

¹⁷ El término *Arte Conceptual* utilizado de modo genérico, tal y como señala Luis Camnitzer en *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, puede ser controvertido y crear distorsiones. Siguiendo a Camnitzer, aunque tendemos a englobar las diferentes manifestaciones que utilizan lenguaje

Oscar Masotta ya se hubiese adelantado a la formulación de la palabra *desmaterialización* para resumir lo que él consideraba la tendencia de aquellos años en una conferencia dictada el 21 de julio de 1967 en el Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires por título «Después del pop nosotros desmaterializamos», publicada un año más tarde en el libro *Conciencia y estructura*. Al inicio de la conferencia, una cita a El Lissitsky y su texto *El futuro del libro* ofrece la referencia del concepto unido también a la noción de energía.

Hoy los consumidores son todo el mundo, las masas. La idea que actualmente mueve a las masas se llama materialismo: sin embargo, la desmaterialización es la característica de la época. Piénsese en la correspondencia, por ejemplo: ella crece, crece el número de cartas, la cantidad de papel escrito, se extiende así la cantidad de material consumido, hasta que la llegada del teléfono la alivia. Se repite después el mismo fenómeno. Resultado: la red de trabajo y el material de suministro crecen entonces hasta que son aliviados por la radio. Brevemente: la materia disminuye; el proceso de desmaterialización aumenta cada vez más. Perezosas masas de materia son reemplazadas por energía liberada. El Lissitsky, *El futuro del libro*. (Masotta, 1968, p.218)

En suma, podría decirse que a las prácticas desmaterializadoras les unía una energía liberada o energía que reacciona en común como apuntaba Lippard, o bien una «fuerza colectiva del rechazo» como sugería en páginas anteriores Garcés, a perezosas masas

o ideas como materia prima bajo ese término, lo cierto es que las propuestas deben de considerarse de acuerdo a su genealogía y sus particularidades en procesos complejos en constante revisión y redefinición. Dicho lo anterior, el uso de términos como arte conceptual y desmaterialización nos resultan de utilidad para referirnos a prácticas que, como hemos señalado, engloban gran diversidad.

de materia, al fermento político de la época o a obras de arte y modos de crear precedentes a los que se oponían y con los que no querían contribuir.

Desde entonces, el arte está repleto de gestos de este tipo de disolución, de rechazos desmaterializados, de pulsión de reducción.

Pero Lippard identifica como elemento común en esas prácticas artísticas un componente más: su devenir en modos o intentos de escapada. De hecho y significativamente, es así como denomina el primer capítulo que encontramos de su imprescindible libro: ESCAPE ATTEMPTS. La historia del arte conceptual es pues un deseo e intento de fuga en el que algunos y algunas artistas, en el extremo utópico, «trataban de imaginar un nuevo mundo y el arte que debía reflejarlo o inspirarlo» (2004, p.7). Pero es en ese mismo capítulo donde Lippard afirma que esa tentativa de huida se trataría, en realidad, de una acción frustrada o fracasada:

La comunicación (pero no la comunidad) y la distribución (pero no la accesibilidad) eran inherentes al arte conceptual. Aunque las formas estaban dirigidas a tener un mayor alcance democrático, no sucedía lo mismo con el contenido. Por muy rebelde que fuera el intento de escapar, la mayoría de obras quedaron como referencias artísticas, y no acabaron de cortar ni las ligaduras económicas ni las estéticas con el mundo del arte (aunque a veces nos gustara pensar que estaban pendientes de un hilo). El contacto con un público más amplio era vago y poco desarrollado. (2004, p.20)

Porque eso es lo que sucedió después. Los esfuerzos de oposición y rechazo fueron frustrados en cuanto asimilados por la misma maquinaria que condenaban. El intento de democratizar el arte chocaba en muchas ocasiones con la comprensión de un público amplio. Las propuestas que rechazaban el *establishment* y la mercantilización

de la obra se introdujeron exitosamente en el circuito de mercancías. Experiencias subversivas en aquellos años pasaron a ser habituales y celebradas en museos, ferias, instituciones y galerías de arte. Incluso, apunta Manuel Borja-Villiel, «la estética de la espectacularización que desde la década de los ochenta ha ido cobrando un creciente protagonismo en la escena artística internacional, tiene, en gran medida, sus orígenes en el sistema artístico de aquella época» (2017, p.9).

También la crítica y la narrativa emancipadora de los sesenta fue asumida por el sistema y está en la base del capitalismo cognitivo actual (Boltanski y Chiapello, 2002). La velocidad fue incorporada a la producción artística. La productividad infinita del artista y su autoexplotación son hoy la seña de nuestra época. Porque efectivamente, el artista, la artista, puede considerarse el sujeto agotado por antonomasia.

Recordemos ahora, por ejemplo, a Roberto Bolaño cuando en la Feria Internacional del libro de 1999 en Santiago de Chile definía de este modo el oficio de la literatura:

La literatura es un oficio a mi modo de ver bastante miserable, practicado por gente que está convencida de que es un oficio magnífico. Y allí hay una paradoja bestial, de equívoco bestial. Es un equívoco como si alguien ve a una persona muerta con cuatro balazos en la cabeza, 10 balazos en la espalda y un cartel que dice “te maté por tonto”. Lo ve y dice, “uy, sufrió un accidente”. Es así el equívoco. No sé cómo no se dan cuenta. El oficio de escribir es un oficio poblado de canallas, eso más o menos todo el mundo lo intuye, pero es que además está poblado de tontos que no se dan cuenta de la fragilidad inmensa (...) de lo efímero que es. Es decir, yo puedo estar con 20 escritores de mi generación y todos están convencidos de que son buenísimos y de que van a perdurar. Eso es una ignorancia, aparte de un acto de soberbia enorme, es de una ignorancia bestial. (Bolaño, 1999)

Sería posible decir que el oficio de las artes visuales y escénicas, como el de la literatura, puede definirse exactamente con esas palabras: un grupo de entusiastas convencidos de que su oficio es magnífico a pesar de su extrema fragilidad... y miserabilidad.

En el ensayo titulado *El entusiasmo* Remedios Zafra (2017) entrelaza la reflexión sobre las características del oficio y la subjetividad de los artistas con la vida de un personaje que lo encarna: la creadora e investigadora Sibila. La vida de Sibila, sus miedos y sueños, su pura precariedad no nos pueden sonar más cercanas. El libro de Zafra y la historia de Sibila nos hablan de un sistema del arte precarizado y feminizado, donde solo los puestos de mayor prestigio salen de la precarización al tiempo que son copados por hombres. Nos hablan también de un sistema de concursos al que se ve sometido todo artista y que fomenta la inestabilidad, la individualidad, la competitividad que rompe lazos entre iguales y que promueve los tiempos agobiantes. Lo importante es no detenerse, moverse constantemente físicamente o en las redes, crear abundante obra, concatenar estancias y residencias artísticas, méritos, exposiciones, premios y un largo etcétera que nunca, por lo demás, será suficiente y que en su mayor parte deberemos autofinanciar. Zafra y Sibila nos hablan también del valor de la visibilidad adquirido a través de la web, esto es, ser visto, como diferente, original, crear un yo-marca y sobre todo mostrarlo y tratar de gustar. Nos hablan, en definitiva, del «ser precario» y el «yo-marca» de Santiago López Petit ¿Cómo pensar que de este modo un artista, escritor, puede ser libre? ¿Cómo no reconocer en el artista la subjetividad capitalista que hasta aquí hemos enunciado? ¿Cómo no recordar las palabras de Bolaño en 1999?

Es en este contexto en el que Remedios Zafra habla del entusiasmo como una seña de la época. Se trata de un entusiasmo inducido, resultado del mundo descrito, donde «la

precariedad se derrama y se extiende» (2017, p.31). Tal es la precariedad que, como añade Zafra, hacer visible el júbilo que se siente por una práctica puede ser determinante para «ser elegido» y conseguir un empleo. Ser un entusiasta alegre y motivado, convertirse en imagen o marca de sí mismo es un modo de sintetizar y domesticar el prestigio, reducido ahora a datos y a un valor no dado por la cultura sino por el mercado de consumo (Zafra, 2017).

Pero no basta ser entusiasta, producir mucho y mostrarse más. Lo esencial es además resistir. Porque según Zafra, en esta cultura entusiasta el pago habitual es ser visto, mientras que el pago remunerado se transforma en inversión futura, lo que se convierte a su vez en mecanismo conformista para permanecer, sin cambiar ni cuestionar, con la esperanza de un futuro que promete el deseado éxito individual.

Y cabe finalmente mencionar en este proceso de conformidad, producción y visibilidad, que cada año son muchos los egresados que terminan la universidad en carreras de bellas artes. Estudiantes que son cada vez más considerados clientes en universidades que buscan rentabilizar sus acciones en un sistema de datos y números. En estas universidades, la profesionalización se aborda como modo de orientar el aprendizaje hacia el mercado. Asignaturas o cursos externos a la propia Facultad, dependientes en ocasiones de museos o centros de arte, explican recetas que prometen un camino de triunfo para los y las artistas. Rutas a seguir, estructuradas y organizadas, que modelan creadores dóciles según unas pautas prefabricadas que aseguran en cambio dudosos éxitos. La respuesta es un vida angustiosa que homogeneiza al artista visual y deja fuera, una vez más, aquello diferente.

En resumen, el entusiasmo puede ser considerado herramienta capitalista que permite mantener la velocidad productiva y esconder el conflicto bajo una máscara de motivación dice Zafra. Podría afirmarse que la exigencia de máxima dedicación y

entrega es el mayor exponente de la positividad que gobierna nuestra sociedad, del sujeto autoexplotado de Byung-Chul Han, de la movilización global de Santiago López Petit.

2.3.2 La ontología de la performance.

Aunque existen experiencias anteriores, la performance y las prácticas performativas, incluso las artes vivas tal y como las conocemos hoy tras las prácticas del Judson Dance Theater, hunden oficialmente sus raíces en las experiencias de la década de los sesenta y setenta y en la actualidad sus creadores no son una excepción a la transformación del artista hacia el modelo que encarna Sibila, aunque ciertamente con algunas particularidades que queríamos aquí nombrar.

De una parte, es posible decir que la performance¹⁸, desde su nacimiento, con sus propuestas efímeras, es una de las manifestaciones mínimas por excelencia, el mejor exponente de la pulsión de reducción debido a su ontológica desaparición. De la importancia de su naturaleza efímera daba ya cuenta hacia 1966 Allan Kaprow al afirmar, en *How to Make a Happening*, que este tipo de acciones ni se podían repetir ni tampoco ensayar. Hacerlo las acercaría al arte, algo de lo que se debía, a toda costa, huir. De todas formas, decía Kaprow, aun queriendo alguien repetir, se trataría de un deseo casi imposible de cumplir dadas sus características particulares. Entonces, nada de ensayo o repetición.

¹⁸ Vamos a utilizar la palabra performance, artes vivas o arte de acción indistintamente para referirnos a propuestas que proceden desde la danza, las artes visuales o las prácticas escénicas experimentales que rebasan los límites disciplinares y cuya creación se fundamenta en el uso del cuerpo, el espacio, el tiempo y la no representación.

A su indisociable desaparición y a su naturaleza ligada al presente también hacía mención la estudiosa Peggy Phelan en 1993 en su famoso libro *Unmarked* y en el inicio de su conocido y citado capítulo «The ontology of performance: representation without reproduction».

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance. (Phelan, 2005, p.146)

Con estas palabras Phelan formulaba de manera clara y contundente su postura sobre una expresión que, según su parecer, debía de estar ligada a la presencia de los cuerpos vivientes y a su desaparición, transformándose la reproducción y su registro en *algo distinto*.

Con su desaparición e imposibilidad de reproducción o repetición, con la presencia de los cuerpos en el espacio y la ejecución de una acción en vivo, la performance, trataba de escapar a la tiranía del mercado, al sistema capitalista.

En este sentido y dando un salto de cincuenta años podemos decir no solo que no escaparon a la mercantilización de la obra y que el registro y los restos de una acción ya son algo bien normal y habitual, tanto como para que una buena documentación

sea de igual o mayor importancia que la acción¹⁹, sino que además es llamativo que si el carácter efímero o el uso de la acción y el movimiento en algún momento fue contestatario, en nuestra sociedad actual forman parte de aquello que se pretende rechazar. Los productos efímeros son rápidos de consumir. Que algo suceda puede resultar más atractivo a unos ojos acostumbrados a las pantallas y al movimiento. Es más, nuestra sociedad entera, ya lo dijimos, es una sociedad de lo performativo en la que nadie mira, en la que todos y todas somos performers moviéndose y tratando de hacernos mirar.

Pero es que además, si la presencia surgió en los sesenta ligada a un modelo performativo que desplazaba la artificiosidad del modelo teatral, ya fuese en el teatro como en la danza posmoderna o las artes visuales –incluso en la propia vida–, adoptándose como instrumento de disidencia con el que combatir la rigidez del sistema, la propia presencia se convirtió pronto en fetiche en el contexto de la economía inmaterial, explica José A. Sánchez (2019b), siendo revelada en la producción de pseudoexperiencias carentes de discurso y memoria así como en la espectacularización del propio artista, en cuyo cuerpo se traslada el valor del mercado.

Además, algunas propuestas de performance hoy se expanden, insertando en ocasiones formas que se acercan de nuevo al teatro, que toman elementos de la danza o utilizan intérpretes que no son el propio autor sin que por ello sea tampoco una representación. De hecho, la danza en los museos ha adquirido en los últimos años un interés mayor que en épocas precedentes. Interés que puede explicarse por una tradición que empezó, ya lo dijimos, hacia los años sesenta, pero también por la necesidad de que algo suceda, de que haya un movimiento.

¹⁹ De hecho, podemos incluso decir que el registro es útil como estímulo creativo.

Al margen de la evolución, apuntadas las consideraciones anteriores, la pregunta que ahora emerge de manera clara, que interpela a artistas que hacemos propuestas compitiendo en nuestra particular pista de baile, que precisamente utilizamos el cuerpo y la acción, las experiencias y el movimiento, la pregunta que directamente nos cuestiona y que es sugerida por la filósofa Marina Garcés (2010) sería ¿Qué podemos hacer? Y a partir de esa cuestión, todos los interrogantes que hemos señalado como preguntas en nuestra introducción ¿Qué hacer cuando las herramientas o prácticas de las que se dispone herederas de los sesenta fracasaron en épocas precedentes? ¿En qué medida puede ser una grieta una práctica basada en el cuerpo, la acción y el movimiento, elementos que forman parte de un modo u otro de lo que pretendemos rechazar? ¿En qué sentido estas prácticas representan una fuga o escapan a la subjetividad y el modo de ser/estar contemporáneo? ¿En qué sentido puede hoy una práctica artística tener un potencial de transformación social, mental y existencial para dejar de reproducir de manera acrítica los mecanismos que operan a nuestro alrededor y dar espacio a singularidades, grietas, multiplicidad en una vida en común que merezca la pena ser vivida? Y, como sugería ahora Moten, de aquello que tenemos o tuvimos ¿Qué es lo que todavía nos sirve? ¿qué es lo que queremos preservar?

2.3.3 Volvemos a desmaterializar²⁰.

Dos reflexiones recientes y desde debates producidos en el ámbito del arte nos dan una posible clave a nuestras preguntas.

²⁰ El título hace referencia a la conferencia de Marcelo Expósito, con ese mismo nombre, dictada el 9 de julio de 2020 y organizada por la asociación SOMA de la Ciudad de México como parte de su programa SOMA SUMMER: <https://somamexico.org/soma-summer>

La primera se vincula a un ciclo que se lleva a cabo anualmente en el MACBA de Barcelona con el título *Idiorritmias. Programa de performance, música, poesía, laboratorio y texto*²¹ y que toma como punto de arranque un concepto introducido por Roland Barthes. En 1977 Barthes (2005) dictó en el Collège de France una serie de conferencias reunidas después en un volumen con el título *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*. En su estudio, siguiendo las explicaciones del investigador y jefe de los programas de educación y del centro de estudios y documentación del MACBA Pablo Martínez (2018), Barthes reflexionaba junto a sus alumnos sobre las consecuencias que empezaban a aparecer del modelo de poder y control del capitalismo neoliberal y de la sociedad del espectáculo y analizaba la configuración de las nuevas *individualidades* que acompañaba a estos procesos. Entre otros elementos Barthes se detuvo en las transformaciones del poder, enfatizando el hecho de que en ese momento se empezaba a manifestar de modo internalizado y en todos los aspectos de la vida, lo que incluía imponer un ritmo a la temporalidad. Frente a ello, Barthes se preguntaba sobre la distancia que el sujeto tenía que mantener respecto de otros para poder construir una sociedad no alienada y dedicó sus clases a la reflexión y conformación de una especie de programa de resistencia al que denominó con ese nombre, *Idiorritmia*. Este concepto estaba basado en *L'Été grec*, de Jacques Lacarrière, en el que se referenciaba la vida de los monjes que vivían en el monte Athos, donde cada uno de ellos tenía su propia celda y por lo tanto un control de su propio tiempo. Inspirado en esta idea, Barthes exploraba la forma en la que se podría configurar una propuesta utópica de comunidad, un modelo de convivencia, mediante una combinación del tiempo personal y el de la convivencia

²¹ La investigación sobre este programa se llevó a cabo fundamentalmente durante la estancia de investigación en el Centro de Estudios y Documentación (CED) del MACBA durante los meses de junio y julio de 2019 como parte de su programa de residencias.

colectiva (P. Martínez, 2018). El modelo, apuntado ya por el título del seminario, ponía en el punto central y gravitatorio la pregunta sobre el cómo vivir juntos. Así, la Idiorritmia, según el investigador André Lepecki (2018), no es solo un concepto literario, sino un programa para la existencia, antinormativo y antifascista, una manera de vivir juntos contra la amenaza de los fascismos futuros.

Entre los elementos que caracterizan la Idiorritmia podríamos destacar para nuestro estudio especialmente dos: que se trataría de un estilo de vida que permitiría que cada sujeto viviese según su propio ritmo; y que no agruparía individualidades sino singularidades en una vida en común. En el primero de los casos, siguiendo el estudio de Lepecki, es a través de un estudio de la etimología de ritmo como Barthes propone una noción anterior a Platón que nada tiene que ver con la ordenación, control y métrica, sino que se vincula más bien al concepto de fluidez. En cuanto al segundo de los elementos, Lepecki explica que singularidad no es sinónimo de único, ni de particular, ni mucho menos de individual: la singularidad como tipo de acontecimiento que hace que vivir juntos merezca la pena o al menos que sea posible una manera de vivir juntos no fascista» (2018). En definitiva, Idiorritmia, concluirá Lepecki:

(...) enllaçaria la poètica, la política, la performance, la vida, l'art i l'ètica com a camps que ressonen entre si per a saber viure una vida que val la pena de ser viscuda. En aquest sentit, la transmutació que fa Barthes de la noció d' "idiorítmia" (...) a la pràctica del saber viure, és ja de per si (...) una creació idiorítmica d'una eina per a la resistència.
(p.25)

El programa anual del MACBA, iniciado en 2017, cuenta con tres ediciones que parten del objetivo de reflexionar desde la institución *a través de y sobre las prácticas*

performativas con la voluntad poética de construir «una comunidad imperfecta, efímera e inestable; de teorizar en colectivo y de reflexionar sobre el potencial del cuerpo en una esfera pública dominada por la palabra» (Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2017, 2018). En el ciclo se utilizan las prácticas artísticas performativas como medio para experimentar y cuestionar desde un saberse vulnerable. El anhelo es, en línea con nuestra hipótesis y estudio, crear una brecha para generar otros tipos de temporalidades y materialidades.



Fig. 4 Amalia Pica, *Asamble*, 4 de mayo de 2017. *Idiorritmias*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Primera acción de la primera edición del programa. Fotografía: MACBA.

Para ello, en la primera de las ediciones el programa trataba de plantear una reflexión crítica sobre el papel de las instituciones y su capacidad de establecer las reglas y dibujar los límites. Siguiendo esta idea, en la segunda edición el protagonismo era más bien para el espectador, quien debe explorar los papeles y espacios a ocupar y que le

son asignados desde la institución (Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2018). En la tercera edición, se continuaban estas líneas de investigación, tratando ahora de profundizar en formas de hacer que cuestionen la idea de colaboración del público para que no se conviertan en modos impositivos de comportamiento y actuación.

Desde la primera edición se encuentran inmersos y se vinculan los conceptos de desmaterialización y la construcción de otros imaginarios, mientras que en la tercera edición se expresa además directamente una importante cuestión: «la necesidad de dejar a un lado la simple idea de moverse (juntos) y pensar de nuevo en el motivo que nos mueve, donde lo social y lo colectivo no funcionen simplemente como un ejercicio mental, sino como algo que es performado y ensayado con una cierta intencionalidad» (Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2019).

La segunda y fundamental reflexión corresponde a Marcelo Expósito (2020) en una charla titulada así, como el nombre de este apartado, *Volvemos a desmaterializar*. En ella vincula también desmaterialización con creación de otros escenarios e imaginarios y aporta desde este punto de vista algunas claves definitivas a nuestro estudio sobre los gestos de reducción.

En su charla, entre las acciones mínimas y de desmaterialización, Expósito toma el pionero y paradigmático *Dibujo de De Kooning borrado* de Robert Rauschenberg en 1953. Es conocido el contexto en el que se realizó esta pieza: un joven y desconocido Rauschenberg se acerca a la casa de la entonces ya estrella del arte Willem De Kooning y le pide un dibujo para perpetuar el plan que tiene en mente y que no es otro que borrarlo. De Kooning accede, pero le ofrece uno que, según decía, fuese al menos difícil de borrar. Un mes fue el tiempo que tardó finalmente Rauschenberg en completar su empresa hasta obtener un papel en el que, aun así, se observan restos, huellas de lo que fue.

A partir de ahí, Expósito traza un puente entre estos gestos de borrado de alrededor de las décadas de los sesenta y setenta con el concepto de desmaterialización que introduce El Lissitsky en los años veinte y treinta y, a su vez, con el momento actual. Para ello cita algunas conversaciones en las que ha participado o que ha leído durante 2019 o 2020 y sugiere que todas ellas tienen un aire de familiaridad que plantea un tercer período histórico, en el último siglo, de desmaterialización. De este modo, concluye, podemos pensar que quizá se haya producido una especie de constante de procesos de desmaterialización consecutivos cada 40 o 50 años: el año 26-27; el 67-68; y el momento actual.



Fig. 5 Robert Rauschenberg, *Dibujo de De Kooning borrado*, 1953. Fotografía: MoMA.

Expósito realiza un trabajo de montaje a partir de la colisión del borrado de Rauschenberg y, por ejemplo, los acontecimientos de derrumbe y destrucción de estatuas coloniales por parte del movimiento antirracista en 2020. Aunque hay mucha distancia, asume el teórico y artista, estos actos no están del todo desligados, puesto que el gesto es el mismo: un gesto o acción que no se preocupa tanto por la problemática sobre si hay que crear o no objetos, si ya tenemos demasiados, si hay que dejar de hacer obras. El debate, según Expósito, está más bien en que esos gestos se convierten en actos performativos que podemos designar como actos de habla y que pretenden reconstruir un escenario nuevo.

Por una parte, el concepto de acto de habla enlaza directamente con el término *performativo*, puesto que parte del libro de J. L. Austin publicado por primera vez en 1962 *How to do things with words*. Este libro, tal y como indica Expósito, tuvo mucha repercusión en dos formulaciones a partir de los años 90: la teoría de género de Judith Butler en la que se plantea el género como performatividad; la teoría postcolonial de Gayatri Chakravorty Spivak en la que se cuestiona bajo qué condiciones el sujeto subalterno puede hablar, esto es, en realizar un acto de habla soberano, autodeterminado en sus propias condiciones, al mismo tiempo que hacen visible y someten a debate los límites del marco que les permite o permitiría hablar. En el momento actual, vertebrado por el inconsciente capitalista, patriarcal y colonial (Rolnik, 2019) los que adoptan sus propios actos de habla según Expósito son el movimiento contra la emergencia climática, la cuarta ola global feminista y el movimiento antirracista y anticolonial. Son actos de habla que persiguen que se tomen medidas y se aplique justicia, pero también que se apele a otro tipo de justicia dado que la que tenemos no logra alcanzar.

Por otra parte, la teoría de Marcelo Expósito también apunta a que la historia del arte de vanguardia y de las artes radicales está llena de estos gestos, desde los más complejos a los más sencillos. Gestos que, para el artista, «tienen que ver con momentos de desmantelamiento de un régimen y la apertura a un canto nuevo» y que sucede, como decimos, tanto en los años 20 como en los 60-70: El Lissitzky habla de desmaterialización «para pensar cómo las nuevas condiciones sociales, las nuevas condiciones de producción, las nuevas condiciones de la subjetividad, se ven atravesadas por el fenómeno de los medios de comunicación de masas»; Masotta, por su parte, se basa en El Lissitzky para plantear una teoría del arte de los medios que explique las condiciones materiales, económicas, subjetivas que se daban en ese momento y que transforman el tipo de prácticas y de relaciones (Expósito, 2020).

La desmaterialización, podemos afirmar con Expósito, es entonces «un tipo de acto de habla, de performatividad, de gestualidad, de expresividad, que es en un sentido amplio antimonumental, antiautoritaria». La desmaterialización es la energía liberada de rechazo, un acto de habla anticapitalista, antirracista y antipatriarcal por medio del arte, a través de gestos sencillos, mínimos, que permitan crear las condiciones necesarias para que surjan nuevos escenarios (Expósito, 2020).

La desmaterialización, la pulsión de reducción, es un intento, de nuevo, de acuerdo a las condiciones actuales, de rajar el vientre de la bestia.



PARTE II. MARCO EMPÍRICO

3

DE LA PRÁCTICA DE LA FUGA

DESARROLLO DEL ESTUDIO

3.1 Primer acto. Reducirse.

3.1.1 Aproximación a los términos.

3.1.1.1 Desaparecer.

-
- *¿Es artista, pintor, poeta?*
 - *No, soy simplemente un atónito.*

Fernando Pessoa, El mendigo, 1915.

Una de las formas de retirada mínima más radical es la que consiste en la reducción de uno o una misma. Aunque en esto, como en todo, existen varios modos de proceder.

Si tenemos que empezar por el principio, al inicio está el atónito. Que sería algo así como alguien muy sorprendido o asombrado. Una especie de estado ante un suceso no esperado o que no se comprende, del que se está cansado, al que en ocasiones no

se sabe cómo responder y al que, precisamente por ello, se suele responder paralizándose, haciéndose a un lado, disminuyendo o no haciendo nada («Atónito», 2014). Siendo como acostumbra a ser un estado momentáneo —aunque no tiene porqué—, es posible que el espíritu del atónito tenga algo que ver con un momento muy inicial del malestar que desencadena un rechazo. Incluso lo podemos identificar con la crisis de la presencia soberana y el Bloom del que nos hablara Tiqqun. El Bloom es el atónito de Pessoa, el hombre que de repente sale de paseo de Kafka, el Bartleby de Melville, son Gloria y Robert en la película de Pollack.

Como los protagonistas de *Danzad, danzad, malditos* hicieran, la opción puede pasar por una retirada radical. Desaparecer, marchar, alejarse del mundo o, en palabras de Amador Fernández-Savater: «no ser nadie, librarse de toda responsabilidad, no exponerse, hibernar, dormir tal vez soñar, pero en todo caso nunca *estar*... Frente al yo como unidad productiva siempre movilizada, *desaparecer*» (2019).

En la misma línea que Fernández-Savater, José A. Sánchez identifica la desaparición con un tipo de resistencia contra la movilización global a modo de desenfreno del hacer por hacer. Se trata de una desaparición entendida como huida respecto a las constricciones sociales, relacionando éstas a las expectativas generadas por la identidad profesional o personal. Comprendemos entonces que para Sánchez, como también para Fernández-Savater, desaparecer no debe entenderse como un acto de cobardía, sino que puede considerarse «un gesto de resistencia a la sociedad de la visibilidad, respecto a la sociedad productivista, en la que el hacer se ha sacralizado, tenga o no tenga sentido ese hacer, en que la presencia se ha fetichizado, esté o no respaldada por un discurso, y en el que nombre se ha mercantilizado, siendo más importante la marca (el yo-marca) que la acción subjetiva» (Sánchez, 2015a).

A este estado se refiere también David Le Breton (2016) en *Desaparecer de sí* con el término *blancura*. Le Breton lo define como una ausencia de sí, «un cierto despedirse del propio yo, provocado por la dificultad de ser uno mismo» (p.15), un dejar estar que nace de la dificultad para transformar las cosas, una «paradójica voluntad de no poder», «una voluntad de supresión ante la obligación de individualizarse» (p.17), un desprendimiento de la identidad o no-lugar «en el que las constricciones impuestas por el medio desaparecen» (p.18).

La blancura para el autor es permitir el propio hundimiento. Y más que referirse a ella en términos de resistencia, Le Breton habla de necesidad. De hecho, afirma que todo individuo necesita una dosis de cierta blancura para vivir el día a día. Así, en su libro hace un recorrido por toda una serie de formas de desaparición y de huidas, felices o infelices, desde las más comunes y cotidianas como puede ser el sueño, las fórmulas lúdicas o por ejemplo la fatiga a través del deporte, a la más radicales y dolorosas.

Y quizá sea necesario en este punto recordar que la desaparición que aquí nos ocupa no es la de aquellos desaparecidos forzosamente como ocurre en el terrorismo de estado o como ocurre en muchos sectores, por ejemplo, por razones de sexo, raza, género, origen étnico, edad etc.²². La desaparición a la que aquí nos referimos es aquella voluntaria, que consiste en no alimentar un sistema basado en el imperativo de la acción, la velocidad, el trabajo y la reproducción de lo mismo con criterios productivistas. Es más, la desaparición como renuncia *que esconde un sí* sería más bien un exilio: «Exiliarse no es desaparecer sino empequeñecerse, ir reduciéndose

²² Quisiéramos subrayar e insistir en el carácter activo y voluntario del concepto de desaparición aquí abordado. No se trata ni de desapariciones forzadas, ni de exilios por motivos diversos y también forzados de carácter político o huyendo de hambrunas. Tampoco se trata de incapacidad creativa ni es nuestro propósito realizar una clasificación e inventario de modos de desaparecer (que puede agrupar formas variadas, desde el retiro monástico a los hikikomori), algo que tampoco persigue y así es indicado, por ejemplo, por el propio Le Breton en su libro *Desaparecer de sí*.

lentamente o de manera vertiginosa hasta alcanzar la altura verdadera, la altura real del ser» (Bolaño, 2004, p.49). En su texto sobre *Exilios*, Roberto Bolaño, defiende que Bartleby, que prefiere no irse, es un exiliado absoluto «un extraterrestre en el planeta tierra» (p.49). Para Bolaño, en realidad, Melville siempre se estuvo yendo. Expresión que, como veremos, podría bien referirse a muchos otros autores y personajes: «Pase lo que pase, lo correcto es largarse», dice en sus entrevistas y entre las líneas de sus libros Vila-Matas. Desaparecer, retirarse, ausentarse, exiliarse, pero también menguar, dejar de hacer, utilizar la impostura o empeñarse en fracasar son, simplemente, como comentaba Blanchot, una de las salidas con la que *rehusar en todo momento y en todos los órdenes a ceder*.

Entendida así, como un desaparecer activo, la reducción de uno o una misma es un arma. A ello apuntan en muchas ocasiones desde Espai en Blanc, especialmente Santiago López Petit. Es una forma de deslegitimar la hegemonía de una subjetividad que provoca malestar, pero también, según Amador Fernández-Savater en una entrevista a Jon Beasley-Murray, la manera de deslegitimar la explicación dominante del mundo para «provocar su descrédito, proponer una nueva explicación» (Beasley-Murray, 2015).

«Lo primero es la línea de fuga» afirma en esa misma entrevista Jon Beasley-Murray: «el momento en que rechazamos un sistema que ya no se soporta ni se tolera». Esa línea puede ser de destrucción o construcción, explica, algo que no se sabe de antemano, sino solo lo podemos saber a través de la experimentación.

*Si te esfuerzas puedes desaparecer,
si te esfuerzas puedes desaparecer,
si te esfuerzas puedes desaparecer,
si te esfuerzas puedes desaparecer.*

Los Planetas, Desaparecer, 1998.

En primer lugar, siguiendo la figura de Bartleby –del que conocemos su muerte por inanición–, o la de Gloria –quien pide a Robert que le dispare–, la forma más extrema de desaparición es la de borrarse definitivamente del mundo. Y lo cierto es que en la historia de las artes y del pensamiento también encontramos abundantes referencias a estos actos. Pienso ahora en intelectuales brillantes como Gilles Deleuze, Walter Benjamin o Guy Debord, pero también en otros célebres suicidios citados por Marla Jacarilla (2018) en *Apuntes para una fuga*: el de Sylvia Plath, David Foster Wallace, Kennedy Toole, Hemingway, Andrés Caicedo, Alejandra Pizarnik, Yukio Mishima y Emilio Salgari, Virginia Woolf, Horacio Quiroga o Raymon Rousell. Pienso también en Freddy Herko, uno de los extravagantes personajes que transitaban por The Factory de Warhol. Herko, bailarín y miembro fundador de Judson Dance Theater o cofundador de New York Poets Theater, realizó la performance final de su vida un 27 de octubre de 1964. El bailarín se encontraba entonces en una difícil situación personal. Entre otras cosas, a causa de las drogas había visto mermada su capacidad de interpretación por el desgaste de su cuerpo, a lo que él se refería como «su casa destruida» (Di Prima, 2001, p.396) y desde hacía algún tiempo venía anunciando a sus amigos algo así como una «performance de suicidio». Aunque hay versiones variadas sobre lo que aconteció, en resumidas cuentas el intérprete llegó al apartamento en Greenwich Village de su amigo Johnny Dodd en muy mal estado al haber consumido drogas, tomó un baño y, desnudo como iba, empezó lo que dijo era una nueva danza acompañada por la Misa de Coronación de Mozart. En el momento del clímax, Herko se lanzó por la ventana. Cuando su amiga y poeta beat Diane di Prima fue algún tiempo después a recoger algunas de sus pertenencias a casa de otra conocida en la que se guardaban, encontró un libro de Mary Renault abierto por la página en la que el rey salta al mar como ritual de renovación del mundo: «It was the closest we found to a suicide note» (Di Prima, 2001, p.402).



Fig. 6 Fred Herko, s.f. Fotografía: Judson Memorial Church Archives; **Fig. 7** Alberto Greco en Piedralaves, 1963. Fotografía: MoMA.

En este vínculo performance-suicidio-notas y solo un año después de Herko, es necesario pensar aquí también en Alberto Greco, conocido por sus *Vivo Dito*, consistentes en señalar un objeto cualquiera y transformarlo con ese acto en obra de arte. Greco quiso que su última obra fuese la más radical, la más memorable. Así, avisó a sus amigos, viajó a Barcelona, tomó barbitúricos y, justo antes de morir, escribió FIN en la palma de su mano junto a ESTA ES MI MEJOR OBRA sobre la pared.

El suicidio como salida posible es lo que expresa Enrique Vila-Matas (1991) en *Suicidios ejemplares* afirmando que es la posibilidad de poder elegir escapar de la vida lo que la hace soportable.

Y también el suicidio y las notas de suicidio han sido el punto de partida de Marc Caellas y David G. Torres en su proyecto escénico de 2019 *Suicide Notes*²³. En la propuesta, en la que también aparecen otros nombres como Kurt Cobain, Mark Rothko, Chiara Fumai, Ian Curtis, Cesare Pavese, Stefan Zweig o Paul Lafargue, las notas son leídas junto con proyecciones de imágenes y al ritmo de música en directo. La obra, descrita como concierto audiovisual, es para sus autores tanto un intento de romper con el tabú del suicidio como un puente entre la muerte y la vida, un homenaje y una fiesta. El espacio escénico se plantea en la pieza como lugar de experiencia colectiva. De hecho, finaliza con un baile, imágenes del carnaval de Río de Janeiro y luces que recuerdan, tratando de no estigmatizar, a quienes decidieron tomar esa salida.

Afrontar el final de la propia vida revela un fuerte compromiso vital. El suicidio implica una condición existencial que se relaciona con la crisis de la modernidad, la fe en el progreso y la crisis del sujeto moderno.

¿Qué revela con más contundencia la crisis del individuo que el suicidio?

¿Qué refleja con más intensidad el absurdo de nuestras vidas que el suicidio? (Caellas y G. Torres, 2020)

Para Caellas y G. Torres, el suicidio revela la crisis de la modernidad, que es puro movimiento, a través de una interrupción radical de su agitación.

²³ Registro completo en Antic Teatre: <https://vimeo.com/387283475>



Fig. 8 Marc Caellas y David G. Torres, *Suicide notes*, 2019. Fotografía: M. Caellas y David G.Torres.

Dicho lo anterior podemos decir que el suicidio es un hundimiento radical, un desaparecer que podemos denominar como doloroso y de destrucción que puede atravesar a las *anomalías*. David Le Breton así lo entiende en *Desaparecer de sí* y explica que, por ejemplo, junto con el duelo o la depresión, estos actos se transforman en experiencias trágicas, «un soltar lastre doloroso» que es la forma de rechazo que algunas personas encuentran para no seguir colaborando con un modo de vida contemporáneo asfixiante que en ocasiones también se traduce en muerte, como en el caso de morir de manera súbita por exceso de trabajo o *Karoshi*, tal y como se conoce en Japón (2016)²⁴.

²⁴ Cabe mencionar que cuando David Le Breton se detiene en el vínculo entre adolescentes y suicidio explica que en las palabras de aquellos se convierte en un deseo de dormir o de que todo pare de manera inmediata, más que un deseo real de muerte.

Este carácter de sociedad contemporánea como máquina de matar en la que nosotros tan solo somos meras piezas también es señalado por Santiago López Petit (2018b). El filósofo hace referencia al suicidio como el «gesto absoluto» en el libro titulado de esa misma forma. En este volúmen López Petit trata particularmente el suicidio de Pablo Molano, un joven activista de 35 años que devino en figura central de las luchas sociales de Barcelona, además de amigo y antiguo alumno de filosofía del autor. Como parecen apuntar David G. Torres y Caellas en *Suicide Notes*, la voluntad del filósofo en el libro no es preguntarse sobre el porqué del acto de Pablo Molano (ni el de las otras personas que hemos citado), sino qué nos puede decir su muerte. López Petit apunta hacia un enfermar de normalidad que ahoga y un querer-vivir que se expresa, podríamos por ejemplo nosotros decir, en los actos de habla a los que se refería Marcelo Expósito o en el sentimiento de sentirse extranjero, exiliado, un extraterrestre en el planeta tierra según expresara Bolaño. Nos dice López Petit que se trata entonces de un querer-vivir contra la *vida*, entendida ésta como dispositivo normalizador. En este sentido, el acto del suicidio es refutación de la acción del poder terapéutico pero también, como en el caso de Pablo Molano, se vuelve en su propia contra en una especie de derrota en la lucha contra la *vida*.

Junto a este tipo de desapariciones por medio de la muerte, podríamos considerar aquellos casos que por el contrario han hecho de la existencia una constante huida en vida: «Todo en mi vida no había sido sino una perpetua fuga» dice Sergio Pitol en un libro cuyo título nos puede resultar familiar, *El Arte de la fuga* (Pitol, 1997). O en permanente huida está otro personaje, Félix Ferrer: «me voy», dice al inicio y al final de la novela escrita en el año 2000 por el francés Jean Echenoz y que, a la postre, porta ese mismo título: *Me voy*. Pero Félix Ferrer no solo huye, se larga, está en perpetuo movimiento y búsqueda de una salida. Félix Ferrer es además artista, reconvertido a

galerista de arte, reconvertido a marchante de antigüedades y, más concretamente, de arte *paleoballenero*.

Como Manuel Borja-Villel (2017) escribiera, en la historia del arte moderno existe una tradición arraigada de autoexclusión en épocas y contextos geográficos y culturales muy diferentes. La literatura está repleta de personajes, ficticios o no, que se autoexcluyen y se marchan²⁵. Buena parte de esos casos fueron recogidos en dos libros, *Artistas sin obra. I would prefer not to* de Jean-Yves Jouannais (2014) y *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas (2000). En las páginas de estos libros se presentan un grupo de creadores que hicieron de su vida una fuga o bien que un buen día desaparecieron abandonando la producción, no haciendo obra, con una obra más bien escasa o, como también expresara Vila-Matas en el prólogo del libro de Jouannais, produciendo obra para sí mismos alejándose así de la lógica industrial adoptando una posición antagonista hacia sus mecanismos como un acto de protesta, un deliberado acto conceptual o una pura necesidad:

El libro manejaba una amplia lista de dandis o elegantes creadores que habían optado por la no-creación, personas que habían realizado obras para sí mismos en lugar de hacerlas para la lógica industrial. Allí estaban de entrada Vaché y Duchamp encabezando una amplia sucesión de artistas sin obra. Todos eran dandis y al mismo tiempo todos eran completamente shandys. Mi propia sombra cruzaba en cierto momento por el libro, pues mi conspiración aparecía citada en ella. (Vila-Matas, 2014, p.13-14)

²⁵ En la literatura y el cine son numerosos los casos de figuras que se marchan. A ellos se refiere David Le Breton con numerosos ejemplos, especialmente del cine japonés, en particular en el capítulo «Figuras literarias de la desaparición» en su libro *Desaparecer de sí*.

Efectivamente, la *conspiración shandy* escrita por Vila-Matas en 1985, incluida en el libro de Jouannais, es otro grupo de personalidades ligeras o, más que ligeras, *portátiles*, cuya supuesta conjura en los años 20 es narrada a caballo entre lo imaginario y lo real en *Historia abreviada de la literatura portátil*. Es este un grupo secreto digno de nuestra sociedad de complotados y dirigido por parte de la vanguardia artística del dadaísmo. El nombre de la comunidad, explica Vila-Matas en un asterisco a pie de página en su prólogo a *Artistas sin obra*, hace referencia al dialecto de algunas zonas del condado de Yorkshire, lugar donde el autor del *Tristram Shandy*, Laurence Sterne, vivió gran parte de su vida «y donde significa indistintamente alegre, voluble y chiflado» (Vila-Matas, 2014, p.13). Pero el nombre se basa igualmente en el modelo de *Boîte-en-valise* de Duchamp, una maleta que contenía reproducidas todas sus obras. El propio Duchamp formaba parte de esta comunidad²⁶. Porque, la máxima duchampiana de devenir *respirateur*, su condición de portable y su dedicación a la *acción perezosa* a la que se refiere Maurizio Lazzarato (2014) al hablar de su (rechazo al) trabajo, lo convierten sin lugar a dudas no solo en miembro destacado de la conjura shandy, sino también en claro exponente de los practicantes vitales de la fuga: «Fue alguien que practicaba la huida» declara Lazzarato aludiendo a que mientras en la Primera Guerra Mundial Duchamp marchó a Nueva York y a Argentina (en el primero de los exilios afirmaríamos que no se iba a Nueva York, sino que se marchaba de París, que era muy distinto), en la Segunda Guerra Mundial lo haría a Estados Unidos (2018).

²⁶ Duchamp aparece tanto en el libro de Jouannais como en *Historia abreviada de la literatura portátil* y *Bartleby y compañía*, pero también es referente en muchos más de los libros de Enrique Vila-Matas. El escritor incluso llegaría a admitir que su biblia personal desde hacía más de cuarenta años había sido *Conversaciones con Pierre Cabanne*.

Sea como sea, y como afirmaba Vila-Matas al referirse a los artistas sin obra de Jouannais, algunas de las características ligadas tanto a Duchamp como a muchos de los personajes que transitan por las páginas de los libros que nos ocupan aparecen también asociadas al dandi. Este fenómeno emerge cuando la burguesía se impone como nueva clase dominante pero que trata de refutar la ley de la moral burguesa de la producción. En *El hombre rebelde* Camus (1978) dedica un apartado a «*La révolte des dandys*» y se refiere a ellos como aquellos forjados en la singularidad y la negación: «El petimetre²⁷ es por función un opositor. Solo se mantiene el desafío (...) El petimetre se reúne, se forja una unidad, mediante la fuerza misma de la negación» (p. 53). Es así como podría pensarse que si el dandi por definición es aquel atado a su imagen y las apariencias, pero también a la singularidad y la permanente rebeldía, en el reino de la pose y el *selfie* actual quizá, tal vez —y esto es pura conjetura—, al dandi le daría por rechazar tal ordinariez en su brillante indiferencia.

El dandi, como explica Alan Pauls (2013) en el prólogo a un libro más reciente sobre dandismo, desconfía de todo aquello que se da por sentado. El dandi, continúa, no tanto contradice como postula alternativas en objeciones alejadas de cualquier esfuerzo y de cualquier productividad. Para Pauls, Bartleby sería el dandi supremo «y su lema "Preferiría no hacerlo" la divisa innegociable del dandismo. Es lo que advierte Francis Jesse, primer biógrafo de Brummell, también dandi, en la extraña trayectoria de su biografiado: cómo persiste en la renuncia» (Pauls, 2013).

²⁷ En la traducción de 1978 el capítulo se denominó «La rebelión de los petimetres». Aunque aquí petimetre y dandi se consideran sinónimos, la versión original francesa se tituló «*La révolte des dandys*», y el término dandi se preferiría en traducciones posteriores.

Podría decirse que en gran medida todos los libros de Jouannais y de Vila-Matas muestran personajes y creadores que en diversos sentidos parten, desaparecen, se exilian y, sobre todo, se sitúan en algún lugar *otro* dada una subjetividad que no es acorde a la de la modernidad. Basta recordar, por ejemplo, la propuesta comisariada por Jouannais en la Biennial de Venecia de 1995 sobre la infamia, su exitoso *L'idiotie* (2017a) en 2003 o su más reciente *El uso de las ruinas* (2017b). En cuanto a Enrique Vila-Matas podemos afirmar que tanto él como sus propuestas transitan constantemente al borde del abismo, tendencia que se materializaría no solo en un libro que despeja cualquier sospecha, su *Exploradores del abismo* (2007), sino también en el ya citado *Suicidios ejemplares* (1991), *El Mal de montano* (2002), o incluso en su reciente *Esa bruma insensata* (2019), por nombrar solo algunos. De entre todos ellos, la obsesión por desaparecer se convierte en el centro de la obra como en ningún otro caso, en *Doctor Pasavento* (2005). En dicha novela el protagonista inicia un viaje de desaparición para tratar de convertirse en su héroe moral, el escritor Robert Walser. Es bien conocida la vida de Robert Walser, autor discreto que pasó toda su vida disminuyendo hasta desaparecer por siempre el día de Navidad sobre la blancura de la nieve. El escritor que prefería la letra menuda y el paseo, y que se ausentaba en la misma escritura según expresara Walter Benjamin (Vila-Matas, 2005, p.110), optó los últimos años de su vida directamente por retirarse del todo y dejar de escribir.

Y siguiendo la figura de Walser sería posible examinar, en primer lugar, algunos casos que consisten precisamente en hacerse a un lado, en desplazarse del foco de atención y disminuir. Una especie de borrado voluntario consistente en alejarse, pasar desapercibido, menguar, volverse invisible. Dos eran las posibilidades para Kafka en

este sentido: «volverse infinitamente pequeño o serlo. Lo segundo es perfección, o sea, inactividad; lo primero, inicio, o sea, acción» (Canetti, 1981, p.100). El interés de Kafka por la desaparición se encuentra en muchos de sus relatos y se abordaría directamente, por ejemplo, en la novela que iniciara en 1911 titulada *América*, nombre que le pusiera Max Brod pero que en realidad debería haberse llamado, según preveía Kafka, *El desaparecido*. El propio Kafka, dice Elias Canetti, se ejercitaba en distintos modos de desaparecer:

[...] él recurría a la *desaparición*; aquí se pone de manifiesto el aspecto positivo de su delgadez, por la cual, como sabemos, solía sentir desprecio. Mediante la disminución física se restaba, poder a *sí mismo* y, por lo tanto, tomaba menos parte en él. Este ascetismo también iba dirigido contra el poder. La misma tendencia a desaparecer se observa en relación con su nombre. En dos de sus novelas, *El proceso* y *El castillo*, reduce su nombre a la inicial K. En las cartas a Felice ocurre asimismo que el nombre se va reduciendo más y más y al final desaparece por completo. (1981, pp. 184-185)

Si asumimos las palabras de Canetti, también esta acción es subversión por retirada. Ser o hacerse pequeño *hasta alcanzar la verdadera estatura*, como dijera Bolaño, es la opción de los discretos, tal vez los introvertidos, los retraídos o los tímidos, quienes en ocasiones, conscientemente, encuentran en su acción y en la vuelta hacia la interioridad una confrontación con el poder.

Sabemos de casos paradigmáticos en escritura, como el de Thomas Pynchon, escritor de culto que siente verdadera aversión por los medios; o Salinger, creador de una única novela que le valió su fama y cuya aversión a los medios era tan feroz como la de Pynchon. También el propio Proust, quien permaneció recluido en el 102 del bulevar

Hausmann en París durante 15 años para poder dedicarse por completo a la escritura de su obra magna *En busca del tiempo perdido*.

Esta forma de reducción va muchas veces ligada a un deseo, en cierto modo, hacia la soledad. Así lo decía Luder, el alter ego del escritor Julio Ramón Ribeyro cuando afirmaba que solo pueden ser libres los solitarios (Ribeyro, 1989). Algo así decía Álvaro de Campos, el heterónimo de Pessoa «¡Dejadme en paz! No tardo, que yo nunca tardo... / ¡Y mientras tarda el Abismo y el Silencio quiero estar solo!» (Pessoa, 2019a, p.58).

Y, junto a la soledad, la preferencia por lo preciso, lo mínimo, *lo poco*, sobre todo por el silencio. Walter Benjamin cuenta una historia de Arnold Böcklin, pintor suizo y autor de *La isla de los muertos*. Según dice, Böcklin se encontraba un día reunido junto a su hijo Carlo y el escritor y poeta Gottfried Keller en un café, como solían hacer habitualmente, en una tertulia que era conocida por su laconismo. Cuenta Benjamin que como en otras ocasiones, también entonces reinaba el silencio. Tras un largo rato de estar reunidos, el hijo de Böcklin dijo «Hoy hace calor», a lo que tras otro largo rato, su padre respondió «Y no corre el aire». Finalmente, pasado otro largo rato, Keller se levantó diciendo: «No quiero beber entre charlatanes» (Benjamin, 2010).

Pero, como también hiciera Walser, podríamos hablar en segundo lugar de creadores que en un momento dado dejan de hacer. Sería el caso de Juan Rulfo, Carmen Laforet, Jacques Vaché, por supuesto Rimbaud. Durante trece años Verdi no escribió ninguna ópera, ni tampoco publicó nada durante diez años Stéphane Mallarmé. También pienso en el director de cine Béla Tarr, en el abandono de la composición a los cuarenta años de Rossini o en el reconocido pianista canadiense Glenn Gould. Este singular músico se retiraría por siempre de los escenarios a la edad de 32 años tras un recital de piano en el Wilshire Ebell Theatre de Los Ángeles el 10 de abril de 1964. En su último

concierto incluiría en su repertorio *El arte de la fuga* de Johann Sebastian Bach, última obra a su vez del maestro alemán que quedó inconclusa. Pienso de nuevo y especialmente en Duchamp *respirateur*. Duchamp dejó de producir —aunque sabemos que lo siguió haciendo durante toda su vida en secreto— para dedicarse a jugar al ajedrez.

Pienso en la voluntad de superar el arte y el progresivo alejamiento de los miembros de la Internacional Situacionista, y en gran parte de la vanguardia argentina de los 60, quienes se sintieron interpelados a pasar a la acción política directa y abandonaron la escena artística incorporándose a experiencias semiclandestinas (Longoni, 2011). Pienso especialmente, dentro de este grupo, en Roberto Jacoby, quien a finales de esa década abandonó las artes visuales para unirse como investigador al CICSO, Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales, puesto que «no sentía el impulso de participar como militante armado o militante de barrio, sino como investigador» (Jacoby, 2013). Jacoby se pasó a la investigación y la escritura, a lo que más adelante añadiría la creación de letras de canciones para el grupo rock virus y ayudaría a crear redes de artistas, micro sociedades, impulsaría diversas publicaciones y un largo etcétera... tras lo que volvería al arte tiempo después. Y también como parte de este grupo de vanguardia argentina pienso en Oscar Masotta, quien jamás se consideraría artista. De hecho, tan solo realizaría tres obras en su vida y todas en un mismo año. En realidad Masotta fue más bien conocido por introducir en el mundo hispanohablante las investigaciones del psicoanalista Jacques Lacan y es precisamente este aspecto el que le hace aparecer —fugazmente por su puesto— en la novela *Doctor Pasavento*²⁸ de Vila-Matas.

²⁸ Masotta aparece citado en *Doctor Pasavento* de Enrique Vila-Matas como profesor que impartiera clases y difundiera en Barcelona el pensamiento de Lacan.

Tampoco Olga L. Pijoan, la más conceptual y la más Fluxus de todos los artistas del arte conceptual catalán según Pilar Parcerisas (1999), se consideraba en ocasiones artista –aunque participó en numerosas exposiciones– y de hecho abandonó la práctica artística bien pronto. Es más, en sus obras ya se iba marchando, haciendo que su cuerpo en ocasiones desapareciera. A esta lista de deserciones podríamos añadir otros artistas reunidos por Martin Herbert (2016) en un reciente libro titulado *Tell Them I said No*. En el listado de Herbert aparecen nombres que podrían distribuirse en las formas de desaparición aquí señaladas o cumplirían en una misma persona varias de esas formas. Sería el caso de Agnes Martin, una pintora esencialmente solitaria que se apartó de la agitada vida social neoyorkina a finales de la década de los sesenta para terminar su vida en una especie de lugar para artistas retirados en Taos (Nuevo México) donde el taoísmo era tomado como forma de vida. Aunque tan solo abandonó la práctica artística durante poco tiempo, la influencia de la filosofía oriental, el gusto por el silencio, el deseo de alejamiento del mundo le acompañaron hasta el final.

Del mismo modo podríamos hablar de Charlotte Posenenske, cuya obra no puede entenderse alejada de los movimientos sociales y las preocupaciones de su época, finales de la década de los cincuenta y hasta 1968. Sus esculturas modulares permitían que el *consumidor* las modificase a su voluntad de manera que se diluía la figura de autor. Además Posenenske deseaba que sus obras fueran *replicables* y se oponía a la especulación poniéndolas a la venta por el coste del material. En 1968 abandonó la práctica artística para dedicarse al trabajo como socióloga, especializándose en el ámbito del trabajo y la producción industrial (Morgan, Lowry, Chu, 2019-2020). Albert York, Stanley Brouwn, David Hammons, Lutz Bacher, Christopher D’Arcangelo, Laurie Parsons, Cady Noland y Trisha Donnelly son otros de los nombres que aparecen en las páginas del libro de Herbert.

Y pienso también en Tehching Hsieh y Lee Lozano. Tehching Hsieh es un artista solitario, silencioso, discreto, un outsider del arte y de la vida según afirma él mismo (Hsieh, 2020). Su figura engloba algunas de estas retiradas a lo largo de su trayectoria como artista. En realidad todo su trabajo, que es su vida, es una concatenación de retiradas. En la primera de la serie, *One Year Performance 1978-1979 (Cage Piece)*, Hsieh se retiró directamente de la sociedad. Se encerró en una jaula con elementos mínimos y sin contacto con el exterior a excepción de las visitas de un público restringido una vez al mes con quien no interactuaba y de un amigo que tomaba una foto y le proporcionaba comida y ropa limpia diariamente. Otra de las acciones de un año de duración, *One Year Performance 1980-1981 (Time Clock Piece)*, consistió en pulsar un reloj cada hora y tomarse una foto, mientras que su tercera pieza, *One Year Performance 1981-1982 (Outdoor Piece)* trataba de no entrar nunca bajo ningún edificio o refugio, lo que le llevo a vagar por las calles de Nueva York con una mochila y un saco de dormir hiciese frío o calor. En *Art/Life One Year Performance 1983-1984 (Rope Piece)* el artista se ató con una cuerda a la artista Linda Montano, junto con quien tenía que estar en todo momento pero a quien no podía tocar nunca. Y en su pieza *One Year Performance 1985-1986 (No Art Piece)*, Hsieh se impuso no hacer, ni leer, ni hablar, ni ver nada de arte.

*Estoy solo en el mundo. Ver es estar alejado. Ver claro es detenerse. Analizar es ser extranjero.
Todos pasan sin ni siquiera rozarme. Sólo hay aire a mi alrededor. Me siento tan aislado que
puedo palpar la distancia entre mí y mi presencia.*

Fernando Pessoa, Libro del desasosiego, (1913-1935) 1982.

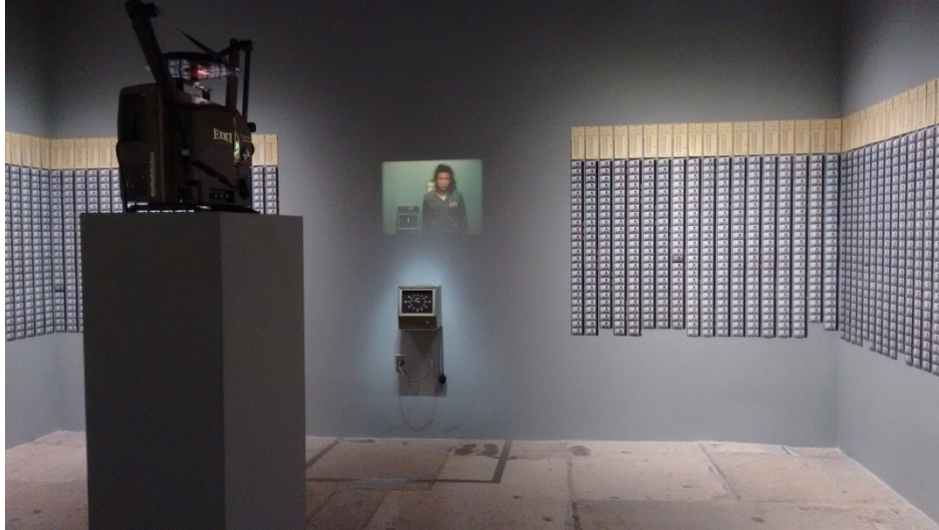


Fig. 9 Tehching Hsieh, *One Year Performance 1980-1981 (Time Clock Piece)*. En exposición *Tehching Hsieh. Doing Time*, comisariada por Adrian Heathfield, 57ª Bienal de Venecia 2017, Pabellón de Taiwán. Fotografía propia.

Como decimos, las performances de un año de duración convierten su aislamiento, en cierto modo, en obra de arte en un proceso vital y artístico de reducción y supresión. Cada una de sus acciones tienen mucho que ver con la exploración de la resistencia física y mental llevada a los límites, con una preocupación manifiesta por el transcurrir del tiempo y por un uso del mismo no productivo. De hecho, el propio Hsieh las consideraba una forma de pasar el tiempo: «It doesn't matter what I do, I pass time» (Menegoi, 2007).

Pero del mismo modo, realizar estas acciones le permitía algo para él fundamental, mantenerse en un espacio alejado, en un lugar protegido y al margen del resto de realidad. Así lo hacía notar cuando afirmaba en una entrevista: «I felt depressing after I finished *Outdoor Piece*, and I felt the same after the other pieces, because of emptiness as well as having to come back to normal life and dealing with the reality»

(Menegoi, 2007) ¿No era suficientemente real la experiencia de estar todo un año sin techo? se preguntaba seguidamente el redactor de la noticia, ¿puede la rutina cotidiana ser peor que todo un invierno de temperaturas heladas y a la intemperie?

Entre ellas, la última obra y en la que consigue un aislamiento más prolongado es *Thirteen Year Plan (1986-1999)*. El 31 de diciembre de 1986, día que cumplía 36 años, declaró que durante 13 años realizaría obras de arte pero no las haría públicas, entrando de este modo en el anonimato. Y eso es lo que hizo. Hasta que el día después de su 49 cumpleaños, el 1 de enero de 2000 mostró una nota en la que se leía con letras pegadas: «I Kept myself alive. I passed the Dec 31, 1999.» (Hsieh, 2020). Cuando años después fue preguntado sobre el trabajo realizado durante los trece años de silencio, Hsieh se refirió a una obra inconclusa destinada a la desaparición. En el año 2000 abandonó la creación artística en un último y por el momento definitivo gesto de retirada.

De Lee Lozano se puede decir que fue una artista que, como Hsieh, siempre se estuvo yendo. Lo hizo poco a poco durante la década de los sesenta hasta documentar sus apariciones finales en 1969 en *General Strike* y despedirse del todo con *Drop Out Piece* en 1972, renunciando con ello explícitamente a formar parte del sistema del arte. Manuel Borja-Villel (2017) explica que aunque la determinación de Lozano se inscribe como en otros casos en la ya nombrada tradición de autoexclusión en la historia del arte moderno, su renuncia se distingue de otras y, para ilustrarlo, Borja-Villel pone el ejemplo de Baudelaire, Rimbaud y Gauguin. Si para estos artistas el abandono de la comodidad burguesa (yendo a islas exóticas en el caso de Gauguin) era un acto de liberación, en relación a Lee Lozano se pregunta «¿cómo y a dónde huye una artista que vive en un entorno, tanto artístico como político, revolucionario?» (p.7).

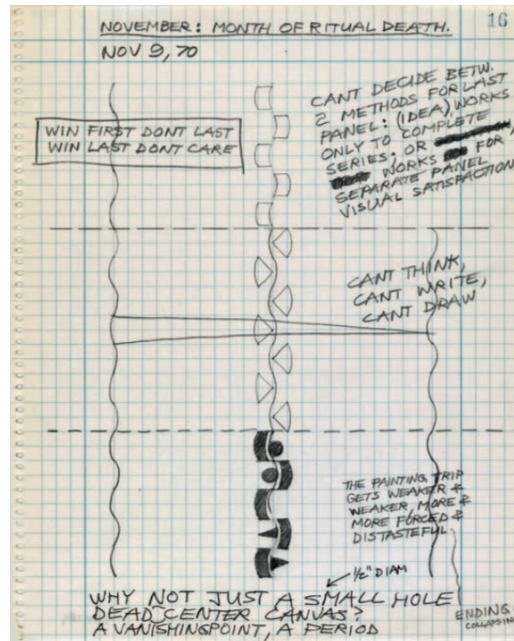


Fig. 10 Lee Lozano, *Private books* (detalle), 9 de noviembre de 1970. Fotografía: Borja-Villel, M. y Velázquez, T. (Coms.). *Lee Lozano. Forzar la máquina* [Catálogo]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Efectivamente Lee Lozano mantuvo una activa vinculación con la escena contracultural norteamericana de los años sesenta. Pero, explica Borja-Villel, las corrientes críticas con sus enunciados transformadores eran asimiladas por el sistema del arte, de modo que «estas prácticas estaban contribuyendo a reproducir el orden de cosas contra el que aparentemente se rebelaban» (p.9). En este contexto, la renuncia de Lozano fue entendida de manera consciente como lo único verdaderamente revolucionario que podía hacer: «Su repliegue, por tanto, no es un mero gesto de claudicación nihilista. Tiene que ver con la asunción de que cualquier posible horizonte emancipatorio pasa por una transformación radical del yo» (p.9). Su decisión fue la respuesta a la voluntad

de no querer ser absorbida por el sistema: «Era la única salida que le quedaba» (p.9). Su retirada fue, como la retirada de Gloria en *Danzad, danzad, malditos*, un desafío a la lógica del capital de la única manera que en un contexto determinado podía hacer. O, en sus propias palabras anotadas en un boceto: ¿Por qué no solo un agujerito en el centro del lienzo? un punto de fuga, un punto y final (p.22 y 53).

Hoy la invisibilidad no parece una característica apropiada para alcanzar el éxito que se persigue como artista e incluso podría decirse que es del todo contraproducente. De este modo, podríamos buscar casos recientes de rechazo pero que son habitualmente discutidos en términos de estrategia comercial. Un ejemplo, a medio camino entre el alejamiento y la ocultación que veremos después, es el del artista urbano que desde hace dos décadas prefiere mantener su anonimato, el misterioso pero aún así el (hiper) mediático Banksy²⁹. Pero también el de Tino Sehgal, quien se resiste a las redes sociales, prefiere no dar entrevistas ni que se registren sus propuestas. Sehgal proviene de una formación en danza contemporánea, pero también de estudios en economía política. Este peculiar cruce de caminos coloca al artista en una particular posición de creación en la que no solo, como veremos, sus propuestas son momentos y gestos, coreografías en el espacio con actores que envuelven al espectador y lo hacen partícipe, que prefiere prescindir de objetos puesto que considera y afirma que ya no necesitamos más, sino que además en el fondo de estos planteamientos existe un cuestionamiento sobre el sistema del arte y la

²⁹ En esta tesis aparecerán artistas como Banksy, pero también Ai Wei Wei o los hermanos Jake y Dinos Chapman, creadores cuestionados por las contradicciones que su trabajo o figura encierran. Incluimos de manera consciente estos perfiles (que son algunos entre los muchos que podríamos citar) por considerar que son ejemplo de cómo los supuestos de ocultamiento, destrucción, reducción o desmaterialización se han incorporado al mercado y a las posturas que, en sus inicios y con tales estrategias, se pretendían rechazar. Nuestra intención es pues que esta dualidad quede reflejada en el trabajo y a ella apuntaremos en ocasiones.

mercantilización de este sector, así como de las vías en las que se difunde y se recibe, algo que remite a los artistas conceptuales de los años 60 y 70. Sehgal, consciente de que el trabajo radical de esos artistas pasó a ser asimilado por aquello a lo que se enfrentaban, adopta una postura con la que, más que oponerse, juega con el sistema del que forma parte. Así, las propuestas de Sehgal no solo se muestran en instituciones o se inspiran de la historia del arte, sino que hacen del propio mecanismo de venta una obra de arte llevando al extremo la cuestión de la inmaterialidad y haciendo que las obras, efímeras aunque seriadas, se vendan mediante contratos orales. A pesar de esta ausencia de texto escrito, de que el artista prefiere no utilizar catálogos ni textos en sus exposiciones, no registra las acciones ni siquiera concede demasiadas entrevistas, el uso de la palabra es habitual en sus proyectos tomando la forma, en muchas ocasiones, de preguntas que formulan actores al espectador.

Se generan tanto en Banksy como en Sehgal evidentes contradicciones. Porque más allá del alejamiento y la distancia, en un mundo tan saturado y rápido como el actual, cuesta imaginar este tipo de retiradas como compromiso. Es más, es posible que cada día se produzcan deserciones y que nadie ni siquiera las advierta.

3.1.1.2 Ocultarse.

Desde luego, evaporarse no resulta tarea sencilla. Algunos libros ofrecen guías a través de las que alguien puede, por ejemplo, eliminar su huella en internet. Una opción es pues seguir *las reglas de la desaparición*. Otra opción sería hablar, más que de alejamiento, de una tendencia de ocultamiento a través del despiste o del juego de la impostura. Esta modalidad, que es una desaparición tras la máscara, es también señalada por José A. Sánchez, quien explica que en ocasiones, portar una máscara, es decir, asumir un personaje público, «puede dar más libertad que intentar expresarse

con autenticidad. Es más, a veces no hay otro modo de comprender la realidad y de implicarse en ella que asumiendo una máscara social» (Sánchez, 2015a).

En este sentido, serían muchos los casos de personas célebres que se ha creado una identidad ficticia como salida temporal o acto de resistencia existencial para desprenderse finalmente de su identidad. En ocasiones algunos autores debieron, se vieron forzados o simplemente decidieron firmar sus obras bajo seudónimos, apócrifos, alias o bajo el genérico *anónimo*. El propio relato *Bartleby, el escribiente* apareció publicado por primera vez en dos partes, en los números de noviembre y diciembre de 1853 de la revista *Putnam's Magazine*, de forma anónima.

Y si se trata de escritoras y creadoras, el ocultamiento del nombre tras seudónimos, anónimos etc. a lo largo de la historia ha adquirido un especial cariz. Es conocida la cita atribuida a Virginia Woolf sobre los anónimos: «Me atrevería a aventurar que Anónimo, que tantos poemas escribió sin firmarlos, era a menudo una mujer». Casos como el de J.K. Rowling, quien afirmara que al inicio ocultaba deliberadamente su nombre, o artistas como Àngels Ribé, quien en sus inicios firmaba A. Ribé por considerar que ser mujer artista era hacia los años sesenta una desventaja, dan buena cuenta de este hecho³⁰.

Nombres como Elston Gunn, Blind Boy Grunt, Lucky Wilburry, Elmer Johnson, Bob Landy, Robert Milkwood Thomas, Tedham Porterhouse, Jack Frost o Sergei Petrov – co-guionista de la película *Masked and Anonymous* (2003)– fueron utilizados a lo largo de su trayectoria musical por Bob Dylan, quien en realidad se llamaba Robert Allen

³⁰ Es una ocultación deliberada pero también forzada, dado que las circunstancias que lo producen son involuntarias.

Zimmerman y quien además, sea dicho de paso, estuvo desaparecido por más de un año tras un misterioso accidente de motocicleta.

Y en esta forma de ocultamiento detrás de un nombre, es también llamativa la práctica de creación de alter egos y heterónimos. En este ejercicio cabría destacar sin duda al ya nombrado Fernando Pessoa, quien llegó a crear decenas de ellos, entre los cuales también incluía mujeres. Habría que decir que en el caso de los heterónimos de Pessoa no se trataría tanto de enmascarar u ocultar como de crear una especie de extensión de uno mismo con biografías y personalidades poéticas propias, algo que permitía a su autor adentrarse en múltiples identidades y estilos.

Otro caso célebre sería el de Rose Sélavy, alter ego de Duchamp, quien nace en 1920 y que puede entenderse como un intento tanto de ser otro y de cambiar de identidad —«Nunca me interesó verme reflejado en un espejo estético. Mi intención fue siempre la de escaparme de mí mismo» (Cecchetto, 2012, p.20)—, como de posicionamiento reivindicativo y de ruptura de los roles establecidos, entre ellos el de la actividad y acción, que desde la antigüedad ha sido identificada con hombres (Lazzarato, 2014). Es más, Rose Sélavy materializa el deseo de un cambio de sexo y de religión, puesto que se trata de una mujer con un nombre utilizado a menudo por personas judías. El nombre procede de un juego de palabras. Mientras Sélavy procedía de las palabras *C'est la vie*, Rose podía recordar tanto a las palabras *rose*, *eros* o *arrosee*, como a su procedencia de un cuadro de Picabia:

Rose era un nombre horrible en 1920. La doble "r" viene del cuadro de Picabia, ya sabrás, *l'Oeil cacodylate* (...). Creo que puse "Pi Qu'habilla Rose Sélavy", la palabra "arrosee" necesitaba dos eres y me gustó mucho la segunda ere. *Pi Qu'habilla Rose*

Sélavy. [Lo que en realidad dice es: “*en 6 qu’habillarose Sélavy*”] Era puro juego de palabras. (Cabanne, 2010, p.59)

Desde el punto de vista de Maurizio Lazzarato, firmar con el nombre de Rose Sélavy o con el de ambos puede considerarse una operación para escapar a las clasificaciones y eludir subyugaciones entre las cuales se encuentra también la identificación con una profesión. Así, a una pregunta de un entrevistador sobre cuál consideraba que era su profesión, puesto que rechazaba ser llamado pintor o escritor, Duchamp respondía que no entendía el porqué era necesario clasificar a las personas. Ni siquiera él podía saber lo que era: «A human, quite simply, a “breather”» (Lazzarato, 2014, p.28). Es quizá por ello que en la placa conmemorativa en el que fuera su estudio en el 210 West 14th Street de Manhattan desde los años cuarenta hasta su muerte, aparece una especie de relieve de Duchamp en el que no se sabe muy bien ni quién es, ni qué está exactamente haciendo. A Duchamp no le podría haber gustado más su singular placa.

*Pensar en dejarlo, buscarme algo
Donde nada esté a mi cargo y mi mente a salvo
Me he vuelto loco, eso ya es un hecho
Me he comido mi cabeza y una mano en el pecho
Pensar en dejarlo, toa' la vida escuchando
¿Qué te pasa Tote? ¿En qué estás pensando?
Estoy valorando esta locura
Esta impostura me esta matando.*

Toteking, Bartleby & Co., 2018.

Este deseo de huida de la identidad es la de Rimbaud cuando escribiera en las cartas de 1871 a su amigo y poeta Paul Demeny «*Je est un autre*»; pero también la completa disolución según lo hiciese Satie y su insólita forma de presentación: «Me llamo Erik Satie, como todo el mundo». Ese deseo se manifiesta también en el uso de

pseudónimos colectivos –como Tiquun o Comité invisible– o, más bien, en la idea de condividuo, esto es, singularidad múltiple: El nombre Luther Blissett, quién se suicidó tras el común acuerdo de sus integrantes en 1999 y después, en el año 2000, se convirtió en Wu Ming (anónimo en chino), ha sido utilizado por cientos de artistas y activistas. Pero también estarían los casos de Karen Eliot o Monty Cantsin, entre muchos otros, nombres que pueden ser tomados por cualquiera. Conocido es Anonymous y, más recientemente, ha surgido el de Chus Martínez. Aunque al leer este nombre las personas vinculadas al arte contemporáneo rápidamente pensaremos en la exitosa comisaria –o los lectores de Vila-Matas lo hagan en el personaje que aparece en *Kassel no invita a la lógica* inspirado en ella–, lo cierto es que este nombre está siendo cada vez más utilizado en corrientes plagiaristas y neoistas, movimiento éste influenciado por el futurismo, dadá, Fluxus y el punk y que se desarrolla desde la red de arte postal de la década de los setenta (Home, s.f.). El escritor Stewart Home, quien participara de la corriente del neoismo en los ochenta y noventa bajo distintas identidades colectivas, se refiere a ellas como la creación de una nueva identidad a partir de la suma de sus componentes (Home, 2018).

El principal objetivo de Home, y el de los neoistas en general, es el de acabar con el capitalismo. Para ello, su primer impulso fue el de destruirlo todo pero, como explica, «me fui dando cuenta que aunque la destrucción es ya de por sí un acto creativo, es del todo insuficiente» (2018). Así que después lo intentó con la creación colectiva, pero tampoco le convenció. «Es muy difícil la creación colectiva cuando están de por medio egos muy acentuados» (2018). Luego pasó a la provocación, que ve algo agotada, y al plagio, que es el método y la estrategia que no ha dejado de utilizar.

Junto al plagio, lo cierto es que en Home, así como en tantos otros personajes de Vila-Matas y las autoficciones de estos y tantos otros autores, hallamos también la

impostura como estrategia de huida de la identidad o del «llega a ser lo que eres» que diría López Petit. Frente a las consignas publicitarias y de subjetividad contemporánea en las que se nos insta una y otra vez al éxito individual, al ya nombrado yo-marca, al ser alguien o ser ante todo *yo misma*, buena parte del arte y la literatura de nuestro tiempo «ahonda en el misterio de una identidad personal necesariamente fragmentada, siempre en devenir, gozosa en su propia escala de variaciones. Se olvidan del rentable yo requerido por los anuncios comerciales y deciden recrearse (en el doble sentido del término) en el juego del otro» (Auster, Calle, Echenoz, Gifford, Klee, Vila-Matas, 2010, p.11). La impostura puede tomar forma a través de múltiples combinatorias en torno a las ideas «del imposible original, el placer de la impostura, la primacía irreductible de la copia, el difícil arte de la imitación o la sana reinención del plagio³¹» (Auster, Calle, Echenoz, Gifford, Klee, Vila-Matas, 2010, p.11).

En el sentido de la impostura y la mentira, concluirá Home: «Desde que el mundo se ha desencantado y ya nada significa nada, las mentiras son el único camino para aproximarse a la “verdad” y, por tanto, poder conseguir que la vida sea algo fabuloso» (Home, 2018).

En cuanto al plagio, es popular la defensa que de él hace como estrategia creativa el poeta y docente Kenneth Goldsmith ante la abundancia de lenguaje (Goldsmith, 2015). También Elaine Sturtevant lo tenía claro. Esta artista, retirada voluntariamente en los 70 del mundo del arte por una década y olvidada involuntariamente por algunos años más, es conocida por sus trabajos de apropiación, aunque ella prefería llamarlos simplemente repetición o copias de obras que eran a su vez copias de elementos procedentes de los medios de masa y la sociedad del consumo. Con las repeticiones,

³¹ La cuestión de la repetición será retomada en el subapartado «Tercer acto. Hacer de nuevo».

Sturtevant exploraba en los conceptos de originalidad, autenticidad y autoría. Para la artista, quien prefería obviar su nombre de pila e inventaba habitualmente su biografía, el arte era tomado como partitura que necesita ser activada (Eeey, 2014-2015).

Entre las máscaras actuales debemos por supuesto destacar aquellas ligadas a las redes sociales y las tecnologías, espacios donde la impostura, el plagio, la copia, incluso el anonimato han encontrado un terreno idóneo y múltiples formas de manifestación. Los *nickname* o *Nick* son abreviaturas para identificar a una persona de modo alternativo al propio nombre. Esta posibilidad ha sido desde el inicio utilizada por algunos usuarios como herramienta de ocultamiento o de construcción, en ocasiones, de identidades ficticias.

Incluso, aun con un nombre o una identidad que se supone *la verdadera*, a través de redes como Instagram se construyen por medio de imágenes que podríamos denominar *de la felicidad* un mundo que no existe más allá de lo virtual. Vidas aparentemente perfectas, en estudiadas poses perfectas, con sonrisas perfectas que solo viven en la pantalla a pesar de mostrarse como reales. Es por ello que también desde el principio, la red ha sido objeto de la mirada de artistas, quienes se han apropiado de sus posibilidades como campo de subversión y experimentación de creación de narrativas o de identidades ficticias³². Ejemplo de ello serían proyectos como el de Laís Pontes y su obra *Born Nowhere*³³ de 2011 donde la red Facebook es utilizada para crear diferentes identidades de mujeres que no existen realmente a partir de la intervención de su propio retrato; el proyecto de Intimidación Romero, que

³² Este tema es tratado con mayor profundidad y con ejemplos en la tesis de José Luis Ortega Lisbona *La invisibilidad del presente*. Ortega, José Luis. (2018). *La invisibilidad del presente. Prácticas artísticas y espacios virtuales en la época de la web 2.0*. (Tesis Doctoral). Valencia: Universitat Politècnica de València.

³³ <https://www.facebook.com/Project.Born.Nowhere>

también a través de Facebook aborda la problemática de la identidad pero desde el anonimato de la autora; y sobre todo el de Amalia Ulman en 2014, *Excellences & Perfections*³⁴, donde a través de Instagram se desarrolla día a día y durante cinco meses una narrativa ficticia sobre su propia cotidianidad adoptando hábitos y costumbres de *influencers* y *celebrities*. Este proyecto tiene puntos de conexión con el trabajo de Cindy Sherman, quien a lo largo de su carrera ha presentado una profusa exploración sobre la construcción de la identidad contemporánea y la naturaleza de la representación. En la última década, Sherman ha trasladado su indagación a las redes sociales y al entusiasmo de sus usuarios por los *selfies*. Así, en ocasiones de manera grotesca, en ocasiones monstruosa, sus autorretratos son manipulados hasta el extremo, no sin que por ello dejen de recordar a las imposturas del resto de usuarios en esta y otras plataformas.

*People are strange when you're a stranger
Faces look ugly when you're alone
Women seem wicked when you're unwanted
Streets are uneven when you're down.*

The Doors, People are strange, 1967.

Fingir, como el investigador José A. Sánchez añade, puede ser un modo de confrontar una realidad que nos desborda. Por fingir se refiere también aquí Sánchez al oficio del actor, algo que nos permite decir y hacer cosas que podrían tener consecuencias terribles dichas sin máscara (Sánchez, 2015a). En este sentido podríamos pensar no solo en el oficio del actor, sino en el ejercicio mismo del artista, a través de cuyo *rol* se le permite *actuar* y proponer situaciones por medio de su creación que serían impensables en otros ámbitos. Y pienso entonces que no sabría decir si en los artistas

³⁴ <https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections>

fue antes la necesidad de repensar, agrietar, hacer pensar, jugar, escapar e incomodar desde el arte o esa necesidad vino con la identificación del rol estereotipado asociado a ese oficio. Sea uno u otro caso, una frase que leyerá en *El Mal de Montano* me parece aquí oportuna y quizá pueda ofrecernos una clave de respuesta: «se me ocurre ahora, la crónica elegante de cómo los inadaptados acaban tarde o temprano moderándose y uniéndose y creando arte» (Vila-Matas, 2002, p.25).

Es más, fingir, dice Sánchez, también se refiere a *fingere* que «como recordó Jacques Rancière, significa del mismo modo “forjar”, construir ficciones, recomponer los fragmentos de la realidad efectiva de acuerdo a una lógica diversa» (Sánchez, 2015a). En este sentido «“Fingere” nos permite resistir la lógica del invasor, del colonizador, reconfigurar la realidad de acuerdo a una lógica diferente a la suya, producir una realidad alternativa» (Sánchez, 2015a). Sánchez se pregunta si aceptar la realidad del poderoso no es ya someterse a su poder, y agrega:

La realidad del poderoso puede ser quebrada mediante la denuncia, poniendo de relieve su falsedad, su discordancia con lo real. Y en ese caso son útiles las “prácticas de lo real”. Pero la realidad del poderoso puede también ser quebrada contraponiendo a esa fantasmagoría que se nos impone como “realidad”, “realidades” alternativas resultantes de las “prácticas de la ficción” [...] o de las prácticas poéticas. (Sánchez, 2015a)

El teatro, la escritura, las artes visuales y resto de ámbitos artísticos, ya sea fundiéndose con la realidad, ya sea como prácticas de la ficción dentro de ella, permiten hacernos un mundo o agrietar, al menos, el existente.

3.1.1.3 Empeñarse en fracasar.

Y entre las formas de huida, la de la voluntad del fracaso es de las más enigmáticas y persistentes. Es una obstinada fuga hacia la nada. Bien mirado y como diría Beckett, ser artista es fracasar. Es más, el hecho de vivir ya lo es: «All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better» (Beckett, 1989, p.101).

Lo que ocurre es que hoy, en la época del culto al éxito y la sonrisa impostada, con el triunfo de la ideología de la felicidad (Berardi, 2003) el fracaso provoca en general urticaria: es de mal gusto, feo, de él se huye, se maquilla, no ha lugar. Surge la figura del *coach* que te acompaña hacia el éxito. Frases amables en los más diversos contextos. De hecho, no es difícil encontrar la frase de Beckett en tazas de desayuno con simpáticas letras animando el día o combinadas con fondos diversos, incluso con la cara de Beckett, en cientos de post en Instagram. Ni siquiera es difícil encontrar camisetas con la frase de Bartleby. Como afirma Berardi (2003) en el libro *La fábrica de la infelicidad*, la publicidad se encarga de que todo aquello que es inadecuado, incluido el fracaso, se convierta a través de una llamada al consumo y se adecúe para así hacer posible la felicidad que parece escapar.

Tampoco es que en el artista el fracaso goce ya de lugar privilegiado como también defendiera Beckett. El artista comparte sus éxitos, y sus procesos –que también deben parecer exitosos– son reclamos en las redes para captar la atención, para parecer que no se para. El fracaso ya no tiene nada de oportunidad, sino que, diría Vila-Matas, «ha pasado a ser simplemente un puro y duro fracaso» (2010).

Fracasar puede definirse como la no obtención de algo que se esperaba. Y lo que se espera, ya se sabe, no suele resultar espontáneo, inocente, sino más bien mediado por la sociedad en la que estamos inmersos. Por lo tanto, desear fracasar tendrá algo que

ver con autosabotearse, autoexcluirse, hacerse a un lado, que empieza por hacerse preguntas, por una cierta perplejidad o malestar por la conciencia de la trampa del éxito y fracaso ineludible a la que apuntamos al inicio con Beckett. Al fin y al cabo ¿a qué éxito nos referimos? Cuando todo sucede tan veloz ¿cuánto cabe esperar que dure un éxito sin oler a fracaso? ¿A qué velocidad nos debemos mover para que el fracaso no nos llegue a rozar?

Es más, si retomamos el término de David Le Breton, la blancura no es un deseo ni de fracaso ni de éxito, es más bien un deseo de disolución. Tal como la aborda Le Breton (2016), ya hacia el final de su libro, es cercana al *wu wei* –que retomaremos más adelante– en cuanto a que, paradójicamente, la entiende como una no elección calmada y reflexiva, de existencia en la discreción: «El individuo permanece a la espera, en segundo plano. Se despoja de sus prerrogativas sin por ello renunciar a ellas. No quiere jerarquizar los elementos del mundo, está en reserva. Ni en el rechazo ni en el consentimiento, sino a la espera» (p.187). En este sentido, explica, la blancura no es la nada, sino otra modelidad de existencia desde la discreción y la humildad. Es una especie de refugio temporal, dice el autor. No es extinción sino suspensión del sentido.

Creo que podríamos afirmar que el deseo de fracaso se encuentra en el centro mismo del espíritu del atónito con el que empezábamos este apartado. Y es posible que ese espíritu sea el origen de algunas de las propuestas propias realizadas a partir de 2014 y en cuyo marco las podemos ahora entender y pensar.

3.1.2 Propuestas personales: 2014-2016.

Aleph es una publicación (18x12x1 cm) y vídeo en loop (gif de 2 seg. en vídeo de 15 min.) realizada en 2016. Surge del cuento que el escritor argentino Jorge Luis Borges

escribiera en 1949. Según describe su autor, quien descubrimos a lo largo del relato que es también el narrador, el Aleph es «un punto del espacio que contiene todos los puntos» (1974, p.623) y que se encuentra ubicado en un ángulo del sótano de una vieja casa. Se trata, según dice, de una prodigiosa y pequeña circunferencia desde la que ver el universo entero desde todos los ángulos posibles; es un instante gigantesco desde el que vislumbrar todo tipo de actos, de los más deleitables a los más atroces. Dentro de la extrema extrañeza de este fenómeno, lo que afirma el autor que más le asombra es el hecho de que todos esos actos ocupen el mismo punto, «sin superposición y sin transparencia» (1974, p.625).



Fig. 11 Olga Martí, *Aleph*, publicación (18x12x1 cm) y vídeo en loop (gif de 2 seg. en vídeo de 15 min.), 2016. Detalle de la publicación.

Figurémonos ahora que no hemos oído hablar jamás de este relato de Borges. Figurémonos que leemos la descripción que el escritor hiciese del Aleph pero décadas

después. Creo que no es ninguna majadería afirmar que aquello que más se le asemeja, aquel concepto que surge en nuestra mente tras leer la definición, se parece en alto grado a Internet, con sus páginas, blogs, redes sociales, fotografías, opiniones, perfiles, *hashtags*, *haters* y *likes*. Más aún, el concepto bien podría definir tan solo una red social, por ejemplo Twitter, en la que lo más banal comparte espacio con propósitos e iniciativas de ética social, bulos o *fake news*, días conmemorativos por cualquier causa, nombres de personajes ilustres y otros nombres anónimos que por peregrinos motivos emergieron de entre la aglomeración de cosas un día o un momento para ser olvidados al poco de emerger. Al fin y al cabo, tal como cree y sugiere Borges, el Aleph del sótano de la vieja casa en la calle Garay es probablemente un falso Aleph ¿Sería entonces posible que el verdadero Aleph esté dentro de nuestros dispositivos y a él contribuyamos todos en su infinidad?

«Todo en el mismo punto sin superposición y sin transparencia», esta es la frase tomada del relato que es utilizada como título de la publicación que conforma nuestra propuesta junto con un vídeo mostrado en loop. El proyecto trata de ser una especie de corte transversal, un intento de pausar, de extraer una muestra o retener un instante, de *ver qué pasa* en el instante gigantesco que sucede a toda velocidad.

Lo que ocurre, y de ello se lamentaba Borges en su relato, es que sabemos que ya de partida nos enfrentamos a un fracaso, una imposibilidad:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? (...) Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo

que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.
(1974, pp.624-625)



Fig. 12 y Fig. 13 Olga Martí, *Aleph*, publicación (18x12x1 cm) y vídeo en loop (gif de 2 seg. en vídeo de 15 min.), 2016. Detalle de la publicación y de la instalación del vídeo.

Así pues, conscientes de esta imposibilidad, establecemos como objetivo guardar los *hashtags* –las etiquetas que acompañan a la publicación de 280 caracteres para formar parte de un hilo de comentarios– que se convierten en *trending topics* –temas de tendencia según las veces que se repite la palabra– en la red social Twitter durante un período de tiempo: del 1 de julio al 15 de agosto de 2016. Lo que resulta es una publicación en la que Rita Barberá comparte espacio con FinDelMundo y éste con Rajoy, Sofia Suescun, IndianaJones y Jupiter, Usain Bolt, Calígula, Niki Lauda o Los Suaves.

Y tal y como sucede en el cuento de Borges, también en nuestro proyecto aparece la idea de infinito. Si en el escritor el concepto de infinito ejercía una gran atracción surgiendo en muchos otros de sus textos vinculándolo a lo eterno e inmenso, el mismo autor lo definía en otras ocasiones como «un concepto que es el corruptor y desatinador de los otros» (Borges, 1974, p. 254). Para Maurizio Lazzarato el infinito es uno de los elementos que acompañan al capitalismo y la aceleración y tienen efectos en la acumulación de capital, en el consumo, en la producción, información o, según Franco Berardi, en la aceleración de todas las funciones vitales:

La infinita velocidad de expansión del ciberespacio y la infinita velocidad de exposición a señales que el organismo percibe como vitales para su supervivencia producen un estrés perceptivo, cognitivo y psíquico que culmina en una peligrosa aceleración de todas las funciones vitales, la respiración, el ritmo cardíaco, hasta el colapso. (Berardi, 2003, p.83)

La cantidad de información y estímulos provenientes de un único punto hace imposible cualquier gestión de lo que se sucede y, al mismo tiempo, provoca que cualquier acción

entre inmediatamente a formar parte del torbellino engullidor. Berardi (2003) habla en el libro *La fábrica de la infelicidad* de que la sobrecarga infosférica, la hiperestimulación y el estrés cognitivo ininterrumpido al que el organismo social es sometido por la electrocución permanente desencadena una patología psíquica y pánico colectivo que tiende a generalizarse y que provoca fenómenos como agresividad irracional contra inmigrantes, violencia, odio y otros fenómenos aparentemente normales (2003, p.83). Si la sobrecarga es insostenible, dice Berardi, puede llevar al colapso y la depresión.

Este tiempo marcado por la velocidad y el infinito favorece la repetición y la ausencia de principio o final. Se trata de una especie de tiempo cíclico que en nuestra pieza se muestra a modo de gesto atrapado en el intervalo de la acción de pasar página. Un gesto congelado, transformado en *gif* cuyo sentido es la reproducción rápida sin detención de lo mismo. Esto es lo mostrado en el vídeo que acompaña a la publicación.

En cambio, el atónito se detiene. Y este es el tercer elemento y la cara oculta de nuestra propuesta. Porque para el atónito de Pessoa, como el mendigo explica a continuación en el relato, lo pasmoso es que las cosas existan realmente, a lo que añade: «El otro hecho milagroso es que yo esté aquí, consciente de que existen» (Pessoa, 2019b, p.19). La detención y atención, el hacerse preguntas, el ser consciente del atónito es lo que permite, a fin de cuentas, que realmente las cosas se detengan y existan. Nuestra publicación trata de dedicar un instante de atención a los elementos que en una ocasión compartieron espacio y tiempo y que pasaron y fueron olvidados a toda velocidad³⁵.

³⁵ El proyecto, de carácter instalativo, fue mostrado como parte del proyecto Arte y Matemáticas del Laboratorio de Creaciones Intermedia en las muestras que tuvieron lugar en 2016 en el Palau Comptal de Cocentaina, Alicante, y en 2017 en La Casa de l'Ensenyança de Cullera, Valencia.



Fig. 14 Olga Martí, *Aleph*, publicación (18x12x1 cm) y vídeo en loop (gif de 2 seg. en vídeo de 15 min.), 2016. Detalle de la instalación en exposición.

Una especie de paralización e imposibilidad de acción es también lo que motiva la (no) ejecución de *Conceptos y nodos*, realizada como proceso entre el año 2014 y 2015 fundamentalmente. Se trata esta de una obra para siempre en progreso y sin final. Está compuesta por una serie de fotografías digitales de 40 x 40 cm sobre cartón pluma de 5 cm c/u de mapas conceptuales escritos sobre una pizarra de 146 x 81 cm con el objetivo de servir de marco teórico a una obra pero sin que ésta se llegue a materializar nunca. Cada imagen es el registro del resultado de la escritura que rodea la conceptualización de la (inexistente) pieza. La obra pasa a ser, de este modo, el progreso de su propia proyección.



Fig. 15 Olga Martí, *Conceptos y nodos*, fotografía digital (40x40 cm sobre cartón pluma de 5 cm c/u) y pizarra (146x81 cm), 2014-...

En un primer momento, la pizarra, encontrada en un piso al que me mudé en 2014, era un elemento más que me acompañaba en el intento de explicar la obra (al profesorado, al tribunal, al jurado del concurso, a quienes deciden en la convocatoria de residencia artística, al público, a alguien, a mí misma) previamente a su materialización. Se trataba de un rectángulo de pizarra pulimentada, las habituales utilizadas para escribir o dibujar en ellas con pizarrín, yeso o lápiz blanco. Como es sabido, las pizarras se utilizan en enseñanza y son el soporte que utiliza una persona para explicar conceptos y hacer visible ideas a un grupo. También he visto decenas de ellas en las puertas de los bares con el menú del día. Sirven, en definitiva, para comunicar e informar y resultan de lo más prácticas al poder escribir, borrar y reescribir sobre ellas utilizando siempre el mismo soporte.

Tal y como empecé a verlo entonces, era posible hacer un paralelismo entre la imagen de la pizarra y la imagen de la cajonera como mueble mental citada por Henri Bergson para hablar de la forma de la inteligencia. El cerebro, así lo enunciaba Bergson, es una estructura de ordenación: «Cada concepto tiene su cajón en el mueble de las categorías» (Bachelard, 1965, p.81). En este caso podríamos decir que el cerebro es una pizarra y, con ello, todo aquello que la ocupa y está escrito en ella define a una persona. Es por esta razón por la que, durante el primer año de esta cotidiana acción, utilicé cada una de las fotografías de cada pizarra a modo de imagen de perfil en las redes sociales.

Como no tenía muchos *likes* y a nadie parecía importarle demasiado, al cabo de un tiempo me cansé de hacer esto y empecé a reflexionar en su lugar sobre lo que la acción me sugería. Este es el inicio del proyecto.

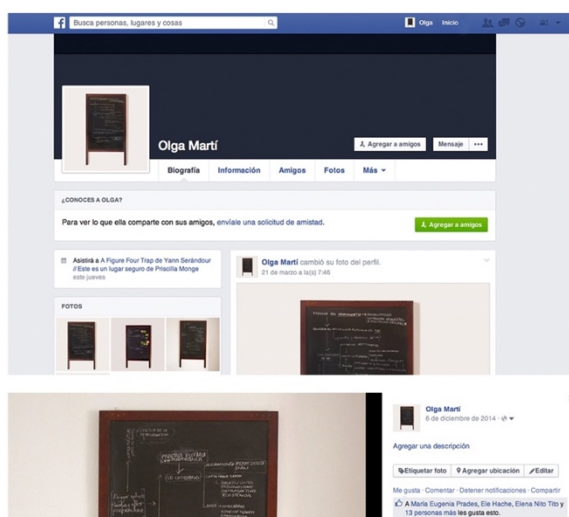


Fig. 16 Olga Martí, *Conceptos y nodos*, 2014-... Detalle del uso de las imágenes en las redes sociales.

En realidad, lo que denomino acción consiste en una doble acción que es un doble registro: en primer lugar, se trata de la escritura de los esquemas que sirven para ordenar una actividad mental en la pizarra. En este caso es una acción privada, pensada para no ser vista, integrada en la propia cotidianidad y la propia vida. En otras palabras, es la plasmación de una acción continua e invisible como lo es reflexionar. En segundo lugar, consiste en el registro fotográfico del resultado de esta escritura para su archivo. Cada pizarra se convierte en momento congelado de una secuencia temporal que recuerda a series como *Today* (1966) de On Kawara, los *Calendarios* (2003, 2004, 2005, 2006) de Ignasi Aballí, las fotografías y registros de las *One year performance* de Tehching Hsieh o *Autorretrato en el tiempo* (1991-1999) de Esther Ferrer. Como la obra de Ferrer, *Conceptos y nodos* funciona como un retrato, aunque en este caso no se trata del registro de la imagen externa de la cara sino de aquellos conceptos e ideas que ocupan la mente en un determinado momento.

Como hemos dicho, se trata de una obra en progreso y por tanto no finalizada. Su elaboración se prolonga durante meses, años, no tiene fecha de caducidad. De este modo, en cada nueva muestra, la pieza debe crecer, mutar, no ser nunca la misma, sino mostrar el despliegue de su propio progreso. Incluso del mismo modo que la propuesta muestra un proceso largo y lento, cada imagen también requiere de una mirada atenta y pausada por parte de quien mira... de hecho, sospecho que ese fue su fracaso como foto de perfil. Efectivamente, *Conceptos y nodos* demanda un detenimiento, una parada frente a ella. No se trata tanto de ver sino de mirar, ya que es en la obra donde se encuentran las claves sobre sí misma. Quien mire generará sus propias conexiones e imágenes mentales, su propio conjunto de obras posibles sugeridas por las palabras y conexiones que allí aparecen, su propia imagen de retrato.

En este sentido se podría incluso afirmar que la pizarra en cierto modo no es tanto un retrato como un espejo que devuelve una imagen dependiendo de quien se mire ¿Acaso no funcionan así las relaciones? ¿Acaso no interpretamos el mundo, lo que sucede, a partir de los signos que creemos compartir, lo que reconocemos o lo que queremos simplemente ver?

Pero bueno, esta es solo la primera posible lectura.

Lo cierto es que en esta pieza está también el espíritu del atónito. Más que eso, es su pura estampa. Como hemos visto, en la sociedad del rendimiento, aquella de la productividad, la que prefiere al entusiasta, el artista es simplemente un cansado más esforzado en producir y, como diría Remedios Zafra, ser elegido y gustar.

Conceptos y nodos no pretendía ser obra. En realidad no lo es, o al menos no es una obra estrictamente producida. Es más bien el momento previo, aquel en el que la realidad abrumba, aquel que nos deja pasmados, el que finalmente nos paraliza hasta *preferir no hacer*. De hecho, quizás tan solo sea una reflexión sobre las obras posibles, que podrían ser pero no son, de *notas a pie de página* como Enrique Vila-Matas define su novela *Bartleby y Compañía*.

En última instancia, *Conceptos y nodos* es un deseo y una imposibilidad. Es un deseo o potencia que recuerda a los versos de John Keats en «Ode on a Grecian Urn»: «Heard melodies are sweet, but those unheard / are sweeter»; a la afirmación de Rimbaud: «La vraie vie est absente»; al deseo expresado por Rigaut: «Solo una cosa nos pertenece: nuestro deseo» (Jouannais, 2014, p.45). Pero también imposibilidad de producir nada más en un medio y en un mundo que cambia tan deprisa y en el que ya hay demasiado de todo, en el que todo va a morir al mismo mar, un mar ya saturado donde no es necesario añadir nada más. Un día leí a alguien decir que el blog era una

conversación que nadie ha querido tener contigo. Es posible que sea así. Que cualquier blog, cualquier perfil, cualquier obra y proyecto sean exactamente eso³⁶.



Fig. 17 y Fig. 18 Olga Martí, *Conceptos y nodos*, fotografía digital (40x40 cm sobre cartón pluma de 5 cm c/u) y pizarra (146x81 cm), 2014-...

En la línea anterior, *Untitled site* responde a un interés por procesos mentales así como al sentido de desubicación, pérdida, incertidumbre o malestar dentro de un modo de existencia que nos excede. Si en *Aleph* se insistía en un metódico archivo de *hashtags* para aprehender algo de lo que pasa veloz ante nuestros ojos sin rozarnos, y en *Conceptos y nodos* la insistencia se reflejaba en las pizarras escritas, borradas y reescritas sobre un proyecto que nunca existirá y que ni siquiera consideramos ya que

³⁶ *Conceptos y nodos* formó parte de la muestra *PAM!15* en la Facultad de Bellas Artes UPV, Valencia, del 21 al 24 de abril de 2015; en *The Endless Summer/Un verano sin fin* en Museo de Boca del Calvari, Benidorm, del 15 de Septiembre a 26 de Octubre de 2015 comisariado por Ricardo Forriols y al que acompañaba un vídeo en bucle en el que yo misma respiraba dentro de una bolsa de papel; y en *Poemas de emergencia* como parte de las Jornadas de Poesía Expandida en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, el día 25 de abril de 2018, comisariada por Clara López Cantos.

sea necesario, en *Untitled site* la acción repetida es la de cubrir un espacio con mantas, una acción improductiva, sin principio ni conclusión.



Fig. 19 y Fig. 20 Olga Martí, *Untitled site*, instalación (manta, soportes de madera y fotografías, medidas variables), 2015. Detalle del soporte de madera y 104 fotografías; Detalle del soporte de madera, fotografías y manta de mudanza.

Untitled site es una acción e instalación compuesta por mantas, soportes de madera y fotografías realizada en 2015. Como si del mismo momento del pasmo se tratase, la acción se muestra en primer lugar en instantes congelados, todos de manera simultánea, a modo de fotogramas sobre una tabla anclada en la pared. De otra parte, sobre otra tabla dispuesta en el suelo se encuentra una de las mantas utilizadas en la acción así como una pila de imágenes repetidas que muestran a su vez una pila de mantas repetidas.

Lo que conforma a fin de cuentas la instalación son los elementos de la acción por separado, desordenados, deconstruidos, repetidos en su obsesiva insistencia. Es de este modo como nos encontramos con varias capas temporales, espaciales y de representación presentadas simultáneamente generando una estampa tridimensional de una imagen o acción en suspenso en la que se introduce quien mira como en el medio de una película. En suma, la instalación funciona como espacio mental en el que el intruso interrumpe.

Y aquí podríamos referirnos a Bruce Nauman cuando explora en su estudio vacío de California o Nueva York el movimiento, el cuerpo o el equilibrio, ejecutando una serie de instrucciones que dicta en sus títulos. André Lepecki (2009) le dedica un profuso estudio en el segundo capítulo de *Agotar la danza*, al que titula «Masculinidad, solipsismo, coreografía». Tal como sugiere Lepecki, el estudio de Bauman es un espacio craneal o espacio del pensamiento en movimiento. Su habitación es equiparable a sus «actos mentales» y así lo muestra repetidamente y queda especialmente de manifiesto en la instalación sonora que creara en 1968 en una habitación vacía y en la que cada vez que alguien entraba a ella se escuchaba por medio de dos altavoces: «Get out of My Mind, Get Out of This Room» (pp.62-63). En el mismo capítulo, Lepecki también se refiere a la habitación como un acumulador de

subjetividad y analiza en el caso de Bauman cómo el masculino «ser hacia el movimiento» de la modernidad como subjetividad solipsista alcanza en algunos de sus ejercicios un punto crítico de saturación que según Lepecki «está lleno de energías potenciales, cinéticas, y críticas para mutaciones coreopolíticas muy necesarias» (p.67). A través de una detenida reflexión –y enlazándolo con el trabajo de Juan Domínguez y Xavier Le Roy–, Lepecki afirma que su trabajo es capaz de «desarmar desde dentro la subjetivización de la modernidad como un modo de soledad idiotizada, autopropulsada, autónoma». Lepecki apunta a que el espacio de la habitación ya no es aquí jaula, sino que puede convertirse en espacio crítico, lugar de hipótesis y por tanto un lugar de posibilidad donde algo puede surgir de la nada ofreciendo vías de escape al proyecto de movilización sin sentido (p.76)³⁷.

Efectivamente, podemos decir que la reflexión desde el cuerpo, la repetición insistente, puede ser un acto de reflexión, de atención, capaz de detener el movimiento por el movimiento de la modernidad. En realidad, en *Untitled site* el espacio y el gesto repetido suponen, como en Nauman, ese acto.

Pero como decimos, aquí la acción no se muestra en movimiento, sino congelada, jamás concluida; no se muestra desarrollo, sino acto perplejo. Es acción y paralización al mismo tiempo. Es el agotamiento mismo. Un no pestañeo.

Sería posible afirmar que los proyectos aquí descritos son las preguntas que surgen con el malestar, antes o después, da igual. Y a partir de ahí el autosabotaje, el deseo

³⁷ Lepecki cita en esta reflexión a Philip Zarrilli: Zarrilli, P. (2002). The Metaphysical Studio. En *TDR* 46 (2), 157-70.

de fracaso, de hacerse a un lado, de desaparición. El estado que estimula, aquí y ahora, el deseo de fuga que permita una salida hacia cualquier dirección³⁸.



Fig. 21 Olga Martí, *Untitled site*, instalación (manta, soportes de madera y fotografías, medidas variables), 2015. Fotografía de la instalación en Accademia Albertina de Turín.

³⁸ El proyecto fue mostrado en el *Primo Festival Internazionale delle Scuole d'Arte e Design FISAD*, de la Accademia Albertina delle Belle Arti di Torino en Turín, Italia, del 1 al 26 de Julio de 2015.

Finalmente, *Lo que pensamos y no se puede ver* es una acción, publicación e instalación audiovisual realizada en 2015 que consideramos un puente entre el malestar y cierta manifestación desde lo mínimo del rechazo y la negación abordada en el próximo apartado.

El proyecto, en colaboración con el artista José Luis Ortega Lisbona, surgió con el objetivo de formar parte de la quinta edición del Festival Cabanyal Íntim de ese mismo año. El Festival, que se celebra cada mes de mayo desde el 2011, es un proyecto social y cultural llevado a cabo por Francachela Teatro y la plataforma cívica Salvem el Cabanyal y consiste en la puesta en escena de piezas teatrales, en ocasiones comprometidas, irreverentes o experimentales en el interior de las casas del barrio Cabanyal-Canyamelar. En su quinta edición, el Festival adoptó como lema «TransformAcción», con lo que pretendía apostar por impulsar el cambio de rumbo político de la ciudad frente a la cercanía de la elecciones autonómicas y municipales que iban a celebrarse el 25 de mayo de 2015³⁹. Estas elecciones eran de gran importancia para el barrio, ya que suponían una posibilidad de cambio frente a la compleja situación de degradación a la que se había visto sometido durante los últimos años por parte del Partido Popular. La razón de tal degradación eran los intereses urbanísticos del Gobierno de Rita Barberá (entonces alcaldesa de Valencia), para quien ampliar la avenida de Blasco Ibáñez hasta la playa, derribando centenares de casas de alto valor histórico, primaba sobre el valor de un barrio declarado en 1993 Bien de Interés Cultural. La novedad en esa quinta edición de Cabanyal Íntim fue la creación

³⁹ Aunque en las elecciones el Partido Popular obtuvo de nuevo mayoría simple, finalmente fue investido alcalde de Valencia el candidato de Compromís Joan Ribó, produciéndose así el cambio político tras 24 años de gobierno popular.

de una sección llamada «Territorio Performance» dedicada específicamente al arte de acción. Así, surgida por y para esta nueva programación, pudimos mostrar por primera vez, en una habitación de la tercera planta de la sede en la calle Cura Planelles, nuestra pieza *Lo que pensamos y no se puede ver*.



Fig. 22 Olga Martí y José Luis Ortega Lisboa, *Lo que pensamos y no se puede ver*, acción, publicación e instalación audiovisual (medidas variables), 2015.

La propuesta aunaba en su intención la estupefacción del vecindario al ver desmantelado su entorno, la impotencia con la que asistían, a pesar de su movilización, al arrasamiento de su historia, y la voluntad de cambio y firme rechazo en el acto mínimo de disponerse en un espacio, de estar. Para la acción escogimos como espacio un solar de los tantos solares y espacios que fueron viviendas en el barrio. Estos espacios eran, y todavía son en muchos casos, contenedores de escombros que

acentúan el deterioro que perseguía el ayuntamiento⁴⁰. La acción se inició delimitando y ocupando uno de los solares abandonados para después sentarnos, observar y escribir si se quería aquello que sucedía durante una mañana. De una parte, los cuerpos en un espacio vacío, apuntaban directamente hacia aquello que falta, los cuerpos de otros habitantes, las paredes, los muebles, las casas. De otra parte, mediante esta conquista efímera, intangible e invisible, la simple acción de estar convertía el espacio de nuevo en lugar.

Durante la acción, algunos vecinos miraban, se detenían o se acercaban, otros hacían como que no veían nada, los niños se reían, y hay quienes entablaron conversación interesándose por lo que hacíamos. El resultado se muestra posteriormente en una instalación desde tres aproximaciones distintas. En primer lugar, existe una visión externa a través de un vídeo que muestra lo que sucede frente a la cámara: acción de llegar a un espacio, delimitarlo, insertar en el lugar los elementos necesarios –2 mesas y 2 sillas– y realizar algo tan cotidiano como respirar, estar sentado, mirar, contemplar, escuchar y escribir en el ordenador. Por otra parte, existe una visión interna que consiste en mostrar aquello que se escribe durante la acción y que después se ofrece a través de un vídeo formado por el pase simultáneo de los dos textos en una pantalla. Se muestra aquí el interés por los procesos invisibles, por la atención y por la detención. Por último, un manual en formato papel describe, mediante texto e ilustraciones, el modo y los pasos en los que se puede llevar a cabo la acción. Este manual está a disposición del espectador, quien puede tomarlo y llevárselo a su vivienda, de manera que sirve de guía para repetir la acción tantas veces como se

⁴⁰ Muchas de las casas del barrio fueron adquiridas por el ayuntamiento, quienes las derribaban y pintaban los solares con franjas marrones. El objetivo era presionar a los vecinos para que vendieran sus casas. Las casas que quedaban vacías o en desuso y no eran demolidas eran ocupadas por familias que vivían y todavía hoy viven en condiciones de miseria.

quiera y en cualquier espacio deseado. El manual metodológico performativo abrió las puertas a poder experimentar y hacer de nuevo aquello a lo que invitaban las palabras y que en una ocasión, en un contexto determinado, ya tuvo lugar. Los tres elementos se dispusieron a modo de instalación, ubicando un monitor en la pared que mostraba el vídeo de la acción y un cajón de madera, también anclado a la pared, en el que estaba incrustada la pantalla de una tableta en la que se mostraba el vídeo del texto y que servía de soporte para apoyar los manuales⁴¹.

La detención en *Lo que pensamos y no se puede ver* permite observar que las cosas suceden, e invitar a quien observa la acción, en la lentitud de la pantalla y la quietud de la imagen, a hacer una pausa. A esta necesidad y al sentido de la pausa nos dedicaremos en el siguiente apartado.

⁴¹ En septiembre del 2015, la obra fue seleccionada para participar en la séptima edición del Encuentro de Acción en Vivo y Diferido, evento anual que tiene lugar en Bogotá, Colombia y cuyo objetivo es explorar la relación existente entre arte contextual y ciudadanía. *7º Encuentro de Acción en Vivo y Diferido* [catálogo]. Aseismanos. Los catálogos de cualquiera de las ediciones pueden consultarse en la página web del Evento; <www.eavd.metzonimia.com>. A través de este encuentro, tal y como se señala en esta web, cada año activistas y artistas a través del arte de acción e intervenciones urbanas, interesados en transformar, intervenir o resignificar los espacios públicos a través del arte de acción en Vivo o Diferido, muestran propuestas que examinan, en sus respectivos países, situaciones y realidades concretas que surgen o se manifiestan en un espacio público específico.



Fig. 23 Olga Martí y José Luis Ortega Lisboa, *Lo que pensamos y no se puede ver*, 2015. Fotografía de la instalación en 5º Festival Cabanyal Íntim.

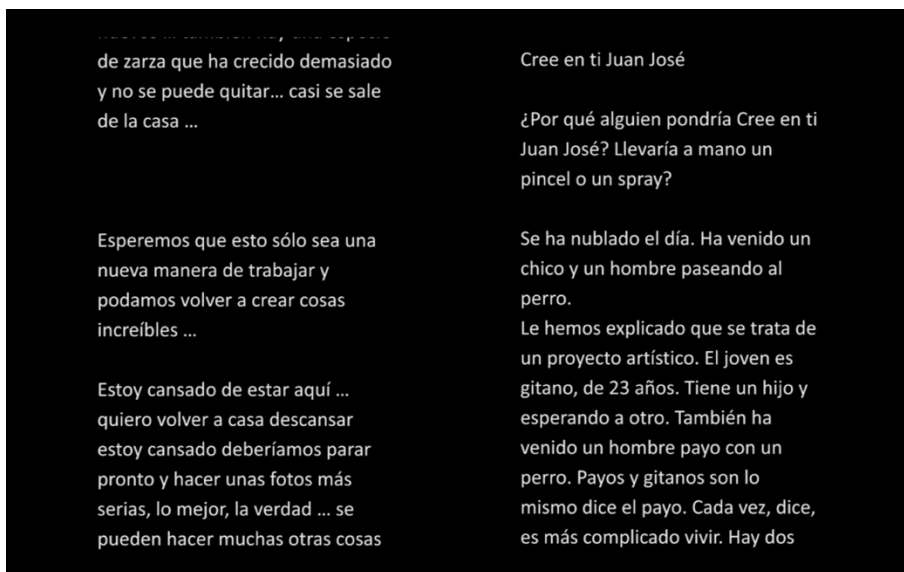
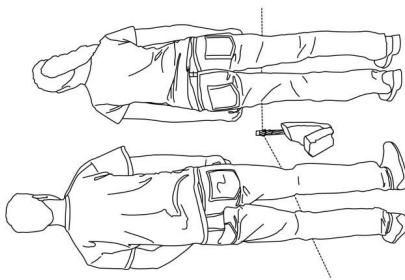


Fig. 24 Olga Martí y José Luis Ortega Lisbona, *Lo que pensamos y no se puede ver*, 2015. Detalle de la instalación en 5º Festival Cabanyal Íntim. **Fig. 25** Olga Martí y José Luis Ortega Lisbona, *Lo que pensamos y no se puede ver*. Fotograma del vídeo 2.

**LO QUE
PENSAMOS
Y NO SE PUEDE
VER**



**MANUAL
METODOLÓGICO
PERFORMATIVO**

1. LLEGUE A UN LUGAR

2. PIENSE SOBRE EL LUGAR

3. QUIZÁ HUBO ALGUIEN QUE YA HABITÓ ESE LUGAR. SI ES EL LUGAR QUE QUIERE QUÉDESE EN EL

4. DELIMITES QUIERE UNA PARTE DEL LUGAR

5. UTILICE CUERDA, HILO, PALLITOS, PIEDRAS O CUALQUIER OTRA COSA PARA DELIMITAR LA PARTE DEL LUGAR

6. CONSIDERE LO SU LUGAR

7. INTRODUZCA EN LA PARTE DEL LUGAR DELIMITADO LOS ELEMENTOS QUE CONSIDERE

8. DISTRIBUYA LOS ELEMENTOS COMO CONSIDERE

9. OCUPE EL LUGAR Y LOS ELEMENTOS ALLÍ DISPUESTOS

10. PERMANEZCA EN EL LUGAR POR UN ESPACIO DE TIEMPO DETERMINADO

Fig. 26 Olga Martí y José Luis Ortega Lisbona, *Lo que pensamos y no se puede ver*. Detalle del manual.

3.1.3 Conclusión parcial: el malestar es un comienzo.

No negaré que *Aleph*, *Conceptos y nodos*, *Untitled site* o *Lo que pensamos y no se puede ver* fueron en su momento incómodas en cuanto a su realización. Nacieron de un estado llamado por algunos pensadores malestar o cansancio, agotamiento o fatiga, un estado de blancura al que nosotros nos hemos referido aquí como cierto espíritu del atónito .

El malestar genera una crisis, más o menos consciente, de lo que Tiqqun denominaba presencia soberana y que puede, como Gloria y Robert, tomar el rumbo de la desaparición de uno mismo de manera trágica y autodestructiva por el suicidio, o bien por el alejamiento o la detención de la producción. En cualquiera de los casos se trata de retiradas radicales, de una reducción de uno o una misma que desvela la crisis del individuo de la manera más contundente. En el suicidio, dirán Marc Caellas y David, G. Torres, David Le Breton o Santiago López Petit, se revela un fuerte compromiso vital por un querer-vivir en la negación absoluta de una *vida* o mundo que funciona como prisión o jaula, pero también el fracaso en la lucha contra esa jaula que es la vida. En este, pero sobre todo en otros modos de desaparición que vimos por ejemplo con Tehching Hsieh y especialmente en Lee Lozano, asistimos a deserciones voluntarias, desapariciones activas que nada tienen que ver con incapacidad creativa o con la cobardía y que todavía hoy, muy probablemente, sigan produciéndose sin que las percibamos, ocupados como estamos en la cantidad de artistas, obras, premios y eventos que invaden las agendas con gente siempre nueva y entusiasta.

Desaparecer ha sido y todavía es una opción posible. También ocultarse. Y puesto que la primera no es tarea sencilla en un mundo hiperconectado y con una única realidad como el actual, y puesto que muchas de las deserciones tienen un carácter inducido por el mismo funcionamiento del sistema, es en la segunda estrategia de disolución

del autor y disimulo en la que los artistas en fuga hoy más se han empeñado. Disminuir, ocultarse con otros nombres, con imposturas o ficciones, autosabotearse hasta el fracaso parece hoy un impulso y salida posible.

En todos estos casos asistimos a una detención, a una interrupción de la movilización y del sentido. Ese es el segundo de los elementos del espíritu del atónito, puesto que esa detención abre un espacio para la conciencia, para entender qué es lo que nos moviliza, que las cosas existen y que yo estoy aquí, «consciente de que existen», citando de nuevo al mendigo de Pessoa. La detención, el malestar y la negativa se convierten entonces en un modo de rehusar a ceder o un arma, como dicen desde Espai en Blanc, en posibilidad que puede abrir el principio liberador de la desprogramación, como lo llama Martí Peran (2015, pp.15-16), para quien en la detención y en su aparente neutralidad podemos hallar la promesa, quieta, de toda la diversidad posible (p.16).

A las preguntas ¿por qué continúan Gloria y Robert en el baile? ¿qué ocurriría si todos nos detuviésemos de forma voluntaria, si ya nadie juzgase tolerable recibir más órdenes, esto es, contribuir a sostener un sistema basado en los principios de acción, velocidad, producción y visibilidad? concluimos que lo que nos mueve es una inercia. Ahora lo sabemos. También que el ser dañado y detenido es, por esa misma conciencia, una posibilidad de grieta. Del mismo modo, también vislumbramos que nuestras preguntas y planteamientos contienen un alto grado de utopía y, ya de paso, de fracaso e imposibilidad. Lo vimos en *Danzad, danzad, malditos* o tras deserciones subversivas como la de Lee Lozano. Mientras unos se detienen y abandonan el baile, el resto sigue danzando aunque sea a duras penas.

3.2 Segundo acto. Hacer nada.

3.2.1 Aproximación a los términos.

3.2.1.1 Un impulso de destrucción.

Francisco Fernández Buey se refiere a dos tipos de retirada de lo social: el arte y la espiritualidad. En ambos casos, explica, el individuo decide que no puede lograr la felicidad mediante la participación en los asuntos de la ciudad o del estado y decide retirarse de ella (Riechmann y Fernández Buey, 1996). Aunque para el filósofo esta es una opción pasajera, desde otro punto de vista podríamos considerar que efectivamente el oficio del artista, tal y como sugería José A. Sánchez, puede ser todavía hoy un modo desde el que proponer situaciones impensadas, quebrar las lógicas invasivas y recomponer otras formas de ser y estar.

De este modo, prosiguiendo la tradición de autoexclusión de la modernidad pero ahora situados en el mismo centro de la producción, vamos a referirnos a toda una línea de progresión en la creación que se inclina por hacer de la reducción y la nada el centro o motor de la obra.

Para ello debemos exponer una doble tendencia: aquella más templada que realiza paulatinamente un proceso de disminución para proponer otras formas de percepción, o aquella que rompe de manera brusca y tajante con su gesto formas de hacer precedentes. En realidad ambas tendencias se entrelazan y convergen en esta historia de reducción que hasta hoy nos alcanza generando lo que Paul Schimmel (1998) denomina una dialéctica de destrucción y creación. Porque ya se trate de actos explosivos y destructivos, ya sea tomando una línea que podemos llamar Zen por la influencia del pensamiento oriental y que tenderá a la reducción, a la nada para ver y la inacción, el interés por crear escenarios distintos, por la acción o el gesto –es decir,

por el acto de ejecución por encima de lo producido— así como por el concepto de vacío —aunque persiguiendo diferentes propósitos y tomando diversas formas—, van a asomar de manera recurrente.

Ambas líneas, cuya división es más bien de carácter pedagógico para entender mejor los aspectos que encierran, hunden sus raíces lejos en la historia del arte pero encuentran un momento de máxima tensión e inflexión a partir de la década de los cincuenta para proseguir durante las dos décadas siguientes. Unas generaciones que describimos como marcadas por el horror de la guerra y el impacto de la bomba atómica, la Guerra Fría o la Guerra de Vietnam.

Empecemos por referirnos en primer lugar al deseo de borrado o ruptura con lo anterior, al rechazo absoluto hacia aquello precedente de la manera más categórica. Desde el siglo XIX los movimientos de vanguardia han supuesto una concatenación de renuncias a sus antecesores. Estudiantes de Jacques-Louis David como Maurice Quay fueron de los primeros en hablar del rechazo a través de la destrucción al pedir supuestamente que se incendiara el Louvre argumentando que los museos corrompen el gusto artístico (Scott, 2009, 2013). Futuristas, dadaístas o constructivistas tendrían también en común esa metafórica renuncia. De igual modo Marcel Duchamp en 1919 realizaba un gesto irreverente a sus antepasados al dibujar unos bigotes y una perilla sobre una postal con la imagen de la *Mona Lisa* de Leonardo. Debajo de la imagen el artista añadió su título, *L.H.O.O.Q*, iniciales que al ser leídas en francés se asemejan a «Elle a chaud au cul», esto es, ella tiene el culo caliente.

Pero como decimos, es finalizada la II Guerra Mundial cuando la ruptura y la destrucción en el arte adquiere en muchos casos una nueva energía y significado. Tras un breve período de estupor en el que como decía Adorno en su conocida cita, después de Auschwitz ya no podía haber poesía, la destrucción empezó a utilizarse como

estrategia o vía de creación contra la propia destrucción cual ave Fénix que renace de sus cenizas. Así, de manera simultánea en varios lugares y en ocasiones sin conocimiento unos de otros, algunos artistas utilizaron gestos de ruptura tanto de la forma tradicional de ver el arte como de la tradición ideológica del pasado. En algunos casos estos creadores fueron continuadores en cierto modo del gesto visceral de las vanguardias y realizaron obras en las que se atacaban el plano bidimensional. Este sería el caso de Lucio Fontana, quien agujereaba por primera vez los lienzos con punzones en 1949 o realizaba sus primeros cortes en pinturas monocromas en 1958. Fontana consideraba su gesto como una vía de escape simbólica y material de las viejas fórmulas pictóricas y de la prisión que para él era la superficie plana (Schimmel, 1998, p.22 y 24). En este sentido, la búsqueda de Fontana era también una acción liberadora. Este enfoque de ruptura explícita estaba igualmente contenido en las acciones de los miembros de Gutai, un grupo fundado en Japón en 1954. Habiendo vivido la devastación de la II Guerra Mundial, algunas acciones de estos artistas pueden ser entendidas como un ataque tanto a las tradiciones orientales y occidentales como una metáfora de la ruptura del tejido humano por la bomba atómica (Schimmel, p.28). Su manifiesto, escrito por Jirō Yoshihara en octubre de 1956 y publicado en diciembre de ese año en la revista *Geijutsu Shincho* empezaba de la siguiente manera: «To today's consciousness, the art of the past, which on the whole presents an alluring appearance, seems fraudulent. Let's bid farewell to the hoaxes piled up on the altars and in the palaces, the drawing rooms and the antique shops» (Yoshihara, 1956). Así, en *Breaking through Many Screens of paper* de 1956, Saburō Murakami atravesaba el plano con el propio cuerpo; Kazuo Shiraga utilizaba su cuerpo como pincel creando obras de arte en grandes lienzos con los pies; o en las obras de Shozo Shimamoto como

Bottle Crash de 1956 el artista bombardeaba literalmente la superficie de los cuadros con pigmento y cristal.

Acciones tendentes a la desaparición por medio de la autodestrucción serían los trabajos de algunos integrantes del Nouveau Réalisme como Jean Tinguely con obras como su pieza titulada *Homage to New York*, realizada en 1960 en el Jardín de Esculturas del MoMA y sobre la cual Peter Selz escribiría: «Its dynamic energy as well as its final self-destruction —are they not artistic equivalents for our own culture?» (Museum of Modern Art, 1960).

Pero aunque la destrucción como herramienta contra una forma precedente de hacer o como respuesta a la situación convulsa que se vivía para proponer algo distinto, se supiese o no el qué, fue componente habitual e intrínseco en muchas de las propuestas artísticas y performativas en esos años, fue Gustav Metzger quien lo identificó y analizó de manera pormenorizada, extensa y consciente. Desde finales de la década de los cincuenta Metzger había estado desarrollando de manera práctica y teórica el llamado arte autodestructivo. Un tipo de arte que describía en uno de sus manifiestos de 1960 como aquel que encierra en sí mismo un agente que automáticamente conduce a su destrucción en un período de tiempo que no excede los veinte años (Metzger, 1960). Superviviente de los campos de concentración nazis, su trabajo estuvo comprometido con la lucha anticapitalista y con los movimientos antinucleares y medioambientales, tratando de estimular el cambio social y el pensamiento crítico. De hecho, además de su concepto de arte autodestructivo Metzger desarrolló el de autocreativo, que era, según el artista en otro manifiesto, de cambio, crecimiento y movimiento. Ejemplo de ello serían sus trabajos creados rociando ácido sobre láminas de nailon. Acciones que destruían pero creaban otras formas previamente no predispuestas y dejaban abiertos agujeros que permitían ver al espectador lo que antes estaba oculto. Algunos años

después, en 1974, Metzger se embarcaría en otro concepto, el de *Art Strike* o huelga de arte, por el que invitaba a artistas a que se retiraran del mundo artístico por tres años. Entre 1977 y 1980 el mismo Gustav Metzger hizo lo propio.

Pero de entre el trabajo de Gustav Metzger quisiéramos destacar uno especialmente significativo: su labor en la organización en 1966 del primer simposio internacional sobre el tema de destrucción en el arte, por nombre *Destruction in Art Symposium* y conocido por sus siglas DIAS. DIAS fue llevado a cabo entre el 9 y el 11 de septiembre de 1966 en el Africa Centre situado en el barrio Covent Garden de Londres. Aunque el simposio duró tres días, a lo largo de un mes casi 100 participantes entre artistas, escritores o científicos enviaron textos y trabajos, realizaron acciones, exposiciones y conferencias relacionadas con la destrucción como forma de resistencia (Pérez, Wilson, Dmyterko, Dajerling, Dangel, Schmeling, Metzger, 2016). Entre los artistas involucrados en DIAS estuvieron Hermann Nitsch, John Latham, Gunter Brus, Robin Page, Yoko Ono, Juan Hidalgo, Otto Muhl, Al Hansen, Wolf Vostell, Peter Weibel, Henri Chopin, Raphael Montañez Ortiz o el propio Gustav Metzger.

Durante varios días se pudieron ver desde obras y acciones de destrucción de la forma más violenta, como la de Nitsch y sus *Teatros de Orgías y Misterios* o la de Raphael Ortiz *Piano Destruction Concert* consistente en destrozarse un piano, hasta otras que proponían formas de destrucción mucho más poéticas, líricas y sutiles tratando de desafiar los prejuicios y los modos tradicionales de actuar coartadores de la libertad. Pienso por ejemplo en *Música para cinco perros, un polo y seis intérpretes varones*, acción de Juan Hidalgo en la que contó con la colaboración de Herman Nitsch, Gunter Brus, Otto Mühl –una rareza en la trayectoria heteronormativa de los accionistas vieneses según Juan Vicente Aliaga (2007)– en la que los intérpretes permitían que Hidalgo pasara un polo por sus traseros. También *Mister Destruction* de Hidalgo fue

una obra radical a pesar de no tener la vistosidad de otras obras, puesto que en ella el artista se enfundaba en la cabeza una máscara realizada con media de mujer en la que habían aberturas ribeteadas con cinta de color para ojos, nariz, orejas y boca. Después colocaba cartulinas en su pecho y espalda y tras un tiempo inmóvil se daba la vuelta y dejaba ver al público que en una de las cartulinas colocada en el trasero había una abertura, haciendo referencia al tabú del sexo anal (Ferrando y González, 2001).



Fig. 27 Yoko Ono, *Cut Piece*, 1966, Africa Centre, Londres. Fotografía: John Prosser.

Yoko Ono presentó *Cut Piece*, realizada por primera vez en Kioto en 1964. En esta performance Ono se arrodillaba frente al público, colocaba en el suelo unas tijeras e invitaba a los espectadores a cortar su ropa con ellas y llevarse el pedazo cortado mientras la artista permanecía totalmente inmóvil. Aunque la acción ha sido interpretada en el transcurso de los años de muy diversas formas, ella encierra

violencia en cuanto que implica al espectador en un acto de potencial agresividad desnudando un cuerpo —en este caso de una mujer— que no ofrece ninguna resistencia.

Dos años después Yoko Ono y otros de los artistas fueron invitados de nuevo a participar en un simposio de iguales características, esta vez en Nueva York y organizado por Raphael Montañez Ortiz junto con Jon Hendricks y Al Hansen. El simposio estaba previsto que durase desde abril a junio de 1968 y tendría lugar en Judson Memorial Church, Judson Art Gallery y Finch College Museum. Como en el evento en Londres, se preveía la participación de numerosos artistas y teóricos. Yoko Ono, pero también Juan Hidalgo en representación de Zaj, Nam June Paik, Julian Blain, John Latham u Oskar Masotta (escrito de ese modo en los documentos de la época), aparecen como personas involucradas. El objetivo era no tanto hacer anti-arte, sino más bien proponer una especie de nuevo arte comprometido que hiciese hincapié en la conciencia y en la sensibilidad humana a través de la puesta en acción de impulsos humanos enterrados y ocultos que, a menos que se experimenten, «will fester and produce the unbearable realities of violence, hate, and war. Destruction art will destroy destruction» (Picard, 1968).

Aunque el evento fue finalmente suspendido debido al asesinato de Martin Luther King Jr. sí pudo celebrarse una *Preview* el 22 de marzo de 1968 que contó con Hermann Nitsch, Nam June Paik, Al Hansen, Bici Hendricks, Charlotte Moorman, Raphael Montañez Ortiz y Lil Picard y la exposición en Finch College Museum un tiempo después. Y bien, a pesar de que Metzger trató de celebrar DIAS en otros países, es significativo que su iniciativa no terminara de proliferar, por ejemplo, hasta 2014, cuando junto a otras instituciones llevó a cabo *Facing Extinction* en la University for the Creative Arts (UCA) en Farnham, Inglaterra, y *Extinction Marathon: Visions of the Future* en la Serpentine Gallery de Londres ese mismo año; o un año después, en el

Museo Jumex en la ciudad de México, un simposio que acompañaba la exposición dedicada al artista.

Entre los participantes que enviaron documentos a la exposición que acompañó tanto el primer simposio DIAS como al evento suspendido en Nueva York, se encontró un grupo de artistas procedente de Argentina denominado Grupo de Arte Destructivo. Este grupo, formado por Kenneth Kemble, Luis Wells, Enrique Barilari o el fotógrafo Jorge Roiger entre otros, había realizado con el mismo sentimiento de la época una exposición en la Galería Lirolay de Buenos Aires llamada *Arte Destructivo*. Esta muestra, que Ana Longoni sitúa en un primer momento de emergencia de la primera vanguardia argentina (1956-61), supuso un hito en cuanto a visibilidad y a posición de ruptura de los cánones que abrió las puertas al período de experimentación que tuvo lugar a lo largo de la década (Longoni y Mestman, 2010). Es más, Longoni sugiere que el conjunto de la vanguardia artística argentina puede considerarse en términos de destrucción-construcción y autodestrucción: «Un arte destinado inexorablemente a desaparecer. Y también a reaparecer en otros formatos y otros tiempos» (Longoni, 2018). Propuestas como la de Federico Peralta Ramos en el Premio Nacional Di Tella de 1965 consistente en un huevo de tales dimensiones que solo podía entrar en la sala siendo construido dentro, y salir de ella siendo destruido, constituye otro buen ejemplo.

También una obra de Eduardo Ruano, artista de la vanguardia de Buenos Aires, merece una mención. Tal y como narra Longoni, en su participación en el Premio Ver y Estimar de 1968 Ruano instaló en la sala del Museo de Arte Moderno, bajo un vidrio protector, una imagen del panel oficial en homenaje al presidente americano asesinado en 1963, John F. Kennedy, instalado en la Biblioteca Lincoln, dependiente de la Embajada norteamericana. Cerca de la imagen había señalado como parte de la obra un ladrillo

de plomo en el suelo. Según cuenta Longoni, el 30 de abril de 1968, en la ceremonia inaugural, Ruano interrumpió en la sala junto a un grupo de estudiantes y artistas y, al grito de «Fuera yankis de Vietnam», lanzó el ladrillo destrozando el vidrio y rayando la imagen con su golpe. La obra fue retirada inmediatamente después y en la prensa la noticia fue tachada de *atentado* o acompañada de titulares como «El happening inoportuno». En cambio, Ruano lo denominó «acto relámpago» y, tal como afirma Ana Longoni, efectivamente la obra es el acto, «ni antes ni después (...) la acción colectiva de apedrear la imagen oficial de Kennedy en medio del museo, producir un acto político en el seno de la institución arte» (Longoni, 2018).

Sea como sea, el gesto significó el apartamiento de Ruano del mundo del arte al no ser aceptado en ninguna otra convocatoria⁴². Y, aunque participó sin ser invitado y de manera infiltrada a través de un texto que denunciaba su situación de represión en la exposición *Experiencias '68* organizada por el Instituto Torcuato di Tella, o asistió a las reuniones de la gestación de *Tucumán Arde*, se alejó completamente del arte pasando a dedicarse a la acción política y a la psicología. En una entrevista que Ana Longoni mantuvo con Ruano, la investigadora recuerda como el artista comentaba respecto a la acción: «La línea que separaba hasta ese momento “el arte” y “la vida” quedó en suspenso, nadie –por un instante– podía saber si participaba de un hecho artístico o de un atentado a una de las obras expuestas. El “acto”, lo que produjo en la subjetividad de todos, era el eje de la obra» (Longoni, 2018).

⁴² La fotografía del gesto de Ruano solo fue encontrada por una sobrina del artista cincuenta años después de su realización en un hueco de la casa familiar y hecha pública por primera vez en 2018.



Fig. 28 Eduardo Ruano, 30 de abril de 1968. Fotografía de la acción encontrada por Romina D'Andrea, sobrina de Ruano.

Acciones de destrucción de obras propias serían las de John Baldessari, quien en 1970 como parte de su *Cremation Project* quemó toda su producción de entre 1953 y 1966, horneó con las cenizas galletas colocándolas en recipientes y creó placas con las fechas de nacimiento y muerte de las obras destruidas y con la receta de las galletas. Y en esta misma línea algún tiempo después, en 2001, el artista Michael Landy destruyó sus obras y absolutamente todo lo que poseía durante dos semanas en su instalación-acción *Break Down* como modo de reflexionar sobre la relación con el consumismo. Y más recientemente, en 2018, el artista Banksy fue nombrado en televisiones y periódicos al haber creado un mecanismo remoto para que su obra *Girl With Balloon* se autodestruyera deslizándose automáticamente y pasando por una trituradora de papel instalada detrás del marco justo después de cerrarse la compra de esa obra en la casa de subastas londinense Sotheby's.

El impulso de destruir también es un impulso creativo.

Mijaíl Bakunin (1814-1876).

Pero como adelantamos en páginas anteriores, es quizá el borrado del dibujo de Willem de Kooning por Robert Rauschenberg en 1953 el que suponga el gesto más significativo y radical. Lo es no solo por ser precursor de los gestos hasta aquí nombrados, sino también por tratarse de una acción tan poco espectacular y por dar un paso más lejos al intervenir directamente sobre la obra de su predecesor. De una parte, Rauschenberg había asistido a las clases en Black Mountain College, donde conoció a John Cage y Merce Cunningham. Con ellos compartía conceptos e ideas, de modo que este encuentro supondría el inicio de una fructífera amistad y colaboración. Tal es así que en el que es considerado el primer happening, organizado el verano de 1952 por Cage y por nombre *Theater Piece No. 1*, Rauschenberg participaría transmitiendo grabaciones de Edith Piaf y en la exhibición de sus *Pinturas Blancas* (1951). A su vez, Cage afirmaría que esas pinturas fueron las que le inspiraron su composición silenciosa *4'33"* (Klotz, 2016). De esta forma podemos entender que en Rauschenberg existía una exploración de tipo formal hacia la reducción y lo mínimo que incluso podía encerrar ideas de la filosofía oriental a través de Cage para abrir posibilidades de creación y percepción que veremos en la segunda línea de análisis⁴³. En este sentido, el borrado de Kooning es una acción de avance en su exploración hacia lo tenue. Pero su gesto supone al mismo tiempo la acción literal de romper con lo

⁴³ Para John Cage en las pinturas blancas podían contemplarse multitud de pequeños cambios imperceptibles. También Rauschenberg se refería a ellas como un reloj, puesto que al mirarlas, si eras lo suficientemente sensible, podías incluso saber el tiempo en el que estabas. A ellas llegó incluso a referirse como un vacío. Rauschenberg, R., Hopps, W., Ross, D.A., Garrels, G., Samis, P. (1999, 6 mayo). *Robert Rauschenberg discusses White Painting [three panel]*. San Francisco Museum of Modern Art. https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/research-materials/document/WHIT_98.308_005

precedente de manera explícita. Porque, aunque es bien sabido que Rauschenberg admiraba el trabajo de De Kooning, tal y como manifestó en una entrevista en 1976 se sintió obligado a «purgarse» de las enseñanzas artísticas de sus antecesor, de forma que el dibujo borrado fue la manifestación física de ese esfuerzo (Scott, 2013). Las acciones de destrucción abren entonces un camino, además de simbólico ahora literal, que tiende hacia un vacío por medio de la aniquilación para abrir otras posibilidades. En este sentido, son destrucciones constructoras que en su *no* abren un *sí*.

Y como los gestos de Rauschenberg, podríamos citar el De Nam June Paik, quien a pesar de admirar en grado máximo a su maestro Cage, como parte de *Etude for Piano Forte* en 1960 en el estudio Mary Baumeister de Colonia decidió cortar la corbata de su maestro y derramar champú sobre su cabeza y la de David Tudor a modo de particular homenaje.

A estos homenajes le han seguido a lo largo de la historia otros gestos, algunos con mejor fortuna, a pesar de la controversia y cierta inevitable crítica. Un ejemplo sería la obra de Ai Weiwei de 1995 *Dropping a Han Dynasty Urn*, consistente en tres imágenes en blanco y negro en las que se ve al artista dejando caer y que se haga añicos una urna ceremonial de la dinastía Han. O la de Jake & Dinos Chapman de 2003 *Insult to Injury*, que radicaba en intervenir una serie completa de los grabados de Goya *Los desastres de la guerra* adquirida previamente por los hermanos Chapman e intervenida sustituyendo las caras de las víctimas por muñecos y caras de payaso en una especie de acción que ellos describen como de reelaboración y mejora⁴⁴.

Otros gestos han sido más cuestionados y poco o nada celebrados, como el del 28 de febrero de 1974, cuando el entonces artista Tony Shafrazi escribió con spray rojo sobre

⁴⁴ <https://jakeanddinoschapman.com>

el *Guernica* de Picasso en el MoMA de Nueva York: KILL LIES ALL. Al ser preguntado sobre su acto, Shafrazi afirmaba que con su acción quería contribuir al legado de Picasso en un acto creativo que lo devolviese a la actualidad: «to bring the art absolutely up to date, to retrieve it from art history and give it life» (Scott, 2009, p.52). Con un objetivo similar el artista Pierre Pinoncelli orinó y golpeó con un martillo una versión de *Fountain* de Duchamp en agosto de 1993 cuando era expuesto en Nimes, repitiendo su acción en 2006 golpeando el urinario en el Centro Pompidou. Desde el punto de vista de Pinoncelli su gesto era tanto un readymade recíproco como una forma de liberar y revitalizar el trabajo de Duchamp enfatizando su función original y fisicidad (Scott, 2009). También en 1997 el artista de la performance Alexander Brener pintó con spray verde el símbolo del dólar sobre el cuadro de Kazimir Malevich *Suprematismo (Cruz Blanca)* para denunciar la corrupción y comercialización en el mundo del arte (Scott, 2009). Y en junio de 2012 en Houston, un estudiante de 22 años llamado Uriel Landeros realizó otro homenaje a Picasso, en este caso dibujando con un spray dorado la silueta de un torero y un toro sobre el cuadro de 1929 *Femme au fauteuil rouge* y escribiendo sobre él la palabra *conquista*. En palabras de Landero, ese acto estaba dedicado a los que habían sufrido cualquier acto de injusticia, habiéndolo realizado para dar voz al pueblo, concienciar y hacer del mundo un lugar mejor en el que vivir (Mescalinevoices, 2012).

Ciertamente, existe una fina línea entre acto de destrucción y vandalismo o *atentado*. De una parte parece evidente que las acciones como la de Rauschenberg o la de Ruano, por ejemplo, poco tienen que ver con los actos después descritos, dado que, o bien la obra era de su autoría, o bien poseía la autorización expresa del autor del dibujo original a borrar. Pero de otra parte, y como manifiesta Helen E. Scott, con estas acciones los museos e instituciones –y cualquier persona interesada en arte– son

confrontados a un dilema, puesto que la reprobación de esos actos parece una actitud hipócrita considerando la forma en la que se han legitimado ciertos hitos del arte que encerraban, como hemos visto, actos anárquicos y de destrucción. Al mismo tiempo, si los museos reconocen estos ataques como desean los artistas que los llevan a cabo, sus responsabilidades se ven socavadas, arriesgando además la seguridad futura de las colecciones por considerar que pueden incentivar a otros artistas en busca de visibilidad a realizar actos similares (Scott, 2009).

Bruno Latour (2002) utiliza el concepto de *iconoclash* para referirse a la incertidumbre existente cuando se rompe una imagen de la ciencia, la religión o el arte. Mientras en la iconoclasia el acto y las motivaciones parecen claras, explica, en el caso del concepto *iconoclash* se duda entre si la acción es destructiva o constructiva: «iconoclash, on the other hand, is when one does not know, one hesitates, one is troubled by an action for which there is no way to know, without further enquiry, whether it is destructive or constructive» (p.16).

Conectemos ahora esta idea de ambigüedad en la destrucción, primero, con el concepto de *Artistas del No* acuñado en 2007 por la historiadora del arte y comisaria Montse Badia. Bajo ese término Badia define el interés en los artistas por la nada y el vacío como una especie de pulsión negativa en el arte, relacionándolos en su texto con Vila-Matas o Bartleby. Para Badia, algunos artistas comparten el uso de la negación «como un acto de resistencia, una llamada de atención, una apelación a la mirada, a la conciencia, como una invitación a la duda». La concepción de artistas del no de Badia recuerda las ideas que hemos estado viendo de reducción o ruptura, el iconoclash de Bruno Latour y a la vinculación de estos gestos con los actos de habla de Marcelo Expósito que expusimos con anterioridad. Porque efectivamente y como decía Expósito estos gestos pueden ser leídos como actos de habla al querer romper con lo

precedente. Acciones que interrumpen desde lo micro una realidad que ya viene dada, una realidad *readymade*⁴⁵. Son destrucción que encierra construcción.

Así, la idea de destrucción aquí desarrollada puede además, en segundo lugar, conectar con una filosofía de lo tenue vinculada al pensamiento oriental y ya implícita en algunos de los artistas que aquí también han aparecido, como en Rauschenberg a través de Cage, pero también en los miembros de Gutai –Kazuo Shiraga se hizo monje budista en 1971–, Juan Hidalgo o Yoko Ono. Este vínculo de ruptura o destrucción a través de acciones mínimas, invisibles, casi desapercibidas puede llevar a controversia en cuanto a su utilidad o sentido. Ese debate era de hecho manifiesto por la propia Ono en una carta que enviara desde Londres a Jon Hendricks con motivo de la preparación de DIAS en Nueva York y fechada el 2 de abril de 1969. En la carta Ono confiesa: «Many DIAS ARTISTS here in London felt that since my pieces didn't involve immediate physical destruction such as smashing cars and breaking pianos, that they were not appropriate for DIAS. But I only believe in destroying such set frame of mind» (Ono, 1968).

El foco de estas acciones leves parece entonces no tanto centrarse en provocar o generar catarsis en quienes miren como lo hacían otras piezas de destrucción. Tampoco en confrontar negando o protestando de manera que parasite aquello que se niega (Slavoj Žižek). Ni siquiera parecen hoy tanto dirigirse a problematizar el sistema del arte desde el interior, como trataban muchas de aquellas obras al inicio. Las acciones mínimas y tenues, tal y como las podemos observar ahora, pueden más bien ser la retirada que intenta desestabilizar de manera silenciosa marcos mentales

⁴⁵ Una mención aparte requieren los casos en los que quienes perpetúan la acción de destrucción no son artistas. En ese caso, ya no se actúa en nombre del arte y el gesto aparece desnudo, como en el derrumbe de estatuas de esclavistas o colonizadores en 2020.

rígidos, citando a Ono, y formas dominantes de subjetivación contemporáneas que están situadas en las antípodas de lo poco. Cuando todo es devorado por una única realidad, la reducción de la acción nos devuelve a la necesidad de vaciar la memoria (como dirá Bartolomé Ferrando), descolonizar el inconsciente (como dice Suely Rolnik), actuar desde el gesto mínimo sobre la subjetividad que le es necesaria a la bestia para que funcione según los términos de Santiago López Petit.

3.2.1.2 Una filosofía de lo tenue.

Entonces, de manera simultánea y en ocasiones entrelazada o fusionada con el impulso de destrucción podemos hablar de una discreta –y no por ello menos radical– propensión hacia lo tenue. Para abordar este asunto, quizá sea apropiado partir de un término introducido por el pionero en la renuncia en todas sus modalidades, Marcel Duchamp y el *Infraleve* o, en su original, *inframine*⁴⁶.

Duchamp utilizó la palabra *infraleve* a lo largo de su vida para referirse a un intervalo apenas perceptible, lo más leve de la misma levedad, situaciones liminales entre dos fenómenos que producen sutiles cambios en ellos. Duchamp consideraba que el término escapaba a definiciones científicas y no podía definirse sino con ejemplos. De hecho, hablando en 1945 con el escritor y filósofo Denis de Rougemont afirmaba que había escogido *mince* por eso mismo, porque era una palabra humana y emocional y no una medida precisa de laboratorio (Ramírez, 1998, p.193). Lo *infraleve* podía ser visual, olfativo o extenderse a otras categorías. Sería algo así, decía, como «cuando el humo del tabaco también se nota de la boca que lo exhala, los dos olores se casan por *infra-leve*» (Duchamp, 1978, p.233), pero también el calor de un asiento que se acaba de dejar, el aire de París retenido en una ampolla, la alegoría, la analogía.

⁴⁶ También traducido como *infraligero* o *infracino*.

Pese a que parece ser que el término se le debió ocurrir ya en su juventud estudiando tratados matemáticos y de geometría n-dimensional, el concepto posee, como indica Juan Antonio Ramírez, una dimensión material: «Se diría que Duchamp reduce al mínimo el universo de las cosas porque pone el acento en su percepción» (Ramírez, 2009, p.115). Siguiendo esta idea podemos entender que lo infraleve abre un campo de percepción en facetas menos demostrativas, menos espectaculares, menos autoritarias, vinculadas a la filosofía y el pensamiento oriental.

La filosofía oriental será de gran influencia no solo en Duchamp⁴⁷, sino también en tantos otros de los y las artistas del siglo XX y acompañará en muchos casos el desarrollo de la historia de la imperceptibilidad en el arte occidental.

El giro hacia el budismo Zen fue especialmente inspirador en el pensamiento de John Cage a través de, entre otras fuentes, las clases impartidas y los escritos del maestro budista Zen Daisetsu Teitaro Suzuki en la Universidad de Columbia. Las enseñanzas de D.T. Suzuki influyeron profundamente tanto en Cage como en los miembros de la Generación Beat o en los artistas del Greenwich Village neoyorquino. A su vez, el pensamiento de Cage influyó en el grupo de artistas Fluxus y conceptuales, de manera que, de forma más o menos consciente y más o menos transformados y mutados, los preceptos tomados de la filosofía oriental quedaron en la base de una específica forma de hacer. Así lo hacía saber por ejemplo Juan Hidalgo cuando afirmaba: «john cage es mi padre aunque me llame hidalgo y duchamp mi abuelo aunque no se llame cage

⁴⁷ En *Smile of the Buddha* Jacquelyn Baas lleva a cabo una investigación sobre la influencia de la filosofía oriental en el pensamiento de Duchamp y de otros autores. Y en su artículo «Marcel Duchamp, John Cage, Juan Hidalgo. Una línea genealógica del budismo en el arte contemporáneo» Pilar Cabañas hace brevemente lo propio sobre los tres artistas enunciados. Ver Baas, J. (2005). *Smile of the Buddha. Eastern Philosophy and Western Art from Monet to Today*. University of California Press; Cabañas, P. (2017). Marcel Duchamp, John Cage, Juan Hidalgo. Una línea genealógica del budismo en el arte contemporáneo. *Ars Longa* (26), 231-245.

pero al padre se le olvida y en cuanto a mis bisabuelos, chinos pudieron ser» (Hidalgo, 1972).

Entre los elementos de la filosofía oriental sobre los que más se interesó Cage se encontraban los principios de interpenetración y no obstrucción, así como el concepto de vacío. Mientras el primero hacía referencia a que todos los elementos son interdependientes e interconectados, el segundo tenía que ver con la idea de dejar fluir, dejando ataduras o bloqueos y liberándose de las trabas. El vacío, entendido como una especie de ausencia de intención⁴⁸, de dominio o poder, era el punto de partida, puesto que se puede decir que tan solo el vacío por sí mismo es lo que no tiene límite ni muros. Así pues, el Zen era para Cage emancipador.

Podemos entonces hablar y comprender su paradigmática pieza 4'33" de 1952, consistente en tres movimientos para uno o varios músicos que no producen sonidos. Para Cage esta era su pieza más importante «Because you don't need it in order to hear it» (Cage, 1985). En ella Cage invita a los espectadores al vacío, la no obstrucción y la interpenetración para poner atención a las cosas que ya habitualmente suceden sin que ni siquiera sea necesaria la obra.

Como el infraleve duchampiano, la filosofía oriental a través de Cage es una invitación a la percepción atenta, a la contemplación de lo sutil y a la ampliación de la conciencia, ya sea del receptor o del emisor, es decir, incorporada a la práctica del artista como principio o actitud desde la que trabajar. Para ello se debe partir de una cierta disolución de uno o una misma, permitiendo que aquello que nos rodea nos invada. Esto no significa según Cage un abandono del sujeto ante el hecho real, sino una compenetración recíproca, esto es, entender que cada cuerpo y objeto tiene su centro

⁴⁸ Cage utilizaba las palabras de libre intención refiriéndose al silencio tras afirmar que el silencio no existe.

creando en la totalidad una multiplicidad de centros entretnejidos (Ferrando, 2012, p.31).

De esta nueva disposición en la percepción se ocupa Bartolomé Ferrando (2012), enlazándola con la práctica de la performance y con otros medios artísticos, en su libro *Arte y cotidianeidad*. Siguiendo las ideas del pensamiento oriental y de Cage, el autor defiende la idea de atención no intencional, alejada de intenciones previas a ese instante, intenciones que podemos imaginar jamás serán inocentes, abandonando por tanto la voluntad de control. Y es que como Ferrando explica, la atención activa nuestra memoria, donde se encuentran datos que marcarán nuestras decisiones y selecciones: «pero nuestra memoria se puede convertir en una carga pesada» (p.75), advierte Ferrando, de manera que si la memoria es estimulante también puede ser un obstáculo que contribuya a la repetición de lo consabido. Es en este sentido en el que se sugiere la conveniencia de convertir la memoria en estructura vacía adoptando una actitud abierta e inocente, que permita improvisar, volver a hacer y a reinventar: una práctica que no tenga pies y no pueda apoyarse en nada conocido (p.77), abierta, algo así como una «forma de conocimiento mutante» (p.81). En definitiva, siguiendo a Ferrando o a Cage, la atención hasta aquí propuesta herencia del pensamiento oriental es una forma de percepción a través de todos los sentidos y que por tanto involucra el cuerpo, que es activa pero no impositiva, es inocente, carente de intencionalidad y vacía de memoria, lo que constituye «la puerta de entrada y el material necesario para el progreso de nuestra conciencia» (p.81).

En el deseo de alejamiento de la intención y sujeción sobre la obra o su recepción, y también en línea con la filosofía oriental, tanto en Duchamp como en Cage o en las ideas de Ferrando apreciamos un abandono de la expresión personal o subjetividad, convirtiendo, en cambio, lo neutro, el azar, la intuición, la indeterminación o la vivencia

de la experiencia y el instante en componentes centrales de sus procesos por la capacidad de abrir posibles fuera de aquello consabido y de los hábitos arraigados en nuestra persona.

*In the dime stores and bus stations
People talk of situations
Read books, repeat quotations
Draw conclusions on the wall
Some speak of the future
My love she speaks softly
She knows there's no success like failure
And that failure's no success at all*

Bob Dylan, Love Minus Zero/No Limit, 1965.

Como adelantábamos, a través de Cage y sus clases en Black Mountain College o The New School for Social Research de Nueva York, muchas de estas ideas fueron asimiladas por otros artistas y, de manera especial, por los miembros del movimiento Fluxus. Estos artistas pusieron una especial atención en los objetos y acciones de la vida cotidiana, en lo simple e insignificante. De hecho, Bartolomé Ferrando dirá de Fluxus que «estaba constituido por los detalles de la vida» (2012, p.131).

Entre las propuestas Fluxus son reveladoras las partituras e instrucciones por cuanto significan una acción en potencia o una especie de disparador con el que proponer acciones abiertas y sencillas. Propuestas que eran una invitación a la atención sobre hechos cotidianos y que en ocasiones, precisamente por su sencillez, absurdez o imposibilidad, descolocan al receptor al no encontrar *los pies* sobre los que sujetarse. En este sentido, las instrucciones son un espacio que activa la imaginación, trata de hacer participar al espectador y lo incita a colocarse en el estado de percepción y vacío al que nos hemos venido refiriendo.

Las partituras abiertas de La Monte Young, por ejemplo, eran una invitación al intérprete y espectador a la atención de los cambios más sutiles: en su *Composición 1960 #5* de junio de 1960 proponía soltar una o varias mariposas y esperar hasta que estas saliesen fuera del lugar de actuación; o en su *Composición 1960 #10* de octubre de ese año y dedicada a Bob Morris sugería dibujar una línea recta y seguirla. Un par de años después, otro artista del grupo Fluxus, el coreano Nam June Paik, pondría en acción la *Composición 1960 #10* de Young en una propuesta que llevaría por nombre *Zen for Head* y que consistiría en trazar esa línea con su propio cabello-pincel tras introducirlo en pintura. En 1961 Paik realizaría su *Zen for touching*, pieza en la que objetos ordinarios adquirirían otras funciones, o en 1964 *Zen for Film*, una película que por una hora proyecta luz blanca, pudiéndose distinguirse en ocasiones las partículas de polvo sobre la película, la cámara o el proyector. En la invitación a la apertura de la conciencia y la percepción atenta de lo minúsculo, la pieza de Paik conectaba directamente y de manera visual con *4'33"* de Cage.

También George Brecht, uno de los pioneros en el campo de las instrucciones con sus *partituras evento* estimulaba al receptor a prestar atención a hechos cotidianos y acciones reducidas al mínimo acto o descompuestas en lo mínimo. Entre las indicaciones que conformaron su caja Fluxus *Water Yam* (1963) se encontraba: «2 UMBRELLAS / • umbrella / • umbrella»; «THREE DANCES / • shaking hands / • salting / • not-two»; o «AIR CONDITIONING / (move through the place)» (Brecht, 1963).

Y si nos referimos de nuevo a Yoko Ono, artista que utilizó de manera temprana y habitualmente este tipo de manifestaciones, podemos mencionar la exposición llevada a cabo en 1962 en Sogetsu Art Center de Tokyo compuesta completamente por instrucciones sobre hojas de papel en blanco. Estas y otras instrucciones escritas entre la década de los cincuenta y los sesenta se recogerían en su celebrado libro

Grapefruit, publicado por primera vez en 1964, con piezas que en algunos casos, por su abstracción, brevedad y carga poética podían recordar a los haikus japoneses: «PIEZA TERRESTRE / Escuchar el sonido de la tierra girando. / Primavera 1963» (Ono, 1970); o «PINTURA PARA EL VIENTO / Hacer un agujero. / Dejarlo al viento. / Otoño 1961» (Ono, 1970).

También su acción *Cut Piece*, de la que hemos hablado al referirnos a *Destruction in Art Symposium*, apareció como partitura en un documento de enero de 1966 llamado *Strip Tease Show*, con una versión para un único performer y una segunda versión para la audiencia en la que se anunciaba al público que podía cortarse la ropa de unos a otros. En el simposio de destrucción en el arte de Nueva York, Ono proponía participar con su «SKY EVENT II»

IMAGINARY SKY EVENT (refer to SKY EVENT for John Lennon)

Do the Sky Event in your mind

then go out into the streets and take photos to document the event

if the Sky Event in your mind takes place in another city,

ask a friend in that city to take photos for you. (Ono, 1968)

En el grupo Zaj, como apuntamos a través de Hidalgo, había igualmente influencia Zen y uso de tarjetas e instrucciones. De hecho, en el simposio de destrucción en arte de Londres Hidalgo interpretaría la propuesta de Walter Marchetti *Mandala*, una partitura visual que desconcierta al espectador al no ofrecer ningún tipo de indicación ni a él ni al intérprete. La acción llevada a cabo por Hidalgo fue dejar ardiendo una vela durante una hora, un minuto, un segundo (Stiles, 1987).

Las ideas alrededor del vacío, de la atención, lo leve, la meditación del pensamiento Zen y oriental influyeron y fueron incorporados en el trabajo de otros artista de esa época como Yves Klein, aunque en esta ocasión a través de su relación con el judo. Klein encontró en el judo, arte marcial del cual llegó a ser profesional, los principios sobre los que sustentaría su práctica artística: un arte flexible, suave, que aprovecha la energía y la fuerza natural para vencer. Así, a lo largo de su breve pero fructífera carrera en arte se embarcó en un trabajo de reducción y atención a lo invisible de tintes espirituales con el que trataba de envolver e impregnar al espectador atendiendo a una combinación de objetivos que oscilan entre lo formal y experimental, a lo emancipador o la búsqueda de la *verdad* alejada de la línea y del dibujo.

Un trabajo temprano y llamativo es su *Sinfonía monótona* de 1949. En ella una única nota de un único acorde suena por veinte minutos seguida de veinte minutos de silencio, adelantándose algunos años a la famosa 4'33" de Cage: «Silence... That is really my symphony, and not the sound of its execution. It is this marvelous silence that grants "good fortune" and sometimes even the possibility of true happiness. If it only lasts a second, that second is of infinite duration» (Klein, 1982, p.230)

La exposición *Le vide* en la galería Iris Clert de París inaugurada el 28 de abril de 1958 requiere obligada mención. Después de sus trabajos con monocromos y su focalización en un solo color al que denominó y patentó como International Klein Blue, el artista fue dirigiéndose hacia un interés por la esencia invisible e inmaterializada de la pintura. La exposición de algún modo comenzaba por la tarjeta de invitación, de color azul Klein y con texto de Pierre Restany. Después, las vidrieras de la galería fueron cubiertas hasta cierta altura de ese color, se dispuso una gran cortina azul Klein que debía ser atravesada por los espectadores al entrar seguida de un tapiz azul y un coctel de igual color que era distribuido al acceder. En el espacio de la sala no había dispuesto nada,

solo «un espacio colorido que no se ve, pero en el cual uno se impregna» (Riout, 2017). Más que el vacío, la exposición presentaba «sensibilidad pictórica en estado puro» (Riout, 2017). Y será un año después, en la exposición colectiva en Amberes llamada *Vision in motion - motion in vision*, cuando el color se ausente del todo y se transforme en evocación por la palabra. En la sala, el artista se situaba en un espacio de pie y recitaba una frase de uno de sus grandes referentes, Gaston Bachelard: «En primer lugar no hay nada, después una nada profunda, después una profundidad azul». Con estas palabras Klein hacía aparecer lo inmaterial tan solo pronunciándolo.



Fig. 29 Yves Klein, *Vision in motion - motion in vision*, 1959, Amberes. Fotografía: Charles Wilp / BPK, Berlin.

Y de 1960 es su también celebrado *Salto al vacío*, una fotografía-manifiesto que, como en Amberes, prescindía de la acción, es decir, creaba una acción que era solo evocada por la imagen sin que en realidad fuese llevada a cabo nunca. Según narra Schimmel

(1998), el 12 de enero de 1960 tuvo lugar un primer salto desde la segunda planta de la casa del propietario de la galería Colette Allendy. Aunque hubo testigos que afirman la veracidad de ese primer salto al vacío, otros no lo estimaron de igual manera. De todos modos fue en octubre de 1960 cuando el fotógrafo Harry Shunk realizó la serie de fotografías que, tras su manipulación, crearon el efecto del salto al vacío de Klein que después se daría a conocer. La imagen apareció en una publicación llamada *Dimanche*, lanzada con motivo del Festival d'Art d'Avant-Garde en París, el 27 de noviembre con el titular: «Un homme dans l'espace!» «Le peintre de l'espace se jette dans le vide!». Para Klein este salto era la culminación de sus teorías, puesto que tal y como explicaba, él era un pintor del espacio y para llevar a cabo esa misión, había de ponerse en tal situación: solo podía hacerlo estando en el espacio.

Para Schimmel el documento visual tuvo un gran efecto en los accionistas vieneses y en los trabajos basados en el cuerpo de los setenta. Y, aunque se podría hablar al referirse a ella en términos de simulacro y espectáculo, para el comisario estadounidense la imagen tiene el componente místico, sorprendente y avanzado característico de los trabajos de Klein. De hecho, será el carácter precursor de esta pieza lo que la haga sobresalir a sus ojos considerándola casi como metáfora del acto creativo de aquellos años. Esto incluso llevará a Schimmel a caracterizar las primeras décadas de la performance precisamente bajo ese título: «Leap into the void».

Recapitulando, las propuestas que hasta aquí hemos nombrado proponen una nueva manera de percibir atenta a lo pequeño, a lo que no se ve, a lo que pasa desapercibido, a lo invisible, a lo no obvio y hasta a lo no realizado. Piezas y actitudes que pueden ser consideradas, como el propio concepto de *inframince*, ligadas a otros conceptos duchampianos como *readymade*, es decir, algo previamente ya existente, o a su posición anti-retiniana defendida en numerosas ocasiones por el mismo artista. Ya en

sus conversaciones con Pierre Cabanne, Duchamp explicaba que su actitud provenía de la excesiva importancia atribuida durante todo el siglo XX a la retina, esto es, al ojo y al lenguaje visual. Pero si eso era verdad ya entonces, lo cierto es que desde mediados de ese siglo y de manera exponencial durante el siguiente, estamos cada vez más expuestos a un continuo flujo de imágenes y sonidos que, como apuntaba Gillo Dorfles (1984), produce un embotamiento de nuestra sensibilidad. Hoy, ya lo dijimos, no solo vivimos en el imperio de la visualidad, sino que todos y todas quieren mostrarse, hacer, decir, opinar. Así, paradójicamente, aún estando rodeados de imágenes, *vemos* poco puesto que ya no hay nadie que mire, escuche, o al menos se permita a sí mismo y a los otros el tiempo para percibir y reflexionar de manera no codificada.

En este escenario Byung-Chul Han (2012) sugiere que quizá más que nunca sea necesaria una pedagogía de la mirada para aprender a mirar, acostumbrando de nuevo al ojo a mirar con calma y con paciencia. Una pedagogía de la mirada que será también una pedagogía de la escucha, de la recepción y la atención. Y es que solo mediante una percepción atenta, contemplativa y profunda puede revelarse lo sutil, lo poco llamativo, lo volátil, lo que permanece en los pliegues, lo ocultado o la posibilidad, que también es un *inframince*. Una pedagogía de la mirada que recuperará la pausa, el intervalo o el silencio que produzca pequeñas interrupciones en el suceder de las cosas (Dorfles, 1984). Creo que José A. Sánchez se refiere a este tipo de percepción cuando afirma que la contemplación hoy no es algo regresivo, sino una detención que moviliza la imaginación y el pensamiento (2015b). Comprendida así, la contemplación puede definirse como acción superior. Una contemplación necesaria que podemos enlazar y entender –a través de la filosofía oriental, de Cage o de Bartolomé Ferrando– como una percepción que no huye del cuerpo para alcanzar una dimensión trascendente

según la tradición judeo-cristiana, sino que trata de producir permeabilidad, transvase, interpenetración, identificación a través del cuerpo con el sonido, objeto o con aquello que nos rodea. De este modo es posible afirmar que el conocimiento y la conciencia producida a través de esta forma de contemplación o percepción va a estar alejada de planteamientos prefabricados y normativos, será no intencionada y posibilitará una especie de complot silencioso o transformación eficiente en línea con el pensamiento oriental.

Así pues, en nuestra línea de progresión de lo sutil, a propuestas anti-retinianas de casi nada y vacíos se sumarían otras piezas posicionadas o señalando hacia ese posible lugar antagónico al del imperio del ojo. Obras a las que Rosalind E. Krauss (1986) situaría en una especie de estética de la *antivisión*, esto es, una «denigración y descrédito de la visión como sentido privilegiado de la modernidad, una crisis en el ocularcentrismo cartesiano» (Hernández-Navarro, 2006).

Es en esta línea en la que, por ejemplo, incluiríamos las obras de Ignasi Aballí. Su interés por la nada y la *antivisión* lo encontramos en propuestas como bibliotecas vacías o como por ejemplo su *Correcció* (2001), consistente en tapar su propio reflejo en un espejo con Tipp-Ex.

De Ignasi Aballí dirá particularmente Bartomeu Marí que bebe del exceso de imágenes y que parece buscar el contrapié del aumento cuantitativo para indagar en la intensidad de contenido: «Contra el choque o la sorpresa de la visión, el artista propone la percepción continuada que debe extenderse en el recuerdo; contra la rapidez, nos invita a la lectura pausada» (Marí, 2006). Esta invitación a la atención detenida también se encuentra en *Rètol* (2005), compuesta por letras visibles pero ilegibles, puesto que está invertido su orden en la pared de cristal del museo. Con esta

simple modificación, Gérard Wajcman (2006) señala que Aballí ralentiza la lectura y el sentido volviéndonos «analfabetos en nuestra propia lengua» (p.267).



Fig. 30 y Fig. 31 Ignasi Aballí, *Correcció* (proceso y obra), 2001. Fotografía: Ignasi Aballí.

En este punto es posible conectar esta disposición que enlaza la línea de desarrollo sobre la negación del imperio del ojo y la apertura en la percepción y la atención, con una tendencia en las prácticas artísticas contemporáneas centradas en acciones básicas e invisibles como pensar, respirar, desear, imaginar, escuchar o hablar entre muchas otras, que emanan de nuestro cuerpo, de otros cuerpos o de entre los cuerpos. Acciones que aunque de cotidianas y básicas pasan desapercibidas, son la base de la existencia y del tejido social. Acciones invisibles sobre las que algunos y algunas creadoras insisten como campo de indagación y que, siguiendo ahora las investigaciones de Óscar Cornago (2015), llevan en ocasiones implícita y desde la praxis una reflexión sobre el espacio social en propuestas continuadoras de aquellas teorizadas como relacionales. Cornago se refiere a este tipo de propuestas como *el teatro de las acciones mínimas*. En muchas ocasiones el artista o creador asume el papel de facilitador o disparador, mientras que el público más que en intérprete o

simple participante se convierte en interlocutor de una obra que le interpela (Cornago, 2015) y que por ello no está concluida de antemano. Aunque la preocupación por el público tiene ya una trayectoria, a diferencia de propuestas que desde los sesenta se empeñaban en que el espectador no fuera pasivo y participara, en estas obras, no se trata tanto de buscar la participación cuanto de envolver e implicar a quien asiste.

Pero en la línea que estamos proponiendo nos gustaría además citar la lectura que realiza André Lepecki sobre propuestas performativas que en las últimas décadas son llevadas a cabo en la oscuridad o penumbra. Más que a una tendencia estética, dice Lepecki (2016c) en el capítulo «In the dark» de su libro *Singularities: dance in the age of performance*, nos encontramos frente a una disposición que aborda la oscuridad no literalmente contra la visión, sino más bien como potencialidad que invocaría una dimensión política de libertad⁴⁹. La hipótesis de Lepecki gira en torno a la posibilidad de que la danza en la oscuridad –y podemos decir en general la performance– trate de apartarse de la imagen fraudulenta de libertad como iluminación en la que vivimos –«fraudulent brightness» (Lepecki, 2016c, p.58)– y apunta a que el rápido o lento desvanecimiento o apagado de las lámparas, proyectores y señales de salida de emergencia realizadas por algunos creadores podrían considerarse como actos coreopolíticos que podrían ser leídos desde esta perspectiva (p.58).

Veamos ejemplos de lo dicho en la producción de tres artistas. En primer lugar y referido a la oscuridad, paradigmática es la pieza *This variation* del artista Tino Sehgal, presentada en la Documenta 13 de Kassel en 2012. En esta obra, los visitantes se adentran en un espacio en completa oscuridad mientras algunos performers susurran palabras, se desplazan o cantan alguna canción. En otras piezas, como la presentada

⁴⁹ Lepecki se refiere al estudio de Deleuze sobre Beckett, donde se define a la oscuridad como agotamiento de lo posible así como libertad (Lepecki, 2016c, p.36).

en la Feria Arco de Madrid en 2016 y por título *El beso*, se recrean también en la oscuridad algunos famosos besos de la historia del arte. En ambos casos, el público entra tanteando el vacío, en ocasiones ayudado por un asistente, y se coloca en algún lugar del espacio desde el que trata de percibir, escuchar o vislumbrar en la penumbra algo que le de una señal de lo que sucede. En esta y otras piezas Sehgal invita a olvidar la manera en la que estamos acostumbrados a percibir, nos invita a percibir de otro modo, a extender y abrir los sentidos.

El encuentro, sea o no en oscuridad, es el otro protagonista en sus situaciones construidas en las que no hay nada para ver más allá de la situación que unos cuerpos generan y en las que en muchas ocasiones trata de romper con lo esperado encontrando y sorprendiendo al espectador. Este sería el caso de *This is so contemporary* presentada en 2005 en la Bienal de Venecia en la que intérpretes vestidos como guardias de seguridad pasean entre el público al tiempo que repiten «This is so contemporary, this is so contemporary ...»; o *This is propaganda* de 2002, en la que los guardas repiten ese título y el año.

En otras ocasiones entabla con el público un diálogo o un recorrido, como en *This is progress* (2010), en la que los visitantes son acompañados por intérpretes de distintas edades que van en aumento según transcurre el recorrido. Otra propuesta de Sehgal sería la que tuvo lugar en la Tate Modern de Londres en el 2012 como parte de *The Unilever Series* en la Sala de las Turbinas. La intervención llevaba por nombre *These Associations* y consistía en dejar el espacio vacío y en el despliegue de una cantidad de actores que interpretaban una serie de roles y comportamientos prefijados por Sehgal y que en ocasiones interpelaban al espectador. Es complejo describir una obra de Tino Sehgal porque apela a la experiencia de estar allí y dada esa voluntad de no registrar

ni documentar las acciones. La descripción de Martí Manen, en unas acertadas palabras, sería la siguiente:

En una sala de dimensiones sobrehumanas, que parece estar pidiendo a gritos una obra monumental, unas setenta personas (jóvenes, abuelas, gente corriente) están a la espera. Andando arriba y abajo, desde un extremo de la sala a la otra, siguiendo una coreografía abierta, deciden pararse en algún punto del recorrido para empezar a cantar sobre las fuerzas naturales y cómo los humanos las hemos canalizado. Las luces se apagan y la penumbra facilita la percepción del sonido como algo casi mágico: el ahora coro juega con el eco y el espacio, el vacío se convierte en masa sonora. Aparecen algunos destellos de luz coordinados con la música coral. Y todo se para. Es entonces cuando los intérpretes se dirigirán hacia personas en específico del público para contarles historias personales. [...] Sin agresividad, conversaciones normales que fluctúan entre lo verdadero y lo ensayado. (Manen, 2012)



Fig. 32 Tino Sehgal, *These Associations*, 2012. *The Unilever Series*, Tate Modern.

En definitiva, Sehgal se propone como misión la ruptura tanto de las convenciones de la recepción por parte de los espectadores, como de las condiciones de exhibición por parte de las instituciones experimentando en todas sus facetas.

Muchas de las propuestas del coreógrafo francés Xavier Le Roy también se dirigen hacia la ruptura de la normatividad en las instituciones, en los cuerpos y en las relaciones entre los cuerpos en piezas en las que no hay tampoco nada más que intérpretes que interpelan e interaccionan con los visitantes. El interés por romper la normativización de los cuerpos se encuentra en trabajos en los que trata de acercarlos hacia lo informe, lo natural y lo animal. Acciones como *Self-Unfinished* (1998) o *Low Pieces* (2009-2011) darían cuenta de ello. Pero su interés, como decimos, se extiende al de la normatividad de las relaciones y de los espacios que ocupamos. En un taller con Le Roy⁵⁰, él mismo nos explicaba su observación sobre la dificultad que actualmente tienen los cuerpos al encontrarse. Así, uno de los ejercicios propuestos fue una especie de coreografía grupal que consistía en saludarse. En primer lugar, todos y todas nosotras caminábamos por el espacio y, cuando nuestra mirada se cruzaba con alguien, le ofrecíamos la mano y decíamos nuestro nombre para después continuar caminando. Una vez saludadas a todos/as nuestras compañeras, realizábamos una segunda vuelta. En esta ocasión, caminábamos por el espacio y, cuando nuestros ojos se cruzaban con los de alguna otra persona, en el lugar en el que estuviésemos manteníamos congelada la mirada y la postura. El intervalo *congelado* permanecía de tal manera hasta que alguna de las personas rompía el contacto visual y decidía seguir caminado. La diferencia del saludo primero al saludo congelado de después fue notable. A pesar de ser todos y todas las participantes personas que

⁵⁰ Xavier Le Roy visitó la ciudad de Valencia en 2018. A la performance *Self Unfinished* mostrada en el teatro La Mutant le acompañó un seminario de carácter práctico al que pudimos asistir en el Centro de Arte Bombas Gens.

trabajan o se interesan por el cuerpo, una incomodidad ante la mirada que escruta se hacía evidente. Con algunas personas te encontrabas bien, con otras tu cuerpo te podía hasta llegar a pesar, a molestar.

El objetivo de Le Roy podría definirse, tal cual él mismo ha expresado en relación a alguna de sus obras, como el empeño por revisar certezas y por seguir el flujo de transformación para imaginar o reconfigurar mundos (Le Roy, 2012). En particular, con esta definición se refería a *Untitled (2012)*, una pieza en la que indaga, precisamente, en la oscuridad. En *Untitled (2012)* unas figuras similares, difíciles de discernir en la penumbra, se mueven en una habitación oscura en la que se invita a entrar al visitante, quien puede permanecer el tiempo que desee y así experimente el lento transformar de la obra (Le Roy, 2012). La pieza apunta a un descubrir no preconicionado, a la producción de conocimiento a través del cuerpo y del movimiento (Obrist y Biesenbach, 2013).



Fig. 33 Xavier Le Roy, *Untitled (2012)*, 2012. Fotografía: Xavier Le Roy.

El coreógrafo Mårten Spångberg da un paso más allá en la oscuridad y en 2016 crea una pieza por título *Natten* que se desarrolla durante lo que dure la noche. De una parte, *Natten* es una palabra con la que en el idioma sueco se designa la acción de pasar la noche. Pero, por otra parte, para su autor es en la noche donde las cosas y los seres humanos se muestran tal cual son. En este sentido, esta propuesta puede entenderse como una especie de viaje hacia lo profundo de la oscuridad, «hacia una eternidad abstracta y hacia una profundidad insondable» (La Casa Encendida, 2017), pero también como una forma de escapar a la tiranía del tiempo y de la normatividad, de modo que la noche, de otro modo considerada, puede ser más bien vida y libertad. Porque en la oscuridad solo hay ahora, no existen las estructuras ni divisiones, no se distinguen insectos de plantas ni éstas de piedras, dice Spångberg (La Casa Encendida, 2017). Esta brumosisidad y atmósfera de misterio es *Natten*.



Fig. 34 Mårten Spångberg, *Natten*, 2016. Fotografía: Anne Van Aerschot.

En España *Natten* se presentó en La Casa Encendida en el mes de octubre de 2017. El patio interior estaba completamente abarrotado de personas, muestra de la gran expectación que acompaña a las obras de este artista. El público se sentaba alrededor de un espacio central en el que habían algunos objetos y en el que iba a realizarse la acción. Por casi siete horas, nueve bailarines andaban, se movían, se sentaban, sonaba música, se inundaba el espacio con niebla, imágenes, pantallas, y mucha oscuridad. Los asistentes podían entrar y salir. Había allí una atmósfera extraña, frágil, donde lo tenebroso son más bien los miedos que cada uno lleva ya incorporados.

Las propuestas de Mårten Spångberg nunca dejan indiferentes. Junto con el arquitecto Tor Lindstrand formó International Festival, una colaboración que se crea en 2004 y cuyas propuestas investigan y discurren entre arquitectura, performance o coreografía. Entre otros proyectos, International Festival transformó en 2006 un parking de 1200m² en una plaza pública en el Tensta Konsthall de Estocolmo; crearon en 2004 packs de bienvenida que contenían música, jabón o DVDs a modo de intervención en un festival de danza en Berlín; o un perfume en 2005 llamado *IF* para otro festival de danza en Bruselas: «IF. Whatever you want it to be»

El trabajo de Mette Edvardsen, artista y coreógrafa, resulta también aquí especialmente oportuno. La pieza *No title* (2014) de Edvardsen se sitúa directamente en la oscuridad, pero en esta acción es la oscuridad evocada a través de la artista, quien enumera con los ojos cerrados y a modo de letanía, una serie de elementos que según ella se han ido o desaparecido.

everything that is not written down is gone
everything that is written down is gone
time is gone
the edges are gone
there is only inside, the outside is gone
illusion is gone
there is only outside, the outside is gone
darkness – gone
Mette Edvardsen, *No Title*, 2014. (Cvejić, 2018)

La letanía siempre tiene la misma estructura: mientras el sujeto cambia, el predicado permanece invariable. Siguiendo el estudio que sobre esta pieza realiza Bojana Cvejić (2018) es posible decir que el ritmo consiste en invocar cosas solo para borrarlas en el pasado a excepción de, al inicio, su propia presencia, la cual es igualmente negada con la acción de cerrar los ojos o poner unos ojos artificiales sobre ellos. Entonces, dice Cvejić, una serie de negaciones y contrarios siguen a la estructura inicial en la letanía, algo que produce equívocos por aniquilación al negarse algo y también su contrario. Para Cvejić este agotamiento de las posibilidades del lenguaje tiene un efecto liberador al tiempo que el uso de palabras genéricas, sin adornos, extiende su poder de movimiento más allá de la experiencia.

La pieza, para Cvejić, está hecha de imaginación sin imágenes. En la imaginación incluyo mi presencia en lo que visualizo, que no está visible o presente. La palabra y la imaginación en esta pieza y en otras de Edvardsen son las que abren posibilidades para configurar mundos.



Fig. 35 Mette Edvardsen, *No title*, 2014. En *Segunda Vez Open Seminar*, 21 de noviembre de 2017, Trondheim Art Museum. Fotografía propia.

Palabra, imaginación y también memoria articulan *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* (2010), en la que un grupo de personas memoriza libros a su elección. Este grupo de personas conforman lo que la artista denomina una colección de biblioteca de libros vivos⁵¹. Los libros se pasean por la biblioteca a disposición de quien los quiera leer. Cuando un visitante escoge ese libro, el libro viviente puede quedarse en la biblioteca o ir con ese visitante a pasear, a la cafetería o donde decidan para narrarle el contenido con las posibles divergencias de cosecha propia. Tal y como comenta Edvardsen, la idea surge de la novela de ciencia ficción *Fahrenheit 451*. En

⁵¹ www.metteedvardsen.be

esta novela se muestra una sociedad futura en la que los libros han sido prohibidos por considerarse peligrosos. Es entonces cuando una comunidad secreta decide aprender los libros de memoria para preservarlos para el futuro. Edvardsen explica entonces que memorizar es una forma de reescribir, tomando el lugar del escritor primero y convirtiéndose en libro después, pero también un ejercicio constante de recuerdo y olvido (Edvardsen, 2010).



Fig. 36 Mette Edvardsen, *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*, 2010. Fotografía: Document Photography, Sydney Biennale.

Y quisiéramos también apuntar una última forma de reducción continuadora de vacíos, procedente de artes performativas y tendente ya no a que solo haya cuerpos en el espacio vacío, sino a que los cuerpos también desaparezcan en una especie de vacío escénico total. De nuevo siguiendo a José A. Sánchez (2019b) podemos decir que las artes performativas son artes de la presencia: «When one removes everything ancillary, what remains is the body of performers, their presence». Pero como ya apuntamos, la presencia misma se volvió en fetiche siendo revelada en la producción

de pseudoexperiencias y en la espectacularización del propio artista. En este contexto, se pregunta Sánchez ¿Cuándo es necesaria la presencia para que el discurso sea poderoso y cuándo es un fetiche que esconde la debilidad o incluso la ausencia de un discurso? ¿Cuándo es la presencia políticamente necesaria y cuándo es una mercancía en el circuito inocuo de la producción social y cultural? José A. Sánchez cita la *Conferencia de Dobles* organizada por el escritor Mario Bellatín en 2003, en la que unas personas decían exactamente lo que hubiesen dicho una serie de conocidos escritores pero en ausencia de ellos; o la pieza de La Ribot, Juan Domínguez, Juan Lorient *El Triunfo de la Libertad* en 2014, una propuesta en la que, tras algunos años, se reencontraban estos tres artistas pero en la que ninguno de ellos aparecía en escena. Lo que veía el espectador donde esperaba ver los cuerpos era, en cambio, textos en pantallas LED. En ambos casos se produjo una gran controversia entre el público, incluso el enfado, al ver la obra pero no haber podido ver los cuerpos presentes de los creadores.

La vraie vie est absente.

Rimbaud, Délires I Vierge Folle, 1873.

Muchos de los trabajos vistos hasta aquí parten, en realidad, de supuestos modestos, pero al mismo tiempo intensos, dispositivos y formas de tenuidad extrema que ponen a prueba los propios límites del arte o de la vida y la anestesia a la que se ve sometida según una específica manera de ser y estar (Dávila, 2010). Así, dadas las características contemporáneas, no es extraño escuchar voces que apuntan a que estas formas de reducción pueden constituir una de las formas más radicales de contracultura en la actualidad (Cruz, 2011). En un mundo hiperconectado, de contaminación digital y discurso comercial, la contracultura actual sería lo desconectado y lo que quiere pasar desapercibido.

3.2.1.3 Una historia de acciones mínimas.

Pero las propuestas que hemos visto pueden ser consideradas en términos no solo de activación como hemos hecho hasta ahora, sino también de reducción de la acción o inacción. De una parte, muchas de esas obras trataban de señalar hacia acciones sencillas, mínimas e imperceptibles con el objetivo de ampliar la conciencia y la percepción atenta, mientras que de otra, pueden ser entendidas atendiendo a intenciones y conceptos cercanos a la improductividad.

Primero, en sintonía con la voluntad de ampliar la conciencia y la percepción, podemos hablar de algunas propuestas que experimentaron con la reducción del movimiento hasta las acciones más microscópicas en la detención total. Suele citarse un ejercicio de danza de Steve Paxton, usado en su pieza *Magnesium* (1972) y denominado por él mismo como *stand o small dance*, como el punto clave en la investigación sobre la quietud, siendo considerado en términos similares en cuanto a su propósito al estudio sobre el silencio de Cage en 4'33'': si el silencio ya no era pantalla para el sonido, sino lo mismo según Cage, para Paxton la quietud ya no es pantalla para el movimiento, sino plenamente danza. Así pues, lo que proponía Paxton con la pequeña danza era permanecer de pie y reducir la acción por completo de modo que pudiésemos descubrir que aun en esa inacción, es posible atender a multitud de micromovimientos que suceden sin que nosotros ni siquiera los realicemos de manera consciente. De esta manera, con el coreógrafo podríamos decir que no hay quietud absoluta sino múltiples capas de movimientos mínimos (Lepecki, 2000).

André Lepecki dedica en su estudio especial atención a la detención y la ralentización del movimiento. Lo que explica el investigador es que en danza la detención era considerada tradicionalmente como algo no deseado aunque necesario debido a la imperfección humana para mantenerse en movimiento perpetuo. Y si en la danza

moderna la parada empezó a ser considerada no como amenaza, sino como potencialidad, no fue hasta los años sesenta y especialmente a partir de los ejercicios del grupo de coreógrafos en Judson Church de Nueva York cuando con el interés por democratizar la danza y el cuerpo del bailarín, la detención sea plenamente considerada danza (2000, 2009).



Fig. 37 Steve Paxton, *Small Dance*, fotograma de vídeo de un minuto de duración, grabado y dirigido por Olive Bieringa, 2007.

Al referirse a Paxton, Lepecki (2000) afirma que considerar la detención como danza de ese coreógrafo significó la producción de una reordenación radical del campo perceptual del sujeto evocando el alejamiento de la danza de sus preocupaciones por la continuidad del movimiento hacia una preocupación creciente por crear una nueva sensorialidad a través de la intensificación de los umbrales perceptivos. Para Lepecki, la quietud de Paxton, como el silencio de Cage, es menos una estrategia compositiva

como un ensayo experiencial de percepción y conciencia de lo microscópico, y no tanto una exploración cognitiva cuanto una experiencia de atención.

Siguiendo a Lepecki, si entendemos la pequeña danza como una experiencia de conciencia y percepción atenta del movimiento más mínimo, podemos decir que el sujeto es conectado con su cuerpo, un ejercicio precisamente opuesto, como vimos, a la inercia de movimiento de la subjetividad creada desde la modernidad. Se trata entonces de situar al sujeto en un lugar *otro*, un lugar quieto que no es fijeza, y que no se sitúa ni en ningún tiempo ni lugar según el vínculo que Lepecki establece con el poema de T. S. Eliott *Burnt Norton* del que copiamos un fragmento:

At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from nor towards,
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,
There would be no dance, and there is only the dance.
I can only say, there we have been: but I cannot say where.
And I cannot say, how long, for that is to place it in time. (Eliot, 1943, p.5)

La pequeña danza ha sido ampliamente utilizada hasta hoy como ejercicio en la práctica de Contact Improvisation, de danza contemporánea, performance y otras artes escénicas. Ahora bien, el simple estar, de disponerse en un lugar es ya una acción mínima de un cuerpo que no solo conecta con el sujeto y constata sus micromovimientos, sino también su materialidad y su opacidad. La pura manifestación del cuerpo ha sido señalada por José A. Sánchez (2015b), junto a la desaparición y la

contemplación, como otra estrategia de resistencia ante la sociedad de la movilización global y el hacer por hacer contemporáneo. Para Sánchez se trata de una manifestación a modo de habla que no dice nada, un modo manifestativo como el performativo del lenguaje pero que no es un decir para hacer o decir haciendo, sino un decir estando, que no requiere acción y por tanto no alimenta el proceso de movilización y acumulación (Sánchez, 2015b).

En este grupo de cuerpos que se manifiestan ya estuvo el de Alicia Fingerhut tumbada en el asfalto con las piernas extendidas en 1973. En una bella imagen que da cuenta de la acción se ve un cuerpo que irrumpe y se hace visible. Ello acontece en un contexto dictatorial en el que todo estaba fuertemente controlado, tanto el espacio público como el cuerpo y el comportamiento de la mujer. Así lo apunta Maite Garbayo (2016), quien explica que ese cuerpo se convertía en resistencia a la censura al tiempo que rompía, con su estar, los estándares normativos, el rol o la manera de actuar asignada a la mujer. Garbayo enlaza la acción de Fingerhut con las tomas de las plazas y calles de los últimos años, las Madres en la Plaza de Mayo en Buenos Aires y las primeras acciones del activismo feminista en España: «Desde la consciencia de que el cuerpo ocupa un lugar físico, con su presencia reconfiguran simbólica y materialmente un espacio público concreto y hacen visible aquello que el poder se esfuerza en invisibilizar» (p.40).

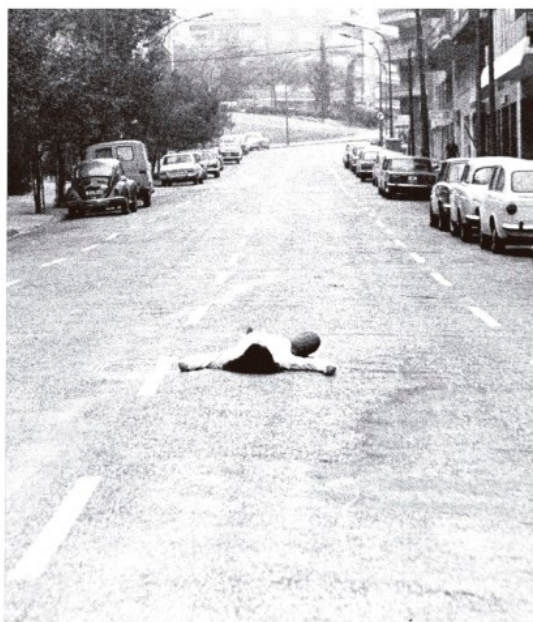


Fig. 38 Acción de Alicia Fingerhut, 1973. Fotografía: A. Fingerhut.

También en este grupo de cuerpos está el de Guillermo Gómez-Peña cuando en 1979 realiza *The Loneliness of the Immigrant*, acción consistente en envolverse a modo de paquete y posicionarse en el suelo de un ascensor público. Tal y como describe la acción en su web Gómez-Peña, en la pared del ascensor se podía leer lo siguiente:

Moving to another country hurts more than moving to another house, another face, another lover... In one way or another we all are or will be immigrants. Surely one day we will be able to crack this shell open, this unbearable loneliness, and develop a transcontinental identity. (Gómez-Peña, 1979)

El artista explica que a lo largo del día fueron muchas las personas que de diversos modos interactuaron con la persona/objeto envuelta: desde quienes simplemente le hablan o daban patadas, hasta un perro que se orinó en él. Finalmente fueron los guardias de seguridad quienes lo evacuaron arrojándolo a un contenedor de basura.



Fig. 39 Guillermo Gómez-Peña, *The Loneliness of the Immigrant*, 1979. Fotografía: Guillermo Gómez-Peña.

Una acción similar fue llevada a cabo por este artista en el mismo año titulada *Mexican Homeless*. En este caso Gómez-Peña permaneció 12 horas acostado en el suelo de una calle de Los Ángeles como si de una persona mexicana sin hogar se tratara. Según cuenta, a pesar de estar envuelto en un sarape mexicano y de tener alrededor de su cuerpo velas, nadie reparó en él. Así, si en la primera acción lo que veíamos era una especie de metáfora de su «doloroso nacimiento» en otro país (con esas palabras lo describe el performer), en la segunda asistimos a la constatación de la invisibilidad del

cuerpo como inmigrante y como persona sin hogar: «Performance is my strategy for becoming visible» (Jones y Heathfield, 2012, p.317) afirma Gómez-Peña. Porque efectivamente, todo aquello que no se adapte al fuerte inconsciente patriarcal, capitalista y colonial queda invisibilizado, y el propio estar ya es el acto de habla al que nos venimos refiriendo. De este modo lo dejaba claro Guillermo Gómez-Peña a una pregunta de un periodista:

Journalist: What do you do when a writer or a curator wishes to deport you from performance art history?

GGP: You mean someone like RoseLee Goldberg? ... You write yourself back into it on your own terms. Chicanos taught me that [...]. (Jones y Heathfield, 2012, p.315)

La irrupción de un cuerpo que obstaculiza fue también la del llamado *Tank Man*, Hombre del tanque o del Rebelde desconocido, quien el 5 de junio de 1989 se colocó solo frente a un tanque y con dos bolsas, una en cada mano, cerca de la famosa Plaza de Tiananmén de Pekín durante las revueltas que se estaban dando desde el mes de abril. Aunque poco se sabe de este hombre, las fotografías tomadas de aquél momento convirtieron su imagen inmóvil en símbolo de las protestas pacíficas de todo el mundo.

Y más recientemente, podemos hablar de Erdem Gündüz. Este coreógrafo turco conocido desde junio de 2013 como *Duranadam*, *Standing man* o *El hombre de pie* se convirtió en la cara visible de las protestas contra el gobierno turco que tuvieron lugar entre 2013 y 2014. Las protestas en Estambul se habían iniciado como respuesta al plan del gobierno de edificar un centro comercial donde se encontraba el parque urbano Taksim Gezi. La violencia de las represiones por parte de la policía con gases lacrimógenos y mediante cañones de agua desencadenó un movimiento social

antigubernamental y de rechazo del autoritarismo que se extendió más tarde por todo el país.



Fig. 40 Erdem Gündüz en la Plaza Taksim acompañado por otros ciudadanos. Fotografía: Reuters.

En este contexto de movilizaciones y brutalidad policial, Erdem Gündüz se plantó con una bolsa, solo e inmóvil, manos en los bolsillos, en el centro de la plaza Taksim de Estambul como forma de protesta silenciosa. La acción de Gündüz consistía en eso, en *estar* de pie, mirando fijamente al Centro Cultural Atatürk en cuya fachada se mostraban grandes banderas turcas y un enorme retrato de Kemal Atatürk, el fundador de la Turquía secular y moderna. Se dice que la voluntad del coreógrafo era la de permanecer varios días, incluso meses, descansando solo unas horas en las que sería relevado de su lugar por un compañero. La prensa internacional lo describía así: «No dijo ni una palabra. Al poco tiempo empezaron a sumarse más personas, en forma

espontánea, hasta que se convirtieron en cientos de manifestantes silenciosos» (British Broadcasting Corporation, 2013). El título de la noticia de esta insólita forma de manifestación fue redactada de este modo: «Los manifestantes silenciosos que hacen ruido en Turquía». Efectivamente pronto se le unieron otros manifestantes, que se colocaron callados e inmóviles, de pie, sentados o leyendo, mirando en la misma dirección. Incluso en otros lugares del país aparecieron otras personas en pie y en las redes corrió velozmente el hashtag #Duranadam o #standingman como acto de resistencia y rechazo pacífico.

Como señala André Lepecki (2009), sin duda resulta significativo que este gesto de manifestación inmóvil sea realizado ahora, precisamente, por un coreógrafo y bailarín. Apoyado de nuevo en la idea de que tanto la subjetividad característica de la modernidad como la concepción tradicional de la danza comparten la propensión al movimiento inmutable, Lepecki lanza la hipótesis de que el interés que demuestran muchos creadores, coreógrafos y bailarines específicamente desde el año 2000 por la detención y ralentización del movimiento es parte de una crítica general del modo de disciplinamiento de la subjetividad o constitución del ser. Y efectivamente, con Lepecki podemos afirmar que cuestionar el movimiento o la velocidad en la performance, las artes vivas, el arte, es generar grietas a la subjetividad cinética y productivista contemporánea. Como en *Agotar la danza* se apunta, los actos interrumpidos, lentos, sosegados, mínimos, torpes, los inmóviles resultan ser hoy la muestra, a modo de punta de iceberg, del esfuerzo de algunos creadores por abrir posibles en su retirada en un mundo saturado y ordenado de antemano y sin nosotros.

*One could pass valuable months
and years perhaps a lifetime
doing nothing but lying in a hammock
reading prose with the white doves copulating underneath
and monkeys barking in the interior of the mountain
and I have succumbed to this temptation.*

Allen Ginsberg, Siesta in Xbalba, 1954.



Fig. 41 María Hassabi, *Staging: Solo #2*, 2017. Fotografía: Thomas Poravas.

María Hassabi⁵² incorpora la no acción o el tiempo lento en sus obras, a medio camino entre la escultura y la danza. Piezas como *Staging* en 2017 está formada por una alfombra de un vívido color rosa fucsia en la que unos cuerpos se mueven despacio, se acercan y se amontonan. Hassabi pretende ralentizar la velocidad, la suya –porque también su cuerpo forma parte de ese grupo de performers ralentizados– y la del

⁵² <http://mariahassabi.com>

espectador, quien puede quedarse a mirar, dormirse si quiere, consultar su móvil si lo prefiere o simplemente irse. Con sus obras, dice Hassabi, también pretende desprenderse de la llamada de atención (Mondéjar, 2018), y por ello trata de que sean lo más anti-espectáculo posible. Y eso trata de hacer en *Staging: Solo #2* en 2017, en la que sobre la misma gran alfombra fucsia un solo cuerpo se desplaza a la máxima lentitud, junto con un paisaje sonoro sutil y ligeras manipulaciones de iluminación.

En ocasiones, Hassabi ocupa lugares de paso y circulación, como en *Plastics* en 2015, donde los cuerpos se disponen en las escaleras más visibles del MoMA de Nueva York; o en *The Ladies* de 2012, una obra que nos recuerda especialmente a la de Alicia Fingerhut ya que la artista proponía una acción en la que distintas mujeres aparecían por parejas en distintas localizaciones de Manhattan en días y horas aleatorias vestidas de negro y con labios brillantemente pintados, quietas o moviéndose lentamente, interrumpiendo la circulación o sorprendiendo en su inmovilidad a los transeúntes.



Fig. 42 María Hassabi, *Plastics*, 2015. Fotografía: María Hassabi.

Como en el caso de los creadores vistos con anterioridad, Hassabi también se introduce en la escena oscura y en sombras con *Lights*, de 2001, o prescinde de la presencia del artista en obras como *A dance without dance* de 2015, en la que ofrece en cambio un *manual del bailarín* que instruye a los visitantes a seguir una coreografía establecida que tiene lugar en el espacio de la galería.

En una entrevista para Frieze Magazine (Hassabi, 2018) se le preguntaba sobre el vínculo de su trabajo sobre las condiciones sociales y políticas actuales. Hassabi mencionaba entonces explícitamente no solo la acción lenta frente al sentido de tiempo y ubicación de nuestra cultura actual, sino también la disposición en el suelo que ocupan, como los cuerpos olvidados o que se desmoronan, «avatars of what appears to be a breakdown in a manufacturing chain» según Thomas J. Lax (Hassabi, 2018). Aunque los cuerpos de los performers de Hassabi son jóvenes y sanos, explica la creadora, es la mirada del espectador desde arriba, su posición de poder, lo que le interesa, pero también el trabajo de resistencia, el rechazo colectivo de los performers o intérpretes: «The collective resistance is a collective commitment to the here and now».

Vamos a referirnos ahora al trabajo, algo distinto, propuesto por Claire Fontaine⁵³. Claire Fontaine es un pseudónimo colectivo creado en París en 2004, que toma el nombre de una popular marca francesa de material escolar y que trata de ser anónimo, aunque sabemos que está formado por Fulvia Carnevale y James Thornhill, quienes a veces dicen ser los asistentes de Claire Fontaine. El trabajo de Claire Fontaine cuestiona nociones de autoría, de los sistemas de valores, de las formas de vida y

⁵³ <https://www.clairefontaine.ws>

condiciones socioeconómicas contemporáneas. En muchos de sus trabajos aparece el tema de la productividad, la temporalidad contemporánea y la división del trabajo, haciendo mención a un concepto clave en sus propuestas, el de huelga humana, idea que nos recuerda a la huelga de artista de Metzger y que también se encuentra en Tiquun, colectivo al que los miembros de Claire Fontaine estuvieron asociados. Si Tiquun explicaba que la huelga humana es rechazar el rol de víctima y «Hacer comprender a los ciudadanos pasmados *que aunque no entren en la guerra están de todos modos*» (Tiquun, 2001), Claire Fontaine la define como «una interrupción de todas las relaciones que nos identifican y nos esclavizan, no solo de las ligadas al ámbito laboral», planteando más que una suspensión de nuestra actividad profesional, «una interrupción de la movilización total a la que estamos sometidos» (Universidad Internacional de Andalucía, 2009). Tal y como explicó el colectivo en el seminario anual *Narrativas de fuga* en 2009 en Sevilla, lo que plantean es una negación, «se anuncia y enuncia la voluntad de "interrumpir el curso habitual de las cosas"». Y citan a Bartleby. Su «Preferiría no hacerlo», según Carnevale, sintetiza de hecho todo lo que plantea la noción de huelga humana (Universidad Internacional de Andalucía, 2009).

Quizá la pieza más explícita de este concepto sea su instalación *Strike (K font V.I)* (2005-2007), que consta de letras formadas por luces de neón rojas y blancas, o en ocasiones también azules, que conforman la palabra STRIKE, huelga, en letras capitales. Lo que aquí plantea Claire Fontaine no es la parada de un intérprete como en Hassabi. Ni siquiera la del artista como hacía Metzger. Es la detención de los espectadores, de quienes entren en la sala, puesto que las letras solo se iluminan cuando la sala está vacía o cuando no existe a su alrededor ningún movimiento, cuando todos paran. Un detector de movimiento es el que hace funcionar la instalación, creando una coreografía de espectadores en pausa.



Fig. 43 Claire Fontaine, *Strike (K font V.I.)*, 2005-2007. Fotografía: Claire Fontaine.

Bartleby es utilizado por Claire Fontaine también como antídoto a otro de sus conceptos fundamentales, el de *artista ready-made*. Con este término el colectivo hace referencia a los sujetos movilizados del capitalismo postfordista que se venden a ellos mismos y donde los artistas no son una excepción. El artista se convierte en objeto manufacturado e intercambiable: «todos somos artistas ready-made, porque todos resultamos tan absurdos y nos encontramos tan desplazados como un objeto vulgar destituido de su uso y decretado obra de arte» (Universidad Internacional de Andalucía, 2009). A juicio de Carnevale, como también nosotros vimos, una salida es la de Bartleby, dejar de hacer. La otra, la que estamos en este apartado considerando: tomar conciencia, «mantenerse lúcido en su desesperación», no caer en el automatismo y así poder realizar el trabajo con un mínimo de dignidad» (Universidad Internacional de Andalucía, 2009).

La conciencia de artista ready-made enlazaría con otro concepto utilizado por Claire Fontaine y que ya ha aparecido también en esta tesis, esto es, el extrañamiento que experimentamos frente a un mundo prefabricado como este y el sentimiento que acompaña de sentirse extranjero. De esta idea surgen, por ejemplo, obras en las que una serie de neones dicen en varias lenguas «Extranjeros por todas partes» (Claire Fontaine, 2009).

*Time keeps movin' on,
Friends they turn away.
I keep movin' on
But I never found out why
I keep pushing so hard the dream,
I keep tryin' to make it right
Through another lonely day, whoaa.*

Janis Joplin, Cosmic blues, 1969.

Pero como dijimos, también la reducción de la acción puede considerarse vinculada al deseo de improductividad y muchas de las obras pueden ser comprendidas desde esta perspectiva. De hecho, es muy probable que aparezca clara esa lectura si nos referimos brevemente, prosiguiendo el vínculo establecido con el pensamiento oriental, a un concepto que ya ha asomado de diversos modos en las propuestas o en nuestras afirmaciones. Se trata del término *wu wei*, concepto filosófico taoísta que aprovecha la energía natural para hacer sin esfuerzo y en armonía. El filósofo y sinólogo François Jullien (2006) se refiere a *wu wei* para insistir en que no debe de entenderse el no-actuar como una falta de compromiso o pasividad. El no-actuar, recalca, debe ser leído en su fórmula completa *wu wei er wu bu wei*, es decir, «No hacer nada, pero que nada deje de hacerse» (p.17). Jullien incide en que la palabra *er* significa tanto *pero* como *de suerte que*, es decir, oposición y consecuencia, y al entender la manera en el que un mismo conector articula ambas facetas es posible entrar en la lógica del proceso. A

ello añade Jullien que la clave del pensamiento chino es *hua*, esto es *transformación*: no actuar es transformar, lo que vale tanto para el sabio como para el estratega. Y explica que mientras la acción es momentánea, local, que remite explícitamente a un sujeto —que puede ser colectivo—, la transformación, el no actuar, es exactamente lo inverso:

1) la transformación no es local, sino global: es todo el conjunto afectado lo que se transforma; 2) no puede ser momentánea, sino que se extiende en la duración —es progresiva y continua, siempre necesita un desarrollo, o, dicho de otra manera, un proceso—; 3) no remite a un sujeto designado, sino que procede discretamente, por influencia, de una manera envolvente, cargada de sentido y penetrante. Entonces la transformación no se ve, solo se ven los resultados. (Jullien, 2006, p.18)

En suma, podemos definir la transformación como un conjunto afectado, siempre en proceso, que opera de manera invisible y discreta. Más aún, desde el pensamiento chino se afirmará que la realidad es sucesión de transformaciones y, que aunque lo que destaca es la acción, lo efectivo es esa transformación imperceptible, continua y procesual. Para Jullien cuanto menos se ve, más efectivo es. Así, también siguiendo las investigaciones del estudioso francés en *Tratado de la Eficacia* (1999) y como sugiere Thierry Dávila (2010) en *De l'inframince. Breve histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nous jours*, es necesario repensar la idea de eficacia (capacidad de lograr el efecto que se desea o se espera) alegando que las propuestas que constituyen una historia de progresión de lo ligero, de la retirada y la reducción designan una faceta de la eficacia alejada de lo que se suele entender con dicha palabra. François Jullien acerca la noción de eficacia discreta e indirecta en el operar al concepto de eficiencia y a las

transformaciones silenciosas, que depende de la fluidez y la continuidad del proceso, que prescinde de objetivo y esfuerzo, que «está menos próxima a la acción (en cuanto acontecimiento) que de un advenimiento o una realización» (Jullien, 1999, p.202). Y, añade Jullien, mientras que la eficacia es perceptible en su resultado, la eficiencia pasa inadvertida. Se trata en definitiva de una eficacia que es tanto mayor en cuanto más discreta se presenta, de modo que, en la persecución que nos ocupa de la reducción, no se tratará tanto de hablar de eficacia cuanto de eficiencia, y de maniobras de escape que no son confrontación ni imposición, sino recepción, atención, percepción, conciencia, pausa, acción mínima con las que abrir espacios posibles, impensados y alternativos.

*Por las ventanas sé que escapan
Van a ser un millón, un millón
Saldrán por las calles
A asustarles
Creo que tiemblas como un flan
Prometiste iniciar conmigo el viaje
No me plantes.*

Love of Lesbian, Maniobras de escapismo, 2005.

Este estatus de la acción mínima como posibilidad y estímulo transformador está de especial manera presente en Robert Filliou, artista miembro del movimiento Fluxus que incorporó muchos elementos de la filosofía oriental a través de sus experiencias profesionales en Japón o Corea del Sur⁵⁴, sus lecturas, o su relación con otros artistas también familiarizados con el budismo como Cage o los artistas del Nouveau Réalisme como Klein a través de Daniel Spoerri. Entre sus propuestas, significativa y en cierto modo emparentada con la pequeña danza de Paxton, está su *Yes-an action poem*

⁵⁴ Robert Filliou fue profesor de política económica en 1951 de los soldados americanos en Okinawa, Japón, o parte del programa de reconstrucción y desarrollo de Corea del Sur de la ONU.

(1964), puesta en escena el 8 de febrero de 1965 en el Café au Go Go de Nueva York junto a Alison Knowles. La acción consistía en que Knowles describía en detalle el funcionamiento fisiológico de las funciones corporales del poeta mientras Filliou permanecía sentado inmóvil y en silencio con las piernas cruzadas y Philip Corner improvisaba un casi silencioso acompañamiento musical (Filliou, 2004, p.13). Cuando Knowles terminó de leer la elaborada primera parte por título «The Adult Male Poet», Filliou se puso en pie para recitar la segunda parte, «His poem»:

Yes.

As my name is Filliou, the title
of the poem is:

LE FILLIOU IDEAL

It is an action poem, and I am
going to perform it.

Its score is:

not deciding

not choosing

not wanting

not owning

aware of self

wide awake SITTING QUIETLY,

DOING NOTHING (Filliou, 2004, p.13)

Después de estas palabras, Filliou regresó a su estado inicial y la performance continuó hasta que todos los del público «que parecían ansiosos por irse» lo hicieron (Filliou, 2004, p.13).

De una parte, la acción de Knowles y Filliou implicaba el acto de conciencia de uno mismo sobre sus acciones más básicas y pequeñas, aquellas microacciones que se dan por supuestas pero que son tan fundamentales que fisiológicamente configuran al poeta como un ser vivo (Doris, 1998). Estas acciones, que pueden y suelen pasar inadvertidas en el público si las realiza un performer o intérprete, eran señaladas a través de las palabras, que las hacían manifiestas. Por otra parte, la obra enlazaba de manera explícita con el deseo de no interferir propio del wu wei. Ese es el compromiso con el mundo que adopta Filliou de la tradición del budismo Zen, un rechazo a decidir, clasificar, a sistematizar o a construir dualidades (Doris, 1998), un deseo de hacer nada que para Filliou constituía el secreto de su concepto de creación permanente.

La creación permanente es un modelo de actividad creativa alejada de la exclusividad que se le supone al artista. De hecho, Filliou prefería el término creatividad al de arte, puesto que para él el saber-hacer frenaba y la creatividad tenía la habilidad de liberar las facultades innatas de los individuos. Filliou desarrolla a partir de ahí el principio de equivalencia, que consistía en equiparar lo bien hecho con lo mal hecho y lo no hecho, y podía aplicarse a cualquier idea, acción o cosa. Mientras la idea de bien hecho y mal hecho hacen referencia a las calificaciones clásicas en la creación desde las academias de arte, el no hecho es una forma de reivindicar la inactividad, la desaparición del autor y la desmaterialización de la obra, pero también de transformar la idea de trabajo penoso y alienador en actividad lúdica, gozosa y potencial «armonizador del cerebro» (Bourriaud, 2009).

Con todo, si pensamos en *Yes-an action poem* lo cierto es que la inacción sin final de Filliou –o de otras propuestas en las que el movimiento es mínimo o no parece pasar nada– provocaba en el público, más que goce, ansiedad por aburrimiento y deseo de

marchar. De hecho muchas de las obras tendentes a la inacción han sido consideradas vinculadas al concepto de tedio, y ello no es casual.

El aburrimiento fue defendido por Cage no como algo negativo a evitar, sino como posibilidad o estímulo perceptivo y creativo. Tal era su convicción sobre el aburrimiento que a su admirado Duchamp lo describía como el hombre más aburrido del mundo (Cage, 1967, p.71). Para Duchamp, claro exponente de la reivindicación de la lentitud, el aburrimiento y la pereza, esta «expresa un esfuerzo original por deshacer o aflojar la relación implacable, según parece, del trabajo en su materialidad, como acción sobre la materia, y del trabajo en su duración, como un fluir codificado del tiempo» (Jouannais, 2014, p.64).

Es más, Cage afirmaba además que el hastío en realidad solo surge si nosotros lo provocamos en nuestro interior, pero si nosotros *ya no estamos*, ya no hay más hastío, al contrario, «todo renace sin cesar» (Cage, 1981, p.48). Cage se refería con ello a la disposición descrita anteriormente, una ruptura con nuestro yo o especie de disolución para dejarse envolver en lo que sucede, especialmente si aquello que sucede es prácticamente nada, esto es, mínimas pero infinitas variaciones que pueden asomar, por ejemplo, cuando no se produce ningún sonido como en su 4'33'', en la pequeña danza de Paxton, en lo lento o en la repetición: «In Zen they say: If something is boring after two minutes, try it for four. If still boring, try it for eight, sixteen, thirty-two, and so on. Eventually one discovers that it's not boring at all but very interesting. » (Cage, 1961, p.93).

La creación de un ambiente que envuelve a través del aburrimiento fue enfatizada también por Dick Higgins en su texto de 1966 *Boredom and Danger*. En el ensayo, publicado en español en 1971, Higgins relata como arte y peligro en los años sesenta fueron empleados en el arte como forma de oponerse a lo utilitario, lo espectacular, o

lo decorativo (Higgins, 1971) e incide en la importancia que ese elemento tuvo no solo en Cage, sino especialmente en Erik Satie y en los artistas Fluxus, en quienes el aburrimiento se convierte para Higgins en elemento intrínseco de las obras.

De la lista de obras aburridas descritas por Higgins, destaca la pieza musical *Vexations* del compositor Erik Satie. Y es que *Vexations*, creada en 1895, sobresale no solo por ser precursora de las demás, sino por su radicalidad y su carácter extremo de reducción, repetición y experimentación con el transcurso del tiempo. *Vexations* es una obra musical consistente en un tema principal de solo 18 sonidos escritos en una sola página y un comentario inicial del autor en el que indica al intérprete que el motivo debe de ser tocado 840 veces de manera muy lenta, para lo cual necesitará prepararse con antelación en el más profundo silencio y mediante la más absoluta inmovilidad. La obra, que no llegó a interpretarse nunca en vida de Satie, fue por primera vez ejecutada en 1963 por John Cage en el Pocket Theatre de Manhattan. Para su ejecución Cage contó con diez pianistas y dos sustitutos y tuvo una duración de 18 horas y 40 minutos. Para llevar a cabo tal interpretación, los pianistas crearon relevos de ciclos de 20 minutos generando una especie de meditación grupal cercana en ocasiones a la alucinación colectiva (Trotman, 2018) o a una forma expandida de conciencia afín al espíritu Zen (Gillmor, 1988). El propio Cage describió la experiencia como inesperada y no prevista ni siquiera por los propios pianistas (Cage, 1981, p.188). Y años después, el pianista Peter Evans, quien trató de ejecutarla como un interrumpido solo en 1970, tuvo que detener la interpretación a las 15 horas de ejecución, en la repetición 595, afirmando que la pieza estaba desgastando gradualmente su mente hasta el punto de empezar a experimentar espantosas y diabólicas alucinaciones (Gillmor, 1988).

La repetición como tiempo circular, como tiempo suspendido o no tiempo de *Vexations* fue inspiradora para Cage y para tantos otros artistas. De hecho es común la afirmación de que Andy Warhol se inspiró en la interpretación de *Vexations* en 1963 en Nueva York para su film *Sleep* (1963), en el que se muestra a John Giorno durmiendo durante 321 minutos. Las películas o anti-films de Warhol eran improductivas y aburridas en cuanto que consistían en reducir la acción y en prolongar el tiempo de proyección a través de la ralentización o repetición de la imagen por medio de bucles como en *Sleep*. Otros ejemplos serían *Eat* (1964) en la que el pintor Robert Indiana come champiñones en un film de 45 minutos de duración a 16fps; o *Empire* (1964) una grabación del mítico edificio neoyorkino reproducida a cámara lenta hasta alcanzar la duración de ocho horas y cinco minutos.

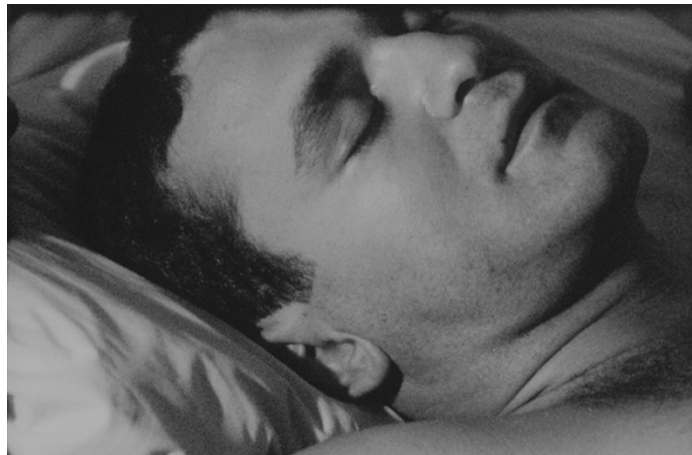


Fig. 44 Andy Warhol, *Sleep*, 1963. Fotografía: MoMA.

Pero entre las películas de Warhol en las que la acción es mínima e invisible, destacan por su persistencia los *Screen Test*, realizados entre 1963 y 1966. Se trata de alrededor

de 472 grabaciones en 16 mm. de personalidades que pasaban por The Factory a las que solicitaba que permaneciesen como posando para un retrato frente a la cámara o haciendo lo que quisieran durante tres o cuatro minutos. A pesar de que se grababan a 24 fotogramas por segundo, se proyectaba a 16 fps, por lo que después la imagen aparecía más lenta. Entre las personalidades filmadas se encontraron nombres tan variados como Marcel Duchamp, Yoko Ono, Bob Dylan, Lucinda Childs, Diane di Prima, Allen Ginsberg, Freddy Herko o Susan Sontag por citar solo algunos.



Fig. 45 Andy Warhol, *Screen Test: Allen Ginsberg [ST115]*, 1966; **Fig. 46** Andy Warhol, *Screen Test: Lucinda Childs [ST52]*, 1964.

Warhol afirmaba que le interesaba la reacción del espectador en sus films experimentales y que no había nada detrás de la superficie. También afirmaba que era más interesante pensar sobre las películas que verlas, o que servían más bien como elementos catalizadores de otro tipo de acciones, como eran las conversaciones del público frente a ellas, las entradas y salidas de la sala de los espectadores o los pensamientos que podían generar en quien mirase (Goldsmith, 2004). Kenneth Goldsmith (2004) apoya la afirmación de Warhol manifestando que en sus obras la

acción real ciertamente está fuera de la pantalla y que las películas son más bien una puesta en escena para una actuación en la que la audiencia se convierte en las superestrellas y no los actores, actrices u objetos que aparecen en la pantalla⁵⁵.

En su ensayo «Being Boring» Goldsmith (2005) plantea la improductividad, la lentitud y el aburrimiento que emergieron en la década de los sesenta vinculándolo al concepto *Unboring boring*, un tipo de aburrimiento voluntario y deseado que trata de combatir el *boring boring*, un aburrimiento forzado e inducido por una especie de insípido entusiasmo y estúpido entretenimiento de la cultura popular de la época. En el texto Goldsmith sostiene que se producen ciclos en los que el aburrimiento deseado – *Unboring boring*– no es necesario, como según él en los años ochenta con el surgimiento del punk, pero que, en cambio, ahora estamos de nuevo en ese ciclo y en esa necesidad.

Algo similar apunta Franco Berardi (2018). Para el filósofo los años sesenta fueron aburridos –«L'ennui est contre-révolutionnaire», el aburrimiento es contrarrevolucionario decía un grafiti– pero de ese aburrimiento surgió el Mayo del 68. Para Berardi actualmente vivimos en el miedo y la angustia por el exceso de aventuras que nos rodean, que vemos en pantallas pero que en cambio no podemos vivir (2018). Una especie de agitación vacía, rodeados de actividades y estímulos que ocupan la agenda de nuestro ocio, dejando poco margen a la inacción o lo imprevisto.

⁵⁵ Las interpretaciones sobre las películas de Warhol son diversas. Stephen Koch defiende que había un motivo subyacente: la obsesión por la presencia y por la imagen compulsiva de la muerte. El silencio, la ralentización del movimiento, la mirada, pero también la posición de retirada del voyeur aparece aquí vinculado a la muerte. Porque para Koch el voyeurismo es lo que domina los primeros films de Warhol y lo que define su estética. Era un voyeur, decía, que se alejaba y disminuía hasta la desaparición. Y en esa retirada, dice Koch, el voyeur trata de salvar su propia vida (Koch, 1991, p.42).

Como dice Carl Honoré, «Una hora vacía en la agenda suele producir más pánico que placer» (Honoré, 2006, p.233). Así que hacemos muchas cosas.

Juan Martín Prada cuenta una anécdota que resulta realmente reveladora. Y es que un grupo de alumnos de entre ocho y diez años visitaban el Museo del Prado junto a su maestro. Andaban los niños entre cuadros de Velázquez cuando uno de ellos se le acerca para preguntar: Profe, pero ¿esto cuando empieza? (Pradel, 2016). Y no solo los niños esperan a que suceda algo. Las exposiciones ahora cuentan con la figura de los *mediadores* que explican y realizan actividades –visitas guiadas desde la danza, visitas desde la performance, visitas con juegos, visitas comentadas...– que animan los cuadros y esculturas que se suponen inertes. Es más, un estudio en 2001 concluía que el tiempo medio que alguien invierte frente a una obra de arte eran alrededor de 20 segundos y, si más recientemente ese tiempo aumentó, lo hizo a causa de los *arties*, es decir, la realización de *selfies* frente a una obra de arte (Smith, L. F., Smith, J. K., y Tinio, 2017).

Porque efectivamente, aunque nos agitemos como se supone que debe hacerse, tampoco basta. Lo sabemos. Forma parte de la acción el mostrar. Y es por ello que se nos insta a que compartamos en redes lo que hacemos en el tiempo de ocio, donde se incluyen las visitas a museos. Ahí, como en cualquier negocio, se nos anima a que cuando compartamos (lo dan por supuesto) lo hagamos con sus *hashtags*. Compartimos todo porque siempre podemos hacer rentable nuestro tiempo, también en el que supuestamente no hacemos nada. Las empresas lo saben. De este modo, incluso los breves momentos de dispersión, aquellos huidizos y sin actividad de entre tres o seis minutos no les han pasado por alto y han sido acuñados por las multinacionales de la comunicación con el término *microboredom* o microaburrimiento. Poco es dejado al azar.

En suma, nos debemos divertir. O al menos parecerlo. Ya lo decía Remedios Zafra: debemos mostrar alegría y entusiasmo a pesar de nuestra precariedad. Vivimos en la diversión por obligación. Y es en este contexto de excitación cuando para Goldsmith sea necesario su *Unboring boring* o, para Berardi, aburrirnos se transforme en realidad en la última aventura posible (Berardi, 2018).

Siegfried Kracauer en su ensayo «El aburrimiento» de 1924 afirma que el aburrimiento radical permite que la persona disponga de su existencia y presencia e incluso, si se tiene paciencia, decía, de experimentar dichas que casi no son terrenales (Kracauer, 2006). José A. Sánchez (2015b) afirma que el aburrimiento es el principio de la creación de mundos. Soren Kierkegaard (2006) también lo dice claro cuando afirma en un pasaje de *O lo uno o lo otro* que los dioses se aburrían y por eso crearon a los seres humanos y que Adán se aburría y por eso fue creada Eva. A otro gran aburrido como lo es Sherlock Holmes, dice Ben Highmore (2010), el aburrimiento le puede llevar a interesarse por lo bizarro, lo misterioso y lo fuera de lo cotidiano. Y también algo similar apunta una frase de Jenny Holzer: «Boredom makes you do crazy things». Pero no solo eso. A esta idea de crear mundos Sánchez añade que cuando uno se aburre entonces escribe, compone etc. para estar con los demás. En este sentido para Sánchez, el aburrimiento es también la condición de nuestra vida social: «El aburrimiento es a la vida social lo que la muerte a la vida existencial» (Sánchez, 2015b).

En definitiva, el aburrimiento, la acción lenta y la acción improductiva pueden ser entendidas como posibilidad y «contrafigura» (Pradel, 2016) con la que escapar de la velocidad y diversión forzada, de la repetición, del mundo predecible y donde así poder encontrar algo de pensamiento crítico o al menos divergente. Es por todo ello que en los últimos años el tedio posee, en algunos sectores, buena reputación. Tanto que, como señala Lars Svendsen (2006) en *Filosofía del Tedio*, es una de las grandes

cuestiones a las que debe enfrentarse la filosofía y cuyo análisis debe poder decir algo esencial sobre las condiciones de nuestra existencia⁵⁶.

La única actitud digna de un hombre superior es el persistir tenaz en una actividad que se reconoce inútil, el hábito de una disciplina que se sabe estéril, y el uso fijo de normas de pensamiento filosófico y metafísico cuya importancia se siente como nula.

Fernando Pessoa, Libro del desasosiego, (1913-1935) 1982.

Así pues, en ciertos sectores lo aburrido parece gozar, de nuevo, de atracción. En las artes visuales encuentra un terreno fértil, pretendiendo pensar y hacer pensar sobre el aburrimiento insípido de la agitación y romper directa y llanamente con un modo de vida y un modo de hacer en el que el trabajo y la productividad ordenan cualquier temporalidad. Aburridas e improductivas podrían considerarse acciones de Francis Alÿs haciendo nada o muy poco: conocida es la de 1997 *Paradox of Praxis 1*, consistente en arrastrar un bloque de hielo durante más de nueve horas por las calles de México hasta su desaparición, acción registrada en vídeo y bajo un título esclarecedor, *A veces hacer algo no conduce a nada*; o la de 1994 llamada *Turista*, en la que se ofrecía para realizar ese trabajo junto a un grupo de obreros que anunciaban y ofrecían sus servicios. Pero también lo son obras recientes como *Albert's Way* (2014) en la que camina dando vueltas dentro de su estudio en la Ciudad de México durante 10 horas diarias y 7 días hasta alcanzar los 118 km del llamado Camino Inglés, la ruta de peregrinaje desde El Ferrol a Santiago de Compostela.

⁵⁶ Sergio Velasco ha investigado en profundidad sobre el aburrimiento vinculado a la creatividad en su tesis doctoral *El tiempo a secas*: Velasco, S. (2017). *El tiempo a secas. Estudio sobre las posibilidades creativas del aburrimiento en la práctica artística* [Tesis de doctorado, Universitat Politècnica de València]. <https://riunet.upv.es/handle/10251/86212>.

Improductivas de igual modo son las propuestas de Isidoro Valcárcel Medina, como pintar de blanco una pared blanca del museo MACBA con un pincel de acuarela (2006), para lo que pidió los mismos honorarios que los de un pintor de paredes; o acciones anteriores como llamar al azar a números de teléfono para ofrecerles el suyo cuando en 1973 le instalaron la línea en su casa. Improductiva fue también *La celosía* (1972), una película-libro del mismo autor en la que se transcribe la novela de Alain Robbe-Grillet.

También aburridos e improductivos son los films especialmente lentos y contemplativos, no aptos para los espectadores con ansias de movimiento contemporáneos, de Béla Tarr o Andréi Tarkovski. Por su parte, José A. Sánchez (2015b) se refiere más recientemente a *El complejo del dinero* de Juan Rodríguez como una película improductiva, dice, por la carencia de argumento o trama. Lo que ocurre es simple: un grupo de amigos hacen de amigos que intentan no hacer nada.

Improductivas pueden considerarse obras de Ignasi Aballí como *Malgastar* (2001) o *0-24h* (2005). Mientras la primera consta de botes de pintura que destapa y deja secar al aire libre en una operación calificada por Juan Carlos Meana como poco o nada productiva, un gasto hecho sin obtención de beneficio (Meana, 2011), la segunda es un vídeo que muestra las grabaciones de las cámaras de seguridad del museo mientras éste permanece cerrado, dieciséis horas al día documentadas en vídeo en las que no pasa nada.

E improductiva, mínima, lenta y aburrida es *The Artist Is Present*, la afamada propuesta que en 2010 Marina Abramović llevó a cabo por tres meses y 8 horas cada día en el MoMA de Nueva York consistente en estar sentada, inmóvil y en silencio mirando a los ojos de quien se sentase enfrente tras haber esperado por horas su turno. La acción recordaba a otras performances previas que involucraban inmovilidad durante

espacios prolongados de tiempo, como la serie de 22 performances *Nightsea Crossing/Conjunction*, realizada por Abramović y ULAY entre 1981 y 1987, en la que en distintas localizaciones los artistas permanecían quietos y mirándose, uno frente a otro, en los extremos de una mesa; o a *Rhythm 0* de 1974 en la que, como en la propuesta de Yoko Ono, la artista permanecía sin moverse frente a una serie de objetos que el espectador podía usar como quisiera. La diferencia en *The Artist Is Present* radica en que el espectador era también invitado a permanecer inmóvil, en silencio y mirando a los ojos de la artista el tiempo que quisiera, poniendo el foco en el azar, la experiencia y la presencia, pero sobre todo en la audiencia. Para la artista serbia esta fue una acción extenuante. Y, aunque la acción fue acompañada de grandes campañas de publicidad en un marco tan institucional como el MoMA y rodeados de medios y luces (incluso retransmisión en streaming), muchos de los espectadores la describieron como una experiencia trascendente. Para otros, en cambio, estuvo más bien vinculada a la fetichización de la presencia de la propia Abramović. De hecho, ¿qué hubiese sucedido si, como en la conferencia de dobles de Bellatin, quien hubiese estado sentada inmóvil un buen día fuese una completa desconocida? Sea como sea, el gran número de personas dispuestas a hacer horas de cola para acceder y sentarse mirando a los ojos a otra persona que les mira no deja de ser un anacronismo en la era de la velocidad.

Pero no solo eso. Porque el aburrimiento ejerce hoy en internet una atracción difícil de explicar. De hecho, existe un fenómeno que pasaría por las miles de visitas a una webcam que mostraba en directo en 2007 un queso cheddar pudriéndose en la estantería de una granja durante meses, u otra que enfocaba una cafetera instalada en una sala de la Universidad de Cambridge y que mostraba si había o no había café sin tener así que salir del despacho. La cafetera, cuya webcam fue de acceso público

entre 1993 y 2001, se convirtió en objeto ilustre hasta terminar, como el queso cheddar, siendo subastada (Pradel, 2016). Sea como sea, mirar fotos de gatitos sin parar o ver vídeos ASMR (del inglés *Autonomous Sensory Meridian Response*) en YouTube ya es algo sintomático de los internautas.



Fig. 47 Benjamin Bennett, *Sitting and Smiling*, 2014-.... Fotograma de vídeo.

El youtuber Benjamin Bennett tampoco hace nada en su canal de más de 267.000 suscriptores. Desde 2014 este joven graba y muestra vídeos en los que permanece sentado y sonríe durante cuatro horas/vídeo con una periodicidad de un vídeo a la semana⁵⁷. Aunque esta acción la continúa realizando hasta la actualidad, desde el 2019 se ha embarcado en la realización de otra serie en la que camina y habla, sobre un determinado tema, durante cuatro horas.

⁵⁷ <https://www.youtube.com/channel/UCqW54i24PGw1q7lxcIRmgTA>

Algunas televisiones han apostado en los últimos años también por este tipo de imágenes en las que no pasa nada. Todo empezó con un viaje en tren por el sur de Noruega en 2009. Aunque al principio las imágenes grabadas iban a formar parte de algunos documentales, la televisión del país decidió mostrar íntegro el viaje, por lo que la duración del programa fue de 7 horas y 16 minutos y fue visto por 1.200.000 espectadores. Así nació la *Slow Tv* o televisión lenta (*sakte-tv* en noruego) que después se exportó a otros países. En el país nórdico, años después, se mostró en vivo el viaje de un ferry que recorre los fiordos desde Bergen hasta Kirkenes durante 134 horas, 42 minutos y 45 segundos de programa, 24 horas de pesca de salmón o 12 de tejer punto de cruz, todos ellos con gran éxito de audiencia. A pesar de este entusiasmo por lo lato, el programa sobre renos migrando en 2017 tubo que ser suspendido porque los renos, aseguraron desde el equipo de filmación, se movían demasiado lento.



Fig. 48 *Reinflytting minutt for minutt*, 2017. Fotograma de vídeo.

La actitud que acompaña a la defensa de lo lento y lo improductivo hoy, enlaza con corrientes de pensamiento actuales como la del decrecimiento y la desaceleración, propuestas que subvierten el orden social basado en un totalitarismo económico y un crecimiento descontrolado y a cualquier precio. Si decrecimiento va ligado a la idea de que la economía debe de dejar de ser lo más importante en la vida, y para ello es necesario reducir el tiempo de trabajo impuesto, además de reeducar, reevaluar, repensar y una larga lista de *R* que harían que algunos valores sustituyeran a los antiguos (Latouche, 2003), desacelerar en la vida contemporánea –más allá de su sentido económico– puede ser ralentizar, hacer menos para hacer mejor. Según Carl Honoré⁵⁸, embajador del movimiento *Slow*, ralentizar otorga tiempo y espacio para reflexionar profundamente. Al mismo tiempo, al disminuir la velocidad, la lentitud nos permite ser más eficientes, equivocándonos menos y tomando mejores decisiones, algo que también recuerda a los preceptos del wu wei o la transformación silenciosa del hua. Bajo este prisma, la lentitud resurge ahora como aliada de la creación de posibilidades futuras. Dicho de otro modo, atendiendo a todo lo anterior, las prácticas de la fuga no pueden ser sino lentas. Tan lentas como sea posible.

Y quizá por ello desde 2001 una pieza de Cage haya adquirido un interés renovado. Se trata de la pieza de 1987 *Organ²/ASLSP (As SLOW as Possible)*, adaptación de ASLSP de 1985 pensada para piano y cuya duración estaba pensada para unos 20 minutos. Pero como Cage omitió la lentitud a la que se debía tocar, en un simposio, un grupo de organistas pero también de teólogos, musicólogos, filósofos y compositores se preguntaron cuál debería de ser esa lentitud en su versión para órgano, conviniendo que esa duración puede ser tanto tiempo como dure un órgano. Así, tomando como referencia el período de tiempo transcurrido desde la creación del primer gran órgano

⁵⁸ <http://www.carlhonore.com>

con teclado completo de 12 teclas por octava en Halberstadt, en 2001 se inició una ejecución en San Burchardi de esa ciudad a tal velocidad que la partitura de ocho folios está prevista que tenga una duración de 639 años y finalice en 2640⁵⁹.

Con todo, el aburrimiento es el motor en los niños para empezar a jugar, ya sea solos o acompañados, de tal modo que podría decirse que el juego es el antídoto del aburrimiento (Sánchez, 2015b). Juego, pero también humor e idiotez son aspectos que como el aburrimiento, pueden considerarse como improductivos. En el juego, por ejemplo, hay algo de improductivo por involucrar un hacer sin interés más que en el propio juego. John Dewey lo expresa en su contribución a la *Encyclopedia of Education* (1912-13) al afirmar que el juego implica actividades que deliberadamente no pretenden alcanzar un resultado más allá de ellas mismas (Dewey, 2008, p.318). De subordinarse a la producción de un resultado objetivo, se convertiría entonces en trabajo. A este mismo hacer que huye de resultados fuera de sí mismo José A. Sánchez lo denomina una acción motivada por amor en contraste con aquellas motivadas por el interés, inercia u obligación (Sánchez, 2015b).

Juego, ironía e idiotez ya fueron reivindicadas por Dadá y por otros movimientos vanguardistas, desde Duchamp a Fluxus. El juego también estaba presente en los escritos situacionistas, en los que se dejaba claro que el juego al que ellos se referían negaba la competición y la separación de la vida corriente (Internacional Situacionista, 1999). También David G. Torres (2010) afirma que el absurdo es una forma eficiente de negarse a producir y de defender la inacción. En su libro *No más mentiras* cita al cómico estadounidense Andy Kaufman, quien en algunas de sus actuaciones hacía más bien poco. Como explica G. Torres, uno de sus números más requeridos era el

⁵⁹ <https://www.aslsp.org/de>

consistente en sentarse fuera del escenario frente a una mesa. Entonces, una camarera le traía una carta, Kaufman pedía un helado y, cuando le llegaba, se lo comía. Y ahí acababa el número, lo que provoca que el público estallase en carcajadas.

Jean-Yves Jouannais hace mención a la invención de la risa, la ironía y idiotez como elemento definitorio de la modernidad, lo vincula al arte decisivo del último siglo en *L'idiotie* (2017a) y es característica específica de los personajes que pueblan sus páginas de *Artistas sin obra* (2014). Pero la idiotez la podemos entender no como falta de inteligencia, sino en términos de singularidad tal y como lo hace Clément Rosset (2004). En *Lo Real, Tratado de la idiotez* Rosset apunta hacia la etimología de la palabra, la cual significaba simple, particular, único. Es más tarde, por una extensión semántica «cuya significación filosófica es de gran alcance», cuando pasa a significar persona privada de inteligencia, ser desprovisto de razón. De este modo, concluye Rosset: «todas las cosas, todas las personas, son idiotas, ya que no existen más que en sí mismas» (p.61).

En el arte, dice Jouannais, la adopción de una estética de la idiotez se parece a cierta filosofía de la comprensión, atenta a la experiencia inmediata y que supondría un «regreso consciente a los datos de la intuición». Esto conllevaría a su vez «coincidir con la duración pura (por oposición al tiempo espacializado), con el movimiento libre y creador de la vida y el espíritu» (2014, p.99). Se produce de este modo un desplazamiento de la posteridad a la celebración del instante, y se vincula al juego y, ambos, a la libertad.

En resumen, aunque la improductividad por medio de la risa y la idiotez han sido asociadas a la locura y la extravagancia en el artista dando la imagen de un ser que se ubica alejado de convenciones en los márgenes de la sociedad, el humor o el artista-

bufón, que recurre a lo fallido o fracasado, es también una estrategia de disipación del orden actual para instalar la posibilidad de una nueva realidad.

El artista Erwin Wurm⁶⁰ es uno de los artistas que recurren al humor y el juego en la actualidad en sus obras. Sus trabajos, entre la escultura, la performance, la fotografía y el vídeo investigan en los límites de las formas y los sentidos creando situaciones de lo más extrañas. Sus *One minute sculptures* son, desde finales de los noventa, una especie de instrucciones extravagantes pero muy sencillas que el artista, otros intérpretes o quien las lea puede llevar a cabo por un minuto. En ocasiones lo que se muestran son las fotografías de esas acciones, en otras ocasiones esas instrucciones consisten en activar o en ocupar con el cuerpo una estructura o poner en acción algunos objetos, como sillas, botellas, bolsas de papel, recogedores etc. De este modo, sus esculturas performativas siempre requieren de cuerpos, cada vez distintos aunque siempre iguales, para observar la pieza completada.

En general podemos decir en primer lugar que en su trabajo hay una investigación sobre los códigos que operan, así como una voluntad manifiesta de subvertirlos. La idea misma de escultura es totalmente deconstruida: frente a la idea de perdurabilidad, el carácter efímero, lo inmaterial y mínimo o la acción perezosa en obras en las que se limita a dar instrucciones, que en ocasiones son simplemente acciones mentales o estados invisibles.

Pero además, en esa subversión de códigos, Wurm transita ambiguamente entre muchos campos. Por lo cómico y absurdo de las posturas de los cuerpos, pero también por esculturas como sus casas y coches gordos, observar las piezas produce mucha risa... pero también extrañamiento y, en ocasiones, hasta incomodidad. El humor,

⁶⁰ www.erwinwurm.at

explica Wurm, es una forma de captar la atención, pero «I do not make jokes!» (Wurm, 2012) exclama en una entrevista. Poner los cuerpos en las formas que solicitan sus instrucciones activa el sentimiento de vergüenza, hasta cierto rechazo al tener que seguir las instrucciones convirtiendo a los visitantes en objetos. Ese es un punto importante, avisa: «you are just following my orders, and this is exactly the problematic regarding students, soldiers or shoppers, etc. — people just fulfilling what somebody else asked them to do and relinquishing their conscious choices» (Wurm, 2008).



Fig. 49 Erwin Wurm, *Ship of fools* (One minute sculpture), 2017. 57 Bienal de Venecia. Fotografía propia.

3.2.2 Proyecto: *El més mínim moviment.*

3.2.2.1 Jornada *MMM*Fest: El més mínim moviment.*



Fig. 50 Flyer de la jornada *MMM*Fest: el més mínim moviment.* Diseño: José Luis Ortega.

MMM Fest El més mínim moviment* fue una jornada celebrada el 16 de octubre de 2019 en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València.

Su objetivo era ser un laboratorio que pretendía reunir a creadores, investigadores y a cualquier persona interesada para reflexionar juntos, combinando teoría, pensamiento crítico y práctica, sobre la no acción, la acción mínima e improductiva o el vacío como motor o elemento central en la práctica artística actual.

El evento nació con carácter festivo y participativo, en el que personas que llevasen tiempo trabajando en este campo pudiesen compartir sus pesquisas con estudiantes e investigadores de la Facultad (aunque estaba abierto a cualquier persona) posibilitando así un intercambio de enriquecimiento mutuo. Para ello se programó, en primer lugar, una

jornada con talleres, charlas y acciones. A partir de esta jornada se proyectó, en segundo lugar, una muestra expositiva que tomó el nombre de *Un lloc buit prop d'ací* y que tuvo lugar unos meses después.

Para llevar a cabo ambos eventos se solicitó una dotación económica del programa de Propuestas de Acciones Culturales PAC de la UPV en su convocatoria de 2019. Paralelamente se contó con una dotación económica del grupo de investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia de la Facultad de Bellas Artes. Además de esta colaboración, el LCI junto con el Departamento de Escultura y la propia Facultad de Bellas Artes colaboraron en el préstamo de material audiovisual o la cesión de los espacios donde se desarrollaron las charlas y la exhibición posterior.

Así pues, la jornada se diseñó como lugar de encuentro y discusión y tuvo lugar el 16 de octubre de 2019 de 10.00h. a 20.20h. De una parte, a las personas que conducían los talleres y charlas, las podemos situar bajo ese término genérico de artes vivas, puesto que proceden y trabajaban –de distintos modos y en distinto grado según el caso– a medio camino entre las artes visuales, la danza y el teatro postdramático. Las personas que impartieron las charlas y talleres o hicieron acciones fueron Rosana Sánchez y Aris Spentsas, Santiago Ribelles, Nelo Vilar y Vicente Arlandis.

De otra parte, las personas interesadas en asistir a la jornada podían inscribirse enviando un email a elmesminimoviment@gmail.com con asunto «Inscripción Jornada MMM*Fest» hasta el 11 de octubre. El laboratorio era gratuito y la asistencia (con un mínimo del 80% de las horas totales) era reconocida con constancia de participación y con la posibilidad de formar parte en la exposición posterior.

La programación para ese día, tal y como se anunciaba en cartel y folletos, fue la siguiente:

10.00h. Hola: bienvenida.

10.30h. Rosana Sánchez y Aris Spentsas: *You can now check if your screen is dirty.* (taller)

12.00h. Santiago Ribelles: *El ballarí segut travessa nedant (o alguna cosa pareguda) el corredor de la T4 de la facultat de BBAA.* (Acción / T4)

15.30h. a 17.00h. Nelo Vilar: *La acción mínima y contextual contra el perverso orden neoliberal!* (charla-debate)

17.00h. a 18.00h. Santiago Ribelles: *Consciencia, percepción y juego. Herramientas para un uso no determinante del cuerpo en la práctica artística.* (taller)

18.30h. a 19.30h. Santiago Ribelles: *La insistencia en la velocidad.* (charla)

19.30h. a les 20.20. Vicente Arlandis: *El esfuerzo constante de ganarse la vida.* (conferencia performativa)

Antes de detallar el perfil de los artistas e investigadores participantes y del contenido de cada una de las actividades quisiera hacer mención a la labor de difusión. Por un lado, José Luis Ortega Lisbona realizó el diseño de carteles, flyer, folleto y plantillas web. El Área de Actividades culturales imprimió diversos carteles que fueron distribuidos por la universidad y se publicitó en las páginas web, redes sociales y boletines informativos tanto del Área de Actividades Culturales como de la Facultad de Bellas Artes, en su página web y en la del Vicedecanato de cultura de la Facultad. Otras asociaciones o grupos de danza, teatro o arte de acción también se hicieron eco por medio de redes sociales y boletines. Por otro lado, la profesora Gema Hoyas Frontera nos permitió asistir a su clase de grado de bellas artes «Sensorialidad y creación artística» para informar sobre la jornada. Finalmente, las personas inscritas e interesadas fueron 35. Las constancias realizadas, esto

es, que participaron en la mayor parte de la jornada, fueron 18. Otras personas sin inscribir asistieron de manera puntual a alguna de las actividades.

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
Àrea d'Activitats Culturals

El més mínim moviment

LABORATORIO DE MOVIMIENTO, PERFORMANCE Y PENSAMIENTO

Laboratorio gratuito previa inscripción en:
elmesminimoviment@gmail.com

16 de octubre de 2019
Facultat de Belles Arts de Sant Carles UPV
(aula por determinar)

MMM * FEST:

10.00h. Hola: bienvenida.

10.30h. a 12.00h. Rosana Sánchez y Aris Spentsas: You can now check if your screen is dirty. (taller)

12.00h. Santiago Ribelles: El ballari segut travessa nedant (o alguna cosa pareguda) el corredor de la T4 de la facultat de BBAA. (Acció / T4)

15.30h. a 17.00h. Nelo Bilar: L'acció mínima i contextual contra el pervers ordre neoliberal (charla-debate)

17.00h. a 18.00h. Santiago Ribelles: Consciència, percepció i juego. Herramientas para un uso no determinante del cuerpo en la práctica artística. (taller)

18.30h. a 19.30h. Santiago Ribelles: La insistència en la velocitat. (charla)

19.30h. a 20.20h. Vicente Arlandis: El esfuerzo constante de ganarse la vida. (conferencia performativa)

PAC 2019
INSTITUT DE CULTURA
DEPARTAMENT D'ACTIVITATS CULTURALS
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Contacte: cultura@upv.es
Més informació: www.cultura.upv.es

Fig. 51 Cartel de la jornada. Diseño: José Luis Ortega.

Àrea d'Activitats Culturals

El més mínim moviment

MMM * FEST: LABORATORIO DE MOVIMIENTO, PERFORMANCE Y PENSAMIENTO

16 DE OCTUBRE DE 2019
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES UPV

MMM* Fest es un laboratorio que reúne, desde el campo de las artes vivas, propuestas que toman la acción o el vacío como motor o elemento central de su obra. De una parte, se trata de un poético vinculado con planteamientos experimentales que cuestionan las reglas de las artes visuales y del movimiento. De otra parte, las propuestas generan grietas que tratan de romper el imperativo del movimiento y del trabajo, la visibilidad, o la sonoridad contemporánea, situando a sus creadores y creadoras en un espacio íntimo. El objetivo es generar un laboratorio que combine prácticas artísticas y pensamiento crítico, en el que artistas y artistas artistas propongan, desde su trabajo, formas de hacer y cuestiones sobre las que interrogarse mediante charlas y talleres de carácter teórico-práctico en la Facultad de Bellas Artes.

El laboratorio es gratuito y está abierto a cualquier persona interesada. Inscripción previa enviando email con asunto «Inscripción Jornada MMM*Fest» a: elmasminimoviment@gmail.com hasta el 11 de octubre. La asistencia al laboratorio será reconocida con constancia de participación. A la jornada le seguirá una muestra en Espai En Vitrina de la Facultad de Bellas Artes con propuestas alrededor del tema del MMM*Fest y resultado de su laboratorio.

10.00h. Hola: bienvenida.

10.30h. a 12.00h. Rosana Sánchez y Aris Spentsas: You can now check if your screen is dirty. (taller)

12.00h. Santiago Ribelles: El ballari seguit travessa mediant (o alguna cosa paregued) al corredor de la T4 de la facultat de BBA. (Acción / T4)

16.30h. a 17.00h. Nelo Bilar: L'acció mínima i contextual contra el pervers ordre neoliberal. (charla-debate)

17.00h. a 18.00h. Santiago Ribelles: Consciència, percepció i joc. Herramientas para un uso no determinante del cuerpo en la práctica artística. (taller)

18.30h. a 19.30h. Santiago Ribelles: La insistencia en la velocidad. (charla)

19.30h. a 20.20h. Vicente Arlandis: El esfuerzo constante de ganarse la vida. (conferencia performática)

Centre: cultura@upv.es
 Més informació: www.cultura.upv.es

Nelo Bilar

Título: L'acció mínima i contextual contra el pervers ordre neoliberal
Tipo de evento: charla-discusión.
Duración: 30 minutos.
Descripción: Se hablará sobre la necesidad del "desarrollo" artístico, de reducir la acción del artista y de contextualizarla en un movimiento que va en dirección contraria a la producción actual, cada vez más descontextualizada y formalizada. Se hablará de descontextualización (Guy Sotard-Duval), del principio de separación de la creación performática (Boris depreux - Mal hecho - No hecho, según Robert Fillard) o del arte microartístico (Jean-Claude Maillet), con numerosos ejemplos y con la intención de discutir todo esto con el público presente.

Bio: Nelo Bilar (1968), activista, planificador, escritor, miembro de diversos grupos de gestión artística y cultural, colabora en la ciudad de Valencia y en zonas cercanas. Doctor universitario, especialista en sociología crítica. Como artista ha participado en acontecimientos en el Estado español, Quebec, Alemania, Francia o Japón, y ha desarrollado grandes proyectos en contextos rurales. Como teórico desarrolla una reflexión teórica, historiográfica, del ámbito del arte de acción. Forma parte del Comité de redacción internacional de la revista Inter. Art actual, de Quebec, y ha participado en acciones de activación en el X' Biennal de St. Helens. En estos últimos trabajos se encara de participación colectiva y se abordan de temas digitales sobre memoria oral y memoria popular en pueblos y barrios (Nules, las Alquerías, Artana, Moncada, Moratalla...).

Santiago Ribelles

Título: El ballari seguit travessa mediant (o alguna cosa paregued) al corredor de la T4 de la facultat de BBA.
Tipo de evento: acción.
Duración: 2 horas.
Título: Consciència, percepció i joc. Herramientas para un uso no determinante del cuerpo en la práctica artística.
Tipo de evento: taller.
Duración: 1 hora.
Descripción: El taller se centrará en despertar una atención sobre el propio cuerpo que nos permita cambiar la percepción que tenemos de él, contextualizado por la imagen y por el hecho del hacer, tratando que despertar una percepción distinta del espacio y del tiempo desde donde nos haya permitido el trabajo anterior. Finalmente desarrollaremos prácticas de investigación creativa, solo o con compañeros, que nos permitan jugar con la acción en el espacio y el tiempo, sin proyectar nuestros mensajes ni pensamientos.

Título: La insistencia en la velocidad.
Tipo de evento: charla.
Duración: 35 minutos.
Descripción: Se hará un pequeño recorrido histórico de la danza y su relación con la velocidad para mostrarlo en la trayectoria del propio artista y su relación con la velocidad en la danza.

Bio: Licenciado en Arte Dramático por la ESAD (Valencia). Cursó estudios en danza entre Valencia y Bruselas y en la EDDC (Arnhem, Holanda). Cursó también el Master de Producción Artística de Bellas Artes en la Politécnica de Valencia. Ha colaborado en trabajos de creación en danza con colaboraciones con otros colectivos. Actualmente desarrolla trabajos entre danza y acciones performáticas. Participa en foros de producción en Russia Escénica y otros proyectos artísticos. En 2017 presentó "Les accions del ballari seguit" en el Centre de Cultura Contemporània, "Impulsos" en Espais Escènics, un solo de creació escènica i text "Celebrating Hell" presentat en la Sala Circa Teatre. En 2019 presenta una nova creació en La Mutual, "Fucking Stage".

Vicente Arlandis

Título: El esfuerzo constante de ganarse la vida.
Tipo de evento: Conferencia performática.
Duración: 30 minutos.
Descripción: Vicente es un artista y eso significa que casi nada de lo que hace lo hace por dinero. De hecho, si calculamos el tiempo invertido además de la colaboración de otras personas en esta actividad las ganancias serían de cero. Lo que sabe que los artistas cobran poco, por eso Vicente hace muchas propuestas de trabajo muy mal o incluso no remuneradas. Vicente también es editor porque le gusta y le gusta tratar de venderlos. Además, es bailarín y trabaja con otros compañeros. En realidad, todo es lo que puede la función porque generalmente suele cobrar por lo que hace y además le gusta el proceso más de haber realizado la tarea. También es distribuidor porque él es el encargado de vender su propio trabajo. Se le da bastante bien las redes sociales y cada día piensa de qué manera conseguir bien lo que está haciendo así que también podríamos decir que es comedia manager. Hasta hace poco era su propio gestor porque aprendió con unos talleres de internet a hacerse las trinitales aunque en el último año ha recurrido a un profesional. A veces le piden que escriba textos para revistas por cantidades simbólicas o bien que escriba los textos para los desfiles de sus trabajos pero nunca se considerará escritor. Ahora mismo está escribiendo, junto a un guionista de verdad, el guión de un documental que preparan para el año que viene. Últimamente también le interesa mucho la música y en sus últimos espectáculos ha hecho él mismo la banda sonora de los mismos. Le gusta la fotografía y el vídeo y puede usar perfectamente cualquier software de vídeo y audio como Premiere y Photoshop. El diseño gráfico no es su fuerte aunque puede hacer muy bien o recomendar diseñadores cuando tiene que hacer los carteles de sus espectáculos. La página web de Taller, Plaza, colectivo al que pertenece y del que se encarga de hacer la difusión trimestral de sus trabajos, la ha diseñado y realizado él mismo.

Bio: Trabaja como performer, investigador y docente en el campo de las Artes Escénicas. Desde el año 2001 hasta el 2015 trabajó junto a Susana Gómez en el proyecto Lo que quedamos donde llevan a cabo numerosos proyectos coreográficos. Ha colaborado con artistas como Hipólito Páez, Miguel Ángel Martínez, Libbeth Gruenewald, Macarena Ruveada, Jan Fabre, Amalia Fernández, Salvo Olmo, Rafael Tormo y Cienzo entre otros. En la actualidad forma parte de TALLER PLAZA junto a un grupo de artistas e investigadores. Ha cobrado desde propuestas actividades relacionadas con la filosofía, el sonido, la literatura, la política y las artes escénicas. Además en estos momentos es artista asociado en el Centro Cívico Duque de Madrid y colabora con el Máster de Práctica Escénica y Cultura Visual (UCLM - Museo Nacional Reina Sofía) en Madrid.

Rosana Sánchez y Aris Spentsas

Título: You can now check if your screen is dirty.
Tipo de evento: taller.
Duración: 90 minutos.
Descripción: Aunque entendamos momentos de total libertad o la hora de presentar nuestros trabajos e ideas como artistas, existe un problema: tenemos la tendencia a usar formas y formatos estandarizados / normalizados con el propósito de asegurar que nuestra presencia e ideas vayan a tener más reconocimiento. Como consecuencia, no somos capaces de desbaratar nuestros propios canales de relación y de comunicación. Lo que proponemos aquí es un caso práctico, queremos descubrir a partir de un ejemplo en concreto estrategias de romper formatos de presentación desde sus propias limitaciones.

Bio: Hola! Somos Rosana Sánchez y Aris Spentsas un dúo artístico que vive entre España y Grecia. Nos han concedido la beca DKV a Nueva York y estamos buscando un apartamento en donde poder quedarnos durante el mes de marzo. Llegaremos a Nueva York el 2 de marzo y nos encantaría encontrar una habitación. Somos un chico y una chica de 30 años, acostumbrados a viajar, que hemos participado en diferentes residencias artísticas. Es más, durante los últimos 4 años hemos compartido apartamento en Montreal, Barcelona y Atenas. Somos amigables, limpios, tranquilos, no fumadores, respetuosos y además nos encanta cocinar. Normalmente vivimos con lo básico y por lo general pasamos la mayoría del día fuera de casa, caminando por la ciudad. En nuestra práctica artística trabajamos con la performance, fotografía o vídeo, pero esto no nos estamos pensando trabajar en casa. Estaríamos buscando un lugar amigable y limpio en donde poder disfrutar de nuestra pequeña estancia en Nueva York. Estaremos más que felices de compartir con vosotros cualquier tipo de información/documentación si fuera necesario. Esperamos noticias. Atentamente Rosana y Aris.

Fig. 52 Programa de la jornada. Diseño: José Luis Ortega.

I. Rosana Sánchez y Aris Spentsas:

Título: *You can now check if your screen is dirty.*

Tipo de evento: taller.

Duración: 1,5h.

Descripción de los artistas: Aunque encontramos momentos de total libertad a la hora de presentar nuestros trabajos e ideas como artistas, existe un problema: tenemos la tendencia a usar formas y formatos estandarizados / normalizados con el propósito de asegurar que nuestra presencia e ideas vayan a tener mas reconocimiento. Como consecuencia, no somos capaces de descubrir nuestros propios canales de relación y de comunicación. Lo que proponemos aquí, es un caso práctico, queremos descubrir a partir de un ejemplo en concreto estrategias de repensar formatos de presentación desde sus propias limitaciones.

Breve bio: Hola! Somos Rosana Sánchez y Aris Spentsas un dúo artístico que vive entre España y Grecia. Nos han concedido la beca DKV a Nueva York y estamos buscando un apartamento en donde poder quedarnos durante el mes de marzo.

Llegaremos a Nueva York el 2 de marzo y nos encantaría encontrar una habitación. Somos un chico y una chica de 30 años, acostumbrados a viajar, que hemos participado en diferentes residencias artísticas. Es más, durante los últimos 4 años hemos compartido apartamento en Montreal, Barcelona y Atenas. Somos amigables, limpios, tranquilos, no fumadores, respetuosos y además nos encanta cocinar. Normalmente viajamos con lo básico y por lo general pasamos la mayoría del día fuera de casa, caminando por la ciudad. En

nuestra práctica artística trabajamos con la performance, fotografía o vídeo, pero esta vez no estamos pensando trabajar en casa. Estamos buscando un lugar amigable y limpio en donde poder disfrutar de nuestra pequeña estancia en Nueva York.

Estaremos más que felices de compartir con vosotros cualquier tipo de información/documentación si fuera necesario.

Esperamos noticias,

Atentamente,

Rosana y Aris



Fig. 53 Rosanayaris, *No todos los yogures pueden denominarse «Yogur Griego» aunque lo parezcan, o todos los yogures pueden denominarse «Yogur griego» aunque no lo parezcan – Yogurt Matters, 2020, Capella de Sant Roc, Valls, España.*

Rosana Sánchez y Aris Spentsas, Rosanayaris, son un colectivo que trabaja, en ocasiones junto a otros artistas, en situaciones efímeras que involucran con dosis de humor y carácter lúdico, el cuerpo, el movimiento y al espectador. De hecho, en sus propuestas suelen ocupar un espacio intermedio entre el artista y la audiencia. Esto es así hasta tal punto que uno de sus proyectos en 2018 fue el de crear, junto a Raúl León, un concurso para seleccionar y premiar al mejor espectador en una convocatoria que llevó por título *Audience18*. El objetivo de la convocatoria era sencillo: que el espectador que postulase y fuese elegido pudiese financiar su propuesta de mejor espectador.

De manera clara se puede decir que en este y otros proyectos, como en su reciente *Yogurt Matters* donde la elaboración de yogurt griego se convierte en motor de un proyecto que cuestiona y subvierte verdades que se consideran absolutas, existe una manifiesta voluntad de no partir de planteamientos aprendidos, de darle la vuelta, de salir del molde y des-aprender al más estilo Kaprowiano.

Y es con este espíritu con el que se planteaba la problemática y el objetivo a abordar en el taller llevado a cabo como parte de la jornada: la carencia de página web profesional o de perfil en la red social Instagram y la necesidad de su ideación y realización colectiva.

Podemos partir, de un lado, de que dadas las recomendaciones de profesionales de la cultura y cursos de profesionalización diversos (los cuales vivieron un momento de esplendor entre 2013 y 2017), hoy parece imprescindible contar con una buena documentación de la obra, por efímera que se presente, y con un escaparate a modo de archivo en el que mostrar esa documentación, por muy cuestionable que resulte la apisonadora profesionalizante. De hecho, existen paquetes de recomendaciones que tratan de ser guía en el camino hacia el éxito del artista, respondiendo de este modo

a una demanda en una industria, la del arte, que se supone normalizada. Y no solo debe mostrarse el archivo de obra, sino que debe de ser fácilmente legible y rápidamente reconocible para no hacer perder el tiempo a nadie y para que los potenciales visitantes de nuestra web no abandonen nuestra página antes de descubrir las bondades del artista.

De otro lado, a partir de una sencilla instrucción, la de crear su web, Rosanayaris abrieron un camino de reflexión en torno a la domesticación del artista en aras a su representatividad, éxito, comunicación. Porque, a pesar de lo dicho anteriormente, lo cierto es que el colectivo sí tiene un perfil de Instagram, a saber @rosanayaris. Y es en realidad a ese perfil al que se refiere el título del taller *You can now check if your screen is dirty*. Lo que sucede al acceder a su dirección es que una numerosa cantidad de fotografías en blanco se despliega ante nosotros. Y, aunque la primera reacción es la de pensar que el servidor no marcha, ha caído la red o no cargan las imágenes, más adelante descubrimos que el perfil funciona como dispositivo que posibilita que el visitante compruebe si su pantalla está limpia o existe algún tipo de mota, pelusa, pelillo, polvo, a limpiar. Contentos con este uso, Rosana Sánchez y Aris Spentsas confesaron a los asistentes a la sesión que su idea inicial fue la de realizar una página web similar. Una página en blanco facilitaría la limpieza de pantallas y serviría al mismo tiempo de *statement* o manifiesto. Pero aunque ellos lo veían claro, su idea no tuvo buena acogida entre sus amigos comisarios, quienes consideraban que una página en blanco no mostraba su trabajo y, lo peor de todo, les hacía perder su tiempo.

La sesión se estructuró –al menos inicialmente, porque después se tornó en conversación no lineal– según una serie de reflexiones alrededor de ideas como «Un artista sin página web es un (problema) caso raro». Sobre esta cuestión, los artistas explicaron que, a su modo de ver, el arte está cada vez más normativizado, que

abundan las recetas de modelación y que la educación en la práctica artística funciona en muchas ocasiones como zona paralela de obligaciones, estructuras y proyecciones. Y, a pesar de que junto a esto también abunda una historia de resistencias, cuando se trata de solicitar becas, convocatorias o subvenciones, el archivo, y más que el archivo el currículo, se torna en única y real referencia acreditativa y de valor. Es por ello que citando primero a Hans Ulrich Obrist y su afirmación «una exposición que no produce catálogo no existe», concluyen: «Un artista sin página web es una ocurrencia rara».



Fig. 54 Rosanayaris, *You can now check if your screen is dirty*, 16 de octubre de 2019. Facultad de Bellas Artes UPV.

La siguiente idea a abordar fue la que ellos denominaron «Jugar con nuestra implicación». De nuevo surgieron argumentos relacionados con la educación, la uniformidad, la estandarización y con lo que debiera de ser el objetivo de un proceso continuo de aprender a aprender. En resumen, paulatinamente aparecieron

cuestiones como ¿para qué se quiere una web? ¿qué se supone que debe aparecer en una web de artista? ¿cuál es la imagen que se debe mostrar para ser considerado como tal? ¿qué es una web profesional? ¿qué ocurre si la forma de representación aprendida no nos representa?

Se apuntó en ocasiones a la necesidad de mostrar, claro, a lo democrático de la red, a la posibilidad de ser entendido y llegar a más espectadores. Pero también a la web como espacio muerto, a la normatividad impuesta, a la exigencia de competir, lo que se tradujo en ocasiones en un coste más a asumir (diseño y hosting, porque blog ya no está de moda) y, finalmente, a la necesidad de preguntarse: realmente ¿a quién quieres llegar? y ¿para qué quieres llegar? «¿para quién somos artistas?» (esta era la idea tercera).

De algún modo en la sesión coexistieron dos niveles de reflexión: aquél sobre el ser/hacer del artista en general, o sobre nuestro hacer y trabajo particular, algo que podía no coincidir con el punto de vista de Rosana Sánchez y Aris Spentsas y de lo que podían surgir, como de hecho surgieron, posicionamientos distintos; y aquél otro sobre el tipo de trabajo del colectivo en particular y que hemos descrito con anterioridad. Esto empujaba a los participantes a entrar en sus parámetros, al fin y al cabo, se trataba de su web. En este sentido, de acuerdo a su trabajo y tras haber realizado ellos mismos cursos de profesionalización, el objetivo era llevar a cabo un proceso colectivo de des-profesionalización y de generación de canales propios de relación y de comunicación. Su web no podía ser una web al uso. Entonces ¿podemos inventar otros usos de web?

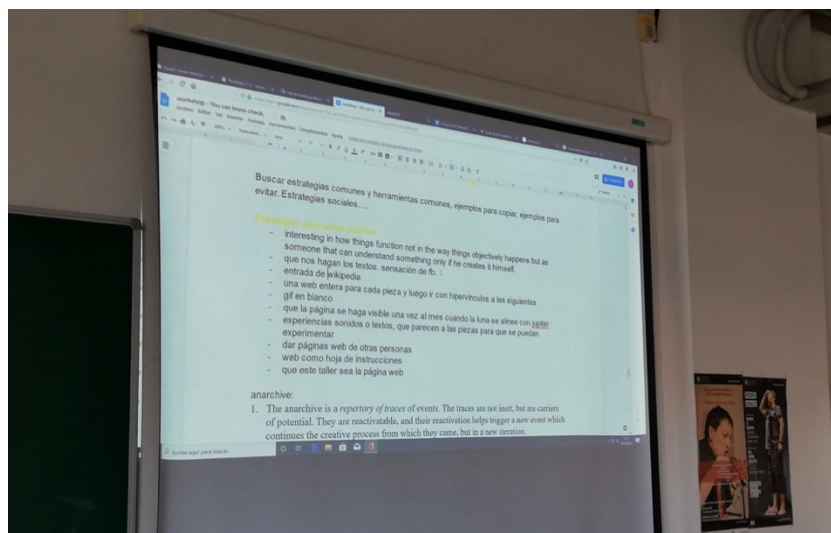


Fig. 55 Rosanayaris, *You can now check if your screen is dirty*, 16 de octubre de 2019. Facultad de Bellas Artes UPV.

Se creó para ello un documento de *Word* o *Google Docs*, compartido con los asistentes y proyectado en una pantalla, de modo que todos y todas desde sus dispositivos pudiesen editar.

Aunque entre las opciones que se barajaron estuvieron desde una entrada en Wikipedia, a «que la página se haga visible una vez al mes, cuando la luna se alinee con Júpiter» o una lista de artistas sin web (entre los que ya no se encontrarían), la web devino finalmente en el conjunto de pensamientos y preguntas surgidas, en las propuestas nunca realizadas, en los enlaces a fotos, vídeos e incluso del borrador del Google Drive, todavía abierto a la edición. <https://rosanayaris.com>

Al inicio de la web puede leerse acerca de su autoría: «Esta página web está diseñada por Rosanayaris, Maria Tamarit, Joaquín Artime, Alejandro Ocaña, José Juan Martínez,

Raúl León, Sara Fabris, Alejandro Granero, Sofía Stivani, Olga Martí, Luis Lisbona, Carmen Dash».

En la web de Rosana y Aris aparecen todos y ninguno de sus trabajos en una especie de bloc de notas colectivo. Se trata de rastros de un proceso de reflexión que abre vías a otras rutas desacostumbradas de discusión. La web deja de ser espacio muerto. En un proceso de alejamiento de parámetros aprendidos de representación, creo que a Rosana y Aris su web, caótica, colectiva, como en construcción, les representa de la mejor manera.

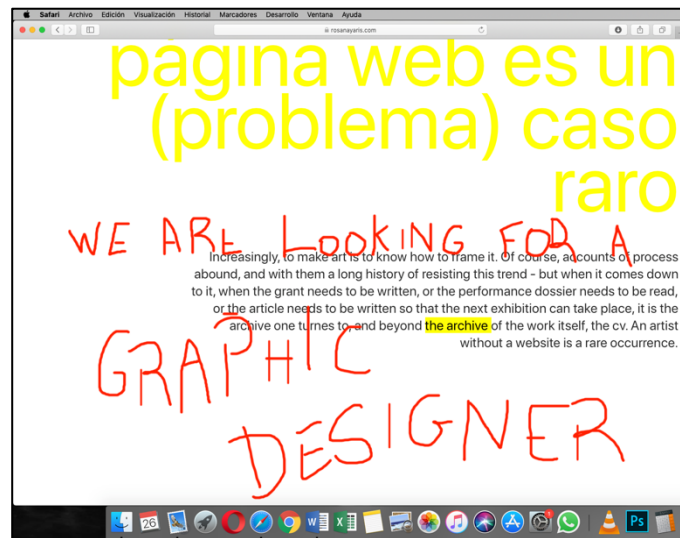


Fig. 56 Captura de pantalla de la web de Rosana y Aris: <https://rosanayaris.com>

II. Santiago Ribelles.

Título: *El ballarí segut travessa nedant (o alguna cosa pareguda) el corredor de la T4 de la facultat de BBAA.*

Tipo de evento: performance.

Duración: 2 h. aprox.

Título: *Consciencia, percepción y juego. Herramientas para un uso no determinante del cuerpo en la práctica artística.*

Tipo de evento: taller.

Duración: 1 h.

Descripción del artista: El taller se centrará en despertar una atención sobre el propio cuerpo que nos permita cambiar la percepción que tenemos del mismo condicionada por la imagen y por el deseo del hacer, asimismo que despertar una percepción distinta del espacio y del tiempo desde donde nos haya permitido el trabajo anterior. Finalmente desarrollaremos prácticas de investigación creativas, solos o con compañeras, que nos permitan jugar con la acción en el espacio y el tiempo, sin proyectar nuestras imágenes o pensamientos.

Título: *La insistencia en la velocidad.*

Tipo de evento: charla.

Duración: 45 min.

Descripción del artista: pequeño recorrido histórico de la danza y su relación con la velocidad para inscribirlo en la trayectoria del propio artista y su relación con la velocidad en la danza.

Breve bio: Licenciado en Arte Dramático por la ESAD (Valencia). Cursó estudios en danza entre Valencia y Bruselas y en la EDDC (Arnhem, Holanda). Cursó también el Máster de Producción Artística de Bellas Artes en la Politècnica de València. Ha compaginado sus trabajos de creación en danza con colaboraciones con otras compañías. Actualmente desarrolla trabajos entre danza y acciones performativas. Participa en tareas de producción en Russafa Escénica y otros proyectos artísticos En 2017 presenta *Les accions del ballarí segut* en el Octubre Centre de Cultura Contemporània, *Lapislázuli* en Espacio Inestable, un solo de creación escénica y crea *Exhausting Hug*, presentado en la Sala Carne Teatre. En 2018 presenta una nueva creación en La Mutant, *Fucking Stage*.



Fig. 57 Santiago Ribelles, *Bailarín sentado. A veces se mueve, a veces no. Se aceptan limosnas*, junio 2012. Slaughterhouse, Valencia. Fotograma de vídeo.

El coreógrafo y bailarín Santiago Ribelles podría ser uno de esos personajes que prefieren de tanto en tanto ausentarse, en ocasiones desaparecer y, sobre todo, no hacer a la manera o a la velocidad en la que se supone que se debe. Es por ello que en sus propuestas encontramos un ejercicio constante de cuestionamiento, de diversos modos, de las convenciones de la danza, la escena, el cuerpo y la representación: desde el ejercicio de inacción o acción mínima –frente a la acción, velocidad y virtuosidad que acompañan a la danza y la modernidad–, a los procesos de lectura de aquello que acontece ante los espectadores en un teatro. Tampoco es que en las piezas se ofrezca una solución o alternativa a la convención. Simplemente se sugiere y estimula la reflexión de unas pautas normalizadas y de lugares comunes a los que acudimos y perpetuamos, lo queramos o no. Ejemplo de ello son piezas como *Lapislázuli* (2017) o *Fucking Stage* (2018), pero también *En el caminito nos encontraremos* (2017) junto a Gema Gisbert.

Desde 2012 Santiago Ribelles es *el ballarí segut*. Surgió en principio como instalación performativa consistente en estar sentado viernes y domingos, por una hora y durante el mes de junio, en el local Slaughterhouse del barrio de Ruzafa de Valencia. Allí un cartel anunciaba: «Bailarín sentado. A veces se mueve. A veces no. Se aceptan limosnas».

En esa acción, recogida posteriormente en un vídeo de un minuto⁶¹, aparecen todas sus preocupaciones sobre la idea de precariedad, el valor de la velocidad, el lugar que ocupa el creador o bailarín. Así, el bailarín sentado es más que una instalación performativa. Es un lugar desde el cual poder pensar el movimiento, la danza y la creación, algo que desde la inacción o el movimiento mínimo puede parecer

⁶¹ <https://vimeo.com/user10557557>

totalmente contradictorio. En una especie de diario *online*, el autor escribe: «el bailarín sentado se debate entre ensayo y la palabra francesa *répétition*. De alguna manera se adhiere al acto de repetir como motor de posibilidad. Repetir algo es un imposible y no obstante es una obstinación en profundizar» (Ribelles, 2015). Pero aunque ensayar y repetir pueda significar técnica, sistematización y método, Ribelles concluye que su apuesta es por el «hacer por placer» y por una metodología cambiante, «cada vez nueva, cada vez encontrada y un placer en descubrirla. // El bailarín sentado se relee y es escéptico con las posibles conclusiones que se esbozan en este texto. // ensayar – repetir – placer – metodología» (Ribelles, 2015).

El bailarín sentado dio paso a *Les accions del ballarí segut*. En Octubre Centre de Cultura Contemporània, donde en 2017 tuvo lugar un ciclo de «Les accions del ballarí segut», se definían sus acciones —tales como nadar por el hall, pero también dismantelar el mismo hall o tocarse de distintos modos los pezones— como un intento de crear nuevas posibilidades de realidad estética y política, de imaginar nuevos imaginables (Octubre Centre de Cultura Contemporània, 2017).

Y entre las acciones del bailarín sentado se encuentra también la que tuvo lugar en la T4 de la Facultad de Bellas Artes: atravesar el pasillo nadando, esto es, repetir lentamente la acción de nadar durante dos horas en un pasillo que se conoce como T4 por su longitud y en el que la gente pasa a toda velocidad. Solo eso. Algo no menos contradictorio que un bailarín sentado.

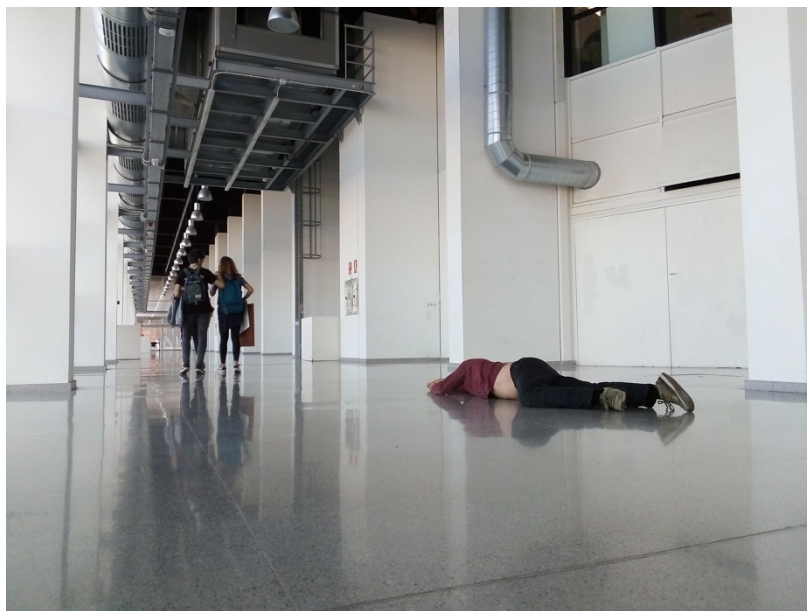


Fig. 58 y Fig. 59 Santiago Ribelles, *El ballari segut travessa nedant (o alguna cosa pareguda)* el corredor de la T4 de la facultat de BBAA, 16 de octubre de 2019. Facultat de Belles Artes UPV.

Hubo allí espectadores esporádicos. Hubo quienes pasaban casualmente por al lado, o mejor, se topaban inesperadamente con el bailarín sentado. También hubo quien asistió, aunque con una atención intermitente, a la acción en su totalidad. Y sea cual sea el caso, se puede decir que una acción de dos horas, en el que no sucede nada, solo un único movimiento, da para mucho y diverso según quien mire: desde el aburrimiento, adormecimiento, enfado o risa a encontrar capas de sonido, de temporalidad o conexiones poéticas en la superposición de las simultáneas velocidades. La propia ejecución, diría posteriormente Santiago Ribelles, pasaba por distintas fases y estados. Entre ellos, la escucha significaba pasar por diversas «estancias», en alguna alguien daba clases, en otra alumnos hablaban y reían...

Como si se tratara de un proceso lento de destilación de la acción, o de decir sin decir, a la acción le siguió un taller y una charla impartidas por el propio Ribelles. En el taller *Consciencia, percepción y juego. Herramientas para un uso no determinante del cuerpo en la práctica artística* se pusieron en práctica algunos ejercicios en torno al movimiento, la conciencia y la percepción para ampliar el nivel de concentración. Se trataba efectivamente de herramientas, vinculadas en ocasiones a la Técnica Alexander, que después podían ser utilizadas en el proceso de trabajo. La atención no dirigida por medio de una percepción ampliada, de la mirada periférica y de la escucha atenta del cuerpo, su posición o los micromovimientos fueron algunos de los ingredientes junto a la improvisación y lo azaroso.

El objetivo era huir de la imposición y del movimiento direccionado, codificado, ya se trabajase desde y con el propio cuerpo, ya se hiciese en la relación y conjunción con otra persona. Cuando se trabaja desde esta percepción ampliada y no direccionada, decía Santiago Ribelles en el taller, nuestra conciencia atiende a multitud de cosas que suceden en nuestro cuerpo y alrededor del cuerpo que no habíamos previsto. Porque

a pesar de nuestra cultura visual, nuestra vista está absolutamente focalizada, algo que condiciona también a nuestro movimiento.



Fig. 60 Santiago Ribelles, *Consciencia, percepción y juego. Herramientas para un uso no determinante del cuerpo en la práctica artística*, 16 de octubre de 2019. Facultad de Bellas Artes UPV.

Para Santiago Ribelles, la práctica de la danza, aquello que sucede, se descubre y se experimenta en el aula es un nivel de danza distinto a aquel que reconoce la historia, más vinculado con el espectáculo. Y es el proceso de experimentación el que tiene más importancia para Ribelles.

[...] la danza contemporánea no nace en escena y ni tan solo ese es su primer propósito, nace en el estudio y en la clase de danza, a veces también en la ciudad y en la *naturaleza*. Se abre paso en las expectativas que una bailarina o varias juntas (y

mejor aun, personas que ni tan solo son bailarinas), tienen sobre lo que puede un cuerpo en movimiento. Se reconoce a sí misma en el estudio del cuerpo en movimiento, en la consciencia de su uso, en las posibilidades no ya estéticas que genera (aunque esto ya asume una estética, aunque luego vendrán sus múltiples estéticas aplicadas) sino en las de percepción del espacio y del tiempo a través del uso consciente en movimiento del propio cuerpo. Por eso en los primeros momentos está tan ligada a la improvisación, al presente, a cómo responde un cuerpo en movimiento en el presente, guiado por la intuición, por la escucha, por las necesidades de una y de las demás que ese ahora precisa (momentum, momentum, momentum). Es una I+D+I continua y en sí misma. Se siente tan fuerte en esa experimentación desde la experiencia que casi se cree empírica, científica. (Ribelles, 2014)

Y es desde esta perspectiva de vivencia en primera persona, y tras experimentar los propios asistentes a la jornada algunas prácticas, desde la que abordó la charla *La insistencia en la velocidad*.

En su conferencia Ribelles trazó un breve recorrido desde los inicios de la danza, indicando de qué manera se fue identificando más y más el bailarín con la normatividad, el virtuosismo, la potencia, el control y la velocidad que entroncan, como vimos, con la idea de modernidad. Y, aunque existieron desde Isadora Duncan, Loïe Fuller, Laban o Marta Graham hasta Merce Cunningham tentativas de romper con los códigos aprendidos y la idea de baile tradicional, lo cierto es que se mantuvo el sistema de aprendizaje y el sometimiento del cuerpo a la virtuosidad, sin que dejase de haber una aceleración continua del movimiento por una parte y una presión cada vez más fuerte sobre el cuerpo por otra.

Ribelles enfatizó la experiencia alrededor del Judson Memorial Church como el verdadero punto de ruptura del trabajo escolástico y del bailarín virtuoso en escena a

favor de la búsqueda del juego con prácticas híbridas con las artes visuales o enfocadas exclusivamente al movimiento como el Contact Improvisation de Steve Paxton.



Fig. 61 Santiago Ribelles, *La insistencia en la velocidad*, 16 de octubre de 2019. Facultad de Bellas Artes UPV.

En la experiencia personal y profesional de Santiago Ribelles también existe ese anhelo de ruptura con la idea de virtuosismo o capacidad de hacer el movimiento a favor del estudio del proceso de llegar al movimiento y una huida de la velocidad en los procesos de producción y en el sistema de aprendizaje normativo en danza. Santiago Ribelles consigue hacer a otro ritmo, a otra velocidad, producir desde una acción mínima. Se coloca en el espacio otro, en un lugar voluntariamente periférico desde el que dice que no hace. Pero sí hace. También dice que no es investigador. Pero lo que hace, observa e investiga lo traduce en sus acciones y negro sobre blanco en su blog de textos de carácter crítico –y de investigación– *El critique con*, escrito por el bailarín sentado:

<https://elcritiquecon.wordpress.com>. Santiago Ribelles es muchas cosas más de las que dice que es. Pero si siguiéramos escribiendo sobre él es posible que cayéramos en uno de esos lugares comunes sobre los que Santiago Ribelles ironiza. Como él mismo se pregunta en relación a *Fucking Stage*, ¿podemos escapar de nuestra cultura heredada, de todos los lugares comunes, de la repetición automatizada? Tal vez, dice, «todo esto sea una apuesta por la abstracción» (Ribelles, 2018).

III. Nelo Vilar.

Título: *La acción mínima y contextual contra el perverso orden neoliberal!*

Tipo de evento: charla-debate.

Duración: 1,5h.

Descripción del artista: Se hablará sobre la necesidad del «decrecimiento» artístico, de reducir la acción del artista y de contextualizarla, en un movimiento que va en dirección contraria a la producción actual, cada vez más descontextualizada y formalizada. Se hablará de desmaterialización (Guy Sioui-Durand), del Principio de equivalencia de la creación permanente (Bien hecho – Mal hecho – No hecho, según Robert Filliou) o del arte microartístico (Jean-Claude Moineau), con numerosos ejemplos y con la intención de discutir todo esto con el público asistente.

Breve bio: agricultor, pluriactivista, exartista, miembro de diferentes grupos de gestión artística y cultural alternativos en la ciudad de Valencia y en zonas rurales. Doctor universitario, especialista en sociología crítica. Como artista de la acción ha participado en acontecimientos en el Estado español, Quebec, Alemania, Francia o Japón, y ha desarrollado grandes maniobras en contextos reales. Como teórico defiende una radicalización autocrítica, teoricopráctica, del ámbito del arte de acción. Forma parte del Comité de redacción internacional de la revista *Inter. Art actuel*, de Quebec, y ha participado en acontecimientos como la sección teórica de la X Bienal de la Habana. Los últimos años trabaja en proyectos de participación ciudadana y es editor de museos digitales sobre memoria oral y memoria popular en pueblos y barrios (Nules, les Alqueries, Artana, Moncada, Moratalaz...).



Fig. 62 Nelo Vilar, *Artista-collidor*, 1995-2005.
Fotografía: Cristina Vilar.

Nelo Vilar también aúna muchas de las formas de fuga de las que hemos hablado. Primero, Nelo Vilar Herrero juega al despiste con su nombre y, en ocasiones, dice que es Nelo Bilar, Nelo Bilar e Rero, o completamente al revés, esto es, oleN. Nelo Vilar también dice que es exartista, aunque es posible que en esto también nos pretenda confundir. Porque lo cierto es que a pesar de haber mantenido una larga trayectoria de trabajo en los noventa en performance y de que hoy ya no produzca performances de sala, en la actualidad mantiene una amplia y variada actividad en el campo del arte y la cultura como artista, gestor, investigador, agricultor y jornalero, tareas todas ellas, como cualquier otra, propias del artista. Cierto es también que Nelo Vilar no vive de la

ganancia que le proporciona el trabajo artístico. Así que hubo un tiempo en el que se autodenominó *artista collidor*, puesto que mientras unos cuatro meses al año se dedicaba a trabajar como recolector de naranja, los ocho restantes los podía destinar a trabajar en la producción artística con el salario obtenido previamente. Después, el artista o exartista convirtió estos diez años de trabajo (1995-2005) en una acción artística que tomó la forma de tarjeta postal.

Entre sus trabajos más recientes se encuentra *Hort de l'Artista* (2007) en el que recuperaba un huerto abandonado, otorgándole un aspecto paisajístico y poco rentable de cultivo (Soriano, 2007). O, más recientemente, junto con Laura Yustas y bajo el nombre de Etnograma⁶², han puesto en marcha el archivo oral de memoria popular de carácter local centrado, por ejemplo, en Artana, Les Alqueries, Nules, Moncada o Foios con el nombre de *Artanapèdia*, *Lesalqueriespèdia*, *Nulespèdia*, *Moncadapèdia* o *FoiosPèdia* respectivamente.

En estos, en su trabajo de *artista-collidor* o en su famoso *Manifiesto Artístico Insumiso* (1994) en el que trató de convertir en obra de arte su declaración de insumisión al servicio militar obligatorio, se muestra un interés que permanece durante décadas por escapar de los circuitos institucionales del arte, un deseo de apostar por un arte alternativo o paralelo situado en los márgenes del mercado y de la institución (Vilar, 2000). De hecho, Nelo Vilar se doctoró en Bellas Artes en 2004 con una tesis denominada *El arte alternativo o paralelo en el Estado español de los años 90* (Vilar, 2004) y ha realizado numerosas investigaciones, conferencias y textos sobre arte de acción desde un enfoque sociológico-crítico. En su trabajo de carácter teórico, se encuentran las ideas sobre las que se sustenta su labor artística y cultural, ideas que

⁶² <https://etnograma.wordpress.com>

conectan en algunos aspectos con la presente investigación y que afloraron, poco a poco y jugando al despiste, claro, en la sesión de la jornada *El més mínim moviment* con título *La acción mínima y contextual contra el perverso orden neoliberal!* (léase desde el humor).



Fig. 63 Nelo Vilar, *La acción mínima y contextual contra el perverso orden neoliberal!* 16 de octubre de 2019. Facultad de Bellas Artes UPV.

Fue ésta una charla-debate que empezó haciendo referencia a un concepto y dos libros importantes en nuestra tesis: por una parte, Vilar citó el Principio de Equivalencia (Bien Hecho = Mal Hecho = No Hecho) de Robert Filliou, autor del cual Vilar ha traducido algunos textos. También citó el libro *Artistas sin obra* de Jean-Yves Jouannais, el de *Bartleby y compañía* de Vila-Matas o *Agotar la danza* de Lepecki.

Y, una vez puesto en contexto el campo de reflexión, Nelo Vilar fue llevando el tema hacia su terreno, el de la sociología crítica, para proponer algunos puntos que pudiesen resultar ambiguos, a veces controvertidos, y estimular así el debate.

Uno de los primeros asuntos que surgió tenía que ver con cuestiones de nomenclatura relacionadas con la descripción de la jornada ¿Por qué hablar de artes vivas? ¿hacia dónde deriva el arte de acción para considerarse todavía subversivo? ¿en qué espacio *otro* se quiere estar? De una parte, para Nelo Vilar Artes Vivas es un término que se está asumiendo masivamente desde las artes visuales y desde la performance un poco tardíamente pero que responde a una propuesta de formalización con un objetivo burocrático para que los artistas sean reconocibles como profesionales y poder solicitar subvenciones y ayudas a las instituciones. Tal y como señala en un análisis de la relación y la diferencia entre arte de acción y artes escénicas, el *Live Art* es un paquete en el que se meten todas las artes en vivo, «un paradigma de institución liberal, pluralista, lo que significa que equipara distintos fenómenos sin plantearse ninguna valoración, ningún criterio –filosófico, sociológico, político, etc.» (Vilar, 2012). Esto genera en Vilar algunos conflictos «¿Se puede incluir el “arte activista” como un arte en vivo más, sin valoraciones? ¿La organización activista *Reclaim the streets* es un grupo de artistas entre otros? Entonces, ¿toda la protesta estetizada, a lo largo del siglo XX, es Live Art? (...)» A lo que concluye «Personalmente me parece ridículo, los criterios siguen vivos y pidiendo rigor en los análisis» (Vilar, 2012).

Es posible que el término artes vivas, dijo Vilar, sirva para tener financiación pidiendo subvenciones. Pero, si desde el arte de acción se continúa queriendo estar en ese espacio *otro*, ser radical y subversivo, la pregunta que cabe entonces hacerse es, con Rainer Rochlitz y su libro *Subversion et subvention* ¿se puede ser subversivo estando subvencionado? A lo que de algún modo, se responde: «cuando se subvenciona la

subversión estamos asistiendo a la muerte de la Utopía, del espacio político, transgresor, transformador del arte y de la sociedad, y puede que haya llegado el momento de remarginalizarnos» (Vilar, 2012).



Fig. 64 Nelo Vilar, *La acción mínima y contextual contra el perverso orden neoliberal!* 16 de octubre de 2019. Facultad de Bellas Artes UPV.

Otro de los asuntos a debatir tuvo que ver con el deseo de indagar en espacios al margen, voluntad bastante habitual en el discurso de los artistas de performance y de los artistas del último siglo como ya señalamos, pero que esconde muchas contradicciones y que Vilar analiza en sus estudios. En su investigación *La dualidad "liberalismo / comunitarismo" en los artistas de acción del Estado español, según el corpus de entrevistas realizadas durante la primera década del presente siglo* (Vilar, 2014) el autor se basaba en 30 entrevistas a performers del arte español, algunos conocidos y otros no tanto, por medio de las cuales pretendía encontrar indicadores sobre cuestiones ideológicas que se estaban planteando desde hacía mucho tiempo,

como por ejemplo, la búsqueda de ese espacio *otro*. Vilar explica que los indicadores fueron terribles, con muchas contradicciones de representación individual y representación social.

En realidad, explicó, muchos artistas, activistas, performers y creadores que desean ese espacio *otro* circulan con facilidad por los lugares del arte con posturas transgresoras. Esto se explica, dice citando a Jean François Chevrier, «porque la cultura artística es necesaria para dar la apariencia de Utopía a una sociedad constituida en “libre asociación de consumidores”» (Vilar, 2009, p.60). Jean François Chevrier habla de la necesidad de una *intolerancia revolucionaria*, «que acepte restringir su acción y que proponga objetos enigmáticos, ajenos a las normas productivas» (p.60).

Otras cuestiones discordantes a las que apuntó estaban relacionadas con la cuestión del vacío y la inacción por parte de los artistas, quienes muchas veces lo vinculan con un gusto de tipo *new age*, espiritual y autoexpresivo a su parecer de poco interés.

Planteadas estas contradicciones Nelo Vilar se refirió a unas discusiones públicas en 1989 en un festival de performance en Quebec, Canadá, donde apareció la preocupación de la deriva que tomaba la performance. En esas discusiones «de alto nivel» –en las que participaban artistas importantes, algunos de ellos históricos Fluxus– se llegó a la conclusión de que la performance de sala había llegado a un impasse narcisista que demandaba ir más allá. Lo que propusieron fue el concepto de maniobra artística, esto es, trabajando desde el arte de acción y en un contexto determinado pero alejándose de los mecanismos escénicos. Así pues, muy influenciado por su experiencia en la práctica y el desarrollo de la performance a finales de los ochenta y durante los noventa y por su vinculación particular con el colectivo de artistas de la performance de Quebec –donde ha colaborado en diversos festivales, formando parte además del Comité de redacción internacional de su revista

Inter. Art actuel—, la apuesta de Vilar se dirige más bien hacia el campo de la maniobra artística, del arte contextual, del alejamiento de lo escénico y de la creación de redes autogestionadas paralelas o «espacios autónomos radicales» que permitan la libertad a los creadores. Este compromiso es el que Nelo Vilar lleva en su vida y en su obra y lo que hace que ambas sean casi indisolubles.

Resulta necesario definir en primer lugar a lo que se refiere Vilar con *Arte Paralelo*, que no tiene que ver con el conjunto de arte de acción, ni con manifestaciones de danza y teatro que él considera que tienen una relación muy alejada. Arte paralelo es cercano a alternativo, independiente y marginal, pero tampoco es simplemente una actitud bohemia de ir a la contra. Es una clasificación que atiende a su «ubicación ideológica relativa respecto de la Institución Arte» (2004, p.41), entendiendo como institución arte tanto el aparato de producción y distribución como las ideas dominantes en una determinada época.

El autor se refirió además a la teoría de marcos y la necesidad de crear otros relatos en marcos cognitivos y simbólicos distintos a los hegemónicos; al concepto de *decrecimiento artístico* sobre el que ya lleva algunos años trabajando; o al de arte *micro-artístico* de Jean Claude Moineau. Con ello, Vilar trató de visibilizar las confusiones de términos y la necesidad de optar y crear redes autogestionadas y autoorganizadas para poder de manera efectiva y eficiente estar en ese espacio otro deseado. Sin duda alguna, muchos de los conceptos de Nelo Vilar pueden integrarse, como de hecho lo han hecho, en la teoría que sustenta esta investigación. Su mirada sobre las Artes Vivas también sirvió de reflexión a personas que utilizamos el término y que a pesar de todo vemos en ese conjunto de prácticas brumosas y heterogéneas un laboratorio colectivo de intercambio estimulante.

IV. Vicente Arlandis.

Título: *El esfuerzo constante de ganarse la vida.*

Tipo de evento: conferencia-performativa.

Duración: 50 min.

Descripción del artista: Vicente es un artista y eso significa que casi nada de lo que hace lo hace por dinero. De hecho, si calculamos el tiempo invertido además de la colaboración de otras personas en esta actividad las ganancias serían de risa. La gente sabe que los artistas cobran poco, por eso Vicente tiene muchas propuestas de trabajo muy mal o incluso no remuneradas. Vicente también es editor porque hace libros y luego trata de venderlos. Además, es bailarín y trabaja con otras compañías. En realidad, esto es lo que mejor le funciona porque generalmente suele cobrar por lo que hace y además le pagan a los pocos días de haber realizado la tarea. También es distribuidor porque él es el encargado de vender su propio trabajo. Se le da bastante bien las redes sociales y cada día piensa de qué manera comunicar bien lo que está haciendo así que también podríamos decir que es *community manager*. Hasta hace poco era su propio gestor porque aprendió con unos tutoriales de internet a hacerse los trimestrales aunque en el último año ha recurrido a un profesional. A veces le piden que escriba textos para revistas por cantidades simbólicas o tiene que escribir los textos para los dossiers de sus trabajos pero nunca se considerará escritor. Ahora mismo está escribiendo, junto a un guionista de verdad, el guion de un documental que preparan para el año que viene. Últimamente también le interesa mucho la música y en sus últimos espectáculos ha hecho él mismo la banda sonora de los mismos. Le gusta la fotografía y el vídeo y puede usar perfectamente cualquier software de vídeo y audio como Premiere

y Photoshop. El diseño gráfico no es su fuerte aunque puede imitar muy bien a reconocidos diseñadores cuando tiene que hacer los carteles de sus espectáculos. La página web de Taller Placer, colectivo al que pertenece y del que se encarga de hacer la difusión trimestral de sus trabajos, la ha diseñado y realizado él mismo.

Breve bio: Trabaja como performer, investigador y docente en el campo de las Artes Escénicas. Desde el año 2001 hasta el 2015 trabaja junto a Sandra Gómez en el proyecto Losquequedan donde llevan a cabo numerosos proyectos coreográficos. Ha colaborado con artistas como Hipólito Patón, Miguel Ángel Martínez, Lisbeth Gruweth, Macarena Recuerda, Jan Fabre, Amalia Fernández, Saioa Olmo, Rafael Tormo i Cuenca entre otros.

En la actualidad forma parte de TALLER PLACER junto a un grupo de artistas e investigadores. Un colectivo donde proponen actividades relacionadas con la filosofía, el sonido, la literatura, la política y las artes escénicas. Además en estos momentos es artista asociado en el Centro Conde Duque de Madrid y colabora con el Máster de Práctica Escénica y Cultura Visual (UCLM - Museo Nacional Reina Sofía) en Madrid.



Fig. 65 Vicente Arlandis, *Cuerpo Gozoso Se Eleva Ligero*, 2019. Creación e interpretación: Sandra Gómez, Aris Spentsas, Vicente Arlandis y Rosana Sánchez.

Vicente Arlandis tiene una larga trayectoria en el campo de las artes escénicas y artes vivas, ese espacio difuso donde, posiblemente debido a esa misma nubosidad, Arlandis encuentra el lugar perfecto para indagar o cuestionar el papel de las convenciones en los distintos lenguajes y espacios.

Arlandis trabaja solo o junto a otros autores con los que crea colectivos como Losquequedan desde 2001 hasta 2015 con Sandra Gómez, o Taller Placer con Miguel Ángel Martínez, Paula Miralles, Violeta Ros y Aina Vidal. Sea de una forma u otra el artista propone talleres y jornadas, participa en residencias o crea libros-sumario desde los que surgen piezas escénicas y, de éstas, otras piezas, o al contrario, en un camino creativo de referencias cruzadas, conexiones y citas que encierran diversas capas de sentido.

En el intento por encontrar rasgos definitorios del conjunto de su amplio y diverso trabajo quizá deberíamos en primer lugar apuntar hacia la idea de juego, impostura, absurdo, humor o idiotez. Ejemplo reciente de ello sería el taller de creación escénica *7 maneras de hacer el idiota* (2019), donde alcanzar la idiotez se transforma en herramienta para experimentar modos de presencia y de estar en escena (Laboratorio de Artes en Vivo Teatro Leal La Laguna, 2017). O la pieza *Cuerpo gozoso se eleva ligero* de 2019, la cual define en su web <http://www.vicentearlandis.com> como «batalla lúdica contra la gravedad» (2019a) y en la que ha contando con la colaboración de Sandra Gómez, Rosana Sánchez y Aris Spentsas. También podríamos referirnos a piezas anteriores, como *Tragedia de los comunes* (2010), donde el público, en un entorno doméstico en su primera versión, se convierte en actor en un juego por descubrir quién es el impostor. O bien aludir a *Thank you very much* (2010)⁶³, pieza alrededor del tiempo y del aplauso y, vinculada a ella, a la serie de acciones registradas en vídeo por un año en las que Vicente Arlandis pide a compañeros de oficio que le dejen aparecer en escena en los aplausos tras sus funciones, recibiendo así ovaciones sin haber realizado en realidad ningún trabajo ni esfuerzo.

Porque efectivamente, la relación del sujeto con el trabajo y el esfuerzo ocupa un lugar destacado en muchas de sus propuestas y proyectos. En *Qué pasa cuando no pasa nada*, realizada junto a Sandra Gómez en varias ocasiones desde 2015, se persigue el objetivo de habitar el espacio de un museo o teatro a partir del horario de cierre. Se trata por una parte de subvertir las lógicas de las administraciones públicas, pero también de proponer una experiencia a los participantes y de indagar desde una

⁶³ <https://vimeo.com/60238462>

perspectiva colectiva en aquello que sucede en los espacios de tiempo *inútiles*, cuando se baja el telón, cuando se supone que no pasa nada:

Somos conscientes que experimentar lo inútil es lo más difícil y por lo tanto nos lo planteamos como un ejercicio de resistencia, abordar el “no hacer”, parar y ver cómo nos afecta esa inmovilidad. Una toma de consciencia de nuestro cuerpo, nuestra respiración, nuestra percepción del espacio y de los otros, un dejar (se), una posibilidad para imaginar(nos) de otro modo. (Arlandis, 2017)

El proyecto surge de varias conversaciones y hallazgos. Uno de ellos, las experiencias de vida y lucha de muchos trabajadores en el contexto de la crisis de la industria en los años 80. Arlandis cuenta cómo su padre ocupó la fábrica de juguetes en la que trabajaba durante diez días con sus compañeros al no cumplirse los acuerdos establecidos por parte de la empresa. El lugar de trabajo, convertido en espacio de vida en el que se desarrollaban actividades de todo tipo, afianzó el sentimiento de grupo en una lucha común concreta (2017). Pero el autor también cita un fragmento del libro *Un hombre que duerme* de Perec, el movimiento ludita, las máquinas que se encargaban del artificio en el teatro en la época griega, la experiencia personal de quedarse encerrado en el Museo de Serralves de Oporto y de la importancia de la simple acción de parar: «Permanecer en un mismo sitio ya constituye un acto de subversión. No hay gobierno, autoridad o poder que permita este tipo de acción: la inacción» (2017). Refiriéndose a *Qué pasa cuando no pasa nada*, Arlandis explicaba:

Para este proyecto queremos pasar una noche en el museo. Dormir, hablar, comer, bailar. Habitar un estado de semi-ficción, de divagación mental, de bricolaje

imaginario. Esto es una invitación a detenerse, acampar, pararse, tumbarse y ocupar un lugar en el espacio simbólico del museo. Habitar por unas horas la máquina, parar por una noche el mecanismo y dormir en su engranaje. (Arlandis, 2016)

Óscar Cornago se refiere a esta acción como una *estética del habitar*: «Si el arte es un modo de pensar haciendo, considerar la actividad artística como una forma de habitación/ocupación supone entender esta producción de pensamiento como resultado de una manera de hacer con lo otro y los otros» (Cornago y Rodríguez, 2019, p. 36). La práctica del habitar en la propuesta de Arlandis y Gómez es articulada como práctica espacial apoyada en el tiempo: «Este ya no es el tiempo biológico del cuerpo del artista en las performances de los años setenta. El tiempo de habitar no pertenece a nadie en exclusiva y es potencialmente de todos, es un tiempo abierto y por hacerse» (Cornago y Rodríguez, 2019, pp.41-42). Se trata de un tiempo vivido, en las antípodas del tiempo identificado con el trabajo y la producción, dice Cornago, «que pasó por encima de nuestras cabezas y ámbitos de intimidad» (p.35).

La propuesta se llevó a cabo por primera vez en 2015 en el Institut Valencià d'Art Modern IVAM. En una nota de prensa del propio museo se decía que la actividad tendría lugar en el hall desde las 20.00h del viernes 4 de diciembre hasta las 10.00h del sábado 5 de diciembre. Se pidió a los asistentes que llevaran su saco de dormir, algo de cena y de desayuno. Tras la cena, a través de un relato se introducía a los asistentes en una exposición imaginaria llamada *Gravedad Cero* (Arlandis, 2016). La plataforma de Sandra Gómez y Vicente Arlandis en esta ocasión tenía el nombre de La Sauna Internacional.



Fig. 66 Vicente Arlandis y Sandra Gómez, *Qué pasa cuando no pasa nada*, 2015. En Institut Valencià d'Art Modern IVAM. Fotografía: Vicente Arlandis y Sandra Gómez.

La segunda vez en la que se realizó *Qué pasa cuando no pasa nada* fue en el Museo MARCO de Vigo. Allí se hacía referencia al tiempo y al trabajo, con citas, entre otros, a Bob Black, Paul Lafargue o Perec y su *Un hombre que duerme*.

La reflexión sobre el tiempo transformado en tiempo de trabajo, la experiencia laboral, el esfuerzo y también el cansancio conecta y se halla en la conferencia-performance que tuvo lugar en la jornada *El més mínim moviment* por título *El esfuerzo constante por ganarse la vida*.

Lo que vemos inicialmente en escena es una camilla para masajes. Es decir, una camilla con un agujero para poner la cara y no ahogarte mientras te hacen un masaje en la espalda. Vicente Arlandis aparece, se desviste y se tumba boca abajo. Después aparece Nacho Meseguer, quiromasajista, y procede a realizar su trabajo, una sesión de masaje a Vicente Arlandis. La cara de Arlandis aparece proyectada en la pantalla y descubrimos

que hay una especie de cámara debajo de la camilla enfocando hacia el agujero que deja ver la parte central del rostro de Arlandis, quien pasados unos segundos empieza su conferencia: un recorrido por las distintas tareas que ha tenido que realizar para ganarse la vida a lo largo de su existencia. El propio Arlandis define así su propuesta:

El esfuerzo constante de ganarse la vida es una performance donde trato de trabajar lo mínimo, lo justo y lo que yo entiendo por razonable. Os voy a contar lo que pienso de la disciplina, del trabajo del bailarín y del secuestro de nuestro tiempo. Os voy a contar cómo se siente al repetir durante ocho horas al día la misma acción en una fábrica o cómo se queda el cuerpo al bailar el mismo espectáculo durante cinco años. Y para acabar os voy a contar unos chistes, os dejo uno como ejemplo.

Todos seríamos más felices si trabajásemos de lo que nos gusta.

En mi caso es muy difícil encontrar trabajo de macarrones con queso. (Arlandis, 2019b)

Arlandis se las apaña para que el trabajo –escénico, académico, el empleo remunerado en general– sea, por fin, tarea gustosa, gozosa. Su cara es el reflejo del puro placer. Su única labor es narrar sus empleos remunerados. Y ni eso. Al final del masaje-conferencia descubrimos que la charla había sido previamente grabada y lo que veíamos en pantalla no era su cara en directo sino la grabación. Ahora sí, su mínima actuación era estar allí, tumbado, recibiendo el relajante masaje.



Fig. 67 Vicente Arlandis, *El esfuerzo constante de ganarse la vida*, 16 de octubre de 2019. Facultad de Bellas Artes UPV; **Fig. 68** Vicente Arlandis, *El esfuerzo constante de ganarse la vida*, 2019. Fotografía: Vicente Arlandis.

La conferencia, un formato vinculado a lo académico, lo serio y lo sesudo, trasciende las palabras y se convierte en sensorial. Todos gozamos con su goce. Podemos sentir los dedos de Nacho Meseguer en nuestros músculos tensos, los aromas que imaginamos de los aceites esenciales en nuestras piernas. Y todas reímos con sus avatares profesionales por certera e inequívoca que se nos muestre la realidad laboral del artista y la constatación de la precariedad generalizada en el trabajo en arte.

Esta propuesta está integrada en el proyecto de investigación *Malestar y trabajo* llevado a cabo desde Taller Placer en el que el colectivo trata de indagar sobre el papel del trabajo en nuestras vidas así como plantear otros imaginarios y relaciones con el tiempo (Arlandis, 2019b). Parte de este proyecto ha sido la ya citada *Qué pasa cuando no pasa nada*, pero también la jornada *El lugar donde se hacen las cosas* (2019) o la jornada sobre agotamiento en Conde Duque o Teatro El Musical de Valencia TEM *Trabajar cansa* (2019). En esta última, siguiendo el formato de conferencia-masaje, tuvieron lugar sesiones de conversación entre dos personas invitadas, tumbadas en sendas camillas de masaje, que llevaron por título *Diálogo entre dos cuerpos cansados*. Invitados a estas conversaciones fueron por ejemplo, entre otros, Óscar Cornago y Rafael Tormo Cuenca hablando el 7 de marzo de 2019 sobre «La derrota» (Arlandis y Miralles, 2019)⁶⁴.

*Atravesar una calle para escapar de casa
puede hacerlo un muchacho, pero este hombre que anda
todo el día por las calles ya no es un muchacho
y no escapa de casa.*

Cerare Pavese, *Trabajar cansa*, 1934.

⁶⁴ <http://www.vicentearlandis.com> ; <http://tallerplacer.weebly.com/elesfuerzo.html>

3.2.2.2 Exposición *Un lloc buit prop d'ací*.



Fig. 69 Cartel de la exposició *Un lloc buit prop d'ací*. Disseny: José Luis Ortega.

Un lloc buit prop d'ací / Un lugar vacío cerca de aquí es una muestra realizada del 4 de diciembre de 2019 al 11 de enero de 2020 en el Espai En Vitrina de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València y de manera online en <https://unllocbuit.blogs.upv.es>. Este blog funcionaba no solo como archivo de las piezas, sino también como prolongación de la muestra y en él se podían visualizar los vídeos a los que remitían algunos objetos e imágenes en la exposición.

La exhibición, tal y como fue formulada, se integraba en el proyecto *MMM*Fest: El més mínim moviment*, partía de la jornada ya realizada y se sustentaba sobre un clúster de conceptos que habían sido objeto de reflexión colectiva en ese día en torno al movimiento mínimo y el vacío planteados ya en páginas anteriores. El objetivo perseguido era que la exposición se convirtiese en puesta en común, en forma de propuestas artísticas, por parte de los distintos/as participantes según sus propios modos de hacer, ofreciéndola a los y las usuarias de la universidad en un espacio común, un pasillo de continuo paso.

Teniendo en cuenta que la participación en la jornada había sido voluntaria, todas las personas que desearon formar parte en la muestra estaban interesados/as previamente en los temas y ya habían trabajado, en la mayoría de los casos, sobre los conceptos tratados, de modo que las aportaciones generaban una imagen conjunta pero no precondicionada o prevista sobre la cuestión de las formas de reducción. Esta autonomía en la proposición era para nosotras de especial importancia. En este sentido, quizá la muestra se comportaba como una especie de comunidad idiorrítmica. Pero además de las personas implicadas en la jornada, quisimos invitar a diversos/as artistas desde las artes visuales, escénicas o las escrituras que desde nuestro punto de vista podían aportar una mirada particular sobre el tema. Creadores y creadoras vinculadas en muchas ocasiones al proceso de la propia investigación, formulada ahora como tesis doctoral y cuyo desarrollo acompañó la organización tanto de la jornada como de la muestra.

En total, la exposición reunió veintiuna piezas de veintiún/a artistas: Adela Moreno, Alejandro Ocaña, Bartolomé Ferrando, Espai en Blanc, Estela de Frutos, Grupo WDC, Isabel Gómez Mondragón, Isis Saz, Jesús Ge, Joaquín Artime, José Juan Martínez, José

Luis Ortega Lisbona, Laia Ventayol, Mar Juan Tortosa, María Tamarit, Miguel Molina,
Olga Martí, Rosanayaris, Sales Miragall, Sane y Toni Portillo.



Fig. 70 y Fig. 71 *Un lloc buit prop d'ací*, 4 diciembre 2019 - 11 de enero de 2020. Espai En Vitrina, Facultad de Bellas Artes UPV.

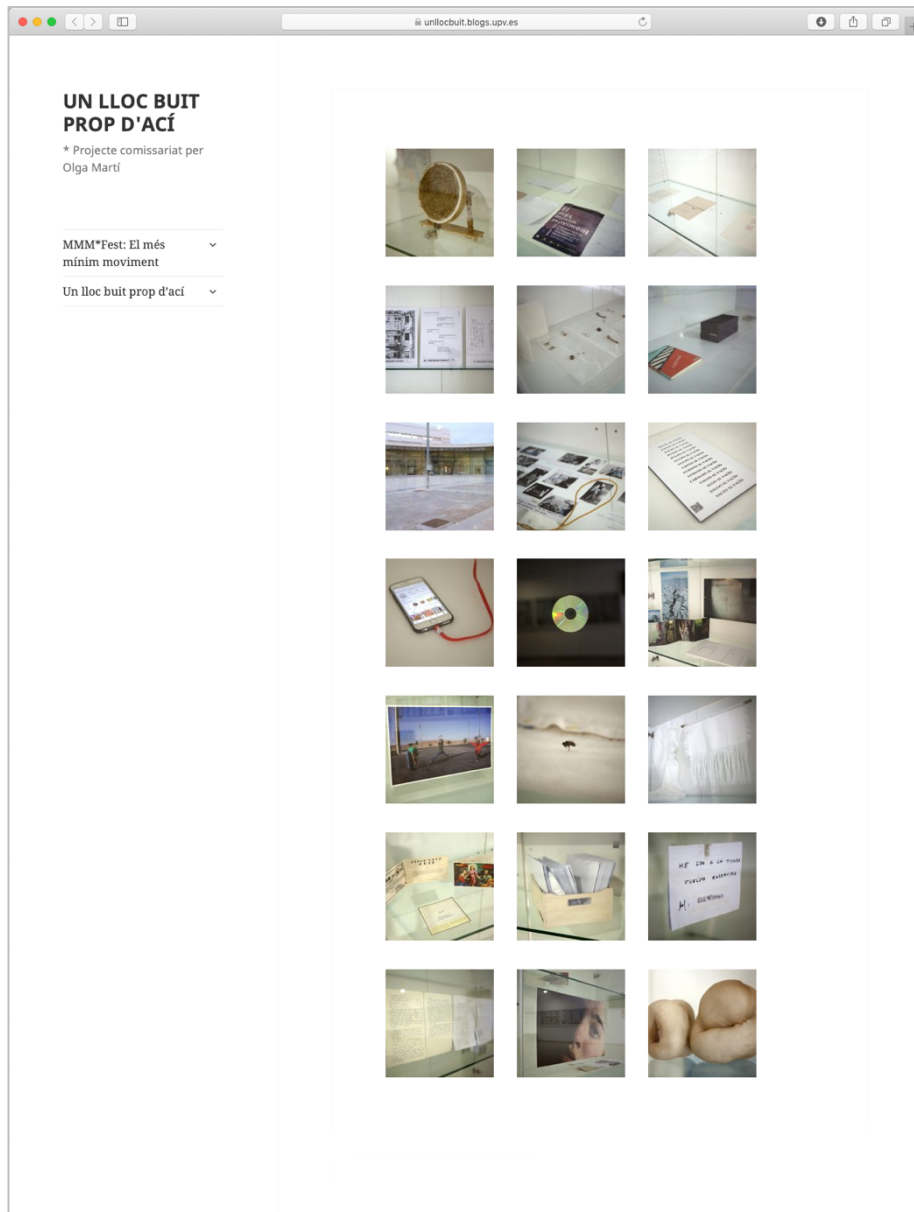


Fig. 72 *Un lloc buit prop d'ací*. Captura de pantalla de la web <https://unllocbuit.blogspot.es>



Fig. 73 *Un lloc buit prop d'ací*, 2019, Espai En Vitrina, Facultat de Belles Arts UPV.

«Tenía los bigotes blancos o grises»...«Pensaba en mi situación, de nuevo estaba solo y trataba de entenderlo»...«Ahora junto al cadáver hay un hombre flaco que saca fotos»...«Sé que hay un lugar vacío cerca de aquí, pero no sé dónde»...

Roberto Bolaño, Un lugar vacío cerca de aquí, 1980.

Las propuestas que conforman *Un lloc buit...* se sitúan a lo largo de los dos ejes esbozados en el inicio de este apartado, el de la dialéctica destrucción- construcción que situábamos en una cronología iniciada alrededor de la década de los sesenta, y el de la doble concreción de la reducción desde posiciones antagónicas a la hipervisibilidad, el movimiento y la productividad. De este modo, un grupo de creadores y creadoras pusieron el foco de atención a través de sus proyectos hacia elementos menudos, frágiles, insignificantes, desde los que poder proponer una resignificación del valor de lo que nos rodea.

En este sentido podríamos hablar del trabajo de Mar Juan Tortosa⁶⁵ y de Estela de Frutos⁶⁶. La propuesta de Mar Juan Tortosa, titulada *Una pequeña aproximación a la reinención del concepto de riqueza* (2019), consiste en un diminuto pin de oro en el que se engarza una abeja. Al realizar este acto, su autora pretende hacer presente la mirada y observación atenta de lo mínimo, al tiempo que otorga valor a lo natural, a la existencia frágil y extraordinaria de los seres vivos del planeta. Y dado que la investigación de esta artista se centra en el estudio de objetos y materiales vinculados a la joyería, y de que para ella una joya es portadora de códigos que hacen posible la comunicación de conceptos, identidades y mundos, podríamos pensar que este es su manifiesto: es en lo simple y lo que está al alcance de la mano donde se halla lo más extraordinario, lo más valioso, lo más sublime de todo (M. Juan, comunicación personal, 2020).

En la obra de Estela de Frutos titulada *Requiem* (2019) lo que observamos son también minúsculos elementos encontrados como huesos, semillas, trozos de cristal, resina, dientes y un trozo de llave dorada. Estos elementos han sido adheridos a una única hoja de papel de seda blanca que doblada sobre sí misma compone un frágil libro-objeto. Los delicados elementos y los fragmentos sobre la hoja generan una especie de partitura silenciosa que remite a ausencias, a una música apenas audible que apela a lo que se ha perdido, a una naturaleza en extinción.

⁶⁵ www.marjuantortosa.com

⁶⁶ www.esteladefrutos.com



Fig. 74 Mar Juan Tortosa, *Una pequeña aproximación a la reinención del concepto de riqueza*, 2019.



Fig. 75 Estela de Frutos, *Requiem*, 2019.

Las imágenes de vacíos en el trabajo *In situ* (2019) de José Luis Ortega Lisbona también remiten a elementos ya ausentes, huellas y rastros de lo transitorio que invitan a la contemplación, a la mirada pausada y detenida en los matices. Imágenes que evocan silencios presentes, pero también que hablan sin decir de otros sonidos y otras presencias: una extensión de hielo azulado presenta una brecha y un campo de placas rotas y crujientes como resultado de algo, que en algún momento, lo atravesó; una pared con tonos verdosos deja ver, como cicatrices, vestigios de elementos arrancados

que en un tiempo pasado estuvieron adheridos y formaron parte de ella. A las fotografías les acompañan láminas transparentes en las que aparece dibujada la silueta de las aperturas en una insistencia por señalar lo que falta, aquellas formas que ya no están.



Fig. 76 José Luis Ortega, *In situ*, 2019.

Como los trabajos anteriores, también el de Isabel Gómez Mondragón es una obra que trata de invitarnos a ver de otro modo, de una manera más calmada, sacudiendo nuestra forma de percibir, anestesiada por el continuo de estímulos. *Tan claro que es transparente* (2015) es una pieza formada por letras de vinilo de corte autoadhesivo transparente sobre cristal. De este modo, aunque la obra es colocada a la altura de los ojos y mide unos dos metros de largo, en un principio puede pasar del todo inadvertida. Es después, cuando uno se detiene y la busca, cuando se logra ver las letras y de ahí la frase que su título anuncia: TAN CLARO QUE ES TRANSPARENTE. Con este sencillo gesto, la artista demandan una mirada abierta, curiosa y decidida a la sorpresa en el espectador. La activación del público por medio de la curiosidad y el

trabajo con las palabras y el lenguaje, así como la importancia que le otorga al juego es utilizado en muchas de las propuestas de Isabel Gómez Mondragón y enlaza con la filosofía de lo tenue con la que iniciábamos nuestro recorrido.



Fig. 77 Isabel Gómez Mondragón, *Tan claro que es transparente*, 2015.

Jesús Ge y Bartolomé Ferrando comparten la voluntad de activar la imaginación a través de obras de aparente simplicidad y sencillez, obras que en ocasiones involucran el juego y el humor y que, como las instrucciones Fluxus, sirven muchas veces como disparadores que sugieren sentidos impensados. Apreciamos esto en *Salto al vacío* (2019) de Jesús Ge⁶⁷, un poema-proceso mostrado sobre una lámina A4 que incluye un código QR para el visionado de la obra en movimiento. En él observamos un juego de palabras a partir de la frase «salto al vacío». Para su autor, enfrentarse a la creación poética es dar un salto al vacío. A partir de ahí, explica, en su poema-proceso una pequeña variación fónica genera un nuevo significado. De este modo, el lenguaje se

⁶⁷ <https://www.jesusge.es>

deforma, va tanteando y evolucionando desde mínimas modificaciones casi homofónicas. Tal como lo expresa su autor, la búsqueda poética es dar vueltas sobre un mismo punto pero centrifugándose de la mano del lenguaje, «reconocer la fuga del lenguaje como posibilidad creativa y creadora» (Ge, 2019).

Pero lo cierto es que en este punto, tras la lectura propuesta en esta tesis de la cronología de la desmaterialización, la frase nos resulta especialmente significativa. No solo nos remite a la obra de Klein, destacado autor como vimos en este proceso, sino también a la manera en la que Schimmel resumía las tres primeras décadas del arte de acción. A partir de una serie de combinaciones y de retorcer y agotar las palabras, Jesús Ge crea una imagen del camino de transformaciones y mutaciones llenas de posibilidades a partir de un punto de partida y llegada común.



Fig. 78 Jesús Ge, *Salto al vacío*, 2019. Poema-proceso en https://www.youtube.com/watch?v=9xY0sgK7LE&feature=emb_title

Salto al vacío
Falto al vacío
Falso al vacío
Pulso al vacío
Pulpo al vacío
Culpo al vacío
Culto al vacío
Canto al vacío
Cuento al vacío
Cuelgo al vacío
Cabalgo al vacío
Valgo al vacío
Algo al vacío
Salgo al vacío
Salto al vacío (Jesús Ge, 2019)

En las tres propuestas poéticas de Bartolomé Ferrando⁶⁸ que formaron parte de *Un lloc buit* las palabras invitan y proponen situaciones e imágenes impensadas dejando abierto un campo de sentido. *Propuesta 1* (1982) y *Propuesta 2* (1982) son poemas experimentales a modo de instrucción imposible en tinta azul y roja sobre papel de 20x15 cm. En el tercer caso se trata de un poema visual (1989) en el que una línea recta adherida en una hoja de iguales dimensiones a las anteriores, muestra un pequeño intervalo de línea descolgada que pierde momentáneamente su rectitud. Junto a esta línea se lee «horizonte cansado».

⁶⁸ <http://bferrando.com>

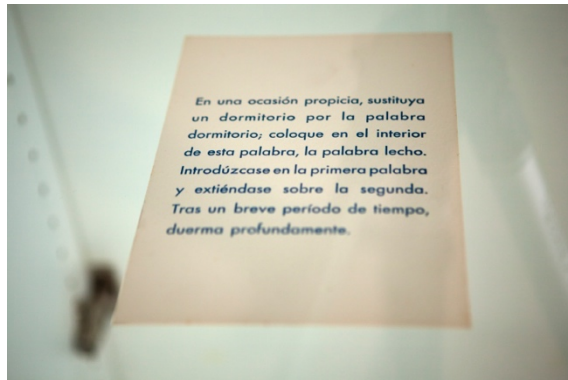


Fig. 79 Bartolomé Ferrando, *Propuesta 1* (1982), *Poema visual* (1989) y *Propuesta 2* (1982); **Fig. 80** Bartolomé Ferrando, *Propuesta 1* (1982).

Las tres propuestas se refieren de un modo u otro al cansancio, al descanso o a cierto reposo. En ellas se insinúan ideas que, absurdas o ilógicas, dan paso a algo distinto, otros posibles expandidos en nuestra cotidianidad más cercana. Porque, tanto en sus poemas experimentales y visuales como en sus acciones e instalaciones, el artista utiliza elementos habituales, muy sencillos, muy frágiles. Y es en esos poemas u objetos vulnerables, en esta voluntad de casi nada, de ir hacia lo imperceptible y lo

mínimo donde se esconde paradójicamente una fuerte capacidad de sugestión y energía. Sea como sea, como apunta Ferrando, las palabras –y cualquier objeto de sus propuestas en realidad– dejan de ser lo que son, se vuelven elásticas y hasta hacen gimnasia (Ferrando, 2014).

También las publicaciones en forma de carteles de *El Pressentiment* de Espai en Blanc⁶⁹ muestran frases muy sencillas que combinadas con imágenes de la actualidad intentan generar desconcierto y promover la reflexión. Espai en Blanc, colectivo que ya ha aparecido en nuestra investigación en repetidas ocasiones, se forja en 2012 con la intención de ser una apuesta por el pensamiento crítico, colectivo y experimental. Entre sus actividades se encuentran escritos, publicaciones, conferencias, reflexiones y toda una red de actuaciones en las que poco a poco se descubren nombres de personas tan influyentes en el pensamiento contemporáneo y en la base de esta investigación como Marina Garcés, Amador Fernández-Savater o Santiago López Petit. *El Pressentiment* es para ellos una forma de materializar y compartir el debate colectivo llevado a cabo por este grupo, lo que lo convierte en arma con la que intervenir «en el actual combate del pensamiento» en el que se decide quién y cómo se construye la realidad (Espai en Blanc, s.f.). Las publicaciones de *El Pressentiment* son de distribución gratuita y en su web se pueden descargar para imprimir y difundir o compartir. Los números escogidos en la exposición fueron el 5, 26 y 56, correspondientes a abril de 2012, octubre de 2013 y mayo de 2017 respectivamente. Mientras el primero tenía que ver con la idea de compromiso y colectividad, el número 26 era un manual de uso o instrucción pautada sobre *El Pressentiment* y el último un juego de palabras sobre felicidad y escaparate.

⁶⁹ <http://espaienblanc.net>



Fig. 81 Espai en Blanc, *El Presentiment 5*, abril 2012; *El Presentiment 26*, octubre 2013; y *El Presentiment 56*, mayo de 2017.

Las obras comentadas se sitúan en los márgenes de la perceptibilidad y apuestan por lo insignificante, lo invisible y lo no obvio. Si en ocasiones parecen surgir de cierto estado de melancolía y malestar por un presente destructor y hostil, en otras abren posibilidades de percepción que pueden modificar nuestra forma de ser, relacionarnos y de estar que recuerdan los principios del pensamiento oriental. En todos los casos, una posición marginal alejada y vacía de las características hegemónicas de la subjetividad contemporánea es compartida, configurando una estrategia de transformación silenciosa propia del *hua*.

El interés por acciones invisibles que Óscar Cornago denomina teatro de las acciones mínimas asoma en las propuestas de Isis Saz o Miguel Molina.

La conversación como dispositivo es lo que propone *Conversaciones Tejidas* (2017) de Isis Saz⁷⁰. Esta obra es, a través del juego, una invitación a la detención para hablar, escuchar, imaginar y crear vínculos. Una cuerda sirve de elemento disparador. Dos personas dibujan en el espacio con ella, conversan y después deshacen los dibujos para devolverle a la cuerda su forma inicial, y a los cuerpos, que vuelven a ser cuerpos al final.

Conversamos... sobre la participación. Sobre la participación dirigida. Sobre la falsa participación. Sobre la aceptación de la participación a ciegas. Sobre la manipulación soterrada en la participación con lana.

Se deshace la cuerda, volvemos al inicio.

¿Cuánto cuesta media hora de tu vida? (Saz, 2017)

En *Conversaciones Tejidas* tenemos palabras que sugieren el sentido de la obra e imágenes de personajes que reconocemos. Fotografías de pensadores y artistas se han manipulado al introducir sobre ellas la línea de la cuerda. Esos personajes aparecen en ocasiones junto a preguntas o afirmaciones que pueden estimular una imaginaria conversación: «¿Era Nijinsky realmente un Dios, como afirmaba él? Nadie le creía pero todos le adoraban» dice un fragmento. ¿Qué diría de ello Merce Cunningham? ¿Qué respondería Slavoj Žižek, Susan Sontag o Foucault?

Los dibujos efímeros con hilo, las palabras y las conversaciones son tiempo, que en el juego de las hipótesis y ficciones imaginarias deja también de ser productivo. Hilo y

⁷⁰ www.isissaz.com

conversación aparecen combinadas en otros proyectos de esta artista. Tanto tejer como conversar, en un mundo de vidas aceleradas y de participación dirigida, se convierten en acciones inútiles, dispersas, desorientadas, cosas quizá de viejos, actos raros de los que puede surgir lo no obvio. De ahí su peligrosidad, su carácter subversivo y de práctica de resistencia.

La propuesta de Miguel Molina *Pega aquí tu cromó artístico* (2019) está formada a partir de una publicación en el tríptico-mural de artes y escritura del grupo Elástica Variable de la Universitat Politècnica de València en enero de 2002 (Galindo, 2002). Consiste en un cuadrado en blanco en el que se lee «Nº 27 PEGA AQUÍ TU CROMO ARTÍSTICO» en una invitación a una actividad común en los niños: la de coleccionar cromos de series, actividades o personajes populares y preferidos. En este caso, se indica que se trata de cromos artísticos, como la colección del Album Maga Arte en 1971 de la editorial Maga de Valencia, compuesta por 290 cromos y de la que se muestran dos de ellos junto al cuadrado vacío. Miguel Molina explica que en todo álbum que de niños coleccionábamos siempre había algún cromó que nunca llegaba pero que hacía crecer en quien jugaba la ilusión y la esperanza de algún día encontrarlo. En realidad esa ausencia, dice Molina, era una excusa para relacionarnos (Molina, 2002). Es de este modo como su propuesta apela a los recuerdos de la infancia y a esta actividad improductiva, pero para proponer crear y forjar, en el presente, este tipo de relaciones inocentes y desinteresadas.



Fig. 82 Isis Saz, *Conversaciones Tejidas*, 2017.



Fig. 83 Miguel Molina, *Pega aquí tu cromo artístico (2002)*, 2019.

En muchas de las piezas, como hemos ido señalando, existe una voluntad explícita de apuntar hacia o construirse sobre una faceta no interesada de la acción. Quizá en este sentido sean explícitas las piezas de María Tamarit⁷¹ *Tela re-bobi-na)da* (2019) o de Alejandro Ocaña *Puntos dibujados y borrados* (2019). En este caso ambas propuestas coinciden no solo en una acción poco o nada productiva, sino además en cierto

⁷¹ @maria__tamarit

componente destructor-constructor por medio de una autoinstrucción de partida y de la repetición persistente de un pequeño gesto que puede recordar al borrado de Rauschenberg.



Fig. 84 María Tamarit, *Tela re-bobi-na)da*, 2019.



Fig. 85 Alejandro Ocaña, *Puntos dibujados y borrados*, 2019.

En el primer caso, la acción de Tamarit es la de deshilar un trozo de tela blanca hasta obtener los componente –sus hilos– que la conforman. En el caso de Alejandro Ocaña la acción es la de realizar una serie de puntos sobre diversos papeles, entre ellos, el

programa de la jornada *El més mínim moviment*, para después borrarlos y obtener un papel en blanco. La acción de Tamarit va acompañada de una serie de verbos alrededor de la destrucción, la construcción o la transformación que dejan claro el deseo de partida: «Des-hacer, / Des-hilar, / Des-materializar, / De-construir, / Desnudar, (...) Separar, / Trasladar, / Fragmentar, (...) Distanciar, / Expandir, / Jugar (M. Tamarit, comunicación personal, 2010). Tanto el trabajo de Ocaña como el de Tamarit se convierten en el resto, huella o materialización de un tiempo ocupado por el gesto desmaterializador que ha modificado para siempre el material previo o inicial.



Fig. 86 WDC, objetos en Espai En Vitrina, 2019;

Acciones improductivas y mínimas son las del grupo WDC (Walker Citizen, Damian von Rosemarin y Camomille de Rodríguez, alter egos de Elia Torrecilla, Pepe Romero y Almudena Millán). Acciones muy sencillas y simples en entornos urbanos como permanecer inmóvil en un lugar, que no son anunciadas y que en su sencillez desconciertan a los transeúntes. La misma materialidad del cuerpo que no hace nada o hace poco es la de la obra de Laia Ventayol, *Sport and boredom at the desert* (2019).

En este caso, al no tratarse de un entorno urbano sino un desierto, los cuerpos se transforman en pregunta y presagio de un mundo devastado por la propia acción humana.



Fig. 87 Laia Ventayol, *Sport and boredom at the desert*, 2019.

Un grupo de propuestas en la muestra apuntaba hacia un deseo de alejamiento, de disminución, de ausencia de modos de ser o de lugares en los que se prefiere no estar. Pienso por ejemplo en la pieza de Rosanayaris⁷² (Rosana Sánchez Rufete y Aris Spentsas) *¿Y si estuviéramos allí?* (2019) en la que nos topamos con la constatación del acometimiento sin paliativos del acto de largarse. La obra consiste en una nota de tamaño A5 en la cual sobre un número de teléfono se lee lo siguiente: «HE IDO A LA TIENDA VUELVO ENSEGUIDA». Por las diversas capas de cinta adhesiva de la que pende, adivinamos que es una nota a la que su propietario/a ha recurrido en muchas ocasiones, pegándola sobre alguna puerta o superficie y logrando escabullirse,

⁷² <https://rosanayaris.com>

momentáneamente al parecer, de su puesto de trabajo. Rosana y Aris explican que la propuesta no representa nada. Simplemente han tomado prestada la nota, se han apropiado de ella y se han largado. Sea como sea, la nota remite a huellas, capas y capas de cuerpos ausentes en el tiempo hasta alcanzar el de los artistas que, como el resto de usuarios, propietarios efímeros de tal declaración, nos dicen que por ahora, o están con otras ocupaciones o prefieren estar en otra parte. Y si queremos algo, que les llamemos. Y efectivamente alguna llamada recibieron, según comentaron los artistas, durante el transcurso de la muestra.

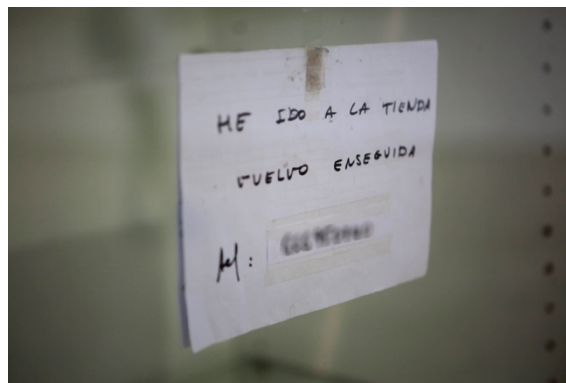


Fig. 88 Rosanayaris, *¿Y si estuviéramos allí?*, 2019.

La obra de Rosana Sánchez y Aris Spentsas revive un preferiría no hacer de tipo bartlebyano que también hallamos en la obra de Sales Miragall *Abs-condere* (2019). Se trata de 3 fotografías a partir de imágenes Super-8, manuscritos en papel y vídeo Super-8 convertido a archivo digital. Lo que vemos en el vídeo es una celebración, la tradición de lanzar caramelos tras un bautizo. Las personas se divierten, los niños recogen con sus bolsas los dulces. En las tres fotografías vemos fragmentos de un mismo fotograma de ese vídeo que es ampliado gradualmente de modo que en el

tercero tan solo adivinamos un rostro muy borroso, muy desenfocado. Al leer los manuscritos descubrimos que se trata de correspondencia epistolar. En una carta, el amigo X narra a su amiga las maneras en las que se esconde de la gente y el modo en que lo ha logrado aquella tarde: primero encuentra a M y al despedirse se topa con la señorita X, se zafa de ella con E y Em, logra huir de Em con E y después usa a F para librarse de E. La amiga responde en su carta con unas líneas sobre la pulsión de esconderse, recuerda la primera vez que lo hizo y cómo se descubre ya de niña en un vídeo familiar escondida tras su madre. Es entonces cuando reconocemos en ese vídeo y en el fotograma ampliado, un rostro de niña que no participa de la celebración, que se quiere ocultar. En la postdata 2 la remitente indica a su interlocutor que el término esconder proviene del latín *abs-condere*, que *condere* ya es esconder pero que el prefijo *abs* le añade el matiz de separar, de llevar lejos.

Miragall⁷³ utiliza las palabras y la escritura porque considera que escribir, ya sea para uno/a misma, ya sea como correspondencia, es una de las acciones más intensas, un ejercicio de honestidad consigo misma o algo cercano a un examen de conciencia. Para ella trabajar con las palabras, producir pensamiento y compartirlo en tanto experiencia estética ayuda a vivir mejor al permitir con la escritura que el pensamiento repose y aflore la vida consciente.

⁷³ Las citas y referencias a las palabras de los artistas respecto a la obra mostrada en *Un lloc buit...* proceden de las fichas de la exposición.

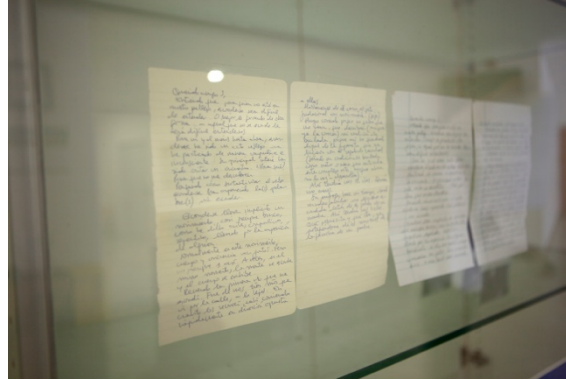


Fig. 89 y Fig. 90 Sales Miragall, *Abs-condere*, 2019. Vídeo en web: <https://unllocbuit.blogspot.com/2019/05/sales-miragall-2/>

Las propuestas en definitiva fueron, desde el espacio de la vitrina de la Facultad de Bellas Artes, una invitación a ralentizar el paso, a ver y percibir de otro modo, a poner atención en lo minúsculo, lo frágil y lo no obvio, a tratar de encontrar sentidos impensados o apostar por ausencias y deserciones en una forma de vida agotadora. Lo cierto es que las obras enlazan con las formas de tenuidad y de ruptura que vimos unas décadas atrás, pero su ideación, creación y lectura situada en el contexto actual adquiere otros matices y sentidos. En el lugar de paso que es el Espai En Vitrina de la Facultad, las obras se referían a formas de vida posibles, a un esfuerzo en la pedagogía

de la mirada de la que hablara Byung-Chul Han, a acciones no impositivas, no espectaculares, que como las de María Hassabi tratan de no llamar la atención. El vacío al que apunta la muestra quiere ser el espacio que, como proponía Cage, no tiene muros, ni condiciones, ni cargas. Un necesario lugar emancipador.

Quisiéramos referirnos ahora a una propuesta propia que formó parte de la exposición. Su título es *41 cosas que mai* (2019). Se trata de un poema-objeto consistente en 41 sobres iguales, blancos y cerrados, aunque en su interior parecen contener elementos diversos que hacen que tengan distintos grosores.

La obra forma parte de un proyecto más amplio, uno que tuvo un año de duración y que acompañó el tiempo de estudio y formación como profesora docente en centros de educación secundaria. Durante este período, dado que me encontraba en pleno proceso de investigación doctoral, todos y cada uno de los asuntos nombrados en el curso eran inmediatamente y a lo largo del año puestos bajo la lupa de mi hipótesis, mis referentes y mi práctica artística. De este modo, el mundo de lo esperable y la necesaria reflexión sobre la movilización global que nos gobierna para no repetir procesos o figuras obsoletas—en esta ocasión en la labor del docente— se completaron con ideas acerca de la falacia de la meritocracia, la necesidad de introducir los cuerpos en las aulas o la ruptura con la función de imposición que sigue presente en la escuela y que moldea sujetos dóciles que se integran en la maquinaria productivista. Todo ello abonó un terreno desde el que poner en práctica algunas acciones que nos sirvieran como elementos para reflexionar en la eterna pregunta sobre el qué hacer.

Y es que el ámbito de la educación tampoco escapa al giro hacia el rendimiento, el éxito individual—al que acompaña la explotación, la frustración o el fracaso— ni mucho menos a la contribución en la perpetuación del mundo de lo esperable... de hecho juega en todo ello un papel estelar. Por tanto, durante el año que duró la formación

de profesores, junto con compañeras o de manera individual, los ejercicios se dedicaron por mi parte a cuestionar el modo en el que se reproducen las cosas desde la educación y la forma en la que contribuimos a ello.

En ocasiones, a través de los ejercicios, comprobamos e hicimos manifiesta nuestra incomodidad con los cuerpos –herencia de una educación clásica que privilegia la mente y las cabezas– con el resto de alumnos del máster y futuros docentes. Los cuerpos en las aulas solo parecen ser los soportes para transportar esas cabezas, decía Ken Robinson en su conocida charla TED en 2006 «Do schools kill creativity?» (Robinson, 2006). A través de instrucciones de diversos artistas y de propuestas tomadas del grupo Fluxus, Yoko Ono, de Xavier Le Roy o aprendidas de Bartolomé Ferrando en sus clases de performance, generábamos situaciones abstractas en las que no se sabía muy bien cómo responder, puesto que no eran posibles respuestas prefabricadas... y en las que por ello, para nuestra sorpresa, los compañeros/as en ocasiones se paralizaban o se hacían a un lado intentando escabullirse.

En otras ocasiones, como en *A veces parece...* (2019), tratamos de explicar la educación durante la República (1931) y la Guerra Civil (1936) sin palabras, solo a través de una acción que invitaba a participar o tomar partido a los compañeros/as; otras veces propusimos un *Gong Show* como si de un juego de mesa se tratase; o en *Esto no es una mesa* (2019) convertimos en blanda, con tejidos y guatas, una mesa que ya no servía para escribir, sino para recostarse, jugar o dormir.



Fig. 91 Imágenes de la mesa blanda, *Esto no es una mesa*, 17 de abril de 2019. Participan Estela López, Elena López, Olga Martí, José Luis Ortega, Toni Portillo, Carmen Vicedo.

41 cosas que mai se crea como parte de este proceso de reflexión, aunque adquiere un carácter más íntimo y personal. Como dijimos es un poema-objeto que se compone de una caja de madera que contiene 41 sobres blancos y cerrados. Los sobres, de igual tamaño pero conteniendo elementos distintos en su interior, no llevan escrito el nombre de su destinatario, por lo que nunca deberán abrirse, nunca serán leídos, nunca serán desvelados. *41 cosas que mai* habla del tiempo, de lo intangible, del silencio, de las relaciones y de aquello que no se dice, que queda en suspenso pero que adquiere en cambio gran valor e importancia en los mecanismos que articulan los procesos educativos.

El objetivo de la propuesta es el de poner de manifiesto todas aquellas cosas que suceden y que no pertenecen al currículum formal, es decir, apuntar hacia el currículum oculto o más allá de él, a aquello que sucede y se transmite en un centro docente pero que no aparece explícitamente en ningún documento. Dar relevancia a todo lo que tiene lugar alrededor del currículum formal es detenerse en

microdiscursos y elementos que a veces parecen mínimos, invisibles, pero que pueden resultar esenciales para generar una comunidad efectiva de enseñanza-aprendizaje que transforme el acto pedagógico. Así, cada sobre es resultado de un proceso o una acción repetida en el tiempo: seleccionar un instante, escribir una carta, guardarla en un sobre. El proceso de elaboración y el contenido de los sobres quedó parcialmente reflejado en un perfil de Instagram: <https://www.instagram.com/41cosesquemai>

En este perfil aparecen imágenes agrupadas en conjuntos de tres fotografías formando a su vez una línea. Cada tres imágenes o línea, corresponde a un día, apuntado por la fecha de la carta y los elementos que aparecen en las imágenes. Una lectura ordenada y lineal sería de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba, pero puede ser observado como quien mire desee... al fin y al cabo, lo importante, es lo que no aparece.

En síntesis, la propuesta es una búsqueda de espacios, pausas, intervalos y ritmos propios, momentos de reflexión, en definitiva, darme y dar el tiempo para pensar. Además, es un proceso de contemplación y análisis como acto transformador. El resultado posiblemente, fue que lo observado permaneció estando en el lugar oculto, igualmente invisible, pero ahora consciente y personalmente relevante. En última instancia, el poema-objeto materializa lo invisible –procesos y redes que no se ven, un fragmento de tiempo ya ausente–, y lo pone frente a los ojos del espectador sin desvelar por ello sus secretos.



Fig. 92 y Fig. 93 Olga Martí, *41 Coses que mai*, 2018-2019.



Fig. 94 Olga Martí, Captura de pantalla del perfil de Instagram del proyecto *41 cosas que mai*, 2018-2019. <https://www.instagram.com/41cosequema>

3.2.3 Conclusión parcial: la reducción como gesto destructor-constructor.

Una alternativa a la opción tomada por Bartleby o Gloria y Robert es partir del malestar o mantenerse en la desesperación lúcida para trabajar con un mínimo de dignidad –en palabras de Claire Fontaine. Desde esta conciencia, la producción artística puede en ocasiones ser lugar desde donde romper formas agotadoras de existencia para proponer otros modos de hacer y pensar. Esta vía la vimos como opción a lo largo de la historia del arte, pero fue tras la II Guerra Mundial cuando la desestabilización, junto a la ruptura o la destrucción, se utilizó de manera significativa contra la propia destrucción.

Y tal y como advertimos, la opción de reducción y desmaterialización en la creación artística puede ser un acto de destrucción tan determinado como cualquier otro. Un gesto destructor respecto a formas precedentes pero ligado a la tenuidad y la transformación silenciosa propia del pensamiento oriental, filosofía de gran influencia en algunos de los artistas alrededor de los sesenta y setenta.

Además entendimos que muchos de los actos de esas décadas, y especialmente aquellos tenues, también encerraban junto a la voluntad de ruptura el deseo de creación, en cuanto que eran invitación para percibir de otro modo, de descubrir aquello no evidente, de hacerlo de manera atenta y no codificada. Eran una propuesta para vaciar la mente de lo aprendido y tomar conciencia de nuestro propio cuerpo y de aquello o aquellos que lo rodean. Encerraban en definitiva, un deseo emancipador.

Esa dualidad en los gestos era vista por Schimmel como una dialéctica destrucción-construcción que vinculamos a un nuevo término aportado por Latour, el de Iconoclash, y que sirve a Badia para acuñar el concepto de Artistas del No con el que se refiere a aquellos artistas actuales que tienden a la negación como forma de resistencia e incitación a cuestionar.

De alguna manera, en la sociedad que describimos como actual, caracterizada por la visibilidad, el movimiento y la producción, la pulsión de reducción aparece de nuevo como postura absolutamente opuesta. Y, aunque claramente puede considerarse como continuadora de una tradición bien asimilada por instituciones y en este sentido inocua, también aparece como posibilidad deseable e incluso necesaria si consideramos, como Kenneth Goldsmith afirmaba, que se trata de un nuevo ciclo de *unboring boring* que equilibre o resista al *boring boring* del movimiento insípido y el flujo ininterrumpido de la contemporaneidad. Hoy, quizá más que nunca, sea necesaria una nueva pedagogía de la mirada (Byung-Chul Han) y una detención que desembote nuestros sentidos y nuestra forma de actuar y pensar.

En esta línea desmaterializadora contemporánea los trabajos los vimos concretados en dos direcciones: aquella que quiere encontrar un lugar vacío o enfatizar lo poco frente al mundo de lo mucho, de lo espectacular, de la visibilidad; y aquella interesada por la inacción, el micromovimiento, la lentitud y la improductividad propia, por ejemplo, del aburrimiento, el juego o el humor. Ambas son rechazo de la imagen de libertad fraudulenta de la iluminación, del yo-marca o del ser precario que busca a toda costa ser visto, moverse y gustar.

Son negativas en las que identificamos una disposición central de los cuerpos, bien del espectador bien del intérprete, quien en ocasiones y de manera significativa son personas formadas en danza en entornos hasta ahora propios de las artes visuales como son los museos. Cuerpos con una formación en movimiento y dispuestos para ser vistos que cuestionan desde esos parámetros la acción, la visibilidad y la productividad.

Cuerpos que más que tratar de sorprender, impactar, provocar o desestabilizar el sistema del arte desde el arte, como vimos, en estas obras estimulan una reflexión

sobre los modos de vida actuales tratando de interpelar e involucrar a quien mire con prácticas que Óscar Cornago llama del habitar. Desde las propuestas se piensa y se quiere hacer pensar para romper *cuadros mentales rígidos* o formas de subjetividad impuestas con el objetivo de imaginar otros escenarios.

Y lo cierto es que el interés en ellas es cada vez mayor. Lo decimos no solo por el aumento de exposiciones y referentes que trabajan en estos temas, sino por la buena acogida que tuvo la propuesta *MMM*Fest: El més mínim moviment*.

En la jornada, artistas visuales y escénicos, profesionales y estudiantes mostraron compartir inquietudes que nacían del malestar, encauzado esta vez, como dijimos, a partir de la conciencia de las circunstancias que lo crean. De este modo, había un vínculo con experiencias personales que nadie ocultaba, pero que trascendía lo personal para hacer ese malestar colectivo y poder así, desde la colectividad, que malestar y rechazo no solo fueran eso, sino también actos de transformación, creación y habla.

La exposición completaba esta visión desde muchas perspectivas individuales que en un mundo raro sonaban a un único grito, quizá al de Peter Pál Pelbart: ¡Un poco de posible, si no me sofoco! Propuestas conscientes de la fatiga y el cansancio, de la desaparición –esta vez involuntaria– a la que nuestra civilización parece abocada. Obras que con sus peculiaridades, sus aproximaciones o alejamientos, formaron el todo que fue *Un lloc buit prop d'ací*.

El vacío aparece una y otra vez, como estado liberador, como condición necesaria, como espacio deseado de silencio, como evocación de un mundo frágil. Como en el poema de Roberto Bolaño, los y las creadoras parecen buscar con sus propuestas y estimular a la búsqueda de ese lugar vacío cercano, que se aleje de tanta saturación,

de tanta velocidad, de tanta obviedad y posibilite alguna salida en el mundo de lo esperable.

*When suddenly Johnny gets the feeling he's being surrounded by
Horses, horses, horses, horses
Coming in in all directions
White shining, silver studs with their nose in flames,
He saw horses, horses, horses, horses, horses, horses, horses, horses.*

*Patti Smith, Land: Horses / Land of a Thousand
Dances / La Mer(de), Horses, 1975.*

3.3 Tercer acto. Hacer de nuevo.

3.3.1 Aproximación a los términos.

3.3.1.1 La performance desaparece.

Si recordamos las palabras de Phelan y Kaprow en el apartado sobre la ontología de la performance, decíamos que nada de registros, ni ensayo, ni repetición. Y a pesar de que posteriormente las concepciones de Kaprow y Phelan han sido apoyadas y cuestionada a partes iguales por otros estudiosos de la performance –y de que el registro y los restos ya dijimos que son habituales–, sus afirmaciones nos sirven aquí para iniciar una reflexión en torno a una tendencia de las últimas dos décadas en propuestas de tipo performativo. No nos referimos a un nuevo auge o intento de corroborar, de una manera equivocada y banal, el interés de los practicantes de la performance en la actualidad en su carácter efímero, históricamente al margen o mínimo en su desaparición como voluntad que responde al deseo de escapar a la mercantilización de la obra tal cual sucedía en sus inicios. Como se vio después, la performance, efímera, única, con sus registros y restos pasó a formar parte de ese circuito de mercancías y museos ocupando un lugar destacado en instituciones y convirtiéndose en una disciplina como cualquier otra que se enseña y se aprende. Ese no es el debate que proponemos.

Lo que en realidad nos interesa al apuntar a estas consideraciones es señalar ahora hacia aquella tendencia consistente, por el contrario, en el intento de repetir, hacer de nuevo, una segunda vez, piezas ya realizadas con anterioridad, sean del propio artista, sean de otros creadores de manera más o menos literal.

Tomemos primero como ejemplo *Seven Easy Pieces*, una serie de performances realizadas por Marina Abramović en el Museo Guggenheim de Nueva York en 2005.

Además de presentar una pieza nueva, el objetivo era repetir una pieza propia anterior y cinco de otros artistas de la década de los sesenta y setenta que ella consideraba de especial importancia. Durante siete tardes seguidas y siete horas cada tarde se pudieron ver de nuevo *Body Pressure* (1974) de Bruce Nauman; *Seedbed* (1972) de Vito Acconci; *Action Pants: Genital Panic* (1969) de VALIE EXPORT; *The Conditioning* (1973) de Gina Pane; *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) de Joseph Beuys; y *Lips of Thomas* (1975) y *Entering the Other Side* (2005) de Abramović.

En una entrevista con Amelia Jones (Jones y Heathfield, 2012), Abramović explicaba que su interés en esta serie de acciones residía en ofrecer ejemplos de trabajo de algunos artistas de aquella generación para mostrar cómo realmente deberíamos abordar estas piezas de las que en ocasiones solo teníamos algunas imágenes, testimonios, algunos minutos de grabación o, como en el caso de Nauman, la simple instrucción sin que la acción fuese llevada a cabo nunca. Testimonios que en realidad solo mostraban, según Abramović, partes de una acción sin acceder a la complejidad de la acción en vivo con su presencia y temporalidad. De este modo, la artista no dudaba en afirmar: «Yes – redoing is still performance and performance is somehow *living*. For me the performance only has sense when you perform; otherwise it's dead» (Jones y Heathfield, 2012, p.556).



Fig. 95 Marina Abramović, *Marina Abramović: Seven Easy Pieces - The Conditioning (1973)* de Gina Pane, 2005. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, EE.UU.

A pesar de lo dicho, Abramović mantiene sus reservas ante las repeticiones y afirma que no siempre autoriza a que se repitan las suyas. No obstante, en 2010 autorizó la ejecución de muchas de sus performances por parte de otros performers en su retrospectiva *The Artist Is Present* en el MoMA. Luego según Abramović, la performance sigue estando ligada al presente, pero se puede repetir.

Otro ejemplo significativo. Un año después de *Seven Easy pieces*, en 2006, André Lepecki volvió a poner en acción un happening seminal: ni más ni menos que *18 Happenings in 6 Parts* de Kaprow en el Munich's Haus der Kunst, con la autorización del propio Kaprow y solo unos meses antes de su muerte⁷⁴. Entonces ¿qué ha sucedido

⁷⁴ En realidad podríamos dar muchos más ejemplos. Basta pensar en la exposición que precisamente ese 2006 se realizaba en Witte de With Center for Contemporary Art de Rotterdam por título *Life, Once More*, en la que, junto a una publicación, se realizaba una reflexión crítica y se abordaban los distintos modos de reconstrucción de performances de alrededor de los años 60 en el arte contemporáneo. La acción de

para que el mismísimo Kaprow, aquel que con sus palabras de 1966 determinara la ilegitimidad de la repetición en el arte de acción, autorizara su actualización 50 años después?

Una rápida y superficial consideración llevaría a algunos a decir que este interés se debe a un agotamiento de ideas. Otros dirán, como la propia Abramović dejó entrever en su entrevista con Amalia Jones, que esas piezas son parte del pasado, que se han transformado en parte de la historia del arte y deben mostrarse así en los museos. O quizá habría quien podría razonar que se trata de un acto responsable de tintes ecológicos respecto a la saturación –de imágenes, de obras, de todo en general– que nos rodea: «no necesitamos más obras de las que ya tenemos». Esta afirmación, de hecho, nos recuerda a otras en la misma línea, como cuando Borges prevenía a los lectores sobre la conveniencia de no acrecentar con más libros sus bibliotecas, la de Joan Fontcuberta, quien considera que tampoco necesitamos más imágenes, o la de Tino Sehgal, quien cree que ya hay demasiados objetos y por ello en su trabajo prefiere no añadir ninguno más optando por acciones que prescindan de ellos. Desde este punto de vista decrecentista, la repetición, incluso la copia, sería una de las acciones o gestos de reducción por antonomasia. En cierto modo, es verdad.

Pero un estudio más detenido de los elementos que esconde el impulso por repetir acciones o performances nos empuja a abordar algunos temas no tan evidentes y de mayor alcance relacionados con la temporalidad, la naturaleza de las anotaciones y la mediación de los cuerpos.

Kaprow se repitió de nuevo en 2010 en Londres en Southbank Centre por parte de Rosemary Butcher como parte de *Move. Choreographing you*, o en 2014 en Barcelona, en la Fundació Antoni Tàpies, por parte de Dora García.



Fig. 96 André Lepecki, *18 Happenings in 6 Parts de Allan Kaprow* (1959), Haus der Kunst, Munich, Alemania, 2005.

Podríamos en primer lugar apuntar hacia el significado o condición de la propia desaparición. En ocasiones, desde la teoría de la performance, el elemento de desaparición se ha venido considerando como ligado a un pasado o a una noción de pérdida. En cambio, en la conferencia *The future of disappearance*, André Lepecki (2016b) partía del capítulo sobre la ontología de la performance de Phelan para tratar de trazar una conexión de la desaparición en performance con la posibilidad de construcción de futuros. En la conferencia, dictada en el marco de la 20th Biennale of Sydney en 2016 y cuyo título era «The future is already here», Lepecki planteaba que la desaparición podía ser el acto necesario a través del cual las luchas por las condiciones actuales de vida tendrían lugar. Para argumentar dicha hipótesis, Lepecki

mencionaba la manera en la que Phelan se refería a la desaparición, esto es, sumergiéndose en la memoria y escapando en ella a regulaciones y control: «cuando Phelan afirma que la performance [la actuación] desaparece en la memoria, lo hace para indicar que entra en el ámbito atemporal, desregulado, de lo inconsciente» (Lepecki, 2009, pp.225-226). En su reflexión Lepecki también cita a Walter Benjamin y la manera en la que defiende que debemos pensar y redimir el pasado para crear acciones políticas futuras. Se trata en este sentido de un pensar en el pasado no nostálgico, sino activo. Del mismo modo, explica Lepecki, la danza (y por extensión la performance) muere, imagina su temporalidad y participa de la desaparición para esperar en una ausencia virtual su retorno. De este modo, el desaparecer es posibilidad que da naturaleza a todo lo vivo y que sirve al mismo tiempo de puerta para, según Jaime Conde-Salazar en el prólogo de *Agotar la danza*, «liberarse de esa noción moderna del presente como un aplastante y absoluto "ahora"» (Lepecki, 2009, pp.10-11).

3.3.1.2 Papers taking command⁷⁵.

Y en la desaparición, los documentos, imágenes, textos, instrucciones, partituras, registros o archivos de o a partir de la performance se convierten en otra cosa según Phelan, algo muerto que no era performance según las palabras de Abramović, idea que por otra parte, ha sido identificada de manera recurrente con la imagen misma de archivo.

Algo similar sugería Kaprow cuando en sus mismas instrucciones sobre cómo hacer un happening señalaba que la lista de situaciones o imágenes apuntadas en una hoja de

⁷⁵ Esta reflexión fue incluida en el artículo «Papers taking command», publicación que formó parte del proyecto *Segunda Vez* de la artista Dora García. Martí, O. (2017c). *Papers Taking Command*. Segunda Vez. <http://segundavezsegundavez.com/texts/papers-taking-command>

papel, lo que denominaba «programa» y que precedía al happening, no era para nada el happening, sino «simple literatura» (Kaprow, 1966). Curiosamente, es a través del estudio de estos textos de Kaprow lo que nos posibilita por medio de Lepecki aportar aquí un enfoque distinto.

Y es que, con motivo de la ya citada repetición o re-inención en 2005 de *18 Happenings in 6 Parts*, André Lepecki, director y co-curador de dicha repetición, llevó a cabo una investigación y reflexión detenida sobre la relación entre la acción y las anotaciones de Kaprow y sobre el mismo sentido de la repetición cinco décadas después.

En «Not as Before But Simply: Again», publicado en el libro de Amelia Jones y Adrian Heathfield (2012) *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Lepecki señala, analizando los textos de Kaprow, que se trata de una colección dinámica que nada tiene que ver con un registro muerto, o que incluso una parte significativa de esos dieciocho happenings ocurren solamente en papel. Es más, su investigación conducirá a Lepecki a reflexionar sobre la naturaleza de las anotaciones en performance en general señalando que, de una parte, la página funciona como testigo y descripción de la acción –esto sería una naturaleza secundaria–, mientras que, de otra parte, la escritura puede ser considerada agente primario de una obra. En este segundo caso, las páginas serían lugares de ensayo pero también de acción, que producen, fundamentan, prescriben, preparan, crean y lanzan, en, desde y debido al papel (Jones y Heathfield, 2012, p.156). Y es esta consideración de la escritura como agente primario la que permitirá apuntar hacia una cuestión que según Lepecki es central para las actualizaciones: lo que él denomina el espíritu de la palabra frente al deseo del autor. Citando a Derrida, Lepecki habla de una especie de delegación del autor, que concede poder, no al destinatario de las escrituras autorales, sino a lo escrito: «this is

the ultimate problematic of the writerly script: paper takes command – like a living will» (p. 157).

En definitiva, podríamos considerar el texto como una especie de disparador, un agente vivo, no cerrado, no determinado, «desencadenante de actualizaciones potenciales» en palabras del artista y escritor Tim Etchells, leader de Forced Entertainment. Etchells se refiere a la partitura como una pregunta sin respuesta, que a su vez desata nuevas preguntas, un campo de posibilidades, una invitación, a través de la repetición, para volver (Etchells, 2015). Esta concepción de la partitura como algo inacabado y abierto confirma la imposibilidad de lo mismo a la que se refería Kaprow.

La repetición a partir de la pregunta que es el documento –sea escritura, imágenes o restos– supondrá una continua toma de decisiones, una continua puesta en relación con el contexto de la acción, ya tenga como objetivo la reconstrucción o bien la recreación de una acción⁷⁶, ya se trate de una acción propia, una cita o la repetición de la obra de otro autor. Desde este punto de vista, los textos e imágenes, los archivos, dejan de ser elementos muertos para transformarse en deseo abierto y posibilidad viva.

¿Cómo es el paraíso? -Como Venecia, espero, un lugar lleno de italianas e italianos. Un sitio que se usa y se desgasta y que sabe que nada perdura, ni el paraíso, y que eso al fin y al cabo no importa.

Roberto Bolaño, entrevistado por Mónica Maristain, 2003.

⁷⁶ Según la distinción del artista Janez Janša, mientras la recreación trata de repetir una obra del pasado de la manera más fiel posible, la reconstrucción apela al pasado para reflexionar sobre el presente. Por ello, la reconstrucción implicará, abordar el proyecto como un proceso de investigación que ayude a desplegar todos los aspectos de entonces y de ahora. Citado por Isabel de Naverán en su introducción a *Hacer Historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Naverán, I. (Ed.) (2010). *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Institut del Teatre; Mercat de les flors; Centro Galego.

3.3.1.3 Hacer dos veces. Poner el cuerpo.

Pero no hemos hablado aún de la repetición en sí. De volver a hacer. De la acción. De Heráclito aprendimos que no puedes bañarte dos veces en el mismo río, y de Ian Hamilton en sus *Variaciones heraclitianas* (1994), que tampoco puedes hacerlo en la misma revolución.

De Lacan sabemos que la repetición no es una simple duplicación, sino traer al presente algo que queremos, o que nos duele, del pasado. La repetición la vemos como imposibilidad y, junto a ello, surge la ambigüedad en los conceptos de copia y de original: «Es porque no hay original que no hay copia, por lo tanto, tampoco repetición de lo mismo» (Vila-Matas, 2017) leo que afirma Marcelo Alé refiriéndose a Deleuze en *Mac y su contratiempo*, el libro de Enrique Vila-Matas cuyo tema central es la repetición. En este libro se narra la historia de un escritor que trata de volver a escribir y mejorar la obra de otro vecino escritor. De hecho, la propia novela es una reescritura de un libro suyo anterior, *Una casa para siempre*, de 1988. Es más, podemos afirmar que toda su literatura apunta hacia el mismo lugar, el de dinamitar la idea de autenticidad y de originalidad. Las citas, dobles y copias son habituales incluso en sus personajes. Así, si en *París no se acaba nunca* (2003b) el narrador acude a un concurso de dobles de Hemingway por estar convencido de su parecido, en *Aire de Dylan* (2012), el protagonista, además de vestir igual, tiene la cabellera, la estatura y la nariz idéntica al cantante.

Enrique Vila-Matas dice partir de Deleuze y su famoso libro *Diferencia y Repetición*, pero también de Kierkegaard. Y es que en *La Repetición*, Kierkegaard (2009) afirma que repetición y recuerdo constituyen el mismo movimiento, pero en un sentido contrario: mientras el segundo se realiza retrocediendo o de manera retroactiva, la repetición

propriadamente dicha se recuerda avanzando. Es por ello que la repetición hace feliz a las personas y el recuerdo las hace desgraciadas.

A la repetición como movimiento hacia adelante también se refería Abramović en sus *Seven Easy Pieces*: «Actually [with re-enactments] it's not about preserving the thing, it's about finding a new one, a new energy» (Jones y Heathfield, 2012, p.560). Es desde este punto de vista como podemos entender la performance como ligada a la ejecución y la repetición como una acción que no es mero recuerdo sino búsqueda de algo distinto, de una nueva energía.

La repetición, de nuevo, vinculada al futuro y al movimiento. Y en el movimiento, los cuerpos. Porque no solo importa aquello de lo que se parte o lo que se hace. O, en palabras de la filósofa Marina Garcés (2006) haciendo referencia a Merleau Ponty, no solo importa saber qué principios escogemos. Es importante también qué fuerzas, qué personas o conjunto de personas los aplican.

Quizá sea mejor que ahora pongamos algunos ejemplos. El primero debe ser *Pierre Menard, autor del Quijote*⁷⁷. En este relato escrito en 1939 por Jorge Luis Borges (1974) leemos las quejas de un crítico al haber omitido en un catálogo al escritor cuya obra es «tal vez la más significativa de nuestro tiempo» (p.446). Tras enumerar una serie de obras de Menard que denomina *visibles*, pasa a describir aquella producción que aunque *invisible* o *subterránea* lo convierten en un autor tan grande a su juicio: los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del *Quijote* y un fragmento del capítulo veintidós. Pero atención, Menard no quiere hacer otro *Quijote*, ni tampoco copiarlo. La admirable ambición de Menard, explica el crítico, «era producir unas

⁷⁷ Fue Nora Joung quien advirtió de la conveniencia y la importancia del relato de Borges al abordar la repetición en la investigación *Segunda Vez* de Dora García. Ver García, D. (Ed.) (2017b, junio). *Oscar Masotta. Segunda vez. Cahier No.1*. Oslo National Academy of the Arts; Torpedo Press.

páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes» (p.446). Y, aunque para alcanzar su propósito considera en un primer momento *ser* Miguel de Cervantes, lo grandioso de su hazaña a ojos del crítico es ser Pierre Menard y llegar al *Quijote* a través de las experiencias de Pierre Menard. Como resultado, sugiere el narrador, el *Quijote* fragmentario de Menard es superior al de Cervantes en sutileza pero también en interés y posibilidad, ya que aporta una técnica del «anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas» (p.450) que enriquece y posibilita aplicaciones infinitas poblando de aventura «los libros más calmosos» (p.450).

Desplazamiento y anacronismo es efectivamente lo que enriquece el texto de Menard según Beatriz Sarlo (2007), consiguiendo que los capítulos del *Quijote* sean así menos previsibles, más originales y sorprendentes. Y por su parte, lo que consigue Borges según Sarlo, es destruir la identidad fija de un texto, la de autor y finalmente la de escritura original apuntando hacia el lector, en el marco de un espacio cultural específico, como el agente que en última instancia imprime el sentido histórico. Porque el sentido es para Sarlo un efecto frágil que emerge en la actividad de escribir-leer y no está enlazado a las palabras sino a sus contextos. La última consecuencia, dice la escritora argentina, es la imposibilidad de la repetición.

Otro ejemplo. En 1998 el director americano Gus Van Sant se plantea rehacer la mítica película de Alfred Hitchcock *Psicosis* de 1969. Al considerar que la película era inmejorable, Van Sant copió plano por plano el original, aunque con las tecnologías, actores y posibilidades —entre ellas el color— que permite el cine en la actualidad. El resultado fue que, aun tratando de copiar lo más fiel posible, la película era bien diferente. Primero, nadie dejaba de comparar ambas. Segundo, nadie entendió un remake en el que su director intentaba, exactamente, hacer lo mismo de lo ya hecho.

De este modo, el director recibió las peores críticas de su carrera e, incomprendida y sin oportunidad de ser repensada como algo distinto, fue considerada generalmente, una película innecesaria.



Fig. 97 Vicente Arlandis, *La transmisión* (a partir de una propuesta de la pieza *Sujeto Visible/Sujeto Invisible* de Masu Fajardo), 2016. Intérpretes: Vicente Arlandis y Masu Fajardo. Fotografía: Vicente Arlandis

La película de Gus Van Sant sirve a Vicente Arlandis como introducción al proyecto junto a Masu Fajardo de *La Transmisión* (2016). Partiendo de una pieza de Fajardo denominada *Sujeto Visible y Sujeto invisible* (2015) Arlandis propone copiar y presentar la pieza de manera paralela a la ejecución de Fajardo. Lo que vemos es un duplicado simultáneo, al unísono, de un material que se desdobra en dos distintos. O, dicho de otro modo, dos materiales coreográficos que, siendo el mismo, dejan patente su paso por los cuerpos de los intérpretes con sus características físicas, modos de hacer e

infinitas otras particularidades de manera que el espectador acaba un poco como en el juego de encontrar las siete diferencias (Arlandis y Fajardo, 2018).

Y ya que hablamos de volver a hacer y de Vicente Arlandis, no podemos dejar de nombrar la propuesta llevada a cabo por este creador, esta vez junto al colectivo Gloria & Robert (Miguel Ángel Martínez, Rafael Tormo i Cuenca, Vicente Arlandis y Sandra Gómez), en La Casa Encendida de Madrid en 2014. En el marco del laboratorio *¿Qué puede un cuerpo?* el colectivo propuso transformar el patio del centro cultural en un maratón de baile tal cual sucede en la película *Danzad, danzad, malditos* para, como en el film, durante 10 horas no parar de moverse. La intención, decían los creadores, no era establecer una comparación entre la crisis de los años treinta en EE.UU y la crisis económica en 2014; tampoco comprobar cuánto podía durar un cuerpo bailando. Más bien la propuesta, que apuntaba hacia cuerpos ya movilizados y agotados, partía de las preguntas «¿acaso podemos dejar de bailar? ¿Acaso no hemos bailado ya hoy con cientos de personas? ¿Acaso no estabas en medio de alguna coreografía cuando has empezado a leer esta invitación?» (La Casa Encendida, 2014).

La película de Sydney Pollack ha sido utilizada anteriormente con el mismo sentido por otros artistas, como el británico Phil Collins, quien en 2004 inició el proyecto *They shoot horses* en el que nueve jóvenes palestinos divididos en dos grupos bailan durante ocho horas una compilación de éxitos pop occidentales de entre la década de 1960 hasta la del 2000. Tras un anuncio y una audición en Ramallah, Collins pagó a dos grupos de jóvenes para que bailaran durante todo el día y los filmó en una sola toma

y con cámara estática por separado⁷⁸. La obra de Collins muestra dos vídeos a través de dos proyecciones en las que los cuerpos son mostrados a tamaño real.

El título contrasta con el agotamiento de los cuerpos que vemos en la pantalla, que continúan en movimiento al son de alegres canciones. Así, de una parte, la obra funciona como retrato de los jóvenes a lo largo de un día, mostrando sus estados de ánimo, oscilando entre el entusiasmo y la fatiga en un movimiento continuo. Por otro lado, el trabajo puede entenderse en relación a su contexto político, geográfico y con el alcance global de la cultura occidental (Martin, 2014), de manera que suma capas de sentido en un maratón igual pero distinto al del film de Pollack.

Más recientemente, *Danzad, danzad, malditos* fue utilizada como punto de partida en la obra teatral *Danzad Malditos* (2016) del director Alberto Velasco. Esta obra se inspiraba en la propuesta para presentar en cada una de las actuaciones una verdadera competición entre las parejas de actores. En el origen del proyecto, explica Velasco, había un interés por el agotamiento físico, de modo que se convertía en una especie de homenaje no solo a la profesión del actor, sino a todo tipo de profesiones: «Es como si la sociedad fuera una sociedad tirana, que nos roba los sueños y la alegría» (A. Velasco, 2016).

Al margen de esta película y sus actualizaciones, finalmente podríamos también ahora nombrar algunas propuestas del coreógrafo francés Xavier Le Roy centradas especialmente en procedimientos de transmisión, metamorfosis y transformación en el paso de un material por los distintos cuerpos en procesos abiertos y compartidos, solo o en colaboración con otros artistas. Proyectos que en ocasiones tratan de

⁷⁸ Los vídeos fueron finalmente de siete horas al ser incautada una cinta de una hora de duración por parte de las autoridades israelíes.

integrar al espectador, quien es convertido en cómplice. Entre sus propuestas, de especial relevancia para nuestro estudio resultan ahora dos: *Retrospectiva* en 2012⁷⁹ y *For the Unfaithful Replica* en 2016 junto a Scarlet Yu.



Fig. 98 Xavier Le Roy, *Retrospectiva*, 2014. MoMA PS1-Nueva York. Fotografía: Xavier Le Roy.

La primera pieza fue realizada en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona en 2012 en una exposición dedicada al creador y en la que la idea de retrospectiva era tomada más como modo de producción que como acopio de las obras que conforman la trayectoria de un artista. La exposición se ideó en conjunto como coreografía en la que dieciséis intérpretes, en alternancia, creaban una historia basada en fragmentos de coreografías individuales de Le Roy creadas entre 1994 y 2010, de su propia biografía

⁷⁹ *Retrospectiva* fue concebida para la Fundació Tapiès y desde entonces se ha presentado en diferentes instituciones de todo el mundo.

y de la experiencia personal, estableciendo un diálogo con cada uno de los visitantes de modo que nunca era la misma aún partiendo de lo mismo y aún produciéndose simultáneamente. Se trataba de piezas y de una exposición mutante, desplegada y transformada de acuerdo a tres ejes: la duración de la visita del público, el trabajo diario de los intérpretes, y el desarrollo de una pieza nueva a lo largo del periodo de exposición (Rassel, 2012).

Por su parte, en *The Unfaithful Replica* el visitante que lo desea aprende como *Guest* (invitado) de otra persona que es *Host* (anfitrión) maneras de mirar, observar, estar, caminar o decir. Después de haber aprendido esas acciones en algo que conforma una especie de visita guiada, son utilizadas como *Visitor* (visitante) para después pasar ese conocimiento a otras personas convirtiéndose en *Host* (anfitrión). La pieza se realizó para la exposición *La réplica infiel* en el Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid en 2016. Nacho París, comisario de la exposición junto a Nuria Enguita, explicaba que en la propuesta de Le Roy y Yu se producía un tránsito generoso de unos a otros, algo a lo que le acompañaba las transformaciones que ese conocimiento sufre producido en un contexto como el de la institución (Enguita y París, 2016). En palabras de Nacho París, la pieza abordaba la transición del conocimiento y los cambios de sentido de una mirada a otra, de una acción a otra. Pero sobre todo, explica, la pieza «se interesa por la insubordinación del sentido que se expresa en esas transformaciones» (p.55). De hecho, ese era el objetivo general de la exposición *La réplica infiel*: proponer intervenciones que, como en la de Le Roy, teoría y acción, idea y forma, mantuviesen una dialéctica no clausurada sino abierta. La exposición partía de un grupo de conceptos que incluía performance, fragilidad, fracaso o pérdida, entendida ésta como «fuga de una potencia y la necesidad de un extravío» (p.16). El punto sobre el que pivotaba la exposición era la normativización de las artes, la relación teoría y praxis, la

cuestión del lenguaje en la imbricación saber-poder. De un modo claro lo expresaba Nacho París en su texto para el catálogo de la exposición:

Nuestra inquietud inicial tenía que ver con el orden del discurso en la producción artística contemporánea. Nos preocupaba la creciente dependencia del dominio teórico, su conversión, por la vía institucional, en una ideología que domina y acota *a priori* el acontecimiento. Cómo la sacralización de la palabra a cargo, no ya del pensamiento, sino del aparato burocrático habría, como dice Ferlosio, “apagado toda virtualidad significativa para adquirir poder performativo”, buscando de esa manera “no ser entendida sino obedecida”. De manera que esa palabra, burocratizada y autónoma, estaría hoy no solo falsificando su relación con el hecho artístico, sino condicionando su producción. (Enguita y París, 2016, pp. 45-46)

De este modo, podemos recordar las palabras de Karl Kraus sobre los acontecimientos que ni siquiera acontecen porque los clichés ya funcionan autónomamente, las del mundo de lo predecible, las de Marina Garcés y Espai En Blanc sobre un mundo en el que las posibilidades que se nos ofrecen funcionan como cárceles y jaulas y de la necesidad de encarnar la palabra en un mundo que nos ha sido expropiado, de poner el cuerpo, de volver a hacer, de implicarse y hacer implicar. De hecho, ahora nosotros podríamos decirlo así: documentos, palabras y acciones, como los principios, deben ser reapropiados, habitados, otorgándoles sentido en el contexto de nuestro tiempo. Retomar las palabras, *volver a hacer*, supondrá pensar lo ya pensado, lo ya decidido, volver a hacer lo que ya se daba por cerrado de acuerdo a nuestro contexto, tiempo y personas que lo encarnen.

En definitiva, el carácter efímero de las acciones, su ontológica desaparición, entendida como una apertura de futuros posibles, que rechaza la vacía repetición, que persigue más bien el volver a hacer aquello que aconteció para hacerlo nuevo y propio según un tiempo, unos cuerpos y un contexto distinto o buscando una nueva energía en palabras de Abramović, son los campos de interés y discusión abiertos en las últimas décadas por medio de estas actuaciones.

Analizamos ahora dos propuestas desde dentro. Las dos tienen en común tratar el asunto de la repetición relacionando práctica y teoría, pero también el hecho de que se trata de proyectos amplios de investigación, que parten de iniciativas de otros artistas e investigadores o confluyen con ellas y a los que nos incorporamos de distintos modos atendiendo a sus planteamientos y procesos al tiempo que tratamos de hacerlos nuestros. Nos referimos al proyecto *Segunda Vez* de la artista Dora García; y la propuesta escénica propia *Las palabras y Las cosas, una conferencia habitable*, ambas en el marco del proyecto *Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción* del grupo Laboratorio de Creaciones Intermedia de la Facultad de Bellas Artes de Valencia⁸⁰ y, en el segundo caso, llevada a cabo en el Teatro Pradillo de Madrid como parte de las jornadas *Hacernos un mundo*, coordinadas por Óscar Cornago y Zara Rodríguez y vinculadas al proyecto de investigación *Las prácticas escénicas como forma social del conocimiento*.

⁸⁰ Proyecto I+D *Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción de la vanguardia histórica española y su contribución a la historia de la performance europea*, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad (proyecto ref. HAR2014-58869-P). Investigadores principales: Miguel Molina Alarcón y Bartolomé Ferrando Colom. Este proyecto tenía como objetivo recuperar y dar a conocer la contribución del arte de acción de autores de la vanguardia histórica española (1900-1950), creando una genealogía propia y pudiendo así generar vínculos y reivindicar su papel, no siempre considerado, en la historia de la performance europea.

3.3.2 Aproximación práctica a los términos: dos proyectos.

3.3.2.1 Segunda vez⁸¹.



Fig. 99 Dora García, *Segunda Vez* (2015-2018). Repetición de *El helicóptero*, happening de Oscar Masotta (1966). Fotograma del vídeo.

I. El proyecto⁸².

Segunda Vez es un proyecto de investigación (2015-2018) que toma la figura del argentino Oscar Masotta como desencadenante para tratar temas como performance

⁸¹ Este apartado está basado y toma fragmentos del artículo escrito en 2017 como resultado de la estancia de investigación en Oslo National Academy of the Arts dentro del Programa de Ayudas a la Investigación y Desarrollo (PAID) de la Universitat Politècnica de València y del proyecto I+D *Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción de la vanguardia histórica española y su contribución a la historia de la performance europea*, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad (proyecto ref. HAR2014-58869-P). El texto fue publicado tras convocatoria abierta en *Efímera Revista* para el monográfico «Hacernos un mundo. Ficciones colectivas»: Martí, O. (2017a). Investigar, escribir, colaborar. Teoría como práctica artística y arte como expansión del conocimiento: de Oscar Masotta a Segunda vez de Dora García. En *Efímera Revista*, 8 (9), artículo 7.

<http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/index.php/efimera/article/view/59>

⁸² <http://segundavezsegundavez.com>

y repetición, política y psicoanálisis. Se trata de un ambicioso y extenso proyecto bajo la dirección y coordinación de la artista Dora García y el apoyo y colaboración de Norwegian Artistic Research Programme, Kunsthøgskolen i Oslo KhIO (Oslo National Academy of the Arts), Kunstmuseum Trondheim, la Universidad Torcuato di Tella de Argentina, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de México D.F. o Tabakalera en San Sebastián entre muchos otros.

Según cuenta la artista, *Segunda Vez* empieza a gestarse en marzo de 2014, tras un esperado encuentro con su admirado Ricardo Piglia en la Universidad Torcuato Di Tella en Buenos Aires. Es en esta conversación cuando ella cree que escuchó por primera vez el nombre de Oscar Masotta y, por lo tanto, el punto en el que podemos situar el inicio de la indagación. Según recuerda, Piglia le sugirió el nombre de Masotta como epítome de sus intereses y es así, a partir de esta sugerencia, como posiblemente esta figura se convirtió en motor y desencadenó un proyecto fílmico y de investigación que aún temas de interés ya tratados por la artista con anterioridad en otras de sus propuestas (García, 2017a, 2017b, 2018a, 2018b).

El objetivo de *Segunda vez* es, como decimos, doble.

Por una parte persigue crear una película formada por cuatro capítulos o medimetrajes, cada uno de los cuales funciona también de manera independiente. Dos de los capítulos están compuestos por las repeticiones de los dos happenings (o anti-happenings) de Masotta, *El helicóptero* y *Para inducir el espíritu de la imagen* (1966). Como veremos más adelante, estas acciones en vivo fueron repetidas en base a los textos escritos por el propio Masotta y constituyen en sí mismas una parte más del proyecto.

Los otros dos capítulos corresponden a dos ficciones, aunque dotadas de un alto grado de improvisación en su rodaje: una de ellas basada en el relato *Segunda vez* escrito por

Julio Cortázar y la otra en el libro de Macedonio Fernández *Museo de la novela de la eterna*. El capítulo basado en el relato de Cortázar (1977) fue escrito en 1974 y, a través de una narración con elementos de literatura fantástica, deja ver el modo en el que operaba la máquina del terror del estado en Argentina por medio de la cual se llevaban a cabo desapariciones forzadas. El rodaje de este capítulo, de 44 minutos de duración, se realizó en tiempo real en tres ocasiones y con tres cámaras que filmaban la acción de los actores basada en la improvisación (García, 2018b, p.160).



Fig. 100 y Fig. 101 Dora García, *Segunda Vez* (2015-2018). Fotogramas de *Segunda Vez* y *La eterna* (Capítulos).

La Eterna por su parte se inspira en *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández (1995), una novela escrita en 1967 que cuenta la forma en la que se constituye y se piensa ella misma. Este mediodocumental de 49 minutos dota de contexto a los otros, puesto que lo que vemos son personas relacionadas con la escritura, al arte o el pensamiento en una biblioteca entablado conversaciones en diversos idiomas sobre peronismo, psicoanálisis o Masotta (García, 2018b, p.110). Son conversaciones no guionadas entre las que nos desplazamos suavemente y con las que podemos reconstruir las imágenes entrelazadas de los capítulos anteriormente narrados.

Los capítulos de referencia explícita a Masotta, junto con los otros dos capítulos de ficción, convierten la película y en su conjunto el proyecto *Segunda vez* en un proyecto de múltiples pliegues y capas, que parte de la voluntad manifiesta de recuperar un recuerdo que para Dora García ha sido un tanto olvidado: «los conceptualismos del sur, en el exilio, en vísperas de una catástrofe política (Argentina, 1976-1982)» (García, 2018b, p.153), pero también indaga en los conceptos de repetición o psicoanálisis ya nombrados y en otros como metaficción o metaliteratura, ciencia ficción o literatura fantástica. Se trata de una trama a la que debemos acercarnos desde la complejidad, en la que los elementos que la componen, aunque entrelazados, invitan a nuevas conexiones y lecturas. En este sentido, mi descripción de *Segunda Vez* es solo una entre muchas.



Fig. 102 Dora García, *Cahier No.1 Oscar Masotta. Segunda Vez*. Fotografía propia.

Por otra parte, el proyecto tenía un interés y se sustenta en un importante trabajo de investigación y difusión. Para ello se contó con un grupo de investigadoras y colaboradoras, entre las que estaba Nora Joung y Victoria Durnak trabajando desde Oslo National Academy of the Arts, pero también Ana Longoni, Inés Katzenstein, Mette Edvardsen o la propia hija de Masotta, Cloe Masotta. Los textos que se produjeron como resultado de la investigación están escritos tanto por estas autoras y por Dora García, como por otros y otras especialistas, poetas y artistas. Estos textos, junto con traducciones al inglés de escritos del propio Masotta, se publicaron a modo de cuadernos –*Cahier No.1; Cahier No.2; A companion for Segunda Vez (How Masotta Was Repeated Artists' inserts)*–, como libro final con el título de *Segunda Vez: How Masotta Was Repeated* (2018a), o en la web diseñada para albergar y aunar toda la información, desde noticias a fotografías y textos: <http://segundavezsegundavez.com>

A lo largo de los años en los que se desarrolla el proyecto, Dora García imparte charlas y lleva a cabo seminarios y talleres sobre los conceptos clave, combinando la reflexión

teórica con la práctica. Entre otros, se llevó a cabo un taller en el Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid en 2015 o en octubre de 2017 un seminario en Oslo National Academy of the Arts. En el mes de marzo de 2017 participó en *Derivas de un itinerario intelectual. Oscar Masotta: arte, historieta, literatura, psicoanálisis y política*, un seminario en el MUAC Museo Universitario Arte Contemporáneo de la Ciudad de México que anticipaba la exposición sobre Masotta en ese mismo lugar en el mes de abril comisariada por la investigadora Ana Longoni y por título *Oscar Masotta: teoría como acción*⁸³. En el seminario se congregó a psicoanalistas, artistas, amigos de Masotta e investigadoras del proyecto *Segunda vez*, entre las que nos encontrábamos. Junto a Nora Joung pude explicar el proyecto *Segunda Vez* en la mesa de discusión *Legar, repetir, activar: actualidad de un intelectual polémico*. En el marco de este seminario se realizó una segunda repetición por parte de Dora García del happening de Oscar Masotta *Para inducir el espíritu de la imagen*. Posteriormente, del 21 al 24 de noviembre de 2017 en Kunstmuseum Trondheim tuvo lugar *Segunda Vez Open Seminar*, un seminario final que trataba en profundidad los temas relacionados con el proyecto y que reunía a muchas de las personas involucradas, quienes aportaban su mirada desde su investigación al resto de colaboradores y público en general: Dora García, Ana Longoni, Nora Joung, Mette Edvardsen, Victoria Durnak, Saskia Holmkvist, Per-Oskar Leu y Halvor Rønning, Inés Katzenstein, Cloe Masotta, Emiliano Battista, Eva González Sancho, Rike Frank, Aaron Schuster y yo misma fuimos los y las participantes. Al final del seminario pudimos ver por primera vez la película *Segunda Vez* completa.

⁸³Esta exposición se mostró en 2018 en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA y, posteriormente, en Buenos Aires.



Fig. 103 Nora Joung y Olga Martí en *Legar, repetir, activar: actualidad de un intelectual polémico*, Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 21 de marzo de 2017.

Finalmente, del 18 de abril al 30 de septiembre de 2018, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía dedicó una exposición comisariada por Manuel Borja-Villel y Teresa Velázquez a Dora García. La exposición recogía las propuestas más significativas de su notable trayectoria: desde los trabajos realizados con los libros (1999) a *El artista sin obra (una visita en torno a nada)* (2009) o *Odradrek* (2018), obra concebida y producida para la Sala de Bóvedas del museo con motivo de la exposición. En la muestra se incluía *Segunda Vez*. De hecho, según declaró la artista a los medios, la exposición era en realidad una selección de obras que construyen el contexto y los antecedentes de esta última propuesta (García, 2018c). De este modo, toda la exposición tomó ese nombre, *Segunda Vez*, seguido de un oportuno subtítulo, «que siempre es la primera».

Vinculado a esta exposición se publicó un libro-catálogo y una página web <http://doragarcia.org/segundavez> desde la que acceder al conjunto de materiales:

desde la web inicial del proyecto a un blog con notas y fotografías de la exposición; el proyecto *Veintitrés millones, quinientos ochenta y seis mil cuatrocientas noventa historias*, iniciado en 2003 y programado en su versión en castellano por Henry Cooke con motivo de la exposición; o un enlace con el que seguir su performance *Instant Narrative* en directo desde el MNCARS durante el tiempo que duraba la exposición.

En definitiva, *Segunda Vez* está formada por una pieza fílmica final, performances en vivo, una serie de publicaciones, una página web, seminarios, simposios, conferencias en diversos países y libros. *Segunda Vez* es un proyecto rico, extenso, rizomático.

II. Sobre Oscar Masotta.



Fig. 104 Oscar Masotta durante *El helicóptero*, 1966. Fotografía: Cloe Masotta y Susana Lijtmaer.

¿Y quién fue Masotta? Oscar Abelardo Masotta (Buenos Aires, 1930 – Barcelona 1979) fue un intelectual, teórico, crítico, introductor de Lacan en el mundo de habla hispana

y happenista durante un año, concretamente en 1966. Y aunque cierto es que Masotta fue todo ello y todo a la vez, también lo es que su reconocimiento se debe no tanto por su contribución al arte —este aspecto ha sido más bien ignorado durante años— sino por su faceta como estudioso de Lacan, ya sea en Latinoamérica o en España, lugar al que se traslada en 1975 tratando de alejarse de la difícil situación que fue la víspera del gobierno de las juntas militares y el terror de estado en Argentina.

Sus aportaciones son copiosas y variadas, van desde la escritura de libros, publicaciones en revistas y conferencias hasta la creación de escuelas como la Escuela Freudiana de Buenos Aires, la Biblioteca Freudiana de Barcelona o el Instituto Gallego de Estudios Freudianos. Sus intereses comprenden la filosofía, el psicoanálisis, la crítica, la literatura, la estética de vanguardia, la historieta o la comunicación de masas, y sus paradigmas teóricos abarcan del existencialismo al estructuralismo hasta, finalmente, el psicoanálisis lacaniano. Como apunta la investigadora Ana Longoni, aunque por muchos es considerado como un «lector de avanzada o un héroe modernizador» (Longoni, 2004, p.5), es esta amplitud de intereses y paradigmas lo que ha provocado una doble lectura de su trayectoria: «lo que para unos es traición, snobismo o abandono de un ideario teórico irreductible, para otros es la incesante búsqueda de nuevas explicaciones que den cuenta de nuevos acontecimientos» (p.8).

A las posiciones de recelo por este motivo sobre su nombre se suman algunos hechos, en ocasiones anécdotas e incluso mitos, que suelen aparecer y adornar su biografía: no haber finalizado sus estudios de filosofía ni haber obtenido título alguno, escribir sobre *pop art* sin haber visto ninguna obra en persona o tener como mascota un yacaré. Incluso, a lo hasta ahora dicho, se añade un cierto carácter polémico y algo de gusto por la provocación: crítico de la crítica, anti-happenista, anti-antiperonista, marxista heterodoxo vinculado al arte de vanguardia —algo que para los marxistas

comunistas era la imagen de la decadencia burguesa— o incluso defensor de la labor intelectual como forma de acción política en un momento marcado por un fuerte anti-intelectualismo. Es decir, mientras que ante la alternancia de dictaduras y el terrorismo de estado que caracterizaron las décadas de los sesenta y setenta en Argentina, la tendencia del intelectual de izquierdas fue la de pasar a la acción directa como única vía del compromiso militante (Longoni, 2017a, p.19), Oscar Masotta por el contrario optó por la teoría como el único modo efectivo de acción política del intelectual, oponiéndose con ello al pensamiento dominante.

Personalmente, esto ahora me recuerda a una anécdota que cuenta Enrique Vila-Matas, pero que pondré mejor dentro del cajón de citas disruptivas.

Un mediodía, acudió un pintor catalán que triunfaba en Nueva York a la tertulia que hasta hace poco tuvimos todos los domingos a la hora del aperitivo en un bar de Diagonal / Tuset y se puso a preguntarnos cómo seguía la vida en la ciudad y qué opinábamos de la alcaldesa, por ejemplo. No sabía qué contestarle cuando Marsé se adelantó y le dijo tajante, con divertida contundencia: -Aquí estamos en contra de todo.

Vila-Matas, Aquí estamos en contra de todo, 19 de julio de 2020.

Como decíamos, lo anteriormente nombrado ha favorecido la imagen de un personaje extravagante y singular, al que le sigue cierta desconfianza y cuyo nombre suele ser asociado a conceptos como margen, periferia, ilegitimidad, incluso impostura. En definitiva, a Masotta debemos acercarnos, también, desde la complejidad. Así, si definíamos *Segunda vez* como un proyecto de pliegues y capas, esta idea podría emplearse, con igual razón, a la figura y recorrido del intelectual argentino.

Durante la década de los sesenta, y fundamentalmente entre los años 1965 y 1967, Masotta se dedicará especialmente a las producciones artísticas experimentales (arte pop, happenings y arte de los medios) y a la cultura de masas, principalmente a la

historieta, de la que publicó libros y revistas e incluso organizó la primera bienal mundial sobre la materia.

Como decimos, su estudio es vasto, pero en lo que aquí nos interesa nos vamos a centrar en la relación con el happening y, de manera específica, en 1966.

En ese año, habían estado en Buenos Aires dos personajes destacados del happening: el mismísimo Allan Kaprow y el francés Jean-Jacques Lebel. El primero se referiría a Buenos Aires como una ciudad de happenistas, eso a pesar de que habían habido en realidad pocas manifestaciones en la ciudad hasta la fecha, de que el género era en realidad conocido por influencia de los medios y de que parecía más bien casi una moda o, en palabras del propio Kaprow⁸⁴, de que la palabra happening empezaba a significar «casi cualquier cosa». El segundo, quien había publicado un libro ese mismo año, realizó una conferencia-happening bastante escatológica en el Di Tella, lugar en el que no dudaría en sostener: «Hace diez años inventamos el happening para escapar de esa trampa [la cultura]. Hoy el happening se ha convertido en una mercadería. Predigo la muerte del happening» (Longoni, 2017a, p.39).

En julio de ese año, Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby, a partir de un seminario de Oscar Masotta, habían además escrito el manifiesto *Un arte de los medios de comunicación* por medio del cual pretendían apostar por un arte asentado en la idea de que los medios construyen los acontecimientos y de que entonces es posible por ello construir la realidad. La primera propuesta fue un conocido antihappening llamado *Happening para un jabalí difunto*. Se trataba de una acción dada a conocer mediante fotografías en las que se veía un grupo de artistas e

⁸⁴ Así lo expresó Allan Kaprow en 1967 en «Pinpointing Happenings», *Art News*, n.º 66, 6 de octubre. Incluido en Kaprow, A. (1993). *Essays on the blurring of art and life*. University of California Press.

intelectuales, entre los que se encontraba Masotta, participando en ella. Esto fue reseñado por muchos periódicos y revistas y fue solo después cuando el grupo dio a conocer que el happening, como el salto al vacío de Klein, nunca había tenido lugar.

En este contexto de noticias sobre happenings y anuncios de su muerte, y tras un viaje a Nueva York donde Masotta asiste a alrededor de 10 happenings pero claramente ya interesado como decimos por el nuevo arte de los medios, Oscar Masotta realiza ese mismo año en el Instituto Di Tella de Buenos Aires un conjunto de eventos en los que se desarrollarían dos happenings, una obra de los medios y un festival o ciclo de un happening formado por fragmentos de otros. Acompañando estas acciones se podrían escuchar conferencias sobre el tema.

El primero de sus happenings, *El helicóptero*, formó parte de un seminario que incluía esta acción, una obra de arte de los medios y dos conferencias, una de ellas del propio Masotta. El objetivo del seminario era el de hacer comprender las diferencias entre el viejo happening y el nuevo arte de los medios.

El helicóptero se basa en un plan meticulosamente pautado. Se divide a los asistentes en dos grupos y se los conduce en autobús hacia dos lugares diferentes. Uno de los autobuses es trasladado a una estación de tren abandonada donde, tras una hora sin que suceda nada, de pronto cruza el cielo un helicóptero en el que se observa a una mujer que saluda desde dentro. El otro grupo es conducido primero a un teatro céntrico de la capital en el que se producen una serie de acciones del tipo de los viejos happenings. Después, ese grupo es llevado donde está el otro, que acaba de presenciar el paso del helicóptero pero del que ya no queda ningún rastro. Como decimos, aunque parece que el grupo ha llegado tarde al evento, lo cierto es que se basa en un guion planificado al detalle en el que se persigue que se produzca una transmisión oral del

acontecimiento. El objetivo, en última instancia, era «indagar sobre la comunicación oral, directa, cara a cara, recíproca y en un mismo lugar» (Longoni, 2017a, p.41).



Fig. 105 Oscar Masotta, *El helicóptero*, 1966.
Fotografía: Cloe Masotta y Susana Lijtmaer.

El mensaje fantasma era la obra de los medios de Masotta. Consistía en un afiche o cartel que había sido pegado en la calle y que decía que ese mismo cartel iba a aparecer en televisión en un determinado canal, fecha y hora. Al llegar el día señalado, en el canal y la hora anunciada se podía ver el cartel. Como explica Ana Longoni, se perseguía la incógnita, dirigirse a un público indeterminado e invertir la relación habitual entre los medios de comunicación y los contenidos comunicados (p.42). *El mensaje fantasma*

se repitió con motivo de la exposición en el MUAC dedicada a Masotta de abril a agosto de 2017.



Fig. 106 y Fig. 107 Oscar Masotta, *El mensaje fantasma*, 1966. Fotografía: Cloe Masotta y Susana Lijtmaer.

En noviembre de 1966 se llevó a cabo en el mismo Di Tella el segundo happening de Masotta, *Para inducir el espíritu de la imagen*. Consistía en un grupo de veinte personas, de entre cuarenta y cinco y sesenta años, dispuestos en línea recta frente al público y bajo un foco de luz cegadora. Grupo de personas y público eran sometidos además a un sonido ensordecedor inspirado en un happening de La Monte Young que había podido experimentar Masotta durante su estancia en Nueva York. Y en eso consistía la acción. En mirar a las personas bajo el foco de luz durante una hora.

En la intención inicial, esas personas debían de ser más numerosas y de extracción lumpen, pero al final se trabajó con actores vestidos como pobres. Cuando los espectadores accedían a la sala sorprendían al propio Masotta pagando a las personas que iban a ser miradas, tras lo cual iniciaba una especie de discurso de lo que iba a suceder, repitiendo la palabra *control*, la idea de que todo estaba controlado hasta que se asociase a seguridad, decía que estaba pagando más de lo acordado o advertía de haber tomado las precauciones necesarias para la seguridad de todos. A estas palabras, en una acción en realidad absurda, le seguía el vaciado en directo de un extintor con el pretexto de demostrar la seguridad. Tal y como lo definió Masotta en «Yo cometí un Happening», el happening fue «un acto de sadismo explicitado» (Longoni, 2017a, p.198).

Dicho todo lo anterior, aunque existen algunas pocas imágenes de todos estos eventos y algunos testimonios orales, es por los textos de Masotta por lo que conocemos aquello que tuvo lugar. Al fin y al cabo, la labor en la que se reconocía Masotta era la del intelectual, crítico y teórico, y no la de happenista o artista de vanguardia. En «Yo cometí un happening» y en «Después del pop: Nosotros desmaterializamos»⁸⁵, redactados ambos en 1967, es decir, tiempo después de llevar a cabo las acciones, Masotta no solo describe, sino que reflexiona y justifica sobre el sentido de las propuestas.

⁸⁵ Conferencia dictada en julio de 1967 en el Instituto Torcuato Di Tella que fue publicada un año después en el libro *Conciencia y estructura* (Masotta, 1968).



Fig. 108 y Fig. 109 Oscar Masotta, *Para inducir el espíritu de la imagen*, 1966. Fotografía: Cloe Masotta y Susana Lijtmaer.

De algún modo, textos y acciones conducen a la pregunta acerca de la relación entre su labor de teórico y su labor de happenista. O, dicho de otro modo, a interrogarnos en qué medida las propuestas respondían a la activación de una reflexión teórica, si por el contrario la escritura perseguía generar un terreno de recepción de cierto tipo de obras o si, más bien, consistía en una tarea de orden pedagógico. Estas cuestiones son por las que se pregunta Ana Longoni, quien a su vez responde que, desde su modo de ver, se trata posiblemente de un conjunto de todo ello (2004, p.9). El propio Masotta escribe, tras reflexionar sobre el happening *El helicóptero*: «No se me escapa

además que un happening no puede ser reducido a ninguna interpretación verbal o escrita: no es lo mismo pensar con palabras que pensar con “cosas”» (Masotta, 1968, p.238). Y si pensar y hacer pensar podría ser en última instancia su objetivo como intelectual o crítico, y esto era a su vez su arma de acción política y desestabilizadora, es quizá por esta razón por la que decidió hacerlo con todos los medios a su alcance, ya fuesen palabras o cosas.

En definitiva, es posible decir que los happenings de Masotta son la activación-repetición de sus experiencias, teorías y lecturas —desde Arlt a Lacan, Lévi-Strauss o McLuhan—, referencias que desvela en sus textos y que complementan las acciones y viceversa. Dora García se refiere a ellos como happenings de tipo intelectual⁸⁶, frente al happening de los sentidos que representan, por ejemplo, los realizados por Jean-Jacques Lebel, el que dicho sea de paso unos días después de su visita en Argentina recibió una buena dosis de críticas por parte de Masotta en una de sus conferencias. Por su parte, Roberto Jacoby define *El helicóptero* como una experiencia teórica (Longoni, 2010, p.41), incluso afirma que él mismo se comportaba de manera literaria o experimental, «como un artista que crea efectos» (p. 233).

Es más, el psicoanalista Manuel Hernández, en su texto para el catálogo de la exposición sobre Masotta en el Museo Universitario Arte Contemporáneo de México, se pregunta sobre la posibilidad de concebir sus grupos de lectura de Lacan como una suerte de «happenings semanales» (Hernández, 2017, p. 198). Aunque de nuevo aquí la palabra happening puede significar «casi cualquier cosa», ciertamente resulta significativo que en el momento en el que Masotta se encuentra completamente inmerso en sus proyectos sobre el happening y arte de los medios en el Di Tella, inicie

⁸⁶ Dora García se refería así al happening de Masotta en una conferencia en la Universidad de las Américas Puebla (UDLAP) de México el 17 de marzo de 2017.

su grupo de estudio sobre Lacan con un reducido número de estudiantes (que con el tiempo llegaría a ser de 300), lo que provoca un trasvase de conceptos e intereses de áreas que pueden parecer distantes.

Incluso, al igual que los happenings de Masotta eran definidos como «experiencias teóricas» por Roberto Jacoby, o sus pinturas eran denominadas por él mismo como «ejercicios para pensar», podríamos decir que los grupos, las conversaciones y las conferencias constituyeron otro de los modos de pensar que unían cosas y palabras. De hecho, aunque la actividad de Masotta como happenista fue más bien breve, no lo fue su influencia ni el trabajo en los grupos de estudio y lectura ni su labor como escritor o conferenciante. Desde luego hay que decir que los grupos de estudio eran una manera habitual de acercarse a un tema de interés en la Argentina de la época. Los intercambios que allí tenían lugar, así como las conversaciones informales en bares y locales de la denominada *Manzana Loca* de Buenos Aires, estimularon la creación de propuestas colectivas y nuevos grupos, como el llamado Grupo de los Medios, de donde surgieron manifiestos o proyectos como el célebre y ya citado *Happening para un jabalí difunto*, o sirvió de caldo de cultivo de algunos de los participantes que después pondrían en marcha la experiencia conocida como *Tucumán Arde* (1968).

Y en el intercambio con aquellos que atendieron sus grupos, o bien en las reuniones más informales, tanto en Buenos Aires como en Barcelona, Masotta actuó como excelente mediador y gran articulador de una escena colectiva⁸⁷, como un disparador que estimulaba un deseo no de saber, sino de descifrar. Así lo señala su discípulo en Barcelona Miquel Bassols: «Nos lograba transmitir un discurso totalmente distinto a lo

⁸⁷ Ana Longoni lo definía de este modo en *Conversatorio: Dilemas de una curaduría de investigación. Balance del proceso: Oscar Masotta. La teoría como acción*, el 12 de mayo de 2017, en MUAC, Museo Universitario de Arte Contemporáneo de México.

que podíamos encontrar en la universidad. Nada que ver con la exposición de un saber sino con causar un deseo de descifrar el texto» (Bassols, 2014). Se desprende de esta afirmación un doble desplazamiento: por una parte, los grupos constituyen espacios para pensar lo oculto o lo impensado en el texto, mientras que además lo hacen desde una ubicación física descentrada o en el margen, puesto que tanto Masotta como los grupos habitaron lugares periféricos respecto a la academia y las instituciones. Marcelo Izaguirre, en el prólogo a *Ensayos lacanianos* de Masotta en su edición de 2011, define el lugar en el que se puede ubicar a Masotta como una posición imaginariamente *outsider* para el no invitado o como un *recienvenido*. Masotta representa el estar sin estar, la circunstancia de ocupar un lugar en el margen que permite la apertura del espacio a la crítica desde la mirada periférica que sostiene (Izaguirre, 2011).

III. Habitar palabras y cosas.

Y si en Masotta vemos un teórico que se expande hacia el arte de vanguardia, el happening y lo performativo desde una posición que hemos denominado periférica, en Dora García asistimos a un proceso inverso, ya que su punto de partida es la producción artística desde destacadas galerías, importantes museos y bienales hacia la escritura, el ejercicio teórico y lo periférico. De una parte, en sus proyectos busca lo desviado, la mirada desde el margen, la figura del excluido y lo que se aparta del discurso dominante, fracturando desde el interior, a modo de infiltrada, el lugar central en el que se muestra: «Hay que evitar el centro a toda costa, de modo metafórico y literal» (Rubira, 2011) decía en relación a su proyecto *Lo inadecuado* en 2011.

De otra parte, como hemos ya explicado respecto a *Segunda Vez* en particular, los proyectos de Dora García no solo consisten en la realización de una obra para ser

mostrada en el espacio destinado específicamente al arte, sino que acostumbran a contar con un proceso de investigación de igual importancia y que da como resultado publicaciones, debates, seminarios y libros en los que la palabra cobra protagonismo. En muchas ocasiones, los libros, o textos publicados en la web, están formados por documentación de una performance o proyecto a través del relato a modo de visión desde dentro. Este es el caso, por ejemplo, de *The Messenger*⁸⁸, proyecto iniciado en 2002, o en el mismo proyecto para la Bienal de Venecia *Lo Inadecuado*⁸⁹ de 2011 en forma de blog activo durante el tiempo que duró allí la muestra. En otros casos, los textos son reflexiones e investigaciones creadas por varias personas que escriben sobre el tema y que después se reúnen en volúmenes.

En definitiva, las preguntas sobre la relación teoría-praxis y la relación palabra-acción en torno a Masotta en el epígrafe anterior son igual de pertinentes en Dora García y la respuesta dada sería, del mismo modo, la suma de todas las respuestas. De una manera particular, en esta faceta la artista se convierte también en catalizadora e iniciadora de una red de colaboración de personas de variados perfiles que indagan, comparten y aportan desde sus campos. La figura de autor o autora que hemos venido destacando en Masotta o Dora García adopta una forma híbrida, entre la figura clásica del autor creador y la de disparador. La propuesta resultante, de orden performativo, transdisciplinar y colectivo, ensancha los límites disciplinares e institucionales de la práctica artística e intelectual.

Llegados a este punto, podemos decir que el texto o escritura expandida de Masotta, o la performance ampliada de Dora García que hemos tratado de señalar hasta aquí, constituyen una especie de hipertexto, en el que las alusiones explícitas a referentes,

⁸⁸ <http://doragarcia.org/inserts/themessenger/index.html>

⁸⁹ <http://theinadequate.doragarcia.org/blog/publish/index.html>

la repetición, o incluso la imitación de fragmentos o estilos de otros autores, cumplen una función no casual. Lo podemos intentar entender aludiendo a Masotta y García paralelamente. En su texto «Roberto Arlt, yo mismo» de 1965, Masotta afirma imitar la prosa de Merleau-Ponty e indica que imitar es apresarse desde dentro del pensamiento de un autor, «aprender a pensar lo informulado por el pensamiento, ese lugar todavía vacío hacia el que toda formulación tiende y que es verdadero objeto del pensamiento» (Masotta, 1968, p.181). Masotta apunta, pues, a pensar no solo con palabras y cosas, sino además hacerlo habitando las palabras y las cosas con el objetivo ya manifestado de descifrar el texto, pensar lo oculto, el espacio entre líneas o palabras.

Quizá motivado por este convencimiento, o quizá porque como Piglia afirmaba, las citas y mezclas eran una posición en los sesenta (Mesa, 2006, p. 64), en diciembre de 1966 un grupo formado por Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Miguel Ángel Telechea, Oscar Bony y Leopoldo Maler, junto a los que colabora el propio Masotta, llevan a cabo en el Di Tella un ciclo que, aunque organizado hacía meses, había tenido que ser postergado a causa del golpe de estado de Onganía. El ciclo, titulado «Sobre Happenings», se propuso reunir en un solo happening fragmentos de otros, muchos de ellos a partir de las descripciones en libros, revistas o relatos orales. Los fragmentos pertenecían a *Meat Joy* de Carolee Schneemann; un happening de Claes Oldenburg del que desconocían el nombre; *Autobodys* también de Oldenburg; y un happening de Kyrby del que tampoco sabían el nombre.



Fig. 110 Miguel Ángel Tellechea, Oscar Masotta, Eduardo Costa, Raul Escari, *Sobre Happenings*, 1966. Programa de conferencias y happenings. Instituto Di Tella.

Según Roberto Jacoby el objetivo era trabajar en la disolución del happening tras procesar la producción existente para avanzar en otro terreno (Longoni, 2010, p. 39). Tratando de explicar esta misma propuesta, Eduardo Costa y Oscar Masotta escriben que «La idea no era repetir happenings ya realizados en otras partes del mundo, sino producir, para el público, una situación semejante a la que viven los arqueólogos y los psicoanalistas» (Costa y Masotta, 1967). Se trataba de crear una especie de «“historia del happening”, que resumía “su progresión histórica” dejando “ciertas ‘marcas’ precisadas” ante el público argentino, entre el que todavía existía una evidente expectativa en presenciar happenings» (Longoni, 2017b, p.44). Era un comentario o relato, «un lenguaje de hechos ausentes, ya inexistentes, pasados» (Longoni, 2017a, p.164)⁹⁰. En definitiva, la voluntad de disolver o «de matar al happening» y de avance

⁹⁰ Pero, a pesar de esta referencia en términos de pérdida, más adelante en el mismo texto admiten que debido al numeroso público que acudió los happenings se transformaron «en otra cosa» (p.166).

expresada por Jacoby, pasaba por volver a habitar y realizar lo ya realizado, vinculando lo que fue y el presente de lo que es para construir algo diferente:

Era como lo que se denomina en literatura un trabajo sobre la intertextualidad; tomábamos citas y construíamos otro texto que ya no tenía nada que ver con los anteriores. Todo el mundo comenzó a pensar que hacíamos *happenings* e incluso hubo críticas que decían que importábamos modas foráneas. No se detenían a pensar o entender lo que se estaba haciendo. (Longoni, 2010, p. 40).

También en la relación con los grupos de estudio sobre Lacan, Masotta alude a su carácter de doble al denominarlos «revival freudiano» (Masotta, 2011), mientras que cuando en 1974 crea la Escuela Freudiana de Buenos Aires lo hace con la conciencia de ser una *parodia* de la Escuela Freudiana de París de Lacan y lejos de un invento nuevo (Masotta, 2011). De algún modo incluso él mismo se ve como reflejo o doble de Roberto Arlt, algo que expresa ya en el título de su texto «Roberto Arlt, yo mismo» (Masotta, 1968).

Particularmente en *Segunda Vez* se repitieron los dos *happenings* de Masotta *El helicóptero* y *Para inducir el espíritu de la imagen*. En el texto *Cómo se repitió a Masotta* Dora García explica que el primero de ellos fue *El helicóptero* en el contexto de la inauguración del centro Tabakalera en San Sebastián en septiembre de 2015 siguiendo los escritos del propio Masotta «Yo cometí un happening» y «Después del pop nosotros desmaterializamos», ambos de 1967, sin ensayo y tratando de ajustarse lo máximo posible a las palabras con las que lo describía su autor. Tras la repetición, la artista declaró que cuando la hija de Masotta encontró imágenes del happening

original, se sorprendieron de lo mucho que se parecían las imágenes a las tomadas cincuenta años después (García, 2018a, 2018b).

Para inducir el espíritu de la imagen fue repetida por primera vez en junio de 2016 en la Universidad Torcuato Di Tella de Buenos Aires. Según el relato de Dora García, del sonido ensordecedor que describiera Masotta no tenían mucha más información, así que debió de ser reinventado por el artista Jan Mech de acuerdo a la época y resultando, quizá, algo menos estridente que el de Masotta.

Una segunda repetición de *Para inducir...* fue llevada a cabo en el MUAC de México en marzo de 2017. En esta ocasión pudimos asistir en directo, estando también presentes amigos de Masotta que asistieron al happening de 1966. Comprobamos que, efectivamente, el sonido era soportable por una hora, de modo que aunque se podía abandonar la sala y a los intérpretes se les distribuían algodones para sus oídos, era posible permanecer en la habitación todo ese tiempo. Así que allí estábamos, un público acostumbrado a ver arte contemporáneo, a asistir a performances y happenings, confrontados con los actores lumpen de mediana edad.

Michelangelo Miccolis, quien hacía la acción realizada por el propio Masotta en 1966, vació el extintor ante nosotros creando una bonita imagen al combinarse con la luz de la sala. El público se miraba, miraba al lugar de la acción –que a estas alturas ya no se sabía dónde estaba– se sentaba en el suelo, permanecía de pie. Como señaló Manuel Borja-Villel con motivo de la exposición un año después en el MNCARS, asistíamos a la teorización sobre la construcción del acontecimiento y la audiencia de Oscar Masotta que después recorrería la película (García, 2018b, p.15) pero en esta ocasión poniendo el cuerpo y mediante la experiencia del propio acontecimiento.



Fig. 111 y Fig. 112 Dora García, *Para inducir el espíritu de la imagen*, happening de Oscar Masotta (1966). *Segunda Vez*, MUAC-UNAM, México, 18 de marzo de 2017. Fotografía de Nora Joung y propia.

Y como apuntábamos refiriéndonos a Masotta y al *happening* de *happenings* en el que contribuyó, también tras la repetición de *Para inducir el espíritu de la imagen*, el proyecto recibió algunas respuestas negativas:

(...) a algunos les pareció demasiado agresiva, a otros que podía haber sido más agresiva y un tercer grupo nos acusó de haber venido desde “la metrópoli” para aprovecharnos de Masotta y chuparle la sangre como si fuéramos vampiros, pese a que, durante décadas, nadie le había hecho demasiado caso, ni a él ni, sobre todo, a su obra artística⁹¹. (García, 2018b, p.147)

Resultaba curioso escuchar estos comentarios sin que pudiese ser visto, como ocurriera en el caso de la película de Gus Van Sant, desde la perspectiva de la repetición y la actualización, como algo igual pero distinto tal cual aquí apuntamos. Sea como sea, generar cuestiones «intranquilizadoras y desorientadoras» que obligan al espectador/lector a tomar partido, no es una respuesta molesta ni para Masotta ni para Dora García. Masotta lo indica de este modo en «Yo cometí un happening» de 1967: «Algo cambiaría: de crítico, o de ensayista, o de investigador universitario, me convertiría en happenista. No sería malo —me dije— si la hibridación de imágenes tuviera al menos como resultado intranquilizar o desorientar a alguien» (Longoni, 2007, p.196). También interpelar, cuestionar o desestabilizar aparecen en muchos de los proyectos de la artista y están presentes de una manera singular en *Segunda vez*. Las propuestas de Dora García, como los happenings de Masotta, son del tipo intelectual, contienen múltiples pliegues y recovecos, citas, referencias, *mise en*

⁹¹ Esto, como indica Dora García, a excepción del fundamental trabajo y la relevante investigación desarrollada por Ana Longoni e Inés Katzenstein.

abyme. Es por ello por lo que como reza una de sus *Frases de oro* (2001), para la artista, una obra, como una buena pregunta «debe evitar a toda costa una respuesta». De este modo, a través de sus proyectos, la artista no pretende tanto decir como insinuar, inquietar, animar a la lectura entre líneas, a un descifrar de tipo masottiano, y a tomar partido a través de aquello que se propone experimentar. Porque las propuestas y lecturas, tanto en Dora García como en Masotta, no buscan la participación, sino una experiencia que mueva a hacer implicar a quienes asisten o leen, a resquebrajar lo impuesto, reapropiarse de lo expropiado, pensar y hacer pensar.

«Creamos presente», dice Dora García en el mismo texto sobre cómo se repitió a Masotta, «cada acto de interpretación/lectura/adaptación lo convierte todo en presente de nuevo, donde la muerte no existe...» (2018b, p.151). Y tras asistir a la performance en el MUAC creo que es acertada tal declaración. La pieza, después de cincuenta años y aunque con otros matices y otras muchas capas de sentido, no perdía capacidad de incomodar, interpelar o provocar.

Ya en la última parte del texto sobre cómo se repitió a Masotta, García concluye que se hizo en una suspensión del tiempo y hace referencia a la palabra francesa *repetition*, que significa también *ensayo*, al análisis de Agamben sobre Guy Debord, a Kierkegaard, Nietzsche y Freud. «La idea de repetición tiene muchas acepciones» dice la artista en una entrevista, y todas ellas están en el proyecto y en el film: desde la repetición psicoanalítica que repite aquello que nos negamos a recordar, a la repetición como ensayo, la que tiene el sentido de reapropiarse del texto o la de tomar del pasado y proyectar hacia el futuro «colocando un hecho, un acontecimiento, al repetirlo, en una suerte de acronía, en un no-tiempo» (García, 2018d).

En definitiva, podemos referirnos a la repetición como un modo de hacer que algo suceda de nuevo, igual pero distinto, de aprender y aprehender desde dentro. Repetir

supondrá habitar, experimentar, pensar desde el interior, «vivir viviendo, ser siendo» (Garcés, 2013, p.12) para posibilitar la lectura de los espacios entre palabras y líneas, de «ese lugar vacío hacia el que toda formulación tiende y que es verdadero objeto del pensamiento» anunciado por Masotta.

IV. El complot.

La trayectoria de Masotta en su conjunto puede ser leída como un complot, si entendemos complot de la manera a la que nos referíamos según Ricardo Piglia en la primera parte de nuestra tesis —«grupos que se constituyen para planificar acciones paralelas y sociedades alternativas» (2006)—. En su texto sobre la teoría del complot Piglia cita a Arlt como el autor que transmite que hay que construir un complot contra el complot: «El sujeto siente que socialmente está manipulado por unas fuerzas a las que atribuye las características de una conspiración destinada a controlarlo y debe complotar para resistir el complot» (2006). Si, como hemos señalado, Masotta se veía a sí mismo en Arlt, la lectura que aparece ahora como evidente ante nuestros ojos es que Masotta urdía, efectivamente, un complot que pasaba por hibridar teoría y práctica, repetir y habitar las palabras —habitar al propio Arlt— e interpelar para implicar a quien asistiese a sus propuestas con el objetivo de resistir a un pensamiento impuesto y a un mundo cuyas posibilidades se muestran, según Garcés, como jaulas. ¿Acaso no puede ser considerada como complot la articulación de sus grupos sobre Lacan —al margen de la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA), y de la Universidad, sin ser médico, sin poseer título alguno—, o sus desestabilizadoras propuestas en el Di Tella, sus anti-happenings, su voluntad de confrontar, su marxismo heterodoxo? ¿Acaso no consiguieron una fractura, una grieta en la sombra, implicando además a un colectivo que cada vez fue mayor?

Por su parte, Dora García no solo toma como referencia a Masotta, sino también el relato de Cortázar, cuya trama gira en torno al complot para hacer desaparecer personas, y a Macedonio Fernández, en cuyo *Museo de la Novela de la Eterna* aparece la construcción de un complot. Para Piglia, en Macedonio Fernández —también en Borges y podríamos extenderlo a Cortázar— lo ficticio se vuelve real o produce efectos en la realidad hasta incluso conseguir, en su *Museo de la novela de la eterna*, que los lectores se vuelvan a su vez conjurados y cómplices de la conspiración secreta.

De algún modo, Dora García plantea en *Segunda vez* la presencia y discusión alrededor de Masotta y su trabajo en la vanguardia artística argentina⁹² provocando la reflexión sobre una época convulsa en ese y otros países latinoamericanos, así como sobre las particularidades de un colectivo de artistas que generaron un trabajo fundamental pero que, como se apunta desde el proyecto, no ha sido suficientemente considerado en el relato hegemónico de la historia del arte transmitido y generado desde Estados Unidos y Europa. Tal y como señala Luis Camnitzer en su libro *Didáctica de la liberación* (2009), lo que se trata es de rastrear las raíces y genealogías del conceptualismo latinoamericano dentro de su propia tradición, en lugar de tratarlo como un producto derivativo de las cosas que estaban de moda en Nueva York o en París. La pedagogía, la literatura o la política, junto con la imprecisión de las fronteras que las separan de las artes visuales, son fundamentales, según Camnitzer, para entender el conceptualismo latinoamericano y son elementos que recorren la figura de Masotta y el proyecto de Dora García.

⁹² Como se ha indicado con anterioridad, existen importantes investigaciones previas sobre este aspecto de Ana Longoni, Inés Katzenstein o Andrea Giunta, quienes han colaborado en el proyecto de Dora García y/o cuyos libros son la base de la investigación.

Podemos decir, pues, que el proyecto de García y la figura de Masotta sirven como vehículo para favorecer una relectura de las vanguardias, del conceptual, del happening o de la performance de las décadas de los sesenta y setenta, tratando de expandir una mirada descentrada que haga volver a construir nuestro relato. Se nos invita, en definitiva, a pensar, a experimentar, a reapropiarnos de lo que nos viene impuesto, ocupándolo para hacerlo nuestro. Y, efectivamente, también nosotros, lectores, asistentes, nos hemos convertido en conjurados y cómplices en un proyecto que se transforma y metamorfosea, toma distintas figuras y continúa por caminos autónomos y ajenos —sirva como ejemplo este estudio y su reflexión a partir de nuestra propia experiencia en la propuesta—. Bucear en el proyecto es hallar objetos encontrados. Hilos de los que tirar y a partir de los que descubrir nuevas preguntas. No existe un proyecto, sino muchos, y múltiples versiones se hallan en las lecturas de lo que no se ve, lo que permanece oculto, en la sombra, en los pliegues.

All my songs are protest songs. You name something, I'll protest about it.

Bob Dylan, conferencia de prensa en Mayfair Hotel, 3 de mayo de 1966.

3.3.2.2 *Las palabras y las cosas: una conferencia habitable.*



Fig. 113 Olga Martí, *Las palabras y las cosas: una conferencia habitable*, 28 de octubre 2017. Teatro Pradillo, Madrid.

I. Hacernos un mundo.

Las palabras y las cosas: una conferencia habitable (2017) es una propuesta que fue parte de las jornadas de investigación y creación *Hacernos un mundo*, que tuvieron lugar del 27 al 29 de octubre de 2017 en el Teatro Pradillo de Madrid y que fueron coordinadas por Óscar Cornago y Zara Rodríguez.

Por una parte, las jornadas nacieron vinculadas al número 9 de la Revista Efímera con la que compartía el título, de modo que surgieron como activación de los textos y propuestas que en ella aparecían. Esa edición de la revista, cuyo título completo era *Hacernos un mundo. Ficciones colectivas*, estaba compuesta por distintos artículos resultado de convocatoria pública y cuyo planteamiento conceptual apuntaba hacia

las artes escénicas como una forma de articular entornos colectivos sostenidos por comunidades temporales o instancias imaginarias. En ellas se abordaba el deseo de crear mundos y micromundos, sociedades de todo tipo que inventasen el presente, pero también reinventasen el pasado para multiplicar las posibilidades de ser y estar (Cornago y Rodríguez, 2017). Así lo indicaba Óscar Cornago en un dossier posterior a la jornada: no todo lo que sucede lo hace en la historia, también algo ocurre constantemente fuera de ella (Cornago, 2017b).

En la nota editorial de ese número de la revista, Rubén Ortiz (2017) apuntaba que el deseo de imaginar la aparición de cuerpos y discursos, la apropiación de espacios públicos y privados convirtiéndolos en comunes o la pregunta por el nosotros que emergía en los textos de esa edición no respondía, a su modo de ver, a un deseo de innovaciones artísticas de los creadores, sino a descubrir «cuál puede ser la potencia del arte en tiempos de la necropolítica, que no respeta ninguna frontera: geográfica, disciplinar o corporal». Lo que se mostraba en este número, explicaba, eran formas de crear nuevas composiciones estratégicas en las que el arte y las teatralidades también podían jugar un papel «modesto pero funcional». Hacer mundos es un proceso inacabado de errores, vacilaciones y contradicciones. «*Hacer mundos* es siempre vivir ensayándonos» decía Ortiz para finalizar su nota editorial. Y ensayar, podemos decir ahora tal cual vimos por medio del vocablo francés, es también repetir.

En segundo lugar, este número de *Efímera Revista* correspondía en realidad a un proyecto de investigación más amplio denominado *Las prácticas escénicas como forma social del conocimiento*, financiado por el ministerio de Economía y Competitividad y cuyo investigador principal era Óscar Cornago. «Hacernos un mundo» es descrito por Cornago como la segunda parada del proyecto, antecedida por una primera de reflexión crítica sobre el discurso de la participación en sus

formatos más evidentes y dirigidos (Cornago y Rodríguez, 2019). En la primera parada, conversar y habitar eran tomados como los dos polos desde los que reconsiderar las limitaciones de la participación y la posibilidad de revisarla desde construcciones grupales (Cornago, 2017a). Conversar es el nivel más básico y esencial de intercambio e interacción y, cuando consigue realmente ser un espacio de intercambio, dice Cornago, es un modo de habitar. Entonces, habitar y conversar son lo mismo, además de que ambas pueden ser consideradas relacionales y ambas apuntan a distintos tipos de autonomía.

La estación final en el proyecto de Cornago es un libro por título *Tiempos de habitar*, que se constituye como lugar donde, según el investigador, confluyen los recorridos. Entonces, tiempo, habitar, pero también ficción son los términos que sobrevuelan el proyecto, el libro y la jornada en Teatro Pradillo. Tiempo, como dice Cornago, porque es aquello que nos falta, porque es aquello que ha sido capturado por el trabajo, la producción y la aceleración. Habitar, porque es la «manera de construirnos desde lo sensible como parte de una dramaturgia inacabada de relaciones inestables con los entornos próximos y distantes en los que nos movemos» (Cornago y Rodríguez, 2019, p.33). Ficción, porque supone estrategias por medio de las cuales ensayar grietas impensadas. Porque el arte es un espacio de encuentro donde poder pensar e inventar mundos posibles. Podemos decir con Cornago, al concluir su texto sobre la jornada de Pradillo, que «Hacernos un mundo, es abrir agujeros en el tiempo» (Cornago, 2017b).

La conferencia habitable perseguía en resumen dos propósitos. En primer lugar pretendía exponer el contenido al que se refería el artículo de referencia publicado en la revista *Efímera* y por título «Investigar, Escribir, Colaborar» (Martí, 2017a). Este texto partía de mi propia experiencia como parte del proyecto *Segunda Vez* de la artista Dora García que hemos explicado anteriormente. En el artículo abordaba

algunas características que a mi modo de ver se encontraban tanto en el trabajo de Dora García como en el de Oscar Masotta y que conducían al deseo de poner el cuerpo en las palabras, de habitar los textos, de no reproducir clichés, de rehacer y reinventar. Como hemos visto, en ambos casos las propuestas de estos autores desbordan la presentación de un objeto estético para ser contemplado fruto de un sujeto único creador. Se trata de un modo de hacer cuyo objetivo es la oposición a un pensamiento impuesto y prefabricado –lo ya sabido–, que invita a pensar y a implicarse en este caso mediante la hibridación de teoría y praxis, el trabajo en grupos de discusión o una red de colaboración en la que el o la artista en ocasiones adquiere el papel de disparador. La repetición e imitación eran usados, tanto por Masotta como por *Segunda Vez*, como método de hacer presente un hecho para reapropiarnos de lo ya dicho y realizado.

En segundo lugar, mi propósito era hacer y decir de manera coherente a lo que se quiere decir, trasladando la escritura e investigación al espacio-tiempo a través de los cuerpos para que la habitasen, precisamente, a través de la conversación no guiada e informal. Esto pasaba por trabajar con el formato conferencia pero generando un texto desplegado, activado, que pudiese ser transitado por las personas que lo quisieran. Visto ya en el punto anterior el contenido de la conferencia, detengámonos en el siguiente subapartado en las características de las conferencias performativas.

II. Conferencias performativas⁹³.

Las conferencias dramatizadas o lecturas performativas, sea cual sea la combinación entre estos nombres y adjetivos, es un formato que se sitúa a medio camino entre el arte, lo académico o la escritura y que en los últimos quince o veinte años, está

⁹³ Este apartado toma fragmentos del capítulo publicado bajo el título «La página como espacio transitable» (Martí, 2017b).

experimentando un desarrollo y renovado interés. Como las conocemos ahora, se remontan a los años 60, en concreto a *Lecture on nothing* de Cage –leída por primera vez en 1949 en Artists’ Club de Nueva York pero no publicada hasta 1959 en la revista *Incontri Musicali*– y a otras posteriores de ese estilo, aunque sin duda la raíz podría buscarse en décadas anteriores. Además de las lecturas de Cage, suele citarse a Robert Morris, pero también a Gustav Metzger, La Monte Young, Walter de Maria, Henry Flynt, Dan Graham, Joseph Beuys, Robert Smithson o Andrea Fraser entre otros. Cada uno de ellos puso el foco de atención en uno u otro de los aspectos de la conferencia, ya fuese el público, el lenguaje o la crítica al sistema institucional.

Para tratar de esclarecer aquello a lo que nos referimos, aun teniendo en cuenta que existe una gran heterogeneidad y el término engloba diversidad de prácticas, podríamos decir que el común denominador es el uso del formato conferencia, ya sea por parte de artistas u otros agentes culturales, pero subvirtiendo algunos de los códigos académicos que le acompañan: desde el papel del que habla a la actitud del oyente con la intención de involucrarlo (Oliveira, 2014). La conferencia performativa rechaza las formas convencionales de entender el conocimiento como acumulación pasiva de información, ideas o teorías y se centra en la información y el uso del lenguaje y de la voz como generador de discurso. Se trataría, de manera muy simplificada, en una forma de convertir un discurso en una obra de arte.

Aunque el discurso y la palabra sean el centro de la acción, en algunas propuestas se hace uso de elementos como imágenes y otros dispositivos, generando una red compleja de múltiples significados. Con ello se acerca, por un lado, a una forma educativa y, por otro, a las artes escénicas y al mundo del espectáculo.

En la mayoría de los casos se pone el énfasis en el proceso, de manera que hay quienes se niegan a hablar de pieza como algo terminado y prefieren el término *investigación*.

Efectivamente, cuando se habla de la conferencia performativa la idea de investigación y proceso aparece de manera reiterada, pero también, de nuevo, la idea de experimentación, puesto que, como decimos, es un formato que quiere ir más allá de lo codificado.

La reunión o la cita que conlleva es otro de sus componentes destacados, situándola, como indica Marc Caellas (2015), «en una línea de pensamiento político contemporánea, que aboga por formas de intercambio en las que trabajemos de manera conjunta, superando actitudes individualistas». La conferencia y otros formatos como las conversaciones, apuntan hacia la crítica de la sociedad y la cultura contemporánea, siendo palpable cierta resistencia hacia la convención, al canon, al status quo e incluso la resistencia ante el objeto (Oliveira, 2014, p.19). Se trata, en definitiva, de una práctica artística expandida para releer el mundo, que no explica, ni trata de llegar a ninguna conclusión ni está cerrada, sino que nos ayuda a pensar a través de una suma de todos sus componentes.

De alguna forma, esta puesta en acción de aquello que está escrito, esta encarnación, nos remite a los documentos como espacios vivos de los que hablara Lepecki y también a la voluntad de poner el cuerpo y hacer propias las palabras que mencionamos cuando tratamos la repetición. Las conferencias performativas son en este sentido volver a hacer lo que estaba en palabras o, al menos, activarlas, haciéndolas propias, entendiendo desde dentro para acabar con fórmulas precocinadas y clichés.

Podemos ver claramente esta búsqueda en el trabajo de algunos artistas de distintas épocas. Detengámonos primero en la figura de un artista que empezó a trabajar en los años sesenta, el artista Isidoro Valcárcel Medina, el cual ya ha aparecido relacionado con el gesto mínimo e improductivo. Porque, aún siendo conscientes de que podríamos nombrar a muchos artistas más que han trabajado de manera específica en

esta área, es nuestro interés y deseo destacar el trabajo de este artista en este campo, que no es otro que uno entre sus múltiples facetas que enlazan con nuestra investigación, al considerar que su concepción de estas manifestaciones apunta directamente y auna todo aquello que también aquí intentamos describir.

Entre las lecturas de carácter performativo, destacaremos una propuesta que fue llevada a cabo en la exposición *Fuera de Formato* en el año 1983 y que puede considerarse su primera incursión en este tipo de propuestas. Se trataba de *Coloquio-Conferencia*, en la que no había tema ni preparación alguna sino que se esperaba que entre todos se pudiese hablar de algo. Al inicio de la acción Isidoro Valcárcel Medina decía: «Buenas tardes, queda abierto el coloquio». De esta manera pretendía, en primer lugar, dar a los espectadores el protagonismo que él les reclama en el arte pero también, en segundo lugar, que el coloquio-conferencia se convirtiese en una experiencia en la que se pudiese «hablar de lo que no se sabía un instante antes de empezar» (Valcárcel-Medina, 1994, p.38), algo que él mismo confiesa haber pregonado y defendido tiempo después.

Otro ejemplo de Valcárcel Medina de esta voluntad de aunar lo imprevisto con el reclamo de una actitud protagonista y no pasiva del espectador en una pieza de tipo conferencia, es un casi invisible discurso, como la conferencia sobre nada de Cage o la conferencia sin nadie que Enrique Vila-Matas pensaba para su intervención en la Documenta de Kassel. Se trata de *El discurso sigue su curso* (1993) en la cual el artista transitaba por las calles de Granada y leía un minuto de la conferencia que tenía preparada a alguien que encontraba en su camino. Después, a otra persona le leía otra parte de su conferencia y así sucesivamente, de modo que ninguna de las personas escuchó la conferencia entera ni se produjo intercambio alguno entre quienes escucharon.

A Isidoro Valcárcel Medina le interesa del formato conferencia la parte humana que conlleva, «casi fraternal» utilizando sus palabras, puesto que si bien las personas acuden para oír a alguien, al final, en ocasiones, se les puede conceder el derecho a intervenir, incluso como en las suyas, el total protagonismo. Pero además, como en tantas otras de sus propuestas, las conferencias son reducidas a una extrema austeridad y simplicidad y, desde esa posición sencilla, revelan con ironía pero también con rotundidad el absurdo de muchas de las convenciones. En este sentido, su objetivo coincide con la voluntad de romper con la normatividad y la obviedad de muchos de los y las artistas citadas, o con el deseo de vacío y necesaria encarnación o experiencia. Esto enlaza con algunos conceptos habitualmente utilizados y vinculados al artista y su trabajo, como el de *arte inesperado*, aquel que surge de manera imprevista, que se encuentra en los actos de nuestra vida cotidiana y que se sitúa frente al mundo de lo esperable o del mundo y el arte previamente catalogado; o el de *crear lugares habitables*, dos palabras que le han acompañado a lo largo de su trayectoria de un modo u otro. En cierto modo, estos conceptos convergen con el de los artistas que esperaban superar el arte desde el propio arte en su disolución con la vida y, a su vez, la unión vida-arte con una necesaria reflexión crítica desde la que partir. Se trata de crear situaciones que nazcan de posturas conscientes frente a la institucionalización del arte, la oficialización de la acción o la conformidad del mercado y de muchos sectores, suponiendo ese nuevo protagonismo del espectador que Valcarcel Medina una y otra vez reclama, que también nosotros hemos señalado y que nada tiene que ver con imposición ni obligación en cuanto a su forma de participación.

Esta relación que propone Isidoro Valcárcel Medina con el espectador, a quien encuentra de manera inesperada y a quien otorga el protagonismo, es un elemento que también se da en algunas de las propuestas de Dora García como en *La Esfinge*,

Los profetas, *Los Romeos* o *The Messenger*, performance, esta última, en la que una persona aprendía de memoria un texto en un lenguaje que le era desconocido y debía tratar de encontrar a alguien, recorriendo la ciudad, que pudiese entenderlo y traducírselo. La filmación de sus encuentros y el diario hablado y escrito de quien aprendía el texto (actor/actriz) formaban parte de la pieza.

Efectivamente, Dora García utiliza las palabras o los textos y los pone en acción, o introduce las conferencias como parte de sus proyectos expandidos. En piezas como *Real Artists don't have teeth* (2009) un orador/actor, como si fuera teatro dentro del teatro, se interpreta a sí mismo así como a los personajes que cita en su conferencia – Jack Smith, Lenny Bruce y Antonin Artaud–, cuya peculiaridad es el mal estado de sus dientes. Una pregunta emerge de la conferencia: «¿son los artistas peligrosos para el *statu quo?*» a lo que responde de algún modo el monólogo cuando finaliza: «Concluamos pues: los artistas de verdad no tienen dientes, y por tanto, no pueden morder» (García, 2018b, p.98).

En términos generales, Dora García elabora situaciones en las que aparece una escritura en proceso, llevada a cabo por personas, conscientes de ello o no, actrices/actores o no, que se encuentran en un espacio y tiempo determinado. Páginas por lo tanto transitadas, textos abiertos y en desarrollo, donde la relación que se establece entre el autor, la obra y el público cobra un papel esencial.

En 2016 asistí a una de sus propuestas en el café de Centrocentro Cibeles de Madrid. Se trata, esta vez, de un café dentro de otro café cuyo nombre es *The hearing voices Café*⁹⁴. El proyecto consiste en un lugar de encuentro para personas que oyen voces,

⁹⁴ Véase: <http://thehearingvoicescafe.doragarcia.org> ; <https://elcafedelasvocesmadrid.wordpress.com/2016/09/23/se-alzo-una-voz-y-una-pregunta-en-la-sala-se-puede-hablar-de-voces-la-respuesta-emergio-como-un-rugido-por-supuesto/#more-120>

sus amistades y otras personas interesadas, con el objetivo de convertirse en un espacio de intercambio y desestigmatización. Allí una persona, el rapero Pedradas, cantó una pieza al inicio y el final de su primer disco-libro con título *Poesía moderna sobre la psicosis*. Más tarde se utilizaron frases previamente propuestas por varias personas basándose en palabras que, a su vez, habían sido sugeridas a través del blog del proyecto. En este intercambio de ideas y experiencias lo primero fue el extrañamiento, lo segundo, de alguna manera y utilizando las palabras de Valcárcel Medina, algo fraternal. Este peculiar café tiene lugar en distintas ciudades, y le acompañan publicaciones en blogs y un periódico online en el que se van describiendo los encuentros.



Fig. 114 Dora García, *El café de las voces*, 2014-... Centrocentro Cibeles, Madrid, 2016. Fotografía: Dora García.

También las charlas y conferencias, y con ello la cita, fueron parte fundamental del proyecto que Dora García realizó para la 54 edición de la Bienal de Venecia, en 2011, titulada *Lo Inadecuado*, o de su proyecto *The Joycean Society* (2013), documental sobre un grupo de personas que han estado leyendo el libro *Finnegans Wake* de Joyce juntos, una y otra vez, durante treinta años. En otras obras, como *Instant Narrative* (2006), se puede hablar de un texto en construcción que se genera en la acción misma y donde el espectador se convierte en el objeto o personaje de aquello que el actor escribe. Otras de sus propuestas, como en el caso de *El Reino* (2003), consisten en el camino opuesto, puesto que la artista escribe antes una novela sobre lo que sucederá en la muestra. Los actores deberán hacer realidad este texto siguiendo las directrices a modo de partitura, convirtiéndose, de nuevo, en una nueva novela en progreso, cuya página es el espacio y los espectadores, coescritores del juego.

De los artistas que han trabajado con conferencias performativas quisiera destacar dos casos más. De una parte, Xavier Le Roy y su conocida propuesta *Product of circumstances* de 1999, en la que trata, a modo de conferencia performativa autobiográfica, analizar las circunstancias que han construido su subjetividad y viceversa. A través del cuerpo y las palabras narra su formación como doctor en biología molecular, el camino paralelo iniciado en clases de danza, y revela las razones por las que abandona lo primero para decantarse por la danza y la coreografía, donde la producción o proceso y el resultado no se diferencian de manera clara (Lozano, 2018). Para Le Roy, en la investigación científica hay una necesidad de buscar resultados, de manera que el proceso está instrumentalizado: «Yo relaciono la ciencia con cierta visión del mundo, con cierto deseo de explicar el mundo y –estoy tentado a decir– de controlarlo. La ciencia, finalmente, en su intento por objetivizar las cosas, debe producir cierta ficción para relacionar todo aquello que experimentamos» (Le

Roy, 2018). A diferencia de la ciencia, para Le Roy el arte es experimentación no instrumentalizada, es hacerse preguntas.

En referencia al título, Le Roy se refiere a las circunstancias como algo que puede ser inevitable, puesto que no tenemos opción fuera del capitalismo, pero también construidas por el artista: «hay maneras de producir situaciones donde estas cargas se pongan en cuestionamiento. Que no harán que el capitalismo se convierta en otro sistema, pero que crearán cierto tipo de islas, momentos donde podamos comportarnos de otra forma» (Le Roy, 2018). Tal y como propone Marija Krtolica en la página web de Le Roy, la conferencia se convierte en espacio de investigación filosófica que aborda de forma sutil a través de microacciones las formas en las que las jerarquías y el control operan en la sociedad actual y la manera en la que la racionalización apoya esas jerarquías (Le Roy, 1999).



Fig. 115 Xavier Le Roy, *Product of circumstances*, 1999. Fotografía: MoMA.

Simultaneidad de discurso físico e intelectual en la misma persona también lo encontramos en el bailarín Aimar Pérez Galí. En su conferencia *Sudando el discurso* de 2013 –y en el libro que la acompañará dos años después– Pérez Galí parte de la pregunta que lanza Gayatri Chakravorty Spivak en 1985 y que ya apareció ¿Pueden hablar los subalternos? Si para Spivak el subalterno es un objeto mudo, posicionado al margen de la agencia, Pérez Galí hace ver que el bailarín ha sido tradicionalmente considerado eso, «un sujeto sin capacidad de enunciación ni acción, el cual ha sido relegado a objeto donde proyectar los deseos y fantasías heteronormativas burguesas» (Pérez Galí, 2013). El artista asume entonces que el bailarín es el sujeto de subalternidad en las artes contemporáneas en general, de modo que transforma la pregunta de Spivak en ¿Pueden hablar los bailarines? (Pérez Galí, 2013).



Fig. 116 Aimar Pérez Galí, *Sudando el discurso: una crítica encuerpada*, 2015. Mercat de les Flors, Barcelona. Fotograma de vídeo.

Sudando el discurso explica estas ideas, pero lo hace no solo mediante la palabra, sino a través de su cuerpo, el cual entiende como un archivo vivo: «...su práctica, tanto física como conceptual, sólo se puede comprender desde la óptica de su cuerpo. O, como dice el propio artista, desde el discurso del bailarín. Del mismo que lo suda y habla» (Montornés, 2013). El cuerpo de Aimar Pérez Galí es palabra, y su palabra es, como el mismo dice, *encuerpada*. Cuerpo y palabra ensayan, de manera clara en esta obra, actos de habla.

Y quizá sea adecuado nombrar un proyecto que me parece perfecto para concluir este apartado por tomar parte muchos de los y las artistas citadas y por suponer una forma distinta de actualización o repetición del relato. Se trata de *18 fotografías y 18 historias*, un proyecto curatorial de Bulegoa z/b en diálogo con *If I Can't Dance I Don't Want To Be Part Of Your Revolution*, ubicado en Ámsterdam, a partir de *Performance in Resistance* de Isidoro Valcárcel Medina⁹⁵. *Performance in Resistance* es el proyecto que Valcárcel Medina realizó como respuesta a la invitación en 2010 de *If I Can't Dance* ... como parte de su proyecto *Performance in Residence*, un programa que estudia e investiga performances del pasado desde la perspectiva de la práctica actual. En su *Performance in Resistance* se muestran 18 fotografías correspondientes a 18 acciones de Valcárcel Medina en diferentes ciudades entre 1965 y 1993. Acciones de las que en muchas ocasiones no había registros, por lo que las fotografías, tomadas por Rocío Areán Gutiérrez, se sitúan en el lugar incierto entre la memoria, la imaginación, lo ficticio y la reconstrucción.

18 fotografías y 18 historias fue un libro y una serie de *paradas* o encuentros en distintas ciudades, desde Ámsterdam a Bilbao, Barcelona, París o Londres. En cada

⁹⁵ <https://bulegoa.org/18-fotografias-y-18-historias>

parada, una serie de invitados elaboraban a partir de las fotografías un relato en un giro más de actualizaciones, interpretaciones, de juego entre la acción y la palabra. Entre esos invitados, Aimar Pérez Galí, Dora García, pero también Esther Ferrer y tantos otros. En cualquiera de las sesiones Isidoro Valcárcel Medina, se mantenía disponible al teléfono, por si les surgía alguna pregunta a los invitados –también llamados agentes o narradores– o al público. El proyecto funcionaba como un dispositivo itinerante productor de relatos en base a lo que cada lector o espectador creía o quería ver. Historias mediadas e imaginadas de acciones vueltas a hacer para la cámara en base a los recuerdos de lo que fue.

III. La conferencia habitable.

Enmarcada por el proyecto *Segunda Vez* y por mi investigación personal, el 28 de octubre de 2017, en el bar Evboca de Madrid, local de pinchos orgulloso, entre otros, de su galardonado *tigretostón*, tuvo lugar la conferencia *Las palabras y las cosas: una conferencia habitable*.

Como avanzamos, el objetivo era plantear un contenido y hacerlo de manera coherente a la información, a nuestros objetivos y a la investigación en marcha, alejándome –esta vez yo– de lo consabido y abriendo la conferencia de modo que no fuese impuesta desde una instancia incontestable superior o, como se refirió a ella Óscar Cornago, que no «cayese de arriba, igual que la historia, envuelta en la autoridad que impone un lenguaje y unos modos» (2017b).

Así, en una especie de experimentación propia de un texto que necesita y se convierte en cuerpo, y de la voluntad de alejamiento de lo retórico, el bar, a unos metros del teatro, fue el lugar escogido para llevar a cabo mi plan. El bar, el restaurante o el café, es un lugar cotidiano donde las conversaciones y opiniones pueden fluir de una manera natural, donde no existen pautas de comportamiento preestablecidas ni jerarquías, y

donde un formato académico, como una conferencia, puede explorar nuevos caminos alejados de la norma. El bar, además, citaba con la acción el contenido del artículo de investigación en el que se basaba la propuesta, ya que allí se explicaba que Oscar Masotta también escogió en muchas ocasiones, a partir de los años sesenta, tanto en Buenos Aires como posteriormente en Barcelona, los bares y cafés como lugares privilegiados de debate e intercambio de ideas.

De este modo, al entrar al bar, la televisión del bar Evboca, situada sobre las cabezas de los asistentes, emitía un vídeo en el que yo misma leía una conferencia al modo habitual sobre modos de acción, ya fuesen con cosas o con palabras. Allí se escuchaban citas a trabajos de la artista Dora García, de *Segunda Vez* o de Oscar Masotta. Y, aunque el volumen no era demasiado alto, al inicio, esperando como estaban todos a que algo sucediera, las palabras desde ese pequeño televisor y el silencio fueron los protagonistas.

Mientras, un mapa con conceptos, palabras y referencias se desplegaba y envolvía, literalmente, a los asistentes. Se les ofrecían bebidas y habían visibles rotuladores por si a alguien le surgía la necesidad de añadir, tachar o rasgar alguna parte de un mapa que podía imaginar creciente y creciente. Sobre la barra, junto a los pinchos y vasos, o en las mesas-barra del lugar, habían depositados libros que habían sido utilizados o tenían alguna relación con el texto que se escuchaba. Libros anotados, subrayados, con sus páginas marcadas, con folios o incluso fotografías entre sus hojas. El bar funcionaba literalmente como conferencia abierta, como *lugar habitable*, desmontada en sus componentes y en el que, como defendiera Valcárcel Medina, no se sabía muy bien qué iba a suceder.

Pero aunque esta fue la tónica de los primeros minutos, pronto las palabras de la conferencia al uso televisada terminaron siendo un murmullo suave a quien nadie

prestaba demasiada atención. Las personas se miraban, bebían algo, escudriñaban en los libros, se deslizaban suavemente en el espacio e iniciaban un intercambio de palabras. Y por encima de todo ello, un cierto extrañamiento e incomodidad, un no se sabe muy bien qué, un algo, como en las grandes pausas desconcertadas (Gómez de la Serna, 2010).



Fig. 117 y Fig. 118 Olga Martí, *Las palabras y las cosas: una conferencia habitable*, 28 de octubre 2017. Teatro Pradillo, Madrid.



Fig. 119 Olga Martí, *Las palabras y las cosas: una conferencia habitable*, 28 de octubre 2017. Teatro Pradillo, Madrid.

La conferencia habitable fue una cita en la que no pasaba, en realidad, nada. O, más bien, donde era precisamente la cita lo que importaba. Una conferencia en la que no había tampoco público. O, más bien, el público, desconcertado, era confrontado consigo mismo a partir de acciones mínimas como leer, pensar, escuchar, hablar o simplemente estar. Tampoco hubo en la cita autor ni conferenciante alguno a quien atender. En su lugar, me convertí, así lo expresaba J. Alberto Conderana, en «deconstructora de conferencias y hacedora de espacios parlantes» (Conderana, 2017).

En definitiva diría que, posiblemente, aquello que definió la conferencia habitable sobre palabras y cosas, aquella especie de oasis temporal y efímero, fue el desconcierto, el vacío y la pausa. Fue también la experiencia, la presencia, la cita, lo que está por hacer. Precisamente a su indefinición se refirió Óscar Cornago, describiendo la situación generada en la conferencia habitable de este modo:

Mientras unos miraban el vídeo, y otros se perdían en el mapa, que nos había invitado a intervenir añadiendo, tachando o cambiando, y otros ojeaban un libro y otros simplemente tomaban algo, el imaginario escénico de la conferencia, como una ficción legitimadora de una forma de saber, se hacía y se deshacía en la misma situación que había provocado, un tanto confusa, indefinida y por hacer, como si finalmente lo que la conferencia estuviera diciendo fuera que la conferencia es esto, es aquí, es esta situación y sois vosotros mientras me oís y lo que está pasando, otro mapa, no ya de palabras, sino de gente que encajaba y no encajaba dentro de aquella espiral. (Cornago, 2017)

Habitar, sea un mundo, una pieza, pero también unas palabras es «interrumpir el sentido del mundo» o «abrir los posibles» como Marina Garcés dice en ocasiones. La palabra habitar conecta un pasado con un presente, pero no para repetirlo sin más, sino para reinventarlo y hacerlo nuevo. No solo se trata de situarnos en el mundo (esa es la definición de habitar en cualquier diccionario), sino de inventarnos un mundo y reinventar el pasado para un futuro que no se convierta en jaula. Se trata de irrumpir el relato ya generado, abrir agujeros en la realidad, atravesarla y desbordarla. Yo creo que ya somos complotados a través de vacíos y mínimos pero determinados actos de habla.

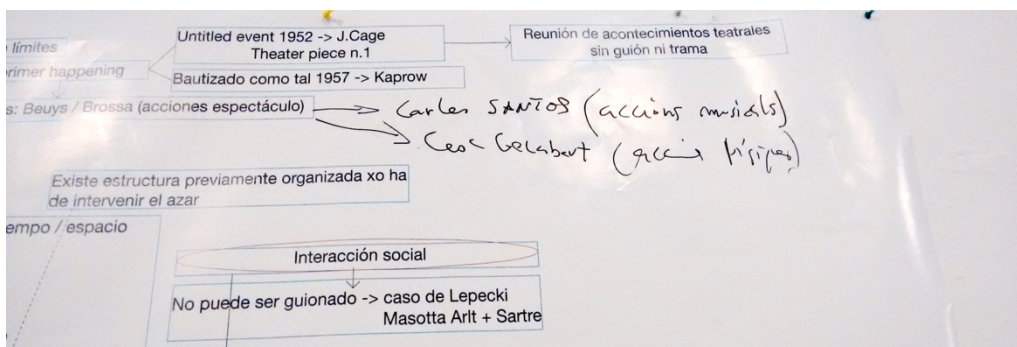
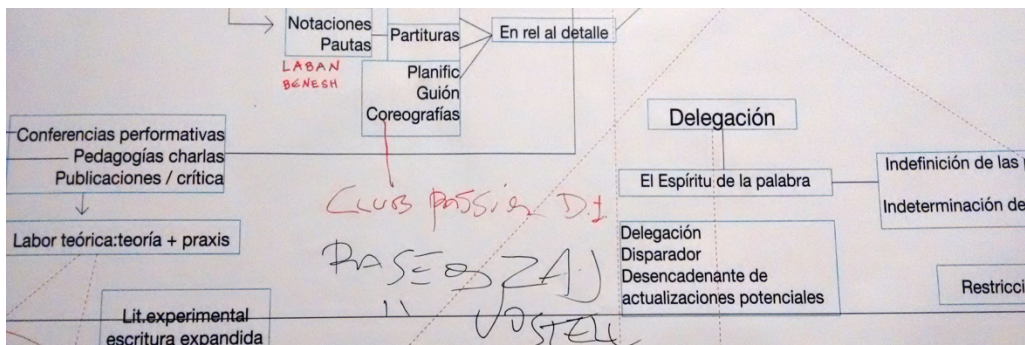


Fig. 120 y Fig. 121 Olga Martí, *Las palabras y las cosas, una conferencia habitable*, fragmentos del mapa intervenido.

3.3.3 Conclusión parcial: la insubordinación del sentido.

Repetir es crear presentes, posibilitar futuros y reescribir pasados. En este sentido, efectivamente, podríamos concluir que volver a hacer es una insubordinación del sentido que venga ya dado, de un relato ya escrito sin nosotros pero con vocación de ser perpetuado. Repetir es habitar.

Las acciones a las que nos hemos referido, desde Oscar Masotta a Dora García, las de Isidoro Valcárcel Medina, Xavier Le Roy, Aimar Pérez Galí o nuestra propia conferencia habitable, tratan de poner el cuerpo en las palabras con la intención de pensar y hacer pensar desde dentro, apresando y descifrando aquello que acontece y se dice, en una experimentación que se realiza en el momento de su ejecución sustentada por una dialéctica abierta.

Esto implica entender que las prácticas performativas, con su desaparición, posibilitan en la repetición la reescritura, la destrucción de supuestos fijos y la búsqueda de nuevas energías. También que ni restos, registros, ni archivos, ni tampoco textos, ni teorías son espacios muertos. Y esto es importante para la relación teoría-praxis que aquí defendemos: no son espacios cerrados sino disparadores, lugares de ensayo que estimulan y formulan preguntas a replantear.

La producción artística, y en concreto las prácticas vinculadas a la experiencia y la acción en vivo, tienen la capacidad de forjar mundos, micromundos o islas. De una parte los creadores no parecen tan interesados en plantear innovaciones artísticas y rupturas formales cuanto en generar espacios de experiencia compartida que abran posibles. Es por ello que estas producciones continúan siendo atravesadas por el gesto desmaterializador como posición estratégica. Actos que están en contra de todo, o al menos en contra de todo lo que se muestra como obvio y único en la realidad de la movilización global. Happenings contra happenings, acciones contra el moviismo,

conferencias contra conferencias. De otra parte, como decía Dora García, los artistas reales son desdentados, de modo que no pueden morder. A pesar de ello, tal como sugería Rubén Ortiz, el arte juega un papel modesto pero funcional, discreto y poco espectacular en cuanto a su resultado transformador, pero que puede contribuir a la transformación silenciosa, lenta pero eficiente y duradera anunciada por el pensamiento oriental.



PARTE III. FINAL

CONCLUSIONES

Conclusiones finales: Here they are again, folks!

Si en algún momento se afirmó que la vida era un baile y que para vivir solo se tenía que saber bailar –los libros y *merchandising* con lemas de autoayuda suelen repetir esta consigna para levantar los ánimos–, ahora podemos afirmar que ese baile es hoy un maratón de danza y resistencia en toda regla. Lo mismo sucede con una frase recurrente de Samuel Beckett, «baila primero y piensa después» se afirma. Y no es que no sea ese el orden natural, tal y como sigue diciendo la cita, lo que sucede es que en el maratón solo hay lugar para lo primero, para moverse y no desencajar. Y si se piensa, es posible que suceda lo que a Gloria y Robert.

El maratón de Gloria y Robert en la película *They shoot horses, don't they?*, conocida como *Danzad, danzad, malditos*, nos ha servido en nuestra tesis para realizar un recorrido que parte de una sensación, la del malestar, y de una observación, la del

crecimiento del coro de voces agotadas que entonan, una y otra vez y cada vez son más, su preferiría largarme, preferiría no hacer y no continuar. Un coro de voces en una sociedad, la nuestra, cuyo guion parece ya estar escrito como expresara Gloria. Un mundo pautado, al que nosotros hemos denominado como el mundo de lo esperable y que, aunque promete libertad y oportunidad, termina convirtiéndose en prisión.

Como en las películas de detectives o de intrigas nuestra tesis se transforma en indagación tras la pista, indicios y huellas de un caso del que formamos parte como sujetos en general y como artistas en particular. Más que culpables, lo que buscamos es entender. Y hemos tratado de hacerlo desde la praxis y la teoría, esto es, desde la práctica artística y reflexionando sobre ella, de manera que, tal y como decía Xavier Le Roy o Aimar Pérez Galí, quizá deberíamos hablar no tanto de investigación como de experimentación abierta que huye de ser instrumentalizada, que es *encuerpada*, transformándose en lugar que nos permita hacernos preguntas y cuestionar. Así pues, la tesis ha sido el resultado de la convergencia de práctica artística, proyectos y estancias de investigación, de laboratorios de intercambio, de conversaciones, de colaboraciones docentes, encuentros, artículos, escuchas y lecturas puestas a dialogar. En este sentido, el presente documento y el proceso de indagación, como las partituras y archivos de performance, ha sido y es un agente vivo o campo de posibilidades inacabado y por hacer como vimos que lo entendían Tim Etchells o André Lepecki.

Para dibujar un mapa preliminar de nuestro campo de investigación, en primer lugar caracterizamos la sociedad contemporánea y su necesaria subjetividad en relación a la acción, el movimiento, el trabajo y la productividad o la hipervisibilidad, elementos herederos de la modernidad y la sociedad del espectáculo y que hoy forman parte de la movilización global y de la sociedad terapéutica a la que alude Santiago López Petit y el colectivo Espai en Blanc. En este sentido, no solo asumimos que la modernidad,

como defiende Lepecki en *Agotar la danza*, es un modo de subjetivación caracterizada fundamentalmente por el movimiento, sino que además no hay otra opción. La realidad única de la movilización global no deja lugar a la anomalía, a lo diferente, a lo alternativo, hace que todos nos situemos y encajemos dentro del vientre de la bestia y que seamos cada uno y una de nosotras quienes nos encarguemos de gestionar esa vida allá adentro.

Además, estudiamos que aunque siempre ha habido formas de rechazo, la retirada es hoy, de entre esas formas, uno de los modos más eficientes por no participar, como sí ocurre en la confrontación, en aquello que se pretende rechazar. Propusimos entonces el rechazo por retirada como una fuga o exilio, y nos acercamos al modo en el que esas fugas y rechazos se han dado con anterioridad en la historia del arte. Descubrimos que efectivamente la historia del arte es una historia de escapadas y autoexclusiones, las vinculamos a un momento histórico, los años sesenta, el conceptual y la desmaterialización, momento en el que surge la performance, y las identificamos, en palabras de Lucy R. Lippard, como intentos de escapada frustrados, de manera que este punto nos sirvió y estimuló al planteamiento de las cuestiones a examinar y al establecimiento de nuestros objetivos e hipótesis de partida que podemos condensar así: que la pulsión de reducción en prácticas performativas contemporáneas responde a una acción de rechazo, por retirada o reducción, a condiciones actuales de ser y estar. Pero ¿válidas? ¿transformadas? ¿ya neutralizadas e inocuas? En definitiva, nos propusimos rastrear las prácticas de reducción o desmaterializadas en el arte contemporáneo, en concreto en las prácticas de tipo performativo, herederas de las que son señaladas por Lippard y surgen en un contexto determinado en los sesenta tratando de comprender su sentido, su especificidad, sus motivaciones o el lugar que

ocupan en el sistema cultural actual, de modo que pudiésemos confirmar o refutar nuestra hipótesis inicial y responder a los objetivos y cuestiones planteadas.

Abordamos el estudio a lo largo del segundo bloque apoyándonos en dos conceptos: la idea de desmaterialización de Marcelo Expósito y la de Idiorritmia de Roland Barthes, así como del programa que a partir de este concepto se lleva a cabo desde 2017 en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona. En el primer caso, la desmaterialización se entiende como un tipo de acto de habla, de performatividad, gestualidad, expresividad antimonumental y antiautoritario, un gesto de ruptura, de reducción si se quiere, que rompe con lo anterior para construir un escenario nuevo. El concepto de Idiorritmia es igualmente antiautoritario, antihegemónico y antijerárquico que, tal como se concibe en el programa del MACBA, deja a un lado la idea de movernos juntos por la voluntad de preguntarnos qué nos mueve, *performando* o ensayando lo social y lo colectivo e investigando en el potencial del cuerpo y de la desmaterialización como modo de construcción de imaginarios.

A partir de aquí, en las propuestas propias y en las de otros creadores y creadoras detectamos distintos componentes a destacar.

En primer lugar que **el malestar** es un punto de arranque, consciente o no, de la retirada, ya sea de uno mismo ya sea a través de la obra. La retirada de uno mismo es un deseo y necesidad de reducción o desaparición activa que puede acompañar a las anomalías y que puede transformarse, en la línea de los protagonistas de Pollack, en suicidio, disminución, alejamiento, detención en la producción u ocultación. Es una crisis de la presencia que en ocasiones no está politizada y produce dolor y fatiga pero que, como determinaran Marc Caellas y David G. Torres refiriéndose a los casos más dramáticos, demuestra con contundencia el absurdo de nuestras vidas y la crisis del individuo. Ese malestar o derrumbe se traduce en estado que paraliza, que ha sido

denominado como blancura, cansancio y que nosotros hemos llamado un espíritu del atónito. Pero ese estado lo vimos a su vez como potencialidad, dado que en la **detención** también se posibilita la **conciencia**, una especie de desesperación lúcida y a partir de ella una posible, eficiente y transformadora acción. En la detención comprendimos, como el primate de Kafka, que cuando la realidad es única no se trata tanto de alcanzar la libertad cuanto de hallar alguna salida que no ahogue, que deje mover los brazos más allá de la jaula o que al menos permita crear una **grieta** en lo que describimos como vientre de la bestia. En la detención creemos que puede surgir ese deseo que abra bifurcaciones.

Ensayamos así planificaciones fugitivas fuera, pero también dentro de la práctica artística, puesto que el arte lo vimos como un lugar que puede ser, al tiempo, lugar de retirada y de ficción en el sentido de fingir en tanto que forjar, resistiendo la realidad impuesta por el invasor y reconfigurando y creando realidades alternativas.

Examinamos la reducción esta vez a través de la práctica artística vinculándola a una dialéctica de destrucción-construcción, que trataba de terminar con formas de hacer y pensar precedentes para proponer escenarios distintos y todavía no imaginados. Entre las distintas acciones, nos interesamos por aquellas que adoptaban una forma sutil y tenue, vinculadas al pensamiento oriental y a la transformación silenciosa y que no son por ello menos rotundas. Propuestas que en una primera concreción evaden el imperio del ojo apostando por piezas en las que no hay nada para ver, de procesos invisibles y acciones mínimas, de escenas vacías o en la oscuridad. En este sentido las entendimos como la necesaria **pedagogía de la mirada** en la que el ojo pueda volver a **aprender a percibir y mirar**. Obras que apuntan hacia la atención, la percepción ampliada o la contemplación. Pero también, en una segunda concreción, obras que encarnan la preferencia por el no hacer *bartlebyano*, que optan por la inacción, la pura

manifestación que hace opaco el cuerpo, el movimiento lento y mínimo y la improductividad, vinculada al aburrimiento, el juego o la idiotez. Propuestas de reducción de la acción que en un momento de agitación insípida, hoy, como en la década de los sesenta, se convierten de nuevo en herramienta y en necesidad.

Expusimos propuestas frágiles, vulnerables, que en su proceso afectan y se dejan afectar. Artistas y obras que en ocasiones tratan de apresar el tiempo, de reconquistarlo, que se sitúan en un lugar liminal que apunta, según el caso, a aquello que nos falta, a aquello que desaparece, a lo invisible que tenemos frente a nuestros ojos, a lo que podría ser de otro modo, y que en ocasiones se convierten en invitación a imaginar. Identificamos entonces, que todas estas propuestas son, de manera evidente, una voluntad de retirada que apunta al **absurdo del imperativo de la productividad, del rendimiento y el movimiento** impuesto como forma normalizada de ser y estar, **generando espacios** para encontrarnos, para ralentizar el tiempo, para apelar a nuestra atención y para **implicarnos** más que para hacernos participar.

Los artistas y las propuestas las definimos como prácticas que buscan vacíos, lugares menos saturados y menos catalogados, como en el poema de Bolaño. Así, hemos visto creadores y creadoras que han optado por distintas estrategias de desaparición pero en todos ellos destaca su posicionamiento **no autoritario**, no impositivo, una subjetividad que difiere de aquella en competencia y transformada en marca de la actualidad. Son reducciones discretas, casi invisibles, pero por ello más **eficientes** si pensamos en los términos de la filosofía oriental. En este sentido la reducción enlaza con los movimientos que para Marcelo Expósito suponen hoy **actos de habla**, como los movimientos de emergencia climática, el movimiento feminista, antirracista y anticolonial. Son gestos que plantean que es necesario otro espacio en el que los que están al margen, la anomalía, lo desplazado, los subalternos, los que no encajan con la

subjetividad hegemónica –en la cual el artista es el movilizadopor excelencia–, puedan hablar. La reducción de uno o una misma o a través de la obra no es entonces un acto de cobardía. Con los autores y artistas citados creemos que la disolución del autor, tal y como la hemos mostrado, es un **desaparecer activo**, un definitivo **rechazo a ceder**.

Pero conviene que en el rechazo, lo **colectivo** sea una premisa que aúne la fuerza de los afectados donde, según el programa idiorrítmico, no por ello se eliminen las **singularidades**. Ese es otro elemento: la fuerza colectiva es la condición necesaria según lo explicaran desde Žižek a Marina Garcés, Santiago López Petit o Bob Black. De algún modo, los artistas que tratan de rajar el vientre de la bestia son un grupo de complotados contra el complot generalizado que construye la realidad. Descubrimos que son agentes activos en la intriga o película de detectives que decíamos era nuestra investigación y no meros espectadores pasivos o extras que completan una escena en la que otros protagonistas desarrollan su trama.

Y cuantos más seamos, y cuanto más conscientes estemos, mejor, parecen decirnos. Es por ello que en muchas ocasiones no basta mostrarlo ni enunciarlo. No basta repetirlo reduciéndolo a un ejercicio mental. Se requiere del **cuerpo**, la experiencia y la **práctica del habitar**. De este modo, a través de las repeticiones o las actualizaciones entendimos que algunos creadores nos invitan a **poner el cuerpo**, a retomar la presencia que vimos en crisis, a **hacer nuestro el pasado y reinventarlo, crear presentes y posibilitar futuros** no escritos de antemano. A este ejercicio, que abarca desde repeticiones de performances seminales a conferencias performativas, lo hemos defendido como actos de **insubordinación del sentido**.

De acuerdo con lo dicho, si retomamos los objetivos y preguntas planteadas en nuestra investigación, podemos concluir, en primer lugar, que las acciones de reducción y desmaterializadoras actuales tratan de responder a los modos de vida y problemáticas

de su tiempo. Una época que comparte muchos de los elementos que impulsaron la aparición del arte conceptual, de prácticas como la performance, cuyos modos de hacer están ya institucionalizados y se prolongan hasta la actualidad, pero con invisibles transformaciones que en cambio resultan de gran trascendencia. Más que huir de la mercantilización, hoy sabemos que solo hay una realidad, la capitalista, y no podemos escapar de ella. Así pues, el debate sobre el mercado y la conveniencia de realizar o no objetos, más o menos efímeros o más o menos perdurables, se traslada hacia el modo y temporalidad que gobierna la vida, que no es otra que la de la producción. Lo que intentamos decir es que difícilmente se escapa de la comercialización salvaje cuando toda nuestra vida, y no solo el arte, es un gran mercado y aquello que se vende somos nosotras o nosotros mismos.

A través de los y las artistas y sus propuestas, de los proyectos y nuestras obras, hemos apuntado hacia **interrupciones** del sentido y de la obviedad. Fisuras en la realidad obstinadas en no conformarse, que deslegitimen la explicación dominante y provoquen su descrédito. Como en otros momentos de desmaterialización, estas acciones nos dicen que ya no sirve aquello que nos precede, que debe de ser reinventado según otras condiciones de existencia. Y a partir de ahí, quizá, posibilitar la entrada de nuevos escenarios que todavía desconocemos y no sabemos que se pueden dar.

También como en las prácticas que nos anteceden, tal vez esto no sea más que la historia de un **fracaso**. Es el *autosabotearse*, autoexcluirse y el hacerse a un lado que empezaba, tal y como afirmábamos, por hacerse preguntas y por el malestar que produce la conciencia de la trampa del éxito dentro del molde. Utilizar prácticas efímeras y acciones en contra de la movilización de nuestras vidas cuando lo efímero y el movimiento son hoy un reclamo, no deja de ser un acto de autosabotaje. Hacerlo

sabiendo que el papel que juegan estas prácticas es modesto, es también resultado de la conciencia que adquieren de la situación que ocupan sus creadores. Los artistas de verdad no tienen dientes, concluía en una de sus obras Dora García, y por ello no pueden morder. Pero ya lo dijimos, el deseo de fracaso es un modo de insubordinación y, aunque no muerdan, aportan interrupciones y reflexiones discretas, silenciosas y sutiles como un *inframine*, en proceso, continuas y prolongadas, que se convierten en lo que para el filósofo y sinólogo François Jullien era realmente la eficiente y necesaria transformación.

Y como nos proponíamos también en nuestros objetivos, nuestro propio trabajo lo hemos fundamentado junto al de otros referentes en base a este proceso de indagación descrito, generando conexiones, aportando y ofreciendo los conceptos y las reflexiones a otras personas interesadas, modificando y perfilando nuestros supuestos en una red de intercambio efectiva que permita el estudio a otros investigadores e investigadoras o futuros proyectos.

Porque entendemos que nuestra tesis abre algunas cuestiones en el campo de la pedagogía, del trabajo del artista o de su relación con las instituciones no resueltas. Tampoco hace una clasificación pormenorizada de los tipos de gestos de reducción y desmaterializados, que entendemos son de mayor amplitud que los que aquí exponemos y que además abarcarían acciones de oposición directa que no eran nuestro objeto de estudio. Tampoco hemos querido detenernos en las limitaciones y diferencias entre lo que podríamos denominar subcampos en las artes vivas, sabedores de que, en cambio, las divisiones son para muchos investigadores e investigadoras el punto de partida. Y también somos conscientes de las muchas acciones de reducción discretas e invisibles que cada día se realizan sin que nadie las advierta. Es por ello que muchas y muchos de los artistas aquí abordados, aunque no

todos, gozan de reconocimiento en los circuitos artísticos establecidos. Quizá una historia futura de gestos de reducción sea la de aquellos nunca nombrados que quizá, como en nuestra propuesta *Aleph*, algún día emergieron y después fueron sustituidos y olvidados para siempre.

Sea como sea, la investigación nos ha introducido en un campo de estudio por medio del cual podemos entender la actuación y comportamiento de una parte de la sociedad a través de las prácticas performativas, lo que en algunos países recibe el nombre de *Performance Studies* o estudios de performance. Consideramos que el trabajo en este campo abre posibilidades de estudio y comprensión en las que quisiéramos progresar. Es nuestro deseo profundizar y poder aportar desde esta perspectiva nuevos debates.

Para finalizar, y recordando la hipótesis con la que comenzábamos, quizá podamos afirmar que la pulsión de reducción contemporánea en prácticas performativas es una insubordinación del sentido en su conjunto, una energía compartida. Es el atreverse a rechazar una historia ya escrita y, como dijera Guillermo Gómez-Peña, volver a escribirla en tus propios términos. De ahí que incluso podamos considerar esa pulsión por reducción e insubordinación en su conjunto como una repetición. Un volver a desmaterializar tras épocas precedentes, principio del siglo XX o la década de los 60. Y ya lo vimos, nunca se puede nadie bañar dos veces en el mismo río, ni tampoco hacerlo en la misma revolución. El tiempo es otro. Así que «déjenlo todo», decíamos al inicio. Here they are again.



Fig. 122 Fotograma escena final de la película *They Shoot Horses, Don't They?* Sydney Pollack, 1969.

Nota final: P de parar y P de pandemia.

Parte de la escritura de esta tesis se ha producido en época de pandemia, estado de alarma y confinamiento obligado. Por unos meses, al mundo entero se nos obligaba a parar. Claro que parar de manera voluntaria no es parar porque te lo impongan, sea una autoridad o sea un virus, y tampoco es que parase el mundo entero, la naturaleza continuaba su curso tranquilo. Ella ni corre ni va a la carrera.

Al margen de esto, una detención forzada es un momento curioso. Sin lugar a dudas las circunstancias de cada uno o una juegan un papel esencial. No es lo mismo una familia en situación de ERTE que un expresidente del gobierno que aunque como todos no pueda moverse de su casa, se traslada a su amplio chalet de Marbella, soleado cuando lo necesita o fresco cuando ya hace demasiado calor.

Pero se nos obliga a parar. Y ahí se dan las respuestas más singulares. Teóricos y pensadores que se afanan en ofrecer predicciones de lo que va a pasar, de lo que va o no va a cambiar; artistas que se lanzan a las redes a mostrar sus obras para ayudar, según dicen, a los demás; cantantes que animan en los balcones, músicos que desenfundan sus instrumentos; instituciones que ofrecen sus contenidos de manera gratuita también para ayudar; y mucha, pero que mucha actividad en las redes de gente asustada, enfurecida a veces, transformados en opinadores casuales de dudosa confianza a los que antes denominábamos despectivamente como «cuñados». Las personas hacíamos gimnasia por la mañana, por la tarde llamábamos a los amigos o familiares y a las ocho teníamos una cita con los aplausos. El tiempo dirá qué había, si es que había algo, detrás de toda esta actividad altruista.

Por lo que a mí respecta, en esos meses escribo mi tesis. Y lo hago con mucha dificultad puesto que esto no es la detención a la que aquí nos hemos referido. Esto es una

agitación nerviosa que tiene los pies atados en pisos de cuarenta o sesenta metros. Pocos pueden y quieren ver esta crisis como una oportunidad. Por suerte, algunos investigadores y artistas, cuya situación es ya tan precaria que una pandemia no la empeora, sí podemos hacerlo. Así que nos permitimos el lujo de reflexionar. No diré que en ocasiones no dudé incluso de mis propios supuestos de tesis viendo el sufrimiento que esta situación causaba a muchas personas. Tampoco negaré que hay más influencia de la pandemia de lo que a primera vista parece. De hecho, estoy convencida de que sin esta circunstancia, la tesis no hubiese sido tal cual es, partiendo incluso del mismo supuesto y material.

Pero sobre todo, lo que no se puede negar es que en esta parada, en la que todavía estamos inmersos, emerge algo ya incuestionable y es que efectivamente no existe más que la realidad única capitalista y que ella configura la norma y lo normal. No hay lugar fuera de ello y se generan remiendos para regresar a esa normalidad disfuncional que aunque nos producía el mismo dolor, funcionaba como terapia, utilizando las palabras aparecidas en estas páginas.

Algunas voces escribían en sus cuentas de redes sociales que no querían volver a la vieja normalidad. Querían otra distinta. Poco parece que ese vaya a ser el caso. La rueda, en esta circunstancia o no, sigue girando para que nos amoldemos a lo que ella requiere. Esta es la idea que permanece inamovible ya sea en la parada o en el movimiento. Es más, la pandemia se parece ahora a una de las pruebas o derbys de los maratones de baile. Quien quede atrás es descalificado. En este marco es posible que nuestra hipótesis, con su reflexión sobre la interrupción o insubordinación al mundo de lo esperable, cobre todavía más sentido ¿qué personaje de la película somos? ¿qué salida podemos tomar?

CONCLUSIONS
[VALENCIÀ]

Conclusions finals: Here they are again, folks!

Si en algun moment es va afirmar que la vida era un ball i que per a viure només s'havia de saber ballar –els llibres i marxandatge amb lemes d'autoajuda solen repetir aquesta consigna per a alçar els ànims–, ara podem afirmar que eixe ball és hui una marató de dansa i resistència en tota regla. El mateix succeeix amb una frase recurrent de Samuel Beckett, «balla primer i pensa després» s'afirma. I no és que no siga eixe l'ordre natural, tal com continua dient la cita, el que succeeix és que en la marató només hi ha lloc per al primer, per a moure's i no desencanaixar. I si es pensa, és possible que succeïska el que a Gloria i Robert.

La marató de Gloria i Robert en la pel·lícula *They shoot horses, don't they?*, coneguda com *Danseu, danseu, maleïts*, ens ha servit en la nostra tesi per a realitzar un recorregut que parteix d'una sensació, la del malestar, i d'una observació, la del creixement del cor de veus esgotades que entonen, una vegada i una altra i cada vegada són més, el seu preferiria anar-me'n, preferiria no fer i no continuar. Un cor de veus en una societat, la nostra, el guió de la qual sembla ja estar escrit com expressara Gloria. Un món payoutat, al qual nosaltres hem denominat com el món de l'esperable i que encara que promet llibertat i oportunitat acaba convertint-se en presó.

Com en les pel·lícules de detectius o d'intrigues la nostra tesi es transforma en indagació darrere de la pista, indicis i petjades d'un cas del qual formem part com a subjectes en general i com a artistes en particular. Més que culpables, el que busquem és entendre. I hem tractat de fer-ho des de la praxi i la teoria, és a dir, des de la pràctica artística i reflexionant sobre ella, de manera que, tal com deia Xavier Le Roy o Aimar Pérez Galí, potser hauríem de parlar no tant d'investigació com d'experimentació oberta que fuig de ser instrumentalitzada, que és *encuerpada*, transformant-se en lloc que ens permeta fer-nos preguntes i qüestionar. Així doncs, la tesi ha sigut el resultat

de la convergència de pràctica artística, projectes i estades d'investigació, de laboratoris d'intercanvi, de converses, de col·laboracions docents, trobades, articles, escoltes i lectures posades a dialogar. En aquest sentit, el present document i el procés d'indagació, com les partitures i arxius de performance, ha sigut i és un agent viu o camp de possibilitats inacabat i per fer com vam veure que ho entenien Tim Etchells o André Lepecki.

Per a dibuixar un mapa preliminar del nostre camp d'investigació, en primer lloc caracteritzarem la societat contemporània i la seua necessària subjectivitat en relació a l'acció, el moviment, el treball i la productivitat o l'híper-visibilitat, elements hereus de la modernitat i la societat de l'espectacle i que hui formen part de la mobilització global i de la societat terapèutica a la qual al·ludeix Santiago López Petit i el col·lectiu Espai en Blanc. En aquest sentit, no sols assumim que la modernitat, com defensa Lepecki a *Esgotar la dansa*, és una manera de subjectivació caracteritzada fonamentalment pel moviment, sinó que a més no hi ha una altra opció. La realitat única de la mobilització global no deixa lloc a l'anomalia, el diferent, a l'alternatiu, fa que tots ens situem i encaixem dins del ventre de la bèstia i que siguem cadascun i una de nosaltres els qui ens encarreguem de gestionar eixa vida allà endins.

A més, vam estudiar que encara que sempre hi ha hagut formes de rebuig, la retirada és hui, d'entre eixes formes, una de les maneres més eficients per no participar, com sí que ocorre en la confrontació, en allò que es pretén rebutjar. Llavors vam proposar el rebuig per retirada com una fugida o exili, i ens acostàrem a la manera en la qual eixes fugides i rebutjos s'han donat amb anterioritat en la història de l'art. Descobrírem que efectivament la història de l'art és una història d'escapades i autoexclusions, les vinculàrem a un moment històric, els anys seixanta, el conceptual i la desmaterialització, moment en el qual sorgeix la performance, i les identificàrem, en

paraules de Lucy R. Lippard, com a intents d'escapada frustrats, de manera que aquest punt ens va servir i va estimular al plantejament de les qüestions a examinar i a l'establiment dels nostres objectius i hipòtesis de partida que podem condensar així: que la pulsio de reduccio en practiques performatives contemporànies respon a una accio de rebuig, per retirada o reduccio, a condicions actuals de ser i estar. Però vàlides?, transformades? ja neutralitzades i innòcues? En definitiva, ens vam proposar rastrejar les practiques de reduccio o desmaterialitzades en l'art contemporani, en concret en les practiques de tipus performatiu, hereues d'aquelles assenyalades per Lippard i que sorgeixen en un context determinat en els seixanta tractant de comprendre el seu sentit, la seua especificitat, les seues motivacions o el lloc que ocupen en el sistema cultural actual, de manera que poguérem confirmar o refutar la nostra hipòtesi inicial i respondre als objectius i qüestions plantejades.

Abordarem l'estudi al llarg del segon bloc recolzant-nos en dos conceptes: la idea de desmaterialització de Marcelo Expósito i la d'Idiorítmia de Roland Barthes, així com del programa que a partir d'aquest concepte es duu a terme des de 2017 en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona. En el primer cas, la desmaterialització s'entén com una mena d'acte de parla, de performativitat, gestualitat, expressivitat anti monumental i antiautoritària, un gest de ruptura, de reduccio si es vol, que trenca amb l'anterior per a construir un escenari nou. El concepte d'Idiorítmia és igualment antiautoritari, antihegemònic i antijeràrquic que, tal com es concep en el programa del MACBA, deixa a un costat la idea de moure'ns junts per la voluntat de preguntar-nos què ens mou, performant o assajant el social i el col·lectiu i investigant en el potencial del cos i de la desmaterialització com a mig de construccio d'imaginari.

A partir d'ací, en les propostes pròpies i en les d'altres creadors i creadores detectàrem diferents components a destacar.

En primer lloc que **el malestar** és un punt d'arrancada, conscient o no, de la retirada, ja siga d'un mateix ja siga a través de l'obra. La retirada d'un mateix és un desig i necessitat de reducció o desaparició activa que pot acompanyar a les anomalies i que pot transformar-se, en la línia dels protagonistes de Pollack, en suïcidi, disminució, allunyament, detenció en la producció o ocultació. És una crisi de la presència que a vegades no està polititzada i produeix dolor i fatiga però que, com determinaren Marc Caellas i David G. Torres referint-se als casos més dramàtics, demostra amb contundència l'absurd de les nostres vides i la crisi de l'individu. Aqueix malestar o afonament es tradueix en estat que paralitza, que ha sigut denominat com a blancor, cansament i que nosaltres hem anomenat un esperit de l'atònit. Però eixe estat el vam veure al seu torn com a potencialitat, atés que en **la detenció** també es possibilita la **consciència**, una espècie de desesperació lúcida i a partir d'ella una possible, eficient i transformadora acció. En la detenció vam comprendre, com el primat de Kafka, que quan la realitat és única no es tracta tant d'aconseguir la llibertat quant de trobar alguna eixida que no ofegue, que deixe moure els braços més enllà de la gàbia o que almenys permeta crear una **escletxa** en el que descrivim com a ventre de la bèstia. En la detenció creiem que pot sorgir eixe desig que òbriga bifurcacions.

Assajàrem així planificacions fugitives fora, però també dins de la pràctica artística, ja que l'art el vam veure com un lloc que pot ser, al temps, lloc de retirada i de ficció en el sentit de fingir en tant que forjar, resistint la realitat imposada per l'invasor i reconfigurant i creant realitats alternatives.

Examinàrem la reducció aquesta vegada a través de la pràctica artística, vinculant-la a una dialèctica de destrucció-construcció, que tractava d'acabar amb maneres de fer i

pensar precedents per a proposar escenaris diferents i encara no imaginats. Entre les diferents accions ens interessarem per aquelles que adoptaven una forma subtil i tènue, vinculades al pensament oriental i a la transformació silenciosa i que no són, per això, menys contundents. Propostes que en una primera concreció evadeixen l'imperi de l'ull apostant per peces en les quals no hi ha res per a veure, de processos invisibles i accions mínimes, d'escenes buides o en la foscor. En aquest sentit les vam entendre com la necessària **pedagogia de la mirada** en la qual l'ull puga tornar a **aprendre a percebre i mirar**. Obres que apunten cap a l'atenció, la percepció ampliada o la contemplació. Però també, en una segona concreció, obres que encarnen la preferència pel no fer *bartlebià*, que opten per la inacció, la pura manifestació que fa opac el cos, el moviment lent i mínim i la improductivitat, vinculada a l'avorriment, el joc o la idiotesa. Propostes de reducció de l'acció que en un moment d'agitació insípida, hui, com en la dècada dels seixanta, es converteixen de nou en eina i en necessitat.

Vam exposar propostes fràgils, vulnerables, que en el seu procés afecten i es deixen afectar. Artistes i obres que a vegades tracten de capturar el temps, de reconquerir-lo, que se situen en un lloc liminar que apunta, segons el cas, a allò que ens falta, a allò que desapareix, a l'invisible que tenim enfront dels nostres ulls, al que podria ser d'una altra manera i que a vegades es converteix en invitació a imaginar. Identifiquem llavors, que totes aquestes propostes són, de manera evident, una voluntat de retirada que apunta a l'**absurd de l'imperatiu de la productivitat, del rendiment i el moviment** imposat com a forma normalitzada de ser i estar, **generant espais** per a trobar-nos, per a alentir el temps, per a apel·lar a la nostra atenció i per a **implicar-nos** més que per a fer-nos participar.

Els/les artistes i les propostes les definim com a pràctiques que busquen buits, llocs menys saturats i menys catalogats, com en el poema de Bolaño. Així, hem vist creadors i creadores que han optat per diferents estratègies de desaparició però en tots ells destaca el seu posicionament **no autoritari**, no impositiu, una subjectivitat que difereix d'aquella en competència i transformada en marca de l'actualitat. Són reduccions discretes, quasi invisibles, però per això més **eficients** si pensem en termes de la filosofia oriental. En aquest sentit la reducció enllaça amb els moviments que per a Marcelo Expósito suposen hui **actes de parla**, com els moviments d'emergència climàtica, el moviment feminista, antiracista i anticolonial. Són gestos que plantegen que és necessari un altre espai en el qual els que estan al marge, l'anomalia, el desplaçat, els subalterns, els que no encaixen amb la subjectivitat hegemònica –en la qual l'artista és el mobilitzat per excel·lència–, puguem parlar. La reducció d'una/un mateix o a través de l'obra no és llavors un acte de covardia. Amb els autors i artistes citats creiem que la dissolució de l'autor, tal com l'hem mostrada, és **un desaparèixer actiu**, un definitiu **rebuig a cedir**.

Però convé que en el rebuig, el **col·lectiu** siga una premissa que unisca la força dels afectats on, segons el programa idiorítmic, no per això s'eliminen les **singularitats**. Eixe és un altre element: la força col·lectiva és la condició necessària segons ho explicaren des de Žižek a Marina Garcés, Santiago López Petit o Bob Black. D'alguna manera, els artistes que tracten d'esberlar el ventre de la bèstia són un grup de complotats contra el complot generalitzat que construeix la realitat. Descobrim que són agents actius en la intriga o pel·lícula de detectius que déiem era la nostra investigació i no mers espectadors passius o extres que completen una escena en la qual altres protagonistes desenvolupen la seua trama.

I quants més siguem, i més conscients estiguem, millor, semblen dir-nos. És per això que en moltes ocasions no és prou mostrar-ho ni enunciar-ho. No és prou repetir-ho reduint-ho a un exercici mental. Es requereix el **cos**, l'experiència i la **pràctica d'habitar**. D'aquesta manera, a través de les repeticions o les actualitzacions vam entendre que alguns creadors ens conviden a **posar el cos**, a reprendre la presència que vam veure en crisi, a **fer nostre el passat i reinventar-lo, crear presents i possibilitar futurs** no escrits prèviament. A aquest exercici, que engloba des de repeticions de performances seminals a conferències performatives, l'hem defensat com a actes d'**insubordinació del sentit**.

D'acord amb el que s'ha dit, si reprenem els objectius i preguntes plantejades en la nostra investigació, podem concloure, en primer lloc, que les accions de reducció i desmaterialitzadores actuals tracten de respondre a les maneres de vida i problemàtiques del seu temps. Una època que comparteix molts dels elements que van impulsar l'aparició de l'art conceptual, de pràctiques com la performance, de la qual les maneres de fer estan ja institucionalitzades i es prolonguen fins a l'actualitat, però amb invisibles transformacions que en canvi resulten de gran transcendència. Més que fugir de la mercantilització, hui sabem que només hi ha una realitat, la capitalista, i no podem escapar d'ella. Així doncs, el debat sobre el mercat i la conveniència de realitzar o no objectes, més o menys efímers o més o menys perdurables, es trasllada cap a la manera i temporalitat que governa la vida, que no és una altra que la de la producció. El que intentem dir és que difícilment s'escapa de la comercialització salvatge quan tota la nostra vida, i no sols l'art, és un gran mercat i allò que es ven som nosaltres mateixos.

A través dels i les artistes i les seues propostes, dels projectes i les nostres obres, hem apuntat cap a **interrupcions** del sentit i de l'obvietat. Fissures en la realitat obstinades

a no conformar-se, que deslegitimen l'explicació dominant i provoquen el seu descrèdit. Com en altres moments de desmaterialització, aquestes accions ens diuen que ja no serveix allò que ens precedeix, que ha de ser reinventat segons altres condicions d'existència. I a partir d'ací, potser, possibilitar l'entrada de nous escenaris que encara desconeixem i no sabem que es poden donar.

També com en les pràctiques que ens antecedeixen, tal vegada això no siga més que la història d'un **fracàs**. És l'*autosabotejar-se*, autoexcloure's i el fer-se a un costat que començava, tal com afirmàvem, per fer-se preguntes i pel malestar que produeix la consciència de la trampa de l'èxit dins del motle. Utilitzar pràctiques efímeres i accions en contra de la mobilització de les nostres vides quan l'efímer i el moviment són hui un reclam, no deixa de ser un acte d'autosabotatge. Fer-ho sabent que el paper que juguen aquestes pràctiques és modest també és resultat de la consciència que adquireixen de la situació que ocupen els seus creadors. Els artistes de debò no tenen dents, conclouïa en una de les seues obres Dora García, i per això no poden mossegar. Però ja ho vam dir, el desig de fracàs és una manera d'insubordinació i encara que no mosseguen aporten interrupcions i reflexions discretes, silencioses i subtils com un *inframine*, en procés, contínues i prolongades, que es converteixen en el que per al filòsof i sinòleg François Jullien era realment l'eficient i necessària transformació.

I com ens proposàvem també en els nostres objectius, el nostre propi treball l'hem fonamentat al costat del d'altres referents sobre la base d'aquest procés d'indagació descrit, generant connexions, aportant i oferint els conceptes i les reflexions a altres persones interessades, modificant i perfilant els nostres supòsits en una xarxa d'intercanvi efectiva que permeta l'estudi a altres investigadors i investigadores o futurs projectes.

Perquè entenem que la nostra tesi obri algunes qüestions en el camp de la pedagogia, del treball de l'artista o de la seua relació amb les institucions no resoltes. Tampoc fa una classificació detallada dels tipus de gestos de reducció i desmaterialitzats, que entenem són de major amplitud que els que ací exposem i que a més abastarien accions d'oposició directa que no eren el nostre objecte d'estudi. Tampoc hem volgut detindre'ns en les limitacions i diferències entre el que podríem denominar subcamps en les arts vives, sabedors que, en canvi, les divisions són per a molts investigadors i investigadores el punt de partida. I també som conscients de les moltes accions de reducció discretes i invisibles que cada dia es realitzen sense que ningú les advertisca. És per això que moltes i molts dels artistes ací abordats, encara que no tots, gaudeixen de reconeixement en els circuits artístics establits. Potser una història futura de gestos de reducció és la d'aquells mai nomenats que potser, com en la nostra proposta *Aleph*, algun dia van emergir i després van ser substituïts i oblidats per sempre.

Siga com siga, la investigació ens ha introduït en un camp d'estudi per mitjà del qual podem entendre l'actuació i comportament d'una part de la societat a través de les pràctiques performatives, la qual cosa en alguns països rep el nom de *Performance Studies* o estudis de performance. Considerem que el treball en aquest camp obri possibilitats d'estudi i comprensió en les quals volguérem progressar. És el nostre desig aprofundir i poder aportar des d'aquesta perspectiva nous debats.

Per a finalitzar i recordant la hipòtesi amb la qual començàvem potser podem afirmar que la pulsio de reducció contemporània en pràctiques performatives és una insubordinació del sentit en el seu conjunt, una energia compartida. És l'atrevir-se a rebutjar una història ja escrita i, com diguera Guillermo Gómez-Peña, tornar a escriure-la en els teus propis termes. Per aquest motiu, fins i tot podem considerar eixa pulsio per reducció i insubordinació en el seu conjunt com una repetició. Un tornar a

desmaterialitzar després d'èpoques precedents, principi del segle XX o la dècada dels 60. I ja ho vam veure, mai es pot ningú banyar dues vegades en el mateix riu, ni tampoc fer-lo en la mateixa revolució. El temps és un altre. Així que «deixen-ho tot», déiem a l'inici. Here they are again.

Nota final: P de parar i P de pandèmia.

Part de l'escriptura d'aquesta tesi s'ha produït en època de pandèmia, estat d'alarma i confinament obligat. Per uns mesos, al món sencer se'ns obligava a parar. Clar que parar de manera voluntària no és parar perquè t'ho imposen, siga una autoritat o siga un virus, i tampoc és que parara el món sencer, la naturalesa continuava el seu curs tranquil. Ella ni corre ni va a la carrera.

Al marge d'això, una detenció forçada és un moment curiós. Sense cap dubte les circumstàncies de cadascun o cadascuna juguen un paper essencial. No és el mateix una família en situació d'ERTO que un expresident del govern que encara que com tots no puga moure's de la seua casa, es trasllada al seu ampli xalet de Marbella, assolellat quan el necessita o fresc quan ja fa massa calor.

Però se'ns obliga a parar. I ací es donen les respostes més singulars. Teòrics i pensadors/es que s'afanyaven per oferir prediccions del que passarà, del que canviarà o no canviarà; artistes que es llancen a les xarxes a mostrar les seues obres per a ajudar, segons diuen, als altres; cantants que animen als balcons, músics que desenfunden els seus instruments; institucions que ofereixen els seus continguts de manera gratuïta també per a ajudar; i molta, però que molta activitat en les xarxes de gent espantada, enfurida a vegades, transformats en opinants casuals de dubtosa confiança als quals abans denominàvem despectivament com a «cunyats». Les persones féiem gimnàstica

al matí, a la vesprada cridàvem als amics o familiars i a les huit teníem una cita amb els aplaudiments. El temps dirà què hi havia, si és que hi havia alguna cosa, darrere de tota aquesta activitat altruista.

Pel que respecta a mi, en eixos mesos escric la meua tesi. I ho faig amb molta dificultat perquè això no és la detenció a la qual ací ens hem referit. Això és una agitació nerviosa que té els peus lligats en pisos de quaranta o seixanta metres. Pocs poden i volen veure aquesta crisi com una oportunitat. Per sort, alguns investigadors/es i artistes, la situació dels quals és ja tan precària que una pandèmia no l'empitjora, sí que podem fer-ho. Així que ens permetem el luxe de reflexionar. No diré que a vegades no vaig dubtar fins i tot dels meus propis supòsits de tesis veient el sofriment que aquesta situació causava a moltes persones. Tampoc negaré que hi ha més influència de la pandèmia del que a primera vista sembla. De fet, estic convençuda que sense aquesta circumstància, la tesi no haguera sigut tal qual és, partint fins i tot del mateix supòsit i material.

Però sobretot, el que no es pot negar és que en aquesta parada, en la qual encara estem immersos, emergeix una cosa ja inqüestionable i és que efectivament no existeix més que la realitat única capitalista i que ella configura la norma i el normal. No hi ha lloc fora d'això i es generen pedaços per a tornar a aqueixa normalitat disfuncional que encara que ens produïa el mateix dolor, funcionava com a teràpia, utilitzant les paraules aparegudes en aquestes pàgines.

Algunes veus escrivien en els seus comptes de xarxes socials que no volien tornar a la vella normalitat. Volien una altra diferent. Poc sembla que eixe vaja a ser el cas. La roda, en aquesta circumstància o no, continua girant perquè ens emmotlem al que ella requereix. Aquesta és la idea que roman inamovible, ja siga en la parada o en el moviment. És més, la pandèmia s'assembla ara a una de les proves o *derbys* de les

maratons de ball. Qui quede arrere és desqualificat. En aquest marc és possible que la nostra hipòtesi, amb la seua reflexió sobre la interrupció o insubordinació al món de l'esperable, adquireixi encara més sentit. Quin personatge de la pel·lícula som?, quina eixida podem agafar?

CONCLUSIONS
[ENGLISH]

Final Conclusions: Here they are again, folks!

Although it used to be claimed that life was a dance and the only thing you needed to know to live was how to dance (books and merchandising with this self-help slogan often repeat it to lighten the mood), today we can say that this dance is a fully-fledged dance marathon and a downright endurance test. The same goes for a recurring phrase by Samuel Beckett: dance first, think later, he said. And we do not question that this is the natural order, as the quote continues. What happens is that in the marathon, there is only room for the previous one. To move and not to fall. And if someone stops to think about it, what happened to Gloria and Robert might occur.

The marathon of Gloria and Robert in the movie *They shoot horses, don't they?* (also known as *Danzad, danzad, malditos*) serves us to undertake a journey that starts from a feeling, that of malaise. But also from a specific observation, that of the rise of the chorus of exhausted voices singing increasingly, repeatedly, its I would prefer to leave, I would prefer not to do it, not go on. A chorus of voices in a society whose script seems to be fixed before you even show up, as Gloria suggests. A regulated world that we might entitle *The Expected World*, which promises freedom and opportunity, but ends up becoming a prison.

As in detective or intrigue films, our thesis becomes an investigation behind the clues, signs, and traces of a case of which we are part as subjects in general and as artists in particular. What we are looking for is not a culprit, but to understand. And we have tried to do it based on practice and theory, that is, through artistic practice and reflecting on it. Then, as Xavier Le Roy or Aimar Pérez Galí said, perhaps we should not speak so much about research, but about open experimentation that escapes instrumentalization and is embodied and transformed into a place that allows us to question and interrogate. Thus, the thesis is a result of the convergence of artistic

practice, art and research projects, stays, exchange laboratories, talks, teaching collaborations, meetings, articles, listening, and readings brought into dialogue. In this sense, this dissertation –and the research process–, like performance scores and archives, was (and is) a live agent or an unfinished field of possibilities yet to be done, as Tim Etchells or André Lepecki understand.

To draw a preliminary map of our research field, we first characterized contemporary society and its necessary subjectivity in terms of action, movement, labor and productivity or hypervisibility, elements inherited from modernity and the Society of the Spectacle, and now part of the global mobilization and therapeutic society mentioned by Santiago López Petit and the collective called Espai en Blanc.

In this regard, we assume not only that modernity is a kind of subjectivation essentially characterized by movement, as Lepecki supports in *Exhausting dance*, but also that there is no other option. Global mobilization as the only reality leaves no room for the anomaly, for what is different or alternative. It forces us all to position and fit into the belly of the beast, asking each of us to take responsibility for managing our lives within it.

We also explored that, while there have always been forms of rejection, today, among those forms, withdrawal is one of the most efficient ways to not take part in what we want to reject, as it happens in confrontation. Then we proposed rejection through withdrawal as an escape or exile, and we approached the question of how these escapes and refusals have occurred before in the history of art. We discovered that art history is indeed a story of escapes and self-exclusions.

We also connected them to a historical moment, the 1960s, conceptual art and dematerialization, and we identified them as frustrated attempts to escape, in the words of Lucy R. Lippard. Consequently, this point served and stimulated us to raise

the questions to be investigated and to define our aims and initial hypotheses, which we can condense as follows: the drive for reduction in contemporary performative practices responds to a kind of action of rejection, through withdrawal or reduction, to present conditions of *being* and *to be*. But, are they valid?, transformed?, are they already neutralized and rendered harmless? In short, we set out to trace the reduction or dematerialized practices in contemporary art, specifically in the performative works that are heirs to those showed by Lippard in the 1960s, and to try to understand their meaning, their specificity, their motivations, or the place they occupy in the current cultural system to confirm or refute our initial hypothesis and to respond to the goals and questions raised.

We approached the study in the second unit of content through two concepts: the idea of dematerialization by Marcelo Expósito, and that of Idiorhythmia by Roland Barthes, as well as the program based on this concept that has been taking place at the Museu d'Art Contemporani of Barcelona since 2017. In the first case, dematerialization is understood as a kind of speech act, performativity, body language, anti-monumental and anti-authoritarian expression, a gesture of rupture, reduction if you will, that breaks with the previous situation to build a new scenario.

The concept of Idiorhythmia is equally anti-authoritarian, anti-hegemonic and anti-hierarchical, which, as conceived in the MACBA program, pushes aside the idea of moving together through the will to ask ourselves what moves us, to perform or rehearse the social and the collective, and to explore the potential of the body and dematerialization as a way of constructing imaginaries.

On this basis, on our proposals and those of other creators, we discover some different components that we would like to highlight.

In the first place, the **malaise** is a starting point, conscious or not, of withdrawal, either from oneself or through work. Withdrawal from oneself is a desire and a need for reduction or disappearance that can eventually (as with the leads in Pollack's film) turn into suicide, downsizing, estrangement, halting production, or concealment. It is a crisis of presence, usually not politicized, that produces pain and fatigue and, as Marc Caellas and David G. Torres noted, conclusively demonstrates the absurdity of our lives and the crisis of the individual. Occasionally, this malaise or collapse turns into a paralyzing state that we have called *the spirit of the astonished*. Such a kind of pause or **stillness**, however, allows **consciousness** and, from there, possible, efficient, and transformative action. Like Kafka's primate, we have come to understand that this stillness is not so much about gaining freedom as it is about finding an exit that does not drown us, that allows us to move our arms out of the cage or, at least, create a **rift** in the belly of the beast. In the stillness, we believe that this desire can arise to open forks.

Thus, we rehearsed fugitive planning outside or inside artistic practices, seeing art as a place that can be both, a retreat and a fiction, in the sense of pretending as shaping, resisting the reality imposed by the invaders, and reconfiguring and creating alternative realities.

We examined reduction through artistic practice and linked it to a destruction-construction dialectic that sought to end previous ways of doing and thinking to propose different and not yet imagined scenarios. Among the different actions, we were particularly interested in those that took a subtle and tenuous form, linked to oriental thought and silent transformation, but not less emphatic for that. Proposals that, in a first concretion, avoid the realm of the eye by betting on pieces in which there is nothing to see, of invisible processes and minimal actions, of empty scenes or

in the dark. In this sense, we understood them as the necessary **pedagogy of the gaze**, in which the eye can **learn to perceive and look** again. These works point towards attention, extended perception or contemplation. But also, in a second concretion, these works embody a preference for a *Bartlebyan* not doing, opt for inaction or pure manifestation that renders the body opaque or for slow and minimal movement and unproductivity associated with boredom, play or idiocy. Proposals of reduction of the action that in a moment of bland agitation, today, as in the sixties, become again a tool and a necessity.

We presented fragile, vulnerable proposals that affect and allow themselves to be affected in their process. Artists and works that sometimes try to seize time, to reclaim it. They enter into a liminal place that, depending on the case, points to what we lack, to what disappears, to the invisible we have in front of us, to what could be different, and that occasionally becomes an invitation to imagine. Then we noticed that all these proposals are obviously a will to retreat, pointing to the **absurdity of the imperative of productivity, profitability and movement** imposed as a normalized way of being and to be, **creating spaces to meet**, to slow down time, to appeal to our attention and **engage** us rather than just make us participate.

We defined artists and proposals as practices that seek empty, less saturated or less classified places, as in Bolaño's poem. Thus, we have seen creators who have chosen different strategies of disappearance. What stands out in all of them is the **non-authoritarian**, non-imposing positioning, a subjectivity that differs from the current one which competes and turns into a brand. These are discrete reductions, almost invisible, but even more **efficient** if we think in terms of Eastern philosophy. In this sense, the reduction ties in with the movements that, for Marcelo Expósito, constitute **speech acts** today, such as the climate emergency movements, feminism, or the anti-

racist and anti-colonial movements. These are gestures that suggest that another space is necessary so that those who are on the margins, the anomaly, the displaced, the subaltern, those who do not fit into hegemonic subjectivity (in which the artist is the one who is mobilized par excellence) can speak. Then, the reduction of oneself or through the work is not an act of cowardice. Along the authors and artists mentioned, we believe that it is an **active disappearance** or a definitive **refusal to yield**.

However, it is advisable that in the refusal the **collective** becomes a premise that concentrates the power of those concerned, and then, according to the idiorhythmic program, **singularities** are not eliminated. This is another element: the collective force is the necessary condition, as explained from Žižek to Marina Garcés, Santiago López Petit, or Bob Black. In a way, the artists who try to slit the belly of the beast are a group of conspirators against the general conspiracy that constructs reality. We discovered that they are active agents in the intrigue or detective film, as we defined our research, and not just passive spectators or extras who complete a scene in which other characters develop their plot.

And the more numerous and the more conscious we are, the better, they seem to tell us. Therefore, frequently, it is not enough to show it, or to explain it. It is not enough to repeat it and reduce it to a mental exercise. It needs the **body**, the experience, and the **practice of inhabiting**. In this way, we have understood that some creators encourage us, through repetitions or actualizations, to engage and use the body, to take back the presence we saw in crisis, to **take over and reinvent the past, to create presents and make possible futures** that are not written beforehand. We have called this exercise, which ranges from repetitions of seminal performances to performative lectures, acts of **insubordination of meaning**.

Returning to the aims and questions of our inquiry after what has been said, we can first note that contemporary actions of reduction and dematerialization attempt to respond to the lifestyles and problems of their time. An era that shares many of the elements that drove the emergence of conceptual art and practices such as performance, whose ways of doing persist into the present with invisible but highly significant transformations.

Rather than fleeing commodification, today we know that there is only one reality, the capitalist one, and we cannot escape from it. So, the debate about the market and whether objects should be more or less ephemeral or more or less permanent shifts to the mode and temporality that determine life, which is nothing other than the time of production. What we are saying is that we can hardly escape the wild commercialization when our complete life, not only art, is a vast market where we sell nothing but ourselves.

Through many artists and their proposals, or through various projects and our work, we have pointed out ruptures in meaning and obviousness. These are fissures in reality that stubbornly refuses to conform, delegitimize the prevailing explanation and trigger its discrediting. Like in past dematerialization eras, these actions tell us that what preceded us no longer works. Therefore we must reinvent it under different conditions of existence. And from this point, we will enable the entry of new scenarios that we do not yet know may arise.

But also, like the practices that preceded us, our story may just be the story of a **failure**. It is the self-sabotage, self-exclusion, and stepping oneself aside that began by questioning what is considered normal, and from the malaise created by the awareness of the success trap within the mold. Ephemeral practices and actions used by artists against the mobilization of our lives, despite knowing that ephemerality

and movement are a decoy today, also become an act of self-sabotage. Furthermore, artists who do so, knowing that the role these practices play is modest, prove their awareness. Real artists have no teeth and therefore they cannot bite, Dora García concluded in one of her works. But as we said, the desire to fail is a form of insubordination and even if they do not bite, they bring interruptions and discreet and silent reflections like an *inframine*, in process, continuous and prolonged, which become what for the philosopher and sinologist François Jullien was the efficient and necessary transformation.

And as we also stated in our objectives, we have grounded our work within those of other creators; we have made connections, and tried to offer the ideas and reflections to others interested. This process has modified our premises in an effective exchange network that makes the study accessible to other researchers or, hopefully, stimulates future projects.

We are aware that our research raises some unresolved questions in the field of pedagogy. It also does not make a detailed classification of the types of reduction and dematerialized gestures, which we understand to be broader than those presented here and would include direct opposition actions, which were not our object of study. We also did not want to dwell on the boundaries and differences between what we might call subfields of live art, being aware that divisions are instead the starting point for many researchers. And we are also aware of the many discreet and invisible actions of reduction that go unnoticed every day. That is why many of the artists discussed here, though not all of them, are well known in mainstream art circuits. Perhaps a future history of gestures of reduction will be that one of those never named, whom, as in our proposal *Aleph*, one day emerged and then were forever replaced and forgotten.

In any case, the research has introduced us into a field of study with which we can understand the behavior and conduct of a part of society through performative practices, something that in some countries is called *Performance Studies*. We believe that the work in this discipline opens up possibilities of study and understanding in which we would like to deepen, so that we would be able to contribute to new debates from this perspective.

To conclude, and returning to the hypothesis with which we started, we can affirm that the impulse towards contemporary reduction in performative practices is an insubordination of meaning as a whole, a shared energy. It is the will to discard a story that has already been written and, as Guillermo Gómez-Peña said, to rewrite it on your own terms. Therefore, we can even see this urge for reduction and insubordination as a whole as a repetition. A return to dematerialization after previous eras, the beginning of the 20th century or the 1960s. And we have seen it before, no one can ever bathe in the same river twice, not even in the same revolution. Time is different. So " let's drop everything" we said at the beginning. Here they are again.

Final Note: S is for Standstill and S is for Stop in Pandemic.

Part of the writing of this dissertation has taken place during time of pandemic, state of emergency and mandatory lockdown. For a few months, the whole world was forced to stop. Of course, to stop voluntarily is not to stop because someone forced it on you, an authority or a virus, and furthermore it is not that the entire world stopped, nature continued its quiet course. It neither runs nor goes in a rush.

Apart from this, a forced stop is a curious moment. Undoubtedly, the circumstances of each person play a significant role. A family under an ERTE (Spain's temporary

redundancy program) is not the same as an ex-president of a government who, like everyone else, cannot move out of his house but moves into his spacious villa in Marbella, which is sunny when he needs it, or cool when it is already too hot.

But we are forced to stop. And that is when the strangest responses emerge. Theorists and thinkers struggling to make predictions about what will happen, what will or will not change; artists going online to show their work, to help others, as they say; singers cheering on balconies, musicians pulling their instruments out of their cases; institutions offering their content for free to help as well; and many, many activities on the web by frightened people, sometimes angry, sometimes transformed into casual opinion-makers of dubious reliability, whom we used to call "brothers-in-law". People spent mornings doing gymnastics, in the afternoon we phoned friends or relatives and at eight o'clock we had an appointment to applaud. Time will tell what, if anything, lay behind all this altruistic activity.

As for me, I was writing my dissertation during those months. And I did so with great difficulty, since this was not the time of standstill referred to here. This is a nervous agitation that has bound feet in floors of forty or sixty yards. Few can and will grasp this crisis as an opportunity. Fortunately, some researchers and artists, whose situation is already so precarious that a pandemic does not make it worse, can do so. So we allow ourselves the luxury of reflection. I will not say that at times I did not even doubt my thesis assumptions when I saw the suffering this situation has caused to many people. Nor will I deny that the impact of the pandemic on this essay is greater than it appears at first glance. In fact, I am convinced that the thesis would not have turned out the way it did without it, even assuming the same premise and material.

But what we cannot deny, above all, is that in this stasis, in which we are all still immersed, something unquestionable is already emerging, namely, that there is in fact

nothing other than the unique capitalist reality, and this reality configures what is the norm and the normal. There is no way out of it, and patches are created to return to this dysfunctional normality which, although it produces the same pain, functions as therapy, to use the words that appear on these pages.

Some voices wrote on their social media accounts that they did not want to return to the old normal. They wanted a different one. That hardly seems to be the case. The wheel, under these circumstances or not, keeps turning so we can adapt to what it requires. That is the idea that remains unchanged, whether standing or moving. Indeed, the pandemic now resembles a trial or derby of a marathon. Those who fall behind are disqualified. In this framework, our hypothesis, with its reflection on disruption or insubordination to the world of the expected, possibly makes even more sense: What character are we? what exit can we take?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aballí, I. (2006, febrero). Breve historia de casi nada. *Butlletí del Centre d'Art Santa Mònica*, 21.
- Agence France Presse. (2013, 18 junio). Turkey's «Standing Man» protest by Erdem Gunduz spreads across country. *Huffington Post*.
https://www.huffingtonpost.com/2013/06/18/turkey-standing-man-protest-erdem-gunduz_n_3458390.html?ncid=engmodushpimg00000004
- Alba Rico, S. (2017). *Ser o no ser (un cuerpo)*. Seix Barral.
- Alba Rico, S. (2019, 20 noviembre). *Capitalismo y atención: prohibido esperar* [Conferencia]. Poner atención: la batalla por entrar en nuestras cabezas, Ariketak: la segunda respiración. Tabakalera Centro Internacional de Cultura Contemporánea. Donostia-San Sebastián, España.
<https://vimeo.com/375422355>

- Aliaga, J.V. (2007). *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Akal.
- Apple, M.W. (2018). *Ideología y currículo*. Akal.
- Arlandis, V. (2016, 9 mayo). *Qué pasa cuando no pasa nada*. Mambo.
<http://www.tea-tron.com/mambo/blog/2016/05/09/que-pasa-cuando-no-pasa-nada>
- Arlandis, V. (2017). *Más sobre Qué pasa cuando no pasa nada*. Vicente Arlandis.
<http://www.vicentearlandis.com>
- Arlandis, V. (2019a). *Cuerpo gozoso se eleva ligero*. Vicente Arlandis.
<http://www.vicentearlandis.com>
- Arlandis, V. (2019b). *El esfuerzo constante de ganarse la vida*. Vicente Arlandis.
<http://www.vicentearlandis.com>
- Arlandis, V. y Fajardo, M. (2018). *La Transmisión*. Taller Placer.
<http://tallerplacer.weebly.com/la-transmision.html>
- Arlandis, V. y Miralles, P. (2019). *Trabajar cansa*. Taller Placer.
<http://tallerplacer.weebly.com/trabajar-cansa.html>
- Atónito (2014). En *Significados.com*. <https://www.significados.com/atonito>
- Auster, P., Calle, S., Echenoz, J., Gifford, B., Klee, P. y Vila-Matas, E. (2010). *El juego del otro*. Errata Naturae.
- Baas, J. (2005). *Smile of the Buddha. Eastern Philosophy and Western Art from Monet to Today*. University of California Press.
- Bachelard, G. (1965). *La Poética del Espacio*. Fondo de cultura económica.

- Badia, M. (2007, 12 septiembre). Artistas del no. *A*Desk*. <https://a-desk.org/magazine/artistas-del-no>
- Barthes, R. (2005). *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Siglo XXI.
- Bassols, M. (2014, 25 mayo). *Miquel Bassols, psicoanalista: El psicoanálisis continuará siendo polémico, una piedra en el zapato del mundo contemporáneo /* Entrevistado por Marta Berenguer. La casa de la paraula. <https://www.lacasadelparaula.com/miquel-bassols-psicoanalista-el-psicoanalisis-continuara-siendo-polemico-una-piedra-en-el-zapato-del-mundo-contemporaneo>
- Baudrillard, J. (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Monte Ávila Editores.
- Beasley-Murray, J. (2015, 22 febrero). La clave del cambio social no es la ideología, sino los cuerpos, los afectos y los hábitos / Entrevistado por Amador Fernández-Savater. *ElDiario.es*. http://www.eldiario.es/interferencias/Podemos-hegemonia-afectos_6_358774144.html
- Beckett, S. (1989). *Nohow on*. John Calder.
- Benjamin, W. (1991). El narrador. En *Iluminaciones IV: Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus. En Han, B.-Ch. (2012). *La sociedad del cansancio*. Herder.
- Benjamin, W. (2010). *Obra completa. (Libro II / Vol.1)*. Abada.
- Berardi, F. (2003). *La fábrica de la infelicidad*. Traficantes de sueños.

- Berardi, F. (2018, 19 octubre). Volver a aburrirnos es la última aventura posible: entrevista con Franco Berardi, Bifo / Entrevistado por Amador Fernández-Savater. *elDiario.es*. https://www.eldiario.es/interferencias/Volver-aburrirnos-Franco-Berardi-Bifo_6_826677345.html
- Bioy Casares, A. (1972). *La invención de Morel*. Emecé.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- Black, B. (2013). *La abolición del trabajo*. Pepitas de calabaza.
- Blanchot, M. (2010a). *El rechazo*. Acuarela Libros.
<http://acuarelalibros.blogspot.com/2010/12/no.html>
- Blanchot, M. (2010b). *Escritos políticos (1958-1993). Edición ampliada*. Acuarela; Antonio Machado.
- Bolaño, R. (1977, octubre-noviembre). Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto del movimiento infrarrealista. *Correspondencia Infra, revista mensual del movimiento infrarrealista, 1*, 5-11.
- Bolaño, R. (1999). Entrevista a Roberto Bolaño / Entrevistado por Cristian Warnken. *La belleza de pensar* [Programa de televisión]. UC Televisión. Chile.
<https://www.youtube.com/watch?v=4opmKOSO-J8>
- Bolaño, R. (2004). *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Anagrama.
- Boltanski, L. y Chiapello, É. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Akal.
- Bourriaud, N. (2009). *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*. Cendeac.

- Borges, J.L. (1974). *Obras completas. 1923-1972*. Emecé.
- Borja-Villel, M. (2017). Lee Lozano. La fuga como desafío. En Borja-Villel, M. y Velázquez, T. (Coms.). *Lee Lozano. Forzar la máquina* [Catálogo] (pp.7-9). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Bourdieu, P. y Passeron, J.C. (1977). *La reproducción: elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Editorial Laia.
- Brecht, G. (1963). *Water Yam*. Monoskop.
https://monoskop.org/images/c/c1/Brecht_George_Water_Yam_1963.pdf
- British Broadcasting Corporation. (2013, 18 junio). Los manifestantes silenciosos que hacen ruido en Turquía. *BBC News Mundo*.
https://www.bbc.com/mundo/ode_fotos/2013/06/130618_video_protesta_silenciosa_taksim_turquia_nc.shtml
- Cabanne, P. (2010). *Conversando con Marcel Duchamp*. Alias.
- Cabañas, P. (2017). Marcel Duchamp, John Cage, Juan Hidalgo. Una línea genealógica del budismo en el arte contemporáneo. *Ars Longa* (26), 231-245.
- Caellas, M. (2015, 14 julio). *La conferencia performativa*. CCCB LAB.
http://blogs.cccb.org/lab/es/article_la-conferencia-performativa
- Caellas, M. y G. Torres, D. (2020, enero). *Suicide Notes* [Dossier]. Marc Caellas.
<http://marccaellas.net/suicide-notes.html>
- Cage, J. (1961). *Silence. Lectures and Writings by John Cage*. Wesleyan University Press.
- Cage, J. (1967). *A Year from Monday. New Lectures and Writings by John Cage*. Wesleyan University Press.

- Cage, J. (1981). *Para los pájaros*. Monte Ávila Editores.
- Cage, J. (1985). *John Cage at Seventy: An Interview / Entrevistado por Stephen Montague*. UbuWeb.
https://www.ubu.com/papers/cage_montague_interview.html
- Cage, J. (2002). *Silencio: conferencias y escritos*. Árdora Ediciones.
- Camnitzer, L. (2009) *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. CENDEAC.
- Camus, A. (1978). *El hombre Rebelde*. Losada.
- Canetti, E. (1981). *La conciencia de las palabras*. Fondo de cultura económica.
- Cecchetto, S. (2012). *Duchamp. El arte de negar el arte* [Catálogo]. Caja de Burgos.
- Centro de Arte Dos de Mayo. (2017, 10 febrero). *Las Lindes. Encuentro abierto de las Lindes #35* [Vídeo]. YouTube. <http://ca2m.org/es/las-lindes/archivo-de-videos-2016-2017>
- Claire Fontaine. (2009). *Claire Fontaine entrevistada por John Kelsey*. Narrativas de fuga II. Conversaciones en torno a la construcción de discursos en el arte contemporáneo [Seminario]. Universidad Internacional de Andalucía UNIA. Sevilla, España. http://ayp.unia.es/dmdocuments/narr_fuga_II_doc04.pdf
- Concannon, K. (2005). Yoko Ono's Cut Piece: From Text to Performance and Back Again. *PAJ* (30), 3, 81-93.
- Conderana, J. (2017). Las partituras del habitar. En Cornago, Ó y Rodríguez, Z. (Coord.). *DOSSIER Jornadas de investigación y creación: Hacernos un mundo* (pp.24-25). Efímera Revista.

http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/public/journals/1/dossier_pradillo_oct_2017.pdf

Cornago, Ó. (2015). *Ensayos de teoría escénica: teatralidad, público y democracia*. Abada.

Cornago, Ó. (2017a, julio). Conversar, habitar. Perspectivas críticas sobre la idea de participación (2ª parte). *Telón de fondo*, 25, 42-47.
<https://doi.org/10.34096/tdf.n25.3690>
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3690/3372>

Cornago, Ó. (2017b). Un mundo de casualidades. En Cornago, Ó y Rodríguez, Z. (Coord.). *DOSSIER Jornadas de investigación y creación: Hacernos un mundo* (pp.1-11). Efímera Revista.
http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/public/journals/1/dossier_pradillo_oct_2017.pdf

Cornago, Ó. y Rodríguez, Z. (Coord.) (2017, 27-29 octubre). *Hacernos un mundo. Jornadas de investigación y creación* [Comunicado de prensa / Programa].
http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/public/journals/1/programa_pradillo_oct_2017.pdf.

Cornago, Ó. y Rodríguez, Z. (Eds.) (2019). *Tiempos de habitar. Prácticas artísticas y mundos posibles*. Genuève Ediciones.

Cortázar, J. (1977). *Alguien que anda por ahí*. Alfaguara.

Costa, E. y Masotta, O. (1967). *Sobre happenings, happening: reflexiones y relatos*. MoMA Post. Note on art in a global context.

- <http://post.at.moma.org/sources/8/publications/137> [Consultado 20/01/2017].
- Cruz, P.A. (2011, 19 marzo). Lo infrave. *La Razón*.
https://www.larazon.es/historico/8519-lo-infrave-PLLA_RAZON_365041
- Cvejić, B. (2018, septiembre-diciembre). Towards a Poetics of Imagination. *Etcetera*.
<https://e-tcetera.be/towards-a-poetics-of-imagination>
- Dávila, T. (2010). *De l'inframine. Breve histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nous jours*. Editions du Regard.
- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos.
- De Frutos, E. (2018). *Apertura*. Estela de Frutos.
<http://www.esteladefrutos.com/apertura.html>
- De La Boétie, É. (2010). *Discurso de la servidumbre voluntaria*. Tecnos.
- De La Rica, A. (2016, 12 enero). Informe para una academia, Franz Kafka en el cosmo de la palabra. *ABC Cultural*. https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-informe-para-academia-franz-kafka-cosmo-palabra-201601071413_noticia.html
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1980). *Diálogos*. Pre-textos.
- Dewey, J. (2008). *The Middle Works of John Dewey, 1899-1924. Volume 7: 1912-1914*. Southern Illinois University Press.
- Di Prima, D. (2001). *Recollections of my life as a woman*. Viking.
- Dorfles, G. (1984). *El intervalo perdido*. Lumen.

- Doris, D.T. (1998). Zen Vaudeville: A Medi(t)ation in the margins of Fluxus. En Friedman, K. (Ed.). *The Fluxus Reader* (pp.91-135). Academy Editions.
- Duchamp, M. (1978). *Escritos Duchamp du Signe*. Gustavo Gili.
- Echenoz, J. (2000). *Me voy*. Anagrama.
- Edvardsen, M. (2010). *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*. Mette Edvardsen. <http://www.metteedvardsen.be/projects/thfaitas.html>
- Eleey, P. (Com.) (2014 - 2015). *Sturtevant: Double Trouble*. Museum of Modern Art MoMA. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1454?>
- Eliot, T.S. (1943). *Four Quartets*. Harcourt, Brace and Company.
- Enguita, N. y París, N. (Eds.). (2016). *La réplica infiel*. Centro de Arte dos de Mayo.
- Espai en Blanc. (s.f.). *Sobre nosotros*. El Presentiment. <http://elpresentiment.net/sobre-nosotros>
- Espai en Blanc. (2008, 16 febrero). Prólogo. El malestar social en una sociedad terapéutica. *Revista de Espai en Blanc 3-4: La sociedad Terapéutica*. http://espaienblanc.net/?page_id=1676
- Esquirol, J.M. (2018). *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Acantilado.
- Etchells, T. (2015). Live Forever / In fragments, to begin ... *Performance Research*, 20 (5), 87-95. Routledge.
- Expósito, M. (2020, 9 julio). *Volvemos a desmaterializar* [Conferencia]. Conversaciones a la distancia. Can we think Social Justice Again? Soma

Summer. México D.F., México.

<https://www.Youtube.com/watch?v=wZ2i4G0Ca9A&feature=youtu.be>

Fernández, M. (1995). *Museo de la Novela de la Eterna*. Cátedra.

Fernández-Aparicio, C. (s.f.). *Autoportrait bien fait, mal fait, pas fait (Autorretrato bien hecho, mal hecho, no hecho)*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/autoportrait-bien-fait-mal-fait-pas-fait-autorretrato-bien-hecho-mal-hecho-no-hecho>

Fernández-Savater, A. (2011, 9 julio). *Crisis de la presencia. Una lectura de Tiqqun*. Espai en Blanc. <http://espaienblanc.net/?cat=10>

Fernández-Savater, A. (2017, 27 enero). Una fuerza vulnerable: el malestar como energía de transformación social. *elDiario.es*.
https://www.eldiario.es/interferencias/malestar-energia-transformacion_social_6_606199392.html

Fernández-Savater, A. (2019, 12 abril). Poner atención: la batalla por entrar en nuestras cabezas. *elDiario.es*.
https://www.eldiario.es/interferencias/crisis_de_atencion_6_887921222.html

Ferrando, B. (2012). *Arte y cotidianidad. Hacia la transformación de la vida en arte*. Ardora.

Ferrando, B. (2014). *De la poesía visual al arte de acción*. La única puerta a la izquierda.

Ferrando, B. Y González, C. (2001).. La sexualidad en el arte de acción. Juan Hidalgo, Esther Ferrer y Carles Santos. En Aliaga, J.V., Haderbache, A., Monleón, A.,

- Pujante, D. (2001). *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España* (pp. 139-148). Universitat de València.
- Filliou, R. (2004). *A Filliou Sampler*. Ubuclassics.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, Territorio, Población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Fondo de cultura económica de Argentina.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la Sexualidad 1-La voluntad de saber*. Siglo XXI.
- Galindo, I. (Ed.) (2002, marzo). *Revista mural Cartas de San Lucas nº 3. Tríptico mural de artes y escritura*. Gidev.
<https://www.upv.es/ev/secciones/sanlucas03.html>
- Garbayo, M. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Consonni.
- Garcés, M. (2005). La vida como concepto político: una lectura de Foucault y Deleuze. *Athenea Digital*, 7, 87-104.
- Garcés, M. (2006, junio). *Encarnar la crítica*. EIPCP Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas.
http://eipcp.net/transversal/0806/garces/es/base_edit
- Garcés, M. (2010). Dar que pensar. *Revista Espai en Blanc*, 7-8.
http://espaienblanc.net/?page_id=444
- Garcés, M. (2011). *La fuerza anónima del rechazo*. Acuarela libros.
<http://acuarelalibros.blogspot.com/2011/01/la-fuerza-anonima-del-rechazo-por.html>
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Bellaterra.

- Garcés, M. (2016). *Fuera de clase. Textos de filosofía de guerrilla*. Galaxia Gutenberg.
- Garcés, M. (2017). *Nueva ilustración radical*. Anagrama.
- García, D. (2017a). [Presentación]. *Segunda vez*.
<http://www.segundavezsegundavez.com>
- García, D. (Ed.) (2017b, junio). *Oscar Masotta. Segunda vez. Cahier No.1*. Oslo National Academy of the Arts; Torpedo Press.
- García, D. (Ed.) (2017c, septiembre). *Oscar Masotta. Segunda vez. Cahier No.2*. Oslo National Academy of the Arts; Torpedo Press.
- García, D. (Ed.) (2018a). *Segunda Vez: How Masotta was repeated*. Oslo National Academy of the Arts; Torpedo Press.
- García, D. (2018b). *Dora García. Segunda Vez*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- García, D. (2018c, 13 abril). Dora García: «Me gusta crear un estado de alerta» / Entrevistada por Luisa Espino. *El Cultural*. <https://elcultural.com/Dora-Garcia-Me-gusta-crear-un-estado-de-alerta>
- García, D. (2018d, 20 octubre). Doc Buenos Aires 2018: entrevista a Dora García, directora de Segunda vez / Entrevistada por Alejandra Portela. *Leedor*.
<http://leedor.com/2018/10/20/doc-buenos-aires-2018-entrevista-a-dora-garcia-directora-de-segunda-vez>
- G. Torres, D. (2010). *No más mentiras. Sobre algunos relatos de verdad en arte (y en literatura, cine y teatro)*. Trama editorial.
- Ge, J. (2015, 1 febrero). Un vermut con Jesús Ge. *Verlanga*.
<https://verlanga.com/secciones/un-vermut-con-jesus-ge>

- Gibbs, M. (2005). *All or Nothing: An Anthology of Blank Books*. RGAP.
- Gibbs, M., Jan de Rook, G. y Wilson, A. (2016). *All or Nothing and Other Pages*. Uniformbooks; Boekie Woekie.
- Gillmor, A.M. (1988). *Erik Satie*. Twayne Publishers.
- Gloria & Robert. (2014, 15 junio). *Danzad, danzad, malditos*. Teatron.
<http://www.tea-tron.com/gloriayrobert/blog>
- Goldsmith, K. (2004). *Being Boring*. Electronic Poetry Center.
http://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/goldsmith_boring.html
- Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Caja Negra.
- Gómez de la Cuesta, F. (2017). *B #0 Abans que succeeixi*. Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma.
- Gómez de la Serna, R. (1910). *El Rastro*. Prometeo [Edición digital por University of Toronto]. <https://archive.org/details/elrastro00gmuoft>
- Gómez-Peña, G. (1979). *The Loneliness of the Immigrant*. Guillermo Gómez-Peña.
<https://www.guillermogomezpena.com/works/#the-loneliness-of-the-immigrant>
- Granés, C. (2011). *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Taurus.
- Granés, C. (2019a). *Salvajes de una nueva época. Cultura, capitalismo y política*. Taurus.

- Granés, C. (2019b, 5 noviembre). La sociedad performática. *El País*.
https://elpais.com/elpais/2019/11/04/opinion/1572888258_215459.html
- Gussin, G. y Carpenter, E. (Eds.) (2001). *Nothing*. August; Northern Gallery for Contemporary Art.
- Hac-Mor, C. (2013, 1 marzo). *El cel Barrat*. Terrícola.
<https://edicionsterricola.wordpress.com/2013/03/01/el-cel-barrat>
- Han, B.-Ch. (2012). *La sociedad del cansancio*. Herder.
- Han, B.-Ch. (2015). *Filosofía del budismo Zen*. Herder.
- Han, B.-Ch. (2016). *Sobre el poder*. Herder.
- Harney, S. y Moten, F. (2003). *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*. Minor Compositions.
- Harney, S. y Moten, F. (2004, junio). The University and the Undercommons: Seven Theses. *Social Text* 1, 22 (2), 101-115. https://doi.org/10.1215/01642472-22-2_79-101
- Harney, S. y Moten, F. (2017). *Los abajocomunes. Planear fugitivo y estudio negro* (Trad. C. Rivera Garza, J.P. Anaya y M. Malo). Campechana Mental; El Cráter Invertido.
- Hassabi, M. (2018, 16 abril). Maria Hassabi: Stillness is the Move / Entrevistada por Harry Thorne. *Frieze*. <https://www.frieze.com/article/maria-hassabi-stillness-move>
- Herbert, M. (2016). *Tell Them I Said No*. Sternberg Press.

- Hernández, M. (2017). La encrucijada de Masotta. En Longoni, A. (Com.) (2017). *Oscar Masotta. La teoría como acción* (pp.190-215). RM.
- Hernández-Navarro, M.Á. (2006, febrero). El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro. *Revista de Occidente*, 297, 7-25.
<http://www.revistas culturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/494/1/el-arte-contemporaneo-entre-la-experiencia-lo-antvisual-y-lo-siniestro.html>
- Hidalgo, J. (1972). 12 preguntas Zaj a Juan Hidalgo. En Hidalgo, J. (1982). *De Juan Hidalgo 2 [1971-1981]* [Libro de artista]. Baobab.
- Higgins, D. (1971). Aburrimiento y peligro. En Vigo, E.A. (Ed.). *Hexágono '71 – ac.*
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45718>
- Highmore, B. (2010). *Ordinary Lives. Studies in the Everyday*. Routledge.
- Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. (2013, 24 octubre – 2014, 26 mayo). *Damage Control: Art and Destruction since 1950*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. <https://hirshhorn.si.edu/exhibitions/damage-control-art-and-destruction-since-1950/#detail=/bio/damage-control-art-and-destruction-since-1950/&collection=damage-control>
- Home, S. (s.f.). *Neoism*. Stewart Home Society.
<https://www.stewarthomesociety.org/neoism/deff.htm>
- Home, S. (2018, 21 agosto). *Stewart Home: Literatura desde el antiarte* / Entrevistado por Rita Cooper. Autismos Automáticos.
<http://www.autismosautomaticos.net/2018/08/21/stewart-home-literatura-desde-el-antiarte>

Honoré, C. (2006). *Elogio de la lentitud. Un movimiento mundial desafía el culto a la velocidad*. RBA.

Hsieh, T. (2020, 13 febrero). *Tehching Hsieh's Thirteen Year Plan* / Entrevistado por Jessica Oralkan. Collecteurs.

<https://www.collecteurs.com/interview/tehching-hsieh-thirteen-year-plan>

Illich, I. (1974). *La sociedad desescolarizada*. Barral.

Illich, I. (2015). *El derecho al desempleo útil y sus enemigos profesionales*. Díaz & Pons.

Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM. (2015, 4 diciembre). *Una noche en el museo* [Comunicado de prensa]. <https://www.ivam.es/es/noticias/una-noche-en-el-museo>

Internacional Situacionista. (1999). *Internacional Situacionista, 1: La realización del arte*. Literatura Gris.

Izaguirre, M. (2011). La irrupción de Jacques Lacan en Buenos Aires. Masotta, entre el adelantado y el reciénvenido. En Masotta, O. (2011), *Ensayos lacanianos* (pp.9-25). Eterna Cadencia.

Jacarilla, M. (2018). *Apunts per a una fuga*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

Jacoby, R. (2013, 20 noviembre). *Entrevista a Roberto Jacoby* / Entrevistado por Reinaldo Laddaga. The Buenos Aires Review.

<http://www.buenosairesreview.org/es/2013/11/entrevista-a-roberto-jacoby>

Jones, A. y Heathfield, A. (Eds.). (2012). *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Intellect.

- Jouannais, J.-Y. (2014). *Artistas sin obra. I would prefer not to*. Acantilado.
- Jouannais, J.-Y. (2017a). *L'idiotie. Art, vie, politique. Methode*. Flammarion.
- Jouannais, J.-Y. (2017b). *El uso de las ruinas. Retratos obsidionales*. Acantilado.
- Jouval, S., Martin, J.H., Van Den Valentyn, H., Collet, M., Lambert, J. C., Meyer, J. H., y Giroud, M. (2003). *Robert Filliou. Genio sin talento* [Catálogo]. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Jullien, F. (1999). *Tratado de la eficacia*. Siruela.
- Jullien, F. (2006). *Conferencia sobre la eficacia*. Katz editores.
- Kafka, F. (2000). *Cuentos completos* (Trad. J.R. Hernández). Valdemar.
- Kaprow, A. (1966). *How to Make a Happening*. Primary Information.
<https://primaryinformation.org/product/allan-kaprow>
- Kaprow, A. (1993). *Essays on the blurring of art and life*. University of California Press.
- Kierkegaard, S. (2006). *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*. Trotta.
- Kierkegaard, S. (2009). *La repetición*. Alianza Editorial.
- Klein, y. (1982). Selected Writings. En *Yves Klein, 1928-1962: a retrospective* (pp. 217-235). Institute for the Arts, Rice University, The Arts Publisher, Inc.
- Klotz, S. (2016). *The Black Mountain Years: Experiments and Collaborations*. Robert Rauschenberg Foundation.
<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/black-mountain-years-experiments-and-collaborations>
- Koch, S. (1985). *Stargazer: Andy Warhol's world and his films*. Marion Boyars.

- Kracauer, S. (2006). Aburrimiento. En *Estética sin territorio* (pp.181-186). Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.
- Kraus, K. (2018). *Contra los periodistas y otros contras* [versión ePub]. Penguin Random House.
- Krauss, R. (1986, primavera). Antivision. *October*, 36, 147-154. The Mit Press.
- Kundera, M. (1995). *La lentitud*. Tusquets.
- Laboratorio de Artes en Vivo Teatro Leal La Laguna (2017, 11 diciembre). *Esto va a estar bonito-El podcast que se lee-Vicente Arlandis y 7 maneras de hacer el idiota*. Leal.Lav. <https://www.leal-lav.com/programa/esto-va-a-estar-bonito-el-podcast-que-se-lee-vicente-arlandis>
- La Casa Encendida. (2014, 22 junio). «*Danzad, danzad, malditos*», por Gloria & Robert [Comunicado de prensa]. <https://www.lacasaencendida.es/escenicas/danzad-danzad-malditos-gloria-robert-3586>
- La Casa Encendida. (2017, 27 octubre). «*Natten*», de Mårten Spångberg. [Comunicado de prensa]. <https://www.lacasaencendida.es/escenicas/natten-marten-spangberg-7966>
- Lafargue, P. (2011). *El derecho a la pereza*. Maia Editores.
- Latouche, S. (2003, noviembre). Por una sociedad de decrecimiento. *Le Monde Diplomatique*. <https://web.archive.org/web/20080415144027/http://www3.planalfa.es/cidaf/noticias/news%20229.htm>

- Latouche, S. (2009). *La apuesta por el decrecimiento ¿Cómo salir del imaginario dominante?* Icaria.
- Latour, B. (2002). What is iconoclasm? Or is there a world beyond the image wars? En Latour, B. y Weibel, P. (Eds.). *Iconoclasm: beyond the image wars in science, religion and art* (pp. 15-40). Center for Art and Media.
- Lazzarato, M. (2014). *Marcel Duchamp and the refusal of work*. Semiotext(e).
- Lazzarato, M. (2018, 9 marzo). *Duchamp y el rechazo al trabajo* [Conferencia]. Programa Ariketak: la segunda respiración. Tabakalera Centro Internacional de Cultura Contemporánea. Donostia- San Sebastián, España.
<https://vimeo.com/260786596>
- Lazzarato, M. y Guerra, C. (2015, 15 octubre). *Afectes i efectes Laborals* [Conferencia]. ¿Por qué trabajamos? Luchas por otros imaginarios laborales VI Jornadas filosóficas. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona CCCB; Arts Santa Mònica; Institut Francès. Barcelona, España.
<https://www.youtube.com/watch?v=zU6XTjp7gqY>
- Lazzarato, M. y Negri, A. (2001). *Trabajo Inmaterial. Formas de vida y producción de subjetividad*. DP&A Editora.
- Le Breton, D. (2014). *Caminar. Elogio de los caminos y de la lentitud*. Waldhuter.
- Le Breton, D. (2016). *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*. Siruela.
- Lepecki, A. (2000). Still: On the Vibratile Microscopy of Dance. En Brandstetter, G. y Völckers, H. (Ed.). *ReMembering the Body* (pp.334–366). Hatje Cantz.
- Lepecki, A. (2009). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Cuerpo de Letra.

- Lepecki, A. (2016a, 6 julio). Coreopolítica y coreopolítica o la tarea del bailarín. *Nexos. Cultura y vida cotidiana*. <https://cultura.nexos.com.mx/?p=10775>
- Lepecki, A. (2016b). *The future of disappearance. Reflections on the ephemeral and the precarious at the 20th Biennale of Sydney 2016* [Conferencia]. Monash University Museum of Art MUMA. Sydney, Australia.
<https://vimeo.com/166916240>
- Lepecki, A. (2016c). *Singularities: dance in the age of performance*. Routledge.
- Lepecki, A. (2018). *Idiorítmia, o en l'esdeveniment d'una trobada*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Arcàdia.
- Le Roy, X. (1999). *Product of Circumstances*. Xavier Le Roy.
<http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=5ff3b0bfa8cfe85dab0293c2ce0dd7ca7be0a037&lg=en>
- Le Roy, X. (2012). *Untitled (2012)*. Xavier le Roy.
<http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=13312cdf77195ad5adaa7e8630862c157ab9ea0c&lg=en>
- Le Roy, X. (2018, 5 octubre). Danzar en el cubo / Entrevistado por Magdalena Leite y Guillermo García Pérez. *La Tempestad*. <https://www.latempestad.mx/le-roy-entrevista>
- Lippard, L. (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal.
- Longoni, A. (2004). Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta, estudio preliminar a Oscar Masotta. *Revolución en el arte. Pop art*,

- happenings y arte de los medios. *Revista Ramona*, 45, 4-29.
<http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/revistas/ramona45.pdf>
- Longoni, A. (Ed.) (2010). *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos*. Ediciones La Central; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Adriana Hidalgo; Red Conceptualismos del Sur.
- Longoni, A. (2011, marzo-junio). El arte como transformación del mundo: variaciones de la politicidad en Roberto Jacoby. *Revista LIS-Letra Imagen Sonido, Ciudad Mediatizada*, 5, 10-23.
- Longoni, A. (Ed.) (2017a). *Oscar Masotta. Revolución en el arte*. Mansalva.
- Longoni, A. (Com.) (2017b). *Oscar Masotta. La teoría como acción*. RM.
- Longoni, A. (2018, 23 junio). Embutes de la memoria. *Ctxt Contexto y Acción* (174).
<https://ctxt.es/es/20180620/Culturas/20325/Ana-Longoni-oscar-masotta-arte-vanguardia-argentina-60-memoria.htm>
- Longoni, A., Medina, C. y de la Garza, A. (2017, 12 mayo). *Conversatorio: Dilemas de una curaduría de investigación. Balance del proceso: Oscar Masotta. La teoría como acción* [Conferencia]. Derivas de un itinerario intelectual. Oscar Masotta: arte, historieta, literatura, psicoanálisis y política. Museo Universitario de Arte Contemporáneo MUAC. México D.F., México.
- Longoni, A. y Mestman, M. (2010). *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. Vanguardia artística y política en el 68 argentino. Eudeba.
- López-Petit, S. (2009). *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*. Traficantes de sueños.

- López-Petit, S. (2011, 29 junio). *Temblad, temblad, malditos*. Espai en Blanc.
<http://espai-en-blanc.blogspot.com/2011/06/temblad-temblad-malditos.html?sref=fb>
- López-Petit, S. (2015). *Hijos de la noche*. Tinta Limón.
- López-Petit, S. (2018a, 29 enero). *La politización del malestar en una sociedad terapéutica* [Conferencia]. En tu interior. Malestar social, (des)politización y psicologías críticas. Aula Virtual Fundación de los comunes. Madrid, España.
<https://www.youtube.com/watch?v=pAxA7-4Mjo4>
- López-Petit, S. (2018b). *El gesto absoluto. El caso Pablo Molano: una muerte política*. Pepitas de calabaza.
- Lozano, C. (Ed.) (2018). *Retrospectiva. Xavier Le Roy*. Fundación Jumex Arte Contemporáneo.
- Manen, M. (2012, 19 diciembre). *Cuando el arte pasa como la vida*. Enrique Vila-Matas, www.enriquevilamatas.com/escritores/escrmanenm1.html
- Marí, B. (Com.) (2006). *0-24 H Ignasi Aballí* [catálogo]. Fundação de Serralves; Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA.
- Martí, O. (2015). *El sustantivo improductor. Aproximación práctica a los artistas sin obra* [Trabajo Final de Máster, Universitat Politècnica de València].
- Martí, O. (2017a). Investigar, escribir, colaborar. Teoría como práctica artística y arte como expansión del conocimiento: de Oscar Masotta a Segunda vez de Dora García. *Efímera Revista*, 8 (9), 7.
<http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/index.php/efimera/article/view/59>

- Martí, O. (2017b). La página como espacio transitable. En Audí, M., Bordons, G., Costa, L., Figueras, E. y Redondo-Arolas, M. (Eds.). *De Poesia. Arxius, poètiques i recepcions* (pp.125-133). Universitat de Barcelona.
- Martí, O. (2017c). *Papers Taking Command*. Segunda Vez.
<http://segundavezsegundavez.com/texts/papers-taking-command>
- Martí, O. (2019). *Poner el cuerpo. Indagación en la propia identidad docente durante el proceso de formación en el Máster Universitario en Profesor/a de Educación Secundaria por medio de prácticas performativas* [Trabajo Final de Máster, Universitat de València].
- Martin, R. (2014). *They shoot horses, Phil Collins, 2004*. Tate.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/collins-they-shoot-horses-t12030>
- Martínez, M.A. (2018). Danzad, danzad, malditos. El agotamiento de los cuerpos y el agotamiento de la danza. En Peris, J. (Ed.). *Cultura e imaginación política* (pp. 157-170). Rilma2; ADHEL.
- Martínez, P. (2018). Ens volen soles. En Lepecki, A. *Idiorítmia, o en l'esdeveniment d'una trobada* (pp.9-22). Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Arcàdia.
- Masotta, O. (1968). *Conciencia y estructura*. Jorge Álvarez.
- Masotta, O. (2011). *Ensayos lacanianos*. Eterna Cadencia.
- Meana, J.C. (2011). Poéticas de la negación de lo visual. En *Actas do II Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras - CSO'2011* (pp.395-401). Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. <http://juancarlosmeana.es>

- Melville, H., Deleuze, G., Agamben, G. y Pardo, J.L. (2001). *Preferiría no Hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo*. Pre-Textos.
- Menegoi, S. (2007, noviembre). A Question of Time: Tehching Hsieh. *Mousse magazine*, 11. <http://moussemagazine.it/tehching-hsieh-simone-menegoi-a-question-of-time-2011>
- Mesa, D. (Ed.) (2006). *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Universidad de Sevilla.
- Mescalinevoices. (2012, 24 agosto). *Conquista la bestia EXPLICACIÓN* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=X9Rk3jMueIY>
- Metzger, G. (1960, 10 marzo). *Manifiesto Auto-Destructive Art*. Monoskop. [https://monoskop.org/Gustav Metzger](https://monoskop.org/Gustav_Metzger)
- Molina, M. (2002). Pega aquí tu cromó artístico. En Galindo, I. (Ed.) (2002, marzo). *Revista mural Cartas de San Lucas nº 3. Tríptico mural de artes y escritura*. Gidev. https://www.upv.es/ev/secciones/m_molina_03.html
- Molina, M. (2008). La performance española avant la lettre: del ramonismo al postismo (1915-1945). En Tejo, C. (Dir.) (2008). *Chámalle X. IV Xornadas de Arte de Acción da Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo* (pp.155-162). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.
- Mondéjar, G. (2018, 12 junio). Maria Hassabi incorpora la lentitud y la quietud a sus performances. *Good2b*. <http://www.good2b.es/maria-hassabi-incorpora-la-lentitud-y-la-quietud-a-sus-perfomances>
- Montes, A. (2015). *Para animarse a leer a Franz Kafka*. Eudeba.

- Montornés, F. (2013, 2 diciembre). *Aimar Pérez Galí. Sudando el discurso. La Poderosa, Barcelona*. Fede Montornés.
<https://montornes.net/2013/12/02/sudando-el-discurso-aimar-perez-gali-la-poderosa-barcelona>
- Morgan, J., Lowry, A. y Chu, H. (Coms.) (2019-2020). *Charlotte Posenenske: Work in Progress*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA.
<https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/charlotte-posenenske-work-progress>
- Moten, F. (2018). *Stolen life. Consent not to be a single being*. Duke University Press.
- Mújica, P. (2020, 6 febrero). *El futuro de los derechos humanos* [Conferencia]. Centre del Carme Cultura Contemporània CCCC. Valencia, España.
<https://www.youtube.com/watch?v=oVXuRw544-4>
- Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA. (2017, 4-13 mayo). *Idiorritmias. Programa de performance, música, poesía, laboratorio y texto* [Programa].
<https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/idiorritmias>
- Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA. (2018, 28 abril-5 mayo). *Idiorritmias. Programa de performance, música, laboratorio y texto* [Programa]. <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/idiorritmias-0>
- Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA. (2019, 27 abril-4 mayo). *Idiorritmias. Programa de performance, música, poesía, laboratorio y texto* [Programa]. <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/idiorritmias-1>

Museum of Modern Art MoMA. (1960, 17 marzo). *Homage to New York*. Museum of Modern Art MoMA.

https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_3369_300305208.pdf?_ga=2.263075854.321847938.1604396319-1514283145.1572180545

Naverán, I. (Ed.) (2010). *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Institut del Teatre; Mercat de les flors; Centro Galego.

Obrist, H.U. y Biesenbach, K. (Coms.) (2013). *Xavier Le Roy. Untitled, 2012*. Kaldor Public Art Projects. <http://kaldorartprojects.org.au/13rooms/xavier-le-roy>

Octubre Centre de Cultura Contemporània. (2017, 10-31 enero). *Les accions del ballarí segut* [Comunicado de prensa].

http://www.octubre.cat/activ_fitxa.php?id_activitat=2734

Olivares, R. (2015, 9 junio). La obra de arte en la era de la comercialización salvaje. *exit-express*. www.exit-express.com/la-obra-de-arte-en-la-era-de-la-comercializacin-salvaje

Olveira, M. (Ed.) (2014). *Conferencia Performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León; This side up.

Ono, Y. (1968, 2 abril). *Carta de Yoko Ono a Jon Hendricks con motivo de DIAS Nueva York*. Fales Library and Special Collections, Serie A, subserie 4, 75.

<https://library.nyu.edu>

Ono, Y. (1970). *Pomelo*. Ediciones de la Flor.

- Ortega, J.L. (2018). *La invisibilidad del presente. Prácticas artísticas y espacios virtuales en la época de la web 2.0*. [Tesis de doctorado, Universitat Politècnica de València]. <http://hdl.handle.net/10251/115936>
- Ortiz, R. (2017, noviembre). Hacernos un mundo. Ficciones colectivas. *Efímera Revista*, 8 (9),1.
<http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/index.php/efimera/article/view/71>
- Pál Pelbart, P. (2009). *Filosofía de la deserción: nihilismo, locura y comunidad*. Tinta Limón.
- Parcerisas, P. (Com.) (1999). *Olga L. Pijoan, fragments d'un puzzle. abril-maig 1999* [Catálogo]. Centre d'Art Santa Mònica.
- Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Akal.
- Pauls, A. (2013, 5 noviembre). Dandismo: la actitud como una obra de arte. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/dandismo-la-actitud-como-una-obra-de-arte-nid1632161>
- Peran, M. (2015). *Indisposició general. Assaig sobre la fatiga. 1/3: Índex*. Ajuntament de Barcelona; Institut de Cultura de Barcelona.
- Perec, G. (2009). *Un hombre que duerme*. Impedimenta.
- Pérez Galí, A. (2013). *Sudando el discurso: una crítica encuerpada*. Aimar Pérez Galí.
<http://aimarperezgali.com/pages/sudando.html>

- Pérez, D., Wilson, A., Dmyterko, L., Dajerling, U., Dangel, S., Schmeling, S., Metzger, G. (2016). *Debemos convertirnos en idealistas o morir*. Gustav Metzger. Fundación Jumex Arte Contemporáneo.
- Pessoa, F. (2019a). *Suave es vivir solo*. Penguin Random House.
- Pessoa, F. (2019b). *El mendigo y otros cuentos*. Acantilado.
- Phelan, P. (2005). *Unmarked: The politics of performance*. Routledge.
- Picard, L. (1968, abril). DIAS U.S.A. 68. Atavism in Civilization or Art. *Arts Magazine*, abril 1968. Fales Library and Special Collections, Serie A, subserie 4. <https://library.nyu.edu>
- Piglia, R. (2006). Teoría del complot (Transcripción Guadalupe Salomón de conferencia en Fundación Start de Buenos Aires 15 de julio de 2001). *Revista Casa de las Américas*, 245. <http://www.casadelasamericas.com/publicaciones/revistacasa/245/ricardopiglia.pdf>
- Pitol, S. (1997). *El Arte de la fuga*. Anagrama.
- Pollack, S. (Dir.). (1969). *They Shoot Horses, Don't They?* [Danzad, danzad, malditos] [Película]. Palomar Pictures; American Broadcasting Company (ABC).
- Pons, M. (2016). Poètiques de la poquesa. Escritura povera i altres formes discretes d'apel·lació en la creació catalana contemporània. En Gayà, E. Picornell, M. y Ruiz, M. (2016). *Incidències. Poesia catalana i esfera pública* (pp.117-140). Edizioni Ca' Foscari.

- Pradel, A.J. (2016, 12 junio). Warhol se aburre. *El estado mental*.
https://elestadomental.com/especiales/ese-aburrimiento-mortal/warhol-se-aburre#_ftn4
- Rassel, L. (Com.). (2012, 22 febrero-22 abril). *Retrospectiva por Xavier Le Roy*.
Fundació Antoni Tàpies.
<https://fundaciotapies.org/es/exposicio/retrospectiva-xavier-le-roy>
- Ramírez, J.A. (1998). *Duchamp. Love and Death Even*. Reaktion Books.
- Ramírez, J.A. (2009). *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Akal.
- Ribelles, S. (2014, 16 diciembre). *Crítica de la danza contemporánea (1)*. El critique con. <https://elcritiquecon.wordpress.com/2014/12/16/critica-de-la-danza-contemporanea-1>
- Ribelles, S. (2015, 23 febrero). *Notas de un proceso del bailarín sentado #1*. Bailarín sentado. <https://bailarinsentado.wordpress.com>
- Ribelles, S. (2018, 26 agosto). *Fucking Stage - Promo 2*. Vimeo [Santiago Ribelles Zorita]. <https://vimeo.com/339499088>
- Ribeyro, J.R. (1992). *Dichos de Luder*. Jaime Campodónico.
- Riechmann, J. y Fernández-Buey, F. (1996). *Ni tribunales. Ideas y materiales para un programa ecosocialista*. Siglo XXI.
- Rimbaud, A. (1999). *Obra poética y correspondencia escogida*. Universidad Nacional Autónoma de México; Embajada de Francia en México; Alianza Francesa de México.
- Rimbaud, A. (2007). *Una temporada en el infierno*. Hiperión.

- Riout, D. (2017). *Cenizas incandescentes* (fragmento). Fundación Proa.
<http://proa.org/esp/exhibicion-proa-yves-klein-retrospectiva-textos.php#16>
- Robinson, K. (2006). Do schools kill creativity? [Vídeo]. *TED Talks*.
https://www.ted.com/talks/ken_robinson_says_schools_kill_creativity
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.
- Rosanayaris. (2020). *No tots els iogurts poden denominar-se «logurt Grec» encara que ho semblin, o tots els iogurts poden denominar-se «logurt Grec» encara que no ho semblin - YOGUR MATTERS*. Capella de Sant Roc.
<https://capellasantroc.cat/?p=2424>
- Rosset, C. (2004). *Lo real. Tratado de la idiotez*. Pre-Textos.
- Rubira, S. (2011, 1 junio). El público quiere que el autor le ofenda, pero no que lo humille. *Diario Público*. <http://www.publico.es/culturas/publico-quiere-autor-le-ofenda.html>
- Sánchez, J.A. (2015a, 26 agosto). *Presencia y desaparición* [Conferencia]. Seminario Internacional: Por uma estética do século XXI. Museu de Arte do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Brasil.
<https://parataxis20.wordpress.com/2015/08/30/presencia-y-desaparicion>
- Sánchez, J.A. (2015b, 18 septiembre). *Presencia y desaparición* [Conferencia]. Congreso de la Academia Internacional de Artes Escénicas *Experimenta sur*. Universidad Jorge Tadeo. Bogotá, Colombia. <https://soundcloud.com/mapa-teatro>

- Sánchez, J.A. (2019a, 22 agosto). *Presencia y desaparición* [Conferencia]. Instituto de Investigaciones Estéticas Universidad Nacional Autónoma de México UNAM. México D.F., México. <https://www.youtube.com/watch?v=03lygWTlg30>
- Sánchez, J.A. (2019b). Presence and Disappearance. *Performance Research*, 24 (7), 6-15. Routledge.
- Sánchez, Y. (2009). Una red de conspiradores del fracaso. En Sánchez, Y. y Spiller, R. (Eds.). *Poéticas del fracaso* (pp.239-246). Gunter Narr Verlag.
- Sarlo, B. (2007). *Borges, un escritor en las orillas*. Siglo XXI.
- Saz, I. (2017, 9 marzo). *Conversaciones tejidas*. Isis Saz. http://www.isissaz.com/works/40_conversaciones-tejidas
- Schimmel, P. (1998). *Out of actions. Between performance and the object 1949-1979*. Thames and Hudson.
- Scott, H.E. (2009). *Confronting Nightmares: Responding to Iconoclasm in Western Museums and Art Galleries* [Tesis de doctorado, University of St. Andrews]. <http://hdl.handle.net/10023/788>
- Scott, H.E. (2013). Iconoclasm As Art: Creative Gestures And Criminal Acts Inside Museums And Galleries. En Walden, J. (Ed.). *Art and Destruction* (pp. 77-95). Cambridge Scholars Publishing.
- Smith, L.F., Smith, J.K., y Tinio, P.P.L. (2017). Time spent viewing art and reading labels. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 11 (1), 77-85. <https://psycnet.apa.org/record/2016-10247-001>

- Soriano, N. (2007, 24 junio). Agricultura sin ánimo de lucro. *Levante el mercantil valenciano*. <https://www.levante-emv.com/comarcas/3572/agricultura-animo-lucro/313283.html>
- Spångberg, M. (2016). *Natten* [Performance]. Santarcangelo Festival internazionale del Teatro in Piazza, PAF, MDT, Kunstenfestivaldesarts; Black Box Teater Oslo.
- Stiles, K. (1987). Synopsis of the Destruction in Art Symposium (DIAS) and Its Theoretical Significance. *The Act (1)*, 2, 22-31.
- Svendsen, L. (2006). *Filosofía del tedio*. Ensayo Tusquets.
- Tiqqun. (1999). Teoría del Bloom. *Tiqqun 1*. <https://tiqqunim.blogspot.com>
- Tiqqun. (2001). ¿Cómo hacer? *Tiqqun 2*. <http://bloom0101.org/wp-content/uploads/2015/02/como-hacer.pdf>
- Trotman, N. (2018, 5 septiembre). *Presenting Erik Satie's 18 Hour piece Vexations at the Guggenheim*. The Solomon R. Guggenheim Museum. <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/presenting-erik-saties-18-hour-piece-vexations-at-the-guggenheim>
- Universidad Internacional de Andalucía. (2009). *Crónica / Resumen de Narrativas de fuga II. Claire Fontaine*. Narrativas de fuga. Conversaciones en torno a la construcción de discursos en el arte contemporáneo. Universidad Internacional de Andalucía UNIA Arte y Pensamiento. http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=633
- Valcárcel-Medina, I. (1994, junio). La memoria es la mejor fuente de documentación / Entrevistado por Manuela Martínez y Juan Agustín Mancebo. En *Sin Título. Uno*, 31-42. <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/3397>

- Van Sant, G. (Dir.). (1998). *Psycho* [Psicosis] [Película]. Universal Pictures.
- Velasco, A. (2016, 20 diciembre). Alberto Velasco: «En Danzad malditos encontré el tipo de teatro que quiero hacer» / Entrevistado por Yolanda Moreno. *Culturamas*. <https://www.culturamas.es/2016/12/20/alberto-velasco-en-danzad-malditos-encontre-el-tipo-de-teatro-que-quiero-hacer>
- Velasco, S. (2017). *El tiempo a secas. Estudio sobre las posibilidades creativas del aburrimiento en la práctica artística* [Tesis de doctorado, Universitat Politècnica de València]. <https://riunet.upv.es/handle/10251/86212>
- Vila-Matas, E. (1985). *Historia abreviada de la literatura portátil*. Anagrama.
- Vila-Matas, E. (1991). *Suicidios ejemplares*. Anagrama.
- Vila-Matas, E. (2000). *Bartleby y compañía*. Anagrama.
- Vila-Matas, E. (2002). *El Mal de Montano*. Anagrama.
- Vila-Matas, E. (2003a). *Aunque no entendamos nada*. JC Sáez Editor.
- Vila-Matas, E. (2003b). *París no se acaba nunca*. Anagrama.
- Vila-Matas, E. (2005). *Doctor Pasavento*. Anagrama.
- Vila-Matas, E. (2007). *Exploradores del abismo*. Anagrama.
- Vila-Matas, E. (2010, 30 octubre). *Fracasa otra vez*. Enrique Vila-Matas. <http://www.enriquevilamatas.com/textos/refracaso1.html>
- Vila-Matas, E. (2012). *Aire de Dylan*. Seix Barral.
- Vila-Matas, E. (2014). Doble Shandy. En Jouannais, J.-Y. *Artistas sin obra. I would prefer not to* (pp. 9-20). Acantilado.
- Vila-Matas, E. (2017). *Mac y su contratiempo* [edición ebook]. Seix Barral.

- Vila-Matas, E. (2019). *Esa bruma insensata*. Seix Barral.
- Vilar, N. (2000, junio). Arte paralelo español en los años 90. *Revista INTER (Dossier sobre Arte Paralelo Español)*.
<http://www.accionmad.org/archivo/textos/texto05.pdf>
- Vilar, N. (2004). *El arte alternativo o paralelo en el Estado español de los años 90 (desde el enfoque crítico de la acción colectiva)*. [Tesis de doctorado, Universitat Politècnica de València].
<https://artrdaccio.files.wordpress.com/2019/03/arte-paralelo.pdf>
- Vilar, N. (2009). Nuevas herramientas de análisis: La teoría de marcos / Nouveaux instruments d'analyse : la théorie des cadres. *Inter*, 102, 60-63.
- Vilar, N. (2012, noviembre). Intuiciones numeradas del uno al veintitrés -y sin embargo desordenadas-, respecto a la relación y la diferencia entre arte de acción y artes escénicas. *NÚA, revista de artes escénicas e performativas*, 6.
<https://revistanua.wordpress.com/mais/artigos-en-idioma-orixinal-2012/nelo-vilar-intuiciones-numeradas-del-uno-al-veintitres>
- Vilar, N. (2014, febrero). *La dualidad «liberalismo / comunitarismo» en los artistas de acción del Estado español, según el corpus de entrevistas realizadas durante la primera década del presente siglo*. *Artr d'Acció*.
<https://artrdaccio.wordpress.com/en-espanol>
- Virilio, P. (1988). *Estética de la desaparición*. Anagrama.
- Virilio, P. (1997). *El ciber mundo, la política de lo peor*. Cátedra.
- Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Traficantes de sueños.

- Virno, P. (2011). *Ambivalencia de la multitud: entre la innovación y la negatividad*. Tinta Limón.
- Wajcman, G. (2006). Memoria, visión, espera. En Marí, B. (Com.) (2006). *0-24 H Ignasi Aballí* [catálogo] (pp.236-288). Fundação de Serralves; Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA.
- Walser, R. (2015). *Jakob von Gunten*. Siruela.
- WDC. (2017, 1 enero). [Descripción Coreografías Urbanas y Acciones Desapercibidas]. Acciones desapercibidas.
<http://accionesdesapercibidas.blogspot.com/2016/03/coreografias-urbanas-es-el-titulo-que.html>
- Wurm, E. (2008, 20 septiembre). Sculpturing thoughts: An interview with Erwin Wurm / Entrevistado por Bernard A. Schütze. *Esse*.
<https://esse.ca/en/sculpturing-thoughts-interview-erwin-wurm>
- Wurm, E. (2012). *I do not make jokes! - interview with Erwin Wurm*. Vitra Design Museum. <https://www.design-museum.de/en/exhibitions/detailpages/erwin-wurm.html>
- Yoshihara, J. (1956, diciembre). *Gutai Art Manifesto* (Trad. R. Tomii). The Solomon R. Guggenheim Museum.
<http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html>
- Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama.
- Žižek, S. (2006). *Visión de Paralaje*. Fondo de Cultura Económica.

Žižek, S. (2011, 2 mayo). *La no-acció, segons Slavoj Zizek* [Vídeo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=2dnQW5Fa1uc>

6

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 Fotograma de la película *They Shoot Horses, Don't They?* Sydney Pollack, 1969.

Basada en la novela *They Shoot Horses, Don't They?* de Horace McCoy, 1935.

Fig. 2 Fotograma de la película *They Shoot Horses, Don't They?* Sydney Pollack, 1969.

Basada en la novela *They Shoot Horses, Don't They?* de Horace McCoy, 1935.

Fig. 3 Fotograma de la película *They Shoot Horses, Don't They?* Sydney Pollack, 1969.

Basada en la novela *They Shoot Horses, Don't They?* de Horace McCoy, 1935.

Fig. 4 Amalia Pica, *Asamble*, 4 de mayo de 2017. *Idiorritmias*, Museu d'Art

Contemporani de Barcelona. Primera acción de la primera edición del programa.

Fotografía: MACBA. <https://www.macba.cat>

Fig. 5 Robert Rauschenberg, *Dibujo de De Kooning borrado*, 1953. Fotografía: MoMA.

<https://www.moma.org>

Fig. 6 Fred Herko, s.f. Fotografía: Judson Memorial Church Archives.

<http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/fales/judson/dscref15.html>

Fig. 7 Alberto Greco en Piedralaves, 1963. Fotografía: MoMA.

<https://www.moma.org>

Fig. 8 Marc Caellas y David G. Torres, *Suicide notes*, 2019. Fotografía: Marc Caellas y David G. Torres. <http://marccaellas.net/suicide-notes.html>

Fig. 9 Tehching Hsieh, *One Year Performance 1980-1981 (Time Clock Piece)*. En exposición *Tehching Hsieh. Doing Time*, comisariada por Adrian Heathfield, 57ª Bienal de Venecia 2017, Pabellón de Taiwán. Fotografía propia.

Fig. 10 Lee Lozano, *Private books* (detalle), 9 de noviembre de 1970. En Borja-Villel, M. y Velázquez, T. (Coms.). *Lee Lozano. Forzar la máquina* [Catálogo]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Fig. 11 Olga Martí, *Aleph*, publicación (18x12x1 cm) y vídeo en loop (gif de 2 seg. en vídeo de 15 min.), 2016. Detalle de la publicación.

Fig. 12 Olga Martí, *Aleph*, publicación (18x12x1 cm) y vídeo en loop (gif de 2 seg. en vídeo de 15 min.), 2016. Detalle de la publicación.

Fig. 13 Olga Martí, *Aleph*, publicación (18x12x1 cm) y vídeo en loop (gif de 2 seg. en vídeo de 15 min.), 2016. Detalle de la instalación del vídeo.

Fig. 14 Olga Martí, *Aleph*, publicación (18x12x1 cm) y vídeo en loop (gif de 2 seg. en vídeo de 15 min.), 2016. Detalle de la instalación en exposición.

Fig. 15 Olga Martí, *Conceptos y nodos*, fotografía digital (40x40 cm sobre cartón pluma de 5 cm c/u) y pizarra (146x81 cm), 2014-...

Fig. 16 Olga Martí, *Conceptos y nodos*, 2014-... Detalle del uso de las imágenes en las redes sociales.

Fig. 17 Olga Martí, *Conceptos y nodos*, fotografía digital (40x40 cm sobre cartón pluma de 5 cm c/u) y pizarra (146x81 cm), 2014-...

Fig. 18 Olga Martí, *Conceptos y nodos*, fotografía digital (40x40 cm sobre cartón pluma de 5 cm c/u) y pizarra (146x81 cm), 2014-...

Fig. 19 Olga Martí, *Untitled site*, instalación (manta, soportes de madera y fotografías, medidas variables), 2015. Detalle del soporte de madera y 104 fotografías.

Fig. 20 Olga Martí, *Untitled site*, instalación (manta, soportes de madera y fotografías, medidas variables), 2015. Detalle del soporte de madera, fotografías y manta de mudanza.

Fig. 21 Olga Martí, *Untitled site*, instalación (manta, soportes de madera y fotografías, medidas variables), 2015. Fotografía de la instalación en Accademia Albertina de Turín, Italia.

Fig. 22 Olga Martí y José Luis Ortega Lisboa, *Lo que pensamos y no se puede ver*, acción, publicación e instalación audiovisual (medidas variables), 2015.

Fig. 23 Olga Martí y José Luis Ortega Lisboa, *Lo que pensamos y no se puede ver*, 2015. Fotografía de la instalación en 5º Festival Cabanyal Íntim.

Fig. 24 Olga Martí y José Luis Ortega Lisboa, *Lo que pensamos y no se puede ver*, 2015. Detalle de la instalación en 5º Festival Cabanyal Íntim.

Fig. 25 Olga Martí y José Luis Ortega Lisboa, *Lo que pensamos y no se puede ver*. Fotograma del vídeo 2.

Fig. 26 Olga Martí y José Luis Ortega Lisboa, *Lo que pensamos y no se puede ver*. Detalle del manual.

Fig. 27 Yoko Ono, *Cut Piece*, 1966, Africa Center, Londres. Fotografía: John Prosser.

Fig. 28 Eduardo Ruano, 30 de abril de 1968. Fotografía de la acción encontrada por Romina D'Andrea, sobrina de Ruano. Disponible en Longoni, A. (2018). Embutes de la memoria. *Aletheia*, 9 (17).

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9241/pr.9241.pdf

- Fig. 29** Yves Klein, *Vision in motion - motion in vision*, 1959, Amberes. Fotografía: Charles Wilp / BPK, Berlin. <http://www.yvesklein.com>
- Fig. 30** Ignasi Aballí, *Correcció* (proceso), 2001. Fotografía: Ignasi Aballí. <http://www.ignasiaballi.net>
- Fig. 31** Ignasi Aballí, *Correcció* (obra), 2001. Fotografía: Ignasi Aballí. <http://www.ignasiaballi.net>
- Fig. 32** Tino Sehgal, *These associations*, 2012. *The Unilever Series*, Tate Modern. Disponible en <http://mongosmagazine.com/news/turner-prize-2013-shortlist>
- Fig. 33** Xavier Le Roy, *Untitled (2012)*, 2012. Fotografía: Xavier Le Roy. <http://www.xavierleroy.com>
- Fig. 34** Mårten Spångberg, *Natten*, 2016. Fotografía: Anne Van Aerschot. Disponible en <https://www.kfda.be/en/program/natten>
- Fig. 35** Mette Edvardsen, *No title*, 2014. En *Segunda Vez Open Seminar*, 21 de noviembre de 2017, Trondheim Art Museum. Fotografía propia.
- Fig. 36** Mette Edvardsen, *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*, 2010. Fotografía: Document Photography, Sydney Biennale en <http://www.metteedvardsen.be>
- Fig. 37** Steve Paxton, *Small Dance*, fotograma de vídeo de un minuto de duración, grabado y dirigido por Olive Bieringa, 2007. <https://vimeo.com/19001115>
- Fig. 38** Acción de Alicia Fingerhut, 1973. Fotografía: Alicia Fingerhut. Disponible en <https://www.pikaramagazine.com/2017/02/entrevista-maite-garbayo>
- Fig. 39** Guillermo Gómez-Peña, *The Loneliness of the Immigrant*, 1979. Fotografía: Guillermo Gómez-Peña. <https://www.guillermogomezpena.com/works/#the-loneliness-of-the-immigrant>
- Fig. 40** Erdem Gündüz en la Plaza Taksim acompañado por otros ciudadanos. Fotografía: Reuters.

Fig. 41 María Hassabi, *Staging: Solo #2*, 2017. Fotografía: Thomas Poravas. Disponible en <https://www.clevelandart.org/events/lectures/maria-hassabi-paradox-stillness>

Fig. 42 María Hassabi, *Plastics*, 2015. Fotografía: María Hassabi.
<http://mariahassabi.com>

Fig. 43 Claire Fontaine, *Strike (K font V.I)*, 2005-2007. Fotografía: Claire Fontaine.
<https://www.clairefontaine.ws>

Fig. 44 Andy Warhol, *Sleep*, 1963. Fotografía: MoMA. <https://www.moma.org>

Fig. 45 Andy Warhol, *Screen Test: Allen Ginsberg [ST115]*, 1966. Disponible en <https://allenginsberg.org>

Fig. 46 Andy Warhol, *Screen Test: Lucinda Childs [ST52]*, 1964. Disponible en <https://www.warhol.org>

Fig. 47 Benjamin Bennett, *Sitting and Smiling*, 2014-... Fotograma de vídeo: <https://www.youtube.com/channel/UCqW54i24PGw1q7lxcIRmgTA>

Fig. 48 *Reinflytting minutt for minutt*, 2017. Fotograma de vídeo: <https://tv.nrk.no>

Fig. 49 Erwin Wurm, *Ship of fools (One minute sculpture)*, 2017. 57 Bienal de Venecia, Pabellón Austria. Fotografía propia.

Fig. 50 Flyer de la jornada *MMM*Fest: el més mínim moviment*. Diseño: José Luis Ortega.

Fig. 51 Cartel de la jornada. Diseño: José Luis Ortega.

Fig. 52 Programa de la jornada. Diseño: José Luis Ortega.

Fig. 53 Rosanayaris, *No todos los yogures pueden denominarse «Yogur Griego» aunque lo parezcan, o todos los yogures pueden denominarse «Yogur griego» aunque no lo parezcan – YOGURT MATTERS*, 2020, Ciclo *Estar sin estar*, comisariado por nyamnyam (Iñaki Alvarez y Ariadna Rodriguez), Capella de Sant Roc, Valls, España. Disponible en <http://capellasantroc.cat>

Fig. 54 Rosanayaris, *You can now check if your screen is dirty*, 16 de octubre de 2019. Facultad de Bellas Artes UPV.

Fig. 55 Rosanayaris, *You can now check if your screen is dirty*, 16 de octubre de 2019. Facultad de Bellas Artes UPV.

Fig. 56 Captura de pantalla de la web de Rosanayaris: <https://rosanayaris.com>

Fig. 57 Santiago Ribelles, *Bailarín sentado. A veces se mueve, a veces no. Se aceptan limosnas*, junio 2012. Slaughterhouse, Valencia. Fotograma de vídeo. Santiago Ribelles Zorita [Vimeo] <https://vimeo.com/user10557557>

Fig. 58 Santiago Ribelles, *El ballarí segut travessa nedant (o alguna cosa pareguda) el corredor de la T4 de la facultat de BBAA*, 16 de octubre de 2019. Facultad de Bellas Artes UPV. Fotografía propia.

Fig. 59 Santiago Ribelles, *El ballarí segut travessa nedant (o alguna cosa pareguda) el corredor de la T4 de la facultat de BBAA*, 16 de octubre de 2019. Facultad de Bellas Artes UPV. Fotografía propia.

Fig. 60 Santiago Ribelles, *Consciencia, percepción y juego. Herramientas para un uso no determinante del cuerpo en la práctica artística*, 16 de octubre de 2019. Facultad de Bellas Artes UPV. Fotografía propia.

Fig. 61 Santiago Ribelles, *La insistencia en la velocidad*, 16 de octubre de 2019. Facultad de Bellas Artes UPV. Fotografía propia.

Fig. 62 Nelo Vilar, *Artista-collidor*, 1995-2005. Fotografía: Cristina Vilar.

Fig. 63 Nelo Vilar, *La acción mínima y contextual contra el perverso orden neoliberal!* 16 de octubre de 2019. Facultad de Bellas Artes UPV. Fotografía propia.

Fig. 64 Nelo Vilar, *La acción mínima y contextual contra el perverso orden neoliberal!* 16 de octubre de 2019. Facultad de Bellas Artes UPV. Fotografía propia.

- Fig. 65** Vicente Arlandis, *Cuerpo Gozoso Se Eleva Ligero*, 2019. Creación e interpretación: Sandra Gómez, Aris Spentsas, Vicente Arlandis y Rosana Sánchez. Disponible en <https://verlanga.com/tag/cuerpo-gozoso-se-eleva-ligero>
- Fig. 66** Vicente Arlandis y Sandra Gómez, *Qué pasa cuando no pasa nada*, 2015. En Institut Valencià d'Art Modern IVAM. Fotografía: Vicente Arlandis y Sandra Gómez. <http://www.vicentearlandis.com>
- Fig. 67** Vicente Arlandis, *El esfuerzo constante de ganarse la vida*, 16 de octubre de 2019. Facultad de Bellas Artes UPV. Fotografía propia.
- Fig. 68** Vicente Arlandis, *El esfuerzo constante de ganarse la vida*, 2019. Fotografía: Vicente Arlandis. <http://www.vicentearlandis.com>
- Fig. 69** Cartel de la Exposición *Un lloc buit prop d'ací*. Diseño: José Luis Ortega.
- Fig. 70** *Un lloc buit prop d'ací*, 4 diciembre 2019 - 11 de enero de 2020. Espai En Vitrina, Facultad de Bellas Artes UPV. Fotografía propia.
- Fig. 71** *Un lloc buit prop d'ací*, 4 diciembre 2019 - 11 de enero de 2020. Espai En Vitrina, Facultad de Bellas Artes UPV. Fotografía propia.
- Fig. 72** *Un lloc buit prop d'ací*. Captura de pantalla de la web <https://unllocbuit.blogs.upv.es>
- Fig. 73** *Un lloc buit prop d'ací*, 2019, Espai En Vitrina, Facultad de Bellas Artes UPV.
- Fig. 74** Mar Juan Tortosa, *Una pequeña aproximación a la reinención del concepto de riqueza*, 2019.
- Fig. 75** Estela de Frutos, *Requiem*, 2019.
- Fig. 76** José Luis Ortega, *In situ*, 2019.
- Fig. 77** Isabel Gómez Mondragón, *Tan claro que es transparente*, 2015.
- Fig. 78** Jesús Ge, *Salto al vacío*, 2019. Poema-proceso disponible en https://www.youtube.com/watch?v=9xY0sgK7LE&feature=emb_title

- Fig. 79** Bartolomé Ferrando, *Propuesta 1* (1982), *Poema visual* (1989), *Propuesta 2* (1982).
- Fig. 80** Bartolomé Ferrando, *Propuesta 1* (1982).
- Fig. 81** Espai en Blanc, *El Pressentiment 5*, abril 2012; *El Pressentiment 26*, octubre 2013; y *El Pressentiment 56*, mayo de 2017.
- Fig. 82** Isis Saz, *Conversaciones Tejidas*, 2017.
- Fig. 83** Miguel Molina, *Pega aquí tu cromó artístico (2002)*, 2019.
- Fig. 84** María Tamarit, *Tela re-bobi-na)da*, 2019.
- Fig. 85** Alejandro Ocaña, *Puntos dibujados y borrados*, 2019.
- Fig. 86** WDC, objetos en Espai en Vitrina, 2019. Vídeo disponible en https://www.youtube.com/watch?v=PH1QgVbSE98&feature=emb_title
- Fig. 87** Laia Ventayol, *Sport and boredom at the desert*, 2019.
- Fig. 88** Rosanayaris, *¿Y si estuviéramos allí?*, 2019.
- Fig. 89** Sales Miragall, *Abs-condere*, 2019. Vídeo disponible en: <https://unllocbuit.blogs.upv.es/sales-miragall-2/>
- Fig. 90** Sales Miragall, *Abs-condere*, 2019. Vídeo disponible en: <https://unllocbuit.blogs.upv.es/sales-miragall-2/>
- Fig. 91** Imágenes de la mesa blanda, *Esto no es una mesa*, 17 de abril de 2019. Participan Estela López, Elena López, Olga Martí, José Luis Ortega, Toni Portillo, Carmen Vicedo.
- Fig. 92** Olga Martí, *41 Coses que mai*, 2018-2019.
- Fig. 93** Olga Martí, *41 Coses que mai*, 2018-2019.
- Fig. 94** Olga Martí, Captura de pantalla del perfil de Instagram del proyecto *41 coses que mai*, 2018-2019. <https://www.instagram.com/41cosesquemai>

Fig. 95 Marina Abramović, *Marina Abramović: Seven Easy Pieces - The Conditioning (1973)* de Gina Pane, 2005. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, EE.UU.

Disponible en www.guggenheim.org

Fig. 96 André Lepecki, *18 Happenings in 6 Parts de Allan Kaprow (1959)*, Haus der Kunst, Munich, Alemania, 2005. Fotografía: Marino Solokhov en Hauser & Wirth.

Disponible en <https://www.hauserwirth.com>

Fig. 97 Vicente Arlandis, *La transmisión* (a partir de una propuesta de la pieza *Sujeto Visible/Sujeto Invisible* de Masu Fajardo), 2016. Intérpretes: Vicente Arlandis y Masu Fajardo. Fotografía de Vicente Arlandis.

<http://www.vicentearlandis.com>

Fig. 98 Xavier Le Roy, *Retrospectiva*, 2014. MoMA PS1-Nueva York. Fotografía: Xavier Le Roy.

www.xavierleroy.com

Fig. 99 Dora García, *Segunda Vez* (2015-2018). Repetición de *El helicóptero*,

happening de Oscar Masotta (1966). Fotograma del vídeo. Disponible en

<https://www.tabakalera.eu/es/premiere-all-of-us-want-to-work-less-itziar-barrio-helicoptero-dora-garcia-itziar-okariz>

Fig. 100 Dora García, *Segunda Vez* (2015-2018). Fotograma de *Segunda Vez*

(Capítulo). Disponible en Auguste Orts <https://augusteorts.be/about/dora-garcia>

Fig. 101 Dora García, *Segunda Vez* (2015-2018). Fotograma de *La eterna* (Capítulo).

Disponible en Auguste Orts <https://augusteorts.be/about/dora-garcia>

Fig. 102 Dora García, *Cahier No.1 Oscar Masotta. Segunda Vez*. Fotografía propia.

Fig. 103 Nora Joung y Olga Martí en *Legar, repetir, activar: actualidad de un intelectual polémico*, Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 21 de marzo de 2017.

Fig. 104 Oscar Masotta durante *El helicóptero*, 1966. Fotografía: Cloe Masotta y Susana Lijtmaer.

- Fig. 105** Oscar Masotta, *El helicóptero*, 1966. Fotografía: Cloe Masotta y Susana Lijtmaer. Disponible en <https://verrev.org>
- Fig. 106** Oscar Masotta, *El mensaje fantasma*, 1966. Fotografía: Cloe Masotta y Susana Lijtmaer. *Cahier No. 2 Oscar Masotta. Segunda vez* de Dora García.
- Fig. 107** Oscar Masotta, *El mensaje fantasma*, 1966. Fotografía: Cloe Masotta y Susana Lijtmaer. *Cahier No. 2 Oscar Masotta. Segunda vez* de Dora García.
- Fig. 108** Oscar Masotta, *Para inducir el espíritu de la imagen*, 1966. Fotografía: Cloe Masotta y Susana Lijtmaer. Disponible en <https://verrev.org>
- Fig. 109** Oscar Masotta, *Para inducir el espíritu de la imagen*, 1966. Fotografía: Cloe Masotta y Susana Lijtmaer. Disponible en <https://verrev.org>
- Fig. 110** Miguel Ángel Tellechea, Oscar Masotta, Eduardo Costa, Raul Escari, *Sobre Happenings*, 1966. Programa de conferencias y happenings. Instituto Di Tella. Disponible en <http://www.archivosenuso.org>
- Fig. 111** Dora García, *Para inducir el espíritu de la imagen*, happening de Oscar Masotta (1966). *Segunda Vez*, MUAC-UNAM, México, 18 de marzo de 2017. Fotografía de Nora Joung.
- Fig. 112** Dora García, *Para inducir el espíritu de la imagen*, happening de Oscar Masotta (1966). *Segunda Vez*, MUAC-UNAM, México, 18 de marzo de 2017. Fotografía propia.
- Fig. 113** Olga Martí, *Las palabras y las cosas: una conferencia habitable*, 28 de octubre 2017. Teatro Pradillo, Madrid.
- Fig. 114** Dora García, *El café de las voces*, 2014-... Centrocentro Cibeles, Madrid, 2016. Fotografía: Dora García. <https://elcafedelasvocesmadrid.wordpress.com>
- Fig. 115** Xavier Le Roy, *Product of circumstances*, 1999. Fotografía: MoMA. www.moma.org

Fig. 116 Aimar Pérez Galí, *Sudando el discurso: una crítica encuerpada*, 2015. Mercat de les Flors, Barcelona. Fotograma de vídeo.

<http://www.aimarperezgali.com/pages/sudando.html>

Fig. 117 Olga Martí, *Las palabras y las cosas: una conferencia habitable*, 28 de octubre 2017. Teatro Pradillo, Madrid.

Fig. 118 Olga Martí, *Las palabras y las cosas: una conferencia habitable*, 28 de octubre 2017. Teatro Pradillo, Madrid.

Fig. 119 Olga Martí, *Las palabras y las cosas: una conferencia habitable*, 28 de octubre 2017. Teatro Pradillo, Madrid.

Fig. 120 Olga Martí, *Las palabras y las cosas, una conferencia habitable*, fragmento del mapa intervenido.

Fig. 121 Olga Martí, *Las palabras y las cosas, una conferencia habitable*, fragmento del mapa intervenido.

Fig. 122 Fotograma escena final de la película *They Shoot Horses, Don't They?* Sydney Pollack, 1969.

ANEXOS

7.1 Gardel en México⁹⁶.

Carmen dijo que un día, a causa de su enfermedad, dejó de poder hablar.

– ¿Se dedicó a la escritura entonces?

– Eso es lo que pensábamos que sucedería, pero no fue así.

⁹⁶ Este texto fue escrito en marzo de 2017, tras el viaje a México como parte del proyecto *Segunda Vez* de Dora García para participar en la mesa de debate *Legar, repetir, activar: actualidad de un intelectual polémico* junto a Nora Joung en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). El coloquio formó parte del seminario sobre Oscar Masotta en el museo y en él también participaron Eduardo Costa (Artista), Carmen Gallano (Colegio de Psicoanálisis de Madrid), Roberto Jacoby (Artista y sociólogo), Manuel Hernández (École lacanienne de psychanalyse), Gibrán Lurrari (Psicoanalista, Universidad Iberoamericana), Ana Longoni (CONICET, Universidad de Buenos Aires), Cuauhtémoc Medina (MUAC, UNAM) y Oscar Steimberg (Universidad de Buenos Aires y Universidad Nacional de las Artes).

Carmen me habló durante el almuerzo, en la terraza del MUAC, de las reuniones en El Café de l'Òpera en Barcelona, de las clases en el taller del pintor Guinovart, de la importancia de la oralidad, los diálogos, las conferencias, los grupos de estudio, las tertulias, el énfasis en la comunicación... después de todo, repensando ahora sobre el viaje a México, este fue en cierto modo una larga conversación, una prolongada conferencia.

•

Recorriendo las salas que albergarían la exposición, alguien dijo que Masotta no aparecía en *Tiro de Gracia*.

– ¿No aparece?

– No, en realidad no aparece.

A estas alturas ya había pasado muchas horas buscando algún rostro que se asemejara a alguna de las fotografías de Masotta que había podido encontrar en la Web. Sea como sea, me quitaba un peso de encima, aunque fuera un tanto tarde. Poco antes habíamos visitado la sala donde tendría lugar la repetición del happening. Y se habían probado las luces y los extintores en el exterior del museo. Solo un desajuste: los participantes no eran los adecuados y se debía con urgencia buscar otros de mayor edad. Dora García escribió un post en su perfil en una red social que fue compartido a su vez por sus «amigos» en sus respectivas redes o bien por el tradicional y efectivo sistema «boca a boca». En el mensaje se informaba sobre la repetición del happening de Oscar Masotta del siguiente sábado y sobre el perfil deseado. Era necesario, urgente, pasar la voz.

Ese mismo día, por la tarde, acudimos a Casa Bosques en Colonia Roma y, en formato conversación, Dora García y Gabriel Mestre hablaron sobre algunos proyectos de la

artista contruidos alrededor de bibliotecas: desde el proyecto *The Jerusalem of Europe* a la intervención alrededor de la biblioteca que Oscar Masotta fundara en Barcelona en 1977. En Casa Bosques había mezcal de cuatro tipos, libros dispuestos en las paredes y mesas y algunos de los libros de Dora García en la estantería de al lado del cartel que decía «Machete» (solo tiempo después entendí que ese era el cartel de la galería de arte contigua). El público era lo suficientemente numeroso para que hubiese quienes se tuvieran que sentar en el suelo. Descubrí algunos argentinos en la audiencia, lo que constaté en la cantina asturiana a la que fuimos a cenar. Santiago me habló allí del CIA –Centro de Investigaciones Artísticas–, al que había asistido como estudiante, de su trabajo con algunos artistas cercanos a Masotta o del happening de Masotta repetido por Dora García hacía apenas un año en Buenos Aires y que volvería a tener lugar el sábado en México.

- Dicen que el de Masotta fue diferente.

- ¿Cómo es eso?

- Qué sé yo.. quizás porque Masotta escribió las indicaciones del happening tiempo después... quizás porque quienes asistieron ya lo recuerdan a su manera...

Y recordé a su vez y con esto, aquello que tanto me gustó escuchar a Piglia en la televisión pública argentina, por encontrarme no-sé-bien-cómo reflejada, sobre el carácter «dubitativo» de la oralidad argentina. ¿Sería la voz de Masotta dubitativa?

- Existen grabaciones de Masotta. Su voz en determinadas conferencias. Se podrán escuchar en la muestra.

- Ah, pues tengo realmente curiosidad por escuchar esa voz...

- No existen muchas grabaciones. Y en otras, se escucha a un actor con una voz idéntica, y lee las conferencias dictadas por Masotta... es realmente idéntica la voz...

•

Empezó a sonar el teléfono con número mexicano de Dora García en relación a los participantes del happening, y esto se convirtió en acompañante habitual del tiempo en México hasta la mañana del sábado. Sonó caminando al dirigirnos a cualquier parte, en el coche y con una fuerte tormenta sobre nosotras, en el restaurante argentino en el que casualmente cenamos una noche, y también sonó dentro de la mochila durante la conferencia en la Universidad de Puebla.

- Efectivamente... el sábado... ¿su edad? ... Le envió la información..

Dora García y Michelangelo Miccolis se dirigieron a estudiantes de la Universidad de Las Américas Puebla (UDLAP) sobre temas como *time based*, el artista como iniciador, la delegación y, en el caso de Dora García, específicamente sobre el proyecto *Segunda Vez* y Oscar Masotta.

- ¿Y cómo comunicamos lo que ocurre fuera de la Universidad a los estudiantes? En ocasiones existe una gran distancia entre la teoría en la clase y lo que está sucediendo afuera.

La compleja relación entre adentro (¿academia?¿teoría?) – afuera (¿práctica?¿entrar en acción?¿mundo?¿realidad?) y esa idea de «distancia» era un tema ciertamente candente. Lo era ahora y lo había sido años atrás, en México, España y supongo que en cualquier otro lugar. Es más habitual de lo que parece considerar que desde la teoría no se puede estar conectado al mundo, como si fuese algo a parte de él, un islote autónomo. Precisamente, pensé que en este eterno conflicto la figura de Oscar Masotta podría devenir el «intelectual faro», calificativo con el que se le nombra y que

había leído tantas veces en los últimos meses. Es más, se situaba en el centro del binomio teoría–práctica y, específicamente, del binomio teoría–acción política, hasta tal punto que esta relación paradójica y conflictiva daba título a la muestra en el MUAC: *Oscar Masotta: teoría como acción*. Refiriéndose a este título Ana Longoni, curadora de la muestra y especialista en Masotta, había explicado que a finales de los sesenta en Argentina predominaba un clima fuertemente antiintelectual, mientras que Masotta sostuvo la labor teórica como un modo específico de intervención política emancipadora. Sea como sea, significativo es también recordar que Masotta actuó siempre en la periferia, en el margen de la institución. Y quizás esa sea la fórmula: estar sin estar, estar en el margen sin dejarse encerrar (frases que he retenido de la filósofa Marina Garcés y a las que recurro con asombrosa frecuencia para mis textos). En cualquier caso, esta pregunta y sus posibles respuestas continuaron, de alguna manera, durante el almuerzo en Puebla.

Al día siguiente acudimos a las últimas pruebas del happening en el MUAC. Esta vez se repitió el monólogo, se probaron luces, y sonido. Recordé aquellas pautas de Kaprow que se debían aplicar si se quería llevar a cabo un happening y a las que Dora García hacía referencia en algunos textos o seminarios para generar reflexión sobre su obra o la de otros artistas: un happening no se debe ensayar, un happening no se debe repetir... Bien. Sea como fuese, allí estábamos en modo ensayo y a punto de repetir un happening según un plan perfectamente trazado. Y no sólo repitiendo, sino repitiendo un happening ideado por otra persona y que a su vez seguía un plan perfectamente trazado. Cometiéndolo un happening, si se quiere y si valen aquí, repetidas, las palabras de Masotta.

•

El sábado salimos temprano hacia el museo. Nora y yo estuvimos pendientes de que los participantes en el happening que se habían puesto en contacto a través del número mexicano de Dora, encontrasen el camerino. Hago aquí un inciso para decir que hace algunos años trabajé en la producción de películas y televisión. De esta época poco recuerdo, pero de ese poco, lo que recuerdo es el tiempo dedicado al trabajo junto a los extras. Los extras con los que trabajé eran personas curiosas, de perfiles diferentes, que realizaban su acción u ofrecían su presencia por algo de dinero en contraprestación, que solía ser no mucho. A veces los extras adquieren la fórmula de «público» en programas de televisión. Este público todavía me inspira más afecto. Yo misma he sido público. Así que allí recibimos a los extras. Algunos me contaron que era la primera vez en el MUAC, otros que tenían una hija en Barcelona. Me gustan los extras, lo confieso ahora. Es por ello, precisamente, que durante los sesenta minutos que duró el happening pude pensar en muchos y variados asuntos, pensamientos unidos a confusos sentimientos que todavía hoy no soy capaz de descifrar. Yo misma, durante mi época de estudiante de cine, pude ser en alguna ocasión extra. Yo misma hubiese hecho ese trabajo para ganarme algún dinero por poco que fuese. No me hubiese ido mal. Y en mis pensamientos me sorprende estando más cerca de lo que pensaba del universo artliano y, quizás, experimentando allí mismo la versión masottiana de un «cross a la mandíbula» deseado por Arlt para la literatura en su prólogo a *Los Lanzallamas* (es decir, versión «cross a la mandíbula» de Dora García, cincuenta años después de la versión de Masotta, treinta y cinco años después de las palabras de Arlt). Y en ese mismo prólogo, leo otra frase ya en el hotel: «Me atrae ardientemente la belleza. (...) Mas hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados».

•

Me senté en la comida junto a Oscar Steimberg. Hablaba despacio, con una cuidadosa selección de palabras.

- aventurero de la palabra lo llamaban

- ¿Y tenían un caimán? ¿Un cocodrilo?

- Eso dicen, no sé lo que sería... fue cuando Reneé... dicen que bajo la cama...

Al día siguiente acudimos a una invitación de Cuauhtémoc Medina, crítico, comisario y curador en jefe del MUAC. Recuerdo de ese día una tarde de temperatura agradable y de charla animada. Frente a mí, Eduardo Costa, quién me habló de algún viaje a Valencia, mi ciudad.

- Fui hace muchos años, al IVAM. Un buen museo. Allí se realizó la primera gran exposición de Alberto Greco.

- Bueno... han cambiado mucho las cosas... una nefasta gestión de años...

- Había un pueblo precioso, de pescadores...

- Bueno... Eso también ha cambiado mucho... otra nefasta gestión de años...

Y un tiempo me llevó explicarle lo sucedido ante sus asombrados ojos y ante mi lastimoso sentimiento de vergüenza. Hablamos del catalán, de los himnos, de la Universidad, de México, de Argentina, de Masotta, de Ulises Carrión y de otros artistas mexicanos, de Dora García, de Oslo, del próximo seminario en el MUAC. Llegados a este punto ya era inevitable imaginar un Oscar Masotta allí sentado, hablando, también animado, con Ana Longoni, Oscar Steimberg, Roberto Jacoby, Eduardo Costa,

Cuauhtémoc Medina y con aquellas que nos acercábamos a este círculo con cierto sentimiento de ilegitimidad masottiana.

•

Así llegó el martes, día del seminario y, aunque salimos con suficiente antelación, un infernal atasco casi consigue hacernos perder los nervios en un taxi de tranquilo e impasible conductor. La sala del museo estaba repleta. El lugar era el mismo en el que se había llevado la acción de Masotta por parte de Dora García unos días antes, solo que ahora las observadas, ante una luz cegadora, éramos nosotras. Allí se habló de psicoanálisis, se recordaron anécdotas de Masotta, se habló del proyecto *Segunda Vez* de Dora García. Al finalizar las mesas de discusión, se seguía discutiendo en grupos más reducidos o alrededor de la mesa en el almuerzo. Al final de la tarde nos despedimos. Eduardo Costa preguntó a mi argentina interlocutora si en Buenos Aires artistas, escritores, creadores se reunían en alguna parte a discutir y hablar, pues justamente de eso estábamos hablando.

– Algunos sitios sí hay.

– Ah, pues vayamos. Me gustaría.

Y aproveché para manifestar a Costa mi interés por sus piezas *fake*, especialmente a raíz de mi actual investigación.

– Sí, hablemos de eso...

Al regresar, en el autobús de 10 plazas que nos llevaba al hotel, Roberto Jacoby recitó un poema de Oscar Steimberg, cuyo título, supe después, era *Vals de La glosa*.

– Al bar de la biblioteca del Congreso le han llamado Ricardo Piglia.

– ¿Es cierto eso?

Y en el autobús se hablaba ya a media voz, o eso me pareció. Yo intentaba retener las palabras del poema, repitiendo algunas frases que encontré especialmente bellas, y anoté el título del libro al que más adelante Oscar Steimberg se refirió, reiteradamente, como un libro excelente. La primera parada fue el hotel de Eduardo Costa, en la siguiente parada bajamos Nora, Roberto Jacoby y yo. Dejamos en el autobús a Oscar Steimberg y Carmen.

– Adiós, ha sido un auténtico placer. Espero verlos pronto.

– Adiós. Esta vez quizás nos encontremos, en la muestra sobre Masotta, ya allí en Barcelona.

*Mejor, si no murió de viejo,
mejor, si nunca tuvo hijos,
mejor, si no acabó la frase,
mejor, si nunca me la dijo.*

Oscar Steimberg, Vals de la glosa, 1999.

