

Palabras, palabras, palabras

Análisis del uso de la escritura
en la obra artística a través de
cinco casos de estudio

Una tesis doctoral de **Joaquín Artime Pinilla**

Dirigida por el Dr. **Pepe Romero**

y la Dra. **Sara Vilar García**

Valencia, marzo de 2021



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



DEPARTAMENT
D'ESCLTURA
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA



LABORATORY
OF INTERMEDIA
CREATIONS_LCI





Palabras, palabras, palabras

Análisis del uso de la escritura
en la obra artística a través de
cinco casos de estudio

Una tesis doctoral de **Joaquín Artime**

Dirigida por el Dr. **José Francisco Romero Gómez**

y la Dra. **Sara Vilar García**

Valencia, marzo de 2021



Agradecimientos

Siempre he puesto en duda la relevancia de los agradecimientos en las publicaciones, debido a ello, trato de mostrar mi gratitud en todo momento. Escoger unos nombres siempre implica que otros no aparezcan. Aunque se lo merezcan, aunque hayan facilitado y contribuido en la inmensa tarea que supone redactar una tesis. Por eso, si hoy tuviese que escribir una lista esta sería interminable. Trataría de abarcar todos mis años como becario FPI del Programa de Ayudas de Investigación y Desarrollo (PAID-01-2017) de la Universitat Politècnica de València, como doctorando, como investigador en el Laboratorio de Creaciones Intermedia y como colaborador docente del Departamento de Escultura. Luego pondría el foco en el exterior del ámbito universitario, señalando todos los profesionales que me han facilitado información y datos. Por supuesto, entraría a valorar también mi trayectoria artística, incluyendo a cientos de personas que me han ofrecido claves, que me han apoyado y que han creído en mí. Después hablaría de lo personal, del respaldo incondicional de mis padres, de mi novio, de mi grupo de amigos que todas las mañanas nos escribimos para desearnos buenos días. Personas que en lo afectivo me han acompañado, dándome el calor necesario. A todas ellas, profesoras, compañeras, alumnas, investigadoras, artistas, comisarias, galeristas, críticas de arte, familiares, amigas, pareja, a todas gracias.

Tampoco me olvido de las maravillosas mentes que han escrito, producido y elaborado todo aquello de lo que hablo. Sin ellas, ¿qué sería de mí?

Pero si he de poner nombres, sin duda, sería el de mis directoras de tesis, por estar ahí y hacer de este camino una senda menos solitaria. Por aportarme el valor, la visión y el conocimiento. Pepe y Sara, ¡este trabajo es por vosotras!

Resumen

Palabras, palabras, palabras. Análisis del uso de la escritura en la obra artística a través de cinco casos de estudio es una investigación que se centra en el ejercicio de la escritura aplicado a la práctica artística. Para ello nos cuestionamos qué es escribir y cómo afecta e influye en los modos de hacer en las artes. Consideramos que el universo de la escritura, y por ende el de la literatura, es capaz de albergar todo el conocimiento del mundo. A través de su medio, todo puede ser dicho, abarcado y expuesto con una actitud integradora, fundando una visión holística.

Consideramos que este hecho guarda correspondencias directas con el arte. Ambas, literatura y arte suponen una presentación de las cosas de la vida. Por ello consideramos que comparten, desde la creación, la capacidad de construir productos que son reflejo de nuestras realidades, como una interrelación de materias, saberes, actitudes y experiencias.

En este sentido, asimilamos la cultura y el saber como un campo de sinergias que produce puntos de conexión entre distintas disciplinas. Nuestro objetivo consiste en entresacar todas las consideraciones puestas en juego y concluir que toda producción artística se mueve en el amplio espectro de las cosas de la vida, tocando en consecuencia los múltiples temas con los que entra en diálogo.

En consecuencia, en esta tesis doctoral desarrollamos un análisis de la experimentación que desde el mundo del arte contemporáneo se realiza con la escritura, incluyendo aspectos que le son propios, como la palabra, el texto, el lenguaje y la lectura. Ahondamos en estas cuestiones para, mediante el riguroso estudio de cinco propuestas personales, entresacar los temas y los referentes que orbitan en torno a nuestra producción propia. Nos planteamos tejer una red de referencias circunscritas al arte moderno y al arte contemporáneo, pero que también toca otros terrenos del conocimiento como la literatura, el cine, la filosofía, las matemáticas y la medicina. Observando estas consideraciones a través de la lente del estudio en arte, y vehiculando la teoría con su aplicación práctica. Para ello aplicamos una metodología cualitativa y experimental, que nos ha inducido a un ir y venir constante de la teoría a la práctica, y viceversa.

En este sentido, nuestra publicación se divide en tres partes. En la primera, nos aproximamos a la escritura para efectuar una presentación conceptual de la misma que nos permita establecer las distintas tipologías de texto que existen, realizando diferencias y conexiones entre ellas. De forma paralela, comprobamos cómo estas tipologías se usan como principal estrategia en el arte contemporáneo, evidenciando una serie de combinaciones posibles. A continuación, a modo de antecedentes, exponemos los trabajos artísticos previos a la investigación iniciada en esta tesis doctoral.

En la segunda y la tercera parte, presentamos nuestros cinco casos de estudios divididos por disciplinas artísticas: la instalación y la performance. Nuestra intención con cada uno de los cinco capítulos que conforman estas dos partes, es realizar una catalogación de autores, dedicados tanto a la teoría como a la práctica, que han ofrecido notables aportaciones en los campos que nos planteamos como casos de estudio. Poniendo especial atención en construir una constelación de referentes que responda tanto al ámbito nacional como al internacional.

En definitiva, nos planteamos escoger aquellas propuestas que se relacionan con las piezas que presentamos para mediante su examen poder crear una narración donde los distintos casos de estudio nos conducen a una serie de conclusiones para volcarlas en los resultados de nuestro hacer creativo. Para ello nos proponemos desarrollar una investigación transversal que toca múltiples temas, recalcando la idea de que toda manifestación artística es producto y reflejo de una realidad, y, por tanto, es capaz de tocar diversas materias.

Abstract

Word, words, words. Analysis of the use of writing in artistic works through five case studies is a study focused on the application of writing in art. To do this we ask ourselves what writing is and how it affects and influences how art is produced. We consider that the world of writing and, consequently, literature, is able to contain all the knowledge in the world. Through this medium, there is nothing that cannot be said or expressed based on a unifying approach and a holistic vision.

We believe that writing has direct impacts on art. Both art and literature are representations of life itself. As such, we feel that they share the capacity to construct what are essentially reflections of our realities, like a relationship between materials, knowledges, attitudes and experiences.

In this way, we understand culture and knowledge as a field of synergies that produce reflection points between different disciplines. Our objective is, through a consideration of all relevant elements, to consider how all artistic work moves in a wide spectrum of the elements of life and how it touches the themes which form our conversation.

Consequently, this thesis presents an analysis of the experimentation carried out in the world of contemporary art relating to writing, including aspects inherent to writing such as the word, text, language and reading. A deep analysis of these questions, through a rigorous study of five personal works will allow us to pick out the themes and references which revolve around our own production. We intend to create a network of references associated with modern and contemporary art while also touching other fields of knowledge such as literature, cinema, philosophy, mathematics and medicine. Making observations through the prism of the study of art, links will be made between theory and its practical application. In this way, we will apply a qualitative and experimental methodology which has led us to a continuous coming and going between theory and practice and vice versa.

The publication is divided into three parts. In the first, we consider a conceptual representation of writing which allows us to establish the different typologies that exist, making links and connections between them. At the same time, we investigate the way in which these typologies are used as a principal strategy in contemporary art. Next, we discuss artistic premises that predate this study.

In the second and third parts, we present five our case studies organised by artistic discipline; installations and performance. Our intention is to carry out a cataloguing of artists who have made notable contributions in the fields which we are considering, based as much on theory as practice.

We place a special emphasis on constructing a constellation of references operating on both a national and international stage.

In conclusion, our aim is to choose works which allow us, through their study, to create a narrative and a series of conclusions which can later be transferred to our own creative work. To do this, we plan to develop a study which encompasses multiple themes, highlighting the idea that all artistic work is in fact a product of and a reflection of a reality and that as a consequence, it is able to touch on numerous themes.

Resum

Paraules, paraules, paraules. Anàlisi de l'ús de l'escriptura en l'obra artística a través de cinc casos d'estudi és una recerca que se centra en l'exercici de l'escriptura aplicat a la pràctica artística. Amb aquesta finalitat ens qüestionem què és escriure, i com afecta i influeix en les maneres de fer en les arts. Considerem que l'univers de l'escriptura i, per tant, el de la literatura, és capaç d'albergar tot el coneixement del món. A través d'aquest mitjà, tot es pot dir, abastar i exposar amb una actitud integradora, fundant una visió holística.

Considerem que aquest fet té correspondències directes amb l'art. Ambdues, literatura i art, suposen una presentació de les coses de la vida. Per això pensem que comparteixen, des de la creació, la capacitat de construir productes que són reflex de les nostres realitats, com una interrelació de matèries, sabers, actituds i experiències.

En aquest sentit, assimilem la cultura i el saber com un camp de sinergies que produeix punts de connexió entre diferents disciplines. El nostre objectiu consisteix a traure totes les consideracions posades en joc i concloure que tota producció artística es mou en l'ampli espectre de les coses de la vida, i toca en conseqüència els múltiples temes amb què entra en diàleg.

En conseqüència, en aquesta tesi doctoral desenvolupem una anàlisi de l'experimentació que el món de l'art contemporani realitza sobre l'escriptura, incloent-hi aspectes que li són propis, com la paraula, el text, el llenguatge i la lectura. Aprofundim en aquestes qüestions per a, mitjançant el rigorós estudi de cinc propostes personals, traure els temes i els referents que orbiten entorn de la nostra producció pròpia. Per tant, ens plantegem teixir una xarxa de referències circumscrites a l'art modern i a l'art contemporani, però que també toca altres terrenys del coneixement com la literatura, el cinema, la filosofia, les matemàtiques i la medicina. Observant aquestes consideracions a través de la lent de l'estudi en art, i vehiculant la teoria amb la seua aplicació pràctica. Amb això, apliquem una metodologia qualitativa i experimental, que ens ha induït a un anar i venir constant de la teoria a la pràctica, i viceversa.

En aquest sentit, la nostra publicació es divideix en tres parts. En la primera, ens aproximem a l'escriptura per a efectuar una presentació conceptual d'aquesta que ens permeta establir les diferents tipologies de text que hi ha, realitzant diferències i connexions entre aquestes. De forma paral·lela, comprovem la manera en la qual aquestes tipologies s'usen com a principal estratègia en l'art contemporani, evidenciant una sèrie de combinacions possibles. A continuació, exposem els antecedents artístics previs a aquesta recerca.

En la segona i la tercera part, presentem els cinc casos d'estudi dividits per disciplines artístiques: la instal·lació i la performance. La nostra intenció amb cadascun dels cinc capítols que conformen aquestes dues parts és fer una catalogació d'autors i autores –dedicats tant a la teoria com a la pràctica– que han oferit notables aportacions en els camps que ens plantejem com a casos d'estudi, posant especial atenció a construir una constel·lació de referents que responga tant a l'àmbit nacional com a l'internacional.

En definitiva, ens plantejem escollir aquelles propostes que es relacionen amb les peces que presentem per a, mitjançant el seu examen, poder crear una narració on els diferents casos d'estudi ens conduïsquen a una sèrie de conclusions per a abocar-les en els resultats del nostre fer creatiu. Amb aquesta finalitat, ens proposem desenvolupar una recerca transversal que toca múltiples temes, recalcant la idea que tota manifestació artística és producte i reflex d'una realitat, i per tant, és capaç de tocar diverses matèries.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

LA PALABRA EN LA PUNTA DE LA LENGUA

23

PARTE I

EN TORNO A LA ESCRITURA

33

1. Escribir

37

1.1 Consideraciones sobre la escritura

42

1.1.1 Jacques Derrida y la gramatología

51

2. Escribir como práctica artística

57

2.1 Escribir a mano

59

2.1.1 Escritura automática

67

2.1.2 El grafiti

69

2.1.3 La grafía

75

2.2 La tipografía

80

2.3 La rotulación

92

2.3.1 La rotulación bidimensional

93

2.3.2 La rotulación tridimensional

99

3. Letanías, escritura y repetición

107

4. Análisis de Letanías. Antecedentes. Instalaciones

117

Subrayar sin texto

119

Bienvenido al reino

121

No tanta luz

122

Cubrir

123

Entre líneas

126

Un apoyo

128

5. Análisis de Letanías. Antecedentes. Performances 131

<i>El límite soy yo</i>	132
<i>Eco en 5 actos</i>	134
<i>No me olvides</i>	136
<i>No he hecho la tarea</i>	137
<i>Io non parlo italiano</i>	138
<i>Perpetuum mobile</i>	140

PARTE II

LA ESCRITURA COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA ANÁLISIS DE OBRA. INSTALACIONES

148

6. Per speculum in aenigmate 151

6.1 Una colaboración con Judit Mendoza	152
6.2 El infinito como punto de partida	154
6.2.1 El bucle como eterno retorno	162
6.2.2 ¿Se puede conocer el infinito?	168
6.3 El laberinto	170
6.3.1 El laberinto de espejos	186
6.3.2 El laberinto de letras	191
6.4 El espejo	199
6.4.1 El espejo como superficie pictórica	206
6.4.2 El espejo como cuerpo escultórico	209
6.4.3 La performance y el espejo	213
6.4.4 El espejo en el espejo. La imagen multiplicada	216
6.5 <i>Spoken Word</i>	220
6.5.1 La poesía fonética	227
6.6 <i>Per speculum in aenigmate.</i> Una instalación en un laberinto de espejos	237

7. La fiesta no es para todos	251
7.1 Una instalación para Misterpink. La fiesta como punto de partida	252
7.2 ¿Es la fiesta para todos?	254
7.2.1 La fiesta como éxtasis	267
La orgía	268
Las drogas	280
La droga como conocimiento	283
La banalización de la droga	286
Otras percepciones	288
7.2.2 La fiesta como espacio distópico	291
7.3 La exclusión	298
7.4 La exposición como laboratorio	312
7.5 La cita, una estrategia de apropiación textual	325
7.6 <i>La fiesta no es para todos</i> en cuatro montajes	331
7.6.1 Primer Montaje	333
<i>Clouds in the head</i>	341
<i>Have a good day!</i>	343
<i>Giorgio Agamben</i>	344
<i>Hoja de sala</i>	347
<i>La fiesta no es para todos</i> y <i>Boris Groys</i>	348
<i>Lógica de sucesiones</i>	353
<i>Cara o cruz</i>	354
<i>Plantillas</i>	355
<i>Maurice Blanchot</i>	357
<i>Èttiene de Beaumont</i>	359
<i>Está nublado</i>	360
<i>La lista</i>	361
<i>Damnificados por la fiesta</i>	364
7.6.2 Segundo Montaje	366
7.6.3 Tercer Montaje	370
7.6.4 Cuarto Montaje	374
<i>Fin de fiesta</i>	377
<i>Traca</i>	379
<i>Sobre William S. Burroughs, Carlos Gamerro</i>	381

PARTE III

LA ESCRITURA COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA ANÁLISIS DE OBRA. PERFORMANCES

387

8. El lector **391**

8.1 Una intervención en <i>Acción Spring(t) II Congreso de Arte de Acción</i>	392
8.2 La importancia del leer	394
8.2.1 Leer, comprender	397
8.2.2 El lector. A 450 palabras por minuto	407
8.3 Leer como práctica artística	410
8.3.1 La obra para leer	411
Cine leído	423
8.3.2 Cuando la obra es leída por el artista	431
Colaboraciones con rosa mesa	441
Lecturas dramatizadas	444
La poesía fonética	449
La conferencia performativa	450
8.4 La apropiación	470
8.4.1 Apropiarse del texto	477
8.5 Estudiar performance	483
8.6 <i>El lector</i> . Un ejercicio de lectura	486

9. Narciso **499**

9.1 Cuerpo a Cuerpo	500
9.2 La apropiación. Del <i>tableau vivant</i> a la escultura viviente	503
9.2.1 El <i>tableau vivant</i>	504
La escultura viviente	515
9.3 La peana	523
9.3.1 El espejo como base	529
9.4 La escritura sobre la piel	531
9.5 El yo. Consideraciones performáticas	544
9.6 <i>Narciso</i> . Una escultura viviente sobre una base circular	551

10. <i>J'en ai un de pas assez</i>	567
10.1 Una performance para The Blink Project	568
10.2 Dejar de hacer, Bartleby y la improductividad	570
10.2.1 La indiferencia	574
10.2.2 La renuncia.	
El despojamiento como actitud	585
El rechazo de la representación.	
El minimalismo como paradigma	586
El camino hacia la espiritualidad	595
La suspensión como estrategia contemporánea	598
Cuando la obra parte de la nada	600
10.3 El desplazamiento en la pintura. Una visión procesual	606
10.3.1 El abandono del pincel. Pintar con el cuerpo	608
10.4 <i>J'en ai un de pas assez</i> . Nada como acción	610

CONCLUSIONES

CERRAR LA BOCA

623

REFERENCIAS

637

ÍNDICE DE FIGURAS

661

ANEXO

REFERENTES INVERTIDOS

695

1. <i>Biblioteca en paral·lel</i> , una exposición en la biblioteca	698
2. Antecedentes. De cómo darle continuidad a <i>MARICÓN</i>	699
3. Unos pocos apuntes de teoría <i>queer</i> . Los maricones como sujetos abyectos	702
4. <i>Referentes invertidos</i> , la idea y los autores	704
4.1 William S. Burroughs. <i>Ser queer</i> antes de la teoría <i>queer</i>	705
4.2 Pedro Lemebel, <i>la loca</i> protesta	708
4.3 Terenci Moix, los sueños del mariquita	711
5. La biblioteca. Contenedor de relatos	714
6. <i>Referentes invertidos</i> . El resultado	715
6.1 Un libro para la biblioteca. Experimentación y resultados	720





INTRODUCCIÓN

La palabra en la punta de la lengua

Lo cierto es que escribir este libro se me antojó en ocasiones una tarea imposible: parecía que cada década y cada tema tenía sus expertos, ¿cómo podría uno dominar cinco mil años de todo esto? He tenido que aceptar que no puedo, pero espero darles una idea [...] (Clayton, 2015, p. 14).

El tipógrafo Ewan Clayton (Reino Unido, 1956) comienza de este modo su ensayo *La historia de la escritura*¹ (2015), vertiendo, lo que consideramos, una gran dosis de verdad ante una investigación cualquiera. Cuando como investigadores seleccionamos un tema y nos situamos ante la página en blanco, sentimos un gran vértigo al ser conscientes de que cualquier aproximación a un campo de conocimiento, en pleno s. XXI, es una labor asfixiante. Hemos de barajar y tener en cuenta toda la historia pasada y reciente a la que debemos remitirnos. Por una cuestión de tiempo, es fácticamente imposible albergarlo todo, y tratarlo puede conducir al ahogo. El estudioso sabe que no puede afrontar todas las lecturas del mundo para, desde un conocimiento interiorizado y pormenorizado, exponer sus conclusiones. Clayton abraza esta condición insalvable, aceptando que sólo puede ofrecer una idea general bajo el prisma de su punto de vista.

Cuando como doctorandos comenzamos una tesis doctoral, somos conscientes de que esta investigación interesada es la que deberíamos definir y defender. En nuestro caso, el desarrollo de nuestro estudio se ha fundamentado principalmente en dos campos: la práctica artística y el ejercicio de la escritura. Es por ello que comenzamos esta introducción preguntándonos cómo se ha de escribir una tesis doctoral, no porque hayamos tratado de escribirla desde la práctica artística, sino porque nuestra práctica artística viene atravesada por las dificultades que desentrañan los textos, las palabras y la comunicación.

Nuestro interés se fundamenta en el terreno de las palabras. Aquí la palabra no funciona de forma individual, hace referencia a todo el "verbo".² Como afirma el filósofo Georg-Hans Gadamer (Alemania, 1900-2002) en *Kunst als Aussage (Arte y verdad de la palabra, 1998)*, "Ser palabra quiere decir ser diciente." (Gadamer, 1998, p. 20). Este ser-diciente hace referencia al enunciado. La palabra enunciado, a su vez, hace referencia a lo dicho como tal, sin obedecer estrictamente al significado, sino a la interpretación del texto. Esto es: la posibilidad de decir cualquier cosa provoca una traducción igual de abierta. Una hermenéutica que nos conduce a una comprensión, a una lectura y una divulgación vivas, condiciones propias del texto y del lenguaje, tan vinculadas con el acto de escribir, como con el acto de leer y de hablar.

1__ Título original: *The Golden Thread. The Story of Writing*. Año de publicación: 2013.

2__ Aludimos con ello al verbo como acto primero de Dios y al verbo humano, como artificio constructivo en el que entra la mano de toda la humanidad.

Esto mismo lo explica el filósofo Jacques Derrida (Argelia-Francia, 1930-2004) en *De la grammatologie* (*De la gramatología*, 1967):

Si las palabras y los conceptos sólo adquieren sentido en encadenamientos de diferencias, no puede justificarse su lenguaje, y la elección de los términos, sino en el interior de una tópica y de una estrategia históricas. La justificación nunca puede ser absoluta y definitiva. Responde a un estado de fuerzas y traduce un cálculo histórico. (Derrida, 1998, p. 71).

Esta interpretación, por tanto, conduce a una lucha de referentes siempre pasados, donde la significancia y el sentido nunca se presentan con imperiosa rotundidad, al contrario, la asimilación y la comprensión se tornan relativas, flexibles e inciertas. Entendiendo esta incerteza como una falta de certeza ideal.

¿Por qué iniciamos esta introducción con las problemáticas de la palabra y el lenguaje? En realidad, nuestra intención, lejos de señalar una dificultad primera o de hacer un análisis profundo del lenguaje, se aproxima a la amplia gama de temas que puede volcarse en toda escritura, pasando por la posibilidad de significarlo todo, pero preocupados principalmente por la posibilidad de que todo puede ser dicho.

Esta última es la condición de la literatura. Todo lo existente puede abarcarse desde el lenguaje y registrarse mediante la escritura. Este estado nos conduce a la comprensión de la cultura y el saber como un campo de sinergias que produce puntos de conexión entre distintas disciplinas. Aquí la totalidad de los conocimientos se percibe como una unidad. Esta visión holística es la que volcamos en nuestra investigación para comprender que, así como en la literatura, en el arte también se produce este hecho, donde todo puede ser dicho, abarcado y expuesto, con la misma actitud integradora. Una actitud, la de la creación, que acoge los aspectos de la vida para convertirlos en acción y producto artístico.

No cabe duda que existe una estrecha relación entre palabras e imágenes. No hay ninguna subordinación entre ellas. En cuanto las palabras se escriben, estas pasan a formar parte del mundo visual. Por eso, desde estos dos bloques, la actitud holística y el ser-imagen, escritura y arte se relacionan, conectan e imbrican. Nuestra tesis doctoral ahonda en estas cuestiones para, mediante el riguroso estudio de cinco propuestas personales, entresacar los temas y los referentes que orbitan en torno a nuestra producción propia. Vehiculando el estudio en arte con su aplicación práctica.

En este contexto, concebimos el arte como una presentación de las cosas que nos rodean, como fiel reflejo de nuestra cultura y de nuestras realidades, con el propósito de entender al ser humano en su totalidad. Una interrelación de materias, saberes, actitudes y experiencias, en la que no cabe preguntarse qué es adecuado o no tratar. Por ejemplo, cuando en el capítulo 7³ tratamos una obra como la de Pier Paolo Pasolini (Italia, 1922-1975), *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Saló o los 120 días de Sodoma*, 1975) [Fig. 145], aludimos al modo en el que el poder somete a los cuerpos. Aquí po-

3__ En *La fiesta no es para todos*, subapartado 2.1.1 *La orgía*, p. 276.

dríamos preguntarnos si es censurable la metáfora brutal que construye. En palabras del pensador Georg Steiner (Francia-Reino Unido, 1929-2020), toda la literatura se ha de entender como una *humanidad central* (Steiner, 1990, p. 13), es decir, como puro reflejo de la existencia humana, y como tal, ha de carecer de conceptos morales para dirigirse hacia una actitud crítica. El arte ha de desenvolverse en los terrenos de la libertad de pensamiento e imaginación. Y es el lector-espectador quien ha de descubrir la intención y el significado, quien ha de volcar su juicio ético ante los acontecimientos presentados en la obra.

Teniendo en cuenta estos parámetros en los que decidimos movernos: la actitud holística de todo lenguaje artístico y la escritura como medio que atraviesa todas las cosas del mundo; en esta tesis doctoral planteamos un análisis holístico del arte, tejiendo un mundo de referencias circunscrito al arte moderno y al arte contemporáneo, pero que también toca otros campos de conocimiento como la literatura, el cine, la filosofía, las matemáticas y la medicina. Nuestro estudio parte de las primeras vanguardias del s. XX, una época determinada en la que citamos a sus referentes, aunque en ocasiones nos vemos abocados a salirnos de este esquema con el objetivo de contextualizar diversos temas en periodos pretéritos, con tal de analizar y comprender los orígenes de la cultura de la que somos herederos. Por eso, no hemos tenido más remedio que nombrar y traer a colación cuestiones, elementos y autores anteriores. No obstante, por cuestiones prácticas y de tiempo, no los hemos abordado de una forma profunda.

El filósofo Walter Benjamin (Alemania-España, 1892-1940) en su libro *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert (Infancia en Berlín hacia 1900, 1982)* asegura que para conocer una ciudad hay que perderse en ella (Benjamin, 1982, p. 15). Nosotros hemos emprendido esta deriva, como los situacionistas, navegando por diversas materias y tiempos, con tal de profundizar y desgranar el objeto de nuestra producción artística. Tratando con ello de traer al folio, como territorio ideal donde se plasma el pensamiento, aquello que siempre ha estado ahí, incluso antes de alcanzar su exterioridad, su forma y su sentido, como cuando se tiene una palabra en la punta de la lengua.

Al iniciar este trabajo de investigación, nos proponemos como meta primera realizar un estudio de las distintas tipologías de texto existente, estableciendo diferencias y conexiones entre ellas. A lo largo de estos cuatro años, nuestra tesis se ha transformado, no obstante, hemos aprovechado nuestros primeros pasos, volcando la información obtenida con el objetivo de ponerla al servicio de una reflexión profunda de nuestra propia práctica artística. Para ello nos proponemos analizar las características formales y conceptuales de las distintas piezas examinadas con tal de vincularlas a los temas que tratamos.

Nuestra intención es realizar una catalogación de autores, dedicados tanto a la teoría como a la práctica, que han ofrecido notables aportaciones en las disciplinas que nos planteamos como casos de estudio. Poniendo especial atención en construir una constelación de referentes que responda tanto al ámbito nacional como al internacional. Nos parece especialmente oportuno rescatar de nuestro entorno, ya que responde a nuestro contexto, a aquellos creadores que han destacado en los distintos campos de investigación que nos proponemos.

En definitiva, nos planteamos escoger aquellas propuestas que se relacionan con las piezas que presentamos para mediante su examen poder crear una narración donde los distintos casos de estudio nos conducen a una serie de conclusiones para volcarlas en los resultados de nuestro hacer creativo. Para ello nos proponemos desarrollar una investigación transversal que toca múltiples temas, recalcando la idea de que toda manifestación artística es producto y reflejo de una realidad, y, por tanto, es capaz de tocar diversas materias.

Con el análisis de estos referentes no pretendemos desarrollar, en conclusión, conceptos y categorías para verterlas en la creación de obras instalativas y performáticas. Esta exploración sistemática a través de la creación artística pretende evidenciar las combinaciones que se pueden desarrollar con la escritura como principal estrategia, buscando en cada ocasión una utilidad expresiva en la articulación del texto con diferentes elementos sonoros y visuales.

Como objetivo final de nuestra investigación, consideramos fundamental difundir los resultados a través de publicaciones en revistas, o participado en conferencias, exposiciones y festivales.

En *Palabras, palabras, palabras. Análisis del uso de la escritura en la obra artística a través de cinco casos de estudio* hemos usado una metodología cualitativa y experimental, que nos ha inducido a un ir y venir constante de la teoría a la práctica, y viceversa. Nuestra manera de focalizar el trabajo, a lo largo de los cuatro años que hemos estado realizando el doctorado ha ido cambiando. Al final nos hemos decidido por organizar la información del modo en el que básicamente trabajamos a nivel artístico, esto es: una primera aproximación teórica que luego se vuelca sobre la práctica, entendiendo que al hacer con las manos se abren nuevos campos a considerar e investigar, retroalimentándose este hacer en un *continuum* visitar conceptos y formas.

Para desarrollar nuestra investigación teórica hemos realizado una búsqueda general de información en la que extraemos aquellos referentes que, por su relevancia histórica o por la vinculación con nuestros intereses, nos ayudan a trazar una serie de contenidos específicos. Las fuentes que hemos consultado han sido ensayos filosóficos, monográficos de artistas y exposiciones, novelas y cuentos, bases de datos, documentos audiovisuales como programas especializados, documentales y películas. También hemos puesto especial cuidado a la publicación independiente o fanzine, como una aproximación indiscriminada del trabajo artístico. Evidentemente, en este último año, condicionado por la crisis sanitaria de la COVID-19, internet nos ha servido de gran ayuda para encontrar contenidos *online*, principalmente en plataformas de investigadores como Academia.edu y la amplia ventana que nos ofrece Google y los distintos centros y museos de arte. En nuestro día a día, como investigadores y como artistas, el visitar exposiciones, el vivenciar la experiencia artística en primera persona, siempre ha sido fundamental. En los primeros años de investigación, auspiciados por la obtención de una Beca FPI, hemos viajado a distintas ciudades para ver exposiciones de grandes autores que ahora tenemos el privilegio de introducir en esta tesis doctoral, contando no sólo los contenidos teóricos a los que hemos tenido acceso, sino también nuestra experiencia personal ante dicha obra.

En los primeros años del desarrollo de este proyecto, la lectura y la producción se han combinado de forma integral, como vasos comunicantes. Mientras realizamos esquemas y resúmenes de todo lo leído, a la par hemos creado una base de datos de artistas que trabajan con la palabra como material plástico o sonoro. Con más de 2.000 entradas, esta base de datos recoge información básica del artista: año y lugar de nacimiento, así como rasgos generales de los parámetros temáticos de su producción creativa. Luego hemos recogido una serie de piezas, en las cuales hemos desarrollado un análisis cualitativo en función de las estrategias que emplean a la hora de escribir, leer o hablar. Estos datos nos han facilitado la redacción de este documento.

En cuanto iniciamos la escritura nos planteamos responder a tres cuestiones básicas. En primer lugar, presentar en todo momento el título original de las piezas, comprendiendo que a veces en las traducciones existen juegos lingüísticos que se pierden. Es por ello que su traducción al castellano la ofrecemos entre paréntesis. En segundo lugar, realizamos una transcripción fiel de los textos o títulos. Si aparecen en mayúsculas o en minúsculas, así los presentamos, entendiendo que la elección de unas u otras ofrece una capa de información sustancial para la asimilación de cada una de las propuestas. En tercer lugar, facilitamos datos biográficos de los autores que trabajamos. Estos datos los ofrecemos una sola vez, principalmente la primera en la que aparecen. Aunque en algunos casos, esta información se facilita cuando entramos a hablar de ellos o su trabajo en profundidad. Si un autor se repite, no volveremos a facilitar esta información.

Dicho esto, nuestra tesis doctoral trata de analizar de modo extenso y profundo todos los referentes culturales en torno a una serie de propuestas que tienen en común el ejercicio de la escritura. Nuestro objetivo consiste en entresacar todas las consideraciones puestas en juego y concluir que toda producción artística se mueve en el amplio espectro de las cosas de la vida, tocando en consecuencia los múltiples temas con los que entra en diálogo.

Es por ello que consideramos necesario desarrollar en primera instancia un mapeo de nuestro propio trabajo doctoral, para ayudar al lector a comprender lo que a continuación se le presenta. Esta tesis doctoral estudia cinco propuestas que tienen en común una metodología práctica que se sustenta en la escritura y en la repetición. Para ello dividimos la tesis en tres partes. En la primera parte comenzamos con un capítulo que nos sirve para adentrarnos en el tema de la escritura. En un segundo capítulo analizamos los modos en los que los artistas trabajan con la escritura. A continuación, a modo de antecedentes, exponemos nuestra obra inmediatamente anterior a la que presentamos en este documento.

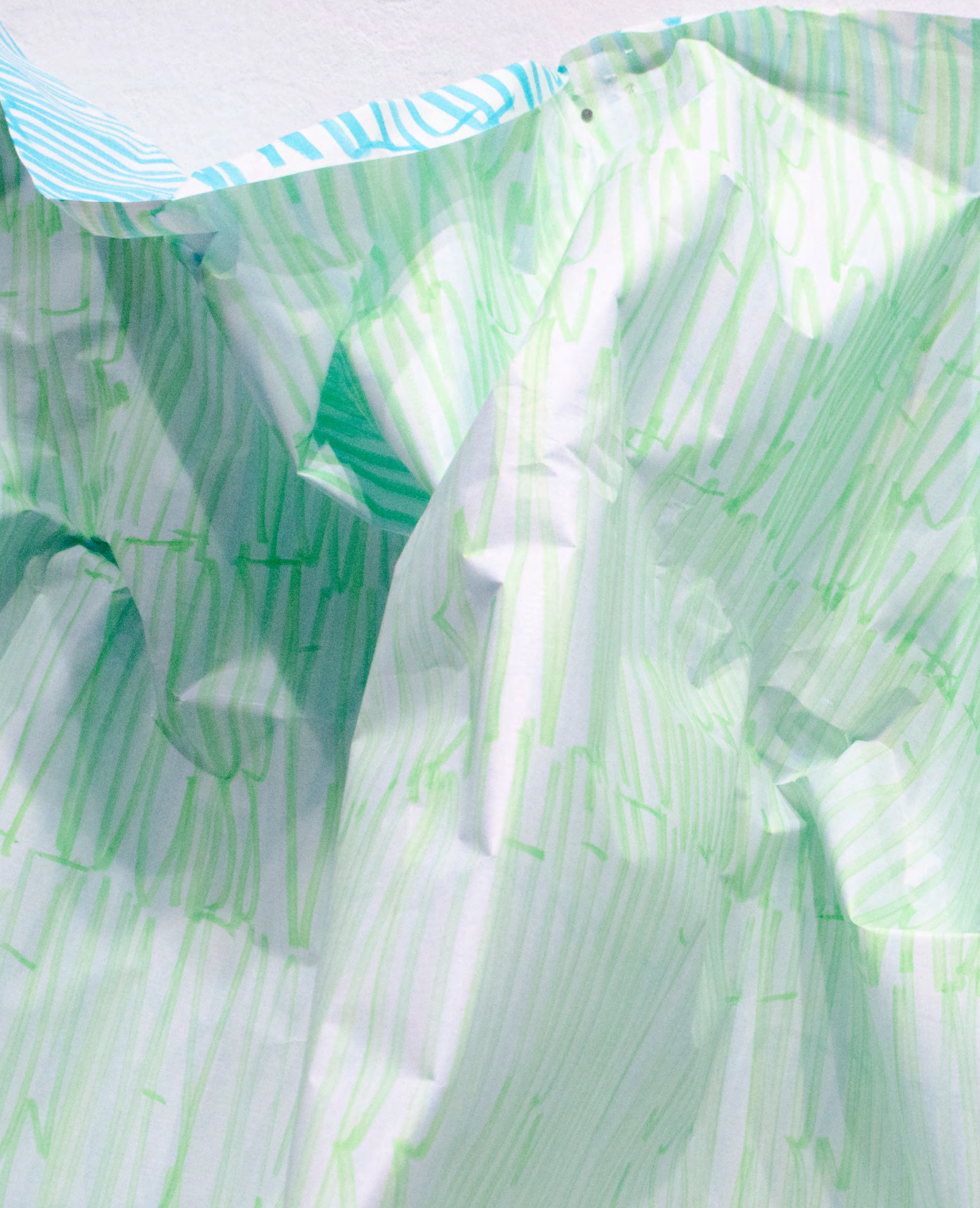
A partir de ahí, dividimos el resto de la tesis en otras dos partes en las que exponemos estas cinco propuestas, ordenadas cronológicamente, mediante una clasificación que atiende a sus disciplinas o maneras de hacer: la instalación y la performance. Respondiendo a estas disciplinas, sobre la instalación estudiamos dos exposiciones donde lenguaje instalativo es su principal baza, aunque en una de estas propuestas también podamos tratar la acción artística. En cuanto a la performance, analizamos tres propuestas que también tienen en común la presentación de una serie de elementos que se organizan a modo instalativo.

Cada una de estas cinco propuestas responden a un esquema bien definido. En primer lugar, introducimos la obra con la sinopsis que facilitamos en nuestra página web personal.⁴ Este texto, como si respondiese a una cita de nosotros mismos, nos sirve de introducción al tema. En segundo lugar, presentamos de una forma más extensa, desde un punto de vista académico, cuáles son las circunstancias de esta obra y qué temas son, por tanto, pertinentes tratar. En tercer lugar, una vez hemos definido las materias relevantes, materias que responden a una actitud holística, como ya hemos mencionado, entonces elaboramos un pormenorizado análisis teórico que se respalda en buena medida en la praxis de la historia del arte que concierne y afecta a nuestra producción. Nótese que la selección de referentes manifiesta un estudio interesado en el que el texto, la palabra, la escritura, la lectura y el habla son imprescindibles. No obstante, en función de los temas, no siempre se encontrarán autores o piezas que traten el lenguaje o la escritura de forma directa o tangencial. En cuarto lugar, ya desarrollados los distintos puntos clave que atraviesan nuestra producción, exponemos la propia obra como cierre de la investigación teórica.

Nuestra búsqueda interesada de referentes nos ha obligado a seleccionar aquellos que mejor se adecúan a cada una de las propuestas. Es por eso que este trabajo tiene sus límites debido a la necesidad de acotar la extensión del mismo. Exponiendo en cada caso qué es lo que dejamos fuera.

Por otro lado, es pertinente señalar que cada capítulo de obra, al crear una cosmogonía propia, en la que los temas, en algunas ocasiones, se pueden repetir y revistar para ofrecer otra perspectiva, se diferencia de los otros por albergar un color característico. Aprovechando una técnica común en nuestro trabajo artístico, y que así respalde esta investigación teórica. Entendemos por tanto que cada apartado de obra puede funcionar como una isla, comprendiendo que las materias se atraviesan por un eje común, el de la escritura, la palabra, el lenguaje y la lectura. De hecho, nos esforzamos en crear notas a pie de página que vehiculan e imbrican los contenidos internos en cada uno de los segmentos. Para facilitar la lectura al lector, debido a la extensa proliferación de notas a pie de página, estas se reinician cada vez que tratamos una nueva obra.

4__ A saber: <https://joaquinartime.com> (consultado el 24 de febrero de 2021).



The background of the page is a photograph of crumpled paper. The paper has a light green and white pattern, with some areas showing blue and white stripes. The crumpling creates a textured, three-dimensional effect. The text is overlaid on the upper left portion of this image.

PARTE I

En torno a la escritura

Para afrontar el análisis de las cinco propuestas que presentamos como casos de estudio para el desarrollo de esta tesis doctoral estimamos oportuno realizar una primera parte que nos sirva de introducción.

En primera instancia, realizamos una aproximación a la escritura como elemento transversal común a toda nuestra creación artística. Iniciamos por tanto un acercamiento a la escritura desde un punto de vista teórico, en el cual recogemos el pensamiento de varios filósofos para tratar de dar respuesta a qué es escribir. A continuación, desarrollamos tres campos de acción diferenciados dentro del mundo de la escritura: la escritura a mano, la escritura tipográfica y la rotulación, analizando en cada uno de ellos distintas técnicas que por su carácter único resulta imprescindible tratar. Adentrados en este territorio, los conceptos teóricos los acompañamos de una selección de artistas que, desde su práctica, han desarrollado múltiples propuestas en cada una de estas líneas, realizando con ello un extenso análisis de referentes.

Sin mayor dilación presentamos el cuerpo conceptual de nuestra propuesta, como primera toma de contacto con nuestro trabajo artístico. Para ello nos fijamos en nuestra serie *letanías*, iniciada en 2013. En esta serie generamos un amplio abanico de propuestas creativas que tienen en común el empleo de la escritura para confeccionar una malla textual donde las letras se compactan y engarzan para cubrir o construir diversas superficies de muy distintos materiales. Nuestra manera de trabajar con las *letanías* se afronta desde dos bases prácticas: la instalación y la performance. En el resultado se evidencia que la escritura, la lectura y las problemáticas de la comunicación son fundamentales.

La exposición *Noli me legere* (2016), nos sirve como ejemplo perfecto para recapitular nuestro hacer en los últimos tres años, y como punto de inflexión para lo que a partir del sexto capítulo presentamos como objeto de estudio.



Escribir

CAPÍTULO 1

A lo largo de este capítulo trataremos de construir una definición sobre lo que es escribir. Una labor, en sí, hartamente ardua. Para ello nos fijaremos en la escritura como una representación gráfica del lenguaje oral, donde tanto la gramática como la ortografía son fundamentales para conducir el texto hacia la comprensión. En este recorrido, tan importante es el alcance semántico como también lo es el registro. Para profundizar mejor en nuestro estudio, realizaremos una revisión histórica interesada que parte de los orígenes del alfabeto latino a nuestros tiempos.

Nuestra intención es desarrollar un análisis de la escritura, a través del pensamiento de una serie de autores que se han preocupado por estas cuestiones, entendiendo que existe una diferencia entre la escritura semántica, presa de la ortografía y la gramática, y el grafismo, o lo que el pensador Jacques Derrida llama la gramatología. A partir de sus planteamientos, realizamos un acercamiento a la práctica artística, diferenciando entre tres maneras de escribir: la escritura a mano, la escritura tipográfica, y la rotulación.

En primer lugar, se hace fundamental que concretemos qué es escribir. Una vez consultado el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, nos llama la atención la primera acepción: "Representar [...] palabras o [...] ideas con letras u otros signos trazados en papel u otra superficie." Al analizarla, admitimos que escribir consiste en representar palabras. El empleo de la palabra es básico en la escritura, teniendo en cuenta que cualquier vocablo, por sí mismo, posee significación. Lo que nos ocupa aquí es la transcripción de la palabra hablada mediante un grafismo –llámese letra o de otro modo– realizado con cualquier material para fijarse sobre cualquier superficie. Por consiguiente, estamos de acuerdo en que la escritura es una representación donde los signos trazados constituyen palabras.

¿Pero esta enunciación está completa? Estimamos que no. Veamos el por qué. Podemos escribir un listado de la compra, y eso es escritura. Una persona ajena a este listado, cuando accede al mismo sin nosotros, quizás tenga que leer todos los elementos anotados para comprender que es una lista de la compra. Según la índole de este listado, por los productos registrados, cabría la posibilidad de que se equivoque y piense que son los ingredientes necesarios para una receta. Si pusiésemos en el encabezado del papel "lista de la compra", no sólo estaríamos despejando cualquier tipo de duda al facilitar la información, también estaríamos haciendo innecesaria la lectura de todos los componentes para determinar cuál es el factor que los asocia. De este modo, nuestra nota tiene un sentido propio para nosotros y también para los demás. En consecuencia, para hacernos comprender, al escribir requerimos algo más que palabras sueltas, algo más que una idea o un propósito.

Precisamente hallamos que una de las claves de la escritura reside en sus normas gramaticales y ortográficas, según las cuales se emplean unos términos en concordancia para que estos adquieran sentido dentro de un discurso. No es lo mismo decir “mucho lluvia hoy” que “hoy llueve mucho”. Las dos propuestas son escritura, no hay discusión, pero ¿conectamos una y otra con la idea de escritura? Si preguntásemos, de forma generalizada, la primera oración crearía recelo, por su incorrección filológica. Es por ello que sentimos que la primera acepción no es del todo acertada. Si nos fijamos en las dos siguientes definiciones del mismo diccionario, “Componer libros, discursos”, “Comunicar a alguien por escrito”, señalan aspectos relacionados con la comunicación, la cohesión y la coherencia, para derivar lo escrito hacia la comprensión. Una comprensión que requiere de unas leyes que regulan y facilitan la asimilación de las ideas que se enuncian con la intención de que estas lleguen. Toda esta formulación se conjuga con la intención de transmitir algo. Cuanto más complejo es lo que se quiere explicar, parece que más palabras sean necesarias.

Con esto no nos dirigimos a hacer un análisis de lo que es una buena y una mala escritura, sino a apuntar al sentido –expresión llena de un significado alcanzable mediante signos concretos– como elemento característico de la escritura. Aquí la escritura se percibe como una herramienta que facilita la transmisión de un mensaje y, por tanto, produce saber.

A parte de la transmisión, rasgo indiscutible coligado a todo escrito, escribir también consiste en registrar. Registrar unos signos interpretables para que perduren, sin importar su duración. A lo escrito siempre podemos volver, ya sea quince minutos después de haber sido apuntado, para recordar qué es lo que hemos de comprar en el supermercado,¹ o cuando revisitamos cuarenta años después el cuaderno de recetas de nuestra abuela. El escrito siempre está ahí para ofrecernos la información que contiene como si fuese presente. Ya nos hable esta información de un procedimiento gastronómico, una anotación, un diario, una poesía, una novela o un ensayo. Pase el tiempo que pase, el escrito permanece, su tiempo es el tiempo de la enunciación, se liga al aquí y al ahora, por eso siempre se lee en presente, aunque por el cuerpo de su soporte, por la tinta misma, hayan pasado lustros, décadas, siglos.

Los términos aquí empleados: representación, mensaje, coherencia, cohesión, sentido, registro, duración, transmisión, comunicación, comprensión, saber, tratan de perfilar el vasto campo que es el mundo de la literatura. Pero ¿podemos asegurar que hemos cerrado una definición de escribir? Por nuestras lecturas estimamos que no. Por ello volvemos a empezar, esta vez, remitiéndonos a una “historia” de la escritura.

El tipógrafo Gerrit Noordzij (Holanda, 1931) en su libro *El trazo. Teoría de la escritura*² (2009) hace un análisis de lo que tradicionalmente se ha llamado la evolución de la escritura. Noordzij determina que hay tres maneras en las que un signo cualquiera, por ejemplo “A”, puede significar. En primer lugar, en la escritura logográfica, “A” representa una palabra. En segundo lugar, en la escritura silábica, “A” representa una sílaba.

1__ Recuperamos aquí la metáfora de la lista de la compra.

2__ Título original: *The Stroke: Theory of Writing*. Año de publicación: 2005.

En tercer lugar, en la escritura alfabética, “A” representa un fonema, un sonido. En este sentido, “La A es irrelevante en esta visión de la historia, ya que no es la escritura lo que cambia, sino el significado que se atribuye al signo.” (Noordzij, 2009, p. 45). Para Noordzij, este análisis no es exactamente sobre la evolución de la escritura,³ sino sobre aquello que históricamente se ha denominado que es escritura. Lo que, en su opinión, en realidad es una evolución de la ortografía. A estas ideas volveremos más adelante con el filósofo francés Jacques Derrida, pero antes atendamos al esquema que ha esbozado Noordzij y veamos dónde encaja nuestra escritura.

Nuestro sistema de escritura es alfabético, se desliza de izquierda a derecha.⁴ Sus orígenes tienen más de 2.600 años, descienden de la escritura latina, la cual a su vez es heredera de las letras griegas, cuyo sistema silábico se retrotrae a 1.400 a. C. En la Antigua Roma, la escritura latina se extiende principalmente por los edificios y monumentos de esta civilización,⁵ aunque también se emplea en el ámbito privado, para registrar de forma rápida –habitualmente sobre cera– listas, anotaciones y apuntes con fines informales. Este tipo de escritura manual es asumida por los órganos de poder cuando el emperador Augusto (Roma, 63-14 a. C.) inicia los trámites para que exista un registro de la vida pública. Este trabajo inicialmente recae en los esclavos. Posteriormente, el emperador Claudio (Roma, 10 a. C. – 54 d. C.), viendo la potencialidad del trabajo y la importancia del mismo, convierte la tarea en una profesión remunerada. Es tanta la importancia que adquiere el registro, que ya en este momento los acuerdos en propiedades de fincas o testamentos no tienen validez si no existe una copia oficial.

Desde estos inicios, la escritura, como sistema vivo, no ha dejado de evolucionar. Así como han cambiado las palabras y los sonidos del lenguaje oral, también lo ha hecho el texto escrito. En un estudio sobre el alfabeto latino, el calígrafo Ewan Clayton⁶ en su ensayo *La historia de la escritura*⁷ (2015) detecta dos momentos fundamentales para el desarrollo de esta actividad, ambos, relacionados con el surgimiento de nuevos medios y nuevas herramientas. El primero de ellos, es el proceso que sustituye los rollos de papiro⁸ por un tipo de publicación que concentra pliegos de papel en un sistema

3__ Recordamos que es lo que tradicionalmente se ha llamado así.

4__ Este tipo de escritura también es propio de griegos, georgianos, maronitas, jacobitas, coftitas, serbios, posnanos, y europeos.

No hemos de ignorar que existen otros tipos: la escritura de derecha a izquierda, la escritura de arriba abajo, la escritura de abajo arriba o la escritura en espiral. Para hallar más información consultar *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault (1997, p. 45).

5__ Por ejemplo, el rótulo público esculpido en piedra es un género típico de la escritura latina. Estas inscripciones aparecen en templos, acueductos, puentes, monumentos, etc. Ofrecen información de los individuos y las corporaciones que las propician con una doble función, conmemorar sus contribuciones a la vida pública y dar a conocer su estatus social. Normalmente también se especifica si la obra es de nueva construcción o responde una labor de mantenimiento o de reparación.

6__ Posee una completa web site sobre su trabajo: <http://ewanclayton.co.uk/> (consultado el 6 de diciembre de 2020).

7__ Título original: *The Golden Thread. The Story of Writing*. Año de publicación: 2013.

8__ Estos rollos, llamados en latín *rotulus* o *volumen* (de donde proviene el uso contemporáneo que hacemos de la palabra volumen como sinónimo de libro), beben de la tradición egipcia. Hechos con tiras de papiro colocadas en vertical y horizontal, y luego prensadas (la savia que sale hace que se peguen de forma natural), pueden medir unos 13,30cm de ancho y entre 10 o más metros de longitud. El extremo se enrolla en una barra de madera torneada llamada *umbilicus* (ombligo). En este extremo se coloca una etiqueta de marfil o pergamino en la que se escribe el contenido del propio

semejante al libro⁹ que ha llegado a nuestros días. Este cambio se produce en el Antigüedad tardía, en los albores de la Edad Media. El segundo acontecimiento llega a mediados del s. XV cuando Johannes Gutenberg (Alemania, 1400-1468) inventa la imprenta y los tipos móviles. Hasta el momento, todos los volúmenes salen a la luz de forma manuscrita. La imprenta permite un cambio radical que eleva los tiempos de producción, favoreciendo la obtención de una gran cantidad de copias en cortos intervalos de tiempo, y con ello, democratizando el acceso a la lectura. Este cambio se produce en toda Europa en una única generación.

Según Calyton, desde mediados del s. XX estamos viviendo una revolución en la escritura, un tercer momento fundamental que se inicia con la era digital. Sin disponer de certezas del lugar hacia dónde nos dirigimos, está claro que la aparición del ordenador ha supuesto un nuevo contexto para nuestras formas de escribir y leer. La pantalla se ha convertido en una nueva superficie donde desarrollar esta actividad. Leemos con luz de fondo. Esta luz permite que la información se renueve constantemente, lo cual hace que las modificaciones que elaboramos en textos e imágenes se vean inmediatamente reflejadas en lo que advertimos sobre la superficie de la pantalla. Por lo pronto, han cambiado nuestras formas de acceder y consumir el texto. Internet y la aparición de los *smartphones* han supuesto un gran avance tecnológico. Con un solo un *click* tenemos acceso a la web, al correo electrónico, a las redes sociales, a los blogs, a las wikis, etc. Son millones de personas las que pueden conectarse a, prácticamente, un volumen ilimitado de información. También tienen la posibilidad de generar y volcar contenidos divulgativos, y otros de carácter personal. Internet es un espacio de mucha confusión, donde los signos fluyen en un *continuum* movimiento. Una capitalización del saber que favorece, por sus excesos, un consumo rápido, en el cual ya no consultamos o ponemos en duda las fuentes. Nos hemos quedado “Sin tiempo para pensar” (Clayton, 2015, p. 348). Sin tiempo para procesar lo que nos llega. Por eso, en medio de esta ola, es difícil vaticinar qué es lo que puede ocurrir mañana. Incluso resulta muy complejo hacer un análisis de lo que está sucediendo hoy. Sin embargo, como reconoce Clayton, “Vivimos en un mundo de tecnologías que se entrecruzan.” (Clayton, 2015, p. 351), pero no se destruyen. Por eso, nunca dejaremos de escribir como en el pasado, al contrario, las nuevas tecnologías se asentarán y convivirán junto a las viejas.

En este sentido, Clayton señala que cada generación se ha de preguntar qué significa para ella leer y escribir. Esta interrogación resulta muy relevante en nuestro estudio, sobre todo teniendo en cuenta las transformaciones a las que se han visto sometidos los modos en los que nos comunicamos. A lo largo del tiempo, la escritura ha evolucionado cobrando nuevas formas, pasando de lo manual a lo tipográfico, del soporte físico al soporte digital, pero en esencia sigue siendo la misma, una representación

libro, estos son los *syllabi* (listas), que, si bien no responden al título (esta idea viene más tarde), sí sirven como resumen definitorio para conocer el tema del *rotulus*. En ocasiones, estos *syllabis* se escriben directamente sobre la hoja, o sobre el rodillo de madera. Algunos de estos rollos se espolvorean con tiza para aclarar la superficie del material, y otros tienen los bordes de colores. El texto se dispone en columnas. Sólo se escribe por una cara. Y los márgenes se guardan para evitar posibles deterioros y pérdidas textuales.

9__ La palabra latina *liber* se refiere a la corteza interior del árbol, que un día, podemos suponer, fue el material común de la escritura (Clayton, 2015, p. 41).

de palabras para luego ser leídas y asimiladas.¹⁰ En adelante, trataremos de darle una respuesta más exhaustiva a qué es escribir, encontrando en el camino más datos que nos ayuden a comprender el complejo universo de la escritura.

10__ Aunque ya sabemos que Noordzij no estaría de acuerdo con esta aproximación.

1.1 Consideraciones sobre la escritura

Como se ha podido deducir de nuestra introducción, escritura, habla y lectura son tres acciones que permanecen estrechamente interconectadas. No se puede concebir una sin las otras, por eso, todos nuestros apuntes sobre la escritura están íntimamente ligados al capítulo 8 de esta misma tesis, *El lector*, en el cual ofrecemos, de forma tangencial, otras visiones sobre la escritura, como camino genérico que es paralelo al leer.

Precisamente, el filósofo Hans-Georg Gadamer en *Arte y verdad de la palabra* (1998) se refiere al hablar, al escribir y al leer como una tríada de fenómenos inseparables. Unos no se pueden entender sin los otros. El habla se registra mediante la escritura, cuyos significados se sacan mediante la lectura; al leer los signos escritos nos aproximamos de nuevo al mundo del habla. Estas tres esferas están entremezcladas de tal modo, que resulta imposible tratar la escritura sin abordar las otras dos disciplinas. Para que nos hagamos una idea, Gadamer cuenta una entrañable anécdota: al escribir mueve los labios, como si hablase (1998, p. 71), con la intención de escuchar la sonoridad de las palabras y con ello dejarse guiar por ellas. El cómo se dice influye en cómo se ha de escribir. O sea, se habla para escribir sabiendo que así es como, finalmente, se va a leer.

El modo en el que esta tríada opera no queda claro. Algunos pensadores como Jakobson y Halle consideran que "Sólo después de dominar el lenguaje hablado se aprende a leer y escribir" (en Derrida, 1998, p. 53). Otros estudiosos, como Jacques Derrida (Argelia-Francia, 1930-2004) en *De la gramatología*¹¹ (1998) se cuestionan si esto es verdad. Por ejemplo, el escritor William S. Burroughs (EE.UU., 1914-1997) en *La revolución electrónica*¹² (2013) sugiere que la palabra hablada viene después de la palabra escrita (Burroughs, 2013, p. 25).

Si observamos el desarrollo del niño y su aprendizaje instruido, comprobamos que efectivamente este habla antes que escribe y lee, al menos en nuestra manera de ver y dar a conocer el mundo. Cuando Derrida se preocupa por la veracidad de esta afirmación (se aprende a hablar antes que a escribir o leer), lo hace fijando su atención en el garabato del niño. Libre de todo significado lingüístico, el garabato no necesariamente se ha de hallar libre de otros significados, quizás más propios de la escritura. Es ahí donde reside su discrepancia.

Para nosotros no es tan importante determinar qué ocurre primero como entrever que, de un modo temprano, estas tres funciones se casan y perfeccionan para avanzar en el desarrollo personal de todo sujeto. Si eludiésemos la infancia y nos fijásemos en el aprendizaje de una nueva lengua en la edad adulta, estas tres funciones se aprenderían simultáneamente de forma integradora. Es imposible disociarlas.

11__ Título original: *De la grammatologie*. Año de publicación: 1967.

12__ Título original: *The Electronic Revolution*. Año de publicación: 1970.

Si nos adentramos más en el pensamiento de Gadamer, en *Arte y verdad de la palabra* (1998), el filósofo habla de la escritura como un fenómeno lingüístico cuya función es poder ser luego leído. Según Gadamer hay dos maneras de relacionarse con la escritura. En primer lugar, comprendiendo que la misma sustituye a la conversación viva. En segundo lugar, viéndola como un nuevo producto, una nueva creación que contiene unas características formales y de sentido que la convierten en un ser-lenguaje. Este ser-lenguaje se desarrolla en el arte de escribir, lo que históricamente llamamos literatura. Es en la literatura donde el lenguaje se realiza en su totalidad, no sólo a través de sus autores y escuelas, sino a través de una teoría del lenguaje. Esta teoría le es propia a la escritura, no al habla. Vamos entonces a elaborar un estudio que contempla estos dos puntos.

Empecemos con el primero de ellos, el que observa la escritura como la transcripción de una voz viva. Para muchos filósofos, el problema de la escritura es la pérdida del intercambio del habla. Cuando las palabras se escriben pasan al mundo visual, tornando estático lo que antes era dinámico. Mientras estamos obligados a escuchar toda palabra pronunciada a nuestro alrededor, a la palabra escrita la podemos ignorar. Como si "las palabras, al hacerse visibles, pasa[se]n a formar parte de un mundo de relativa indiferencia para el que las ve" (McLuhan, 1998, p. 311). Este desplazamiento, para Marshall McLuhan (Canadá, 1911-1980) en *La galaxia Gutenberg*¹³ (1998) produce como resultado un sujeto escindido, prácticamente esquizofrénico, que ha visto cómo se han trasladado los signos auditivos a un código visual, iniciando lo que es una ilusión abstracta. En otras palabras, "la escritura es un cercado visual de espacios y sentidos no visuales." (McLuhan, 1998, p. 67).

Ya en la Antigüedad, Platón (Atenas, 427-347 a. C.) se preocupa por este hecho, al punto que su discurso nos llega siempre como un diálogo entre dos individuos que debaten sobre distintos asuntos. Según Gadamer, "Platón llamó al pensamiento la conversación interior del alma consigo misma." (Gadamer, 1998, p. 146). Como si el lenguaje no se estableciese mediante enunciados, sino a través de un coloquio que bien puede iniciarse con uno mismo o con otro. Una conversación que se refleja en la relación pregunta-respuesta. *Fedro, o de la belleza*¹⁴ (1982), una de las obras magnas de Platón, es un perfecto ejemplo de conversación con el otro. Un diálogo que se desarrolla entre las figuras de Fedro y Sócrates. En este texto, Platón comprende que la escritura, como representación, no es más que *lettera morta*, palabra muerta, exenta de vida, del aliento que insufla la oralidad. Disociando imagen y sonido.

Pero esta no es la única problemática que detecta. El filósofo piensa que, si el habla puede conducir al engaño, la palabra escrita, con su distancia, con su imposibilidad de réplica, adquiere una forma vaga que permite que se produzca más fácilmente la seducción del artificio. Un artificio que ya no se preocupa por la verdad, sino por la verosimilitud de lo convincente. Otra advertencia que realiza, se relaciona directamente con el olvido, como si el escrito lo invocase. El lector, al tener la posibilidad de acudir a los caracteres del alfabeto y rescatar el conocimiento, prescinde, despreocupado, de la memoria y su ejercicio, pues no requiere interiorizar el texto, como anteriormente

13__ Título original: *The Gutenberg Galaxy*. Año de publicación: 1962.

14__ Título original: *Φαίδρος*. Año de escritura: 370 a. C.

hacían los estudiosos. No es necesario recordar. Según Platón, esta dinámica genera “sabios aparentes en lugar de sabios de verdad” (en McLuhan, 1998, p. 41), puesto que la información no se procesa desde su interiorización.

En todo ello reside una contradicción: aunque Platón muestra muchas reticencias hacia el texto escrito, nos transmite la sabiduría de Sócrates (Grecia, 470-399 a. C.) mediante la escritura. Esta transferencia del saber consigue que el filósofo, durante el medievo, sea considerado el simple escriba de su maestro (McLuhan, 1998, p. 38). “Santo Tomás de Aquino consideró que ni Sócrates ni Nuestro Señor confiaron sus enseñanzas a la escritura porque no es posible por medio de ella la clase de interacción entre las mentes, necesaria en el adoctrinamiento.” (McLuhan, 1998, p. 38). Pensemos que, en la Antigüedad, todo escritor ofrece recitales para dar a conocer su obra. “Puede decirse que toda la literatura clásica está concebida como una conversación con un auditorio, como una alocución a él dirigida.” (en McLuhan, 1998, p. 127), asegura el traductor Moses Hadas (EE.UU., 1900-1966). Como si el clásico, en contra de las ideas que defiende, comprendiese la importancia de guardar el pensamiento para la posteridad, registrando aquello que no ha de perderse, en una época en la que la lectura consigue que los estudiosos ya no memoricen la instrucción verdadera.

Si nos fijamos en las palabras del filósofo francés Jean-Jacques Rousseau (Suiza-Francia, 1712-1778): “El análisis del pensamiento se hace mediante el habla, y el análisis del habla mediante la escritura” (en Derrida, 1998, p. 2), comprendemos que habla y escritura ofrecen dos maneras diferentes de operar con el verbo. Como con Platón, vemos que nuestros pensamientos se formalizan mediante un habla interna, una conversación con nosotros mismos, dentro de nuestras cabezas. En ocasiones, estos raciocinios se pueden potenciar con la fisicidad transparente de las palabras pronunciadas, para que estos adquieran un cuerpo neumático, como hace Gadamer para escucharse a sí mismo. El inconveniente es que las palabras habladas no se fijan; citando el refranero castellano, se las lleva el viento. Para solventar este inconveniente de perdurabilidad, las palabras se registran como escritura. Y es a través de la escritura, de la palabra inscrita y no borrable, que de pronto se puede analizar las partes de lo dicho verbalmente. Este es un camino vinculante que nos lleva de la idea, cuando aún reside en nuestra mente, a la punta de la lengua, para empujar las palabras hacia el exterior y apuntarlas no a través de la oralidad, sino a través del movimiento de nuestras manos al escribir. Aunque esta linealidad propuesta por Rousseau no es natural, y quizás tampoco lógica. El lingüista francés Ferdinand de Saussure (Suiza, 1857-1913) así lo comprende, “Lengua y escritura son dos sistemas de signos distintos; la única razón de ser del segundo es la de representar el primero” (en Derrida, 1998, p. 29). Con la escritura se salva la imposibilidad de no poder volver a lo anteriormente dicho.

En los comienzos de la cultura, en las civilizaciones rudimentarias, la herramienta más eficaz para fijar el habla es la escritura, como única vía. Mientras todas las voces vivas son borradas, la letra, aunque muerta, permanece eternamente. Por consiguiente, el asunto se reduce a una cuestión de ausencia (el vacío que deja la palabra tras ser pronunciada) y presencia (la huella imperecedera que deja la escritura). Nosotros somos herederos de esta solución, que a lo largo de los siglos ha ido evolucionando de forma paralela al habla.

Sin embargo, hallamos que entre escritura y habla existe una distancia, a veces tan grande, que es capaz de dibujar un precipicio. La escritura no es una reproducción de habla como tal. Por ejemplo, resulta intraducible la entonación, la velocidad, las subidas y bajadas de volumen, la expresión facial, los gestos con los que se acompaña el discurso, enfatizando unas palabras sobre otras. Esto le es propio al habla. Al mundo de la escritura le pertenece la superficie, la forma de la caligrafía o la tipografía, el color de la tinta, el margen, la sangría, la forma, la textura, los párrafos, los capítulos, las páginas, el estilo, el volumen, el peso. La escritura ocupa un lugar y un tiempo prolongados. Y aunque el habla también ocupa un tiempo y un lugar, nunca podemos volver a ellos una vez acaban.

Entonces podemos afirmar que no escribimos como hablamos. La oralidad permanece, en nuestro día a día, en el terreno de lo coloquial. Son pocos los espacios donde el discurso verbal se construye con un lenguaje académico o culto.¹⁵ Sin embargo, en el mundo de la escritura este campo se extiende con muchos más matices. Puede recoger una conversación banal en cualquier red social, donde incluso los términos se acortan, como al igual puede extenderse en un territorio de concentración acérrima. Un campo donde el lenguaje se torna más sofisticado, buscando todo su potencial. Porque cuando uno escribe, puede tomarse un tiempo más pausado y dilatado que cuando habla. Este tiempo ofrece la oportunidad de pensar los sentidos, las relaciones y las implicaciones, procesando y re-pensando lo ya escrito hasta dar por finalizada la tarea de escribir. Al respecto, Gadamer (1998, p. 102) dice, “una obra de arte literaria sólo está terminada cuando al artista ya no le fue posible reanudar el trabajo en ella.”

Entonces, la escritura es una representación del pensamiento-sonido. Un registro de aquello que pensamos como si hablásemos, con la finalidad de que perdure y de que sus significados se revelen *a posteriori* al otro, al lector. Al respecto, el escritor Jorge Carrión (Tarragona, 1976) en *Librerías* (2013) dice, “Los libros sólo se escriben para, por encima del propio aliento, unir a los seres humanos, y así defenderlos frente al inexorable reverso de toda existencia: la fugacidad y el olvido.” (Carrión, 2013, p. 30). Es así como la escritura perfila su ser-lenguaje en un camino propio de la literatura y no del habla.

Si hemos comenzado en el primer punto con la idea de escritura como transcripción de una voz viva, antes de llegar al segundo punto nos hemos visto obligados a hablar de la escritura como literatura. Es en este universo creativo y artístico donde el lenguaje escrito ha evolucionado de una forma totalmente distinta al habla. La literatura es, a fin de cuentas, la disposición de la escritura. Afrontar *a priori* el vasto mundo de la literatura resulta tan complejo como hablar de la escritura misma, por ello, vamos a tratar de acotar el tema y dirigirnos a su unidad mínima, para, a partir de ahí, abrir el campo de visión. Imaginémonos que estamos en una biblioteca, templo cultural del conocimiento y la literatura. Reduzcamos toda la biblioteca a un libro. De ese ejemplar quitemos las solapas y eliminemos las hojas hasta quedarnos con una única página. De la página seleccionemos un renglón. Del renglón escojamos solo una palabra. De la palabra sustraigamos una sola letra. Por ejemplo, otra vez la “A”.

15__ Téngase en cuenta que en todo momento nos estamos refiriendo al habla, excluyendo en lo referido a la lectura.

La "A" es un signo que se asocia a un sonido, es decir, además de una letra, es un fonema. En el interior de nuestra cabeza su pronunciación resuena al verla. "A". Pero a parte, la "A" también es imagen. Ya en la Antigüedad, Platón en *Fedro, o de la belleza* (1982) habla de la escritura como una pintura. Así como en un cuadro el cuerpo pintado es imagen y no es cuerpo, en la escritura, la letra también es imagen. El filósofo Walter Benjamin relaciona este carácter con una doble conversión, en la que toda escritura puede ser asimilada como imagen, y toda imagen como escritura. Lo visual adviene pura potencia de significancia, lo escritural deviene visualidad en estado puro (en Brea, 2007, p. 45). En esta misma línea, William S. Burroughs considera que, como imagen, la palabra escrita "es una foto" (Burroughs, 2012, p. 37). Esta relación la establece retrayéndose a los orígenes del lenguaje. En ese entonces, los signos representan los objetos a los que se refieren. Aunque nuestro sistema de signos actual es propenso a la abstracción, y esa relación natural entre significante y significado ha desaparecido, Burroughs siente que en esencia la relación permanece pese a su imprecisión (en Kamenzain, 2012, p. 86). Por consiguiente, es indiscutible que la letra es imagen. Imagen de un sonido o fonema.

Quedémonos con esta relación imagen-sonido. Según Ludwig Wittgenstein (Viena-Reino Unido, 1889-1951) en *Investigaciones filosóficas*¹⁶ (1988, p. 21), la escritura se puede concebir como un lenguaje que describe pautas sonoras. Estas pautas, inscritas en la gramática, rigen el mundo de los signos sonoros y gráficos, no los explica. A propósito, Marshall McLuhan (1998, p. 38) habla de la gramática como una visualización de funciones y relaciones no visuales, es decir, la gramática es la proyección de unas leyes que se mueven en el plano abstracto del pensamiento y resultan imperceptibles para los sentidos. Ambos autores estarían de acuerdo en que estas regulaciones son totalmente arbitrarias, no hay una condición natural que las ligue a una esencia original. Es más, si fuésemos capaces de cambiar las reglas, obtendríamos otro lenguaje con nuevos significantes, con nuevas relaciones entre estos, pero la comunicación, el significado, aunque se vertebraría de forma distinta, emergería igualmente como lo hace ahora con estas palabras. La clave del funcionamiento de estas reglas es que hemos de aprehenderlas con antelación, para poder interiorizarlas de tal manera que finalmente automaticemos su empleo, sin sernos necesario procesar la estructura de la información que se quiere emitir. Con esto no nos referimos a que prescindimos del pensamiento, en absoluto, señalamos que no es necesario pensar el modo en el que se construyen las frases, olvidándonos de las formas básicas, las reglas estrictas de la gramática y la ortografía, para preocuparnos exclusivamente por el contenido.

Aunque en ocasiones esta interiorización falla. Por mucho que conozcamos las normas, sobre todo en el habla, los errores se propagan. Se diseminan en la formulación de la oralidad dando la apariencia de ser verdad, porque no siempre decimos lo que pensamos. A menudo sufrimos lapsus, donde el verbo se mezcla con la cavilación mientras se produce. En este sentido, para el crítico literario Maurice Blanchot (Francia, 1907-2003) en *La escritura del desastre*¹⁷ (1987, p. 16) escribir puede tener el sentido de gastar los errores, de acabar con ellos. La escritura, a diferencia del

16__ Título original: *Philosophische Untersuchungen*. Año de publicación: 1953.

17__ Título original: *L'écriture du desastre*. Año de publicación: 1980.

habla, permite centrarnos, como ya hemos dicho, durante un tiempo prolongado, para meditar la oración y eliminar de su seno toda equivocación. En el tiempo de la escritura es posible cuidar de todas las partes, vigilando la unidad del texto. Lo que nos hace volver a Platón. En *Fedro, o de la belleza* (1982) el pensador clásico presenta el discurso como un ser vivo, como un cuerpo que dispone de cabeza, tronco, pies, brazos, ojos, corazón, cerebro. Para él, escribir es hallar el modo en el que las partes convengan. Blanchot bebe de esta idea, comprendiendo que aquí lo importante no es solo construir las partes del cuerpo, sino conseguir que este cuerpo no esté enfermo de mala ortografía.

Si para Blanchot la escritura permite eludir el error, en oposición, el filósofo Roland Barthes (Francia, 1915-1980) en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*¹⁸ (2002) advierte que la amenaza del error se transforma en un inconveniente que impide al escritor gozar de la escritura. Pues ha de rozar la perfección del mensaje, teniendo en cuenta las normas gramaticales, engrilletándose a ellas con fidelidad, para emitir el discurso de forma adecuada. Pese a la interiorización de las normas anunciada por Wittgenstein, y el positivismo de Blanchot, Barthes detecta que el autor, en su empeñamiento por no fallar, puede preocuparse más por la corrección de lo que dice, que, en sí, por lo que está diciendo. En este contexto, la errata a evitar, funciona a modo de mácula que expulsa al creador del escrito, y, por ende, también al lector, para traernos al mundo del error y no al de la literatura.

Preocupado por estas cuestiones, Barthes (2002) desarrolla un estudio sobre la teoría gramatical. En este ensayo halla que la gramática procede de la retórica. La retórica ha supuesto un esfuerzo cultural por analizar y clasificar las formas de la palabra, con tal de volver inteligible el mundo del lenguaje. Es más, el filósofo francés concluye que no habría cultura si no hubiese clasificación. Por ejemplo, en la era medieval, el *Septenium* clasifica el universo en dos grandes campos: el *quadrivum*, los secretos de la naturaleza; y el *trívium*, los secretos de la palabra. El *trívium*, a su vez, contemplan tres esferas: la *grammatica*, la *rhetorica* y la *dialectica*.¹⁹ Tres mundos que conciernen a la literatura, sabiendo que esta se encuentra contenida en el acto de escribir. Un acto creativo que surge de la extracción de los componentes imaginativos y artísticos del lenguaje. Porque, a fin de cuentas, es la literatura la que realiza el lenguaje en su totalidad. Multiplica la aptitud de los sujetos para preservar los conocimientos, como una memoria artificial que toma conciencia del pasado y organiza el presente y el porvenir. Su meta, es ayudar al otro a comprender. Y para ello es necesaria la lectura.

[...] el proceso de escritura está inundado de la voluntad de transmitir algo más que una supuestamente simple narración. El lenguaje escrito, además de la historia, se trabaja para que el momento de su lectura sea "verdad", sea un ahora sin discusión posible. (Manen, 2012 p. 134).

18__ Título original: *Le bruissement de la langue*. Año de publicación: 1984.

19__ Originariamente designaba un método de conversación o argumentación análogo a lo que actualmente se llama lógica.

El crítico de arte Martí Manen (Barcelona, 1976), con esta cita, nos recuerda que todo escrito trata, como bien apunta Platón, de ser verosímil, de convencer con aquello que anota, de exponer de la forma más clara posible aquello para lo que busca las palabras adecuadas. Pero, ¿hemos respondido qué es escribir?

Si nos remitimos a las palabras del escritor Georges Perec (Francia, 1936-1982), en *Especies de Espacios*²⁰ (2004), en un viaje opuesto al que hemos emprendido para comprender la literatura, cualquier texto se escribe letra a letra, para construir palabras, que separaremos mediante un espacio unas de las otras. Juntas, estas palabras construyen frases, oraciones, alineadas con el único objetivo de tratar de retener algo, de dejar una marca mediante algunos signos que logran abrirse al imaginario mental. Estas oraciones se suceden para desencadenar párrafos. Los párrafos se suman para formar capítulos. Y un conjunto de capítulos ya nos transporta al mundo del libro. Aunque la escritura no aspire al libro, ve en él su máximo exponente.

Con este recorrido apuntamos a una linealidad que se aproxima a una línea de tiempo. El filósofo Jacques Derrida, en *De la gramatología*, lo explica de la siguiente forma: “los significantes acústicos no disponen más que de la línea de tiempo; sus elementos se presentan unos tras otros; forman una cadena. Este carácter destaca inmediatamente cuando los representamos por medio de la escritura”. En este sentido, “El significante, por ser de naturaleza auditiva, se desenvuelve únicamente en el tiempo y tiene los caracteres que toma del tiempo: a) representa una extensión y b) esa extensión es mensurable en una sola dimensión; es una línea.” (Derrida, 1998, p. 73). Es decir, la escritura toma su ideal de la oralidad, como traducción de esta. Y así como lo oral solo puede responder a una línea temporal continua, una sucesión lineal, una consecución de los componentes del habla, la escritura también lo hace, reproduciendo con ello la idea de estela, es decir, de proceso que deja huella.

Para Barthes (2002, p. 31), escribir es una actividad que se sustenta en el hacer. Un hacer que produce realidades, aquellas que el escritor pretende, y que el lector reaviva al leer.²¹ Aunque estas realidades, expresadas en líneas de palabras, no apelan a un sentido único. Al contrario, dibujan un espacio de múltiples dimensiones en el que concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de ellas totalmente original. El texto es un tejido de citas con diversas procedencias, con influencias anónimas que crean un juego de significantes y una dilación perpetua del significado. El escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca nuevo.

[...] escribir, hoy en día, es constituirse en el centro del proceso de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a sí mismo, es hacer coincidir la acción y afección, es dejar al que escribe dentro de la escritura. Escribir, en definitiva, es decir quién es el que habla. Desde qué posicionamiento y con qué intenciones. (Barthes 2002, p. 31).

20__ Título original: *Espèces d'espaces*. Año de publicación: 1974.

21__ Al respecto, según Blanchot, la escritura es una figura de reposo inestable, sin la intervención del espectador, no llega a significar, a re-presentar (Blanchot, 1992, p. 88).

Es este un tiempo, como ya hemos dicho, siempre en presente, y permanece así, inmutable e imperecedero a lo largo de la historia. La literatura puede responder a un momento histórico determinado, a unos términos y no otros, a una manera de presentar la información, a un estilo, sin embargo, cada vez que el lector lee, revive las palabras para que estas vuelvan con pasmosa actualidad. No importa el tiempo, ni tampoco importa si el texto es un original. Con cada copia, el texto permanece igual, guardando los mismos sentidos, despertando las mismas asociaciones e ideas.

Sin embargo, ¿con todas estas consideraciones hemos respondido a la pregunta qué es escribir? Hasta el momento hemos definido un contexto, el de la escritura, como traducción de la conversación viva que vive su ideal lingüístico en la literatura, como código visual que sirve para pensar, clasificar y evitar la equivocación. Pero, ¿qué podríamos decir del escritor?

En el acto de escribir es importante quien escribe. Maurice Blanchot, en obras como *El espacio literario*²² (1992), se ha preocupado intensamente por las implicaciones que existen en el ejercicio de escribir. Quien escribe, rompe el vínculo que une la palabra a "sí mismo" para hablar hacia el otro. Para hacerle llegar una idea que al escritor le mueve e inquieta. Pero esta idea, según se escribe, responde a una estructura circular, es una obsesión que conduce al autor a estar siempre dentro del texto. Esta condición circular se contrapone al pensamiento de Gadamer, quien piensa que el autor es quien da por finalizada la obra. Según Blanchot, el escritor no puede escapar de este bucle que le hace imposible leer su propia obra, porque en la lectura, debido a su proximidad interna, no leerá, sino que tratará de re-hacer continuamente, buscando otras fórmulas, otras expresiones, otras palabras, quizás más precisas, quizás más pertinentes. En cuanto el escritor retoma el escrito, se encuentra directamente al inicio de su tarea sin poder remediarlo. Al respecto, Blanchot anuncia una labor interminable. Dice, "la imposibilidad de leer es el descubrimiento de que ahora, en el espacio abierto por la creación, ya no hay sitio para la creación, y que el escritor no tiene otra posibilidad que la de escribir siempre esa obra" (Blanchot, 1992, p. 18). Por eso, en su opinión, la obra permanece eternamente inacabada, y el autor difícilmente le encuentra fin, porque es incapaz de salir del estado de creación. Para Blanchot, sólo la presión de agentes externos (como el editor) hace que el escritor termine la obra, a veces, de forma forzada, para continuar, o re-comenzar, lo inconcluso en otra parte. Con esta afirmación poética, Blanchot liga al escritor a un tema, con una preocupación incesante que le obliga a decir lo que ya dijo, ilustrando la necesidad de volver al mismo punto, de volver a los mismos caminos.

Por eso es importante que el escritor siga escribiendo, porque según escribe, ordena sus pensamientos, hallando en el poder del lenguaje un vehículo que le permite meditar concienzudamente sobre las ideas, dándole otras formas, encontrando otras perspectivas. De este modo, Blanchot afirma, "No escribimos según lo que somos; somos según aquello que escribimos." (Blanchot, 1992, p. 81). Comprendiendo que la escritura nos cambia tanto como nosotros, al escribir, modificamos una sola frase, para que encaje, en un esfuerzo por hallar lo mejor dicho. Este esfuerzo, es un aprendizaje que modifica irremediabilmente nuestro ser. Al respecto, el escritor, artista y cineasta

22__ Título original: *L'espace littéraire*. Año de publicación: 1955.

Jean Cocteau (Francia, 1889.-1963), en su *El libro Blanco*²³ (2010) escribe, “¿Acaso no somos otros inmediatamente después de haber escrito?” (Cocteau, 2010, p. 7). Siendo así, la escritura es una transmutación donde “las cosas, todas las cosas, se transforman y se interiorizan haciéndose interiores y haciéndose interiores a sí mismas” (Blanchot, 1992, p. 130). Es este un grado de profundidad que se alcanza al escribir, como un acto que construye imágenes y no objetos. Es decir, aquí lo importante no es el libro, sino el texto. Tampoco lo son el signo ni la verdad, sino la apariencia y la verosimilitud. Justo en esto Blanchot coincide con Barthes, el trabajo del escritor ha de sustentarse en la apertura que permite la escritura, la misma apertura que el lector luego disfrutará en su lectura. En este contexto, todo es palabra, pero esta desaparece para abrir las puertas a un mundo imaginario, el mundo del escrito. Esta ambigüedad parece querer anunciar un sinsentido, que es propio de la literatura y no de la concreción de la palabra.

En este campo fértil, donde las palabras se colocan para construir discursos e historias, el autor ha de actuar sin nombre. Su ego y su presencia han de disiparse para que al final nos quede la obra. Solo a través de sus palabras, sobrevive el pensamiento del escritor salvando a este de la muerte. Como si redactase para no morir. Aunque también reconocemos que, en parte, redacta para librarse del mundo, al crear un universo paralelo. Desde la laboriosidad solitaria²⁴ de su escritorio, le da la espalda al afuera, para habitar aquello que crea, para darle vida desde su interior. En este proceso de creación, es evidente que el autor considera las exigencias de la lectura, pero para que sea obra, es necesario que esos momentos queden fuera de la obra, no se aprecien.

Con estas consideraciones cabría que nos preguntásemos una vez más si hemos contestado qué es escribir. Para hallar una solución volvemos al pensamiento de Maurice Blanchot (1992), el cual se desarrolla en un campo de dualidades, donde un concepto siempre contiene a su opuesto y se dirige hacia él, en una rueda de conexiones donde una cosa no puede ser sin la otra. En otras palabras, toda respuesta justa tiene sus raíces en la misma pregunta. Es más, puede que la pregunta busque perderse en la repetición, “en la cual, lo que fue dicho una vez, se apacigua en la reiteración.” (Blanchot, 1992, p. 199). Y que de este modo permanezca abierta. Esto implica que el juego que plantea cada interrogación se mantenga siempre activo, nunca muera con una respuesta. La necesidad de decir (de pensar) sin entrar en el orden de lo que sucede, ni de lo que importa, sino de lo que exporta y deporta. Lo que mantiene al investigador en continuo movimiento. Por eso, no contestamos, con tal de seguir ensayando nuevas vías y revisitando viejas, constantemente, para nunca agotar la cuestión. De ahí que se quede sin concluir, para que sean ahora otros los que traten de darle contestación. En un ejercicio de transmisión y herencia, donde esta labor, interminable, incesante, jamás perece, y mantiene al investigador-escritor-autor-creador siempre vivo.

23__ Título original: *Le Livre blanc*. Año de publicación: 1928.

24__ La soledad como impulso creador y como consecuencia de la creación.

1.1.1 Jacques Derrida y la gramatología

Si hasta el momento hemos tratado de dar respuesta a qué es escribir, desde la tradición histórica y el prisma de la literatura, la transmisión y la comprensión, hemos concluido que la pregunta abierta mantiene en perpetuo movimiento el ejercicio del pensamiento. Aunque, como ya apuntamos al inicio de este apartado sobre la escritura, también cabe que nos cuestionemos, como Jacques Derrida, si existe otro tipo de escritura. A continuación revisitaremos aspectos ya tratados para cotejarlos desde la perspectiva de este filósofo, con la intención de desestructurar la idea de escritura hasta ahora defendida.

Como ya apuntamos en nuestra aproximación a los sistemas históricos de escritura, con Gerrit Noordzij (2009), hay una corriente de pensadores que consideran que la historia de la escritura, y lo que estrictamente es esta sin requerir una relación directa con el habla, aún está por escribir. Detectamos que Jacques Derrida es su principal figura y su ensayo *De la gramatología* (1998) su mejor expresión.

Valiéndose de una cita de Jean-Jacques Rousseau, en *Essai sur l'origine de langues* (*Ensayo sobre el origen de las lenguas*, 1781), Derrida (1998, p. 2) comprende tres estados de escritura por los cuales el ser humano se comunica y agrupa. El primer estado consiste en la pintura de los objetos,²⁵ actividad propia de los pueblos salvajes. Aquí el grafismo se vincula con el símbolo, sin llegar a convertirse en un signo por sí mismo. El segundo estado se caracteriza por emplear signos que sirven como palabras y proposiciones, relacionado este con los pueblos bárbaros. Lo que Noordzij denomina escritura logográfica. El tercer y último estado es el alfabeto²⁶, y es común de los pueblos civilizados.

Este es el punto de partida que emplea Derrida para tratar de desmontar nuestro concepto de escritura. El filósofo francés comprende que el éxito de la escritura se vincula con el logocentrismo y la metafísica. Ambos se preocupan por el *logos* como origen de la verdad, y, por tanto, origen de su historia.

Si analizamos toda ciencia, la literatura es una característica secundaria que le es propia. No hay ciencia, filosófica, científica y técnica, que no haya sido explicada desde la palabra. Aunque se haya buscado la objetividad a través de un lenguaje neutro, excluyendo a la persona (psicológica, pasional, biográfica), no necesariamente al sujeto.

El lenguaje, para la ciencia, no es más que un instrumento que interesa que se vuelva lo más transparente, lo más neutro posible, al servicio de la materia científica (operaciones, hipótesis, resultados) que se supone que existe fuera de él y que le precede [...] (Barthes, 2002, p. 14).

25__ Al respecto Foucault (1997, p. 116) halla tres técnicas: la escritura curiológica de los egipcios, que funciona a modo de sinécdoque; los jeroglíficos "trópicos", que emplea la metonimia; y la escritura simbólica, que se define por catacresis. La catacresis es una figura retórica que consiste en usar metafóricamente el nombre de una parte o miembro de una persona o animal para designar algo que carece de un nombre específico.

26__ Dice el lingüista David Diringer (Ucrania-Reino Unido, 1900-1975), toda escritura alfabética procede de los semitas siriopalestinos: griego, latino, rúnico, hebrero, árabe y ruso (en McLuhan, 1998, p. 77).

Si nos fijamos en la metafísica, ya en la Biblia, San Juan dice, "Al principio era el Verbo"²⁷ (en Derrida, 1997, p. 46), asimilando la figura de Dios como Verbo y como Verdad. "El lenguaje ha comenzado sin nosotros, en nosotros, antes que nosotros." (Derrida, 1997, p. 33), sin disponer de escapatoria posible a una convención que nos supera en su tradicional estatismo.

Es más, la metafísica logocéntrica determina todo sentido como presencia. Volvemos a esta idea en la que nada es hasta que no se presenta en su fisicidad. No importa que exista la idea y se verbalice, hace falta escribirla para presenciarla, porque en la oralidad las palabras son solo aire. Es por ello que "la escritura, la letra, la inscripción sensible, siempre fueron consideradas por la tradición occidental como el cuerpo y la materia exteriores al espíritu, al aliento, al verbo y al logos." (Derrida, 1998, p. 34). Esto provoca que la escritura se restrinja a una función secundaria e instrumental. Es una simple técnica que permite traducir el habla plena, como representación de la misma, limitando su método y las posibilidades de su campo.

Si nos retrotraemos a los jeroglíficos del antiguo Egipto, la escritura es totalmente muda, favoreciendo una lectura sorda. En nuestra escritura alfabética los signos representan sonidos, cuando estos, por sí mismos, ya son signos.

[...] sería necesario admitir que la unidad inmediata y privilegiada que funda la significancia y el acto del lenguaje es la unidad articulada del sonido y del sentido en la fonía. Frente a esta unidad la escritura siempre sería derivada, agregada, particular, exterior, duplicación del significante: fonética. "Signo de signo" decían Aristóteles, Rousseau y Hegel. (Derrida, 1998, p. 28).

Nos interesa esta idea que presenta la escritura como un signo de un signo. No podemos decir que escritura y habla están relacionadas de forma natural,²⁸ pues lo natural al habla es la voz y el aliento, y la forma directa de registrar esta, de conservar el lenguaje hablado, no es la escritura, es la fonografía. Tampoco hay conexión natural entre las letras y los sonidos que designan. El sistema gráfico es totalmente arbitrario, poco importa su forma salvo en los límites impuestos por el sistema. Para Derrida, la escritura es el significante de un significante, desbordando toda extensión del lenguaje. En sus palabras, "Afirmar de esta manera que el concepto de escritura excede e implica el de lenguaje, supone una determinada definición del lenguaje y de la escritura." (1998, p. 7).

Es por ello que Derrida propone determinar el sentido propio de la escritura, viendo en ella la metafóricidad en sí misma. Para verlo más claro, el lingüista danés Hans Jorgen Uldall (Dinamarca-Nigeria, 1907-1957) reduce los elementos a su forma y su sustancia. Al habla le es propio el aire, a la escritura la tinta. Si el flujo de aire y el flujo de tinta fueran parte integrante del lenguaje, no sería posible pasar de uno a otro sin cambiar de

27__ A esta sentencia el escritor Jorge Luis Borges (2002, p. 186) contesta: "El verbo, cuando fue hecho carne, pasó de la ubicuidad al espacio, de la eternidad a la historia, de la dicha sin límites a la mutación y a la muerte".

28__ Poniendo en cuestión más la idea de naturalidad que la de relación.

lenguaje. Sin embargo, para un lingüista como Ferdinand de Saussure, el texto escrito o el hablado tienen el mismo valor, sin importar la elección de la sustancia. Queriendo con ello relacionar de forma equivalente lo que Derrida (1998, pp. 61-62) denomina la imagen acústica (la estructura del aparecer del sonido) y la imagen psíquica (la imagen de la idea).

Habla y escritura se desdoblaron como reflejos de sí mismos. Un juego de espejos donde el uno se mira en la otra y en cuyo poso no podemos hallar fin. ¿Con qué propósito? Derrida encuentra una explicación en palabras de Rousseau (en Derrida, 1998, pp. 108-109):

Si la escritura no ha bastado para consolidar los conocimientos, quizá era indispensable para afirmar las dominaciones. [...] La lucha contra el analfabetismo se confunde así con el refuerzo del control sobre los ciudadanos por parte del Poder. Porque es preciso que todos sepan leer para que este último pueda decir: se considera que nadie ignora la ley.

Lo que Barthes denomina *discurso encrático*, una argumentación que emana dentro y desde el poder. “[...] el lenguaje del poder está siempre provisto de estructuras de mediación, de conducción, de transformación, de inversión”, “El lenguaje encrático, sostenido por el Estado, está en todas partes: es un discurso difuso, expandido, y, por decirlo así, osmótico, que impregna los intercambios, los ritos sociales, los ocios, el campo sociosimbólico” (Barthes, 2002, pp. 128-129). Este discurso se presenta como aparentemente “natural”, *clandestino*, por ser difícilmente reconocible, y *triumfante*, porque resulta imposible escapar de él. Este tipo de escritura opera como un *ya-allí* (no nos planteamos su funcionamiento, sólo la usamos como una herramienta de la que nos han contado su uso ancestral), engañados por la historia del mundo para aceptar su jerarquización, su mediación y su capitalización, participando así de un secreto casi religioso.

Llegados a este punto, podemos comprender que la escritura es una convención impuesta por el poder. Un sistema de normas gráficas y semánticas que se vinculan al lenguaje hablado como registro de este. Su razón de ser responde a una historia pretérita que nos supera, que como usuarios no hemos escogido, sólo nos hemos adaptado a ella.

Derrida vuelve siempre a la letra, contemplando cómo se ha reducido su potencial al signo del signo. Si revisamos históricamente cómo han funcionado las tribus, como bien hace el antropólogo Claude Lévi-Strauss (Bélgica-Francia, 1908-2009) en *La leçon d'écriture* (La lección de escritura), capítulo de *Tristes Tropiques* (*Tristes Trópicos*, 1988), Derrida se pregunta por qué los punteados y las líneas en zigzag que decoran las calabazas de los nambikwara²⁹ no son escritura. Mientras esta tribu tiene una palabra para designar “hacer rayas”, *iekariukedjutu*, mostrando con ello la importancia que como pueblo se le da a esta acción. Lévi-Strauss atribuye a este grafismo una significación

29__ Pueblo indígena del Amazonas brasileño. En la edición consultada de *Tristes Trópicos* de Ediciones Paidós el nombre aparece como “nambiquara”. En cambio, Derrida emplea la palabra que actualmente se usa.

exclusivamente estética, reduciendo, a una visión simplista, todas sus connotaciones y posibilidades. En cambio, Derrida se pregunta, ¿la cualidad estética³⁰ le es extrínseca a la escritura?

Si nos retrotraemos a los orígenes de los primeros trazos, el historiador francés André Leroi-Gourhan (París, 1911-1986) describe la primera escritura como pequeños tajos dispuestos a distancias iguales entre ellos, en un empuje repetitivo que evoca un ritmo (en Blanchot, 1987, p. 96). Estamos por tanto apuntando a los albores de la escritura, donde el valor no necesariamente se conecta con la estética, aunque tenga un valor estético. Estas huellas libres son el germen de nuestra escritura. Para Derrida, su evolución ha sido interrumpida, castrando un medio de expresión ancestral. En sus investigaciones, el filósofo encuentra en el idioma chino la palabra *wen*, término que además de referirse a la escritura, también lo hace a una serie de rasgos que se asocian con esta. Por ejemplo, se aplica a las vetas de piedras y maderas, al rastro que une las constelaciones, a las huellas de animales, a los tatuajes, incluso al dibujo que de forma natural aparece en los caparazones de las tortugas. Al respecto, el también filósofo Michel Foucault (Francia, 1926-1984) señala que antes de Babel y antes del Diluvio la escritura se compone de las marcas de la naturaleza. Caracteres que pueden actuar sobre las cosas, atraerlas, rechazarlas, figurar propiedades, virtudes y secretos como una escritura primitivamente natural (Foucault, 1997, p. 46).

¿En qué momento la escritura occidental ha dejado de asociar estas expresiones con la de la escritura? Quizá en el momento en el que la escritura se convierte en un elemento instrumental para disciplinar en una dirección determinada, la que se inaugura con el sentido único de la lógica y la verdad.

Sobre estas cuestiones, Derrida plantea liberar a la escritura de su tradicional cárcel. Aboga por el desarrollo y estudio de una gramatología. Una escritura sin igual, libre de la condición de la palabra y su vínculo oral, donde el trazo cobra libertad y es por sí mismo, despertando un nuevo lenguaje. Un lenguaje que se desarrolla y estudia en función de sus características intrínsecas. Idea que subraya Noordzij volcando todo el potencial en el trazo. O lo que Derrida prefiere denominar, de un modo más abierto, la huella. Una huella llena de potencialidad para ser lejos del habla plena, lejos del lenguaje, para ser plena por sí misma sin necesidad del habla. En palabras de Fernando Castro Flórez (1998, p. 111), "un garabateo en el cual el saber acaba diciéndose en la forma del enigma."

Esta posición contraviene la idea generalizada de escritura anteriormente expuesta, para hallar en la línea un espacio expresivo que se refiere a sí mismo, inaugurando un lenguaje que bien podríamos empezar a estudiar, y que muchos artistas han desarrollado de forma inconsciente. Este es el terreno del grafismo, espacio que no pone el acento en los significados, sino en la cualidad expresiva de los significantes.

30__ Al respecto Blanchot dice, la estética habla de arte, lo convierte en objeto de saber y reflexión (1992, p. 223).



Escribir como práctica artística

CAPÍTULO 2

Hasta el momento hemos visto cómo la escritura es una convención que nos ha permitido registrar la palabra hablada (mundo sonoro) mediante la palabra escrita (mundo visual), siguiendo unas leyes y normas reguladas mediante la gramática y la ortografía, en una continuidad que responde a una linealidad temporal. A través de esta técnica, el lenguaje se emplea con el objetivo de compartir un conocimiento. Independientemente del tiempo¹ del texto, en la lectura, este saber se percibe como presente, como actualidad incuestionable. Principalmente, a nosotros nos interesa ver cómo el signo de la escritura, eminentemente visual, puede responder a la inteligibilidad del vocabulario bien articulado o a la ilegibilidad del grafismo.

En adelante, nos fijaremos en los modos en que el arte ha absorbido la escritura para volcarla en sus proyectos creativos. En este contexto, resulta pertinente combinar esta lectura con el apartado 8.3 *Leer como práctica artística*,² perteneciente al capítulo 8, *El lector*, de esta misma tesis doctoral. En él, a través de un texto del tipógrafo Will Hill³ (Reino Unido), establecemos una conexión entre los artistas visuales y los escritores de las primeras vanguardias, centrándonos en tres casos fundamentales. Primero, nos fijamos en cómo Stéphane Mallarmé usa el espacio en blanco de la página para componer, dotándolo de una trascendencia inusitada. Después vemos, con la figura de Filippo Tommaso Marinetti, la disolución de las estructuras lógicas de la escritura, desarrollando publicaciones llenas de onomatopeyas y líneas textuales en todas las direcciones. Por último, nos acercamos a Guillaume Apollinaire para observar el potencial visual y formal de unos renglones que se adaptan al contorno de un dibujo. Estos tres autores dinamitan la concepción de la escritura para acercarla a una cualidad plástica. Influidos por sus aportaciones, desde entonces, cientos de artistas han incluido el texto en sus obras. Por ello realizamos un repaso anacrónico que se inicia en el cubismo y pasa por el futurismo, el dadaísmo, el surrealismo, el arte pop y el arte conceptual, como la mayor manifestación artística en torno al empleo del lenguaje escrito. En este último movimiento profundizamos en el trabajo de dos de sus autores más destacados, Joseph Kosuth y Lawrence Weiner. A continuación, hablamos de Jenny Holzer y Barbara Kruger, notorias seguidoras de esta tendencia escritural del arte. En cada caso, hacemos un estudio de las aportaciones y las peculiaridades de cada creador.

1__ Con esto nos referimos a la época y el tiempo verbal utilizado.

2__ Comienza en la página 410.

3__ Profesor de diseño gráfico y tipografía en la Cambridge School of Art y la Anglia Ruskin University. No hallamos datos biográficos que nos hablen de su fecha de nacimiento.



En lo relativo a este apartado que iniciamos, tan indisolublemente ligado a la lectura, observamos la necesidad de distinguir entre dos tipos de escritura: la escritura a mano y la tipografía. Sendas formas de escribir se vinculan con las dos primeras revoluciones que Ewan Clayton (2015) detecta en el mundo de las letras. Si observamos el origen de del libro, y el consecuente abandono del rollo de papiro, comprendemos que la escritura a mano es el principal motivo. Resulta más provechoso para el desarrollo de la tarea manuscrita de los escribas, y por ende la lectura de los usuarios, pasar unas hojas que se pueden intervenir por ambas caras. Por otro lado, los tipos móviles son la clave definitiva que posibilita la invención de la imprenta y su progreso derivado. En cada uno de estos tipos de escritura observamos una serie de características y connotaciones que inevitablemente imprimen rasgos formales y conceptuales. Rasgos que, por sus diferencias, consiguen que ambas prácticas se distancien entre sí, pese a ser en esencia lo mismo. Es un hecho, no percibimos de igual modo la caligrafía de la tipografía. Por eso, cuando los artistas trabajan con una u otra, no se debe a una decisión arbitraria, sino a una elección totalmente intencional, que añade capas de significado.

En lo sucesivo, trataremos de abordar estos dos temas para profundizar en sus relaciones e implicaciones, así como en un encadenamiento de ejemplos artísticos, siendo conscientes de que existe una dificultad añadida: en ocasiones, lo que *a priori* se nos presenta como escritura no lo es, es un dibujar letras, copiando las sinuosas líneas del trazo o la objetiva estampación de la tipografía. En ambos casos, no podemos afirmar que estemos ante una escritura, sino ante, lo que nosotros llamaremos, una rotulación.⁴ Por eso es pertinente sumar a estos dos tipos de escritura, un tercer tipo que no es estrictamente escritura, aunque aspira a serlo.

Con este esquema, realizaremos un análisis instrumental que nos permita comprender mejor la manera en la que nosotros desarrollamos la escritura en nuestra obra artística. Con todo, nuestra investigación no va a abordar un estudio sobre tipologías de letras, sino estrictamente sobre el acto de escribir.

4__ Nos servimos de este término existente para darle un uso específico.

2.1 Escribir a mano

En este apartado efectuaremos una aproximación a las consideraciones conceptuales y formales que orbitan en torno a la escritura a mano, como gesto primero de la escritura. Dentro de este campo observamos tres maneras de hacer que, incluyendo la manualidad del escribir, se alejan de su habitual metodología, gramática y semántica. Estas tres maneras se materializan en la pérdida de sentido de la escritura automática, en la desmesurada proporción del grafiti, y en la diseminación del significado de la grafía. En cada uno de estos apartados veremos un conjunto de muestras artísticas que nos sirven de referente en nuestro trabajo creativo.

Si nos remontamos a los orígenes de la escritura a mano, esta se acerca a un gesto ancestral. De hecho, el poso de nuestra cultura, en sus orígenes remotos, reside en esta acción. A lo largo de la historia, la escritura se ha observado como una llave que da acceso al saber. En función de los periodos y las épocas, este ejercicio ha sido desempeñado por gran parte de la población, asentando las bases de un pueblo crítico y culto, capaz de tomar decisiones con pleno conocimiento del acontecer, o, por el contrario, ha sido una actividad privilegiada, solo ejercida por aquellos que se aprovechan del ostracismo general con tal de mantener y perpetuar su dominio sobre las masas analfabetas. Se puede pensar que la escritura a mano pierde su primacía en cuanto aparece la imprenta, reduciendo su presencia cada vez más al ámbito personal, estando su empleo ligado a la anotación, al apunte, al esquema, al boceto, al diario. Si nos fijamos en nuestra era digital, parece que para escribir no empleemos tanto el lápiz o el bolígrafo como usamos la pantalla o el teclado. Nuestras manos han pasado de agarrar un instrumento a presionar unas teclas, físicas o virtuales. Y aunque nuestras capacidades hápticas no se pierden, tan solo se han desplazado, la escritura a mano se ha visto en gran medida eclipsada por el tecleo.

No obstante, como ya hemos visto con Ewan Clayton, pese a todas las innovaciones tecnológicas que estén por venir, nunca abandonaremos lo manuscrito. Prueba de ello es la educación primaria. En edades tempranas, cuando el niño está aprendiendo a escribir, sus rayas se aproximan a un dibujar. Al inicio de su andadura en el colegio, el párvulo conecta puntos para trazar líneas⁵ y así asimilar unas formas frente a otras. Según avanza el aprendizaje, estos puntos se distancian hasta llegar a desaparecer, para que el aprendiz pueda lanzarse a una escritura no guiada. Con el paso de los años, el alfabeto se interioriza y el alumno ya no aspira a reproducir una imagen reglada, sino que busca su propia manera de hacer. Las letras se alargan, se acortan, se cierran, se abren, se unen en una continuidad fluida, en un modo de escribir único en cada persona. Esta "mala escritura" es permitida por los maestros porque lo que podríamos asociar con una buena escritura, como hace Noordzij (2009, p.15), es una escritura *dibujada* y no *escrita*.

Hemos de tener en cuenta que, cuando escribimos a mano, este texto ha sido construido, recreado, recorrido por un cuerpo y una mente, en una conquista de un tiempo

5__ Como dice Noordzij (2009, p. 18), la línea es una sucesión de parejas de puntos, esto es lo que el niño está, de forma indirecta, aprendiendo.

y un espacio vivos. En este sentido, tan importante resulta lo que la mente es capaz de producir, como lo que el cuerpo es capaz de albergar, sin margen para el error.⁶ Al escribir, se activan nuestros músculos y huesos para que el escrito se perciba como una extensión de nuestro aparato locomotor, produciendo gestos únicos en un flujo de movimiento que atraviesa el ser y el organismo para salir del puño (Clayton, 2015, pp. 353-354) y recorrer una superficie, normalmente de papel, con una herramienta que, por fricción, deja un rastro de grafito o tinta. El escritor, en este momento, ha de cuidar tanto la huella como los límites y los márgenes (los espacios en blanco) del folio. Este acto común, con el que estamos inmensamente familiarizados, se ve atravesado por múltiples habilidades del individuo, mentales y físicas. Los chinos, en sus orígenes, le confieren un poder especial a la escritura, para ellos escribir implica volcar la energía de la vida (Clayton, 2015, p. 359).

De ahí que se puedan establecer lecturas profundas de la caligrafía o de la rúbrica, porque el escritor, con su control y precisión habituales, vuelca una energía excepcional que ofrece información de su manera de hacer y estructurar, mostrando sus decisiones en relación al soporte, al utensilio, al tamaño de la letra, al bloque de texto, a las sangrías, a los márgenes, a los renglones. Estos aspectos también se pueden interpretar. Nuestra intención aquí no es adentrarnos en un estudio de la grafología, aunque reconocemos que a través del análisis de las formas de un texto manuscrito se pueden deducir datos relevantes del escritor. Como indica la doctora en Bellas Artes Sara Vilar (Genovés, 1972), la escritura a mano es una señal de identidad (Vilar, 2008, p. 86). En ocasiones, tales señales pueden conducir a una serie de particularidades que complican la lectura para los otros. Estas particularidades mantienen características muy cercanas al trazo simple (Noordzij, 2009, p. 9), un trazo que se realiza con una impronta distintiva, mediante la cual podemos identificar cualquier mensaje como producto de un individuo concreto.

A lo largo de esta tesis doctoral incorporamos muchos autores que utilizan la escritura a mano para realizar su obra. Ejemplo de ellos son Matt Mullican, Carolee Schneemann, Laurie Anderson, Hollis Frampton, Dora García, Josep Beuys, Ulises Carrión, Mario Merz, Timm Ulrichs o Zhang Huan. En adelante, nos valemos de cuatro artistas, John Baldessari, Mel Bochner, Shirin Neshat y Adel Abdessemed, para ver distintas maneras de trabajar con esta técnica atávica.



Fig. 1__ John Baldessari, *Cremation Project*, 1970.

Quizás una de las obras que más nos ha influenciado desde la práctica conceptual es *I Will Not Make Any More Boring Art* (*No haré más arte aburrido*, 1971) de John Baldessari (EE.UU., 1931). Para que entendamos la propuesta, retrocedemos a julio de 1970, momento en el que el artista estadounidense decaído por su primer trabajo pictórico, mayoritariamente abstracto, decide quemar todos sus cuadros. Acude a un crematorio con las obras, fechadas entre 1953 y 1966, y las incinera. Con las cenizas hornea una especie de galletas que introduce en un tarro de cristal. Este acto radical, transmutado en ejercicio artístico, toma el nombre de *Cremation Project* (*Proyecto Cremación*, 1970), y se completa con un libro de recetas que especifica

6__ Pese a que hay técnicas que nos permiten borrar y reescribir, la página siempre conservará el fallo oculto como una cicatriz.

los pasos para cocinar semejantes *biscuits*, y una placa que incluye la siguiente información: "JOHN ANTHONY BALDESSARI / MAY 1953 MARCH 1966". Al año siguiente, cuando es invitado a realizar una exposición en Nova Scotia College of Art and Design⁷ (Canadá), retoma esta idea del fracaso para escribir, como sanción auto-impuesta, en una libreta de líneas, la frase "I will not make any more boring art". Al no poder viajar al estado canadiense, Baldessari manda el papel con esta frase y un vídeo⁸ en el cual repite, una y otra vez, la oración. Con estos dos modelos proporciona instrucciones expresas para que los alumnos del centro las reproduzcan.

Como no había suficiente dinero para viajar a Nueva Escocia, propuse que los estudiantes escribieran voluntariamente "I will not make any more boring art" en las paredes de la galería, como castigo. Para mi sorpresa, cubrieron al completo las paredes.⁹

Los colegas copian su letra, y en los talleres de la escuela realizan una litografía del texto manuscrito, de la cual existen hoy alrededor de 90 copias. A nosotros nos interesa fundamentalmente el vídeo y la nota, como escritura en estado puro. Cuando los estudiantes duplican su caligrafía, para que se aproxime a la ejecución de su mano, ya no podemos hablar de una obra manuscrita. Aunque visualmente responde a un escrito hecho a mano, no lo es, es una reproducción que se mueve en el difuso terreno del dibujar palabras. A este campo, que nosotros denominamos rotulación, volveremos más adelante.

Con su acción, tan cercana al castigo escolar, Baldessari traslada a los alumnos su preocupación sobre lo que es y no es arte.¹⁰ Del mismo modo que nosotros nos preguntamos qué es y qué no es escritura. Percibimos que lo que *a priori* se nos presenta como escritura, no siempre lo es, como sucede con esta la litografía.



Fig. 2__ John Baldessari,
I Will Not Make Any More Boring Art,
vídeo, 1971.

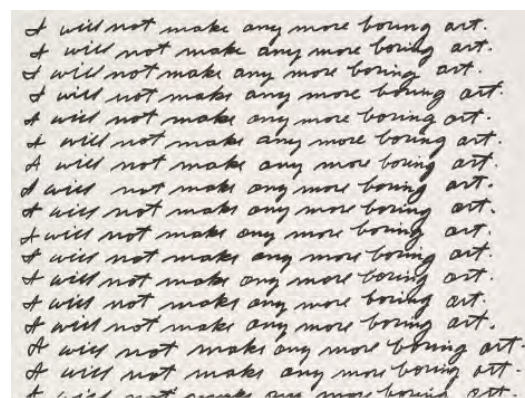


Fig. 3__ John Baldessari,
I Will Not Make Any More Boring Art,
litografía, 1971.

7__ La escuela, con intención de potenciar las ventajas del grabado, ofrece sus servicios a distintos artistas para que experimenten con él. Entre otros, invitan a Vito Acconci y Dennis Oppenheim. Información extraída de <https://moma.org/collection/works/59546> (consultado el 7 de enero de 2020).

8__ El vídeo se puede visionar en <https://vimeo.com/25452374> (consultado el 7 de enero de 2020).

9__ Cita extraída de https://moma.org/learn/moma_learning/john-baldessari-i-will-not-make-any-more-boring-art-1971/ (consultado el 7 de enero de 2020). La traducción es nuestra.

10__ Al proponerles escribir esta frase, irremediabilmente, les obliga a pensar en ella, como una iteración punitiva que se graba en la mente de quien la repite, para de este modo recapacitar sobre la necesidad de emprender otros caminos creativos. Es más, cuando como creador no se presenta en el montaje, de un modo sutil también está abordando cuestiones como la autoría o el papel del artista, abreviando su intervención a lo mínimo.

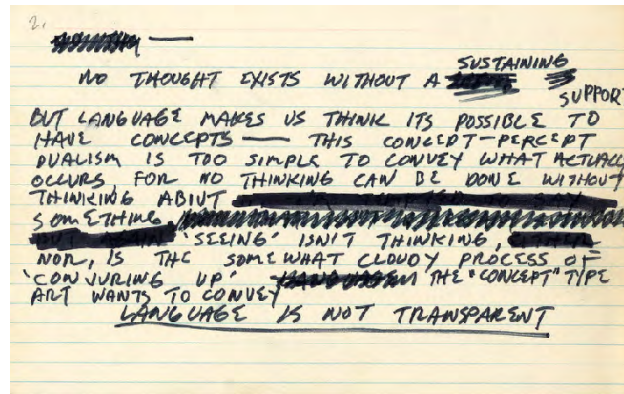


Fig. 4__ Mel Bochner, Notecard (No thought exists...), 1969.

También desde un posicionamiento conceptual, haciendo uso de la repetición y una preocupación por las complejas relaciones del lenguaje, se halla la obra de Mel Bochner (EE.UU., 1940). Moviéndose por perspectivas más o menos tautológicas, este artista trabaja con axiomas. Famosos son *Language is not Transparent* (El lenguaje no es transparente) y *No Thought Exists Without a Sustaining Support* (Ningún pensamiento existe sin un soporte que lo sustente), los cuales aparecen por primera vez en *Notecard* (No thought exists...) (Nota-tarjeta [ningún pensamiento existe...], 1969), un texto manuscrito lleno de tachones, borrones y correcciones, escrito con letras mayúsculas en tinta negra sobre el papel de un cuaderno. Con el tiempo, Bochner rescata estas frases para reproducirlas en distintas obras, iniciando una reflexión en torno al lenguaje y el arte, produciendo, con su reiteración, tensiones entre materia y concepto.

En los 2000, tras largos años profundizando en los enunciados que construye, el artista norteamericano comienza su serie *BLAH BLAH BLAH* (Bla, Bla, Bla). Sobre distintas superficies repite sin descanso "BLAH BLAH BLAH...", o lo que traduciríamos en castellano por el icónico "BLA, BLA, BLA". Una sílaba con cuya reiteración nos referimos a un habla aburrida y constante, falta de contenido, próxima a la necedad, a aquello que no requiere articulación. Con esta operación aparentemente sencilla, Bochner subvierte el lenguaje para resaltar los problemas de comunicación. Este trabajo en torno a una escritura-habla sin contenido, lo realiza desde la escritura a mano, y también desde la rotulación.¹¹ Aquí nos interesa el trabajo desarrollado a mano, como un escribir carente de significado pero lleno de sentido. Lo que cabe preguntarnos es si Bochner está preocupado por el lenguaje escrito o lo está por el lenguaje de la superficie pictórica, de ahí su interés por las combinaciones de distintas cargas de color. Sus cuadros, pintados con óleo o tintas, se atiborran de gamas y tonalidades diferentes. Incluso cuando tienden al monocromo, el artista emprende una delicada búsqueda por la variación de tono. De ahí su ambivalencia, como si nos dijese que de ambas cosas está cansado. En cualquier caso, en su obra, leer y mirar se convierten en una acción que se desarrolla al mismo tiempo. Sus componentes luchan por ganar una batalla visual por la comprensión de la pintura, ya sea leída o contemplada, como dos cosas que se engarzan en un mismo punto.

11__ Cabe mencionar que su padre es pintor de letreros publicitarios.



Fig. 5__ Mel Bochner, *Blah, Blah, Blah*, 2010.

Otra gran creadora que ha destacado por el empleo de la escritura a mano es Shirin Neshat (Irán, 1957), artista iraní que con 17 años se traslada a la costa oeste de los Estados Unidos para formarse en arte. Cinco años después, cuando se produce la Revolución Islámica (1979) en Irán, se ve obligada a permanecer en el exilio norteamericano. Este acontecimiento biográfico es fundamental para entender su labor artística. Hasta los años 90 no consigue regresar a su país natal. El viaje le permite comprobar cómo ha cambiado la nación de su recuerdo. El gobierno religioso conservador obstruye las libertades individuales, castrando cualquier expresión no oficial. De pronto, las mujeres se ven obligadas a usar el chador,¹² a diferencia del anterior régimen del Sah¹³ Mohammad Reza Pahleví¹⁴ (Irán-Egipto, 1919-1980). Al juzgar esta cuestión con la objetividad de la distancia, Neshat comprende que la administración de los hombres sobre la vida pública toma, sin escrúpulos, decisiones sobre los cuerpos femeninos (en Gielnik, Otto y Schels, 2019). Es por ello que su foco de atención se dirige hacia el estado en el que viven las mujeres musulmanas, preocupándose por su experiencia, su estatus, su psicología, abarcando todos los ámbitos de la vida, ya sea en el mundo público –ligado a lo político, lo social, lo cultural y lo ideológico– o en el privado.

El choque cultural le sirve como activador de su obra. Neshat aprovecha el estallido de un movimiento de mujeres que, desde su fe, se vuelven activas en el ejército, para crear uno de sus trabajos más representativos, *Women of Allah*¹⁵ (*Mujeres de Alá*, 1994), una serie fotográfica de gran formato realizada en blanco y negro. En ella muestra a féminas musulmanas¹⁶ vestidas con chador. La piel no cubierta por el velo, incluso el chador mismo, son empleados como un folio en blanco. Sobre la superficie de la fotografía escribe en farsi.¹⁷ Estos caracteres persas, desde occidente, nos resultan hermosos en sus formas, como si fuesen dibujos con alta carga estética. En realidad, Neshat se vale de textos de escritoras iraníes, como Forugh Farrokhzad (1934-1967) y Tahira Saffarzada (1936), que tratan temas como el deseo, la sexualidad, el pecado, la vergüenza y el poder; escritos que la sociedad iraní ha vetado, al reflejar nociones de individualidad e identidad femenina.

En un ejercicio de salvación, Neshat se apoya en las voces calladas de su nación para construir un legado que emerge de la parte visible del cuerpo femenino. Con ello nos invita a reflexionar sobre el papel de la mujer en la vida musulmana. Frente a la opinión occidental de lo que ocurre en Oriente, que contempla a la mujer islámica como un sujeto sumiso y pasivo, Neshat presenta a estas féminas con una actitud corporal firme y sólida. No son víctimas que se han de esconder, son personas que disponen de una gran seguridad en sí mismas. Es más, les añade armas de fuego para mostrarlas como cuerpos bélicos, dispuestos a la acción. Las armas apuntan en todas las direcciones posibles, entendiendo que el problema no está tanto en lo que ocurre, como

12__ Velo que usan típicamente las mujeres iraníes para cubrirse el cuerpo y parte de la de la cara, dejando al descubierto lo que la ley islámica consiente mostrar: rostro, manos y pies.

13__ Monarca de Irán.

14__ El último rey de Irán.

15__ Si bien esta obra nos puede servir como referente para el subapartado 9.4 *La escritura sobre la piel* del capítulo *Narciso*, p. 531, no la incorporamos puesto que no es estrictamente escritura sobre epidermis.

16__ Normalmente es la misma artista.

17__ Lengua derivada del persa medio que principalmente se habla en Irán y Afganistán.

en el modo en el que se lee desde el mundo de los estereotipos. Por eso explora las percepciones de la cultura islámica y sus complejidades, tratando de destruir la perenne imagen negativista que se tiene del mundo islámico a través de un diálogo que incorpora conceptos opuestos sin que entren en conflicto. Así conviven miradas dicotómicas entre Occidente y Oriente, entre tradición y modernidad, entre opresión y empoderamiento, entre poesía y rudeza. Este lenguaje, aunque no comprensible para nosotros, se hace accesible a nuestro ojo gracias a su valor visual.

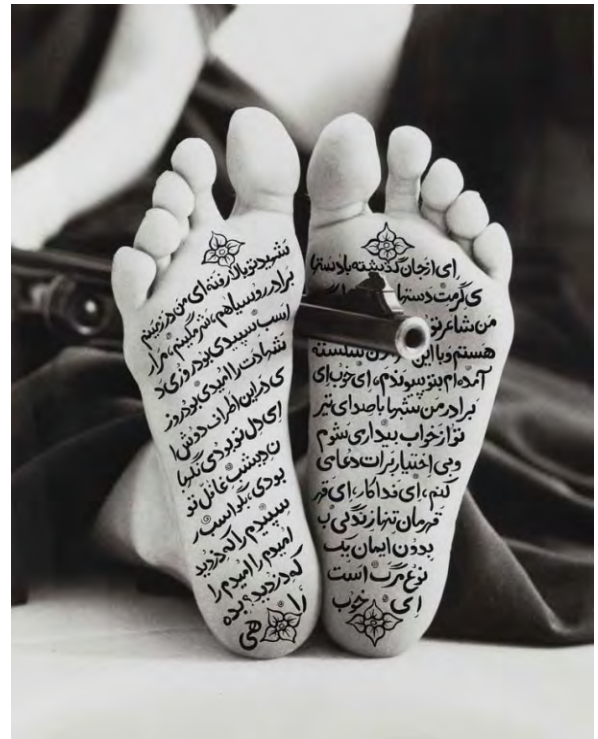


Fig. 6a, 6b y 6c__ Shirin Neshat,
Women of Allah, 1994.



También en el mundo de la escritura árabe, pero con una visión más cercana a nuestro tiempo, destacamos el trabajo de Adel Abdessemed (Argelia, 1971) quien, al igual que Shirin Neshat, abandona su país de origen para instalarse en otro. Después de que unos integristas islámicos asesinaran al director de su colegio, se asienta en Francia (El Cultural, 21 de febrero de 2008). Actualmente desarrolla su actividad en París. Como gesto de escritura a mano, nos interesa su videoinstalación *Also Sprach Allah* (*También habló Alá*, 2008), la cual se compone de un vídeo y una alfombra. El vídeo muestra el interior de una sala. Varios hombres emplean una manta para lanzar al aire, una y otra vez, al artista. En el techo hay una alfombra clavada. Cada vez que asciende, Abdessemed trata de escribir la frase "Also Sprach Allah", citando al Friedrich Nietzsche (Alemania, 1844-1900) de *Ein Buch für Alle und Keine*¹⁸ (*Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, 1883) y la sentencia con la que anuncia la muerte de Dios. La pieza refleja todos los intentos que emprende un individuo en la búsqueda de Dios, cuestionándose la viabilidad de los códigos morales y religiosos. Es esta una escritura accidental que se realiza bajo un impedimento auto-impuesto para subrayar el significado de lo que se escribe en lo elevado, el techo. Solo que ahí, en un desplazamiento del orden lógico de las cosas, no está el muro, sino una alfombra, espacio de oración de la religión islámica vinculado al suelo. Solo, Abdessemed no habría podido ascender para realizar los trazos, por ello se sirve de otros cuerpos, para poder alzarse, señalando, a su vez, el potencial de la fuerza colectiva que se une y se mueve en nombre de Dios.

Estas cuatro aproximaciones nos ayudan a comprender el modo en el que los artistas emplean el texto escrito por su propia mano, ya sea a modo de castigo, a modo de repetición vacua que no dice nada, como escritura que visibiliza el mundo interior de unos sujetos femeninos oprimidos, como elemento definitorio o decorativo de la piel, o como esfuerzo incontrolado en una acción inestable. Estos recursos de iteración y escritura sobre superficies diversas, en posturas a veces inconcebibles para la labor artística y escritural, son casos que se ligan con nuestro propio trabajo.



Fig. 7a y 7b__ Adel Abdessemed, *Also Sprach Allah*, 2008.

18__ Del que hablamos en el capítulo *Per speculum in aenigmate*, subapartado 6.2.1 *El bucle como eterno retorno*, p. 162.

2.1.1 Escritura automática

Si bien es cierto que la escritura que nosotros desarrollamos no es estrictamente automática, sí se relaciona con el automatismo de escribir. No obstante, consideramos fundamental hablar aquí, someramente, de esta técnica inventada en el surrealismo.

Durante el surrealismo, movimiento artístico y literario de vanguardia iniciado en los años 20 del siglo pasado, los creadores mezclan un conjunto de imágenes aleatorias produciendo combinaciones insólitas. De algún modo, al deslizar la posición soberana del lenguaje visual y subvertir los códigos, se frustran los sentidos esperados. En este contexto, la escritura automática consiste en escribir todo lo rápido que se pueda, dejando fluir las ideas, sin ninguna cortapisa, para ahondar en aquellos aspectos inconscientes que la mente ignora. Es un dejar que el bolígrafo vaya solo dando forma a lo que bulle en la cabeza sin usar filtro alguno. Los artistas surrealistas, encabezados por André Breton (Francia, 1896-1966) ven en la escritura automática un medio para hallar la inspiración, un instrumento accesible y eficaz para llegar a lo inmediato. Maurice Blanchot (1992, p. 168) recoge unas palabras del artista francés:

Para que esta escritura sea verdaderamente automática es necesario que la escritura haya logrado colocarse en condiciones de independencia respecto a las solicitaciones del mundo exterior, así como de las preocupaciones individuales de orden utilitario, sentimental, etc... Todavía hoy me parecen incomparablemente más simples, menos difíciles de satisfacer, las exigencias del pensamiento reflexivo que poner en disponibilidad total este pensamiento de modo de oír sólo por medio de lo que dice la boca de la sombra. (Blanchot, 1992, p. 168).

Esta nueva escritura se aproxima, con libertad, a la experiencia de soñar. Lo que Blanchot asimila como una revelación, la de la posibilidad de escribir al margen de lo cotidiano. La mano se mueve poniendo a disposición del escritor todo el lenguaje, pero sin preparar nada. Pues la escritura automática es un abandono del escribir como acción que busca la cohesión y la coherencia del discurso. Lejos de esta lógica, el recurso, el apoyo, es precisamente carecer de raciocinio, y andar así por los parajes del sinsentido, acicalándose con la rapidez de quien no tiene pausa. De este modo, las relaciones espontáneas son sorprendentes. Blanchot (1992, p. 169) lo explica diciendo, “el lenguaje al que nos permite acceder no es un poder, no es poder de decir nada. En él, yo no puedo nada y ‘yo’ nunca habla.” En otras palabras, el lenguaje como estructura y dispositivo lleno de sentido se dinamita para ya no decir, sino expresar mediante asociaciones ajenas a toda subjetividad intencional, para que no opere el sujeto y la creación se convierta en un atravesamiento. En este ejercicio, la mente se abre, como una caja de Pandora, para que las ideas salgan proyectadas en tropel, mientras el puño recoge sus impresiones más espontáneas. Lo que Blanchot compara con un mirar sin párpados. Un espacio en el que nada se prohíbe a la mirada. Todas las palabras se ponen al servicio de esta empresa donde todos los mensajes tienen cabida, surgen y se tratan de decir. De este modo se alcanza un instante no escogido, difícil de aprehender y de descifrar. En una operación que se entrega a la extrañeza y a la desmesura.

A nosotros nos interesa el automatismo de una escritura ejecutada con velocidad, en la cual la mente se vacía continuamente, sin ejercer control sobre el contenido, abandonándose a la sorpresa de la ocurrencia, de lo insospechado, del hallazgo casual. Esta condición perfila un estado de concentración profundo donde el resultado no está dirigido por una acción intelectual y metódica, sino por un empuje instintivo y feroz, más allá de las estructuras y los enfoques lógicos del lenguaje.

Evidentemente, este enfoque hace alusión al psicoanálisis, y en cierto sentido, en el capítulo *Per speculum in aenigmate* afrontamos la construcción de un texto engarzado frente al espejo como fiel reflejo de las formas de hacer, como exterioridad del ser, de todo sujeto sin adentrarnos, por una cuestión de tiempo, mucho más en estas nociones.

2.1.2 El grafiti¹⁹

Así como desarrollamos un breve análisis sobre la escritura automática, también nos parece pertinente realizar un estudio sobre el grafiti. Tal y como lo denomina Roland Barthes (2002, p. 191), el grafiti es una *palabra salvaje*, que toma las paredes de la vía pública para convertirse en una escritura de gran formato con aspiración democratizadora. En otras palabras, pretende llegar a todo el mundo. Las calles, como un espacio contra-institucional, contra-parlamentario y contra-intelectual, son el lugar idóneo para que el grafiti se inscriba y desencadene acontecimientos. En este contexto, la escritura, en ocasiones considerada vandálica, en otras, considerada proclama política, se presenta de modo libre, sin mediación, generando una cierta violencia al ocupar superficies que no están destinadas a esta función. De este modo, los muros se convierten en grandes pancartas.

Si nos remitimos a su historia, el grafiti surge a finales de los años 60 en Filadelfia (EE. UU.), como expresión gráfica escritural ligada a la cultura juvenil alternativa y a la contracultura estadounidense.²⁰ La intención de estos jóvenes es lanzar consignas sociales e individuales con el afán de reconfigurar el espacio público. Ewan Clayton (2015) detecta tres esferas desde las el grafiti opera. La primera, se vincula con la capacidad de dar nombre a las cosas, como reivindicación de un territorio, aunque este nombre sea una firma. La segunda, se relaciona con los elementos constructivos de la ciudad, cuando estos se convierten en soporte, el movimiento corporal necesario para escribir produce un goce integral en el grafitero. Para él no existen límites de dimensiones. La tercera, contempla el riesgo de intervenir en la calle sin permiso. Nosotros hallamos dos aspectos supeditados a este riesgo. El primero de ellos, se explica por su carácter ilegal, lo cual hace que no siempre el grafitero pueda terminar su escritura. El segundo, tiene que ver con la espontaneidad del trabajo. En función del estilo de cada autor, la intervención, por las propiedades de la propia pintura, requiere de una destreza determinada para finalizar la labor en un tiempo limitado, provocando que lo planificado a veces se trunque, o que el muro se estropee por su exposición a agentes externos como la lluvia. Este arte callejero iniciado en Filadelfia, progresivamente, se extiende a todas las ciudades del mundo.

Por ejemplo, si nos fijamos en el movimiento de Mayo de 1968 en Francia, los jóvenes estudiantes, cansados y hartos de las condiciones en las que viven, pasan de la reflexión privada a la activación social, esgrimiendo, de forma repentina, una actitud crítica y agitadora que conduce a la insurrección. Con un espíritu militante, los simpatizantes de izquierdas se levantan para exigir cambios en la vida y alcanzar metas que hasta el momento parecían utópicas, como lo son la igualdad y la libertad de expresión política. Este es un tiempo de deseos, esperanzas e ilusiones. Animados por la fuerza de la revolución, los manifestantes realizan pintadas para grabar consignas en los espacios públicos del Barrio Latino, el Théâtre de l'Odéon, el Grand Palais des Champs-Élysées,

19__ En inglés, *graffiti*.

20__ Sobre la contracultura hablamos más a fondo en el capítulo *La fiesta no es para todos*, subapartado *La droga como conocimiento*, p. 283.

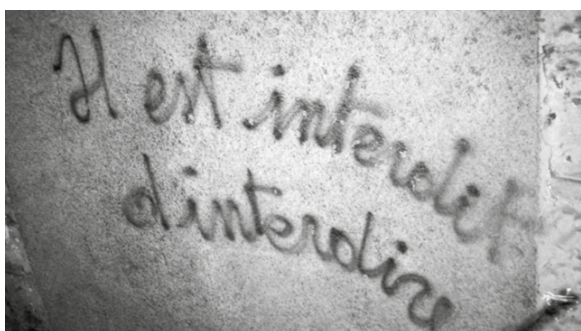


Fig. 8a, 8b y 8c__ Grafitis de Mayo del 68, París.

la Sorbonne Université y la Université Paris Nanterre. Escriben "SOYEZ REALISTES, DEMANDEZ L'IMPOSSIBLE" (Seamos realistas, pidamos lo imposible), "La culture est l'inversion de la VIE" (La cultura es la inversión de la vida), "Il est interdit d'interdire!" (¡Está prohibido prohibir!). Los lemas ya no se cargan en pancartas, se dejan en el muro para que perduren y todo transeúnte los vea. Lo que hemos de entender es que el grafiti aquí es un arma política que persigue la conquista del espacio para llevar a cabo una destrucción simbólica de las convenciones sociales. Es una escritura manual que no se estetiza, tan solo se agranda, persiguiendo un mayor impacto y repercusión que les acerque a la transformación social anhelada. Su eficacia recae en que el mensaje llegue, cale y no se olvide. En palabras de Clayton (2010, p. 330), "El objetivo de esta escritura era cambiar las cosas; estaba marcada por la indignación y la protesta."

Posteriormente, en los años 70 y 80 el grafiti se hermana con la cultura del hip hop en los barrios neoyorkinos marginales de Washington Heights, Bronx o Brooklyn. Muchos jóvenes desencantados, en desacuerdo con el sistema imperante, se dedican a realizar pintadas en muros, persianas, túneles, andenes y vagones de metro a modo de crítica. Otros, sin embargo, dejan su huella como *tags* (firmas), en un ejercicio que lucha por sacarlos del anonimato, por mostrar el orgullo de su identidad marginal. Reproducir su nombre es un acto de reivindicación individual. Su objetivo es alcanzar una notoriedad que les ha sido negada. Con un futuro incierto, sus prácticas se aproximan al vandalismo más gratuito. La adrenalina de lo prohibido se convierte en un motor que los mantiene vivos. Sólo les queda la auto-exhibición a modo de alarido que se multiplica por las calles, en un *bombing* (bombardeo) que demanda cierto reconocimiento. Sus letras se estilizan buscando un estilo propio. Influenciadas por el videojuego y el cómic, aparecen subrayadas, infladas, con mucha pomposidad, o dentro de un bocadillo. De estas calles salen las obras de Jean Michel Basquiat, Crash, Keith Haring o Kenny Scharf.

Aunque la práctica de estos grafiteros no responde al objeto de nuestro estudio, ya que se aproxima a un dibujar letras en grandes formatos, hallamos una excepción en el afroamericano Jean-Michel Basquiat (Nueva York, 1960-1988). Sus orígenes creativos se remontan en torno a 1977, bajo la firma de SAMO²¹ (*SAME Old Shit*, La misma

21__ Pseudónimo que comparte con Al Díaz.

mierda de siempre) elabora pintadas. Sus mensajes crípticos se extienden por paredes, vagones y mobiliario urbano del Soho. Esta etapa finaliza en 1979 para dedicarse a la música. A partir de la década de los 80 su actividad da un giro radical y traslada la estética del grafiti a la pintura. Entonces se interesa por el expresionismo abstracto, más concretamente, por las figuras de Willem de Kooning (Holanda, 1904-1997) y las caligrafías de Cy Twombly.²² Lo que le acerca al grafismo. Su íntima amistad con Andy Warhol (EE.UU., 1928-1987), iniciada en 1984, le introduce en el mundo del arte. Su carrera despegó de la mano del galerista suizo Bruno Bischofberger (Suiza, 1940), quien da a conocer su obra en Europa.

Su trayectoria, corta pero intensa, vincula el imaginario negro con la tradición cultural blanca. La historiadora y crítica del arte Anna Maria Guasch (Barcelona, 1953) (2005, pp. 372-373) diferencia en su producción tres etapas. La primera, fechada entre 1980 y 1982, ofrece visiones callejeras, formas simbólicas de tradiciones primitivas, máscaras, esqueletos y calaveras. La segunda, ubicada entre 1982 y 1985, mezcla palabras y conceptos con imágenes que, en oposición, se retrotraen a culturas arcaicas, mezclando elementos del vudú o los tótems con la sociedad del consumo, a la par que agrega, en un ejercicio de reconocimiento, retratos de hombres negros. En su tercera etapa, datada entre 1986 y 1988, justo antes de morir prematuramente por sobredosis de heroína, realiza una compleja y sofisticada figuración repleta de citas primitivas y pictóricas. Evidentemente, esta obra es eminentemente pictórica, pero su relación con el grafiti es innegable. De su vasta producción escogemos *Untitled* (1983), un cuadro de su segunda etapa. Con fondo negro, la superficie está llena de escritura blanca, estructurando la misma en columnas, a modo de periódico, en letras manuscritas mayúsculas. Este lienzo funciona a modo de diagrama, repleto de anotaciones y bocetos, donde el texto se emplea como fondo para pintar sobre él, con trazos gruesos también blancos, una especie de rostro de animal, como hecho por un niño. Este es un ejemplo del modo en el que el arte acepta el irreverente grafiti, domesticándolo bajo las formas, y las fórmulas, de la pintura.

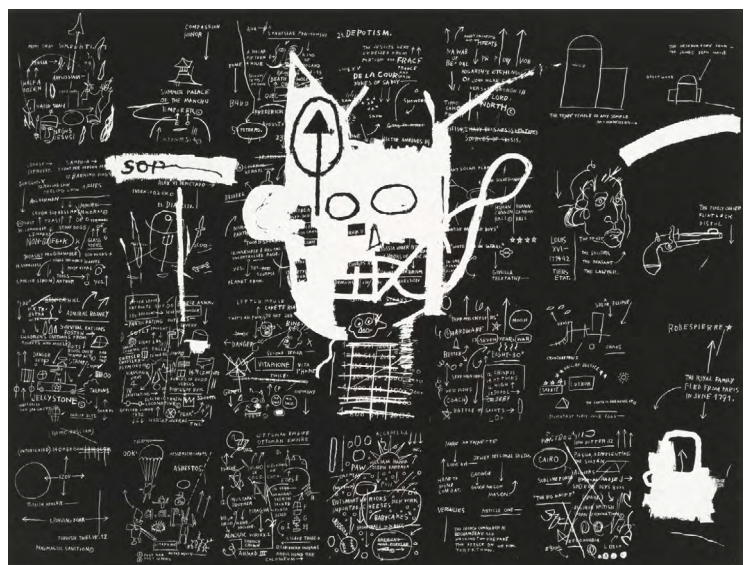


Fig. 9__ Jean-Michel Basquiat,
Untitled, 1983.

22__ De Cy Twombly hablamos en el próximo subapartado 2.1.3 *La grafía*.

Hacia finales de los ochenta, el movimiento *hardcore punk* también toma el grafiti como un elemento estético, enérgico y violento, para diseñar sus portadas, folletos y logos de bandas. Un estilo furioso y provocador, con grafiteros como HYPE/HYPER, SANE SMITH, MQ (*Most Qualified*, El más cualificado), SMOG (*Satanic Majesty Of Graffiti*, Majestad Satánica del grafiti), o FCEE (*Forever Crushing Everything Everywhere*, Siempre destrozando todo en todos lados). La subversión de este movimiento se extiende de Nueva York a todas las grandes ciudades del mundo, reproduciendo réplicas. Bien es cierto que muchas de estas propuestas, más que escribir, dibujan letras a modo de grandes rótulos coloridos para conformar sus nombres.

A partir de aquí, el grafiti toma diversas vertientes, mezclándose y homogeneizándose, como un elemento más de la cultura popular. Sus implicaciones, su carácter contestatario, de reivindicación personal, de saltarse las normas y de reclamar una parcela del mundo, ha influenciado en múltiples artistas, quienes han tomado la calle como un lienzo para sus propuestas. Por ejemplo, aunque no se traten de artistas que emplean la palabra manuscrita, en las obras iniciales de Lawrence Weiner y Jenny Holzer²³, estos autores empapelan la ciudad con sus enunciaciones, como un *bombing*. Es más, cuando Holzer proyecta grandes sentencias en las fachadas de distintos edificios, se respira el espíritu del grafiti, aunque estas intervenciones no tengan la aspiración de perdurar más que unos días.²⁴ Son muchos los espacios artísticos que emplean el grafiti como elemento expositivo. En *Totalidad e Infinito (economías de la transferencia en otro(s) tiempo(s) para el arte)* (2018-2019), un proyecto curatorial de Diana Guijarro, los participantes del grupo de investigación del ciclo expositivo, en un momento dado, como una actividad más, escriben con spray sobre las paredes. Esta es una posibilidad de intervenir en la exposición sin ser parte de la selección de artistas, señalando la importancia del texto que se escoge, el lugar en el que se emplaza y lo que se dice en relación con las obras y el conjunto de la muestra.²⁵

A continuación, siguiendo los intereses de nuestra investigación, abordamos una serie de ejemplos en los que mostramos el modo en el que los artistas absorben el lenguaje del grafiti en su propia producción, en este ámbito, la escritura a mano aparece como una provocación o una rebelión. Un acto transgresor que remite al espíritu revolucionario del grafiti.

Por ejemplo, si volvemos a revisar la obra de Mel Bochner y los axiomas que aparecen en su *Notecard (No thought exists...)* [Fig. 4], hallamos que a partir de 1969 desarrolla una serie con su frase "Language is not transparent" (El lenguaje no es transparente). Aquí nos servimos de una pintura mural fechada en 1970 en la cual genera un rectángulo en negro cuya parte inferior chorrea, una especie de pizarra sobre la cual escribe dicha frase con tiza. Esta es una aproximación proposicional que se acerca a las conclusiones del trabajo de Ludwig Wittgenstein, quien asegura que el lenguaje es una

23__ Como ya hemos anunciado, sobre Weiner y Holzer hablamos en el capítulo 8, *El Lector*, subapartado 8.3.1 *La obra para leer*, pp. 416-419.

24__ Un ejemplo de esta línea de trabajo lo encontramos en el subapartado anteriormente referido.

25__ Profundizamos en este asunto en el capítulo 7, *La fiesta no es para todos*, apartado 7.4 *La exposición como laboratorio*, p. 322.

convención entre hablantes, aunque las palabras tengan un único rostro (un único significante), según el contexto, estas pueden adquirir distintos caracteres (Wittgenstein, 1988, p. 423) y, por tanto, significados. Efectivamente, el lenguaje no es un elemento puro que se nos presenta sin vacilaciones. Cuando Bochner pinta y escribe sobre la pared, no sólo apela al aprendizaje escolar, a la sentencia que ha de ser aprendida como idílica instrucción, también, por su aspecto formal, convierte la frase en un bombardeo irreverente que embiste nuestros acuerdos sociales, desestabilizándolos.

Gran parte de la obra de Steffan Brüggemann²⁶ (Ciudad de México, 1975) bebe del grafiti. Es muy habitual que genere una escritura con diversos colores que se extiende sobre una misma superficie, solapando un conjunto de mensajes con estética punk. Usa el spray para construir frases con grandes letras mayúsculas trazadas con una línea simple muy cercana a la escritura, salvo por sus dimensiones. En 2010 comienza una serie de obras donde el texto se acumula en capas y más capas que hacen referencia al vocabulario y la sintaxis del mundo de Internet, del cine o de la publicidad, generando una malla textual a duras penas accesible. De este modo se enfrenta a las problemáticas inherentes al lenguaje, con sus aspectos culturales y sociológicos, para cuestionar la lógica y las normas de su pacto. Con dobles sentidos y contradicciones, presenta, de forma paradójica, mensajes políticamente incorrectos, a veces presuntuosos, y otras hueros. En 2016, entre el 15 de julio y el 16 de octubre, tiene lugar la muestra *Stefan Brüggemann. To Be Political It Has to Look Nice* (Stefan Brüggemann. Para ser político tiene que verse bien) en el CGAC, Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela). Entre diversas obras, podemos ver una gran pared llena de escritura realizada con spray negro, plateado y naranja, en una especie de palimpsesto donde las frases se superponen y condensan.



Fig. 10__ Stefan Brüggemann. *To Be Political It Has to Look Nice*, CGAC, Santiago de Compostela, 2016.

26__ En el capítulo 6, *Per speculum in aenigmate*, subapartado 6.4.2 *El espejo como cuerpo escultórico*, p. 210, nos referimos a *Trash Mirror Boxes* (Cajas de espejo de basura, 2016) [Fig. 99], una pieza de Brüggemann. Para ver más obra del mexicano, visitar <http://stefanbruggemann.com/index.html> (consultado el 2 de enero de 2020).



Fig. 11a y 11b__ Stefan Brüggemann,
Headlines and Last Lines in the Movies (Guernica),
2019.

Para la 3ª edición del festival *Extra!*,²⁷ en el Centre Pompidou (París), Brüggemann presenta, del 4 al 9 de Septiembre de 2019, *Headlines and Last Lines in the Movies (Guernica)*²⁸ (*Titulares y últimas frases de películas [Guernica]*, 2019) una intervención que se cuelga en el foro del museo. La pieza consiste en un gran panel de un material reflectante que permanece repleto de una escritura en spray de color blanco, negro, rojo y azul, que también se monta en un batiburrillo textual apenas legible. El texto se construye con los titulares de periódicos que Brüggemann consulta mientras produce la obra en combinación con las últimas frases de películas como *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1941) o *The Wolf of Wall Street* (*El lobo de Wall Street*, 2013). La mixtura de estas dos esferas del lenguaje ofrece, como resultado, una saturación de datos extraídos de las noticias que, por su condición tendenciosa, a veces se aproximan a la ficción, como si de un largometraje se tratase. Esta manipulación opaca nuestra percepción, haciendo insible la posibilidad de entender o comprender los acontecimientos políticos y sociales. De gran formato, esta obra tiene las mismas medidas que el *Guernica* (1937) de Pablo Picasso²⁹ (España-Francia, 1881-1973). Nuestros rostros y nuestras identidades se reflejan e interrumpen a través de este espejo distorsionado del mundo. Esta pintura reflectante es acompañada por un audio, *Text Pieces*, donde el cantante Iggy Pop (EE.UU., 1947) lee fragmentos de textos propuestos por el artista.

En este recorrido hemos observado los modos en los que el grafiti evoluciona como escritura en gran formato, sobre superficies igual de grandes, para elaborar un texto sobredimensionado que aun guarda la esencia de lo manuscrito. Solo que en esta ocasión se extiende como una conquista del espacio, con una fuerza subversiva, como una explosión contra-norma, que habla de la ambigüedad del lenguaje, que apunta los rasgos particulares de cada identidad, o que se superpone en una mezcla incomprensible, haciendo del escrito también un muro.

27__ Festival francés que renueva el concepto de salón literario con conferencias, debates, presentaciones e intervenciones artísticas.

28__ Se puede visitar la página en el museo https://centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-cf-747d18ad23a8d56fadbf59cbe4cd26¶m.idSource=FR_E-cf747d18ad23a8d56fadbf59cbe4cd26 (consultado 2 de enero de 2020).

O ver más imágenes en el web site del artista <http://www.stefanbruggemann.com/work/exhibitions/2019.04/index.html> (consultada el 2 de enero de 2020).

29__ Volvemos a mencionar al artista en el capítulo 8, *El lector*, apartado 8.4 *La apropiación*, p. 470.

2.1.3 La grafía

Como hemos visto en el subapartado 1.2.1 *Jacques Derrida y la gramatología* del anterior capítulo, el grafismo es una práctica propia de la escritura, que toma la intencionalidad de las líneas agrupadas para deshacerse de las ataduras del habla y del lenguaje. Este tipo de escritura es previa al concepto actual de escritura. Son trazos o, en palabras de Derrida, huellas libres de contenido lingüístico que se abren a otros mundos de significancia. La grafía, por tanto, en función de quien la observe, dista de ser escritura, aunque no cabe duda en que apunta a serlo, como bien señala el catedrático en literatura comparada Túa Blesa (Zaragoza, 1950) (Blesa, 2013, p. 95). “Las grafías dan paso a otras grafías, los significantes a otros significantes, significados que, deslizándose, se superponen a otros significados.” (Blesa, 2018, p. 396). Es este un ejercicio de apariencias y nuevos sentidos.

Esta inmotivación de la grafía como elemento de la lengua no es caprichosa, al contrario, es ancestral. Nos remite a los orígenes de la escritura, y también a la destrucción de todo sentido lógico, en una desestructuración que busca desestabilizar nuestros sistemas de comunicación. Así se destruye el signo y el símbolo para que emerja un devenir-signo del símbolo, como dice Derrida (1998, p. 46). Entonces, cuando registramos trazos sin ninguna relación con los signos del alfabeto, estamos permitiendo que el potencial de la escritura se exprese por sí mismo. Al no ser un símbolo deja de ser pensable como lenguaje para poder ser de otros modos, comprendiéndose y asimilándose a través de los ojos, pero no a través de su lectura. De este modo se casan, y se percibe de mejor manera, en una auténtica relación de reciprocidad, lo visual y un nuevo verbo distante de la palabra.

Esta tesis doctoral cuenta con un gran ejemplo de grafismo en el performer John Court,³⁰ quien traza círculos, a modo de registro, para apuntar cada una de las veces que completa una vuelta en un espacio concreto. Como abordaremos su figura más adelante, aquí nos centraremos en cuatro autores, Cy Twombly, Mark Tobey, Concha Jerez y Julie Mehretu. Todos ellos han profundizado en el universo de las líneas espontáneas.

De entre estos autores, sin duda, Cy Twombly³¹ (EE.UU.-Italia, 1928-2011) es uno de los que han conseguido hacer del trazo, ya sea con grafito o con pintura, un arte. Sus cuadros de gran formato, por lo general, presentan fondos claros, aunque también ha realizado piezas con bases oscuras. Sobre estos campos de color de pintura industrial distribuye una serie de manchas, líneas o garabatos de color, incorporando algunas marcas hechas a lápiz. Resulta ineludible asociar este método con la libertad que siente el niño al dibujar,



Fig. 12__ Cy Twombly, *Untitled*, 1954.

30__ De John Court hablamos en el capítulo 6, *Per speculum in aenigmate*, en el apartado 6.2 *El infinito como punto de partida*, pp. 159-160. Y en el capítulo 9, *Narciso*, en el apartado 9.4 *La escritura sobre la piel*, pp. 536-537.

31__ Su nombre real es Edwin Parker Twombly Jr. Cy es un apodo que hereda de su padre.



Fig. 13__ Cy Twombly, *Untitled*, 1970.

en una especie de pre-escritura que se derrama sobre el soporte pictórico. Sus obras, energéticas, luminosas y conmovedoras, guardan en su interior rasgos que recuerdan a la caligrafía, con líneas que se ondulan o se cruzan rectas, en una misteriosa correlación que habla del poder del gesto. Esta expresión se abandona a una pulsión interna para evocarnos a la escritura automática del surrealismo. Las formas surgen sin pensar, para rayar una continuidad que se desata y distancia del yo consciente y se adentra en un estallido inconsciente de las formas. Cabría preguntarnos si Twombly se preocupa tanto de la escritura como de la pintura misma. Cuando descubrimos que, para producir, el pintor

norteamericano se basa en la literatura, hallamos una clara respuesta, su pintura es una escritura con los elementos propios de la pintura.

Hallamos otro gran exponente de la grafía en Mark Tobey (EE.UU.-Suiza, 1890-1976). Al igual que algunos historiadores hacen con Twombly, la obra de Tobey se cataloga dentro del expresionismo abstracto norteamericano. Ambos autores trabajan desde premisas bastante próximas. Mientras Twombly crea desde la literatura y el bagaje que le ofrecen los libros, Tobey se acerca a la visualidad de las culturas orientales. De hecho, en su primera etapa artística, se ve influenciado por la caligrafía china, la pintura Zen y la poesía haiku. En una etapa posterior, se aproxima más a los caracteres árabes. Este interés no es repentino. En 1918 el pintor se convierte al bahaísmo, una religión de origen persa que defiende la unidad de toda creencia y la fraternidad universal. Esta doctrina le brinda a su obra un poder espiritual. Sus cuadros se llenan de líneas, aspiran a ser una caligrafía abstracta que se condensa y enmaraña para construir un entramado opaco, como una gran red que no diferencia entre fondo y figura, diluyendo



Fig. 14__ Mark Tobey, *Untitled*, 1949.

todas las dualidades que esta jerarquización propone. Lo que Kosme de Barañano³² (Bilbao 1952) define como una "especie de filigrana [que] recorre el plano pictórico en toda su superficie. Este juego de ritmos ópticos..., más que construir el cuadro lo escriben. El cuadro se conforma como un campo de acción y no como un lugar de representación".³³ A este modo de trabajo, Tobey lo denomina *white writing* (escritura blanca), una técnica que también define como *pintura nerviosa*. Como un dejar fluir la pintura. Por eso, este proceso artístico es considerado el precedente directo de los *drippings* de Jackson Pollock (EE.UU., 1912-1956).

32__ Kosme de Barañano y Matthias Bärmann son los comisarios de *Mark Tobey*, exposición individual que se muestra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) del 11 de noviembre de 1997 al 12 de enero de 1998.

33__ Cita extraída de <https://museoreinasofia.es/exposiciones/mark-tobey> (consultado el 9 de diciembre de 2020).

Si hasta el momento hemos visto el trabajo de dos artistas norteamericanos muy próximos a la pintura expresionista, ahora nos trasladamos a España para tratar una de las preocupaciones que siguen a Concha Jerez³⁴ (*Las Palmas de Gran Canaria, 1941*) desde sus inicios. Su obra, con planteamientos conceptuales, refina el quiebre del lenguaje. Le interesan los medios de comunicación, la censura política y artística, la auto-censura, la represión de la libertad o la marginación. Ha sido una creadora que ha evolucionado en paralelo a las disciplinas artísticas, investigando nuevas posibilidades tecnológicas con el vídeo, la instalación, la fotografía, el arte sonoro y la performance. Aquí nos interesa fundamentalmente sus *escritos autocensurados*, una serie de trazos gestuales realizados con grafito que, por su materialidad y sus líneas, remiten a la escritura. Al respecto, la propia artista dice:

El tema de la autocensura que comencé en el año setenta y cuatro durante el Franquismo no desapareció cuando se desencadenaron los mecanismos de la democracia porque vi que se mantenía no solo a nivel público o sociológico, sino también a nivel privado. La autocensura pública lamentablemente con los años ha ido "in crescendo" añadiéndose a ella, entre otras, la laboral. (en Román Gil, 13 de diciembre de 2015)

Este posicionamiento que busca generar flujos de información inteligibles e inaccesibles se percibe como un desplante de líneas imprevistas que dibujan, voluntariamente, un texto no explicativo ni definitivo, para evocar una lectura tan imposible como inabarcable, pues no respeta márgenes ni espacios. Los grafismos se engarzan y se distribuyen de forma insistente y obsesiva, completando la superficie. Esta grafía convive con otro tipo de escritura legible, también frecuente en su obra, sobre todo en texto vinilados rojos que contemplan distintas lenguas. Ambos escritos,³⁵ el explícito y el encriptado, coexisten en una dimensión política que enarbola mensajes que aluden al espectador de forma directa. "No es el suyo un discurso impositivo, muy al contrario, se abre a la duda y a la contradicción, a las posibilidades infinitas de interpretación" (Murría, 2002, p. 29).

De sus escrituras autocensuradas nos interesa especialmente *Naufragando en espacios del Entre* (2002), una instalación *site specific* realizada en el Centro de Arte La Regenta (Las Palmas de Gran Canaria) dentro de su exposición individual *Restos Anónimos del Naufragio*, del 15 de marzo al 7 de abril de 2002. Jerez toma una pared del centro para intervenirla en dos plantas. Satura la superficie de textos ilegibles, cubriendo la totalidad del paño, y continuando con la lógica del espacio. Como la sala central dispone de un patio interior, desde este, se puede apreciar el encadenamiento entre una y otra planta, como un paisaje de letras inventadas que se presentan como una frontera insalvable. En las partes altas y bajas de cada piso, la artista dibuja, fragmentada, la palabra "ENTRE", de modo que la parte superior de la planta baja se une a la parte inferior de la palabra en la primera planta. En este piso, además, reserva un rectángulo para

34__ Premio Nacional de Artes Plásticas en 2015 y Premio Velázquez de Artes Plásticas en 2017.

De actualidad por su muestra individual *Concha Jerez. Que nos roban la Memoria* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 29 de julio de 2020 al 11 de enero de 2021.

35__ Para ver más ejemplos de estos textos, acudir a <http://conchajerez.net/> (consultado el 9 de diciembre de 2020).

escribir de forma legible la palabra “alguno”. Este grafismo nos remite a una obsesión por extenderse, conquistando aquello que toca con su verborrea ininteligible, como un virus que se propaga sin control.



Fig. 15a y 15b__ Concha Jerez, *Nafragando en espacios del Entre*, 2002. Planta baja y primera planta.

En un orden más cercano de las cosas, encontramos a Julie Mehretu (Etiopía, 1970), quien desde la práctica pictórica desarrolla una labor próxima a la de Cy Twombly, ya que, como buena lectora, sus imágenes hacen referencia a sucesos históricos, políticos y sociales. Sus lienzos, de grandísimo formato, son monumentales, majestuosos y explosivos. En ellos trabaja la superficie sumando un compendio de complejas capas que incluyen la tinta, la pintura acrílica, los aerosoles, las estilográficas y el grafito. Los sustratos y sedimentos se combinan mediante superposiciones, transparencias, veladuras y borrados, en un complejo palimpsesto en el cual es de vital importancia el archivo. Si nos fijamos, se puede entrever un dibujo lineal y técnico que perfila edificios y ciudades junto a otros elementos, todos ellos sacados de libros, fotografías, dibujos, planos y gráficos. A estas líneas, normalmente calcadas, le añade una inscripción cercana a la escritura, un énfasis con espíritu caligráfico que se distribuye a modo compositivo como anotaciones o marcas individuales, intuitivas y personales. Con ello genera una red de rayas que acompaña con campos de color suaves, para armonizar el conjunto. Un ejemplo de ello es *Empirical Construction, Istanbul* (*Construcción empírica, Estambul*, 2004), una pintura donde representa, con esta metodología, la antigua basílica ortodoxa de Santa Sofía, reconvertida luego en mezquita y después en museo.

Mehretu se vale de la gráfica y los símbolos, así como de unos trazos que repasan las formas de la escritura árabe, para ejemplificar diferentes estratos de historia. En definitiva, su trabajo es una suma de referencias que hilvana “una versión conceptual de la pintura histórica”, una representación ejecutada con los “datos sueltos que se desplazan y entretajan en el ciberespacio” (Cotter, 2017, p. 24), como un flujo de información que nos susurra sutilmente los ecos de nuestra era digital, sumando contenidos y links, para darles forma, fijándolos, sobre la superficie del lienzo.

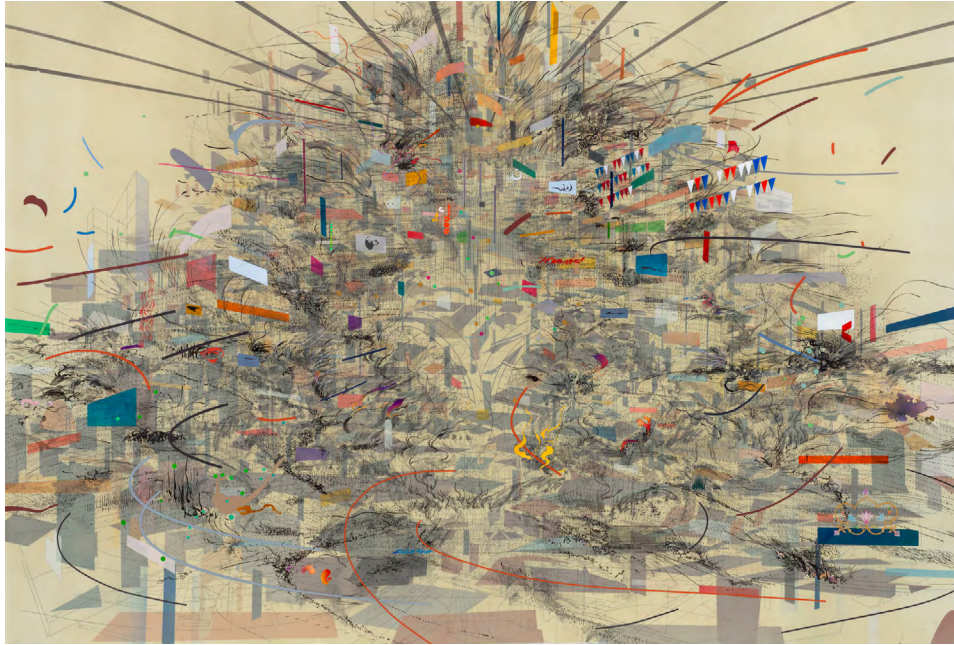


Fig. 16__ Julie Mehretu, *Empirical Construction*, Istanbul, 2004.

Estos cuatro ejemplos nos sirven para presentar cuatro maneras de hacer gramatología. En Mark Tobey y Concha Jerez se entrevé una necesidad de llamar a su metodología de trabajo escritura, ya sea esta escritura blanca o escritura autocensurada. Sendos procesos evocan al lenguaje, aunque volatilizan toda posibilidad comunicativa para generar un entramado aparentemente textual impenetrable, no decodificable. Por otro lado, Cy Twombly y Julie Mehretu se valen de las nociones de historia y conocimiento como sustrato intelectual del cual partir para luego operar con total libertad, permitiendo que la mano libere la línea y el trazo para construir, con una aparente estetización, un texto-pintura que nos remite a la anotación particular, como un medio idóneo para obrar y comprender. Estas cuatro propuestas muestran dos maneras de aproximación a la grafía, como eco de un lenguaje incomprensible, o como apunte a ciegas.

Con esta sección cerramos lo relativo a la escritura a mano, una escritura que se caracteriza por recoger el rasgo identitario y personal del escritor. Las letras manuscritas reflejan, con sus formas, el carácter distintivo y vital del autor, en un ejercicio que estampa su impronta particular. Hasta ahora hemos visto cómo esta técnica ha sido empleada por los creadores visuales, desde múltiples prismas, pasando por la escritura automática, el grafiti y la grafía. A continuación, iniciaremos un estudio sobre el segundo tipo de escritura que encontramos, la escritura tipográfica.

2.2 La tipografía

Desde su aparición a mediados del s. XV, la imprenta se establece como un modelo mecánico de escribir, proyectando una gran sombra sobre la escritura a mano. Este acontecimiento supone un giro absoluto en la manera en que el lector accede al texto, no tanto en la forma en que los literatos escriben. Hemos de tener en cuenta que, antes de imprimir un libro con tipos móviles, el texto ha de estar escrito previamente, sin que por ello la publicación deje de ser considerada escritura. El cambio real en los modos prácticos de producir escritura se manifiesta en el s. XIX, con la llegada de la máquina de escribir, y se acelera en el s. XX, con la era electrónica y las innovaciones que suponen el ordenador, internet y los *smartphones*. En este apartado trataremos la evolución de la tipografía desde la creación de la imprenta hasta nuestra era digital, para a continuación ver el modo en el que dos artistas, Alfredo Jaar y Sophie Calle, trabajan con ella, en un curioso relato que crea tensiones entre las imágenes y el texto.

Para comprender los modos en los que la escritura, y el acceso a la misma, cambian, resulta fundamental abordar lo que supone la creación de la imprenta a manos de Johannes Gutenberg³⁶ (Alemania, 1398-1468) en 1455, en Estrasburgo (Alemania). Este invento inicia la división entre la tecnología medieval y la moderna. Recordamos que Ewan Clayton (2015) observa en este, el segundo momento fundamental en la historia de la escritura,³⁷ tras el triunfo del libro sobre el papiro. El primer libro impreso por Gutenberg es un modelo de *La Biblia* con dos tomos de 40,5x29,5cm. Esta publicación dispone de 42 líneas en dos columnas justificadas³⁸ a ambos lados. Cuenta con más de 600 páginas y casi 2.000.000 de letras. Gutenberg deja en el papel huecos para añadir encabezamientos y letras capitulares a mano. Para Clayton (2015, p. 117) este es uno de los libros más bellos jamás impresos.

Entre las ventajas que presenta el texto impreso frente al texto manuscrito destacamos que con esta nueva tecnología se evitan las erratas, inaugurando una labor de edición y corrección previa a los procesos de reproducción.³⁹ Una vez se inicia la maquinaria, ya no es necesario volver a repasar el escrito, sentando una base de fiabilidad donde no se requiere revisar lo revisado para detectar fallos. Otro gran provecho que ofrece la letra impresa es que esta se percibe en todo momento con rotunda claridad y elegancia, favoreciendo la legibilidad y librándose de cualquier posibilidad de confusión. En este sentido, las primeras letras impresas en tipos móviles de metal surgen

36__ Gutenberg muere el 3 de febrero, día de San Blas, patrono de los que se ahogan. San Blas cura la garganta y la voz. Ewan Clayton (2015, p. 121) ve una ironía en ello, teniendo en cuenta que el trabajo de Gutenberg evita o libera a la voz.

37__ Aunque Clayton (2015, pp. 114-115) reconoce que otros dispositivos se crean con mucha anterioridad en Oriente. Por ejemplo, en el año 764 en Japón se halla un sistema mediante el cual se calca y colorea un texto para trasladarlo a una superficie de piedra en la que luego se graba y entinta. De un bloque pueden salir hasta mil impresiones al día. En el año 1045, Bi-Sheng (China, 990-1051) crea un sistema de impresión de tipos móviles de arcilla, pero el número de caracteres de la lengua china impide su adopción. En Corea, en 1407, el rey Seycong (Corea, 1397-1450) encarga un sistema de impresión de tipos móviles que se materializa en 1409, para ello se adopta otro tipo de alfabeto, el hankul (con 18 consonantes y 10 vocales), aunque el uso de este alfabeto no es habitual hasta el s. XX.

38__ La justificación es algo imposible para un copista, pues ha de hacerlo a ojo mientras escribe.

39__ Para Marshall McLuhan (1998, p. 55) el carácter más evidente de la imprenta es la repetición.

de las habilidades del calígrafo, coordinando unos trazos proporcionalmente relacionados entre sí, comprendiendo que escritura e impresión están unidas en su origen.

Estas dos condiciones logran que el texto se reproduzca de forma exacta y fiel en cada una de sus copias, anulando la edición única, por irrepetible, del manuscrito. Con la imprenta, se acelera el desarrollo y la producción. Un individuo imprime más páginas en un día que las que puede hacer un escriba en un año. En consecuencia, se origina la producción en serie. "La imprenta fue uno de los viejos oficios que primero se mecanizaron, y condujo fácilmente a una mayor mecanización de todos los demás." (McLuhan, 1998, p. 68).

Es así cómo el libro impreso sustituye al manuscrito entre 1500 y 1510, en apenas una generación. El hecho de que conserve su formato se debe a diversas cuestiones, como la mejor asimilación por parte de los consumidores y el mercado. Pensemos que desde el s. V a. C. hasta el s. XV d. C. el libro es producto de los escribas. Solo un tercio de la historia del libro en occidente es tipográfica. Y aunque el mercado del libro no funciona inmediatamente, sí se asienta con aplomo a lo largo de la historia.

Esta idealidad de la imprenta, por todos sus beneficios sin parangón, bien la describe en su época Pierre Boaistuau (Francia, 1517-1566), autor, editor y traductor francés, en *Theatrum Mundi* (1558):

[...] es el tesoro que inmortaliza el monumento de nuestros espíritus, que eterniza el mundo para siempre y da a luz los frutos de nuestros trabajos. Y aunque a todos los actos o invenciones humanas se puede añadir algo, sólo ésta ha entrado con tan buena suerte y tanta perfección en este mundo, que nada puede añadirsele o quitársele que no la deforme o la haga defectuosa [...] (en McLuhan, 1998, pp. 288-289).

En este momento, en el que las imprentas se ponen a toda marcha, el mercado de libros crece⁴⁰ y con el tiempo el valor del producto se abarata. Esto favorece una democratización de la lectura sin precedentes, logrando difundir textos y más textos como nunca antes había ocurrido en toda Europa. Este auge supone que se revisen y se recuperen los autores del pasado. Una re-visitación tipografía que permite traer sus palabras de regreso con la aparente sensación de una perdurabilidad imperecedera. Con la promesa de no quedar nunca olvidados, y así sacarlos del anonimato o el desconocimiento, para que formen parte de la cultura del momento.

Los escritores coetáneos a la imprenta, comprenden que sus textos a partir de entonces aspiran a la eternidad, y trabajan desde esta percepción. Al respecto, nos resultan significativas las palabras de William Shakespeare en *Troilo y Cressida* (1609): "ni mármol, ni dorados monumentos / vivirán más que esta potente rima." (en McLuhan, 1998, p. 292). Efectivamente, la imprenta fija las palabras, de ahí nace una necesidad por concretar

40__ En 1480 hay imprentas por toda Europa. Pero el negocio no funciona al momento. El mercado se satura, los libros son caros y muchas imprentas tratan de sobrevivir haciendo almanaques, estampas y oraciones que se pueden unir para formar Libros de horas. Es más, este auge y colapso de imprentas en el mercado provoca que originalmente muchas de ellas tengan que cerrar.

la ortografía y la gramática. Es esta una manera de fijar el idioma. Hasta el momento, las lenguas evolucionan mediante el habla. Los manuscritos no disponen de ese poder, porque estos se escriben en latín. En pleno s. XVI, la lengua clásica pierde su soberanía textual y el público que consulta los libros solicita poder leer en la lengua en que habla. Por esta razón, se consolidan los idiomas. Como dice Marsall McLuhan (1998, pp. 209-310), "con la imprenta las gentes se ven a sí mismas por vez primera. La lengua vulgar, al aparecer muy visualmente definida, proporciona un vislumbre de la unidad social co-extensiva con las fronteras lingüísticas." Es así como nace el nacionalismo, debido a la fuerte presencia e importancia que asumen los periódicos, como vehículos que forman una opinión diaria sobre los asuntos de una nación.

La uniformización y homogeneización de los tipos móviles modifica por completo la experiencia de la lectura. De pronto se establece una única manera de ver. Los libros se parecen entre sí, cambiando exclusivamente su contenido. Esto prepara al hombre⁴¹ para ser asemejado a todos los demás. Lo mismo ocurre en el mundo de la pintura con la invención de la perspectiva, como si solo se aceptase una forma de mirar, de asimilar, de mostrar y de consumir disciplinas artísticas. Esta visión única es adoptada por el poder imperante para transmitir su historia oficial. Una historia que termina con el monopolio de lo colectivo, cuya máxima expresión es la biblioteca, para que se fomente un consumo individualista. El libro deja de ser un objeto precioso que se consulta en el espacio de culto al conocimiento, para ser un cuerpo que acompaña a su dueño, con el objetivo de ser hojeado y disfrutado en cualquier lugar, en cualquier ocasión. De ahí que se popularizase el formato de bolsillo, por su accesibilidad y movilidad. El lector se convierte en el centro del universo de la escritura. Cuantas más palabras aparecen estampadas en el mundo, más se acalla la voz humana. Si en la Antigüedad y el medievo la lectura se desarrolla en voz alta. La imprenta acelera el ojo y extingue la voz, para así realizar una lectura silente y pasiva, como meros consumidores (McLuhan, 1998, p. 355).

No es hasta 1829⁴² que los procesos de escritura cambian definitivamente con la llegada de la máquina de escribir. La nueva maquinaria facilita al usuario una gran autonomía en esta actividad. A lo largo del s. XIX aparecen una serie de modelos, de distintas funciones y mecánicas, donde los principales problemas recaen en no ver inmediatamente lo escrito y no disponer de distinción entre letras mayúsculas y minúsculas. Sobre 1868, Christopher Latham Sholes (EE.UU., 1819-1890) patenta el teclado con disposición QWERTY.⁴³ Esta disposición favorece el empleo de los diez dedos, las letras se separan en tres filas en función de su probabilidad de uso, de este modo se optimiza el tiempo de pulsión y se evitan atascos. Aunque esta distribución está pensada para escribir en inglés, otras lenguas la adoptan, como aquí en España, siendo muy habitual encontrar este teclado por encima de los otros existentes.

41__ Nos referimos en este caso exclusivamente al sexo masculino, la mujer, en este tiempo, ve su acción reducida a servir al hombre. McLuhan (1998, p. 302) comprende que la homogeneización de la mujer no se produce hasta el s. XX, con el fotograbado, la publicidad y el cine.

42__ Cuando William Austin Burt (EE.UU., 1792-1858) inventa el tipógrafo, un dispositivo que dispone de un dial con el cual escribir. Para que nos hagamos una idea, funciona como una DYMO, salvo que no estampa la tipo con relieve. La DYMO es inventada en California (EE.UU.) en 1958.

43__ Se llama así porque sigue el orden en el que aparecen las letras en la fila superior.

En torno a 1870 se empiezan a comercializar algunos modelos, aunque no es hasta 1895 que sale al mercado un prototipo mejorado que, en torno a 1920, se estandariza en todas las compañías. Este repaso histórico nos sirve para que nos hagamos una idea, desde nuestra era, de los tiempos dilatados con los que evolucionan los modos de escribir. Ya en pleno s. XX vivimos inmersos en el paso de la era tipográfica a lo que McLuhan (1998) denomina la era electrónica.⁴⁴ Llega en primer lugar la máquina de escribir eléctrica y, poco después, los ordenadores,⁴⁵ internet⁴⁶ y los *smartphones*,⁴⁷ lo que inicia una era digital, refiriéndonos a una nomenclatura más apropiada a nuestros tiempos. Con todo ello se genera un nuevo contexto para escribir y leer, donde la pantalla luminosa se convierte en superficie de la escritura. Como ya hemos mencionado en el capítulo 1, al renovar la luz constantemente, la pantalla permite que los cambios que realizamos en textos e imágenes sean percibidos inmediatamente en nuestras retinas. Para Ewan Clayton (2015, p. 308) resulta paradójico que esto ocurra ahora así, cuando la humanidad ha luchado por la conservación de la escritura desde sus primeras manifestaciones. Poco importa que luego el escrito se imprima, porque cada vez se reduce más la necesidad de leer sobre papel. Es más, detectamos que los procesos de impresión han cambiado considerablemente, y la laboriosidad de la imprenta ha perdido protagonismo desde la aparición de los medios electrónicos y digitales.

En definitiva, podemos decir que la relación tipografía-imagen, después de 500 años de imprenta, ha cambiado. La letra emerge en el vidrio sin necesidad de un cuerpo que la estampe, se convierte en mera información digital, y por ello mismo es posible jugar con sus tamaños, modificando nuestra manera de consumir el texto. Sin embargo, el modo en el que estampamos letras, aparentemente, sigue siendo el mismo, empleamos el sistema QWERTY en ordenadores, e incluso en la pantalla de nuestros *smartphones*, donde el teclado es virtual. Esto se debe a una cuestión útil. Así como la imprenta no modifica el formato del libro manuscrito, el ordenador y el móvil tampoco cambian el teclado, con el objetivo de lograr una mejor asimilación por parte del usuario.

En menos de un siglo, quien escribe ha pasado de teclear con fuerza, buscando una pulsación que consigue estampar adecuadamente el carácter de una máquina de escribir, a apenas tocar unas pequeñas parcelas de la reducida pantalla de un *smartphone*. La tipografía se ha introducido en nuestra rutina de tal modo, que, pese a poder llegar a percibirla como aséptica, la hemos hecho nuestra. Las cargas visuales del trazo han pasado a un segundo lugar, siendo capaces de reconocer nuestras palabras independientemente de las formas de las letras con las que se escriben. Aún está por ver el modo en el que nos afectarán estos cambios en el futuro. Marshall McLuhan (1998, p. 15), se sirve de las palabras del biólogo JZ Young⁴⁸ (Reino Unido, 1907_1997) para cristalizar

44__ McLuhan (1998) comprende que es la electricidad la que crea unas condiciones interdependientes a escala global, alterando con ello nuestras percepciones y nuestra conducta.

45__ El primer ordenador con pantalla, el Electronic Delay Storage Automatic Calculator (EDSAC), se construye en la University of Cambridge en 1949.

46__ Internet se extiende por los hogares de Occidente en la primera mitad de la década de los 90.

47__ Un *smartphone* es un teléfono móvil que dispone de una interfaz sin botones físicos porque su pantalla es táctil. Pese a que el primer *smartphone* aparece en 1994, no se populariza hasta finales de los 2000, principios de los 2010.

48__ Generalmente conocido como JZ, incluso como JZY, estas siglas son acrónimo de su nombre de pila, John Zachary.

esta transformación por venir: “la adopción de nuevos instrumentos lleva aparejados grandes cambios en la forma ordinaria de hablar y actuar”. El modo en el que estos cambios nos afectarán en el futuro aún está por ver.

En nuestra era, tenemos acceso a tanta información disponible que resulta tan fácil, como abrumador, perderse en el hipertexto, saltando de una ventana a otra, consumiendo en breves intervalos de tiempo una gran cantidad de palabras. Todo ello deriva en nuevas problemáticas que señalan una consulta superficial de la información, donde se agradece que los mensajes se resuman para su pronta visualización y así poder pasar a la siguiente noticia. Parece que lo importante es el consumo y la hiperconectividad, a través de nuestros móviles, por encima de la asimilación y el pensamiento. Esto repercute irremediabilmente en las formas actuales de escribir, en el modo en el que sintetizamos la información que compartimos o publicamos, para, de un golpe, captar la atención del lector-espectador y transmitir una idea, sabiendo que de este modo va a llegar.

Todo este viaje tipográfico ha afectado tanto al mundo de la literatura como al mundo del arte. Son muchos los artistas que emplean el lenguaje desde diversos prismas, ya sean comunicativos, analíticos o tautológicos. A lo largo de esta tesis doctoral encontraremos un gran número de artistas que emplean, en sus propuestas, la escritura tipográfica en medios habitualmente tipográficos, como lo son el cartel (Maurizio Cattelan), el flyer (Ana Laura Aláez), el libro (Dora García, Marcel Broodthaers), el letrero (Jenny Holzer), el vinilo (Lawrence Weiner), o en otros medios como la fotografía (Keith Arnatt), el vídeo (Paul Sharits, Michael Snow, Isidoro Valcárcel Medina, Antoni Muntadas), la instalación (Joseph Kosuth, Barbara Kruger,) o la performance (John Cage, Esther Ferrer, Joan Morey, Chiara Fumai, rosa mesa, Pablo Helguera, Kurt Schwitters).

De las muchas categorizaciones que podemos establecer, nos parece adecuada realizar una diferenciación entre las obras que son exclusivamente texto, y en las que el texto se acompaña de una imagen. En esta ocasión nos vamos a centrar solo en dos artistas, pese a que el campo de investigación es bastante amplio, ya que nuestro trabajo apenas emplea el texto tipográfico y consideramos, por una cuestión de espacio, que este no es el lugar donde nos debemos extender.

En primer lugar, nos gustaría presentar una instalación que trabaja con el texto tipográfico como único elemento, con una contundencia sin comparación. Nos referimos a *Lament of the Images*⁴⁹ (*Lamento de las imágenes*, 2002) de Alfredo Jaar⁵⁰ (Chile,

49__ El título hace referencia a un poema homónimo del autor nigeriano Ben Okri (Nigeria, 1959), en el cual se queman máscaras e iconos rituales para contrarrestar su poder.

Esta pieza cuenta con dos ediciones que son propiedad del el Museum of Mordern Art (Nueva York) y el Louisiana Museum of Modern Art (Humlebæk, Dinamarca).

Jaar produce una segunda versión que se encuentra en la colección de la Tate Modern (Londres), en la que, pese a que conserva el mismo título, muestra cambios muy significativos. Esta versión consiste en dos mesas de luz blanca enfrentadas, una descansa en el suelo, otra cuelga justo encima. La mesa que cuelga baja lentamente hasta posarse sobre la otra mesa, dejando la sala a oscuras durante seis minutos. Se puede consultar más información en <https://tate.org.uk/art/artworks/jaar-lament-of-the-images-t12210> (consultado el 20 de diciembre de 2020).

50__ De Alfredo Jaar también hablamos en el capítulo 6, *Per speculum in aenigmate*, en el subapartado 6.4.4 *El espejo en el espejo. La imagen multiplicada*, p. 217.

1956). Pieza expuesta en la Documenta XI (Kassel, Alemania, 2002) que reflexiona sobre el poder de las imágenes. Jaar crea dos salas. En la primera de ellas, totalmente a oscuras, sobre una pared negra hay paneles que incluyen tres textos retroiluminados. Las letras, brillantemente blancas, perfilan tres escritos que en su encabezado sitúan un lugar y una fecha, para a continuación desarrollar una narración que habla del control gubernamental y comercial, tratando de esgrimir un retrato de tres acontecimientos que ocurren en Estados Unidos, Afganistán y Sudáfrica.

El primer texto, "Pennsylvania, U.S.A., April 15, 2001", hace alusión a la influencia e intrusión que ejerce el poder económico sobre la visualidad de la memoria. En 1995, Bill Gates (EE.UU., 1955) compra la mayor colección del mundo de imágenes, el archivo Bettmann & United Press International, colección iniciada en 1950 y que cuenta con 17 millones de fotografías. En 2001, estas imágenes son trasladadas de Nueva York al Iron Mountain National Underground Storage, unas instalaciones subterráneas que se hallan al oeste de Pennsylvania (EE.UU.). Aunque el lugar, por sus condiciones de humedad, no es el mejor emplazamiento para la conservación de estas imágenes. Ahí, un grupo de personas se dedican a escanear las fotografías para facilitar copias digitales. Este trabajo se estima que llevará más de 450 años. Y no es el único archivo que Gates posee. Se estima que su colección asciende a 65 millones de imágenes. De este modo, dispone de los derechos de exhibir o, como apunta Jaar, "enterrar" este conjunto de fotos. El artista chileno pone el acento en el control individual de un bien cultural que pertenece a la humanidad, sacando provecho económico y limitando el acceso a la memoria y a la información.

El segundo texto, "Kabul, Afghanistan, October 7, 2001", se preocupa por la explotación político-militar de las imágenes aéreas. En 2001, el Departamento de Defensa norteamericano adquiere y controla todas las imágenes satélites de la empresa Space Imaging Inc. sobre Afganistán y sus países colindantes. A continuación, bombardea impunemente el país asiático, sin dejar vestigios o pruebas de sus actos. Pese a que el presidente George Bush (EE.UU., 1946) asegura que los ataques aéreos han sido convenientemente dirigidos para evitar daños civiles, no hay posibilidad de que ningún periodista o investigador pueda contrastar la información de modo independiente. De hecho, el gobierno estadounidense facilita las imágenes que considera oportunas, haciendo gala de un dominio informativo sin precedentes.

El tercer texto, "Cape Town, South Africa, February 11, 1990", rescata un momento histórico del que no se tiene imagen. Para ello, Jaar retrocede doce años y pone el foco sobre la figura de Nelson Mandela (Sudáfrica, 1918-2013), justo en el momento en que es liberado, después de 28 años en prisión, de la isla de Robben, frente a la costa del Cabo de Buena Esperanza. Desde 1959, la isla es una prisión para hombres negros, aunque el texto del artista chileno emplea el eufemismo "no-blancos". En 1964, los presos, encadenados, se ven forzados a picar cal en una mina de piedra caliza. Si el objetivo es emplear la cal para blanquear las carreteras de la isla, al final de cada jornada, los hombres no-blancos acaban blancos. El polvo en sus rostros refleja los destellos del sol, cegando sus ojos. Sus quejas no obtienen respuesta. Por eso, cuando Nelson Mandela sale de prisión, se ve desprovisto físicamente de su capacidad para llorar. No hay posibilidad alguna de que existan imágenes de este momento.

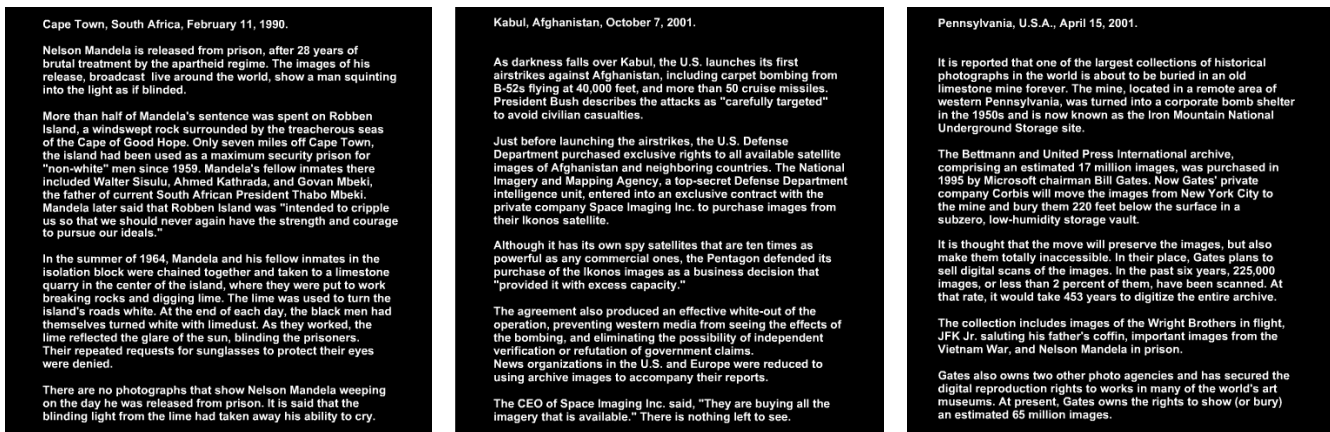


Fig. 17a, 17b y 17c__ Alfredo Jaar, *Lament of the Images*, 2002. Textos retroiluminados.

Los tres textos enuncian tres secuestros con cargas políticas, sociales y culturales. En los dos primeros casos, Jaar se preocupa por imágenes reales a las que ya no podemos tener acceso. En el último caso, en un giro inesperado, nos habla de la imposibilidad de hallar una imagen que represente el dolor y la alegría de un hombre, porque le han arrebatado parte de su condición natural como ser humano.

Entonces se abre un pasillo zigzagueante de paredes oscuras, que conduce a una última sala en la cual, al adentrarse, el espectador siente un gran impacto lumínico. En la pared de enfrente se proyecta, con una luz blanca cegadora, un gran rectángulo que no incluye ni imagen ni texto. Si lo que cabía imaginar era una fotografía que compilase el espíritu de estos tres textos, esta imagen es una nada absoluta que capta sin igual la perturbación de nuestra sociedad, incapaz de ver, ya sea porque las imágenes desaparecen, o porque somos incapaces de contemplarlas, como si estas nos resbalasen. Una paradoja en nuestra era digital, tan llena de fotos que se siente como un bombardeo. Jaar nos recuerda que la libertad de estas imágenes ha sido robada, para dirigirnos hacia una clarividencia luminosa que señala la falta de sentido del mundo, sumiéndonos en una iconoclastia. Ya no existen fotografías que nos ayuden. El recuadro blanco anuncia una ausencia, una apesadumbrada muerte, pero también, en un gesto poético, es una oportunidad para completar lo que falta, como un recodo de esperanza desde el cual operar para no cometer las mismas faltas.

Aparentemente, esta instalación se presenta como un dispositivo sencillo, pero desde el momento en el que contemplamos el texto retroiluminado, Jaar nos está dando claves sobre lo que vamos a encontrar después. Aquí el escrito sirve de guía y conductor, conectando tres narraciones aparentemente desligadas, para, en su desenlace, establecer asociaciones y llegar a una conclusión formalmente vacua pero conceptualmente de una gran contundencia. En este sentido, las palabras actúan como sustitutas de las imágenes que pretenden evocar, quedándose lo visual limitado a las letras, y privándonos a nosotros, como espectadores, de cualquier otra figura, pues su intención se dirige hacia nuestra proyección interior, apelándonos y golpeándonos. Este es el poder de las palabras.



Fig. 18__ Alfredo Jaar, *Lament of the Images*, 2002. Pantalla en blanco.

Otra artista que ha trabajado con la ausencia de la imagen, pero sirviéndose del medio fotográfico acompañado de texto tipográfico, es Sophie Calle (París, 1953). Ella es una escritora que hace imágenes, aunque también podríamos definirla como una fotógrafa que escribe. O como bien dice ella misma, “Siempre he pensado que las fotos solas no dicen todo lo que quiero expresar pero el texto solo tampoco es suficiente” (en Camarazana, 3 de marzo de 2015). Su interés se ubica justo en medio de estas dos disciplinas. Si le preguntan sobre esta relación entre imagen y texto, contesta que su elección se debe a la facilidad y a la economía que encuentra al trabajar con ambos elementos.⁵¹ En palabras de su amigo el escritor Hervé Guibert (Francia, 1955-1991), “Cada obra de Sophie Calle es la ilustración rigurosa de una idea de base, sutil o explosiva, retorcida, luminosa, cogida por los pelos.”⁵² En definitiva, ella es una fotógrafa-narradora que hace obras para que sean vistas y leídas a la vez, como testimonio de un suceso que se acuna entre el recuerdo real y la argucia de lo ficticio. Calle construye relatos íntimos de la autobiografía propia y la de otros, como un juego en el que mira desde una perspectiva que bebe del simulacro, la apariencia y la seducción. En definitiva, su trabajo consiste en fabricar historias a partir del maridaje entre foto y microrrelato.⁵³

Esta pequeña introducción nos sirve para presentar tres piezas de esta autora donde la ausencia de la imagen es fundamental, tejiendo un hilo conductor con la obra de Alfredo Jaar, para, de este modo, establecer una analogía entre sus dos formas de tratar el texto.

51__ Declaración que realiza en la ponencia que da en la Bienal de Performance de Argentina en 2015. Se puede acceder a la documentación videográfica en <https://youtube.com/watch?v=ftbEsoy9cA> (consultado el 23 de diciembre de 2020).

52__ Extraída de <https://coleccion.caixaforum.com/artista/-/artista/66/SophieCalle> (consultado el 23 de diciembre de 2020).

53__ Calle considera que el lenguaje, para ser expuesto, ha de ser económico, corto.



Fig. 19__ Sophie Calle, *Les aveugles*, 1986.

En *Les aveugles* (*Los ciegos*, 1986), Sophie Calle contacta con dieciséis individuos que nacen sin vista para preguntarles cuál es su concepción de la belleza. Con ello, confronta el poder de la palabra y el poder de la imagen, cuestionándonos si la belleza es una propiedad del ojo. En este sentido, la artista ahonda en las apreciaciones de lo que puede ser la belleza si prescindimos de la mirada. En cada una de las piezas, muestra el retrato en blanco y negro del sujeto entrevistado junto al relato resultante. En la parte inferior, sobre una estantería, sitúa una o varias fotografías que se aproximan a lo que el invidente jamás verá. Esta es una labor de reconstrucción de la experiencia, como si Calle decidiese convertirse, para nosotros, en las retinas de estas personas. "Ovejas, esto sí que es bello. Porque no se mueven y dan lana. / Mi madre también es bella, porque es alta y su pelo cae hacia abajo. / Alain Delon.", asegura una niña dando tres versiones de lo que para ella es lo bello. Y Calle busca esas imágenes, aunque no sean tomadas necesariamente por ella. "Vi a mi hijo en un sueño. Tenía diez años. Llevaba pijama. Lo miré y me sonrió. Caminó hacia mí. Pensé que él era lo más hermoso", declara otro hombre. El último ciego dice, "Belleza. He enterrado la belleza. No necesito imágenes en mi cabeza. Ya que no puedo apreciar la belleza, siempre he huido de ella".⁵⁴ Al no poder entenderla, la evita. La rotundidad de la respuesta hace que el proyecto llegue, de manera natural, a su fin. La estantería que le corresponde a este último sujeto, permanece vacía.

54__ Textos obtenidos de las propias imágenes. La traducción es nuestra.



Fig. 20__ Sophie Calle, *La couleur aveugle*, 1991.

Sobre esta cuestión, que anhela palpar, con nostalgia, una ausencia, la artista ha seguido trabajando a lo largo de su carrera. En *La couleur aveugle* (*El color ciego*, 1991), Calle consulta a otros ciegos sobre aquello que perciben, para confrontar sus relatos con citas de artistas que han trabajado obras monocromáticas. En el centro del montaje expositivo, sitúa una imagen del invidente. Este se encuentra ante una serie de obras monocromas. Alrededor de esta fotografía, coloca las diferentes citas, cada una con el fondo liso de uno de los colores que observamos en la imagen central. Otra obra que aborda esta tensión entre la posibilidad y la imposibilidad de mirar es *La Dernière Image* (*La última imagen*, 2010), una serie desarrollada en Estambul (Turquía), apodada “la ciudad de los ciegos”.⁵⁵ Allí Calle pide a trece invidentes que perdieron la capacidad de ver de forma fortuita, que le cuenten aquello que percibieron con sus ojos por última vez. La obra pone en relación un retrato en color con el microrrelato resultante y una imagen que se aproxima a la impresión de aquello que sus pupilas captaron antes de apagarse.

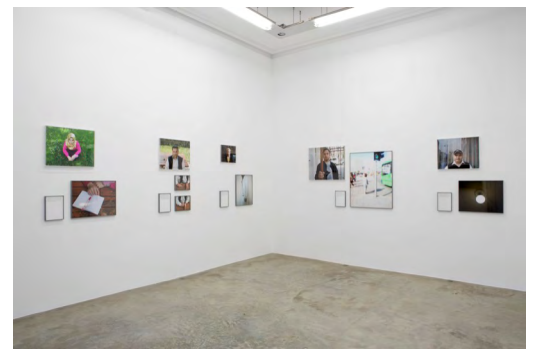


Fig. 21__ Sophie Calle, *La Dernière Image*, 2010.

Esta reconstrucción de un material que se ha perdido es algo común en su trayectoria, como si la artista francesa se esforzase en trazar la silueta de una laguna. Precisamente hace esto en *L'homme au carnet* (*La agenda de un hombre*, 1983). Al encontrar una agenda, ante el interés que le suscita el acontecimiento, antes de devolverla, fotocopia los números de teléfono que contiene. Su intención es reconstruir un retrato de su propietario, un tal Pierre D. Para ello, llama a sus contactos, amigos, familiares y conocidos, con tal de conseguir algo de información. Algunos se oponen, comprendiendo que lo que está haciendo es una intrusión inadmisibles. Otros colaboran gustosos. A partir de las conversaciones que mantienen, Calle obtiene pistas de la identidad de Pierre D. Con cada nueva visión, con cada dato facilitado, se aproxima a su personalidad, sin nunca revelar información significativa. Los detalles que ofrece quizás no parezcan relevantes, como el chiste que le hace gracia, o la silla donde se sienta cuando acude a casa de

55__ La historia se remonta al origen griego de la ciudad, por entonces, llamada Calcedonia. Se cuenta, que el emplazamiento es tan poco favorable, que los habitantes del lugar deben estar ciegos para establecerse allí.



Fig. 22__ Sophie Calle, *L'homme au carnet*, múltiple editado en 1989 con 200 ejemplares.

un amigo. No obstante, a ella le interesa la narración de sus pesquisas, el modo en el que la tratan y las anécdotas que cuentan aquellos que forman parte del círculo del retratado. Los resultados se publican cada día en el diario *Libération*,⁵⁶ del 2 de agosto al 4 de septiembre de 1983. Un total de veintiocho artículos ven la luz, acompañando el texto con una imagen relacionada. Progresivamente, la artista se siente poderosamente atraída por la figura del señor D., quien, por casualidad, en el tiempo en el que el periódico publica las distintas crónicas, se encuentra en el extranjero. Cuando Pierre D. regresa a Francia y se entera de lo ocurrido, se siente sumamente ofendido, estando dispuesto, incluso, a denunciar a la artista y al diario. El caso se resuelve cuando el periódico le ofrece realizar una contra-publicación en la que, ahora él, ofrece un retrato de Calle. Finalmente, escoge una fotografía en la que la artista está desnuda. Su intención es humillarla y compensar así su agravio. A Calle, sin embargo, solo le sorprende el burdo desenlace. Su desnudez ya se había hecho pública en su propia obra con anterioridad.

Para cerrar estas historias que, a partir de la conjunción entre texto tipográfico e imagen, tratan de recrear un elemento perdido u omitido, nos vamos a fijar, en último lugar, en *Last Seen...* (Última vez visto..., 1991). Al enterarse de que han robado 13 cuadros del Isabella Stewart Gardner Museum⁵⁷ (Boston, EE.UU.), Sophie Calle, con el apoyo de su, por el entonces, directora, Anne Hawley, decide hablar con los conservadores, vigilantes y limpiadores del espacio, para recuperar la memoria de las obras sustraídas. A través de los recuerdos y descripciones de aquellos que más cerca estuvieron de ellas, crea una amalgama de voces que enmarca y sitúa junto a imágenes de los espacios vacíos que dejan las pinturas hurtadas.

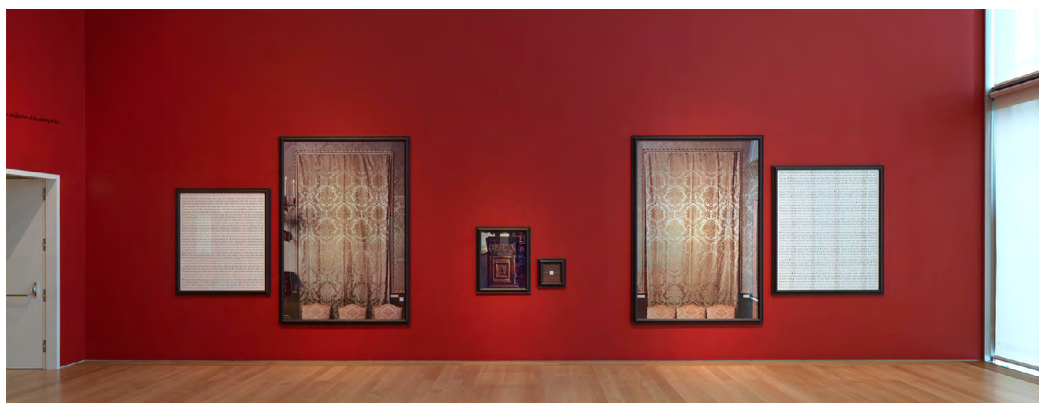


Fig. 23__
Sophie Calle,
Last Seen..., 1991.

56__ Fundado en 1973 por el filósofo Jean-Paul Sartre (París, 1905-1980).

57__ Al respecto, el museo ofrece en su página web una descripción del proyecto y, también, de su continuación, *What Do You See? (¿Qué ves?, 2013)*, donde trata de rescatar la memoria de esas obras tras más de veinte años transcurridos. Para más información, acudir a <https://gardnermuseum.org/experience/contemporary-art/artists/calle-sophie> (consultado el 23 de diciembre de 2020).

Todas las propuestas aquí presentadas buscan la sustitución de la imagen a través del relato escrito. Y aunque Calle acompañe al texto de otras imágenes, estas imágenes no son sustitutivas, sino herramientas eficaces que ayudan a reconstruir lo que falta. Podría parecer que en este análisis aún queda por tratar, como una nueva ausencia, una tercera posibilidad en la que el texto se superpone a la imagen, o viceversa. Esto se debe a que su mayor exponente, Barbara Kruger, la tratamos en el capítulo 8, *El lector*.⁵⁸ Allí analizamos el modo en el que la apropiación de una imagen publicitaria se combina con la estética de un texto tipográfico que funciona sobre esta a modo de eslogan. Son estas solo unas pinceladas de todas las combinaciones que se pueden producir dentro de las posibilidades que dan las tipografías. Lo que hemos de tener claro es que cuando los creadores eligen este medio, con ello apuntan a una necesidad de presentar el texto como un cuerpo perfectamente inteligible y objetivo, generando una distancia con la personalidad del artista. El escrito se presenta como un valor por sí mismo, muy próximo a la seriedad y a la divulgación del libro.

58__ Más concretamente en el subapartado 8.3.1 *La obra para leer*, pp. 420-422.

2.3 La rotulación

Si hasta el momento hemos realizado una diferenciación entre la escritura a mano, como extensión natural de la huella de un individuo, y la escritura tipográfica, como reproducción textual de una escritura que se materializa de forma mecánica o eléctrica, cabría estudiar una tercera tipología, la que se relaciona con la rotulación, es decir, la construcción de textos con carácter tipográfico pero realizados fundamentalmente a mano.

La palabra rotulación históricamente proviene del mundo de la publicidad. Un rótulo es un letrero, facilita el título de una marca o la inscripción con la que esta se identifica. La rotulación se desarrolla de forma artística entre 1950 y 1960, pero ya en la Grecia Clásica se dibujan letras para luego tallarlas en las fachadas de los edificios. Efectivamente, esta práctica tiene siglos de edad. Desde tiempos remotos, el ser humano distribuye letras sobre las superficies de sus edificaciones con el fin de poder diferenciar y reconocer las funciones sociales de distintas arquitecturas. Progresivamente esto evoluciona, y ya en la Edad Media encontramos rótulos con los nombres de las calles o con la actividad que se desarrolla en cualquier taller. El rótulo sirve tanto para informar, como para llamar la atención. A ello se liga un interés divulgativo y comercial que con el capitalismo adquiere una notoriedad tan voraz, que, de pronto, las calles se llenan de grandes letreros. A nosotros nos interesa el modo en el que esta disciplina se emplea de forma artística.

Como ya hemos adelantado, nuestro deseo es profundizar en propuestas donde la rotulación se desarrolla a mano, pero también incorporamos aquellos procesos mecánicos que ayudan a construir el texto de forma tridimensional, ya sea mediante el neón o mediante la construcción de letras de cuerpo exento. De este estudio excluimos de forma consciente la rotulación digital, porque, a fin de cuentas, se aproxima a los mecanismos puestos en juego con la aparición de la imprenta.

Podemos, por tanto, definir la rotulación, en esta investigación, como la combinación de varios modos de hacer con letras: la escritura manual, la escritura tipográfica, o la inclusión de los procesos mecánicos para producir escritura tridimensional, ya se aproxime esta a lo manuscrito o a lo tipográfico. Lo importante es comprender aquí que estos modos se realizan de forma simultánea, independientemente del medio que se use, ya sea dibujo, pintura o escultura. El creador se aprovecha del lenguaje que tiene a su alrededor para, de forma expresiva, jugar con las convenciones de la tipografía o los procesos mecánicos. Si solo contemplásemos el momento en el que el artista dibuja, pinta o esculpe letras ya dadas, algunos pensadores como Derrida, Noordzij o Clayton, opinarían que su producto se aleja de la escritura. No obstante, nosotros apreciamos este acercamiento como un elemento creativo más que no puede dejar de considerarse escritura. A fin de cuentas, sus obras se crean para ser leídas.

2.3.1 La rotulación bidimensional

A lo largo de esta tesis doctoral veremos varios ejemplos de creadores que rotulan sus obras para valerse de las ventajas de legibilidad que ofrece la tipografía, así como la asimilación de la escritura y los procesos de producción en serie, donde la huella humana desaparece tras el velo de objetividad aparente que ofrece la tipografía, independientemente de lo que se esté enunciando. Es lo que ocurre con *La trahision des images* (*La traición de las imágenes*, 1928-1929) de René Magritte (Bélgica, 1898-196), en las pinturas textuales de John Baldessari o en algunas pinturas de Ignasi Aballí.⁵⁹

En la historia del arte encontramos muchos artistas que han pintado sus cuadros incluyendo texto, alejando la construcción de la escritura de la caligrafía, para sencillamente dibujar sus contornos y luego colorearlos. Esta actividad se desarrolla como aproximación al lenguaje publicitario, pero con la calidez de una impronta realizada a mano.

Quizás uno de los autores que mejor ha retratado este incremento de la rotulación es Richard Estes (EE.UU., 1932), cuyas pinturas muestran a principios de los años 70 visiones rutilantes de las grandes ciudades. Este es el tiempo del cristal, los luminosos y los metales cromados. La urbe se convierte en un escaparate donde los comercios luchan por llamar la atención, mostrando una saturación de elementos que evocan una cultura del consumo. Anuncios, marcas, nombre de locales, carteles..., los lienzos de Estes se cubren de palabras pintadas, en ocasiones fragmentadas por la reflexión de unos ventanales brillantes que tienden a distorsionar la imagen. El énfasis se pone en lo banal y lo ordinario. En la cotidianeidad de un transeúnte de capital.



Fig. 24__ Richard Estes, *Welcome to 42nd Street (Victory Theater)*, 1968.



Fig. 25__ Richard Estes, *Telephone Booths*, 1967.

59__ En el capítulo 6, *Per speculum in aenigmate*, presentamos *Mirror-Mistake (definición)* (*Espejo-Error [definición]*, 2011) [Fig. 94], una pintura realizada con tipp-ex donde las letras se dibujan en negativo. Se puede leer en 6.4.1 *El espejo como superficie pictórica*, p. 207.

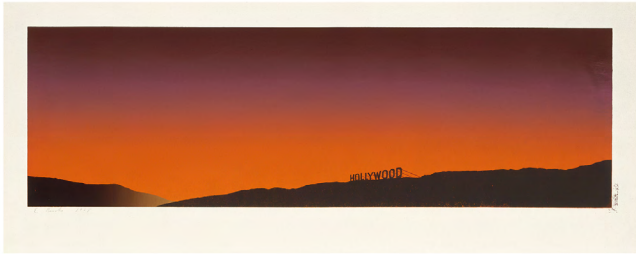


Fig. 26__ Ed Ruscha, *Hollywood Study #6*, 1968.



Fig. 27__ Ed Ruscha, *One Night Stand Forever*, 1982.

El Arte Pop aísla estos acontecimientos de una forma mucho más abstracta. La publicidad se absorbe para convertirse en reproducción y fiel retrato de una sociedad regida por lo popular y por los *mass media*. Precisamente en la obra de Ed Ruscha⁶⁰ (EE.UU., 1937) hallamos un claro referente. Su pintura está llena de texto, con un diseño que bebe de un lenguaje claramente gráfico, pero sin ser un fiel retrato del *slogan* o la marca, como pudieran hacer Richard Hamilton (Reino Unido, 1922-2011) o Andy Warhol. Desde 1964, el pintor estadounidense experimenta con palabras y frases extraídas de anuncios, aunque paulatinamente se desmarca de estos para establecer juegos de palabras que buscan un ex-

trañamiento que suscita la sonrisa. En sus inicios podemos ver una serie de gasolineras y edificios de Los Angeles (EE.UU.) que incluyen rótulos. Sus fondos lisos, progresivamente, incluyen difuminados de color, como atardeceres que registran cambios cromáticos en pos de una profundidad pictórica. Famosos son sus casos con el letrero de Hollywood sobre la cima del Mount Lee. Pronto, Ruscha emprende una serie de cuadros que eliminan el motivo figurativo para convertirse en meros fondos difuminados en los cuales ensayar con el color para situar encima un enunciado que siempre adopta una tipografía diferente. Eminentemente abstractas, estas obras consiguen que el espectador se enfrente ante la dicotomía que supone la condición material de la pintura, así como la capacidad evocativa de los textos. Una conjunción que ha de ser observada y leída a la vez.

Otro gran artista que ha dedicado gran parte de su vida a pintar letras es On Kawara (Japón, 1933-2014), quien se preocupa por las relaciones temporales de la propia obra desde una dimensión existencial relacionada con su experiencia vital. El artista comienza el 4 de enero de 1966 su *Today Series* (*Serie Hoy*), siguiendo una estricta metodología en la que cada día pinta un cuadro con la fecha de esa jornada en particular. De ahí que se las conozcan coloquialmente como *Date paintings* (*Pinturas de fechas*). Los soportes cuentan con ocho medidas de formatos prefabricados que oscilan entre 20,5x25,5cm y 155x227cm, siempre en posición horizontal. El fondo invariablemente es de un color plano. En su primera etapa, Kawara emplea colores saturados como el rojo y el azul, aunque la serie se caracteriza por tener fondos oscuros como el negro, el verde oscuro y una extensa gama de grises. Estos tonos contrastan con la escritura blanca realizada a mano alzada. La formulación de la fecha depende del país en el que

60__ Facilitamos su *web site* donde se puede ver la evolución de su trabajo pictórico, <https://edruscha.com/featured-works/> (consultado el 26 de diciembre de 2020).

se realiza. Si en el día no termina la pintura, Kawara la destruye.⁶¹ Este es un modo de validar el trabajo de forma objetiva, con unas reglas sumamente estrictas. Además, en un diario, que funciona a modo de registro, anota los acontecimientos más importantes de dicha fecha. Este diario lo comienza cada 1 de enero, en la lengua del país en el que se encuentra, y así lo continúa hasta finalizar el año en cuestión.⁶²

Cada cuadro lo empaqueta en lo que podemos denominar unidades de archivo, es decir, introduce la pintura en una caja de cartón de proporciones iguales al bastidor. En ella guarda una página de un periódico del lugar donde lo pinta, mostrando sucesos sin jerarquías ni valoraciones. Entre 1966 y 1972 también incluye fotografías de los lugares en los que las telas son pintadas. El flujo temporal aquí se percibe como una pauta de actividades diarias que suman una memoria de lo que se logra o no hacer. El historiador y crítico de arte Pascal Pique percibe que Kawara trabaja con dos escalas temporales, la macrocósmica, que hace referencia a un tiempo compartido, el tiempo público de la historia; y la microcósmica, que reside en aquellos eventos personales que circundan exclusivamente al artista. "El trabajo de On Kawara es único porque le pertenece. Pero al mismo tiempo concierne al género humano en su conjunto, en términos de identidad colectiva, política, cultural, histórica y temporal, cuando no espacial." (en Guasch, 2005, p. 192). Sin embargo, no es solo el tiempo lo que se pone en juego, es la relación y la percepción del mismo, como gesto cotidiano que alberga toda existencia humana, como un canal universal que todo el mundo comprende y por el que todos pasan. Esta es la manera en la que el artista nipón concibe el arte, como una compilación de actos tan ordinarios como relevantes. La fecha de la firma se torna la obra misma, en contra de su inmaterialidad, como tiempo inasible, de pronto asume una condición material, se hace presente. La serie se da por concluida justo en el momento de su muerte, en 2014, dejando un legado de cerca de 3.000 pinturas que han sido pintadas en 112 ciudades de todo el mundo.



Fig. 28__ On Kawara,
Today Series, 1966-1995.

61__ Cabe decir que, si el día se lo permite, pinta más de un cuadro con esa fecha.

62__ Usa el esperanto cuando el país en el que se encuentra no usa el alfabeto romano.

Si damos el salto de la pintura al vídeo, encontramos en Javier Codesal (Huesca, 1958) su videoinstalación *El ogro*⁶³ (2019). En el vídeo recoge cinco frases del artista y poeta Marcel Broodthaers,⁶⁴ del crítico de arte y comisario Manuel Olveira⁶⁵ (La Coruña, 1964), de la artista Meret Oppenheim (Alemania-Suiza, 1913-1985), del profeta Jeremías (Judea-Egipto, 650-585 a. C.) y de su propia producción. Dibuja estas frases a mano, con grafito y letras mayúsculas. En la proyección, los enunciados se suceden, como un letrero luminoso, cuyo fondo se transforma, cambiando de tono, a la vez que las propias letras. En palabras del comisario Carlos Copertone (Cáceres, 1973), estos enunciados:

[...] expresan una búsqueda, una necesidad de saber, una interrogación sobre las cuestiones que incumben y sacuden al artista, un propósito de ensuciar para encontrar, un regodeo arqueológico en los cimientos de las ruinas provocadas por una sacudida; pero también ilustran una mirada paciente y curiosa hacia el deparar. El preludio de una convulsión de amor, sexualidad, violencia y ternura.⁶⁶

La videoinstalación se presenta con las paredes de la sala pintadas con bandas horizontales. Codesal toma la bandera LGTBI propuesta por el artista Pepe Miralles (Xàbia, 1959) y los participantes en la investigación *Efecto de una fuerza aplicada bruscamente* (IVAM, 2018-2019) que, a los colores convencionales del arcoíris, añaden, justo en la mitad, una franja negra en memoria de las víctimas del sida y los individuos seropositivos. En la videoinstalación del creador oscense, estas franjas se presentan en escala de grises. Sobre la línea negra se desliza el texto, como un letrero manual que se apropia de un dispositivo asociado a lo digital. De esta forma, Codesal subvierte lo que se puede esperar en nuestros días de una publicación o un rótulo, al introducir un proceso artesanal en dispositivos claramente tecnológicos, en una especie de disfunción disruptiva. Hecha a mano, la tipografía nos resulta resbaladiza, aunque recupera parte de una sensibilidad humana, de una calidez, que la letra impresa desposee. A través del filtro del cuerpo, el artista ofrece una visión catalizadora que habla de procesos y cosmogonías personales.



Fig. 29a, 29b, 29c__

Javier Codesal,
El ogro, 2019.

63__ Esta obra también la ha editado en formato libro.

64__ De Marcel Broodthaers toma prestado el título de su poemario *Mon livre d'ogre* (*Mi libro de ogro*, 1956).

65__ El desde 2013 director del MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, es su pareja sentimental.

66__ Extraído de la página web del artista, <http://javiercodesal.es/trabajos/el-ogro/> (consultado el 20 de febrero de 2020).

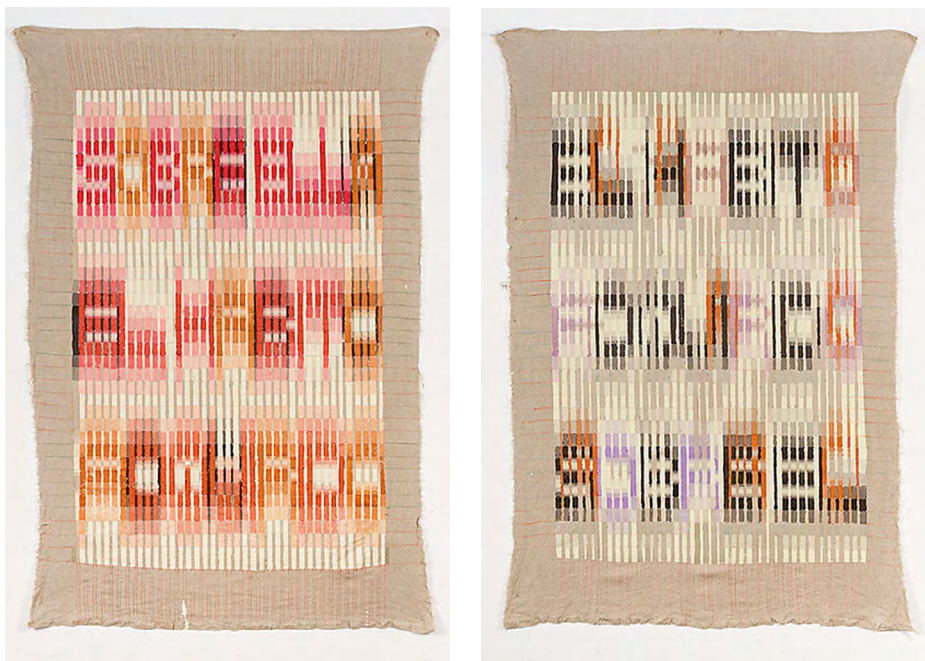


Fig. 30 y 31__ Laura González, *Nemuriguse #8 y #9*, 2014.

En este sentido, la obra de la artista grancanaria Laura González (Las Palmas de Gran Canaria, 1976) se presenta también como un espacio donde pintar letras para difuminar los sentidos, quebrando completamente la legibilidad para que nos realicemos preguntas sobre la comunicación, el progreso y la lectura. Si bien es cierto que muchos críticos consideran que en su obra lo fundamental es el color, cosa que también podríamos decir de Ed Ruscha, incluso de On Kawara, quien atribuye motivos personales a la elección del fondo de sus *Date Paintings*; el lenguaje también cobra una presencia protagónica. González escoge frases de grandes autores, sentencias que la atrapan, para extender esta dimensión textual sobre la superficie de sus soportes obsesivamente fragmentados en cuadrículas milimétricas. Mediante una codificación mecánica que incluye pautas de algoritmos y patrones, emplea esta retícula para desarrollar una trama cromática que construye el mensaje de forma codificada. Aquí la palabra se distorsiona y la letra parece que se dilata y separa, atravesada por unas barras de color ajenas a su cuerpo. Si bien esta división desintegra la unidad corporal del signo, consigue que la pintura se trence y ligue, generando un tejido pictórico firmemente comprimido, como una red de píxeles y datos. "Así [...] las palabras son [...] literalmente presencias inciertas... el ruido de los ya idos, las voces de los muertos, y que Laura González Cabrera repite y pinta, pinta y repite, repinta." (Alonso Molina, 2011, p. 31). Un re-hacer que, en un ejercicio de eco y repetición, supone, sin embargo, un nuevo resultado. Una veladura que mantiene ensambladas palabra e imagen mediante una urdimbre que atraviesa el tamiz de ambas. Su pintura es un palimpsesto en el que siempre cabe sumar una nueva pincelada. Y es cuando el espectador entrecierra los ojos y se aleja, que contempla el enunciado como un luminoso que hasta el momento había permanecido borroso, lejos de su percepción, por la naturaleza descompuesta y fragmentaria de aquello que se esfuerza por habitar lo indecible.

Para David Barro (Ferrol, 1974), lo que González pone en juego es la tensión entre “la representación visual y la representación conceptual –lingüística y numérica–. [...] No se trata de negar, por tanto, esa idea de representación –en tanto que todo el pensamiento es una representación–, sino de mostrar sus vínculos inestables con eso que es la realidad.” (Barro, 2011, p. 135). El color encaja mediante estas leyes auto-impuestas que reescriben el lenguaje y la pintura, en una mecánica que dibuja letras para que estas se incorporen en la trama como entes a punto de desvanecerse. Una lógica secuencial que denuncia la imposibilidad de acercarnos al texto, de aprehenderlo y hacerlo nuestro. Son palabras venidas de lejos, de lo oscuro de nuestro ser, que resuenan como un rumor de fondo. Operan desde la refutación de lo visible e inteligible. Sus píxeles le dan una estructura sintáctica elemental y manejable, pero al mismo tiempo delatan una entidad alterada, casi destrozada. Una peculiar manera de pintar letras que volatiliza el sentido para finalmente ser solo pintura.

Estas son cinco muestras de crear con letras, ya sea dentro de un escenario naturalista, como reflejo de una sociedad mercantilizada que pretenden atraer al consumidor con sus colores vibrantes y sus formas llamativas; o como un mensaje que se extiende sobre una superficie, ya sea pictórica, dibujística o videográfica. En todos estos autores, no sólo hay un interés por la realidad del texto, sino también por la superficie del propio medio artístico, generando una combinación única que pretende ser observada y leída a la vez. De ahí que los creadores escojan dibujar letras tipográficas, para que el mensaje llegue, incluso cuando se descompone bajo un prisma post-internet.

2.3.2 La rotulación tridimensional

Si hasta el momento hemos hablado de los modos en los que los artistas producen letras tipográficas para pintarlas o dibujarlas y que aparezcan en obras de distintas naturalezas, también se hace fundamental mencionar la manera en la que estas adquieren corporalidad tridimensional. Si atendemos al carácter publicitario de la rotulación, vemos su primera manifestación en el letrero luminoso o el neón. Muchísimos artistas han trabajado con este último medio para elaborar mensajes que iluminan las salas de exposiciones, con uno o varios colores. Podemos en este caso mencionar artistas como Bruce Nauman, Mario Merz⁶⁷ o Tracey Emin.

Bruce Nauman (EE.UU., 1941) es uno de los principales exponentes del posminimalismo. El artista investiga proceso de trabajo donde el cuerpo y sus condiciones se convierten en principios escultóricos. A partir de 1966 incluye el lenguaje dentro del ámbito artístico empleando juegos de palabras y sutiles, o no tan sutiles, cambios semánticos. Interesado por los procesos filosóficos y lingüísticos, pone al límite la función y disfunción de la lengua. Preocupado por las aportaciones teóricas del filósofo Ludwig Wittgenstein, Nauman comprende que el lenguaje consiste en un conjunto de normas aceptadas por un grupo de individuos, como una convención que se asienta en la repetición de su práctica. En cuanto estas reglas se trasgreden, el lenguaje deja de ser un instrumento de comunicación para generar una tensión entre lo conocido (la convención) y lo desconocido (lo que se sale de esa convención), añadiendo nuevos sentidos y significados. El artista construye palabras y frases con neones de colores⁶⁸ que aluden, de forma vacilante y confusa, a la violencia y el sexo. Ejemplo de ello es *One Hundred Live and Die* (Cien Vive y Muere, 1984). Palabras mayúsculas cercanas a la tipografía son realizadas en neón para disponerse en cuatro columnas de 25. Se alternan los finales "DIE" y "LIVE" en una serie de combinaciones a veces anodina. La primera y la tercera columna terminan rigurosamente en "DIE". La segunda y cuarta, en "LIVE". Entre ellas podemos ver "LIVE AND DIE, SHIT AND LIVE, STAY AND DIE, KILL AND LIVE" (Vive y muere, mierda y vive, permanece y muere, mata y vive).



Fig. 32__ Bruce Nauman, *One Hundred Live and Die*, 1984.

67__ Sobre el trabajo de Mario Merz hablamos en el capítulo 6, *Per speculum in aenigmate*, 6.2. *El infinito como punto de partida*, pp. 156-158. Aunque en este apartado nos centramos en su trabajo en torno a la serie Fibonacci, igual de relevante es su obra *Che Fare?* (¿Qué hacer?, 1968-73), la cual ha repetido en diversas ocasiones. Esta obra consiste en una lata de aluminio oblonga llena de cera de abeja amarilla, sobre la cual hay un letrero de neón azul claro que reproduce la pregunta del título, "Che fare?".

68__ Fundamental es su obra *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (El verdadero artista ayuda al mundo revelándole verdades místicas, 1967), un letrero de neón en el que reproduce la frase del título como si fuese escritura a mano. En este caso copia el lenguaje publicitario para volcar sus preocupaciones en torno a la función de la figura del artista en la sociedad.

La energía del neón parpadea de forma hipnótica. Cada frase presenta un color que brilla para componer una trama que nos apela, que nos pregunta de forma indirecta el modo en el que vivimos y el modo en el que decidimos morir, recordándonos cuáles son las cosas que hacemos, o no hacemos, mientras sucede la vida y se acerca la muerte. Lejos de configurar un lenguaje referencial o tautológico al modo de Joseph Kosuth, estas afirmaciones tienden al sinsentido o la distorsión, convirtiéndose en un aluvión de ideas que nos sobrecoge al vertebrar una alusión que se dirige hacia el valor y el alcance de nuestra existencia.

Si bien es cierto que el neón es un campo muy amplio en la historia del arte y podría por sí mismo ser un tema a investigar para desarrollar una tesis doctoral, pasamos a otros cuerpos escultóricos en los cuales la tridimensionalidad de la obra queda aún más patente. Aunque podríamos incorporar otras obras tridimensionales que se sitúan en el muro, como podrían ser las que mencionamos en el capítulo 6, *Per speculum in aenigmate*,⁶⁹ de Aldo Chaparro y Doug Aitken, en esta ocasión nos alejamos de la pared.



Fig. 33__ Robert Indiana, *LOVE*, desde 1966.
Imagen de las calles de Tokio, 2013.

En este contexto, donde la obra textual se presenta exenta, es ineludible al menos mencionar el trabajo de Robert Indiana⁷⁰ (EE.UU., 1928-2018), quien a partir de 1966 desarrolla su popular⁷¹ serie de dibujos, pinturas y esculturas basadas en la palabra "LOVE".⁷² Estas letras tipográficas cobran cuerpo para generar un prisma donde la palabra se divide en dos renglones, "LOVE", como un monumento al amor. Idea que atraviesa el pensamiento *hippie* de la contracultura estadounidense.⁷³

Pero sin duda quien ha realizado un volumen de obra escultórica donde la escritura cobra un protagonismo físico sin igual, es el artista español, internacionalmente reconocido, Jaume Plensa⁷⁴ (Barcelona, 1955). En su trabajo la escritura se trata como material escultórico. Si bien Plensa es conocido por realizar proyectos colosales en espacios públicos, a nosotros nos interesa el modo en el que su pasión por la literatura se traduce en piezas con una alta carga poética. En su obra es habitual una máxima a la que siempre regresa,

69__ Más concretamente en el subapartado 6.4.2 *El espejo como cuerpo escultórico*, pp. 210-211.

70__ Nacido como Robert Clark, adopta el seudónimo de Indiana, estado que le ve nacer, cuando se muda a Nueva York en 1954. Para más información del artista, consultar <http://robertindiana.com/> (consultado el 6 de enero de 2020).

71__ Con este término hablamos de una doble acepción. Popular como algo perteneciente a la cultura de masas, tan propio del Pop Art, y popular por su extensa fama. Fama, que sin embargo la crítica no ve con buenos ojos, por fácil y por oportunista. Incluso el propio Indiana culpa de sepultar su carrera la aplastante admiración de esta obra *kitsch* (en Sokol, 2018).

72__ Esta icónica imagen la crea en 1965 como tarjeta de navidad para el MoMA (Nueva York). Casi una década después, en 1973, el Servicio Postal de los Estados Unidos pone en circulación un sello por valor de 8 centavos con esta imagen, siendo el primero de las varias series de sellos que produce, conocidas como *love stamps*.

73__ Sobre este momento hablamos más detenidamente, en relación con las drogas, en el capítulo *La fiesta no es para todos*, subapartado *La droga como conocimiento*, p. 283.

74__ Para ver más obra de Jaume Plensa, visitar <https://jaumeplensa.com/> (consultado el 30 de diciembre de 2020).

“Un pensamiento llena la inmensidad” (en Badia, 2005, p. 15), una frase sacada de *Proverbs of hell*⁷⁵ (*Proverbios del Infierno*), sección del libro *The Marriage of Heaven and Hell* (*El matrimonio del cielo y el infierno*, 1794) del poeta William Blake (Londres, 1757-1827). Desde que lo conociera, este concepto ha irrigado toda su producción artística.

Es precisamente a través de los libros que lee, que Plensa genera obras donde recupera extractos de sus escritores favoritos y los extiende sobre las superficies con las que trabaja. Una muestra de ello es *Self Portrait as O. W.* (*Autorretrato como O. W.*, 2005), una escultura de mármol que presenta a un hombre sedente, el propio artista, mientras abraza sus rodillas. Sobre la piel de la escultura emergen los nombres de distintos autores que le han servido de inspiración: Elias Canetti (Bulgaria-Suiza, 1905-1994), Charles Baudelaire (París, 1821-1867), Dante Alighieri (Italia, 1265-1321), Johann Wolfgang von Goethe (Alemania, 1749-1832), Vicent Andrés Estellés (Comunidad Valenciana, 1924-1993), William Blake. Como si el artista español comprendiese que los textos que hemos leído compusiesen una escritura de nosotros mismos. Una escritura que nos cruza y atraviesa para formar nuestra corporalidad e identidad. A fin de cuentas, como afirman los comisarios Gabilondo y Duque (2006, p. 165), “el rostro es palabra y mirada”. Si esto es así, al contemplar el organismo de los otros estamos observando a su vez la totalidad de su bagaje textual, su relación con el lenguaje. En este sentido, el cuerpo es un contenedor de palabras en cuyo interior bullen un sin fin de voces, como una biblioteca con libros de páginas especulares. Los signos se multiplican, cubriéndolo todo, colmando al ser. Por ello, resulta lógico que de pronto estas letras se engarcen y ya no necesiten masa que las una. La piel se vuelve texto y el texto se asimila como el vocabulario de la piel. Un organismo donde cada célula cristaliza en una letra (en Badia, 2005, p. 13). En este sentido, el cuerpo humano, como depósito y generador de narraciones vividas, es un espacio literario. En él todo tiene cabida, todo puede ser enunciado, vertido y revertido, en una amalgama ininteligible.



Fig. 34__ Jaume Plensa,
Self Portrait as O. W., 2005.

75__ El infierno de Blake es una fuente de energía activa frente a la pusilanimidad del cielo.

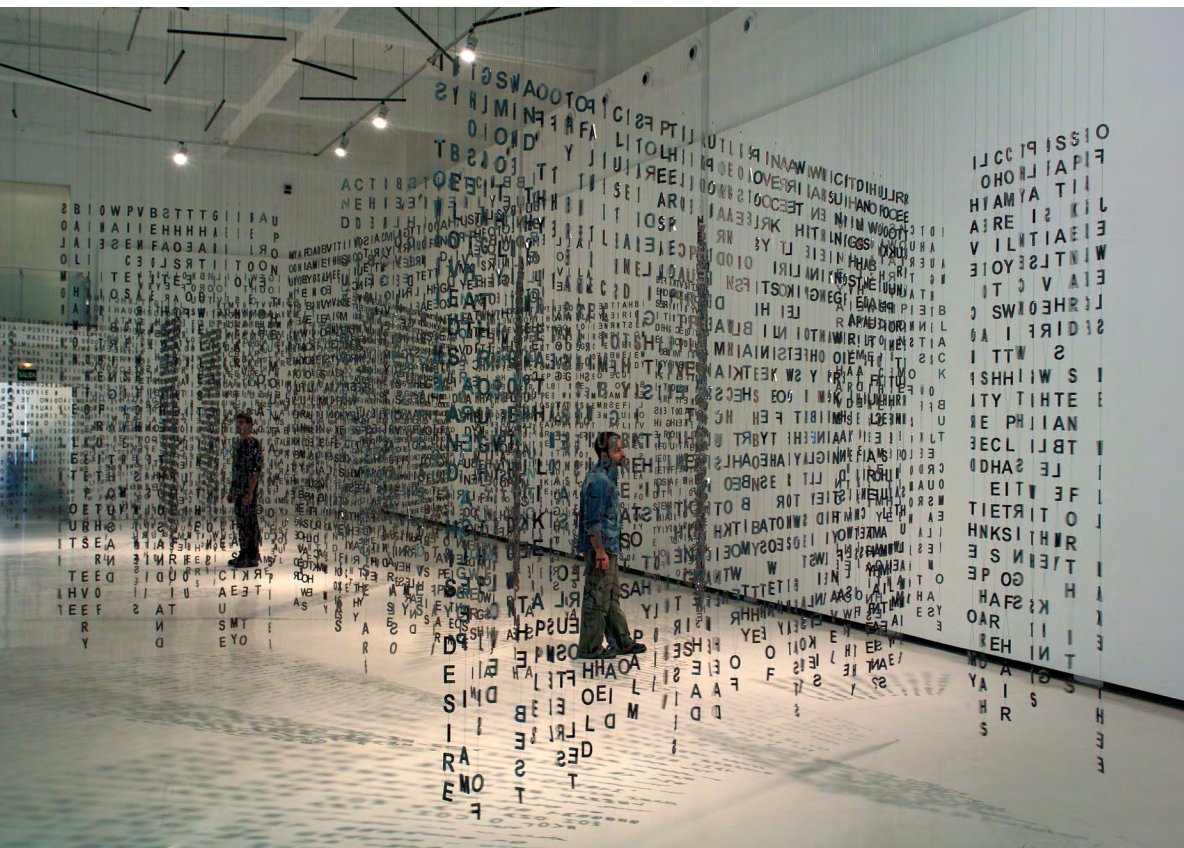


Fig. 35__ Jaume Plensa, *Song of Songs*, 2005.

Así Plensa trabaja la palabra como materia y como presencia, no para ilustrar con ella, sino para mostrarla y ser leída (en Terrasa, 2005, p. 43). De su prolífica producción destacamos también *Song of Songs*⁷⁶ (*Cantar de los cantares*, 2005), una instalación que componen veintitrés cortinas que recrean el texto bíblico del que toma título. Las letras de acero laminado cuelgan de un nylon, como si se suspendiesen en el aire, evocando una escritura que no necesita ningún soporte. Al pasar el espectador entre ellas, cuando estas vuelven a su sitio y por accidente chocan, producen un tintineo agudo, como una melodía que ha estado esperando a ser tocada. A través de un gesto humano, las palabras de pronto resuenan. De esta pieza existen dos versiones previas, *Silent Rain* (*Lluvia silenciosa*, 2003), que recoge extractos de ocho poetas, y *Glückauf?*⁷⁷ (*Suerte arriba*, 2004) la cual se construye con la Declaración Universal de los Derechos Humanos.⁷⁸ Todas consiguen que las palabras se sostengan en la nada para ser disgregadas por el movimiento del espectador. La coherencia del discurso se desliga, fragmentándose, para, a continuación, recomponerse y repicar, como si con ello se pusiera tono a la vibración interna de la lectura.

76__ *El cantar de los cantares* es un texto que aparece tanto en la Tanaj (la Biblia hebrea) como en el Antiguo Testamento. En su momento se cuestiona la inclusión de este pasaje en el gran libro de la religión cristiana. Al observarse un estrecho vínculo entre el amor que profesa un hombre a una mujer y la relación de amor incondicional que se ha de establecer entre los seres humanos y Dios, finalmente se incorpora.

77__ Expresión minera alemana que significa "suerte arriba" (en Badia, 2005, p. 30).

78__ Aprobada por la Asamblea General de las Naciones Unidas aprueba el 10 de diciembre de 1948.

Otro artista que ha trabajado de múltiples formas la rotulación es el también escritor Timm Etchells⁷⁹ (Reino Unido, 1962). Su fascinación por el lenguaje le ha llevado a crear piezas donde el empleo del texto es cardinal. Sus preocupaciones más amplias se vuelcan en instalaciones y performances que tratan cuestiones sobre la comunicación, perfilando una serie de actuaciones y ambientes que se centran en las contradicciones, ambigüedades e incertidumbres inherentes a la transmisión y el intercambio de la palabra, sea esta hablada o escrita. Es habitual en su trabajo hallar letreros luminosos y vallas textuales cuyos mensajes reclaman nuestra atención. Podríamos referirnos a esta línea de investigación que desarrolla, pues tiene una amplia cantidad de proyectos que se desenvuelven en este terreno, sin embargo, creemos oportuno, por su carácter insólito, hacernos eco de su instalación *Red Sky at Night* (*Cielo rojo en la noche*, 2010), trabajo que se muestra por primera vez en la galería Künstlerhaus Bremen (Alemania) en la individual *Tim Etchells – Fog Game* (*Tim Etchells – Juego de niebla*, 2010).⁸⁰ *Red Sky at Night* es una propuesta que cambia a lo largo de su exhibición. El día de apertura, el 3 de septiembre de 2010, el espectador se encuentra en la sala cuatro globos de colores brillantes llenos de helio en el techo. De cada globo cuelga una letra de cartón realizada a mano, en línea forman la palabra “HOPE” (esperanza). A lo largo del día los globos se deshinchaban y, por el peso, la palabra cae al suelo. A la mañana siguiente la operación se repite, con el mismo mensaje optimista, con el mismo tipo hinchable, pero con distintos tonos. Al cabo de una semana, el pavimento se llena de una pila de objetos desinflados y de mensajes desordenados. Frente a la insistencia positiva, la palabra “HOPE” permanece en un bucle desesperante de represión, ya sea porque el techo impide su ascenso o porque en la noche cae lánguida, sin fuerza para sostenerse. Sin embargo, en esta empresa vacua e inútil, la lógica de la pieza no desiste y a la jornada siguiente vuelve aparecer una nueva gama de globos que sabemos acabará formando parte de la montaña ya acumulada.



Fig. 36a y 36B__ Timm Etchells,
Red Sky at Night, 2010. Distintos montajes.

79__ Para más información visitar <http://timetchells.com> (consultado el 23 de noviembre de 2019).

80__ Otras exposiciones donde la instalación se muestra son *Works: Reflections on Failure* (*Obras: Reflexiones sobre el fracaso*, 2016) en la galería de Radiator Arts (Nueva York), o *For Everything* (*Para todo*, 2018) en la VITRINE Gallery (Londres). Para más información e imágenes, acudir a <https://timetchells.com/projects/red-sky-at-night/> (consultado el 23 de noviembre de 2019).

A través de la presentación de estas obras, hemos visto cómo un mensaje se construye con una corporalidad que pasa por la pared, en modo de letrero luminoso, para convertirse en una escultura exenta, que puede ser leída y rodeada, haciendo que el movimiento de los ojos se prolongue al resto del cuerpo. El texto se transita y bordea en una nueva experiencia textual, donde tan pronto se presenta como una escultura pesada y rotunda sobre suelo o pedestal, como adquiere la consistencia individual de un conjunto de letras de latón que cuelgan de una red de nailons, o se desplaza, en forma de letra recortada sobre cartón, de una posición a otra, en una instalación viva. Estas experiencias sólo inauguran el amplio mundo textual de la rotulación en el mundo de la escultura.



Letanías, escritura y repetición

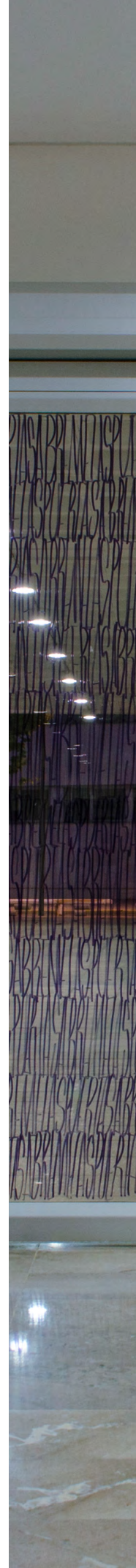
CAPÍTULO 3

Lo tratado hasta ahora nos sirve como introducción teórica para presentar una serie de trabajos anteriores a los que analizaremos en las partes I y II. Esta serie la denominamos *letanías*. *Letanías* es una investigación artística que se materializa en proyectos que abordan temas muy dispares para desarrollar intervenciones, instalaciones y performances. Nuestras propuestas tienen en común la adecuación a los espacios en los que se insertan. Consideramos que el arte no ha de tratar de construir ficciones en espacios asépticos, donde obra y lugar se hallan desconectados, al contrario, en nuestra opinión la creación artística ha de adentrarse en la naturaleza y en las condiciones de la propia exposición.

Como cabe deducir, la palabra y el acto de escribir se tornan fundamentales en nuestro trabajo creativo. *Letanías* es una serie que comenzamos en 2013. El denominador común de este trabajo es que repetimos una secuencia de enunciados, una misma frase o una palabra, engarzando letras mayúsculas escritas a mano. Entre los signos no existen espacios, puntuaciones o renglones, obteniendo una malla textual llena de sentido y significado pero que, sin embargo, permanece ininteligible para el espectador. A lo largo de la investigación de esta tesis doctoral encontramos la siguiente cita de Edgar Allan Poe (EE.UU., 1809-1849): “Pensé que el rasgo característico del escritor había consistido en agrupar sus palabras sin separación alguna, queriendo así aumentar la dificultad de la solución.” (Poe, 1988, p. 59). Una cita que explica a la perfección nuestra labor, como artistas visuales y escritores, aunque nuestra intención no es aumentar la dificultad de la comprensión para que el espectador sufra una distancia respecto al mensaje. No al menos de esa forma. Nuestro objetivo consiste en generar una disrupción, un bloqueo por exceso en los códigos, para que el observador se cuestione los motivos por los cuales no accede a aquello que en principio existe para crear puentes de comunicación.

Nuestro campo de acción es la palabra. A través de ella desarrollamos una reflexión sobre el lenguaje, comprendiendo que, en función de su empleo, este puede ser comprendido como una barrera social, cultural, e incluso física. Decía en 1938 Antonin Artaud (Francia, 1896-1948) en *El teatro y su doble*¹ (2017), “Si la confusión es el signo de los tiempos, yo veo en la base de esa confusión una ruptura entre las cosas y las palabras, ideas y signos que las representan.” Nosotros nos hacemos eco de un desconcierto que ha acompañado a la humanidad desde inicios del s. XX. Como si erigiésemos un galimatías cuya tensión reside en la imposibilidad de la exactitud.

1__ Título original en francés: *Le théâtre et son doublé*. Año de publicación: 1938.



Evidentemente, los tiempos han cambiado, despertando nuevas complejidades vinculadas con los infinitos flujos de información. Torbellinos de datos a los que ya no sabemos si podemos hacerles caso, porque somos incapaces de diferenciar la verdad que habita en ellos. Hablamos por tanto de posverdad,² como espacio liminal en el que nunca percibimos con precisión si la información que nos llega contiene algo de veracidad o es mera charlatanería procesada. En este sentido, volviendo a usar las metáforas de Artaud, la palabra y los vocablos se transforman en encadenamientos incomprensibles, en callejones sin salida, en un cementerio del espíritu donde las frases mueren una vez se pronuncian. Por ello, el dramaturgo francés, como única escapatoria, propone cifrar el lenguaje, produciendo un encantamiento (Artaud, 1988, p. 58):

Hacer metafísica en el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; [...] es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, [...] es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias [...]

Otro autor que se mueve en esta pérdida del sentido es William S. Burroughs, quien en *The Electronic Revolution (La revolución electrónica, 1970)* promueve una desvirtuación de la palabra, jugando con ella para establecer nuevas relaciones y extraer su potencial expresivo. Si “El lenguaje es un virus” (en Gamarro, 2017, p. 12), entonces hay que buscar una solución que impida el contagio de una determinada manera de compartir palabras y producir significación, aquella que el poder ha aprobado y nos ha impuesto contra nuestra voluntad. Al respecto, la solución que ofrece Burroughs (2013) consiste en alterar y transmitir otros tipos de mensajes que quemen los símbolos y los archivos de la cultura con tal de ponerlos en duda y lograr, con esta estrategia, resignificarlo todo de una forma integral.

Sin duda, durante el siglo XX, el lenguaje ha sido uno de los grandes problemas a resolver. Su arbitrariedad y opacidad afecta, de un modo más o menos directo, a todas las disciplinas científicas. Pensemos que las aportaciones científicas se explican mediante el lenguaje, lo cual hace, que, en última instancia, estas sean consideradas literatura. El giro lingüístico³ que inaugura Ludwig Wittgenstein con su *Tractatus logico-philosophicus* (1921) se sumerge en estas cuestiones. Una de sus mayores aportaciones es que sin comprender previamente el lenguaje, es imposible que ninguna disciplina científica pueda ser explicada.

3.323 En el lenguaje corriente ocurre muy a menudo que la misma palabra designe de modo y manera diferentes porque pertenezca a diferentes símbolos –o que dos palabras que designan de modo y manera diferentes se usen aparentemente del mismo modo en la proposición. (Wittgenstein, 1973, p. 61)

2__ Neologismo que se suele atribuir al bloguero David Roberts, quien lo usa en 2010, aunque el teórico Ralph Keyes (EE.UU., 1945) usa el término en 2004 en su *The post-truth era: dishonesty and deception in contemporary life (La era de la posverdad: deshonestidad y decepción en la vida contemporánea, 2004)* para explicar el ambiente político neoliberal, donde la verdad no cuenta, sino las connotaciones emocionales y personales que despiertan con el fin de influir en la opinión pública.

3__ En Alemania se centra en Martin Heidegger (1889-1976) y el giro hermenéutico, donde el foco se pone en la interpretación.

El giro lingüístico devuelve la importancia al enfoque pragmático e intersubjetivo frente a los enfoques semántico y sintáctico. Por ejemplo, cuando Wittgenstein analiza la proposición "Verde es verde" (Wittgenstein 1973, p. 61), entiende que la primera palabra repetida hace referencia a un nombre, la segunda a un adjetivo. Pese a guardar el mismo significante ambas poseen distinto significado, son *diferentes símbolos*. Es aquí donde se funda, para Wittgenstein, la problemática del lenguaje. Y con ello, nada específico se puede decir en la filosofía, pero tampoco en la vida, en cuya práctica el lenguaje es mucho más vago e impreciso. Esta consideración, totalmente devastadora para una comunicación adecuada entre hablantes, es la que rige desde entonces el pensamiento occidental, volcando una gran carga de dudas sobre los textos y los filósofos. Aunque nuestra intención aquí no es realizar un análisis profundo en torno al lenguaje, sino verter algunas preocupaciones sobre este.

Encontramos en el filósofo alemán Boris Groys (Berlín, 1947) y su ensayo *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*⁴ (2008), una adecuada revisión en torno a las teorías estructuralistas. El estructuralismo, como pensamiento filosófico, pone el acento en el sujeto, aunque comprende que no es el núcleo que instituye significación. Sus esfuerzos se concentran en la regulación de relaciones entre signo y sentido, significante y significado, expresión y referencia. Mientras el posestructuralismo se olvida del sujeto para comprender que las estructuras, los sistemas y los números crean diferencias infinitas. Es más, una vez el sujeto está incluido en el lenguaje, es incapaz de controlar estas diferencias.

[...] el sujeto ya no está en condiciones de reflejar su propio discurso, pues el metalenguaje [...] no puede diferenciarse claramente del lenguaje objeto que pretende investigar. El sujeto hablante no logra, pues, ni volver al origen de su lenguaje, ni describir, conocer o controlar las diferencias de signos como si estuvieran presentes. En tanto que el sujeto piensa y habla, permanece en el lenguaje, y por ello se pierde en él [...] (Groys, 2008, p. 46).

De esta forma, el ser humano se pierde en un flujo inacabable de términos y acepciones. Debido a ello, como única alternativa viable, lo que queda es disolver el propio lenguaje, no fiarse de los textos, ni permitir fijarlos, con el único fin de permanecer en lo indeterminado y ser libre de esta prisión lingüística amenazada por un significado de excedente perpetuo, según Jacques Derrida (1998). De ahí que el filósofo francés traslade la escritura hacia la gramatología, eludiendo todo significado. Es esta una forma de repensar las maneras en las que nos comunicamos. Al respecto, el profesor de la Universidad de Barcelona, Martí Peran (2017), en una ontología de la actualidad, que pretende analizar los sentidos y las direcciones de lo que nos sucede, sin que estos se presenten como verdad absoluta, detecta que uno de los frentes abiertos en nuestra contemporaneidad es la necesidad de desarrollar una nueva inventiva del lenguaje. Con ello nos invita a tomar la palabra para cuestionar un relato oficial que, a fin de cuentas, no nos representa.

4__ Título original: *Unter Verdacht: Eine Phänomenologie der Medien*. Año de publicación: 2000.

Precisamente esta es una de las motivaciones de nuestra serie *letanías*. En este conjunto de obras tratamos de visibilizar la impenetrabilidad o distancia que las palabras generan. En este contexto, trabajamos con el lenguaje compactándolo de forma contraria a lo que su significado textual contempla.

En nuestra etapa más temprana, al interés que nos suscita la codificación sistemática que ofrece una operación relativamente sencilla, como la de compactar, la de hacer red, se suma una investigación en torno a nuevos soportes. Inicialmente construimos intervenciones o instalaciones escribiendo con rotulador permanente negro sobre distintos materiales o espacios. Nos sentimos atraídos especialmente por aquellas superficies que son, fundamentalmente, transparentes o translúcidas, centrándonos especialmente en la escritura sobre cristal o sobre plástico. Esta manera de operar responde a dos cuestiones. La primera de ellas está relacionada con la posición del espectador. En función del lugar en el que este se encuentre con respecto al texto, hallará las letras al derecho o al revés, sumándole complejidad en la lectura a una metodología que, ya de por sí, desestabiliza la relación de percepciones cognitivas. La segunda cuestión es que visibiliza una barrera insalvable. Al escribir sobre el cristal de una ventana, no solo estamos impidiendo observar sin interferencias lo que hay fuera –la mirada no se anula, aún es posible ver entre las oquedades de las letras–, también estamos evidenciando el muro que supone esta estructura translúcida, aunque no detenga nuestra intención de contemplar el exterior. De ambas operaciones se deduce un mal uso, puesto que no estamos tratando de generar una comunicación de mensajes textuales asimilables.⁵ Quien se enfrenta a una de nuestras instalaciones padece, al no poder acceder de forma inmediata al significado, de una desazón. La *letanía* se vuelve una herramienta de exclusión, se torna un muro textual y contextual.

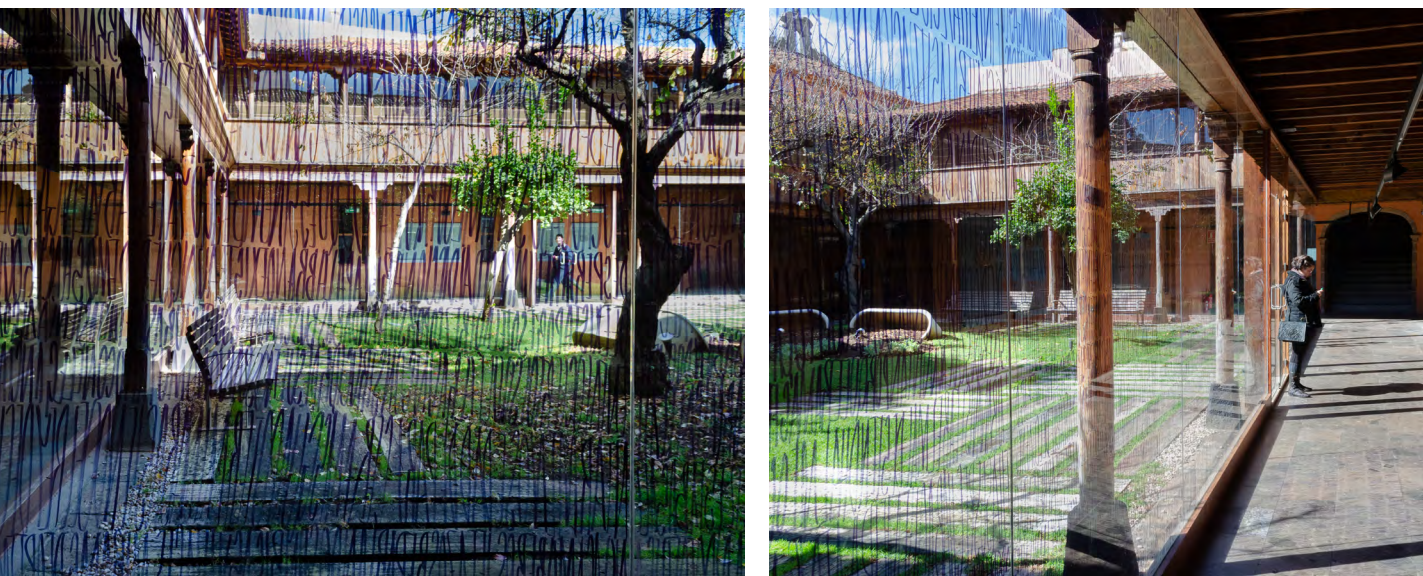


Fig. 37a y 37b__ *196 títulos*, 2013, Biblioteca Municipal de La Laguna, Tenerife.

5__ Aunque sí es evidente que se produce comunicación de otro tipo.



Fig. 38a y 38b__ *Ábreme las puertas*, 2015, hall de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universitat Politècnica de Valencia.

Habitualmente, las *letanías* las construimos buscando lo que nos suscita el espacio o el material con el que trabajamos. Esa sensación la traducimos en una frase que transcribimos sin descanso, repitiéndola una y otra vez, sobre un paño de arquitectura o la totalidad de una superficie.

La repetición se revela aquí como un aparato constructivo capaz de llenarlo todo, de crear un *horror vacui* que colma los sentidos, para interiorizarlos en la persona, en el espacio y en los objetos. Es un acto continuamente repetido que nos conduce de la espiritualidad del mantra a la obstinación del castigo. Pero no un castigo cualquiera, sino aquel que el maestro impone a sus alumnos más negligentes, obligándolos a copiar innumerables veces el mismo texto (como John Baldessari).⁶ Walter Benjamin (1986) relaciona este castigo con el *eterno retorno*,⁷ como un encuentro fortuito con las vivencias del ser, en el cual uno vuelve constantemente a los mismos eventos y conflictos. Entonces, nuestro "castigo" consiste en volver sobre la misma frase, en un ejercicio de iteración textual que se vincula con la actividad del escritor o el novelista, quienes rescatan su legado cultural para reproducirlo en un nuevo producto que no puede negar los ecos de todo lo que se ha escrito con anterioridad. Repetir, aquí, se vislumbra como explicación de la vida, sin objetos negativos, y como condena de la que no hay preso que logre huir, como herederos de nuestros antecedentes. En el ejercicio de la escritura, según José Luis Pardo (Madrid, 1954), este legado, como repetición de lo ya escrito, es algo que debemos asumir, sin que este ejercicio se ligue únicamente a la actividad profesional literaria. Pardo (2000) vuelca sobre toda la raza humana el peso que para Benjamin recae sobre el novelista o el castigado. Para Pardo, el ser humano no puede aportar nuevas significaciones en un mar que rebosa texto, por eso no le queda otra opción salvo la de copiar. Un copiar que, desde nuestro estudio vislumbramos que consiste en multiplicar un original que no se lee y que, con mucha probabilidad, no se llega a comprender por su distancia contextual. Copiar, por tanto, implica cargar con la letra, para volver a estamparla en cuanto se tiene ocasión.

6__ Recordamos que en el segundo capítulo, *Escribir como práctica artística*, abordamos *I will no make any more boring art* (*No haré más arte aburrido*, 1971) [Figs. 2 y 3], ubicado en el apartado 2.1 *Escribir a mano*, p. 61.

7__ En el capítulo 6, *Per speculum in aenigmate*, en el subapartado 6.2.1 *El bucle como eterno retorno*, hablamos del *eterno retorno* como idea que podemos vincular con el concepto de infinito y con el bucle videográfico.

En este sentido, como ya hemos referido anteriormente, Maurice Blanchot (1992) habla de que el autor está llamado a repetir sin descanso, una y otra vez, los mismos temas, vinculando su labor a lo *incesante* y lo *interminable*, como un *continuum* que trata de calmar una necesidad interior que nunca halla fin. Dice, “lo que ya siempre fue dicho, no puede dejar de decir y no puede ser entendido.” (Blanchot, 1992, p. 45). En este sentido, la obra es un círculo que gira sin parar, donde lo importante no es lo que ya se ha dicho, sino la necesidad de hablar cuando aun se ha dicho todo. Porque en su redundancia es posible que se nos presente la mejor de las explicaciones, hallando, cada vez, una nueva connotación que se nos había escapado.

En esta línea, el crítico y comisario independiente Peio Aguirre (Vizcaya, 1972) dice que es imprescindible “Repetir para saber” (Aguirre, 2016, p. 24). Comprendiendo que la repetición no es exactamente el regreso de lo mismo, sino de lo diferente. Cada vez que hacemos algo, lo hacemos de forma distinta. Aunque aparentemente nos resulte semejante o similar, el resultado es cambiante. Al respecto, la artista Dora García (Valladolid, 1965) nos recuerda en uno de sus textos una cita de Heráclito (Éfeso, 540 a. C.-480 a. C.), “ningún hombre se baña dos veces en el mismo río” (en García, 2018, p. 148). De igual forma, ningún hombre escribe dos veces la misma frase con el mismo sentido, sobre todo si esta frase es manuscrita.

La repetición es una manera de crear. Cuando absorbemos y aplicamos esta estrategia, ponemos en juego una serie de conceptos con los que se liga nuestra producción. En primer lugar, nos hacemos eco de una metáfora con la que repetimos aquello que percibimos de modo natural. Es decir, lo natural en la vida es que se repitan sin descanso la sucesión de días y noches, de estaciones del año, de comidas y excreciones. En primera instancia, la repetición es un principio de nuestra cultura, recreando ciclos cósmicos, que están por encima de nosotros y en nosotros. En segundo lugar, estamos desarrollando una actuación nemotécnica, según la cual, como en el castigo, grabamos un mensaje en una superficie cualquiera, pero también en nuestro cerebro, con la vocación de inocular un mensaje escogido. En tercer lugar, se aprecia un ejercicio de reafirmación, de perpetuación conceptual. La reiteración de una misma palabra o frase lleva a desgastar su sentido, a multiplicarlo, a agotarlo. A hacerlo complejo.

Las letras se acumulan para hablar de esa necesidad de realizar preguntas al propio lenguaje, con una clara disposición por revelar los mecanismos que lo mantienen en pie y pervirtiendo de un modo relativamente sencillo esa serie de convenciones que aceptamos sin reparos. En este sentido, las *letanías* evidencian el desorden mental de un estado permanente de incertidumbre hacia la palabra. El lenguaje se vulnera y distorsiona, sumándose y duplicándose, en una reflexión sobre lo artístico y lo textual.

Aquí la paradoja consiste en que, aunque el texto esté alterado o encriptado, el título, como aquello que designa, se convierte en la obra misma. Salvando la distancia que se establece cuando el título precede a la obra, en el uso que nosotros le damos, esta esfera temporal se reconcilia con la obra misma, haciendo que emerja y aparezca, como imagen, justo aquello que anuncia. En la repetición de una proposición que da nombre encontramos una motivación, y el espectador es capaz de hallar la resolución. Acometiendo aquello que aconseja Blanchot (1987, p. 39), Artaud, Derrida y

Burroughs, multiplicamos las palabras hasta la extenuación con el pretexto de corromperlas. Para terminar de enredarlo, siguiendo una especie de lógica de la impenetrabilidad, los títulos, además, incorporan en su concepción recursos como la anáfora, la metonimia o la polisemia, para crear ambigüedades o contradicciones que agregan desconcierto.

Nuestro *modus operandi* hace que la *letanía*, inserta sobre una gran cantidad de superficies, responda como un huésped efímero, como un parásito que se extiende por aquello que toca, invadiendo su aspecto habitual, conquistándolo, cubriéndolo, minándolo, cambiándolo, al menos, de forma temporal. De este modo, el lenguaje se torna una cortina, una causa combinatoria, que busca romper y recomponer con un texto que remite a una red. Una red que divide en dos la obra, convirtiéndola verbal y visualmente en un ente disléxico.

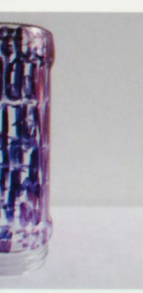


Fig. 39a y 39b__ A la altura de las circunstancias, 2014, Espacio OTR, Madrid.

Como hemos adelantado, estas características se vinculan con la primera etapa de nuestra serie *letanías*, ejecutando intervenciones e instalaciones estrictamente con rotulador negro en espacios expositivos y también en espacios domésticos. Durante el desarrollo de nuestra investigación artística, nos percatamos de que nuestra escritura constante produce un tipo de textura muy peculiar como resultado, sin que lo formal eclipse las motivaciones conceptuales. Atraídos por este tipo de entramado, nos aventuramos a buscar otro tipo de soluciones con nuevos materiales. En nuestro Trabajo Fin de Máster, titulado *La palabra al revés: repetición y exclusión*⁸ (2016), exponemos con precisión nuestros primeros trabajos y la investigación plástica y formal desarrollada durante el Máster de Producción Artística que cursamos en la Universitat Politècnica de València. Una selección que cuenta con cincuenta obras que se realizan sobre los cristales de puertas, ventanas o lámparas, sobre la superficie de distintos tarros de conserva, sobre plásticos, sobre espejos, sobre platinas, incluso sobre la pared o el vinilo, saltando en todo momento del espacio privado al espacio público. A esta serie de obras añadimos un conjunto de performances donde el cuerpo, como contenedor de la palabra, se presenta como portador, creador y destructor del texto. Para finalizar presentamos dos vídeos que retoman esta metodología de la repetición.

En el próximo capítulo comprobaremos el modo en el que todas estas aportaciones teóricas y conceptuales se ponen al servicio de una metodología muy propia con la que nos permitimos, de pronto, jugar formalmente, alejándonos del sobrio negro.

8__ Trabajo dirigido por José Francisco Romero Gómez y Martina Botella Mestres.



Análisis de *Letanías*. Antecedentes. Instalaciones

CAPÍTULO 4

Nuestro interés con esta tesis doctoral no es recordar ni seguir profundizando en estos proyectos, sino retomar el momento en el que los dejamos, justo cuando finalizamos el máster, para exponer el estado actual. Para ello, volvemos al preciso instante en el que, consideramos, se produce un salto cualitativo. Debido a que incorporamos color y combinamos las distintas técnicas experimentadas hasta entonces bajo una misma mirada integradora. Como resultado obtenemos instalaciones que mezclan distintos materiales y medios para crear un palimpsesto meta-referencial.

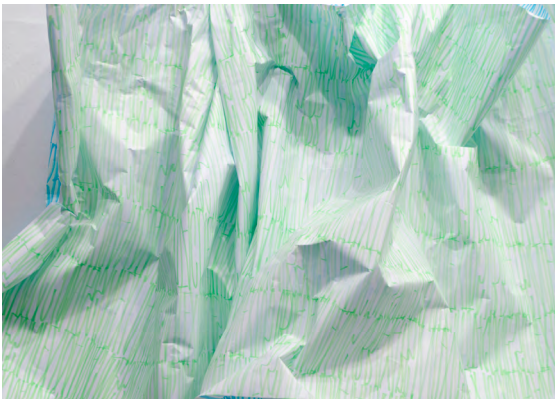
En 2016, del 24 de junio al 31 de agosto, realizamos la exposición individual *Noli me legere* en la Sala de Arte Contemporáneo de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife. Citando a Maurice Blanchot (1992), “Noli me legere” hace referencia a la imposibilidad que siente todo autor al leer su propia obra. Ya lo enunciamos al principio de esta primera parte, cuando el escritor retoma el texto, es incapaz de leerlo, su cabeza lucha por volver a escribirlo, buscando aquello que ahora quiere cambiar, aquello que se puede corregir o decir mejor. De modo que el escritor, y por extensión, todo creador, nunca sabe si la obra está terminada o, como ya hemos dicho, está condenado a re-hacerla de forma continua. Una obsesión, incesante e interminable, que lo conduce hacia una ceguera de la cual no puede deshacerse jamás. Aquí el problema reside en que esta dificultad, por ende, se transfiere a todo aquel que luego contempla la obra, entendiendo que la obra siempre está por definir, por acabar. Por tanto, el discurso, tal y como se trata de emitir, permanece constantemente inconcluso.

De ahí que recuperemos ideas, objetos y maneras de hacer, para solaparlas, en un ejercicio visual que oculta y muestra una acumulación donde lo importante ya no son los textos, sino el propio soporte.¹ Generamos con ello un nuevo lenguaje en el que la superposición, el entrelazamiento, la estratificación se dan cita en una combinación visual totalmente nueva y fragmentaria. Una estructura que nos remite a una relación intermitente y caótica, que busca un cierto equilibrio de formas, materiales y colores en su combinatoria. Las piezas se disgregan y expanden, para luego ser acumuladas por alguno de sus lados, como si no cupiesen en el espacio y su presentación se forzase.

1__ Simón Marchán Fiz (2001) describe el palimpsesto como una técnica medieval que confiere más valor al soporte (el pergamino) que a la inscripción original.

Siguiendo esta idea de palimpsesto, montamos una exposición en la que presentamos una gran variedad de instalaciones que dividimos en dos bloques temáticos. En el primer bloque, el que se corresponde a este capítulo, presentamos obras de nueva producción donde los materiales y el color son los protagonistas. Cinco instalaciones interconectadas que beben de todo nuestro lenguaje artístico para enseñar y disponer nuevas relaciones. En el segundo bloque, el que expondremos en el próximo capítulo, desarrollamos un espacio dedicado a la presentación videográfica de performances realizadas en torno a las *letanías*. Estos registros se acompañan, en prácticamente todos los casos, con los residuos de dichas acciones, estableciendo una serie de instalaciones que en este caso no se solapan visualmente, pero sí a nivel sonoro, generando una sinfonía particular, acotada a un espacio temporal concreto. Así, el murmullo de verbos y ruidos se convierte en un acompañamiento donde sólo acercándose, el espectador es capaz de discernir qué audio pertenece a qué metraje.

Explicado esto, procedemos a exponer brevemente las propuestas del primer bloque.



Subrayar sin texto

La primera pieza que se encuentra el espectador nada más entrar es *Subrayar sin texto* (2016). Una instalación que conjuga papel kraft, una malla construida con silicona termofusible y un cristal. Sobre papel kraft blanco escribimos, con subrayador verde por una cara y subrayador azul por la otra, la frase que da título, "SUBRAYAR SIN TEXTO". Si el marcador sirve para resaltar parte del contenido de un escrito, parece una contradicción, o una paradoja, no resaltar ningún texto, sino usar esta herramienta para elaborar un documento de exceso e inutilidad. Este papel, de 1m de alto, dispone de más de 10m de longitud. En su cara frontal se nos presenta el texto, escrito al derecho pero colocado boca abajo. El papel, por su lado izquierdo se acumula y se arruga para que quepa en la sala. Gracias a los pliegues, se consigue ver la cara azul, escrita al revés, también boca abajo. En su extremo derecho colocamos, sobresaliendo unos centímetros, un cristal de 170x74cm, que se apoya directamente en el suelo. Este cristal presenta escrito del revés, con rotulador dorado, la oración "LO QUE HAY DEBAJO". Encima de ambos situamos la pieza *No soy una telaraña* (2015), una red realizada con silicona termofusible que cuenta con 133x105cm. En este caso, el texto adquiere cuerpo por sí mismo. El material, flexible y brillante, se une para formar un cuerpo que se sujeta con unos pocos alfileres directamente sobre la pared. Esta última frase recalca la carga conceptual del trabajo por encima de su resultado formal.

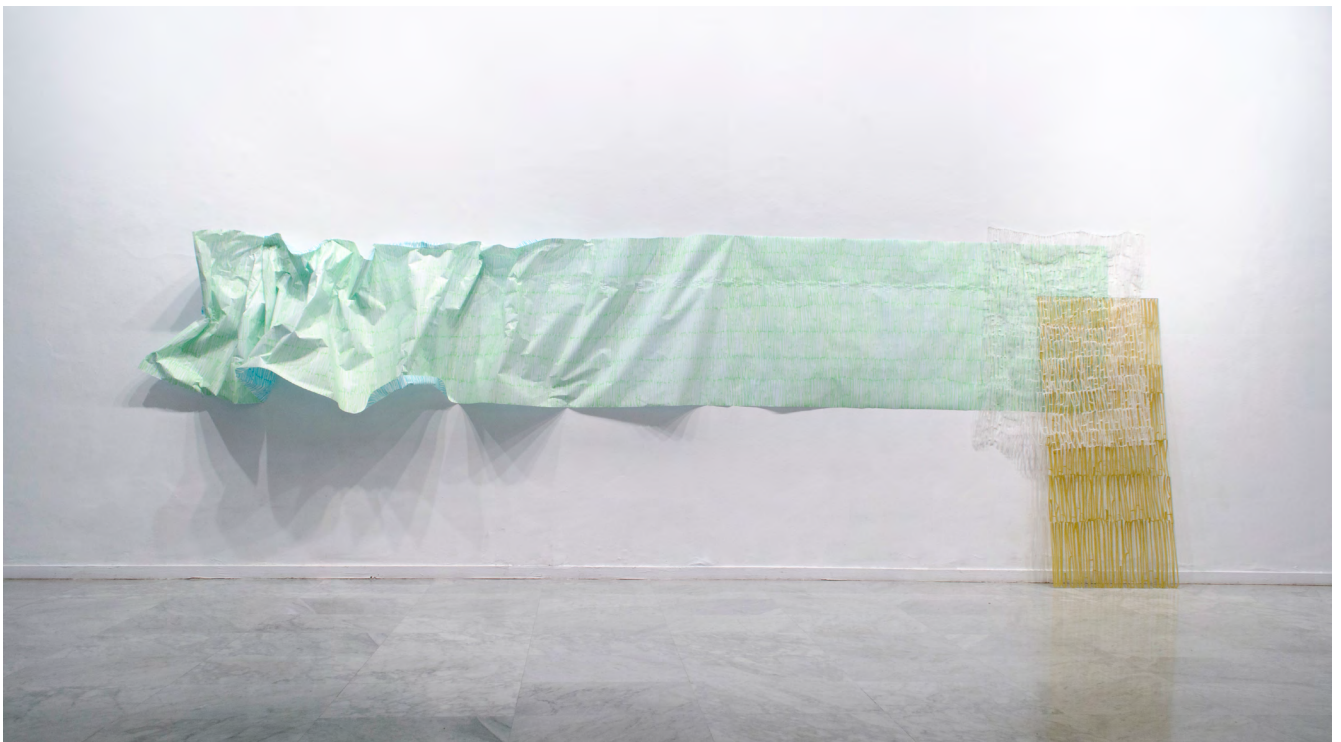


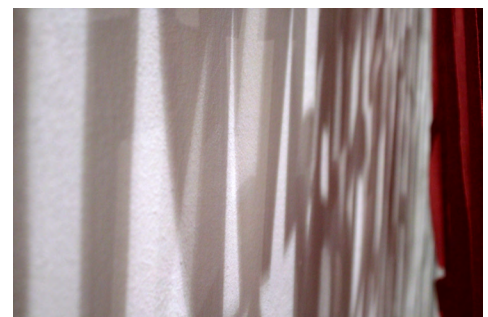
Fig. 40a, 40b y 40c__ *Subrayar sin texto*, 2016.

Fig. 41a, 41b y 41c__ *Bienvenido al reino*, 2016.



Bienvenido al reino

Si decimos que la primera pieza que forma parte de la muestra es *Subrayar sin texto*, es porque, nada más entrar en la sala, la encontramos a mano izquierda. Sin embargo, la obra con mayor presencia es *Bienvenido al reino* (2016), una instalación de grandes dimensiones que está en la pared frontal de la sala. En este caso, empleamos seis paños de fieltro de tres colores: rosa, gris y violeta. Del fieltro troquelamos las oquedades de las letras² para construir una cortina de más de seis metros de altura. El fieltro rosa lo intervenimos, en puntos estratégicos, con espray rosa; el gris, con espray plateado; y el violeta, con espray negro. Anclamos los fieltros con clavos sin cabeza. Cada paño se ubica a una altura distinta, y se solapa unos centímetros con su precedente a la izquierda, llegando a abarcar 4,8m de ancho. Con esta disposición generamos una sensación de variabilidad visualmente inestable. En el suelo se acumulan, arrugados, los sobrantes del fieltro. En su lado izquierdo, encima de la tela rosa, colocamos un monitor de tubo en el cual reproducimos *tok*³ (2016), un vídeo monocanal, a color y con sonido, de 9 minutos y medio, en el cual una boca desenfocada no para de hablar, sin que se escuche ninguna palabra. El sonido fonético se ha omitido para incorporar una serie de ruidos bucales que nos remiten a la sonoridad de la boca al pronunciar cada letra. Saliva, aperturas y oclusiones, deslizamientos de lengua. Es este un lenguaje sonoro-corporal, donde la imagen se difumina con tal de que el espectador preste atención a la experiencia auditiva que hemos creado para él.



2__ Este sistema es el que luego aplicaremos en las guirnaldas de la exposición *La fiesta no es para todos*.

3__ Se puede visualizar en <https://vimeo.com/169818214> (consultado el 24 de diciembre de 2020).

Este vídeo lo reaprovechamos para proyectarlo, a solas, en una esquina, en nuestra exposición individual *lettera morta*, que tiene lugar del 17 de noviembre al 16 de diciembre de 2016 en el Centro de Artes Plásticas del Cabildo de Gran Canaria (Las Palmas de Gran Canaria).

No tanta luz

En nuestra serie *letanías*, cuando intervenimos un espacio doméstico, documentamos la escena en tres momentos distintos del día –la mañana, el mediodía y la noche–, para registrar cómo afectan los cambios lumínicos sobre la misma. En 2016, con *No tanta luz*, comenzamos una línea de trabajo fotográfico en la cual, tras imprimir las imágenes y enmarcarlas, escribimos una nueva frase encima del cristal. Construida con rotulador de tiza de color, esta *letanía* entra en diálogo con la registrada en las fotografías. O bien potencia el mensaje original, generando nuevas asociaciones, o bien lo niega, con el objetivo de velar y confundir. El mensaje también se engarza, escrito al derecho o al revés.

En este caso, intervenimos con rotulador rojo el cristal del tríptico *un Patio de luces* (2014), escribiendo al revés “NO TANTA LUZ”, en un ejercicio de ocultamiento o anulación, que empaña y vela justo lo que hay debajo, a modo de interferencia.

Esta manera de dibujar sobre el cristal de la fotografía supone convertirla en una pieza única. Con el paso del tiempo se desgastará el rotulador de tiza, e irá mostrando la imagen que hay debajo, en un proceso de revelamiento por deterioro que transformará la obra a lo largo de los años.



Fig. 42__ *No tanta luz*, 2016.

Cubrir

La tercera gran instalación que presentamos es *Cubrir* (2016). Sobre la pared colocamos 50 imágenes de la serie fotográfica *El contenido inverso* (2013), la cual consiste en una sucesión de tarros de cristal,⁴ de distintos tamaños y formas, escritos en su superficie con rotulador negro. A cada bote le dedicamos una frase propia, como, por ejemplo, “LA MEMORIA ES UN ARMA”, “TODOS MIS PENSAMIENTOS RECURRENTE”, “DEL PASADO NO SE VIVE”, “LA ETERNA ESPERA” o “NO HAGAS PREGUNTAS”. Así como el texto está invertido, también invertimos el objeto, con el fin de reivindicar un espacio propio –a veces grande, otras muy pequeño– para cada uno de esos pensamientos, como si los encerrásemos en su interior. En *Cubrir* creamos trece columnas y cuatro filas del conjunto de impresiones digitales sobre papel de algodón de 30x30cm. Esta distribución hace que la última fila no cuente con imagen en sus tres últimas columnas. Sobre las dos columnas de la derecha situamos dos plásticos transparentes, de 1,5x2,75cm, intervenidos con rotulador violeta. En ellos se reproduce el mensaje “CUBRIR DE VIOLETA”. Anclamos con clavos sin cabeza por cuatro puntos el primer paño de plástico, arrugándolo sutilmente, y permitiendo que toque el suelo apenas 15cm. Encima del primer plástico, situamos también el segundo. En este caso, el plástico queda más holgado, para crear volumen. Sobre ambos plásticos ubicamos un marco blanco de 230x20cm que contiene una pieza de papel aluminio, o platina,⁵ intervenida con máquina de escribir.

La primera vez que realizamos piezas con platinas es en 2013, en nuestra muestra individual *196 títulos* (2013) [Fig. 37], que tiene lugar en el patio de la Biblioteca Municipal de La Laguna (Tenerife). Precisamente este es el primer momento en el que hacemos una exposición sobre la serie que nos ocupa. Para no extendernos más,⁶ diremos que en esta primera ocasión no reproducimos una única frase, tan siquiera una secuencia de frases o títulos, sino un conjunto de relatos de producción propia, para ser más concretos, 231, de los cuales 196 disponen de título. Estos relatos se compactan para inscribirse con rotulador negro en dos de las cuatro caras acristaladas del claustro del edificio. Como acompañamiento, realizamos una serie de piezas que cuentan con 21cm de ancho y distintas longitudes. En ellas estampamos las tipos de una máquina de escribir, sin espacios ni signos de puntuación, guardando unos márgenes que bien pueden remitir a los de una página de libro. Esta manera de estampar tipografía sobre un material reflectante nos sirve como posible solución ante la codificación que presentamos. El espejo nos ayuda a ver al derecho lo que en principio se nos presenta al revés, como los manuscritos de Leonardo da Vinci (Italia, 1452-1519).

4__ Cuando terminamos de intervenir en los cristales de nuestro hogar: ventanas, puertas, mamparas, lámparas, incluso en el ojo de la lavadora o la puerta del microondas, de pronto nos quedamos sin superficies en las que poder seguir creando nuevas *letanías*. Es en ese momento cuando aparece el tarro de conserva como una superficie con la que poder seguir trabajando.

5__ A este conjunto de piezas nosotros las llamamos *platinas*.

6__ Si se desea leer más al respecto, se puede hallar una detallada descripción en nuestro citado Trabajo Fin de Máster de la Universitat Politècnica de València, *La palabra al revés: repetición y exclusión* (2016).

Durante nuestra investigación, hemos empleado este material, y otros que nos podían servir de forma similar, en múltiples ocasiones. En *Cubrir*, la platina cuenta con 8cm de ancho y 350cm de longitud. Dentro de un marco mucho más bajo, la platina, en su parte inferior, se contrae y amontona, mostrando curiosas arrugas. El marco se sitúa encima de los dos plásticos. Para ello es necesario perforarlos. El conjunto, al igual que en los trabajos anteriores, además de combinar tres materiales distintos, la fotografía, la platina, el marco y el plástico, dibuja una línea horizontal cortada por uno de sus extremos. Con ello buscamos un equilibrio entre contrarios.

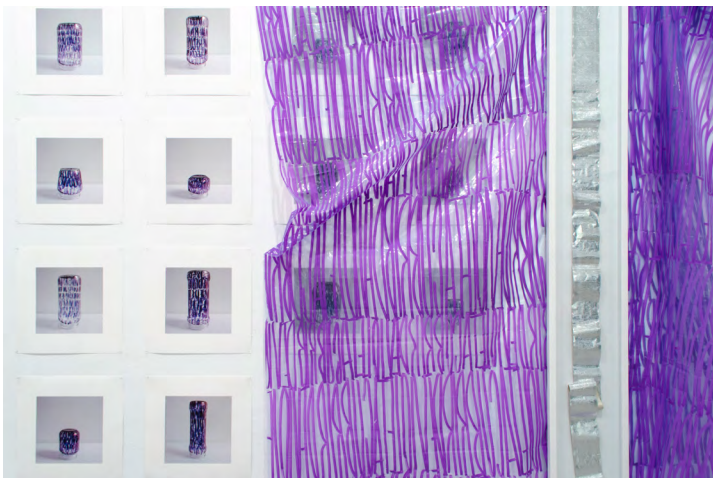




Fig. 43a, 43b y 43c__ *Cubrir*, 2016.

Entre líneas

Más adelante, encontramos *Entre líneas* (2016), una videoinstalación en la cual se proyecta una imagen cambiante sobre cinco láminas de distintos tamaños que se distribuyen dentro de la cuadratura de la proyección, buscando una composición. Estos elementos nos recuerdan a la platina anteriormente vista, solo que, en ocasiones, se le incorpora una *letanía* encima. Este es el caso de la primera lámina que vemos a mano izquierda, empezando por arriba. Es una lámina de papel calco de color negro, de 27x21cm, hendida con máquina de escribir e intervenida encima con rotulador negro. Escribimos a mano, en letras mayúsculas y al revés, el mismo título de la obra: "ENTRE LÍNEAS". Justo debajo de su esquina derecha, situamos un papel vegetal también intervenido con máquina de escribir. Este fragmento mide 39,8x8cm. También presenta una *letanía*, de color naranja, salvo que esta no se encuentra en su propia materia, sino en un folio, de mismo tamaño, que se halla debajo, aprovechándonos de la transparencia del material. A la izquierda, encontramos en primer lugar un plástico de 47x21cm. Luego, a la derecha, otro papel vegetal, solo que esta vez mucho más ancho, de 30,8x21 cm. Esta hoja ha sido intervenida también con rotulador naranja, esta vez sí, escribiendo justo encima del material. Debido a la humedad, el papel se ha enrollado. Nos beneficiamos de esta propensión para clavar el folio en dos puntos y que dos de sus esquinas se alejen de la pared. En último lugar, encima de esta última pieza, colocamos un papel de calco amarillo de 22x21cm. Todos estos elementos están intervenidos con máquina de escribir.

Encima de ellos se proyecta el vídeo monocal, en blanco y negro, *Llueve cada día*⁷ (2015). Aunque el vídeo cuenta con sonido, para la instalación lo hemos retirado.⁸ En la imagen, al empezar, aparece, con efecto de lluvia, una frase, la que da título, para a continuación desaparecer. Si en un principio aflora una sola oración sin espacios, luego afloran tres, luego nueve, luego dieciocho, y así exponencialmente, la frase surge una y otra vez solapándose. Después de cinco minutos, el exceso de texto superpuesto hace que la proyección quede totalmente en negro. Pocos segundos después, vuelve a comenzar el vídeo, solo que en esta ocasión la tipografía aparece en blanco. En bucle, la imagen pasa del blanco al negro, y del negro al blanco, sin final. El vídeo trata de mostrar un eterno fluir de información digital, como si de un proceso natural se tratase, poniendo en crisis el modo en el que estos datos se producen. La tipografía del vídeo es muy similar a la de las tipos estampadas en las láminas. Mientras los papeles presentan el texto al revés, el vídeo lo muestra al derecho, en un ejercicio barroco que ofrece distintos niveles de lectura que compiten entre sí y se confunden, revelándose y ocultándose por momentos.

7__ Se puede visualizar en <https://vimeo.com/manage/131709540/general> (consultado el 24 de diciembre de 2020).

8__ Consiste en un sonido natural de agua. Empieza con gotas y acaba con una gran tormenta y torrente.

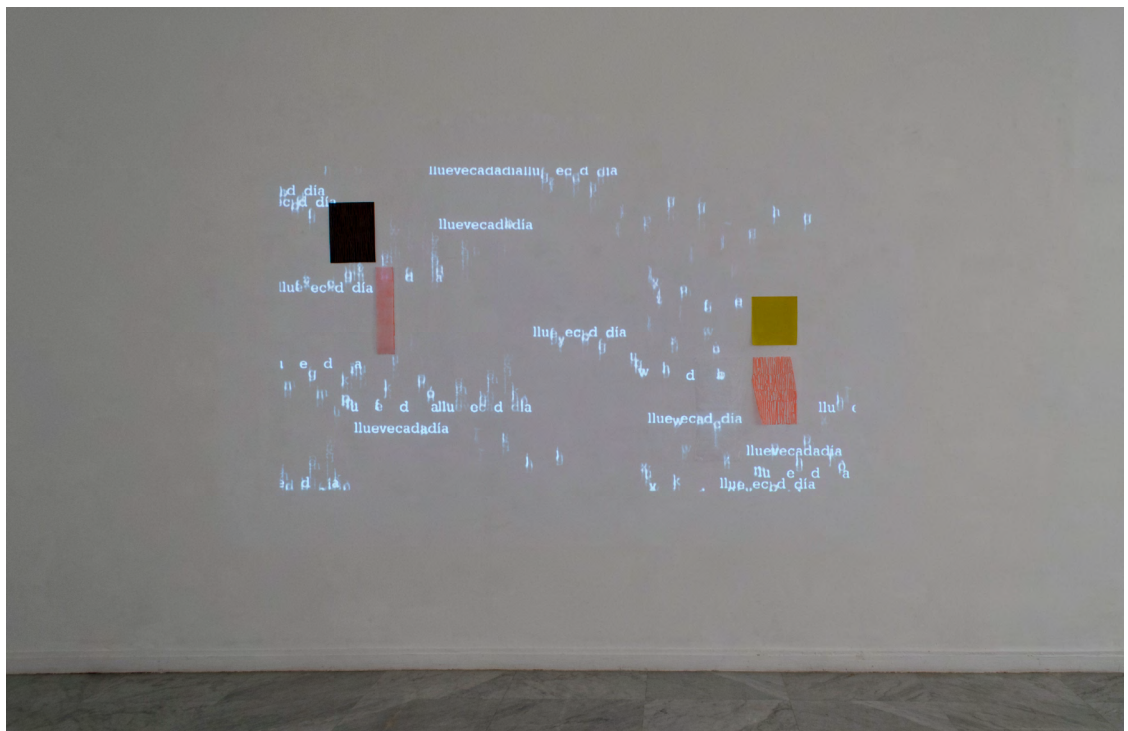
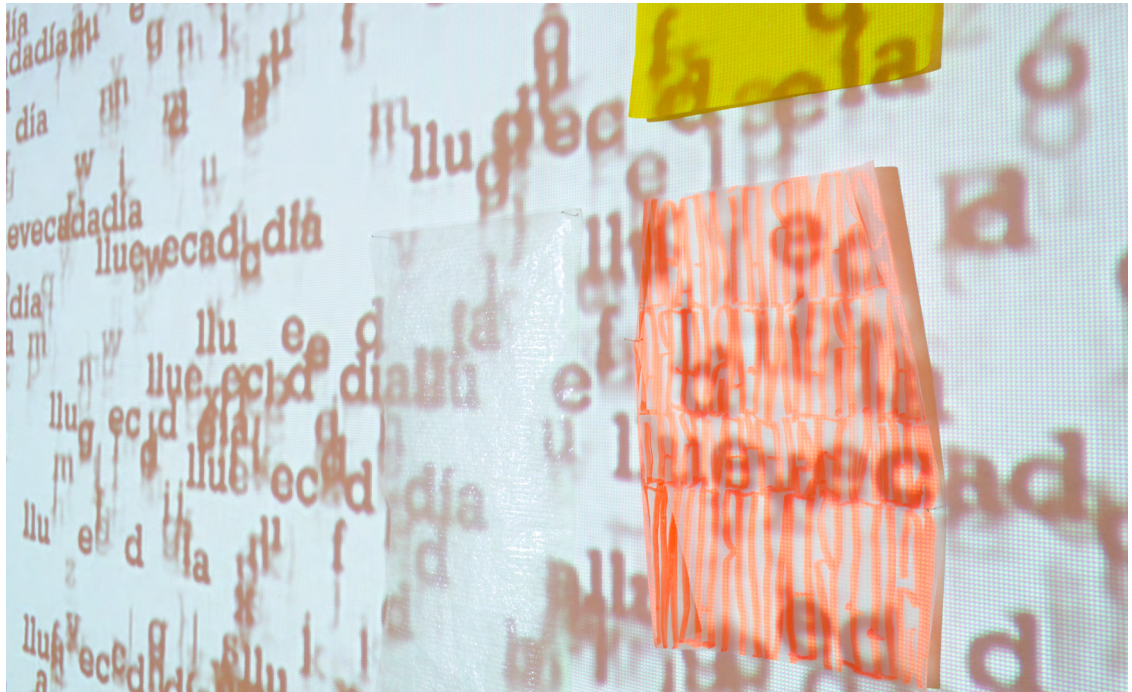


Fig. 44a y 44b__ *Entre líneas*, 2016.

Un apoyo

Justo frente a *Entre líneas*, se encuentra *Un apoyo* (2016), una instalación que consiste en un conjunto de elementos. El primero de ellos es la peana que sostiene el proyector del vídeo *Llueve cada día*. Esto supone que cuando el espectador pasa por delante, su sombra se proyecta, alterando el flujo de datos, e incorporando la imagen que falta sobre su cuerpo. Con esta ubicación conseguimos que el individuo forme, involuntariamente, parte de la proyección. Para relacionar *Entre líneas* con la peana blanca, de 90x45x45cm, intervenimos esta con rotulador negro, añadiendo una franja de rotulador naranja en su parte inferior. Aquí el color funciona como un nexo. Escribimos una y otra vez "UN APOYO", siempre del revés. Cerca, en la pared, colgamos dos papeles krafts, uno blanco y otro negro, de 1m de ancho cada uno. En ellos hemos escrito al revés con permanente negro: "FONDO PARA FIGURA". El papel blanco, más pequeño, queda oculto bajo el papel negro, con 2,2m de altura. Encima, situamos una delicada pieza hecha con cordones sintéticos amarillos. Anudamos los hilos para crear el texto "ENRÉDATE EN MÍ". Esta pieza, anclada con alfileres, se solapa unos pocos centímetros sobre la superficie negra para extenderse por la pared hacia la derecha. En la esquina, colocamos, descansando directamente en el suelo,⁹ la pieza *Ahora me ves ahora no me ves* (2016), un espejo de 74cm de diámetro, en el que hemos escrito en espiral, con rotulador plateado. Al emplear un material tan próximo a la naturaleza del espejo, la imagen se percibe fragmentada, como atravesada por una interrupción, generando cierta extrañeza.

Un apoyo es una interrelación de objetos casuales, que pretende equilibrar visualmente una composición. En este caso, más que contemplar una instalación *per se*, observamos un diálogo de piezas. De hecho, tras visitar esta propuesta años después, opinamos que quizás esta instalación, en el conjunto de la muestra, no fuese necesaria. Esta idea se funda en varios factores. En primer lugar, porque hay poca distancia respecto a *Entre líneas* y *Bienvenido al reino*. En segundo lugar, porque se emplaza en un tramo de muro corto para soportar tanto peso visual. Sin embargo, rescatamos varios aciertos: El resultado de escribir en negro sobre papel negro.¹⁰ La inestabilidad y delicadeza de la pieza hecha con hilos, creando una red de delgadas líneas quebradizas que se duplica con su sombra proyectada. Y la contundencia que conseguimos con el espejo situado en el suelo.

Esta es la última obra de la primera sala. Hasta el momento, todas las instalaciones que hemos visto son de nueva producción. A continuación nos adentramos en la segunda sala, que presenta una serie de performances convertidas en videoinstalaciones ideadas para ser expuestas. Aquí lo que nos interesa, como ya advertimos al principio de este capítulo, es crear un conjunto de obras que se suman a nivel sonoro.¹¹

9__ Para garantizar su apoyo y su inamovilidad le ponemos una gota de silicona en el punto de sujeción del piso.

10__ Aspecto que repetiremos en *El lector* (2018), obra incluida en esta tesis doctoral, en el capítulo con título homónimo.

11__ Principal motivo por el cual le retiramos el audio de *Llueve cada día*.



Fig. 45a, 45b y 45c__
Un apoyo, 2016.



Análisis de *Letanías*. Antecedentes. Performances

CAPÍTULO 5

Antes de dar paso a los casos de estudio, continuamos con el análisis de la exposición *Noli me legere* (2016). Si en el capítulo anterior, la primera sala se contempla como un espacio en el que ensayar un grupo de instalaciones que combinan distintos estratos de escritura en una experimentación formal con materiales y colores, en la segunda sala se presenta un conjunto de trabajos que tienen en común la recuperación de una acción postrera. Aquí la escritura se construye con rotulador negro, y hacia su final, con rotulador blanco, en una sobriedad y economía de recursos. Estas piezas nos sirven para hablar de las primeras manifestaciones producidas en la serie *letanías*. Salvo que en esta exposición adquieren una nueva apariencia museística, valiéndonos del registro videográfico y los residuos conservados.

El montaje que desarrollamos contempla cada una de las piezas como una isla que entra en conflicto y en diálogo con las otras a través del sonido. El volumen de cada videoinstalación se sube con la intención de generar una amalgama sonora, como eco del palimpsesto visual explorado en la primera sala.



El límite soy yo

Para esta videoinstalación situamos en el suelo un monitor y una peana de muy poca altura. Es la misma base que usamos en la performance con título homónimo. En el televisor se reproduce *El límite soy yo*¹ (2013), una acción que tiene lugar el 20 de septiembre de 2013 en la exposición *Crisis/Decadencia/Transformación*² (2013) en el Espacio Cultural El Tanque (Santa Cruz de Tenerife). Este momento performático está vinculado con la individual *196 títulos* (2013) [Fig. 37] a la que ya hemos hecho referencia. En el oscuro espacio de El Tanque, se ve una peana de 100x70x15cm forrada de moqueta negra, iluminada con un foco. Sobre la base descansan tres cristales de 50x50cm. Aparecemos en escena con unos vaqueros y una camiseta de tirantes blanca, nos sentamos en la base, cogemos uno de los cuadrados de cristal y escribimos en él "EL LÍMITE SOY YO", con nuestra peculiar metodología de trabajo. Escribimos al derecho, pero el espectador, desde el otro lado, ve el texto al revés. Según aparecen los trazos de escritura, estos proyectan una sombra sobre la pantalla de nuestra ropa clara. Una vez concluimos, cogemos otro cuadrado y escribimos "LA BARRERA SOY YO". Pasamos al tercer cuadrado y escribimos "EL MURO ESTÁ EN MÍ". Una vez concluimos, nos levantamos y colocamos los tres cristales sobre el pedestal. A continuación cogemos un martillo y golpeamos nueve veces los cristales, con tal de destruirlos. Con cada martillazo, saltan trozos de vidrio, resuena el eco del impacto en el espacio. Una vez hemos concluido, nos marchamos. Este es un gesto poético que, en apenas 15 minutos, pretende deshacerse del peso de aquello que enunciamos.

En la instalación *El límite soy yo* (2016),³ dentro de *Noli me legere*, intentamos reconstruir la colocación original de los cristales, valiéndonos de la documentación fotográfica que guardamos. Somos conscientes de que la reconstrucción de algo acaecido es un ejercicio en vano. No obstante, clasificamos los cristales por montañas, identificando el texto. Cuando logramos montar a duras penas parte de las superficies originales, dejamos los guantes –como en la acción abandonamos el martillo– sobre la base, como una invitación a que el espectador continúe aquello que nosotros no hemos podido.

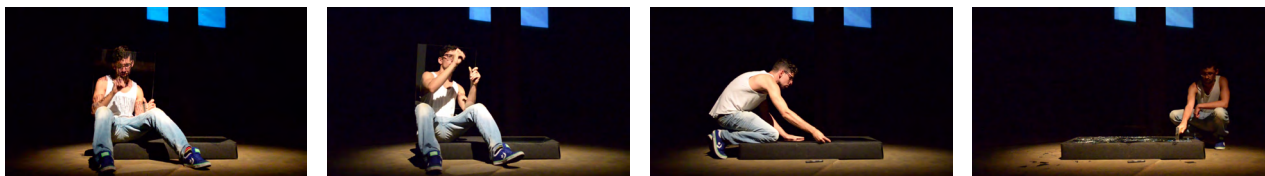


Fig. 46a, 46b, 46c y 46d__ *El límite soy yo*, vídeo, 2013.

1__ Se puede visualizar en <https://vimeo.com/75336606> (consultado el 24 de diciembre de 2020).

2__ Exposición que comisariamos junto a Dalia de la Rosa (San Cristóbal de La Laguna, 1983) como continuación del ciclo expositivo con título homónimo que tiene lugar en la Biblioteca Municipal de La Laguna (Tenerife). En el próximo capítulo, *Per speculum in aenigmate*, en el apartado 6.5 *Spoken word*, p. 220, hablando de la obra de la bailarina y matemática Judit Mendoza, ofrecemos más información.

3__ Téngase en cuenta que, aunque las performances son anteriores, la apariencia expositiva que adquieren las instalaciones se asume como de reciente producción.



Fig. 47a y 47b__ *El límite soy yo*, instalación, 2016.

Eco en 5 actos

Esta videoinstalación reproduce un vídeo en una pantalla plana ubicada en la pared. Justo enfrente están colados un conjunto de elementos: un cojín blanco forrado de plástico escrito, una bolsa de plástico, también escrita, que guarda una serie de palabras recortadas, y un atril de músico.

En el televisor se proyecta la acción *Eco en 5 actos*⁴ (2014), una performance que tiene lugar como actividad de la exposición *De manifiesto*⁵ (2014), en Solar (Santa Cruz de Tenerife). El tema de la muestra traza las fronteras entre lo público y lo privado. Como en ella se enseña una serie de cuerpos, nuestra propuesta parte de la necesidad de dar voz a esos individuos acallados, para que se inserten en el bullicio de la calle. Para ello realizamos un llamamiento por redes sociales titulado *Qué sobre Santa Cruz*, solicitando que aquellas personas que conocen la ciudad tinerfeña traduzcan sus sensaciones, sentimientos o pensamientos, cuando pasean por sus aceras, en palabras. Recibimos frases, pequeños relatos, poesías, palabras sueltas. Con todos ellos, recomponemos un nuevo texto donde se conjugan todas esas impresiones prestadas. Este texto lo escribimos al revés y lo reproducimos tipográficamente en una serie de folios. El día de la performance, colocamos un cojín de 65x65x15cm forrado con plástico. Este plástico incluye la frase manuscrita "LAS VOCES DE LOS OTROS A TRAVÉS DE MÍ". Frente a él situamos un atril con los folios que albergan nuestro texto. Al comenzar la acción, aparecemos descalzos, con vaqueros y camisa blanca, sujetando una bolsa de plástico de 18x12x4cm entre las manos. En la superficie de la bolsa hemos escrito a mano "VUESTRAS PALABRAS MIS PALABRAS". En su interior se guardan todas las palabras que hemos usado, impresas con tipografía. Nos arrodillamos sobre el almohadón, situamos en el pavimento, frente a nosotros, la bolsa, y le rendimos respeto, en lo que de pronto adquiere tintes de un acto ceremonial. A partir de ahí comenzamos a leer. El vacío, el aburrimiento y una fluidez atropellada se unen para elevar al mundo sonoro todas las cavilaciones que los otros nos han confiado. Durante cinco actos, que duran cerca de 15 minutos, no ocurre nada más, como relatan los textos que nos han llegado.

La instalación recupera estos elementos para conjugarlos y mostrarlos, de nuevo, convirtiéndose en una ausencia que nos recuerda lo acaecido con anterioridad.

4__ Se puede ver en <https://vimeo.com/93737890> (consultado el 24 de diciembre de 2020).

5__ Esta exhibición, abierta del 6 de marzo al 18 de mayo de 2014, está comisariada por Dalia de la Rosa. En ella participan los artistas canarios Laura Gherardi, Oliver Berhrmann y Acaymo S. Cuesta. Para más información, acudir a <http://solarizacion.org/de-manifiesto/> (consultada el 4 de enero de 2020).



Fig. 48a, 48b, 48c y 48d__
Eco en 5 actos, instalación, 2016.

No me olvides

*No me olvides*⁶ (2013) es un vídeo producido para participar en *Perpetuum mobile*, un proyecto comisariado por Dalia de la Rosa, tras ganar la convocatoria para comisarios de la *Room Art Fair #3*. La feria tiene lugar los días 23, 24 y 25 de noviembre de 2013 en el Hotel Praktik de Madrid. En la pantalla, en una mísera estancia que tiende al blanco y permanece vacía de contenido y de vida, se halla una cama. Sobre ella aparece nuestro cuerpo desnudo⁷ cubierto con un plástico, de 287x275cm, en el que hemos escrito a mano el título de la pieza. Durante 10 minutos permanecemos bajo esta especie de sudario artificial, sin movernos, como un cadáver. Apenas logramos respirar. El agobio que padecemos se muestra en el subir y bajar de nuestro pecho. Mientras la calidez de la piel viva permanece cubierta con un material frío, suena el tercer movimiento de la Segunda Sonata (la marcha fúnebre) de Frédéric Chopin (Polonia-Francia, 1810-1849). Es esta una súplica por no ser borrado, por evitar un fatídico desenlace que como seres humanos sabemos que no podemos eludir, incluso cuando al final replican las campanas.⁸

En *Noli me legere*, esta pieza simplemente se proyecta, sin necesidad de acompañarla con el sudario intervenido, porque preferimos, por el espacio y la correlación de piezas, no repetir recursos.

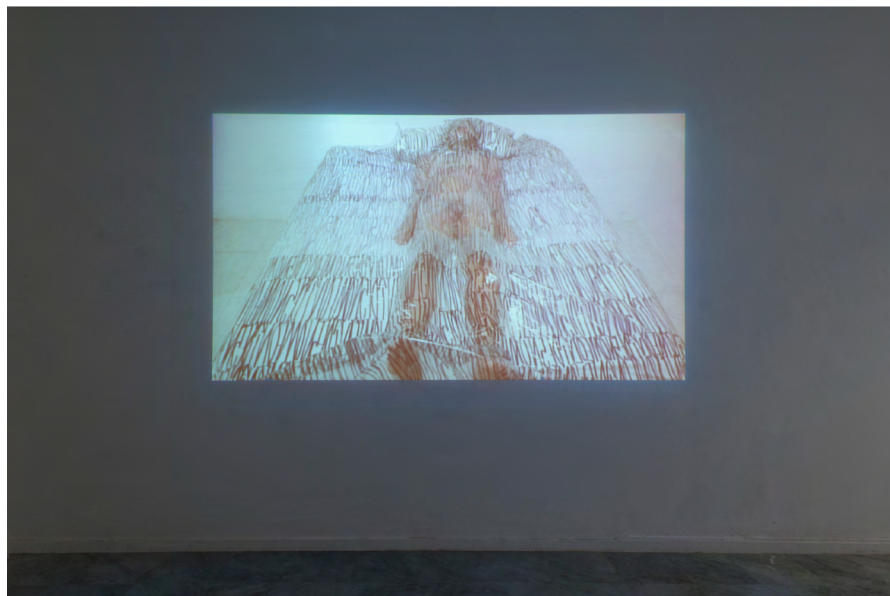


Fig. 49__ *No me olvides*, 2013.

6__ Se puede visualizar en <https://vimeo.com/manage/videos/75397103> (consultado el 24 de marzo de 2020).

7__ Otras piezas en la que trabajamos con la desnudez son *No he hecho la tarea* (2014), que explicaremos a continuación, y *Narciso* (2019), incluida como un capítulo con título homónimo en esta tesis doctoral.

8__ El hecho de que al final del vídeo repliquen las campanas es algo casual que suma contenido y dramatismo a la escena.

No he hecho la tarea

No he hecho la tarea (2016) es una instalación que parte de la acción con título homónimo que tiene lugar en el mes de diciembre de 2014 en el Máster de Producción Artística de la Universitat Politècnica de València, como ejercicio que hemos de entregar en la asignatura Claves del Discurso Artístico Contemporáneo impartida por José Francisco Romero Gómez y Marina Pastor Aguilar. En este caso, tras desechar todas las ideas que se nos ocurren, porque no nos convencen, decimos castigarnos por no ser mejores creadores. Escogemos la esquina del aula, en el suelo colocamos la *letanía* "NO HE HECHO LA TAREA" escrita sobre un plástico que acoplamos, arrugándolo, a la arquitectura. Sobre él, nos situamos de pie, completamente desnudos, mirando la pared, con el objetivo de que el castigo se intensifique. La pieza habla de aislamiento, vulnerabilidad, autismo y exposición al frío. Durante cuatro horas mantenemos nuestra punición sin verbalizar defensa de nuestro trabajo. Una vez concluye la clase, nos movemos y descubrimos que el texto se ha transferido a la planta de nuestros pies.

En la instalación (2016), situamos el plástico en una esquina, y en la pared, colocamos dos fotografías impresas sobre papel de 15x30cm cada una. En la pared izquierda, mostramos el primer momento, cuando estamos en la clase preparados para recibir a nuestros profesores y compañeros. En la pared derecha, justo a partir de la esquina inferior de la foto anterior, colocamos el momento final, cuando nos retiramos y nos damos cuenta de que el texto se ha grabado en nuestras plantas de los pies.

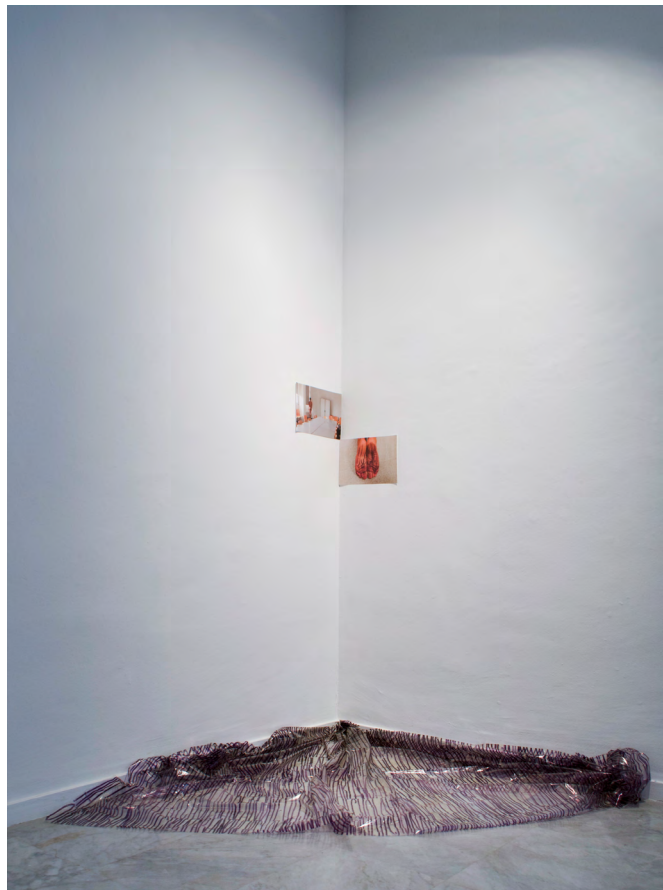


Fig. 50__

No me olvides, 2016.

lo non parlo italiano

Esta instalación remite a la acción que llevamos a cabo en *The Others Art Fair 15* (Turín, Italia), que tiene lugar en la ExCarcere Le Nuove, del 5 al 8 de noviembre de 2015. En la propuesta, inicialmente titulada *Il pozzo dei segreti* (*El pozo de los secretos*), colocamos, frente a una escalera de caracol que el público no puede transitar, una mesa, una máquina de escribir, una lámpara y dos taburetes. Iluminamos la escena con un foco azul. Durante 8 horas nos sentamos en uno de los taburetes, dispuestos a mecanografiar en una bobina de papel de aluminio de 8cm de ancho⁹ los secretos de aquellos asistentes que así lo deseen. Para ello colocamos en el suelo cartulinas blancas de formato DIN A4. En ellas hemos escrito a mano en tres idiomas, castellano, inglés e italiano, el mensaje “CUÉNTAME TUS SECRETOS”.

Si atendemos a la naturaleza del secreto, cuando se libera se produce una expiación personal en la cual uno exime sus culpas. No importa la persona a la que se confía, lo importante es el hecho de verbalizarlo, de sacarlo fuera. Nosotros nos presentamos como un catalizador que recibe confidencias, pero al igual que los otros, también guardamos un secreto. Mientras esperamos que alguien realice su confesión, tecleamos, una y otra vez, sin tinta, sobre papel aluminio, “lo non parlo italiano”¹⁰ (No hablo italiano). Cuando alguien se acerca, cambiamos la frase y mecanografiamos “Tell me your secrets”, pues el público se aproxima con el afán de descifrar qué escribimos. Muchos comprenden el mensaje en inglés, pocos descubren el secreto en italiano, y algunos se animan a arrimarse a nuestro oído para contarnos aquello que esconden con recelo, sin saber que la mayoría de las veces no les comprendemos, aunque tratamos de transcribir su voz fonéticamente. Por ello, su intimidad permanece en todo momento a salvo, aunque, eso sí, se completa el ejercicio que les alivia de carga y culpa. Según añadimos líneas a la bobina, las palabras se precipitan despacio por la escalera de caracol, en un descenso hacia lo recóndito, hacia el olvido.

Para la instalación, recuperamos una selección de 11 imágenes fotográficas de 10x15cm que muestran distintos instantes del encuentro. Las fijamos a la pared en una columna vertical con cita de doble cara pH neutro. A la derecha, de una ranura que realizamos en lo alto de la pared, sale la platina de la acción, para caer y amontonarse en el suelo. En su costado izquierdo se sitúan todos los carteles pisoteados de la performance.

9__ La misma bobina que hemos usado en *Cubrir* [Fig. 43].

10__ Este es el título de la pieza. Por este motivo no podemos inicialmente anunciar de este modo la performance. Sobre este asunto, en el que inicialmente programamos una pieza con un nombre y luego le ponemos otro, reflexionamos en el capítulo 9, *Narciso*.



Fig. 51a, 51b y 51c__
lo non parlo italiano, 2016.

Perpetuum mobile

Esta instalación recoge dos acciones que, al igual que *No me olvides*, ocurren en *La Room Art Fair #3*. Esta pieza toma el nombre de la muestra, *Perpetuum mobile*, cuya tesis ahonda en el vacío existencial que sufren los objetos una vez sus usuarios o propietarios desaparecen. El objeto, al verse despojado de la interacción con el sujeto, pierde el sentido de su ser. Ya no hay quien lo nombre, ni quien le dé valor, es un depositario de memoria apagado que permanece en un estado de letargo del que ya no se puede recuperar.

En este marco, realizamos dos performances idénticas. Le pedimos a nuestros compañeros de exposición, Adassa Santana y Josefran Santana, que se sienten cada uno en un sillón que previamente hemos forrado con plástico. Sobre esta superficie escribimos al revés con rotulador blanco una *letanía* relacionada con su trabajo. “ARRÓPAME UNA Y OTRA VÉZ” para Adassa, “LA CARTOGRAFÍA DEL RASTRO” para Josefran. Empezamos por la parte superior del mueble, y bajamos, renglón a renglón, siguiendo las agujas del reloj, hasta cubrir todo el envoltorio. Cada acción nos lleva una hora. Al finalizar, nuestros compañeros se levantan. En el espacio no escrito queda estampada la sombra de su cuerpo, como una forma latente que visibiliza la ausencia del sujeto. Un sujeto que ya no está, pero que el objeto ocupado no olvidará jamás.

En *Noli me legere* editamos la documentación de los vídeos para que *Arrópame una y otra vez*¹¹ (2013) transcurra en tiempo real, y el metraje de *La cartografía del rastro*¹² (2013) esté acelerado, durando poco más de 10 minutos. Cada vídeo se proyecta en un monitor de tubo de color gris oscuro. Estas pantallas se sitúan sobre una peana negra con unos 80cm de altura. Al lado de cada peana vertical, ubicamos otra base, también negra, de escasa altura. En ella colocamos el plástico resultante de la acción. La instalación dibuja una especie de cuadratura o círculo. Frente a cada monitor se halla el plástico de la acción opuesta, emparentando y alejando las dos propuestas, cuya principal diferencia se percibe en la distinción del tiempo de metraje.

Con esta descripción concluimos la visita a nuestra exposición *Noli me legere*, quizás nuestra muestra institucional más ambiciosa hasta la fecha.

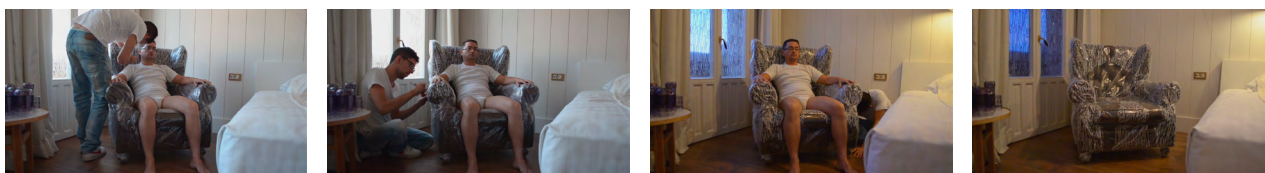


Fig. 52a, 52b, 52c y 52d__ *La cartografía del rastro*, 2013.

11__ Se puede visualizar, por cuestiones de espacio, fragmentado, en <https://vimeo.com/80898908> y <https://vimeo.com/81953616> (consultados el 24 de diciembre de 2020).

12__ Se puede ver en <https://vimeo.com/82551074> (consultado el 24 de diciembre de 2020).



Fig. 53a y 53b__ *Perpetuum mobile*, 2016.

Este primer bloque nos sirve como introducción a nuestra serie artística, *letanías*, iniciada en 2013. En *letanías* resulta de vital importancia el lenguaje y los modos que hallamos de trabajar con él. Generalmente empleamos el lenguaje escrito, compactándolo y codificándolo para generar lo que Antonin Artaud (1988, p. 58) llama *encantamiento*, o lo que nosotros denominaríamos *extrañamiento*. Un desplazamiento de la función comunicativa de la lengua para derivar la atención de los espectadores hacia los motivos por los cuales no se produce la comprensión. En nuestra obra, el lenguaje se condensa en una escritura acumulativa que se engarza para producir barreras. Si bien es cierto que a lo largo de los años nuestra producción ha ido evolucionando hacia otras soluciones creativas que beben directamente de este primer resultado, en el seno de nuestro trabajo siempre hay una reflexión en torno a las maneras en que nos comunicamos como individuos y como parte de una civilización.

Aquí, la palabra se visualiza como el núcleo o la célula de un organismo que se adapta a distintos espacios, cobrando múltiples motivaciones y temas, haciendo referencia a la arquitectura, al contexto, al objeto, al cuerpo y/o al espectador. Cuando escogemos el texto, en nuestra primera etapa, ponemos el acento en lo que surge de nuestra percepción personal. Este recurso es una respuesta honesta a nuestra manera de mirar el mundo. El inconveniente que hallamos, es que se queda en la esfera de lo auto-referencial. Debido a ello, progresivamente, nuestras propuestas se han ido sirviendo de palabras prestadas, ya sean de escritores, artistas, intelectuales y filósofos, para configurar otro cuerpo textual que nos permita tocar otras dimensiones de la vida y del conocimiento. Esta tesis doctoral es consecuencia de estas otras soluciones.

Lo que escribimos es tan importante como el modo en el que escribimos. En nuestra producción abarcamos los tres tipos de escritura que en el desarrollo del segundo capítulo hemos contemplado. Si bien en esta tesis doctoral la rotulación pasa desapercibida como medio característico de alguna de nuestras propuestas, en nuestra creación artística sí hemos producido grandes intervenciones con esta metodología –véase *MARICÓN*¹³ (2017) y *Referentes invertidos*¹⁴ (2018)–. En este mismo capítulo hemos presentado una rama de nuestro trabajo con tipografía. Durante años ha sido muy habitual que elaboremos piezas con máquina de escribir, remitiéndonos a un mecanismo ya obsoleto que vivencia la fabricación del texto, a golpe de tipo, en directo. De los medios digitales no podemos afirmar lo mismo. Aunque sobre la pantalla veamos la aparición de las palabras, como en el vídeo *Llueve cada día*,¹⁵ no es hasta que se proyecta con las dimensiones anheladas que la obra puede concebirse como concluida. Esta condición se comprende mejor al poner como ejemplo un texto que ha de ser impreso –como hemos visto en *Eco en 5 actos* [Fig. 48] veremos más adelante en *El lector*–.¹⁶ Quizás por eso la tipografía la tocamos de forma tangencial e instrumental, ya sea para acercarnos a la producción manual del mecanografiado, o facilitándonos la lectura y aproximándonos al mundo del libro.

13__ Para más información, visitar <http://joaquinartime.com/maricon> (consultado el 4 de enero de 2021).

14__ También en nuestra página web, en <http://joaquinartime.com/referentes-invertidos> (consultado el 4 de enero de 2021). Ambas obras se recogen en el ANEXO a final de este documento.

15__ Incluido en la instalación *Entre líneas* [Fig. 44].

16__ Capítulo incluido en esta investigación.

Sin duda, el eje que atraviesa nuestra labor es la necesidad de hacer con las manos. En este sentido, la escritura a mano tiene una importancia capital, siendo el ámbito en el que nuestra creación artística se ha movido más libremente, con una insistencia que se aproxima a un universo que habla de lo *interminable* y lo *incesante*, citando a Maurice Blanchot (1992). Esto se traduce en la reiteración de una frase que itera hasta la saciedad, aplicando mensajes cortos y directos que suelen guardar una ambigüedad significativa. Lo sencillo, con una repetición incansable, transmuta en complejo, velando y ocultando el lenguaje con una manera muy particular de presentarlo. Escribiendo en letras mayúsculas, sin signos de puntuación y del revés, sumando capas de dificultad a lo que ya de por sí confuso, en un juego barroco que recarga las complicaciones.

La elección de las letras mayúsculas se debe, en parte, porque con ellas potenciamos los significados, subrayando la importancia de aquello que escribimos. Pero también porque el empleo que hacemos de ellas nos permite alargar las líneas con mayor facilidad, en un ejercicio que no consiste exclusivamente en la repetición y la consecutiva memorización del texto, sino en un esfuerzo por abarcar el espacio en el que se insertan en el menor tiempo posible, generando una malla textual de aristas puntiagudas que nos remiten a un mundo tan frágil como agresivo. Deslizamos el rotulador sobre ventanas, puertas, muros, papeles, cristales, con el afán de recorrerlo y también de comprenderlo. Estableciendo una unión efímera, pero sólida, entre la frase y el lugar en el que se inserta. Esta aplicación técnica, en la cual la escritura se sobredimensiona y distorsiona, nos recuerda a los bombardeos de los grafiteros y su necesidad por formar parte de aquello que está a su alrededor. Nosotros emprendemos esta labor con una energía similar, como un acto que fagocita edificaciones institucionales –y las reconvierte en espacios expositivos–, salas de arte y nuestro propio domicilio. Una respuesta creativa que procede del ámbito del que partimos y al que pertenecemos.

En definitiva, la escritura manuscrita es nuestro principal recurso expresivo, como huella única de nuestra forma de hablar y de expresarnos. Es una extensión de nuestra mente y de nuestras habilidades manuales. A fin de cuentas, sustituimos el pincel de nuestra formación inicial por el bolígrafo, para escribir nuestras ideas sobre el espacio, estampando nuestro trazo, tan cargado de nosotros mismos.

La malla de texto engarzado se convierte formalmente en una textura que se extiende de forma ininteligible sobre múltiples superficies y materiales –como en la obra de Concha Jerez–, con un espíritu invasivo, casi viral (Burroughs), hasta llegar a convertirse ella misma en cuerpo –como las esculturas de Jaume Plensa–, pero sin aspirar a la figuración. Precisamente, percibimos que nuestra investigación artística se ha desarrollado con mayor profusión en relación a los materiales y a los formatos, sin renunciar a una cierta economía. Es más, consideramos que nuestro mayor acierto se vincula con la capacidad de aprovechar cada oportunidad para canalizar lo que tenemos a nuestro alcance y simplemente crear, independientemente de la perdurabilidad de los materiales y los soportes. De ahí que hayamos trabajado con máquina de escribir, con láminas de papel de aluminio, papel vegetal, papel de calco, con rotulador sobre fotografía, con silicona termofusible, con hilos, con tarros de conserva, etc., rescatando objetos de nuestra cotidianeidad para darles otro uso.

Pese a que nuestra práctica ha ido cambiando, aún se aprecia una investigación formal en relación a los materiales –el capítulo *La fiesta no es para todos* es un buen ejemplo de ello–, eso sí, poniendo los puntos de atención en una carga conceptual mucho más sólida.

Estimamos que esta evolución teórica y visual se produce después de cursar el Máster de Producción Artística en la Universitat Politècnica de València. Gracias a ello, contamos con los instrumentos adecuados para ejecutar los cambios necesarios en las claves discursivas que afectan a nuestro trabajo. *Noli me legere* es el primer producto de este cambio. Superamos la sobriedad inicial del rotulador negro para incorporar el color y permitimos jugar con los resultados creativos que hemos ido obteniendo a lo largo de tres años. De ahí que la exposición se divida en dos salas que muestran dos acercamientos diferentes. La primera sala se caracteriza por albergar instalaciones de nueva producción que solapan textos, a modo de palimpsesto, de distintas naturalezas y disciplinas, en un despliegue material atractivo por sus características y colores. La segunda sala, con elementos principalmente negros, rescata los registros y los residuos de nuestras performances pasadas para convertirlas en productos museísticos. Aquí el esfuerzo radica en tratar de transformar un medio en otro, sin traicionar la pieza original ni tampoco alejarse del espíritu de confusión lúdica de la primera sala. Es por eso que el sonido se amalgama en una masa sonora desconcertante.

En conclusión, la relevancia de esta revisión reside en que de esta forma podemos comprobar el modo en el que el trabajo ha progresado desde sus inicios hasta su estado actual, con la presentación de las propuestas que forman parte de esta tesis doctoral. La escritura, principalmente la escritura a mano, se concibe en esta primer parte como el elemento vehicular que atraviesa todas nuestras propuestas, para luego abrirse a distintas líneas de pensamiento. Así como la literatura abarca todas las disciplinas científicas, también se despliegan nuestros proyectos en múltiples direcciones y campos del saber, reforzando la idea de que todo arte implica un conocimiento holístico del mundo. Nuestro interés común es la atracción por la palabra, poniendo en crisis su facultad de significado para convertirla en un mero significante vacío dispuesto a ser llenado de todo contenido, o de ninguno.



PARTE II

La escritura como práctica artística

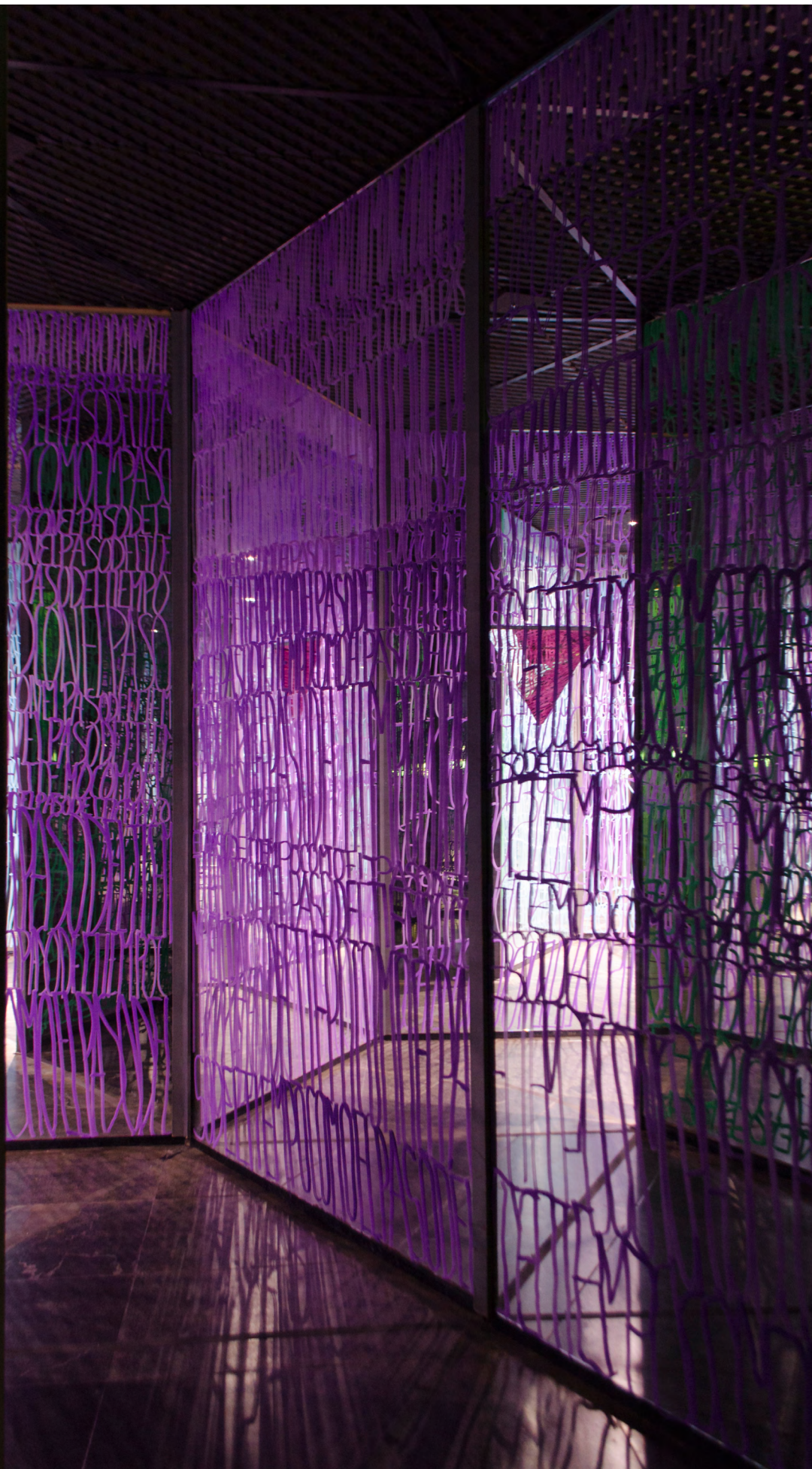
Análisis de obra

Instalaciones

En la primera parte, hemos hecho un análisis de los modos en los que los artistas afrontan la escritura desde las artes visuales, así como hemos presentado, a modo de antecedentes, la obra previa a esta tesis doctoral. A partir de este punto, abrimos dos apartados, siguiendo la metodología que hemos aplicado a la hora de explicar la exhibición *Noli me legere* (2016), para dividir por disciplinas, en dos partes, la producción artística que planteamos como casos de estudio. En esta segunda parte, nos detenemos en dos propuestas expositivas que destacan por su despliegue instalativo: *Per speculum in aenigmate* (2017) y *La fiesta no es para todos* (2019). En adelante, analizamos cada uno de los casos de estudio desgranando los temas con los que entran en contacto y vinculando las referencias con los tipos de escritura que se incorporan: la escritura a mano y la rotulación.

Recordamos que cada uno de estos casos de estudio se convierte por sí mismo en un capítulo. En el comienzo facilitamos la descripción que se halla en nuestra página web,¹ como primera aproximación o introducción a la materia. Luego desarrollamos una revisión profunda de referentes en torno a aquellos conceptos relevantes para nuestra producción artística. La selección de estos referentes manifiesta un estudio interesado en el que texto, palabra, escritura, lectura y habla son imprescindibles. Tras este análisis, como conclusión, exponemos nuestra obra artística, pudiendo el lector comprobar los modos en los que la investigación teórica permea en los resultados creativos propios.

1__ A saber: <https://joaquinartime.com> (consultado el 24 de febrero de 2021).



Per speculum in aenigmate

CAPÍTULO 6

Per speculum in aenigmate es una instalación en colaboración con Judit Mendoza. Con carácter multidisciplinar se aúnan arte, matemáticas, danza, *spoken word*, audio, performance y videodanza. Cuando esta bailarina y matemática me invitó a trabajar visualmente sobre el infinito dentro de su proyecto *Hilando el infinito*, supe que quería intervenir el Laberinto de Espejos del Museo de La Ciencia y el Cosmos (La Laguna, Tenerife), con la intención de que el reflejo de mi serie *letanías* se multiplicase a través de las oquedades de redes construidas con rotulador.

Las *letanías* se ponen al servicio de 6.600 cm de longitud (55 espejos de 120 cm de ancho x 220 cm de alto). Sólo la entrada es intervenida por mi mano. El interior del laberinto es construido gracias a siete talleres, de hora y cuarto de duración, que se imparten durante cuatro días. Participan más de 60 personas de distintas edades, estampando más de 60 caligrafías que ofrecen, con una misma metodología, una diversidad que se engarza con el concepto del infinito.

17 son las frases escogidas para convertirse en *letanías*. Estas frases salen de cuatro poemas que reflexionan sobre el infinito: el de Judit Mendoza, los de los dos cursos de *Hilando el infinito* y el mío. Los versos se distribuyen por el laberinto, asignándoles un campo de color concreto. El espejo frontal de entrada, es el comienzo; su opuesto, el final del poema, es la salida.

Para que se aprecie el reflejo de unas *letanías* dentro de las otras, como si en lugar de sobre el espejo, la *letanía* colgase por sí misma y dejase ver lo que hay detrás, pongo en práctica dos estrategias:

En primer lugar, uso cinco colores (rosa, violeta, azul, azul claro y verde) en campos de color de distinto tamaño. Estas medidas responden a los términos de una sucesión concreta, $a_n = 4n_2$, buscando, con la ayuda de Judit Mendoza, una ordenación lógica que es un resultado azaroso. De este modo, la *letanía* verde se refleja en la de enfrente, la azul, a su vez refleja dentro de sí la *letanía* azul que contiene la verde que refleja la azul, y así repetidamente, en un efecto inabarcable para la vista. Me sirvo de las interrupciones y los ángulos de los espejos para generar un amplio juego de colores en los que unos incluyen a los otros. Para el descanso del ojo, dejo dos silencios (espejos sin intervenir) en su interior.

En segundo lugar, manipulo la iluminación para generar un ambiente con luz tenue que potencie el reflejo. En dos puntos del interior situados en lados opuestos, no obstante, coloco una bombilla con más vatios, para que, al acceder al laberinto, la reverberación de un fondo iluminado llegue al espectador.

La instalación se completa con un audio. Judit Mendoza, haciendo uso de su formación como matemática, emplea permutaciones y números primos para traducir los versos en un nuevo lenguaje encriptado, el *idioma del infinito*. Después de trasladar nuestro poema a este idioma inventado, grabamos con nuestras voces un clip donde recitamos el poema. Primero uno, con un ritmo pausado. Luego el otro. Nos alternamos, pero paulatinamente las frecuencias de nuestras gargantas se solapan creando una intensidad sonora que se sitúa en uno de los silencios y reverbera en el laberinto como un eco.

6.1 Una colaboración con Judit Mendoza

Judit Mendoza (Santa Cruz de Tenerife, 1977) es doctora en Matemáticas por la Universidad de La Laguna. Actualmente es profesora de la misma universidad, en el Departamento de Economía, Contabilidad y Finanzas. Compagina la investigación y la docencia con una producción artística de carácter multidisciplinar, donde el baile, el canto y el *spoken word* cobran especial relevancia. En 2010 crea MoBBAA-Mujer en Movimiento,¹ un proyecto artístico en el que aborda propuestas escénicas donde la danza contemporánea, las matemáticas, la música, la voz, la palabra, y la videodanza se imbrican en una búsqueda expresiva. Un trabajo que parte desde lo femenino para abarcar diferentes niveles de sentido. Normalmente colabora con profesionales de otras disciplinas: músicos, videocreadores y artistas visuales.² En su colaboración, es partícipe y mediadora, adopta un rol de dirección, buscando un fin concreto, a la vez que ofrece a sus coadjutores total libertad en los procesos de producción. Deposita plena confianza en la profesionalidad de aquellos con los que trabaja, entendiendo la creación como un procedimiento abierto y mutable. De este modo, el resultado final se nutre de las aportaciones y experiencias de los otros, aportando numerosas capas de complejidad a la obra. Podríamos decir que una de las motivaciones de Judit Mendoza es colaborar con distintas personas, sabiendo que la pieza resultante variará siempre en función de los cuerpos e imaginarios que intervienen en la misma, siendo esta apertura la mayor de sus fortalezas.

En 2012 MoBBAA incluye por primera vez las matemáticas en una videodanza, *The Doors of Infinite*³ (*Las puertas del infinito*, 2012). Esta línea de trabajo se consolida con un proyecto artístico y de innovación educativa: *Hilando al Infinito* (2016). En él, se enseña matemáticas de un modo nuevo, poniendo en práctica una metodología donde se aprende haciendo a través de la danza y la videodanza. Se parte del concepto de infinito desde varios prismas, acentuando su relación con las matemáticas. Ven permutaciones, números primos, conjuntos de infinitos elementos, el conjunto vacío, la biyección, el fractal, las dimensiones y el cubo. Para luego proponer un ejercicio creativo en el que el alumno trabaja en grupo. El reto supone traducir lo aprendido, con una visión artística, en movimiento corporal. Y finalmente grabar una videodanza donde tan importantes son las matemáticas como las decisiones y aportaciones creativas. Una experiencia integral donde se aúnan sensibilidades afectivas e intelectuales (Mendoza Aguilar, 2016).

1__ Destacamos las presentaciones de sus trabajos: *Reploftid zap Pumsollablue* (Museo de las Ciencias y el Cosmos de Tenerife, 2017), *Resquintad zar Puitsimarchuit* (Museo de las Ciencias y el Cosmos de Tenerife, 2016), *E.G.O.* (Teatro Victoria Espacio Cultural, 2016), *Origen* (Festival Cuerpo y Poder, Madrid, 2015), *En el oasis* (Óxido Fest Madrid, 2014), *The Doors of Infinite* y *For Muriel* (Dance Screen with San Francisco Dance Film Festival, EE.UU., 2013), *Prayer* (Brisbane Emerging Art Festival, Australia, 2012). Apréciense que en los títulos hay *links* que nos dirigen a los teasers o las piezas completas. Se puede acceder a más información en su página web: <https://mobbbaa.com> (consultado el 3 de febrero de 2020).

2__ Músicos como el bajista Juan Antonio Mora, los productores Jose Guillén y Tony Peña, las pianistas Eva Garrucho y Anabel Fumero, el percusionista César Martín. Fotógrafos y videocreadores como Noelia Ramón, Jose Guillén, José Alberto Delgado, Pablo Durango, Zeben García y Julio García. O artistas visuales como Noelia Villena y nosotros mismos.

3__ Se puede ver en <https://vimeo.com/57465057> (consultado el 3 de febrero de 2020).

En primera instancia, tras unos conceptos filosóficos en relación al infinito, Judit Mendoza les pide a sus alumnos que mediten sobre lo que el infinito es para ellos, que lo plasmen en un papel para luego ponerlo en común. Una vez se tienen y leen todas las frases, se seleccionan y juntan por votación, obteniendo un nuevo texto, que la artista llama *poema*. Este poema se traduce mediante un algoritmo, el cual sustituye cada sílaba por otra inventada, produciendo un nuevo lenguaje totalmente ininteligible. Un viaje que se inicia desde lo comprensible para, a través del filtro de lo matemático, distorsionarlo. De este modo el alumno aprende a encriptar un mensaje mediante las matemáticas.

Posteriormente, se graba el poema en castellano y en el nuevo lenguaje, que podríamos denominar *idioma del infinito*. Esta grabación forma parte del ambiente sonoro de la videodanza última. Lo sonoro conduce al estudiante al movimiento, un movimiento que es traslación del texto original, del texto traducido y de la idea que se tiene sobre el infinito. Los gestos y desplazamientos que van surgiendo a lo largo de las jornadas del taller, se seleccionan y ordenan para obtener una coreografía que se filma en un escenario escogido por el grupo. Una vez las cámaras captan los movimientos, los alumnos tienen la oportunidad de participar en la toma de decisiones del montaje. Sin olvidar que Mendoza ejerce de directora, coordinadora y mediadora en todo momento, con el firme propósito de conseguir la videodanza y cumplir con las fechas. El último paso del taller consiste en presentar y defender el producto final en un acto público, donde, desde lo colectivo y lo individual, se habla del proceso de aprendizaje, de la nueva relación con las matemáticas, y las estrategias creativas que se han adquirido.

Resulta relevante explicar esta metodología de trabajo, porque es la que vivenciamos al trabajar con Judit Mendoza. A finales de 2016, después de presentar la primera edición de *Hilando al infinito* y haber participado en el *International Screendance Meeting* en Valencia (Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València, 2016), Mendoza nos propone realizar un trabajo conjunto donde se pudiesen dar cita su investigación en relación al concepto de infinito y nuestra serie *letanías*.⁴ Existen entre ambos proyectos puntos de conexión y analogías. Lo infinito se puede apreciar en la repetición incesante de unas mismas palabras escritas sin descanso, que se engarzan en un ejercicio obsesivo, sin fin. También se detecta un interés mutuo por el lenguaje y su encriptación formal, ya sea en lo escrito o en lo hablado. Una vez aceptamos, Mendoza nos solicita, como primera aproximación, que desarrollemos una reflexión en torno al infinito.

4__ Lo cierto es que ya se había producido una serie de acercamientos previos sin llegar a concretarse fecha alguna para una obra conjunta.

6.2 El infinito como punto de partida

Dentro de las complejidades que supone un concepto como el de infinito, vamos a tratar de abordar una aproximación al término desde tres acercamientos: filosófico, matemático y teológico. Nos centraremos especialmente en nociones matemáticas para a continuación ver ejemplos artísticos donde los creadores se sirven de secuencias de números infinitos o la lemniscata como signo gráfico para hablar de la inmensidad del cosmos. A continuación, acometeremos el estudio del *eterno retorno*, como una visión filosófica donde se vuelve siempre a lo mismo para relacionarlo con el bucle o *loop*, como dos elementos interconectados que emplean los artistas para exponer un *continuum* narrativo o no, donde la obra no tiene fin. Por último, tras desarrollar estas aproximaciones, para poner en valor si realmente nos hemos acercado a una definición de infinito, nos preguntamos si es posible acaso conocer el infinito. Esta engañosa pregunta nos da como resultado dos planteamientos que emplearemos en nuestra instalación artística.

¿Cómo pensar el infinito? Hecha la pregunta, lo que nos cuestionamos es si acaso es pensable. Si atendemos a lo que dice el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, hallamos múltiples acepciones como lo “que no tiene ni puede tener fin ni término”, lo “muy numeroso o enorme”, o “un lugar impreciso en su lejanía y su vaguedad”. Su acepción matemática nos dice: es un “valor mayor que cualquier cantidad asignable”.⁵ Entonces, el infinito se acerca a aquello inmenso, aquello incalculable, aquello que nunca terminaríamos de contar. En otras palabras, siempre será aquello mayor a todo lo que podamos imaginar. Eso lo convierte en un término inimaginable, siempre dos pasos por delante de lo que se pueda concebir.

El infinito ha causado una polémica sin igual en la historia de la humanidad, perpetuando una discusión entre matemáticos, filósofos y teólogos. Desde la esfera de la filosofía, los pensadores lo han abordado desde múltiples enfoques, explicándolo como algo indefinido que no tiene límites; algo negativo e incompleto;⁶ algo positivo y completo; una potencia que aún no es; o una potencia actual y dada. En cualquier caso, definirlo o no carece de sentido, porque es un elemento que no cuenta con referencias que se puedan explicitar o señalar. No obstante, desde los inicios de las culturas civilizadas se ha abordado el infinito. Por ejemplo, los textos homéricos ya incluyen la idea de lo infinitamente grande, como una extensión que se puede apreciar en lo temporal.

La eternidad es el primer concepto que se aproxima al infinito. Supone el origen de toda teogonía. Los dioses se conciben como seres inmortales y eternos. Entonces, vemos aquí, cómo se unen las creencias teológicas con las primeras ideas en torno a lo sempiterno e indestructible. El filósofo británico John Stuart Mackenzie⁷ (Reino Unido, 1860-1935) explica que esta unión se da de tres formas. La primera, concibiendo

5__ Acepciones extraídas de <https://dle.rae.es/infinito?m=form> (consultado el 3 de febrero de 2020).

6__ Continuando con esta idea de no tener límites.

7__ Aunque las aportaciones de Mackenzie no resultan especialmente nuevas para la filosofía, se considera un destacado miembro de la filosofía idealista británica.

aquello que se extiende infinitamente en el tiempo; la segunda, apuntado aquello que queda totalmente fuera del tiempo; y la tercera, como aquello que incluye el tiempo, trascendiéndolo (en Mondolfo, 1971, p. 45). En definitiva, en el tiempo, observado como un ciclo sin final, se percibe lo infinito. Este se visualiza en la forma geométrica del círculo. Al respecto, el pensador Rodolfo Mondolfo (Italia-Argentina, 1877-1976) añade, "el círculo se caracteriza por el retorno sobre sí mismo, que no sólo une el fin con el principio, sino que viene a constituir la negación de todo principio y todo fin" (Mondolfo 1971, p. 47). En esta infinitud del círculo se visualiza el tiempo y el movimiento eterno.

Lejos de la temporalidad, pero en la búsqueda de lo absoluto, el filósofo de la Grecia Clásica Parménides⁸ (Grecia, 530-515 a. C.) realiza una aproximación a una idea de Dios, al cual se refiere como el ser. Es lo "inengendrado" y lo "indestructible", aquello sin comienzo ni fin. De ahí que Parménides vaya más allá del círculo y asemeje esta noción de lo absoluto con una esfera perfecta, entendida esta como una superficie finita, o quizá infinita, pero cerrada. Con esta frase apuntamos a lo infinito que puede estar contenido en lo finito. Profundicemos un poco más. Pensemos que la superficie de una esfera es calculable, porque habla de un cuerpo concreto con un volumen definido, pero en el recorrido invisible de su piel, en sus direcciones sin rastro, se puede dar caminos si no infinitos, al menos no limitados. De forma imaginaria, se puede establecer un principio y un final, dos puntos escogidos al azar, pero habita en la elección arbitraria de estos puntos la imposibilidad de marcarlos como verdad. De ahí que se aprecie sobre la superficie finita de la esfera una aproximación al infinito. En relación a esta circularidad sin fin, Platón considera que el universo, como unidad, también es infinito, está inmerso en un proceso eterno en el que ni nace ni muere. La acción del Demiurgo⁹ aquí trasciende el propio tiempo para incluirlo dentro de sí. Son las cosas que viven en el mundo las que devienen finitas en su forma, mientras la energía ni se crea ni se destruye, tan solo se transforma.

No queremos con ello hacer una revisión histórica del concepto, sino apuntar a cómo desde los albores de las primeras civilizaciones ya los hombres se hacen preguntas a este respecto. Hemos visto aquí cómo el infinito se vincula irremediabilmente, en este contexto, con el pensamiento, la religión y las matemáticas, como tres ramas interconectadas que el infinito atraviesa. A medida que avanza la historia, estos campos se separan, fragmentando esta necesidad de entender el mundo como un todo unido, como un *continuum* imparable. Las bases científicas de las matemáticas se alejan irremediabilmente de las nociones de fe, al basarse en aproximaciones demostrables que más que explicar el mundo luchan por demostrarlo en sus teorías. Mientras las matemáticas se preocupan sobre el infinito, desde esta visión analítica y científica, la teología se ocupa de la eternidad como aspecto intrínseco de lo divino, y la filosofía atiende al pensamiento de aquello que afecta al sentido de la vida.

En gran parte, las matemáticas se fundamentan en el concepto de infinito. Por ejemplo,

8__ Aunque a nuestros días solo han llegado fragmentos de una de sus obras, es conocido por su concepción de *la vía de la verdad*, como atributo indestructible ajeno a la corrupción.

9__ Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, "En la filosofía platónica, divinidad que crea y armoniza el universo".

los números naturales son infinitos. Su contenido es tan inagotable como inabarcable. Se mueven en el mundo de lo indefinido, sin límites, como un proceso que nunca termina. Pero no sólo se aborda el infinito en esta secuencia de números, en absoluto. Vemos el infinito en la geometría,¹⁰ con el punto al infinito y el punto de fuga; en el análisis matemático, con los límites infinitos; en la teoría de conjuntos, con los números transfinitos, los ordinales infinitos, los cardinales infinitos; en las secuencias; en la banda de Möbius. Aquí no queremos tanto definir cada uno de estos conceptos como incidir en el potencial infinito que se encuentra en las matemáticas, donde la libertad del pensamiento se restringe a la posibilidad de ratificar el conocimiento.

¿Cómo afectan estas visiones matemáticas en torno al infinito en el arte? Vamos a rescatar aquí cuatro ejemplos que bien podrían funcionar como referentes para la obra de Judit Mendoza. Los dos primeros toman una secuencia de números para plasmar de forma visual la idea de infinito. Los dos últimos, se sirven del símbolo gráfico de la lemniscata,¹¹ o una aproximación a la banda de Möbius, para señalar esta noción de lo interminable.

Por ejemplo, entre octubre de 2019 y agosto de 2020 el Palacio de Velázquez del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS, Madrid) recoge la muestra individual de Mario Merz (Italia, 1925-2003), *Mario Merz. El tiempo es mudo*. Nos servimos de este integrante clave del Arte Povera que ha dedicado toda una vida a desarrollar una investigación en torno al glú¹² y a la serie Fibonacci,¹³ en una iteración incansable donde siempre aparecen las mismas cifras. Precisamente en esta muestra se exhibe *Fibonacci Napoli (Fabbrica a San Giovanni a Teduccio) (Fibonacci Nápoles [Fábrica en San Giovanni en Teduccio], 1971)*, un conjunto fotográfico en blanco y negro, que nos ayuda a explicar el modo en el que complejiza su uso. En primer término, en dirección contraria a la lectura, observamos una fotografía con un neón de color azul¹⁴ en su esquina derecha. Este tubo luminoso perfila un dígito que reitera el número de personas que presenta la imagen. Todas las imágenes son instantáneas de la misma estancia, un comedor repleto de mesas y sillas. Así como las cifras crecen, dirigiéndonos hacia la izquierda, dentro de la lógica Fibonacci, también lo hacen el número de personas en la imagen. Las dos primeras fotos sólo muestran una persona –con el número equivalente en su esquina superior derecha–. La tercera imagen, resultado de sumar los dos primeros dígitos (igual a 1 + 1), presenta dos personas. Esta se separa de la foto anterior el doble de espacio que las primeras. Y así sucesivamente hasta llegar a 55. Nótese aquí que Merz no sólo emplea el número en su representación signica, ni solo señala la cuantía de elementos con los que trabaja, también lo usa para distribuir la pieza en el espacio, en un ejercicio de redundancia, donde separa las imágenes en relación al número que representan dentro de la serie.

10__ En geometría, una línea recta tiene longitud infinita en sus dos extremos, puesto que ambas direcciones se pueden proyectar sin fin.

11__ Símbolo del infinito. Su representación es la siguiente: ∞ .

12__ Comienza a trabajar con esta forma en 1968. En esta estructura inestable, como hogar, refugio, cueva, arquitectura sin arquitecto, se manifiesta una relación entre el interior y el exterior como metáfora del espacio mental.

13__ Secuencia numérica que parte de 0 y 1 para obtener el siguiente término a partir de la suma de los dos anteriores. Lo cual hace que la sucesión se vea del siguiente modo: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144...

14__ Los neones que usa Merz son de color azul.

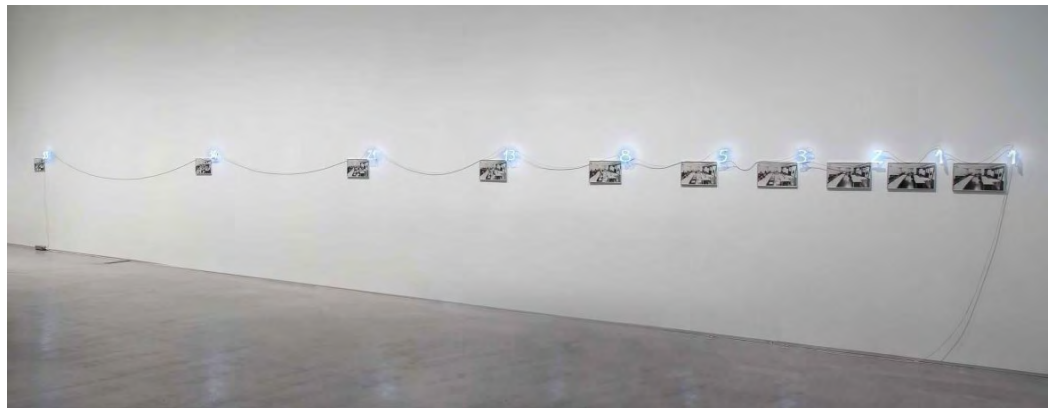


Fig. 54__ Mario Merz, *Fibonacci Napoli* (*Fabbrica a San Giovanni a Teduccio*), 1971.

Merz se obsesiona con los aspectos metafóricos de la serie Fibonacci al entrever un acercamiento metafórico del tiempo. Desde que la emplease por primera vez en 1969, siempre vuelve a ella, como número mágico que explica matemáticamente el patrón de crecimiento de algunos organismos vivos, como las plantas. Una progresión natural que se aproxima a lo social. A través de su distribución y ordenación lógica, percibe la energía inherente a la materia. Esta misma secuencia la podemos ver igualmente en *Piccolo caimano* (*Pequeño caimán*, 1979), donde los tubos fluorescentes azules siguen a un caimán disecado de pequeño tamaño; en *Iglou di Marisa* (1972), hecho con pequeños bloques de tela rellenos de goma espuma, es uno de los primeros iglús donde usa la serie de Fibonacci; en *Senza titolo* (*Triplo igloo*)¹⁵ (*Sin título [Triple iglú]*, 1984), tres iglús de cristal, uno dentro del otro, presentan en sus aristas los dígitos de la serie; en *Senza titolo* (*Sin título*, 1985), dos iglús contruidos solo con las aristas de hierro, uno dentro del otro, están cruzados por una larga hilera de periódicos apilados, sobre estos aparecen en neón grandes cifras de la serie de Fibonacci; algo similar ocurre en *Sentiero per qui* (*Camino por aquí*, 1986), una hilera de periódicos presentan los números de la secuencia, solo que en esta ocasión los números son menores y se dirigen a una construcción elaborada con listones de piedra y cristal; en *La goccia d'acqua* (*La gota de agua*, 1987), un iglú de cristal de 10 metros de diámetro distribuye los dígitos alrededor de su estructura; en *Tavolo a spirale* (*Mesa en espiral*, 1989), una mesa en espiral con manzanas distribuidas sobre su superficie crece en función a esta secuencia; en *Senza titolo* (*Sin título*, 1994), la secuencia desciende de lo alto de un iglú hecho con mármol hacia al suelo; en *Senza titolo* (*doppio Igloo di Porto*) (*Sin título [doble iglú de Oporto]*, 1994), presenta dos iglús, uno dentro del otro. El interno está elaborado por un grupo de ramas, el externo lo construye una estructura de varillas sobre la que descansa, en su punto más alto, un ciervo disecado con un número en neón azul, "10946", número perteneciente a la serie. Todos estos presentan distintos modos de creación partiendo de una misma cadena de elementos, donde el número Fibonacci se entremezcla con los iglús, en una experimentación profunda vinculada con la disposición y los materiales.

15__ Expuesta también en *¿Cuál es nuestro hogar?* en el IVAM (Valencia) del 16 de julio de 2020 al 31 de enero de 2021.



Fig. 55, 56 y 57__ Mario Merz, *La goccia d'acqua*, 1987, *Senza titolo (Triplo igloo)*, 1984 y *Senza titolo (doppio Igloo di Porto)*, 1994.

Otra artista que se preocupa muchísimo por los números y el infinito es Esther Ferrer (San Sebastián, 1937). Sus performances se relacionan con dos acepciones del verbo contar: contar como decir (contar una historia)¹⁶ y contar como calcular (contar números). En conexión con esta última acepción de contar, nosotros nos vamos a fijar en cómo desarrolla un trabajo riguroso, sistemático y metódico a partir de los números primos. Recordamos que los números primos son aquellos que solo son divisibles por ellos mismos y por el 1, obteniendo como resultado un número entero. Lo curioso de esta serie es que según avanza, cada vez hay menos números, su frecuencia disminuye. Se amplía el vacío que hay entre ellos, como si se expandiese al igual que lo hace el propio universo. En ellos, Ferrer encuentra una ventana para conocer el mundo, para hallar la mismísima estructura del cosmos. Una estructura caótica que no se repite jamás, pero que pese a ello siempre es la misma.

Tras iniciar en los años 70 un conjunto de proyectos con disposiciones geométricas, la artista vasca tiene un sueño en el que se ve a sí misma flotando en un mar de números primos. Esta visión la incita a comenzar *El poema de los números primos*, una serie de dibujos que adquieren cada vez una apariencia distinta. Al no poder prever los elementos que compondrán el papel, ensaya de manera libre aquello que encuentra, dándole múltiples formas, sin que los frutos de la serie se parezcan necesariamente entre ellos. Relaciona, conecta, colorea, enmarca, según las reglas que escoge en cada ocasión. Aunque aplique el mismo sistema, el resultado en cada obra es muy distinto. En ocasiones empieza por 1, 2, 3... En otras, por el 15.000.000. En opinión de la artista, cuanto más grande es el número, más interesante es la composición, pues huye de lo simétrico. Su delinear es un movimiento imprevisible que se convierte en gesto. Gesto que trata de extraer la poesía que subyace en los números. De hecho, considera que el resultado es constantemente equilibrado y hermoso. El título de la serie es un juego que pretende relacionar la palabra "poema" con "teorema". Llega incluso a inventar una fórmula al respecto, "*poema = teorema - ter + p*",¹⁷ tratando de sacar siempre una ordenación tan lógica como poética.

16__ Veremos varios ejemplos de los modos en los que cuenta historias en los capítulos *El lector* y *Narciso*.

17__ Visto en <https://culturacientifica.com/2019/05/01/el-poema-de-los-numeros-primos/> (consultado del 14 de febrero de 2020).

En la individual, *Esther Ferrer. 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23...*, que le dedica Tabakalera. Centro Internacional de Cultura Contemporánea del 5 de abril al 26 de mayo de 2019, Ferrer desarrolla una gran instalación *ex profeso*, como una pieza más de *El poema de los números primos*. Sobre el piso de la sala traza un gran dibujo con líneas azules y verdes que se interrumpen y cambian de dirección cada vez que aparece un número primo. El espectador atraviesa la sala, sobre lo que la prensa llama coloquialmente “un mar de números primos”. Un recorrido misterioso por unos números únicos. Algo similar reproduce con anterioridad, vinilando con una trama tupida de negros y grises el suelo del Palacio de Velázquez (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS) en su individual *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas incluida esta* (2017). La instalación en Tabakalera, junto con las piezas de la muestra, pretenden ser una reflexión sobre el tiempo y el espacio, abarcando la idea de infinito, como concepto que atrae irremediabilmente a la artista. Pues intuye que reside, en el seno de esta paradoja, el sentido de la vida, como sentido sin fórmula.

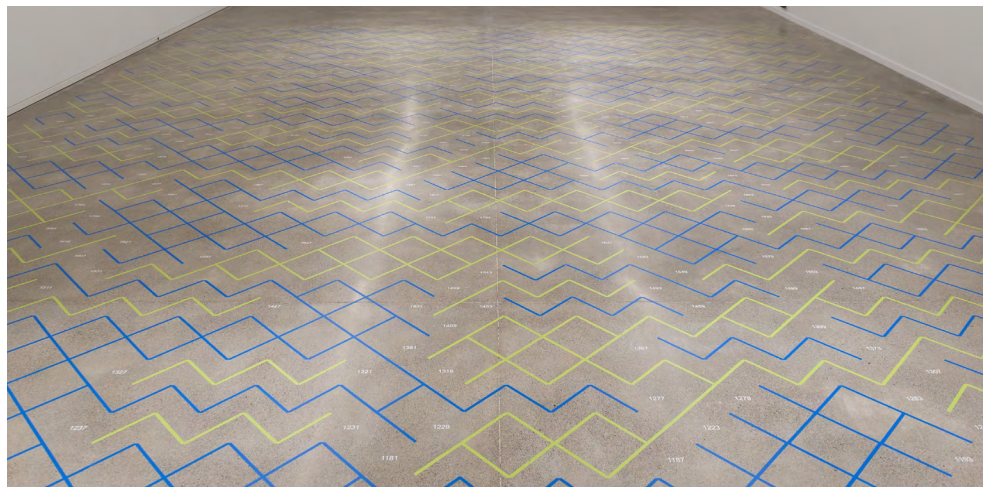


Fig. 58__ Esther Ferrer, *El mar de números primos*, 2019.

Tanto Mario Merz como Esther Ferrer se valen de nociones matemáticas para elaborar parte de su obra, empleando ambos una secuencia de números infinitos. En matemáticas, el infinito es un concepto incomparable. Al no poder medirse, resulta imposible poder afirmar que una sucesión de números infinitos sea mayor que otra, puesto que son igual de infinitas. Sus aproximaciones aspiran a convertirse en una representación del infinito. Pero no olvidemos que ya el matemático inglés John Wallis (Reino Unido, 1616-1703), en una de sus obras más importantes, *Arithmetica Infinitorum* (1656), representa gráficamente el infinito con un símbolo llamado lemniscata. Su representación visual es ∞ . Nos interesa valernos de este signo, tan próximo a la apariencia del número 8, para analizar cómo desde las artes visuales los artistas se pueden aproximar al infinito sin necesidad de emplear números ni fórmulas.

La práctica de John Court¹⁸ (Reino Unido, 1969), desarrollada dentro del campo de las performances duracionales, se halla bastante ligada a la idea de infinito y tiempo. Sus acciones normalmente duran 8 horas, lo mismo que una jornada laboral, aunque también suele jugar con el tiempo en función de la localización. Es decir, si se encuentra en una sala institucional, la duración la marcará el horario del propio centro. O si está usando un objeto, el tiempo lo marcará la vida de ese objeto. Sus acciones suelen ser repetitivas, con la intención de crear un ritmo que de sensación de continuidad. Habi-

18__ Sobre John Court también hablamos en el capítulo 9, *Narciso*, el apartado 9.4 *La escritura sobre la piel*, pp. 536-537.

tualmente hace girar objetos, o gira él mismo por un espacio donde dibuja un círculo o una elipse imaginarias. En esta ocasión vamos a hablar de dos piezas que emplean dos símbolos que se vinculan con el infinito. La primera, *V* (12 de enero de 2014) es una performance que presenta en el *DigitaLive*, en el YouYou Contemporary Art Centre (Guangzhou, China). Monta en el suelo, con piedras, una gran lemniscata que recorre durante ocho horas. Cada vez que da una vuelta completa, se dibuja con rotulador negro un círculo en el brazo. En estas acciones, que asume en completo silencio, la iteración de un mismo acontecimiento que se prolonga en el tiempo, poniendo a prueba su resistencia física, también recalca el propio sentido de la acción. Si en un principio, el camino de cantos es incómodo, según avanza el tiempo, el peso del cuerpo de Court allana un sendero sin obstáculos, un sendero por el cual transitar concentrado exclusivamente en dar una vuelta más.



Fig. 59__ Jon Court, *V*, 2014.

La segunda obra, realizada dos años después, también en China, en *Beijing Live*, es *Untitled*¹⁹ (*Sin título*, 23 de octubre de 2016), una performance de 5 horas. En la sala, construye una plataforma de madera con forma de elipse cuyos vértices se elevan, como una rampa de *skate park*. En esta estructura podríamos ver una aproximación a la banda de Möbius, aunque el performer ande siempre en la misma cara. Al inicio de la performance, Court se escribe en la frente tres palabras que se asemejan, "god" (dios), "gob" (bocaza), "dog" (perro), solapando las letras. A partir de ahí, se desplaza por encima de la tarima de madera, en sentido contrario a las agujas del reloj. Cada vez que completa un giro, apunta, mientras sube por uno de los lados, sin detenerse, con rotulador negro, en el mismo suelo que pisa, el número de vuelta, sólo con un dígito del 1 al 9. Court se esfuerza por no perder el orden. El ritmo crece y decrece, en función de la energía que dispone en cada momento, pero jamás se para. Durante 5 horas se mantiene girando, anotando cada nuevo giro, en un ejercicio de continuidad sistémica que, progresivamente, cubre de escritura numeral parte de la superficie de madera.



Fig. 60a y 60b__ John Court,
Untitled, 2016.

19__ Se puede ver vídeo de la acción en <https://vimeo.com/189773165> (consultado el 18 de febrero de 2020).

Para finalizar, vamos a fijarnos en una acción del artista alemán Timm Ulrichs²⁰ (Berlín, 1940), quien, en 1986, lleva a cabo *Unendlich: Beschreibung des Himmels, Kondensstreifenaktion* (*Infinito: Descripción del cielo, acción con estela de condensación*), una intervención en el espacio público que se convierte en documentación fotográfica. Ulrichs dibuja una lemniscata con la estela blanca que deja una avioneta sobre el azul del cielo. En un acto poético, devuelve el símbolo a su lugar de pertenencia, vinculado este a los astros, al universo y la astronomía.



Fig. 61__ Timm Ulrichs, *Unendlich: Beschreibung des Himmels, Kondensstreifenaktion*, 1986.

Nótese aquí que, obligados a acotar el tema, en este análisis nos hemos servido de tres bases de reflexión, la teología, la filosofía y las matemáticas, excluyendo de forma consciente la astronomía y todas las incógnitas que aún quedan por resolver sobre el espacio exterior y su infinita extensión.

En este estudio, partiendo de los conocimientos y el bagaje de Judit Mendoza, nos hemos centrado especialmente en el mundo de las matemáticas, como espacio enigmático que confiere con su misterioso orden un sentido al cosmos, aunque este sentido sea caótico. A través de las figuras de Mario Merz o Esther Ferrer, hemos podido comprobar cómo las sucesiones de números infinitos pueden relacionarse con el arte visual. De igual modo, hemos visto cómo la continuidad inquebrantable de lo que aspira a ser eterno se convierte en un girar sobre el mismo camino en John Court, ya sea en forma de lemniscata o extraña banda de Möbius. Y hemos finalizado con un acto tan sencillo como acertado, el de Timm Ulrichs grabando en la bóveda celeste aquello que le pertenece, la ilimitada inconcreción de lo que no se puede medir.

20__ De Timm Ulrichs hablamos en dos ocasiones más, en el capítulo 9, *Narciso*, en el subapartado *La escultura viviente*, p. 516 y el apartado 9.4. *La escritura sobre la piel*, pp. 535-536.

6.2.1 El bucle como eterno retorno

Las obras de John Court, en su infatigable girar, en su empecinada repetición de lo mismo, implican un acercamiento al *eterno retorno*. En este subapartado vamos a crear una relación entre este concepto histórico y el recurso creativo y temporal del bucle. Para ello, mostraremos algunos ejemplos en literatura y cine. Será en el campo del vídeo donde nos detendremos, para hacer una diferenciación entre el bucle en una pieza que contiene imagen reconocible, a través de la cual se puede establecer una cierta narrativa, donde los personajes y los escenarios son identificables en su iteración, frente a una pieza eminentemente abstracta, donde las referencias se volatilizan y, aunque el metraje apunta a una reproducción constante de lo igual, el espectador lo percibe como algo diferente que se prolonga sin final.

El eterno retorno es un concepto que se ha tratado a lo largo de la historia, para hablar del infinito desde una concepción filosófica en la que el tiempo se convierte en principio vital. Desde épocas tempranas, la filosofía oriental concibe la existencia como un ciclo, donde cada acto, cada instante, cada acontecimiento, se repite eternamente, con el objetivo de conducirlo a la perfección. Esta idea aparece por primera vez en occidente en la Antigua Grecia. Son los estoicos²¹ quienes ofrecen una visión del mundo como un espacio que existe y luego arde en fuego para volverse a crear, como ave fénix, y que la historia se repita una vez más.

En ambas perspectivas, se ve un principio y un fin, entendiéndolos como una misma cosa engarzada en una estructura circular. Como en un castigo sin escapatoria, estas ideas nos convierten en Prometeos anclados a una roca, conocedores de que hoy también, como lo fue ayer y lo será mañana, el águila se comerá nuestras entrañas. De algún modo se asume que todo lo que atañe al universo, ya ha ocurrido y volverá a ocurrir, en una rueda que no deja de girar. A lo que Friedrich Nietzsche añade en *Die fröhliche Wissenschaft* (*La gaya ciencia*, 1882), que no sólo los acontecimientos se repiten, sino también los pensamientos y los sentimientos. Veamos un extracto (2001, p. 120):

¿Qué ocurriría si día y noche te persiguiese un demonio en la más solitaria de las soledades, diciéndote: 'Esta vida, tal como al presente la vives, tal como la has vivido, tendrás que vivirla otra vez y otras innumerables veces, y en ella nada habrá de nuevo; al contrario, cada dolor y cada alegría, cada pensamiento y cada suspiro, lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño de tu vida, se reproducirán para ti por el mismo orden y en la misma sucesión [...]?'

Con este texto Nietzsche solo realiza un esbozo de lo que posteriormente desarrolla en *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Este ensayo está compuesto por una serie de relatos escritos con un fuerte carácter poético, que se pueden leer de forma aleatoria²² sin alterar los contenidos de lo expuesto ni la unidad de la obra.

21__ Recordemos que los estoicos doblegan las pasiones a una vida racional basada en el dominio y control del sí, con un valor ético que sitúa la sabiduría y la felicidad por encima de los bienes materiales.

22__ A excepción de la cuarta parte.

El filósofo alemán narra la vida del profeta Zaratustra, inspirado en la figura semilegendaria del filósofo persa del s. VI a. C. Zaratustra viaja por el mundo compartiendo su sabiduría y conocimiento. A través de sus vivencias Nietzsche expone las ideas principales de su pensamiento. En este libro, en oposición a la iglesia católica, anuncia la muerte de Dios, para que, a partir de una toma de consciencia profunda, el individuo pueda deshacerse de los lastres de la moralidad religiosa y despliegue todo su potencial hacia la figura del *Übermensch* (superhombre).

El *Übermensch* es un sujeto²³ libre, capaz de construir sus propios valores, lejos de la tiranía cristiana que establece conceptos como el de paraíso o el de infierno. Estas esferas están situadas más allá de la existencia física, justo en el lado de lo no demostrable. Pese a su distancia, la extensa sombra que proyecta la palabra que predica la Iglesia ha despertado a lo largo de la historia tanto respeto como temor, condicionando la percepción de lo que está bien y lo está mal. Esta toma de consciencia a la que nos invita Nietzsche, nos conduce a comprender que nada existe, salvo la eterna repetición de lo mismo.²⁴ Por ello, ante un horizonte infinito de retornos, Nietzsche comprende que toda persona obrará en consecuencia, para no asustarse ante la posibilidad de revivir lo mismo. Esta revelación liberará al ser, logrando vivir sin miedo, amando su biografía, incluso anhelando el eterno retorno.

El filósofo Gilles Deleuze (París, 1925-1995) en *Nietzsche et la Philosophie (Nietzsche y la filosofía, 1962)* inicia una revalorización del filósofo alemán, realizando nuevas interpretaciones a sus aportaciones. Para Deleuze, el eterno retorno no es la repetición de lo mismo, una y otra vez; él aprecia que sí existe la repetición como un ciclo de acontecimientos que conducen a la humanidad una y otra vez hacia las mismas problemáticas, donde lo que cambian son los tiempos. Entonces, a diferencia de Nietzsche, lo que es idéntico en Deleuze es la repetición en sí misma. Las fuerzas del mundo provocan que se pase, una y otra vez, por los mismos ciclos, pero repitiéndose estos en lo múltiple y lo diverso como diferencia. Esta idea se aleja de la perfección del universo, para incluir el caos del devenir, lejos de todo sentido unívoco. Esta temporalidad cíclica es propia del mundo oriental, donde un ciclo de hechos vuelve a ocurrir con otras circunstancias pero siendo básicamente semejantes. Pese a que hayamos recogido estos pensamientos que se producen desde occidente, cabe mencionar que la concepción del tiempo aquí es principalmente lineal. En esta linealidad, evidentemente, los acontecimientos del pasado afectan al presente y al futuro, pero no vuelven a repetirse como un ciclo infinito de acontecimientos similares.

Son numerosos los ejemplos que se han dado en torno a esta estructura de la repetición de la diferencia a lo largo de la historia del arte, valiéndose de varios medios. En literatura podríamos mencionar muchísimos títulos de muy distintos géneros, desde *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez (Colombia-México, 1927-2014),

23__ En la literatura de Nietzsche es siempre el "hombre", término que tratamos de no emplear para no caer en un uso sexista del lenguaje.

24__ Aspecto tampoco demostrable. Comprender esta perenne iteración supone un ejercicio de fe, como lo es creer en el cielo o en el infierno.

a *Die unendliche Geschichte*²⁵ (*La historia interminable*, 1979) de Michael Ende (Alemania, 1929-1995). Donde, como lectores, somos testigos de la construcción y destrucción, y viceversa, de un pueblo llamado Macondo y un universo distinguido con el nombre de Fantasía. Sus historias hacen referencia a una circularidad donde del seno de la pérdida, cuando ya apenas queda algo y la nada se cierne sobre el todo, solo queda que la historia vuelva a empezar, aunque no sea una repetición de lo mismo.

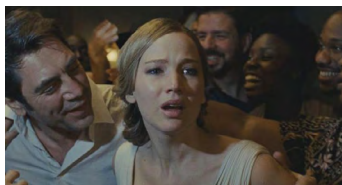


Fig. 62a, 62b y 62c__

Darren Aronofsky, *Mother!*, 2017. Cartel y escenas.

Algo similar hemos visto mil veces en el cine. En esta ocasión nos gustaría hablar de una enigmática película, que alberga un bucle similar a las obras ya citadas, donde la construcción de una vivienda idílica, con planta octogonal, se convierte a lo largo del metraje en una devastación apocalíptica. Nos referimos a *Mother!* (*¡Madre!*, 2017), de Darren Aronofsky (EE.UU., 1969). El film comienza con una mujer envuelta en llamas, para justo a continuación fijarse en un cristal que el personaje de Javier Bardem (*Las Palmas de Gran Canaria*, 1969), que llamaremos Él,²⁶ coloca con sumo cuidado. A partir de ahí vemos la vida de un escritor y su mujer embarazada, interpretada por Jennifer Lawrence (EE. UU., 1990), a la cual llamaremos Madre, quien poco a poco ha ido preparando la casa que disfrutará la familia. De pronto aparece una visita inesperada que altera el equilibrio que ambos mantienen. Primero llega un hombre, luego su mujer, imprudente y maliciosa, quien guiada por su curiosidad rompe por accidente la piedra de cristal. Después llegan sus dos hijos, quienes se ensartan en una discusión visceral que termina en homicidio. La paz de la pareja se ve alterada por las infructuosas faltas que cometen los invitados. Mientras Madre desea que se vayan de su hogar, Él está encantado de tenerlos cerca. Tanto es así, que celebran el funeral del recién fallecido allí mismo, y poco a poco la vivienda se llena de personas que no respetan las peticiones del personaje de Lawrence.

Se inicia una espiral de destrucción que en sus últimos minutos incluyen el sacrificio de su bebé recién nacido, guerras y enfermedades, lo que conduce a la mujer a suicidarse en la caldera de la casa, volviendo a la primera escena que hemos visto, solo que en esta ocasión se trata de otro rostro, de otra pérdida. El largometraje está lleno de referencias bíblicas²⁷ y mitológicas.²⁸ Es una reflexión en torno a la creación de un demiurgo que es capaz de sacrificarlo todo por sus fieles seguidores. Comprobamos que la historia tiene una estructura circular que se fundamenta en la diferencia. Así como ardió primero otra mujer, lo hace luego Madre, para que tras ella venga otra, en un ciclo imparable.

25__ Donde, por cierto, el eterno retorno se representa bajo la forma de Áuryn, dos serpientes entrelazadas, una clara y otra oscura, que se muerden la cola mutuamente.

26__ Los personajes en la película no cuentan con un nombre.

27__ Percibimos las figuras de Adán, Eva, Abel y Caín en el primer tramo. También las de José y María, que bien podría estar encarnados en los personajes principales. O incluso Dios. Todas estas referencias funcionan a modo de alegoría.

28__ En la casa entran todos los males de la humanidad, como si se abriese la Caja de Pandora.

Todo lo que hasta ahora hemos visto como eterno retorno, se puede asemejar a la estructura del bucle o *loop*. Como una secuencia que se repite para dar sensación de continuidad. Cuando, en el ámbito de las bellas artes, los creadores trabajan con la repetición, donde el final desencadena su propio principio, en un *continuum* interminable, a fin de cuentas, están apuntando a esta cuestión de la repetición de lo mismo, cuestión más cercana al ideario de Nietzsche que al de Deleuze. Al igual que en la literatura y el cine, aquí podríamos señalar cientos de ejemplos. En este caso nos vamos a fijar solo en dos. En uno figurativo, donde esta iteración es reconocible como tal. Y en uno abstracto, donde no se percibe la reproducción de lo mismo.

En primer lugar, vamos a hablar de la videoinstalación *Song 1* (2012), de Doug Aitken²⁹ (EE.UU., 1968), concebida para exhibirse en la fachada del Hirshhorn Museum Washington³⁰ (EE.UU.), un edificio con forma cilíndrica sin ventanas. Esta instalación reproduce la canción *I Only Have Eyes For You* (1959), la balada más famosa de The Flamingos. El vídeo está compuesto de fragmentos e instancias en las que una gran cantidad de personajes cantan la misma canción una y otra vez. Aitken se inspira en una escena de la película coral del director Paul Thomas Anderson (EE.UU., 1970), *Magnolia* (1999), donde, después de dos horas en las que se presentan a los personajes, estos de pronto se ponen a cantar *Wise Up* (1996) de Aimee Mann (EE.UU., 1960), justo en el mismo instante, desde sus distanciadas posiciones de soledad y aislamiento. Es como si Anderson deseara dejar constancia de que todas estas vidas –y las que no retrata– estuviesen estrechamente interconectadas de modos que somos incapaces de percibir.



Fig. 63a y 63b__ Doug Aitken, *Song 1*, 2012. En la fachada del Hirshhorn Museum Washington en 2012 y en la instalación diseñada para el MOCA-Geffen en 2016.

Este es un discurso melancólico que trata de establecer lazos con los demás, más allá de la tristeza y el abandono que a veces sentimos, haciéndonos comprender que cada

29__ Volveremos a ver a este autor en el subapartado 6.4.2 *El espejo como cuerpo escultórico*, página 211.

30__ Se puede ver un vídeo de esta primera instalación en el Hirshhorn Museum Washington en https://youtube.com/watch?time_continue=19&v=qTW_UZHNdgo&feature=emb_logo (consultado el 28 de febrero de 2020).

Cuando la misma pieza se exhibe en su individual, *Doug Aitken: Electric Earth*, del 10 de septiembre de 2016 al 15 de enero de 2017 en el MOCA-Geffen de Los Angeles (EE.UU.), la videoinstalación adopta la forma de una pantalla envolvente que da la bienvenida. La pantalla de retroproyección cuelga del techo con forma cilíndrica. Una apertura de este cilindro sin base permite que el público pueda acceder a su interior, en una nueva formalización que permite vivenciar la proyección desde fuera y desde dentro.

vivencia propia está conectada con los otros. Los personajes³¹ de Aitken, que también rozan lo coral, son personas que aspiran a ser anónimas, no tienen nombre ni motivaciones. Tan siquiera sabemos dónde se hallan. Estacionamientos, fábricas, tiendas, escaleras, pasillos, calles vacías. Podría tratarse de cualquier lugar, en cualquier ciudad. Los personajes participan de un momento que se aproxima a lo onírico. El tempo se acelera y reduce, distorsionando la melodía y reorganizando su estructura a lo largo de los 35 minutos que dura el corte. La música trasciende un espacio en el que no hay narración. Tampoco hay principio ni final. Su atmósfera es embriagadora, se expande hacia el exterior, como si anhelase contarnos que la soledad es una experiencia compartida. Una experiencia que resuena en el The National Mall de Washington, el barrio donde el centro se encuentra. Evidentemente, si nos detenemos a ver el vídeo más de una hora, reconoceríamos la trampa del *loop*, re-visitando los mismos espacios, los mismos personajes, aunque nos sean ajenos. En este contexto, la circularidad de la creación, tanto en su apariencia formal como en su estructura interna, se nos revela; sin embargo, su continua regeneración nos habla de lo eterno, de ese momento suspendido que no tiene término.

Por otro lado, esta disposición de reconocimiento resulta imposible de determinar en una obra eminentemente abstracta. Es lo que ocurre en el trabajo de la artista alicantina Inma Femenía³² (Pego, 1985). *Mehr Licht!*³³ (*¡Más luz!*, 2018-2020) es una videoinstalación donde, en una pantalla LED muestra una coreografía de colores y luz, como un salvapantallas, que apela a los paneles comerciales de los contextos urbanos. Esta pieza es una sobrecarga lumínica que nos evoca a nuestro transitar por las grandes ciudades. De hecho, Femenía confecciona esta pieza extrayendo un detalle de una de las pantallas luminosas que adornan el Times Square neoyorquino. Al tratarse de un fragmento que se ha ampliado a unas dimensiones desmesuradas, no hay formas reconocibles, tan solo transiciones de color. En su exposición individual *Inma Femenía. Infraleve* que le dedica Bombas Gens Centre d'Art (Valencia), del 13 de marzo al 13 de septiembre de 2020, la pantalla, de 2 metros de alto por 4 metros de largo, se sitúa a pocos metros de la pared de una de las naves del centro. La luz reverbera en todo el espacio, 360 metros cuadrados, para reconfigurarlo, afectando la experiencia del visitante, convirtiendo el lugar en un no-espacio, en un transitar semejante al andar en el interior de una pantalla. Toda la sala se concibe como una gran instalación, donde las piezas que se exponen funcionan por separado, pero tienen una lógica en su convivencia, al otro lado de la sala el visitante se encuentra con *Black Mirror* (*Espejo negro*, 2014-2020), una serie de placas de metacrilato negro de grandes dimensiones que se parecen a las pantallas apagadas de los *smartphones*. Una dualidad entre lo encendido y lo apagado que cohabita. El público no solo comprueba cómo el color inunda todo el espacio, sino que se ve reflejado en el metacrilato negro como una ampliación que habla del doble, a modo de simulacro de lo que ocurre en la realidad física. Lo curioso de *Mehr Licht!* es que el *loop* apenas dura 3 minutos, sin embargo, al no tener más referencia que los baños cromáticos que crea, resulta difícil discernir y reconocer lo ya visto

31__ Entre ellos se encuentran Tilda Swinton, Beck, No Age y Devendra Banhart.

32__ A Inma Femenía volveremos a mencionarla en el apartado 6.3. *El laberinto* de este mismo capítulo. Para más información, visitar su página web <https://inmafemenia.com/> (consultada el 23 de febrero de 2020).

33__ "Mehr Licht!" son las últimas palabras que se le atribuyen a Johann Wolfgang von Goethe.

anteriormente. Esta experiencia abstracta de corta duración, sin embargo, se prolonga hacia el infinito, percibiéndose como un cambio constante sin referencias ni patrones. A este efecto, Erika Balsom³⁴ lo llama *sentimiento oceánico*,³⁵ “un estado casi sublime en el que la integridad del propio ser se pierde... en el sentido de una interconexión, una ausencia de límites o barreras” (en Constable, 2020, p. 71).



Fig. 64__ Inma Femenía, *Mehr Licht!*, 2018-2020, reflejado en *Black Mirror*, 2014-2020.

De este modo hemos visto cómo el eterno retorno puede equipararse al bucle. Hemos analizado dos propuestas videoinstalativas que trabajan con el *loop* de dos maneras totalmente diferentes. La primera, de Doug Aitken, convierte la propia pantalla en un círculo que se cierra sobre sí mismo para mostrar un vídeo musical que prescinde de narrativa, pero que busca que la melodía se extienda sin pausa, hacia la eternidad. Por el contrario, Inma Femenía parte de una abstracción absoluta para que sus baños de color en bucle sean difícilmente distinguibles como secuencia o patrón que se repite, multiplicando la sensación de estar constantemente ante algo nuevo que no es más que la repetición de lo mismo.

34__ Erika Balsom es una investigadora y crítica afincada en Londres cuyo trabajo abarca disciplinas como el cine y el arte. Para más información consultar su web <http://erikabalsom.com/about/> (consultado el 19 de febrero de 2020).

35__ Erika Balsom actualiza este término que usa Sigmund Freud para hablar del sentimiento propio del lactante, al percibirse como parte del cuerpo de su madre. El bebé no aprecia diferencias, su yo forma parte de un todo.

6.2.2 ¿Se puede conocer el infinito?

Llegados a este punto, con las anotaciones que hemos realizado hasta el momento, nos preguntamos, ¿se puede conocer el infinito?

En numerosas ocasiones Jorge Luis Borges (Argentina-Suiza, 1899-1986) ha recogido en sus cuentos la idea de infinito. Si en *La Biblioteca de Babel* (1941) describe un espacio laberíntico e interminable repleto de una cantidad incalculable de libros, en *El libro de arena* (1975) vuelve a esta idea para que sea un único tomo el que contenga infinitas páginas. Lo curioso de este relato es que comienza con referencias matemáticas sobre aspectos que se encadenan. “La línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes...” (Borges, 2003, p. 130). El narrador admite que tal vez esta no es la mejor forma de empezar su historia, que no por fantástica es menos verídica. Para el crítico literario afincado en México, Luis Quintana Tejera (Uruguay, 1947), esta introducción de índole científica no es gratuita, al contrario, crea un marco de (no) límites para lo que a continuación va a acontecer. Un día, un vendedor de biblias llama a la puerta del protagonista. Tras la infructuosa tarea de intentar convencerlo para que adquiera alguna de sus obras, el vendedor recurre, al reconocer a un hombre ducho en letras, a un ejemplar del que, por su singularidad, no ha hablado jamás con nadie. Se trata de un libro cuyas páginas muestran una cosa distinta cada vez que se miran, en un ejercicio mágico en el que nunca se repite lo ya visto ni leído. El protagonista no lo puede creer. Vuelve una y otra vez a la misma hoja para reparar que ahí hay otro texto. De hecho, las páginas nunca son correlativas. Ostentan números increíbles y variopintos, que se mezclan sin orden. Los escritos se suceden de forma asombrosa, a veces acompañados de imágenes. Lo llamativo de este volumen es que, en su primer vistazo, el protagonista observa una página cuya apariencia se asemeja a un texto bíblico, con dos columnas, como ordenado en versículos. Quintana Tejera (2009, p. 137) comprende que, a fin de cuentas, Borges pretende crear una relación entre ambos ejemplares, comprendiendo uno como un texto sagrado, y el otro como un texto infinito, si es que acaso son cosas distintas. Este es, en definitiva, un cuerpo extraño, inaprensible como el polvo, que debido a su misterio produce que su propietario enloquezca. Para hallar descanso, el nuevo dueño se ve obligado a abandonar el libro allí donde puede pasar desapercibido, en el anaquel pulverulento de una biblioteca. Este relato corto, que se aventura a ser eterno, expone cómo el ser humano no está preparado para comprender los entresijos de la vida, entre ellos la infinita incompreensión del infinito.

Curiosamente, Maurice Blanchot en *La escritura del desastre* (1987) establece una serie de conexiones entre el saber y el infinito. Presenta el saber como un cuerpo de ideas que nunca son jóvenes, por ello, nos indica, jamás se ha de apresurar su conclusión, pues esta siempre se deberá a un final prematuro. Acotar el saber en lo finito es un ejercicio en vano, pues ese finito que parece asible no es sino el repliegue de lo infinito (Blanchot, 1987, p. 33), una apariencia. Para que el saber se produzca en el individuo, es necesario que se libere del propio saber anterior, añade, pero compren-

diendo que lo aprendido nunca estará completo. Entonces, ¿qué se puede aprender del infinito? Quizá, por su envergadura, sea imposible acotarlo.

Más adelante, el teórico francés propone multiplicar las palabras hasta el infinito con el pretexto de corromperlas (Blanchot, 1987, p. 43), comprendiendo que el infinito se constituye como negación e inserción, como negación de lo finito y como no finito dentro del finito. Nos interesa particularmente esta idea de multiplicar las palabras sin respiro para trabajar a partir de ella, y darle continuidad a la naturaleza de nuestro trabajo, como flujo de signos que pierden el sentido en un juego de iteración y repetición. Por su parte, Boris Groys habla de unos signos que fluyen continuamente e infinitamente, sin llegar a ser ni controlados ni captados. Fronteras de sentido y sinsentido que diluyen el espacio y el tiempo, desestructurando la lógica en un movimiento continuo que desplaza los significados. Códigos que no pueden ser ni abarcados ni comprendidos (Groys, 2008).

En *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios* (2008), Groys rescata una preocupación de Jacques Derrida, la historia de *La falsa moneda* de Charles Baudelaire, relato en el que dos amigos pasean por la calle cuando se encuentran a un mendigo. Este les ruega una limosna. Uno de los amigos le ofrece la moneda más cara que posee ante la sorpresa del otro. Hemos de apuntar que en la época de Baudelaire, los mendigos están mal vistos, son ofensivos a los ojos. Cuando el sorprendido le pregunta al otro por qué lo ha hecho, éste le confiesa que en verdad la moneda es falsa. Sin embargo, el amigo se queda con la duda. ¿La respuesta es falsa o falsa es la moneda? Esta sospecha transforma la historia en indescifrable, en objeto de una especulación infinita (Groys, 2008, pp 222-226). Como infinita deviene la especulación sobre el infinito.

Entonces, a la pregunta ¿se puede conocer el infinito?, podemos dar infinitas respuestas, aunque posiblemente la que más se acerque a nuestras capacidades sea un simple no. Hemos intentado en este subapartado hacer una revisión del infinito desde múltiples prismas. Hemos tratado de ver una serie de ejemplos de obras artísticas, que desde las matemáticas y lo signico han abordado el tema. Nosotros nos quedamos en esta ocasión con tres conceptos, el de infinito, el de bucle y el de la continuidad de un flujo infinito de palabras para volcar estas ideas en la instalación que tenemos en mente.

6.3 El laberinto

Para el desarrollo de este apartado nos ha servido de gran ayuda el texto *Laberintos. Juego, ocultación y deseo en el jardín* (2014), un capítulo del Doctor en Historia del Arte Juan Chiva Beltrán. A través de su lectura, hemos podido construir un recorrido histórico sobre el laberinto y sus propiedades, para luego centrarnos en una serie de obras que juegan con referencias a este espacio de enredo y confusión. La organización de estas obras la hemos realizado en torno a los materiales que las componen, esforzándonos por construir un relato donde unas están en diálogo con las otras por sinonimia o antonimia. Comprobamos que son muchos los autores que han trabajado con esta idea de laberinto en todos los ámbitos artísticos, erigiendo construcciones de muy variadas resoluciones. Nos interesamos aquí por algunos que han expuesto destacadas soluciones. Veremos por tanto cómo los materiales quedan a expensas del trazado y viceversa, donde lo importante es un tránsito obstaculizado que conduce a una vivencia extraordinaria, convirtiendo estas instalaciones en órganos estimulantes para el pensamiento, la contemplación y el disfrute. Si nos aventuramos a realizar esta categorización de laberintos por materiales es porque deseamos dirigirnos en último lugar al muro como soporte de la obra, aquí desaparece la idea de contención y trampa para volcar sobre la pared una espectacularidad visual que le da sentido al conjunto de la instalación. Este hecho es el que nos abre la puerta para después hablar del laberinto de espejos y el laberinto de palabras, tan importantes en nuestra producción.

El laberinto es un espacio construido artificialmente que contiene calles y encrucijadas limitadas por altos muros.³⁶ Esta arquitectura se concibe como entretenimiento para confundir y entretener a quien se adentre en él. Lo curioso en la gran mayoría de laberintos, es que normalmente la salida es la propia entrada, vislumbrando en su interior un recorrido lleno de callejones que aluden a la circularidad del infinito. No obstante, esta modalidad es sólo una de tantas como existen.

Los laberintos se pueden clasificar en dos grupos, según la relación que existe con el centro y la salida del mismo. El primer conjunto de laberintos, denominados clásicos o unicursales, son los que no tienen senderos alternativos, se han de recorrer en un único sentido, sin bifurcaciones, que encamina al núcleo. Solo existe una puerta de entrada y de salida. Es imposible perderse en su interior. En el segundo grupo de laberintos, llamados multicursales,³⁷ las direcciones se multiplican, es la elección del usuario la que hace que el sendero escogido conduzca a perderse o no. Este tipo de laberinto se practica en jardines en la Inglaterra del s. XII, donde se construyen con grandes setos. Desde ahí se extienden por toda Europa, especialmente por Francia e Italia. Del barroco destacan los jardines laberínticos diseñados por André Le Nôtre (Francia, 1613-1700) para Versalles (cerca de París) y por Gerolamo Frigimelica (Italia, 1653-1732) para la Villa Pisani (cerca de Venecia, Italia).

36__ A esta afirmación cabe acotarle una excepción, en el cuento *Los dos reyes y los dos laberintos* (1939) de Jorge Luis Borges, un laberinto natural sin salida definida es el desierto.

37__ En inglés esta diferenciación entre estas dos modalidades de laberinto se establece en los propios términos que los designan. El laberinto unicursal se denomina *labyrinth*, y el laberinto multicursal, *maze*.

Los primeros laberintos que existen son de planta cuadrada o rectangular. Es más, la primera representación que se conoce de un laberinto se encuentra en una tablilla de Pilos (ciudad griega) que cumple con estas características. Los laberintos de planta redonda aparecen en las monedas de Cnosos, a finales del s. III. Cnosos, la ciudad más importante de Creta, guarda un palacio, conocido como el Palacio de Cnosos, cuyo complejo entramado de habitaciones y pasillos hace imposible a los impostores encontrar al rey. Frente al palacio, en una explanada destinada al baile, existe un dibujo de un laberinto. Se cree que las monedas de Cnosos sirven de mapa del célebre laberinto de Creta, donde, según la mitología, el rey Minos le solicita a Dédalo, un afamado inventor, que construya un espacio donde su hijo Asterión,³⁸ el minotauro, no pudiese escapar. Este laberinto, de forma ovoidal, dispone de múltiples vías que no tienen ni principio ni final. Cuando Minos firma la paz con Atenas, lo hace bajo el acuerdo de que cada nueve años la ciudad ateniense ofrezca siete jóvenes y siete muchachas para alimentar al monstruo y mantenerlo en paz. Teseo aparece con el propósito de acabar con tan cruel tributo. Ayudado de Ariadna, la hermana del minotauro, entra al laberinto con una espada y un ovillo. Gracias al hilo que va soltando puede salir de la construcción una vez da muerte a la bestia. Chiva Beltrán (2014) sostiene que lo que mueve a los personajes de este mito es un erotismo voraz. Así como Pasífae engaña a su esposo Minos, para poder fornicar con la bestia que este no sacrificó,³⁹ un toro blanco, por designo y castigo de Poseidón, también lo engaña su hija, para que Teseo dé muerte a su propio hermano. Estos dos gestos vinculados al laberinto descubren las más oscuras pasiones de los mortales, aquellas que quizás deban estar encerradas donde no puedan ser encontradas.

En esta historia, Dédalo juega un papel importante. Es quien permite que Pasífae co-pule con el toro, es quien construye el laberinto para mantener al minotauro atrapado en él y quien le da la solución a Ariadna para que Teseo salga victorioso de su trama de pasillos. En estos tres gestos se percibe cómo Dédalo, desde la sombra, ayuda en el porvenir de sus reyes, sin ser fiel a nadie. De hecho, podríamos decir que es partícipe de tres traiciones que se encadenan. En primer lugar, traiciona a su rey cuando accede a construir el armazón a Pasífae siendo conocedor del acto abominable al que conduce. En segundo lugar, traiciona a esta, arrebatándole a su vástago para encerrarlo sin escapatoria. En tercer lugar, los traiciona a ambos cuando Ariadna, hija de los reyes, quien tiene la fama de ser la más pura, le pide ayuda para que su amante asesine a su hermano en contra del deseo de sus progenitores. El amor heroico que siente Ariadna hacia Teseo se esfuma en cuanto este logra su objetivo y sale de Creta. Para concluir este relato, hemos de decir que Minos castiga a Dédalo encerrándolo junto a su hijo Ícaro en el corazón de su propia creación, el laberinto. Para salir, el genio elaborará unas sofisticadas alas. En su huida, Ícaro perece al volar hacia el Sol, en contra de todas

38__ Al respecto, José Luis Borges publica en 1947 *La casa de Asterión*, un cuento corto donde el autor argentino, una vez más visita el infinito. Contado desde la perspectiva del propio Asterión, dato que no se da a conocer hasta el final del relato, este percibe que los corredores de su hogar no tienen fin.

39__ Minos solicita a los dioses una señal para saber si ha de continuar con las guerras que mantiene. Poseidón le contesta con un toro blanco que surge de los mares, pidiéndole que lo sacrifique. Minos queda tan maravillado por el animal que sacrifica otro que se le parece, perdonándole la vida. Como sanción, los dioses hacen que sea su esposa quien se enamore de la fiera. Ansiosa por copular con el toro, le pide a Dédalo que construya una carcasa de vaca donde ella se pueda esconder y así consumir una relación sexual. De esta unión nace Asterión, como fruto de la indecencia.

las instrucciones que le ha dado su padre. Así es como Dédalo salda su deuda con el porvenir y comienza una nueva vida en Sicilia, lejos de cualquier referencia al laberinto. Observamos cómo esta historia mítica del laberinto contiene juegos de deseo, amor, ocultación y muerte.

Cabe decir que, aunque se ha buscado este laberinto, no se ha encontrado ni rastro de él. Como nos cuenta Chiva Beltrán (2014, p. 75), su popularización se debe principalmente a las historias y libros que se han publicado en torno al mismo, construyendo una de las leyendas más poderosas del imaginario europeo.

No obstante, pese a la importancia que tiene el laberinto en la cultura griega clásica, es en el mundo romano donde se produce una verdadera explosión de sus motivos. En muchas ocasiones, se representan como grandes fortificaciones o ciudades, de plantas cuadradas, añadiendo grullas en las esquinas, aludiendo a la danza de Teseo. Aunque se suele apuntar a la función lúdica y decorativa, se cree que también respondía a un carácter mágico y ritual.

Durante la Edad Media se recupera este motivo para convertirlo en dibujo ornamental que adorna catedrales o las puertas de algunos hogares, para señalar la magnificencia constructiva del lugar. En el caso de los templos, se atiende además a una simbología religiosa muy clara. La vida es un laberinto repleto de pecados que seducen en callejones sin salida, donde uno puede quedarse atrapado para siempre o puede llegar al centro, como camino que se dirige a Dios, en una proeza que ilumina la redención. Con ello se resalta la dificultad del recorrido hasta llegar al todopoderoso. Quien se adentra en el laberinto emprende un camino de peregrinaje, donde deja atrás a su ser pecaminoso para hallar en el centro la luz. El laberinto se concibe como un espacio de transición, de exploración de lo ignoto. Cuando se dibujan los laberintos en el suelo, se hace con la intención de convertirse en una trampa para los malos espíritus.⁴⁰

No obstante, esta simbología del recorrido, atado aquí a la espiritualidad, puede comprenderse también como la consecución del conocimiento. Si prescindimos de la pátina religiosa, nos podemos centrar exclusivamente en lo que tiene de ritual de iniciación, en una búsqueda hacia la verdad, ya sea esta personal o de carácter científico. De hecho, si nos remitimos al mito griego del Minotauro, podemos, con otros ojos, apreciar que el hilo de Ariadna es una analogía del método científico. En sí, el hilo no es la solución al laberinto, pero ayuda en su objetivo.

Como ya hemos visto, el laberinto también simboliza el amor, el erotismo y la sensualidad. En los albores del s. XIV, los humanistas recuperan el laberinto para emplearlo como elemento decorativo de sus estancias, y para erigirlo en sus jardines usando arbustos y árboles que sirviesen de escenario para sus juegos amorosos, dejando atrás la idea de la representación del amor como un espacio tortuoso y complicado. Es así como la monarquía y la nobleza europea durante el Renacimiento y el Barroco sue-

40__ No en vano, el director estadounidense Stanley Kubrick (EE.UU.-Reino Unido, 1928-1999) en su film *The Shining* (*El resplandor*, 1980), la adaptación de la novela homónima de Stephen King (EE.UU., 1947) publicada en 1977, cambia el final del relato para que Danny logre huir del espíritu del hotel que le persigue a través del cuerpo de su padre, Jack Torrance, justo atrapándolo en un laberinto del que es incapaz de salir.

ñan con estos laberintos vegetales. De esta época es el palacio de Hampton Court, a las afueras de Londres, que aún conserva hoy su laberinto, que data del s. XVII-XVIII. Durante el barroco, el laberinto se cubre de suntuosidad, agregando a su aspecto escenográfico estatuaria, vasos o fuentes. En este marco de grandiosidad hedonista, el juego amoroso se trasciende para consolidarse como experiencia sexual. En este periodo aparecen numerosos tratados sobre arquitectura y jardinería. Uno de los laberintos más espectaculares de esta etapa ha de ser el laberinto barroco del Palacio Real de Versalles, cuya descripción nos llega por una publicación de 1677 en París. Luis XIV pide que lo construyan, como colofón de la arquitectura paisajística del momento. Tanto se descontrola la situación en estos ambientes, que la Iglesia progresivamente destruye de su imaginario los símbolos que hacen referencia a él, y en 1778 se opta por derribar el laberinto de Versalles.

Con la caída del Antiguo Régimen y el inicio de la Edad Moderna, los laberintos pierden su lugar privilegiado y se convierten paulatinamente en lo que hoy son para nosotros. Un espacio lúdico y público. En nuestros días se usan como divertimento, ya sea sobre el papel o en la experiencia de transitar por su interior con la familia una tarde de domingo, pero también es una herramienta para estudiar la inteligencia y la respuesta en diversos animales. Estos han de resolver el puzle, como un problema espacial. En 1898 Linus Kline (EE.UU., 1866-1961), en la Clark University (Massachusetts, EE.UU.), desde el mundo de la psicología, construye por primera vez un laberinto para estudiar las capacidades de orientación de una rata, y así obtener conclusiones en torno en la construcción de la conducta (Gutierrez, 2007, pp 3-4). Estos estudios aún se continúan en nuestros días con múltiples especies.

La historiadora Penelope Reed Doob (EE.UU., 1943-2017) investiga el laberinto desde su concepción clásica hasta su evolución en la Edad Media. Opina (en Hussakowska-Szysko, 2011):

Están llenos de ambigüedad, su diseño tortuoso prescribe un retroceso constante, y se clasifican en dos categorías estructurales distintas pero relacionadas. Suponen una doble perspectiva: los que viajan por el laberinto, cuya visión hacia delante y hacia atrás está severamente restringida y fragmentada, sufren confusión, mientras que los espectadores de laberintos que ven el patrón completo, desde arriba o en un diagrama, quedan deslumbrados por su compleja maestría. Lo que se ve depende de dónde se encuentre y, por lo tanto, al mismo tiempo, los laberintos son simples (hay una estructura física) y dobles: incorporan simultáneamente orden y desorden, claridad y confusión, unidad y multiplicidad, arte y caos. Pueden percibirse como un camino (un pasaje lineal pero tortuoso hacia una meta) o como un patrón (un diseño simétrico completo). Son una forma dinámica desde la perspectiva de un caminante de laberintos y estática desde el punto de vista de un espectador privilegiado.⁴¹

En todos los ejemplos de este acercamiento histórico, percibimos las complejidades de un caos planificado, que, si bien puede afrontarse como entretenimiento, también incluye fuertes connotaciones simbólicas y espirituales. A continuación veremos una serie

41__ La traducción es nuestra.

de soluciones donde los artistas han abordado la construcción del laberinto con distintos fines y distintos materiales. Precisamente ponemos el foco en los materiales, para comprobar gradualmente cómo la pared pasa de ser un mero elemento constructivo, que delimita el espacio al servicio del plano, para acabar siendo considerada el soporte visual de una obra cuyo montaje se sostiene en la dificultad enrevesada del laberinto. Esto nos conducirá del laberinto como espacio arquitectónico cuya planimetría permite un recorrido que se dirige hacia la revelación espiritual o el despertar del conocimiento, a otro tipo de recorridos que se centran exclusivamente en lo visual. El muro se convierte en obra para ser observada, y aunque el recorrido sigue teniendo un peso vital en este tipo de instalaciones, pasa a un segundo plano donde lo único que se requiere es la activación del cuerpo del espectador, para que su mirada se dirija en todas las direcciones posibles, y disponga de una experiencia más completa en su observación.

Estas cuestiones hacen que nos fijemos en dos tipos de laberinto en concreto. En primer lugar, el laberinto de espejos, donde lo reflejado es el objeto a ser observado. Y en segundo lugar el laberinto de letras, como espacio donde se vuelca un entramado textual en el que observamos a su vez una estructura laberíntica. Todas estas líneas nos permiten hacernos una idea más concreta del terreno que pisamos de cara a presentar nuestra obra propia.

Es pertinente empezar este recorrido con el norteamericano Robert Morris (EE.UU., 1931-2018), por abordar las formas del laberinto como serie artística. En este estudio nos vamos a fijar en tres ejemplos para hacer un análisis sobre la planimetría, los materiales que emplea y su ubicación a la intemperie. Su primer laberinto, *Untitled (Philadelphia Labyrinth)* (Sin título [*Laberinto de Filadelfia*], 1974), se expone de forma efímera

en el Institute of Contemporary Art de Philadelphia (EE.UU.). Se trata de un laberinto de planta circular con paredes también curvas, realizado con madera contrachapada⁴² pintada en gris. Su planta está inspirada en un dibujo del suelo de la catedral Notre-Dame de Chartres (Francia), simplificando sus doce vías en nueve. Las calles son estrechas y la altura es de 2,5m. Las proporciones hacen de este un espacio claustrofóbico. Para su construcción contrata las labores de la planta industrial Lippincott Inc.⁴³ Desde entonces ha realizado innumerables laberintos, con distintas técnicas que amplían su campo de investigación no solo en la disposición arquitectónica, sino también en los materiales que utiliza, como pueden ser la malla de alambre, la piedra o el cristal. Antes de ubicar el laberinto, estudia



Fig. 65__ Robert Morris,
Untitled (Philadelphia Labyrinth), 1974.

42__ Material barato y abundante que no se emplea en el mundo del arte con anterioridad por su valor ordinario e industrial, pese a poseer cualidades que lo convierten una materia fácil de manipular.

43__ Cuenta Maria Hussakowska-Szysko (Polonia, 1947) en su artículo *Labyrinth – fragments. Robert Morris and his installation for ms² Łódź 2010* (2011) que la firma se funda en 1966, y se anuncia como la única del país que se dedica a la escultura artística. Entre sus clientes habituales están Claes Oldenburg, Robert Morris, Barnett Newman, Ellsworth Kelly, Robert Murray, Louise Nevelson y Lucas Samaras.

pormenorizadamente las condiciones contextuales del lugar. Por ejemplo, en 1982 instala al aire libre un laberinto en el parque de la Fattoria di Celle cerca de Pistoia, en la toscana italiana. Tras estudiar la historia de la región, decide que las paredes sean de dos mármoles distintos, para crear bandas horizontales que se alternan en color blanco (mármol de Serpento) y verde oscuro (mármol de Trani), como la ornamentación de las fachadas de las iglesias románicas toscanas. Al igual que *Untitled (Philadelphia Labyrinth)*, los caminos son estrechos, con un carácter unicursal, sin embargo, lo que destacamos es su planta triangular, lo que hace que la planimetría se vuelva incompresible para el usuario, confundiéndolo aún más. A este efecto se suma la distorsión óptica que provocan las líneas de colores alternados. El cuerpo y la mirada en movimiento se marean, haciendo de la experiencia una vivencia bastante incómoda pese a la facilidad que presenta su recorrido.



Fig. 66__ Robert Morris, Fattoria di Celle cerca de Pistoia, 1982.

En 2014, Robert Morris vuelve a repetir esta estructura triangular, solo que en esta ocasión cambia el material. *Glass Labyrinth (Laberinto de Cristal, 2013)* es una instalación permanente que se sitúa en el The Donald J. Hall Sculpture Park, perteneciente al The Nelson-Atkins Museum of Art en Kansas City (EE.UU.), la ciudad natal del artista. El laberinto se construye sobre una base de adoquines de hormigón. Sus paredes, hechas con grandes paneles de cristal de 2,50cm de espesor y 2,13m de altura, se rematan en la parte superior con rieles de bronce. Un sendero de ladrillos rojos conduce por el césped hasta la entrada de esta arquitectura laberíntica unicursal. De nuevo, la entrada es la salida, siguiendo una única senda obligatoria. Si bien la transparencia hace que anhelemos dirigirnos hacia un punto, el visitante se ve obligado a seguir una ruta que no desea. Aquí se confrontan las expectativas que se generan al poder vislumbrar el lugar al que se quiere llegar frente a la imposibilidad de elegir la trayectoria que se quiere tomar. La percepción se pone a prueba, en una reflexión en la que se vislumbra una presión espacial que habla de los sistemas de opresión que se presentan bajo el paradigma de transparencia, ejerciendo con más agarre su control.



Fig. 67a y 67b__ Robert Morris, *Glass Labyrinth*, 2013.

La comisaria Antonia Boström (Reino Unido) afirma, “Esta escultura abarca muchas cosas: compromiso, participación, un espíritu de teatralidad y también empuja los límites entre un objeto de arte y la experiencia personal”.⁴⁴ Aquí lo importante es ver cómo esta construcción se asume como un elemento neo-barroco donde la teatralidad de la puesta en escena piensa continuamente en el punto de vista del espectador, como un cuerpo activo que se desplaza por el espacio para vivenciarlo, cobrando consciencia de su escasa elección. El usuario se convierte en un ente manipulado, que se desorienta y se pierde en un camino dirigido.

Vemos, pues, cómo el laberinto se convierte en un espacio donde el artista vuelca muchas de sus preocupaciones relacionadas con cuestiones formales y materiales, con la ubicación al aire libre, como escenografía para el divertimento, pero también con la puesta en escena teatral y el papel activo del espectador. Con todo ello, Morris señala, en una revisión de los contenidos medievales, el descubrimiento del yo como un trayecto lleno pérdidas, exámenes y pruebas que conduce al auto-conocimiento. En palabras del propio artista (en Hussakowska-Szyszkó, 2011):

[En] el dominio del espacio real, el dilema sujeto-objeto nunca podrá resolverse. El problema del solipsismo y del autismo está en el aire. Aquí la forma laberíntica es quizás una metonimia de la búsqueda del yo, porque exige un vagar continuo, una renuncia al conocimiento de dónde se está. Un laberinto es comprensible sólo visto desde arriba, en planta, cuando se reduce a la planitud y estamos fuera de su espiral espacial.⁴⁵

Con estas palabras apunta a la imposibilidad de aprender el camino una vez se está en su interior, para incidir en la importancia del tránsito, comprendiendo el vagar como un movimiento que conduce a la comprensión.

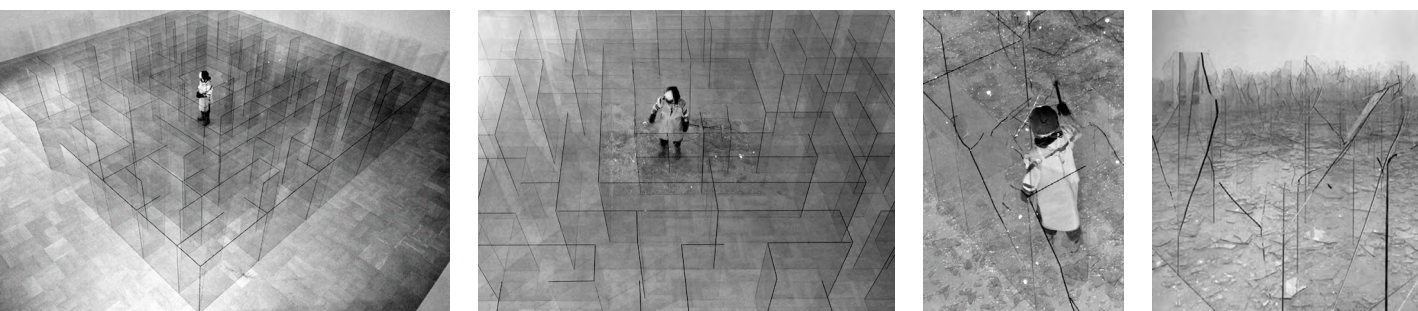


Fig. 68a, 68b, 68c y 68d__ Claudio Parmiggiani, *Labirinto di vetri rotti*, 1970.

Si bien es cierto que *Glass Labyrinth* quiebra lo que podemos esperar de una estructura laberíntica, disolviendo el muro para que podamos ver a través de él, Claudio Parmiggiani (Italia, 1943), muchos años antes, también construye un laberinto de cristal, salvo que

44__ Extraído de <https://nelson-atkins.org/glass-labyrinth/> (consultado el 24 de febrero de 2020). La traducción es nuestra.

45__ La traducción es nuestra.

lo hace para luego destruirlo. *Labirinto di vetri rotti*⁴⁶ (*Laberinto de vidrios rotos*, 1970) es una estructura transparente de carácter unicursal. El artista se sitúa en el centro del espacio con un mazo y de pronto rompe todas sus paredes, sustrayendo el límite, deslocalizando la idea de la arquitectura laberíntica como lugar cerrado para rasgar nuevas lecturas que conducen a la ruina y a la catástrofe. El espectador ya no puede caminar por su interior, la visibilidad de la instalación contrasta con la inaccesibilidad de la solución. Sólo cabe penetrar con la mirada lo que no se puede hacer con el cuerpo. Lo que el crítico de arte Bruno Corà (Roma, 1942) define como (en Aromando, 2016, p. 21):

[...] el laberinto de vidrios rotos sigue siendo una forma contradictoria, ya que además de no esconder, lo hace todo visible y lo que es más desconcertante, hace transitable su fisicidad a la mirada. El laberinto, por tanto, puede observarse en todas sus partes y, sin embargo, no es accesible.

Podríamos decir que la obra se sustenta no en una presencia, sino en la magnitud de su ausencia, como pérdida de lo completo o lo acabo. Parmiggiani detona la dirección única para resolver el problema desde su interior, con un acto desesperado que trata de hallar otras vías que se salgan de todo camino previo hacia la luz. Hallamos en esta aproximación una rebelión que nada tiene que ver con el trabajo de Morris. En el trabajo del norteamericano, la planta es un trazado racional que persigue el conocimiento como campo de esfuerzo, pérdida y hallazgo, aunque pueda caer en la magnificencia de lo formal, presentando un camino sellado como lugar que ha de ser transitado por todos, sin diferencias. No obstante, pese a las discrepancias que encontramos entre ambos artistas, estos sienten una gran afinidad que les conduce a colaborar en 2002 y realizar una instalación conjunta, *Melencolia II*⁴⁷ (*Melancolía II*), en la Fattoria di Celle, donde recordamos, Morris monta veinte años antes el laberinto de mármol ya mencionado con anterioridad.

Sigamos un camino en torno a los materiales que se emplea en estas construcciones vinculadas con el laberinto, para a partir de su estudio, sacar conclusiones que se vinculan con el concepto que estamos analizando. Por ejemplo, el artista griego Jannis Kounellis (Grecia-Italia, 1936-2017) expone individualmente *Atto Unico*⁴⁸ (*Acto único*, 2002), una instalación monumental en la planta baja de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Roma). Paredes construidas con hierro gris oscuro herrumbroso forman un camino serpenteante, como un árbol que se ramifica hacia callejones sin salida donde

46__ Esta es una pieza que ha repetido en numerosas ocasiones, como en el Stadt Museum-Kunst Zone (Munich, Alemania) en 1971; el Musée d'Art Moderne et Contemporain (Ginebra, Suiza) en 1995; en el Promotrice di Belle Arti (Turín, Italia) en 1998; en *Fables du lieu* (*Fábulas del lugar*), exposición concebida por el historiador del arte Georges Didi-Huberman (Francia, 1953) para Le Fresnoy, (Tourcoing, Francia) en 2001; en la Galleria D'arte Moderna-Bologna (Bologna, Italia) en 2003; en el Teatro Farnese dentro del *Festival di Architettura* (Parma, Italia) en 2006; y en el Collège des Bernardins (París, Francia) en 2008. Información extraída de (Aromando, 2016, p. 19).

47__ La obra es una intervención en el espacio natural que se apropia de los elementos iconográficos que aparecen en el grabado *Melencolia I* (*Melancolía I*, 1514) de Alberto Dürero (Núremberg, Alemania, 1471-1528), para presentarlos diseminados por el jardín, como objetos perdidos que dan una nueva lectura al bosque de bambú en el que se encuentran. Más información en http://goricoll.it/index.php?file=opere&id_cella_opera=34# (consultado el 26 de febrero de 2020).

48__ Esta es exposición más grande que monta en Roma desde la década de los 60. El artista vive y trabaja en la ciudad romana desde 1957.



Fig. 69a y 69b__ Jannis Kounellis,
Atto Unico, 2002.



Fig. 70__ Michelangelo Pistoletto, en *Labirinto*,
Le Trombe del giudizio, 1969.

el creador sitúa la obra, a modo de memorándum. Kounellis no sólo exhibe los temas recurrentes de su producción, sino que se vale de los materiales pobres que usa desde la década de los 60: carbón, ganchos, una balanza con café molido, una cama, una cortina elaborada con sacos de yute descocidos. Con ellos fabrica un recinto sensorial donde lo táctil y lo olfativo cobran protagonismo. El laberinto unicursal funciona como un organizador del espacio que ayuda a realizar una nueva lectura de la obra. En su interior se emprende un viaje iniciático, con todo lo que implica la simbología del laberinto y el avanzar hacia su centro, recreando la metáfora de los viajes existenciales, físicos y mentales. Los objetos se ofrecen en este ambiente como marcadores espaciales. Al llenar los pasillos de contenidos reconocibles, la pérdida es imposible. Kounellis no concibe esta pieza como una retrospectiva, sino como un trabajo instalativo donde recurre a su obra anterior. Esta organización la recupera para su exposición individual *Jannis Kounellis. Das Labyrinth* (Jannis Kounellis. *El laberinto*, 2007-2008) en la Neue Nationalgalerie de Berlín, donde la monumentalidad de la estructura juega con los elementos del edificio de Ludwig Mies van der Rohe (Alemania-EE.UU., 1886-1969).

Esta manera de trabajar con el laberinto como escenario para mostrar la obra también se encuentra en los planteamientos artísticos de Michelangelo Pistoletto (Italia, 1933). De una forma temprana, en marzo de 1969, con motivo de la exposición individual que celebra en Rotterdam, en el Museum Boijmans van Beuningen, Pistoletto crea un laberinto de cartón ondulado, *Labirinto* (*Laberinto*). Una bobina de 120 metros es desplegada verticalmente formando remolinos que se acumulan y cubren gran parte de la superficie de la sala. De este modo delimita una serie de pasajes transitables llenos de curvas. Lo llamativo aquí es que el material no es lo suficientemente alto para que el espectador no pueda ver el camino. Al contrario, su cabeza asoma, siendo capaz de visualizar

el lugar donde quiere llegar. El laberinto se torna un territorio totalmente inofensivo. Pistoletto, como luego hiciera Kounellis, se vale de este elemento para reorganizar el espacio con la intención de crear una nueva experiencia del mismo, señalándolo como espacio construido-intervenido, ampliando la relación obra-público. En el centro de la sala se sitúan tres trompetas de aluminio de grandísimas dimensiones. Los instrumentos forman un cuadrado imaginario, con uno de los lados vacíos, en una colocación

claramente teatral. El propio artista, Lionello Gennero y Maria Pioppi las tocan, con intención de que suenen como elementos del Juicio Final. De hecho, el artista titula este trabajo *Le Trombe del giudizio (Trompetas del juicio)*, porque le hace pensar en los gramófonos de su infancia en los que escucha los discursos de Mussolini (Italia, 1883-1945). A través de esta acción, el sonido se suma y completa la experiencia del espacio. El laberinto no es más que un conductor que dirige el recorrido y que presenta al fin otra pieza.

Decimos esto porque, desde entonces, el artista italiano se ha servido de esta práctica laberíntica, guardando siempre la misma apariencia, pero sumándole metros y más metros de cartón ondulado. Esta maraña de conexiones acumulativas le sirve para distribuir la obra en su interior, como un camino marcado que se ha de transitar hacia el descubrimiento-conocimiento de las obras que exhibe, y regresar al lugar donde se partió. La investigadora Giulia Aromando (2016), en un artículo en torno al laberinto, reconstruye cronológicamente las exposiciones en que Pistoletto ha incluido este entramado de cartón.⁴⁹ Nosotros nos vamos a centrar en la muestra retrospectiva *Mirror of Judgement (Espejo del juicio)*, que exhibe la Serpentine Gallery (Londres) del 12 de julio al 17 de septiembre de 2011. En ella, muestra trabajos de vital importancia en su trayectoria, al igual que añade otros nuevos, ampliando la experiencia. Su intención es generar un ambiente único, que interconecte las distintas piezas, así como que modifique la percepción de la arquitectura. El visitante no sólo tiene ocasión de ver las obras de la exhibición, sino que explora el laberinto para llegar a ellas. Siguiendo sus callejones, en dirección a los objetos que ve sin problema, de pronto se encuentra ante enclaves inesperados, muchos de ellos equipados con espejos y representaciones espirituales de las principales religiones: el islam, el judaísmo, el budismo y el cristianismo. Son estos, elementos de su serie *Terzo Paradiso (Tercer Paraíso, 2003-2004)*, como, por ejemplo, una alfombra de oración, un Buda a gran escala que se contempla a sí mismo, o un obelisco sobre una base de espejo que atraviesa, en su punta, una estructura circular parecida a la lemniscata, eso sí, con un óvalo de más.

El laberinto aquí, se presenta como un viaje catártico, que combina la creencia, la fe y el ego, al verse uno reflejado constantemente en las obras. También se vislumbra el uso medieval del laberinto como camino hacia la revelación y el conocimiento. Sin embargo, lo que a nosotros nos llama poderosamente la atención son dos aspectos, las paredes curvas y la escasa altura, como si nos dispusiésemos ante un sendero orgánico, como el riego sanguíneo de nuestras venas o la savia que recorre un árbol –de donde se extra el cartón, por cierto–. Este es un camino sin guía que facilita el deambular del espectador por la instalación, unos pasos futu-



Fig. 71a y 71b__

Michelangelo Pistoletto,
Mirror of Judgement, 2012.

49__ Michelangelo Pistoletto, Museum Boijmans van Beuningen (Rotterdam), 1969. La retrospectiva *Le Labirinto*, Musée d'art contemporain de Lyon (Francia), 1969. Michelangelo Pistoletto. *Il labirinto*, Sala delle Colonne, Fortezza da Basso (Florencia, Italia), 2008. Michelangelo Pistoletto. *Twenty-Two Less Two. Le Labyrinthe*, Centquatre (París), 2010-2011. *The Mirror of Judgement*, Serpentine Gallery (Londres), 2011 (Aromando, 2016, p. 25-26). Listado al que añadimos *Democrática*, en el Museo de Arte Italiano de Lima (Perú), 2018.

ros que alcanzará porque no tiene otras opciones salvo la del camino unicursal. Como ocurre con *Glass Labyrinth* de Robert Morris, el público está atrapado en una maraña totalmente dirigida, creando una falsa sensación de control. Esta es una forma peculiar de trabajar con el laberinto, donde, más que un dispositivo que pretende que el espectador viva el espacio, se convierte en un distribuidor del mismo.



Fig. 72__ Gregor Schneider, *Haus u r*, distintas fotografías tomadas en torno a 1988.

Pero qué ocurre cuando es el propio espacio la obra, no sólo un organizador del recorrido de una exposición. Esto es lo que sucede con Gregor Schneider (Alemania, 1969), quien, desde 1985, con la edad de 16 años, comienza a vivir solo en una casa familiar de Rheydt,⁵⁰ cerca de Colonia (Alemania). Mientras habita en su interior, modifica la vivienda, erigiéndose en un creador de espacios. La casa, que puede ser concebida como una segunda piel que nos cobija y protege, aquí se convierte en un laboratorio donde ensayar cambios arquitectónicos, combinados estos con objetos y moldes. Reconstruye, reedifica, transforma las estancias con divisiones, muros, falsos techos, pasillos sin salida, agujeros, túneles, escaleras, ventanas ciegas y habitaciones dentro de habitaciones, cuartos atiborrados de objetos sin utilidad aparente, salas completamente vacías, un recinto cubierto con espuma insonorizadora, una mazmorra decorada con una bola de espejos roja. Incluso encierra una cama, una bañera y una cocina dentro de un armario. La casa se convierte en una obra abierta, con la apariencia de no estar nunca terminada. Da la sensación de que siempre se le puede quitar o añadir algo más. Es un trabajo que se devora a sí mismo en un engaño escenográfico que practica el simulacro.

50__ Rheydt es la parte sur de la ciudad de Mönchengladbach.

El proyecto lo titula *Haus u r* (*Casa u r*). Acrónimo de la dirección en la que se encuentra, Unterheydener Straße 12. El Doctor en Historia del Arte David Moriente (Madrid, 1971), en un estudio posterior, ha concluido que las iniciales del título también pueden hacer referencia a *umbauter raum* (habitación construida), *unsichtbarer raum* (habitación invisible) o invirtiendo el orden original, *urhaus* (casa primigenia) (Moriente, 2011, p. 159). En contra de cualquier lógica arquitectónica, el espacio se convierte en un lugar híbrido y extraño que poco evoca a la estructura original. El tránsito habitual se dinamita para establecer nuevas circulaciones, en una serie de intervenciones que bien podría durar para siempre. La nueva reconfiguración de las estancias, las resignifica en su nueva presencia.

Haus u r amalgama y estratifica lo verdadero y lo falso, el original y la copia, lo natural y lo artificial y lo temporal y lo crónico en una excepcional disposición arqueológica que exige del visitante una continua revisión de sus planteamientos perceptivos. (Moriente, 2011, p. 160)

Al entrar en *Haus u r*, el visitante pierde toda noción del espacio, adentrándose en una cadena de estancias sin conexión, que combaten entre sí con tal de ganar aire. Tras cada puerta se descubren sorprendentes habitaciones. Se siguen pasillos que no conducen a ningún lugar. Se sale de un cuarto dentro de un cuarto dentro de un cuarto. El lugar encierra un conjunto de secretos que resultan anómalos y claustrofóbicos. Su propuesta parece inacabada, densa, sucia, empapada en un silencio plomizo. El habitar de Schneider es un desplazamiento continuo que incluye la descomposición y recomposición, conduciendo la apariencia del hogar hacia terrenos fríos, lúgubres, tensos y en ocasiones espeluznantes.

“Las construcciones arquitectónicas son delgadas membranas hechas para ser frontera ante lo inquietante que ellas mismas atraen” (Loock, 2011, pp. 130-131) dice el comisario Ulrich Loock (Alemania, 1953) en el magnífico catálogo que le dedica al artista el CA2M. Centro de Arte Dos de Mayo con motivo de su exposición individual *Punto Muerto. Gregor Schneider* que tiene lugar en 2011.⁵¹ A lo que añade el curador alemán Veit Loers (1942) (2011, p. 72), valiéndose de varios relatos de Edgar Allan Poe, que toda pared oculta algo detrás. Schneider evidencia este suspense al personalizar la estructura física de su hogar, experimentándola desde una perspectiva inquietante que se aproxima a las películas de terror (Loers, 2011, p. 74). Es este un espacio sublime donde se alternan sensibilidades y terrores psicológicos. La arquitectura muta constantemente en un laberinto angustiante y absurdo. Es aquí donde reside nuestro interés en la obra de Schneider, en la capacidad que ha tenido el artista para mover las paredes y hacer de su propio hogar, un plano intrazable, donde siempre se abren nuevos caminos y se cierran los viejos, en un entramado que se re-articula constantemente, sin final.⁵²

51__ De este catálogo extraemos los textos para elaborar esta sección.

52__ A partir de 1996, las estancias se desprenden de la casa para exponerse o reproducirse en instituciones. Incluso se llegan a vender. De *Haus u r* emanan un sin fin de piezas que se encuentran entre lo doméstico y la instalación artística, entre el doble, y el doble del doble. Sin embargo, entre la casa y la sala de exposiciones, Moriente percibe una mutilación del vínculo que tiene su obra con la vivienda (Moriente, 2011, p. 164). De esta etapa es *Totes Haus u r* (*Casa muerta u r*) que se exhibe en el pabellón alemán de los Giardini de la 19 Biennale di Venecia (2001). El traslado de las habitaciones de su casa le hace ganar entonces el León de Oro.

Hasta el momento hemos visto la madera, el mármol, el cristal, el hierro, el cartón y el muro, en unos ejercicios que nos conducen de la planta racional a la disolución del entramado, ya sea por sus curvas, o porque se hace añicos el laberinto. También hemos comprobado cómo este espacio se convierte en un escenario expositivo para mostrar la obra. O se vuelve un hogar que se reconstruye constantemente para ser un eco indescifrable de sí mismo. Entendiendo en este último caso que la obra es el propio proceso de construir el laberinto. Todas estas aportaciones se barajan y se mezclan en la confusión típica de un enredo laberíntico.

Ahora, retomando nuestro viaje por los materiales constructivos, visitamos la verja. Robert Morris ya la emplea en *Łódź Labyrinth (Laberinto de Łódź, 2010)*, no obstante, nos interesa el tratamiento que añade Sam Durant (EE.UU., 1961) cinco años después. En el *Labyrinth*⁵³ (*Laberinto, 2015*) de Durant, la malla metálica se acerca a la visión del laberinto como prisión. La obra de Durant se exhibe en el *Open Source*⁵⁴ de Filadelfia,⁵⁵ consiste en un laberinto construido con verja de acero de 2m de altura con una planta de 10.000m². Con ello se acerca al trabajo que desarrolla el Restorative Justice Program en colaboración con The City of Philadelphia Mural Arts Program y el Mural Arts' Guild Re-entry Program (El Programa de Reinserción de Artes Murales), al que acceden los reos de la Grateford State Prison. Durante un año, Durant colabora con ellos en esta intervención que incluye a personas de dos esferas, las del sistema correccional y las de la sociedad libre. En opinión de Durant, todos pagamos el precio del encarcelamiento masivo. En el exterior del laberinto se coloca en el suelo infografías con fondos coloridos, apelando a lo lúdico, pero presentando información detallada sobre los costos y los efectos del internamiento en los reclusos y sus familias. Efectos que llegan incluso a socavar vecindarios enteros. Durant les da la oportunidad a estas comunidades, que a menudo no son escuchadas, para intervenir su obra. Sobre la verja, alegoría de la cárcel, se incorporan palabras y opiniones de los afectados, como actos creativos que desarrollan sus capacidades de expresión. Según se suman más aportaciones, las paredes más se opacan. Reafirman visualmente su condición de límite, pero en este caso para repensar la frontera, la periferia y las divisiones que crean. El laberinto, con dos vías de entrada y un único camino de pasillos anchos, cambia su apariencia a lo largo de la muestra. Cuando los participantes incorporan sus contribuciones crean una nueva red que refortalece los lazos sin distanciar las vidas.

Esta es una manera de poner el acento en las posibilidades formales del muro, como espacio para ser observado como obra. La distribución y el recorrido quedan aquí en

53__ Su página web incluye una gran diversidad de imágenes del proceso y el resultado: <http://samdurant.net/index.php/project/labyrinth/> (consultado el 28 de febrero de 2020).

54__ *Open Source* (2015) se concibe como una gran exposición al aire libre organizada por Mural Arts Philadelphia, un festival de arte mural con más de 35 años de trayectoria. Open Source consiste en una serie de intervenciones en lugares públicos de la ciudad. Son catorce los proyectos en total. Participan los hermanos Dufala, Sam Durant, Shepard Fairey, JR, Ernel Martinez y Keir Johnston, MOMO, Jonathan Monk, Odili Donald Odita, Michelle Angela Ortiz, Jennie Shanker, Shinique Smith, Swoon y Heeseop Yoon. Para más información, consultar: https://muralarts.org/artworks/open-source/-:~:text=Open_Source_was_a_citywide,illuminate_Philadelphia's_diverse_urban_identity (consultado el 28 de febrero de 2020).

55__ Recordemos que es la ciudad en la que Robert Morris realiza su primer laberinto.

un segundo plano. Evidentemente, en la obra de Durant es imprescindible la verja y el esqueleto retorcido del laberinto para evidenciar la relación con el arresto o el encierro, sin embargo, es el contenido del tabique el que de pronto se lleva toda la atención. Como ya hicieran Pistoletto o Kounellis, al añadir obras de distinto carácter que marcan puntos reconocibles dentro del laberinto, la idea de confusión o pérdida se disuelve para que el espectador recorra los pasillos observando las características de la tapia.

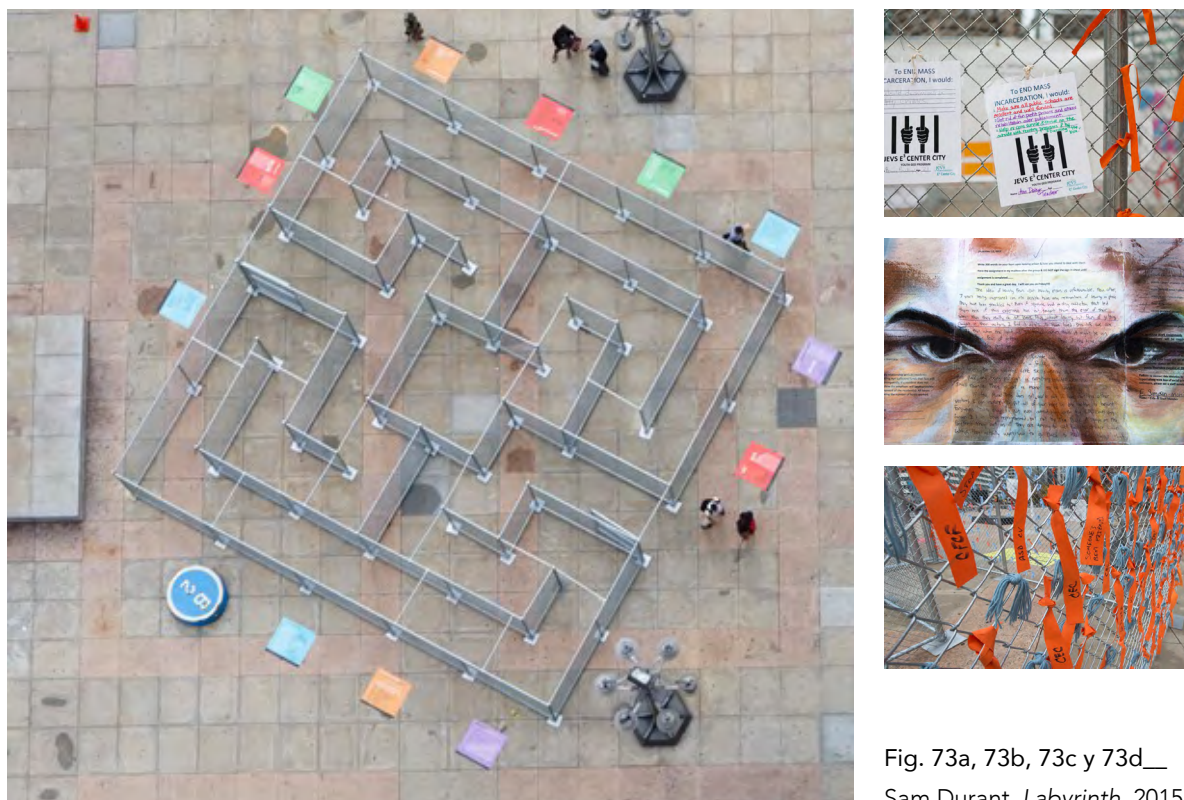


Fig. 73a, 73b, 73c y 73d__
Sam Durant, *Labyrinth*, 2015.

En esta línea también trabaja Inma Femenía cuando, dentro de su individual en *Bombas Gens*, presenta la instalación *Transversal* (2020). La artista suspende perpendicularmente en una de las naves de la institución láminas de PVC impresas en color, formando una especie de laberinto. Aquí lo interesante ya no es la disposición de este laberinto, donde los paneles, que cubren toda la altura del espacio y se extienden en distintas longitudes, se encuentran en diagonales que reordenan el lugar para generar un tránsito sin lógica y sin limitaciones, puesto que los límites son los de la propia galería. A la artista le interesa activar el cuerpo del usuario para que emprenda un paseo propio.⁵⁶ Pero el foco se halla en la pared-lámina. Pensemos que el PVC es un material translúcido que permite ver lo que hay detrás, al igual que en las obras Robert Morris o Claudio Parmiggiani donde se emplea el cristal, aunque aquí podamos advertir que la diferencia principal entre estos trabajos radica en la incorporación del color. Por lo tanto, cerrar el camino no es el objetivo. Femenía, al igual que Sam Durant, no deposita su interés en

56__ Aunque por motivos causados por la COVID-19, el centro se ve obligado a repensar el recorrido de la visita en una dirección única. De pronto, el público se encuentra despojado de su elección, punto clave para la contemplación y activación de la pieza.



Fig. 74__ Inma Femenía, *Transversal*, 2020.

el trazado, sino en los muros. Para nosotros este aspecto es bastante importante, porque de todas las propuestas que hemos mencionado, quizás esta se conecta mejor con nuestra solución, al observar que las tonalidades se entremezclan visualmente creando nuevas gamas. Recordemos que en *Mehr Licht!* [Fig. 64], obra de la cual hablamos en el apartado anterior, el color es el centro de la experiencia. Algo similar ocurre con *Transversal*. Los matices brotan como una experimentación de la imagen en el espacio liminal que se halla entre los procesos físicos y los digitales. Su distribución evoca una desorientación que persigue que las transparencias de los planos se combinen perceptualmente, modificándose según el punto de vista y el desplazamiento. Cuando el público se mueve entre sus pasillos, absorbo en un panel de grandes dimensiones, queda atrapado en el interior de la imagen, manifestándose lo que la instalación tiene de laberinto.

En este espectro que se abre con el color, descubrimos que la firma de arquitectura y diseño Brut Deluxe (fundada en 2004) fabrica *Y?zhòu*⁵⁷ (2016), una instalación llena de luz y color, para participar en el *Luneng Sanya Bay Light + Art Festival 2016* (China). Las paredes de cristal acrílico de 2,4m incorporan figuras geométricas grabadas. Estas se iluminan con luces LED que se encuentran en la ranura superior e inferior del panel. Las luces multicolor varían su tono sutilmente. En el espacio se distribuyen de forma aleatoria, produciéndose una interesante combinación visual de colores saturados que oscila entre magentas, rosas, rojos, naranjas, amarillos, verdes, turquesas, cianes y añiles. En el interior de este laberinto de carácter multicursal, el espectador avanza por una planta zigzagueante que parte de la unión de múltiples hexágonos. Al ver a través de los muros, los tonos se solapan produciendo un llamativo efecto cromático que envuelve al usuario. El acierto de la instalación es que los paneles del perímetro exterior cuentan con un recubrimiento de film de espejo que hace que la pieza se contemple como infinita.

Si bien es cierto que para la organización de estas propuestas nos hemos servido de los materiales de los que están hechas –madera, mármol, cristal, hierro, cartón ondulado, muro, verja, PVC o metacrilato–, todas hablan de la necesidad de que el usuario esté presente en el espacio y en el tiempo, entendiendo ese *estar aquí* como la única vía posible donde hallar una transformación en el sujeto. Por tanto, el espectador se concibe como un agente activo, que percibe, siente y decide cuáles serán sus pasos, aunque el camino sea único, marcando una experiencia que se vuelca plenamente vivencial.

57__ Se puede ver un vídeo de la experiencia inmersiva en <https://vimeo.com/198917275> (consultado el 28 de febrero de 2020).

El laberinto, como dispositivo arquitectónico, incluye conceptos contrarios, que se enfrentan constantemente en medio de su aparente confusión. No sabemos determinar con seguridad lo que está cerca de lo que está lejos, lo que es accesible de lo que no. Somos incapaces de ver en su interior lo global, centrándonos en la experiencia local en cada momento. En nuestro estudio, hemos tratado de realizar un recorrido igual de incierto, pero que ha tratado de exponer los contenidos de una forma más o menos lógica, aunque algo soterrada. Hemos partido de la racionalidad del laberinto de Morris para luego ver diversas opciones que no necesariamente continúan este orden lógico. Al contrario, Parmiggiani rompe la estructura, mientras Kounellis y Pistoletto se sirven de la distribución que ofrece para colocar en su interior obra, con una marcada tendencia teatral. Si entendemos que el laberinto es un cuerpo arquitectónico consistente, capaz de atraparnos, Pistoletto subvierte esta idea al emplear un material blando, el cartón ondulado, para reordenar el espacio como un camino ondulante, casi orgánico. En todos estos autores, no hay posibilidad real de perderse, porque el laberinto responde a una planta unicursal donde la senda está minuciosamente buscada.



Fig. 75a y 75b__ Brut Deluxe, Y?zhòu, 2016.

Hemos abierto una revisión más contemporánea con Gregor Schneider, adentrándonos en su caótica casa, donde lo que cabe esperar ya no tiene lugar, y la organización ordinaria se destruye en aras de conseguir otros efectos que hablan de ocultamiento, secretos y temor. Sam Durant, por su parte, emplea la verja para construir un laberinto de dos entradas, poniendo el foco en el muro y en la participación que ofrece al espectador para que lo complete. Inma Femenía emplea una distribución laberíntica de láminas de PVC llenas de color para componer visualmente nuevas mezclas cromáticas gracias a la transparencia. Lo interesante en su propuesta es que elimina los límites de la instalación para dejarla como un plano abierto donde lo relevante recae en los paneles de color. En esta línea, también se mueve el proyecto del estudio Brut Deluxe, pero aquí incorporan un elemento que para nosotros es fundamental, el espejo y el interés por el infinito.

6.3.1 El laberinto de espejos

Nos remontamos a la sospecha infinita que enuncia Boris Groys, aquella que llegan a producir las palabras alteradas, como flujo de signos incognoscibles, para volcar estos conceptos en un espacio que de por sí hable de la multiplicidad del infinito. Para ello recurrimos nuevamente a Jorge Luis Borges y a su cuento *El jardín de senderos que se bifurcan*. En este cuento presenta a Ts'ui Pên, un hombre que se propone realizar un laberinto estrictamente infinito, una empresa por sí misma, inasumible. Lo llamativo del relato es que Ts'ui Pên lo abandonó todo para componer un libro y un laberinto. Cuando todos imaginaron dos obras, él pensaba en un solo objeto, una única empresa. Ts'ui Pên escoge que ambas opciones se den de forma simultánea, y halla la solución en un libro cuya última página es la primera, para así continuar indefinidamente en una estructura circular que evoca al eterno retorno.

El investigador en literatura española Kyung-Won Chung (2004) compara esta estructura con la que se da en el cuento de *Las mil y una noches*. Recordemos que esta historia oriental describe cómo el rey Schariar de la antigua Persia, se siente altamente traicionado por la infidelidad de su esposa, a quien ejecuta junto con toda su corte. Tras la desventura, decide casarse noche tras noche con una cortesana, a quien ordena matar al llegar la mañana. Sherezade se ofrece en casamiento para quebrar esta perversa resolución. En la noche de bodas, la joven da comienzo a un cuento que no concluye al alba. Le promete al rey el desenlace llegada la noche siguiente, sin embargo, enlaza un cuento con otro, en una historia sin conclusión.

En el título del propio cuento, Chung ya percibe la representación de esta estructura circular. En el número "1001" la primera cifra es la última, lo cual subraya el principio como final, y viceversa, en una continuidad redonda. También detecta una estructura especular, "10" y "01" son imágenes reflejo la una de la otra. Chung ve en este eje simétrico una técnica de refracción que supone una frontera entre realidad y fantasía, donde el sueño rocía el tiempo, para que se sucedan los días en el marco de la expectación de lo onírico, y así seducir, distraer y confundir al rey, alejándolo de sus locos designios. De esta manera Sherezade evita la muerte un amanecer tras otro.

Si bien es cierto que el espejo refleja el mundo entero, es incapaz de reflejarse a sí mismo. Este inconveniente sólo es salvable al enfrentar dos espejos. En ellos, y su proyección, se negarían y se contrarían todas las posibilidades de combinación tiempo-espacio, trascendiéndolos, en una relación de copia y repetición de duplicaciones infinitas. Esto nos traslada nuevamente al laberinto, como espacio inconcreto e indescifrable. De ahí que se despierte nuestro interés por un laberinto levantado con espejos, múltiplo de la incertidumbre, territorio del engaño y la pérdida ante la trampa de unas repeticiones inabarcables para la vista.

Aquí nos vamos a centrar en el laberinto de espejos como ubicación ideal para hablar de la infinita reflexión de lo mismo, por ello realizaremos una muy breve introducción histórica y veremos cuatro ejemplos, donde pondremos el foco en la importancia del espectador como sujeto activo que se enfrenta a su reflexión constante. Este espacio

mágico se perfila como ideal para convertirlo posteriormente en un libro desplegado donde fluyen las letras, en una reverberación sin límites, de ahí que a continuación hablemos del laberinto de letras.

El laberinto de espejos ha sido un divertimento tradicional en ferias y en parques de atracciones, aunque a veces se incluye un efecto deformante en los espejos. La reverberación de la imagen en las superficies pulidas, multiplica el espacio distorsionando su percepción, como si el visitante se encontrase en el interior de un caleidoscopio. Aquí la idea de ilusión es fundamental, para que sea difícil discernir si lo que se ve es la continuación del pasillo (lo que podríamos nombrar como lo real) o un simple cristal con el cual darse de bruces (lo reflejado, la trampa). Por lo general, en este tipo de entramados arquitectónicos los espejos se colocan en un ángulo de sesenta grados, formando una cuadrícula sencilla de triángulos equiláteros que favorece la réplica visual y la pérdida de orientación.

Si nos remontamos a su historia, el laberinto de espejos aparece hacia finales del s. XIX. En 1888 Gustav Castan registra la primera patente en Francia. En los años siguientes aparecen copias cada vez más complejas, como el laberinto del Palacio del Sultán de Constantinopla que data de 1889. En 1891 se inaugura en Praga el *Zrcadlové bludiště Petřín* (*El laberinto de espejos de Petřín*), que aún hoy permanece abierto. Estos son los primeros vestigios de esta arquitectura misteriosa e hilarante, donde se mezcla todos los contenidos que hemos visto anteriormente con la capacidad de las paredes para devolver una imagen que se centuplica hacia el infinito, o al menos, hasta allí donde el ojo humano ya no puede ver más.

En nuestra investigación encontramos una serie de autores en cuyas obras actuales incorporan retratos de laberintos de espejos, como Misty Keasler (EE.UU., 1978) o Matthew Pillsbury (Francia, 1973), aunque no lleguen a hacer series sobre el tema, se fijan en ellos como reflejo de nuestras sociedades actuales. Quizá en la misma línea que inaugura Richard Estes con sus pinturas a mitad del s. XX cuando plasma al óleo las visiones rutilantes de las grandes ciudades, observando en el universo de los reflejos una realidad distorsionada donde lo retratado se nos presenta como algo ajeno o extraño. En este caso vamos a centrarnos solo en cuatro casos, que tratan de forma muy distinta el laberinto y el reflejo. Más adelante profundizaremos sobre el espejo. Allí encontraremos una serie de ejemplos que no siendo específicamente laberintos sí aprovechan la reflexión continua como un juego visual donde la imagen se multiplica de tal modo, que la sensación de desconcierto es similar a la que se produce en el interior de un laberinto.

Empezaremos hablando de *Mirrors* (*Espejos*), un happening de Allan Kaprow (EE.UU., 1927-2006), que tiene lugar en mayo de 1962 y ocurre dentro de un laberinto de espejos de la altura de un muro, con hileras de focos parpadeantes amarillos, azules y blancos, y neones fijos. Cuando el público accede, se encuentra con el suelo lleno de detritus. Entonces aparecen cinco limpiadores con aspiradoras y retiran la basura para luego marcharse. Desde lo alto del espacio se escucha un silbar triste, como si se tratase de la canción *Don't Play It no More* (1975) de Don Stanton. Mientras, se arrojan nuevos desperdicios en el pasaje. Los limpiadores vuelven y reparten escobas para que

la audiencia también ayude en la limpieza. Se levanta bastante polvo, lo que provoca que la gente tosa. En el proceso, los espejos se balancean y tiemblan. Cuando parece que alguien vuelve a silbar, de pronto se escucha una sirena, cada vez más fuerte. Los limpiadores sacan palas y carretillas, para cargar los desperdicios. Según acaban, retiran las escobas al público y lo sitúan delante del espejo para que las personas se auto-examinen después de semejante tarea mugrienta. Un hombre entra con un gran cepillo y un balde de agua con jabón, para fregar el reflejo de los espectadores. Mientras los limpiadores continúan barriendo, lanzan improperios pronunciados al revés. Cada vez gritan más fuerte y rápido para, sin previo aviso, parar sin más y dispensar botellines de cerveza a la audiencia. Beben todos. Los limpiadores de pronto eructan, vuelcan el contenido de la cerveza por el suelo y desaparecen. Se produce un silencio inquietante que sólo se rompe cuando los limpiadores reaparecen con martillos perforadores. Comienzan a agujerean el suelo, lo cual produce un ruido ensordecedor. La vibración rompe los cristales y se da por finalizado el evento. Aquí el laberinto se convierte en un escenario que muestra, multiplicada, la espiral sin sentido de consumo y desperdicio. El espacio sirve como marco ideal para proyectar una repetición constante donde la audiencia es partícipe, responsable y víctima. Su responsabilidad se vislumbra en el momento en el que los limpiadores tratan de enjuagar su imagen, como esfuerzo en vano que culmina con la destrucción del entorno. Si bien es cierto que Karpow saca provecho de la escena, el tema en sí no es el laberinto, solo se sirve de él para apuntar a otras preocupaciones.

De una forma mucho más candorosa y serena trabaja John Miller (EE.UU., 1954), quien en 2016 presenta en el Miami's Institute of Contemporary Art (EE.UU.) un laberinto de espejos con una planta rectangular de 74m² con un entramado bastante sencillo que se caracteriza por la amplitud del espacio y sus líneas rectas. Los paneles están contruidos con espejos acrílicos montados sobre marcos de madera, aunque estos se esconden para que las paredes sean todas reflectantes, tanto las interiores como las exteriores. Lo que le interesa a Miller es la posibilidad de crear un ambiente que se multiplica para consternar al visitante con la propagación de su reflexión. En el centro del laberinto, ubica una escultura como elemento integrante del mismo, evocando las obras de Michelangelo Pistoletto o Jannis Kounellis, donde el laberinto se convierte en el espacio expositor que organiza y presenta la obra.



Fig. 76__ John Miller, laberinto de espejos en Miami's Institute of Contemporary Art, 2016.



Fig. 77__ Jeppe Hein,
Follow Me, 2009.

En esta línea, Jeppe Hein (Dinamarca, 1974) presenta en 2009 un laberinto muy particular, *Follow Me*⁵⁸ (*Sígueme*), una instalación permanente emplazada en los jardines de la University of Bristol (Reino Unido). Lo curioso de esta construcción que perfila un cuadrado de 6x6m, es que las paredes están construidas con láminas verticales muy estrechas cuyas superficies son reflectantes. Estas láminas se sitúan equidistantes, dejando un espacio entre ellas. El interior se resuelve con una trama de pasillos anchos que tan pronto conducen al centro, como sacan al visitante del espacio interior. Lo que nos interesa aquí es cómo el reflejo se convierte en un elemento fragmentado, en un estadio ambiguo donde las presencias en movimiento se perciben como interferencias fugaces. También resulta destacable la propia estructura abierta del laberinto, favoreciendo una ambivalente sensación de estar dentro y fuera, fluctuando entre el encandilamiento y la opresión. Los muros se convierten en rejillas que devuelven al visitante su imagen dividida. Su discontinuidad permite que el reflejo provenga tanto del muro más cercano como del que se halla justo detrás, potenciando la desorientación del espectador. Esta pieza pertenece a una serie que se desarrolla entre la arquitectura, la escultura pública y la instalación. Por lo general, estas intervenciones se montan con ordenaciones geométricas de gran simpleza. *Follow Me* es el mejor ejemplo que hemos hallado donde su planta se aproxima a los preceptos del laberinto.

Para finalizar este análisis, nos servimos de una obra anterior, mucho más compleja, que además incorpora texto en los cristales. En 2002 Ken Lum (China,⁵⁹ 1956) participa en la Documenta 11 de Kassel con una instalación titulada *Mirror Maze with 12 Signs of Depression*⁶⁰ (*Laberinto de espejos con 12 signos de depresión*, 2002). Esta obra tiene la forma exterior de un pabellón. El edificio, colocado en un jardín, se asemeja a un gran cubo blanco con la fachada llena de cuadrados que se iluminan por la noche. El interior

58__ Más información en la página web del artista: https://jeppehein.net/pages/project_id.php?path=publics&id=158 (consultado el 8 de marzo de 2020).

59__ En algunos espacios figura como canadiense, pues cuenta con dicha nacionalidad.

60__ Se pueden ver más fotografías en <http://kenlumart.com/mirror-maze-with-12-signs-of-depression/> (consultado el 10 de marzo de 2020).

Después de nueve años desde que la exhibiese por primera vez en la Documenta 11, vuelve a montar la instalación en la Vancouver Art Gallery (Canadá).



Fig. 78a, 78b y 78c__ Ken Lum,
Mirror Maze with 12 Signs of Depression, 2002.

se construye con paneles dispuestos en triángulos equiláteros de 60 grados. El suelo presenta líneas blancas que perfilan estos triángulos, favoreciendo un patrón que ayuda a desorientar al usuario. En puntos claves del interior de la instalación, el artista graba textualmente los 12 síntomas de la depresión clínica. Enumerados y escritos en inglés y en color blanco, se puede leer "All I ever do is sleep" (Todo lo que hago es dormir), "I can't sleep at night" (No puedo dormir por las noches), "I have no friends" (No tengo amigos), "I'm afraid of doing something bad" (Tengo miedo de hacer algo malo), "You'd be better off without me" (Estarías mejor sin mí) o "I feel alone in the world" (Me siento solo en el mundo). Lum aprovecha dos factores. El primero, es que el reflejo del espectador se ve constantemente fracturado, escindido, partido, como rasgo característico de las identidades contemporáneas. El segundo, es que el público no puede huir de su reflexión, su rostro permanece continuamente al otro lado del espejo, hasta que alguna frase interrumpe esta visión. Aquí las oraciones se comprenden como desvíos que arrastran a la audiencia a un terreno incómodo, donde los signos le apelan directamente. Es más, es muy probable que la identificación con estos signos se produzca, a fin de cuentas, hablamos de una enfermedad cuyos síntomas son una resonancia de los tiempos en los que vivimos, donde son habituales el estrés, la prisa, la fatiga y la falta de tiempo. *Mirror Maze with 12 Signs of Depression* se torna una instalación doblemente molesta, porque no es fácil salir, y porque cualquiera corre el riesgo de re-conocer cuántos indicios de depresión manifiesta.

En definitiva, el laberinto de espejos es un terreno confuso donde tan importante es el trazado de la construcción como lo es la reverberación constante del espectador. Si en el laberinto, el papel activo del público resulta fundamental para que este comprenda aspectos vinculados con la presencia, el tiempo, el lugar, el recorrido y la experiencia de perderse y aprender de la búsqueda, en este nuevo contexto lleno de brillos y reflejos, el espectador se siente continuamente clamado con el automatismo involuntario de un eco visual que le señala a cada paso, que le engaña, y repercute en un aturdimiento no deseado.

6.3.2 El laberinto de letras

Cuando el último día en Santiago visité al fin Ulises, ese local repleto de libros cuyos espejos abismales, que reflejan los anaqueles y los volúmenes hasta el infinito, te sobrevuelan y te multiplican, maravilloso techo de espejo diseñado por el arquitecto Sebastián Gray, tal vez porque me encontraba en una de las librerías más bellas y borgeanas del mundo, el cuarto vértice de un cuadrado invisible [...]

Esta cita de Jorge Carrión (2013, p. 195), donde habla de su experiencia en una librería con espejos que dan como fruto una imagen que entra en un bucle interminable, nos funciona como nexo entre el laberinto de espejos y el laberinto de letras. En el ensayo de Carrión, el laberinto de letras se concibe como una librería. Nosotros partimos de este universo literario, que tanto se aproxima al eterno fluir de signos de Boris Groys, para dirigirnos al mundo de las artes visuales.

En el apartado anterior ya hablamos del peso que tiene el espejo en *Las mil y una noches*, así como en la obra literaria de Jorge Luis Borges, para quien este elemento reflectante actúa como límite del lenguaje. Si el espejo incluye y refleja todo lo que se halla delante, "Borges define el lenguaje como un sistema en el que la realidad se multiplica sin fin y se generaliza como si fuera una realidad verdadera." (Chung, 2004, p. 105), cuando solo es representación y reflejo. En este juego especular en la literatura borgiana, las palabras, los signos, las figuras y las cifras se convierten en reflejo y símbolo de los actos humanos y la creación entera. O al revés, los actos humanos y la creación entera se conciben como cifras, figuras, signos y palabras. "Así todas las letras y figuras van haciendo el espejo en el que nuestro destino y la perfección universal existen siempre." (Chung, 2004, p. 101). A través del cual, devuelven el eco de lo que acontece.

Desde el mundo literario nos fijamos en la figura del escritor Alain Robbe-Grillet (Francia, 1922-2008), para quien leer o mirar implica adentrarse en un laberinto (Guasch, 2005, p. 99). Si bien es cierto que el francés estructura sus relatos con múltiples saltos de tiempo y espacio, donde el lector ha de recomponer lo que se le presenta como roto o fragmentado, en un complicado nudo narrativo, nosotros nos vamos a centrar en el aspecto literal de esta frase: leer o mirar implica adentrarse en un laberinto. Vamos acercarnos a ella, como oración perteneciente a un texto mayor, que se distribuye en una hoja cualquiera de un libro cualquiera. Aproximémonos a los caracteres que guarda esta página impresa, entendiendo la superficie blanca como suelo y la tinta negra de la tipografía como un muro que se eleva superando nuestras cabezas. Hagamos un ejercicio de imaginación, y adentrémonos en este laberinto de tinta y papel. Hallaríamos en los recovecos y en los espacios que hay entre sus letras un camino transitable, que, si bien revela un orden por pasillos en su visión horizontal, se convierte en una trama de pasadizos irregulares y confusos en su visión vertical. Podríamos entonces establecer un símil entre la escritura y el laberinto, como conceptos vinculables.

Salgamos de la página de Robbe-Grillet. Si este acercamiento a la escritura como laberinto lo volcásemos, igualmente, sobre las superficies de los muros de una construcción laberíntica, el desorden espacial dislocaría al lector-paseante. Estaríamos hablando a la vez de una duplicidad y de un reflejo. En otras palabras, nos referimos a un laberinto dentro de un laberinto. Un espacio en el que la pérdida y el encuentro se perciben tanto en la planta de la arquitectura como en la superficie de sus tapias. Las paredes transmutan en el papel de una historia, como páginas de un relato, aspecto que nos acerca, salvando las distancias con el mundo literario, a las aportaciones personales volcadas en el *Labyrinth* [Fig. 73] de Sam Durant. Volvemos entonces al territorio del muro como obra plástica, como objeto digno de ser observado por la calidad de sus materiales, como es el caso de *Transversal* [Fig. 74] de Inma Femenía, o a todas las propuestas laberínticas que incluyen el espejo. En ellas percibimos una interrupción en la relevancia del trayecto para que la atención recaiga en la pared, ya sea porque es una impresión, una intervención, o porque el espectador completa la obra con su reflejo, sometiéndolo a un enfrentamiento continuo del yo. Todas ellas sepultan la importancia del camino, como sendero introspectivo, para poner los acentos en la contemplación interior de una instalación artística. Cuando en este escenario, además, se incluye la escritura, como en nuestra propuesta, éste puede ser percibido como las hojas de una historia que se escribe en el espacio. En este contexto, las palabras son eminentemente texto, pero también ornamentación.

En este subapartado buscamos una serie de referentes que han trabajado con la idea de un laberinto construido con letras. El primero ejemplo que viene a nuestra mente es *Legible City* (*La ciudad legible*, 1989-1990-1991) [Fig. 220] de Jeffrey Shaw (Australia, 1944) y Dirk Groeneveld. Una instalación interactiva donde el espectador, sobre una bicicleta, pedalea y se desplaza, como consecuencia, en una proyección situada enfrente de él. Así deambula por una ciudad hecha de letras. Estas letras construyen un muro que se erige para formar las calles de una ciudad laberíntica.⁶¹ Otra pieza importante en esta investigación es *Chalkroom* (*Habitación de tiza*, 2017) [Fig. 221] de Laurie Anderson (EE.UU., 1947) y Hsin-Chien Huang (Taiwán, 1966) es un espacio de realidad virtual donde el espectador se sumerge en un lugar poliédrico, lleno de callejones, pasillos y habitaciones, sin un orden predeterminado, que puede experimentar libremente. Los tabiques de este extraño sitio son totalmente negros, como hechos de pizarra. Sobre ellos aparecen multitud de textos, como escritos con tiza. Las superficies se cubren con cierta obsesión, con un claro *horror vacui*.

Ambas obras conciben la escritura como un espacio laberíntico para ser leído y vivido. Más adelante, en el capítulo *El lector*,⁶² volveremos a ellas para desentrañar en su experiencia una relación con la proyección imaginaria que se produce en nuestro interior al leer. Ahora nos sirven como introducción para concebir otros espacios y otras obras que también crean un entramado de escritura para vivir desde dentro. A continuación revisaremos los casos de Matt Mullican y Cristina Iglesias, como notorias muestras de construcciones laberínticas hechas con letras.

61__ Cabe mencionar aquí la posibilidad de comprender la ciudad como un laberinto, pero como no es relevante para nuestra investigación, solo lo apuntamos como nota a pie de página.

62__ Más concretamente en el subapartado 8.2.1 *Leer, comprender*, páginas 399-402.

Empezaremos revisando la figura del artista estadounidense Matt Mullican (EE.UU., 1951). En su obra, la escritura, el dibujo y el apunte son fundamentales. Sobre grandes pliegos de papel, como gesto artístico, plasma su visión personal del mundo, que oscila entre sujeto y objeto. Parte de lo individual para hallar en ello lo universal, girando siempre en torno a su percepción, como experiencia subjetiva, como interpretación consciente e inconsciente, y como recepción sensible de diversas realidades, su realidad. En definitiva, Mullican proyecta una mirada holística del universo (Hontoria, 2016). Esta cosmovisión discurre sobre nociones alteradas de conciencia. Obtiene su ideario, a modo de revelación, mediante profundas meditaciones, intoxicaciones o psicosis inducidas hipnóticamente, donde es capaz de romper con los roles de la vida cotidiana. En este estado, Mullican se refiere a sí mismo como "That Person" (esa persona). Un individuo atemporal y asexual que habita en el interior de su cuerpo. Todas estas ideas se traducen en pictogramas, que mucho beben del cómic, como lenguaje pre-lingüístico asociado a la expresión gráfica en la infancia. El crítico de arte y comisario Javier Hontoria (Madrid, 1975) relaciona este momento con un estado liminar en el que la mente se despierta y comprende la existencia propia como parte del cosmos. El artista crea una imagen multidimensional donde confluyen, con gran simpleza y sabia elección, cuestiones sobre lo real y lo ficticio. Pese a este rasgo místico, casi chamánico, su obra se mueve, en una especie de contradicción, en un terreno opuesto, donde el trabajo se produce de forma sistemática, con una sólida estructuración y una clara ordenación en sus montajes expositivos. Mullican se mueve con soltura entre el dibujo, la performance, el calco, el cartel, la pizarra, el letrero, la escultura, la animación, la lectura o la pancarta. Es habitual que el texto cobre vital importancia, como grafía que explica y acompaña sus pensamientos. El conjunto de las piezas solo puede leerse en relación, nunca por separado. Una relación que se alimenta del lenguaje y los signos, para hallar en la repetición y en la similitud de lo parecido una red semántica continua con sugerentes asociaciones.



Fig. 79a y 79b__ Matt Mullican, *Untitled (Learning from That Person's Work: Room 1)*, 2005.

Nos fijamos en esta ocasión en *Untitled (Learning from That Person's Work: Room 1)*⁶³ (*Sin título [Aprendiendo del trabajo de Esa persona: Sala 1]*, 2005) una obra exhibida en la 55 Bienalle di Venezia (2013) y que posteriormente es adquirida por el MoMA⁶⁴ (Museum of Modern Art, Nueva York, EE.UU.). Esta instalación es fruto del trabajo de los estados a los que Mullican se somete para hallar la información que necesita de su alter ego, That Person. Bajo estos estados inducidos, dibuja, cuenta y escribe en grandes hojas de papel que luego une a sábanas de algodón, formando cuadrículas con nueve dibujos, para colgar de caballetes y montar un laberinto con doce paneles que se distribuyen cerrando el espacio de la sala. Este nuevo ambiente de muros improvisados, no resulta amenazador por sus materiales, aunque sí parece sobrecoger por la gran cantidad de información que plantea. Para Mullican esta sala es una proyección de la psique algo psicótica de That Person. El laberinto representa una radiografía de su mente, reuniendo aquellas obsesiones que le persiguen. Signos, símbolos y palabras se construyen las paredes en un caos donde resulta complicado descubrir un mensaje claro. De hecho, las escrituras oscilan entre la rotulación y la escritura automática, sin respetar los espacios entre las letras y los renglones.⁶⁵ Agolpa y condensa el texto en un flujo de información que se desborda. El visitante queda hipnotizado por su fuerza expresiva, pero es incapaz de penetrar en sus mensajes de letras encadenadas, pese a que se pueda llegar a ellos con la atención adecuada.

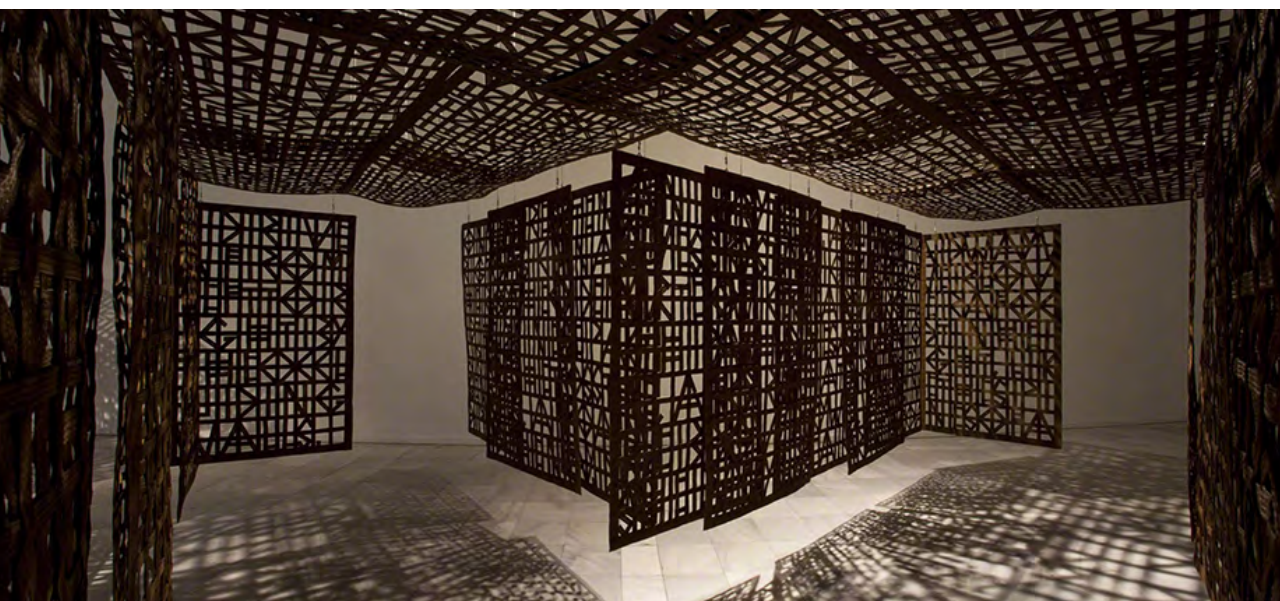


Fig. 80__ Cristina Iglesias, *Suspended Corridor I y II*, 2006.

63__ Encontramos un vídeo en el canal de YouTube de la Bienalle di Venezia, una microcápsula de tres minutos de duración, donde Mullican presenta la pieza. Esta grabación nos ayuda a imaginarnos el espacio, así como a comprender los planteamientos del artista. Puede ser visto en https://youtube.com/watch?v=TV1aGRWNj_I (consultado el 15 de marzo de 2020).

64__ Esta obra se presenta en la colectiva *Sites of Reason: A Selection of Recent Acquisitions (Sitios de la razón: Una selección de adquisiciones recientes)* del 11 de junio al 28 de septiembre de 2014. Se puede leer una breve sinopsis en <https://moma.org/calendar/exhibitions/1439> (consultado el 15 de marzo de 2020).

65__ Como hacemos nosotros en nuestra serie *letanías*.

En la construcción de estancias cuyas paredes están llenas de textos también destaca la española Cristina Iglesias (San Sebastián, 1956). La suya es una escultura expandida cuya mirada se halla en el territorio limítrofe entre lo escultórico y lo arquitectónico, lo que Maryella Gonçalves Sobrinho denomina *arquiescultura* en su tesis doctoral, *Espaço e arquiescultura: Modos operativos de Cristina Iglesias*⁶⁶ (*Espacio y arquiescultura: Modos operativos de Cristina Iglesias*, 2019). Estas preocupaciones en torno a la materia y la arquitectura (pabellones, pasillos, contrafuertes, techos, arcos, columnas) integran un espacio plástico que se compone mediante conceptos antónimos, como estabilidad-fragilidad, lleno-vacío, oscuridad-luz, lisura-textura, interior-exterior. Para el crítico británico Adrian Searle (Reino Unido, 1953), la obra de Iglesias se reduce a un problema de objetos y lugares (en Guasch, 2005, p. 332). En estas dos palabras condensa el trabajo de la donostiarra, encontrando en la colocación y disposición del objeto, como elemento constructivo, la capacidad para componer un nuevo ambiente o situación.

En este estudio, nos vamos a centrar en su serie instalativa *Celosías*, como mejor ejemplo de esta escritura críptica y modular. Iniciadas en los años 90, las *Celosías* son estructuras precarias producidas con aluminio fundido, piedra arenisca, trenzados de esparto, o madera con baños de resina con polvo de bronce, de hierro, o de cobre. Con estos materiales, la *Celosía* ofrece la apariencia de un elemento noble que ha visto cómo, con el pasar del tiempo, su fisicidad se ha desgastado, presentándose como reliquia o como ruina. Iglesias se vale de estos elementos para construir grandes paneles que contienen una trama irregular de huecos asimétricos. Estos paneles se unen para cerrar espacios constructivos en equilibrio, que parecen contar con un carácter provisional, no definitivo. Estas edificaciones destacan por su pobreza y fragilidad, despertando un amplio espectro de sensaciones en el espectador, desde la intimidación a la protección, de la reclusión a la sospecha. La *Celosía* se convierte en prisión y refugio.

Miremos un poco más de cerca las connotaciones que esta implica. La celosía⁶⁷ es una pieza originalmente arquitectónica, que se coloca en ventanas y aberturas. Habitualmente de madera o hierro, permite, desde dentro, observar el exterior con discreción. Se considera un elemento decorativo, que además de garantizar la privacidad, permite el paso del aire y la luz, como una barrera de protección que tienta y gestiona una economía de la mirada y del cuerpo (Gonçalves Sobrinho, 2019, p. 143). Por tanto, la celosía invita a la intimidad, al secreto, a la vigilancia y al cobijo, pero a su vez, se convierte en jaula y prisión que encierra a quien se halla dentro. Iglesias se aprovecha de esta doble visión para incorporar y esconder una serie de textos en su estructura modular geométrica. En otras palabras, produce mallas de escritura. La cuadrícula se subdivide con horizontales, verticales y diagonales para generar un texto de difícil comprensión, puesto que la grafía se confunde con la estructura que la alberga, como la caligrafía Kufi⁶⁸ en la decoración ornamental árabe. A primera vista, no es fácil discernir su carácter de letra, incluso siendo conocedores de esta naturaleza, cuesta adivinar la tipografía y, por tanto, las oraciones.

66__ Este documento nos ha servido de gran ayuda, como eje del cual partir, para redactar esta sección sobre la artista.

67__ Característica del arte musulmán, es un elemento decorativo que revela el interés y el aprecio de este pueblo por la intimidad y la privacidad. En Europa se incluye en el arte hispano-musulmán entre los s. VII y X.

68__ La caligrafía cúfica es la más antigua del idioma árabe. Creada en Kufa (Irán) en el siglo VIII, es una escritura sagrada del Islam. Su tipografía angular de líneas cuadradas, por su geometría, se adapta a cualquier parte de una edificación y cualquier material, ya sea yeso, madera, metal, vidrio, mármol, textil (en Gonçalves Sobrinho, 2019, p. 150).

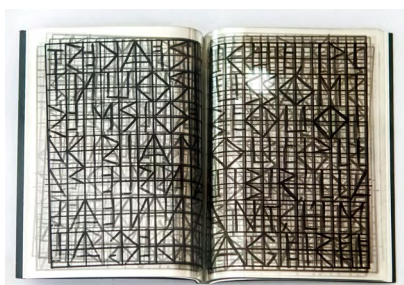
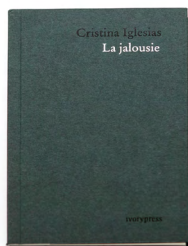


Fig. 81a y 81b__ Cristina Iglesias,
La Jalousie, 2012.

Para que nos hagamos una idea, nos remitimos a *La Jalousie* (*La Celosía*, 2012), una publicación de pequeñas dimensiones editada por Ivorypress⁶⁹ en la que presenta una secuencia de textos, dentro de sus estructuras modulares habituales, impresos en páginas transparentes. Aunque se revela la codificación y discernir los caracteres con los trabaja es posible, la lectura se convierte en una empresa impracticable. El solapamiento visual hace que las letras se embrollen, pudiendo identificar algunos signos, incluso algunas palabras, como presencias, pero escondiendo el significado del texto en una representación que por su hiper-visibility se torna invisible. Esta obra parte de la novela de Alain Robbe-Grillet con título homónimo, *La Jalousie* (*La Celosía*, 1957), escrita a modo de laberinto temporal y espacial, donde el lector se ha de esforzar por reconstruir los hechos que atañen a los celos de un marido sobre su esposa y un vecino. Robbe-Grillet crea un entramado que se fija en la memoria del esposo, para repetir, de forma obsesiva, los mismos acontecimientos, los mismos lugares, volviendo una y otra vez a los eventos que suscitan sospecha, revisitándolos de modo compulsivo, para hallar en cada detalle la confirmación que avala su duda. Un laberinto textual que conduce a la desan del lector, y que Iglesias recupera de forma visual para convertir en obra plástica, en maraña dibujada.

Explicada esta metodología de trabajo, donde la letra se dibuja para insertarse en la estructura del panel, rescatamos dos ejemplos para observar cómo este galimatías opera en sus instalaciones.

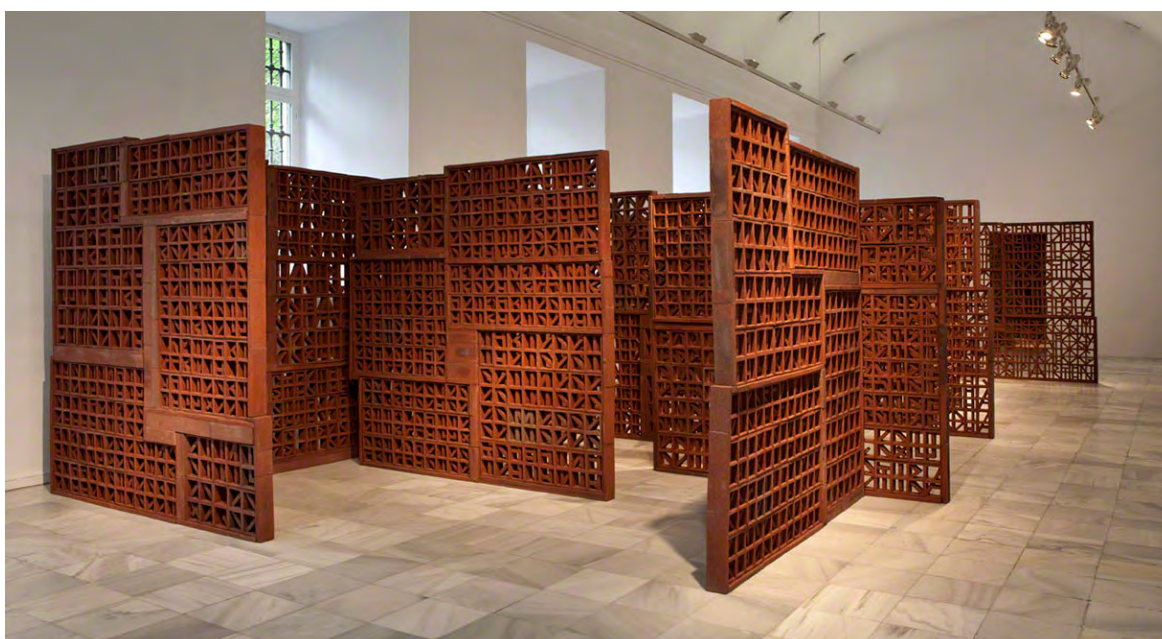


Fig. 82__ Cristina Iglesias, *Historia Natural y Moral de las Indias (Santa Fe I y II)*, 2006.

69__ Se puede disponer de más información de esta edición en <https://www.ivorypress.com/en/publication/cristina-iglesias-la-jalousie/> (consultado el 5 de marzo de 2020).

En primer lugar, nos vamos a fijar en *Historia Natural y Moral de las Indias (Santa Fe I y II)*⁷⁰ (2006). Una instalación de gres que cuenta con diversos paneles colocados de tal forma que construyen un recorrido interrumpido, con su base en el laberinto. La artista se sirve de un extracto del capítulo 38 de la novela de ciencia ficción *The Fountains of Paradise (Las fuentes del paraíso, 1979)* de Arthur C. Clarke (Reino Unido-Sri Lanka, 1917-2008), donde se cuenta cómo se construye un ascensor espacial que aspira a conectar la Tierra con el espacio exterior. Cuando en 2016 Iglesias instala esta pieza en Grenoble Museum⁷¹ (Grenoble, Francia), en la entrada expone un texto extraído de la obra homónima, *Historia Natural y Moral de las Indias* (1589), del científico y antropólogo José de Acosta (España, 1539-1600). Este misionero jesuita español describe las costumbres, creencias y ritos de los pueblos indígenas. En ese entonces, de Acosta ofrece a sus coetáneos la posibilidad de visitar, a través de la lectura, esos otros mundos exóticos. Este es un viaje mental que permite llegar a lo inaccesible, descubrir la brillantez de una historia y un territorio que permanecen lejanos. Iglesias hace exactamente lo mismo, se vale de las descripciones de lugares fantásticos para construir sus *Celosías*, para convertirlas en bloques o muros que permiten lanzar una mirada a otros universos, sin llegar a acceder a ellos. En este viajar a través de las letras, Iglesias se apropia de escritos de otros, como lo pueden ser *À reobours (Contra Natura, 1884)* de Joris-Karl Huysmans (París, 1848-1907) o *Impressions d'Afrique (Impresiones de África, 1909)* de Raymond Roussel (Francia-Italia, 1877-1933).

Si en este primer ejemplo sus *Celosías* se insertan en el espacio museístico, ahora nos gustaría dirigirnos hacia el espacio natural. *Estancias Sumergidas* (2010) es una instalación de hormigón armado con pH neutro ubicada en el fondo del mar de la Baja California del Sur, en México. En esta obra, mantiene la disposición laberíntica, empleando para ello catorce paneles que crean pasadizos y callejones que el ecosistema marino aprovecha para alojarse, protegerse y circular. Iglesias, en su página web recoge pertinazmente la evolución de esta escultura a lo largo de los años.⁷² Progresivamente, la flora y fauna acuática se apropian del lugar como zona idónea donde vivir. Se manifiesta con ello la que quizás es la pieza de la artista que mejor se integra en su entorno natural. Esta obra solo puede ser visitada haciendo submarinismo. Para el espectador de centros de arte, la creadora facilita una maqueta a escala en el interior de un acuario, como proyecto realizado que puede, también, tener cabida en el cubo blanco.

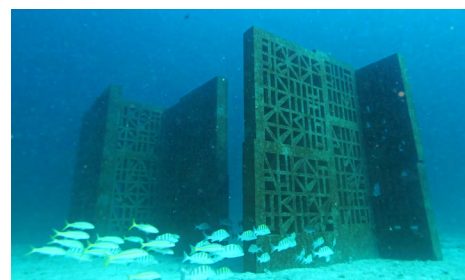


Fig. 83a, 83b y 83c__ Cristina Iglesias,
Estancias Sumergidas, 2010.

70__ Cabe destacar que cada vez que Iglesias instala de nuevo una de sus piezas, le confiere esa fecha de realización a la misma. Este hecho se puede contrastar en su página web, donde se le atribuye distintos años de realización a la misma obra. En <http://cristinaiglesias.com/es/obras/historia-natural-y-moral-de-las-indias-santa-fe-i-and-ii/> (consultado el 5 de marzo de 2020).

71__ En su exposición individual titulada *Cristina Iglesias*. Tiene lugar del 23 de abril al 31 de julio de 2016.

72__ Distintos vídeos de corta duración muestran el progreso de la obra, en <http://cristinaiglesias.com/es/obras/estancias-sumergidas/> (consultado el 5 de marzo de 2020).

En cualquier caso, lo que a nosotros nos interesa es comprobar cómo estas paredes de texto se combinan y distribuyen para plantar, allá donde se las expone, un laberinto abierto, que bien se puede hallar dentro del museo o en un paisaje natural. Suponen una interrupción de la experiencia del espacio habitual, generando un estrecho diálogo con la ubicación, en una relación de retroalimentación, donde se problematiza el lugar sin aniquilarlo. El trabajo de Iglesias es una concatenación de refugios, pasillos, laberintos y engaños, donde en las superficies de estos habitáculos aparece de forma abstracta la escritura. Estos entornos permiten la entrada del espectador. La celosía oculta y deja ver. De este modo puede experimentar la proyección de luces y sombras que se generan.

Con estas obras, donde el texto se convierte en una malla que estructura el recorrido de un laberinto, concluimos nuestra aproximación a esta arquitectura del caos, vislumbrando en este caso dos entramados que se ciernen sobre el espectador, uno en el campo de lo textual y el otro, en el campo de lo arquitectónico.

6.4 El espejo

Un espejo es un objeto con una superficie pulida que refleja la luz de modo que devuelve la imagen que se presenta delante como si estuviese invertida. Hay muchos tipos de espejos, el más común es el plano, aunque también existen espejos curvos, cóncavos y convexos. Su historia se remonta a civilizaciones de Anatolia, Turquía. En el 6.000 a.C. ya usan piedras pulidas como la obsidiana –un vidrio volcánico natural– como espejo. Las civilizaciones clásicas como la egipcia, la griega o la romana pasan a elaborar el objeto con metal bruñido, ya sea cobre, plata o bronce. En pleno s. XIII se comienzan a producir en Murano (Venecia, Italia) espejos de vidrio y de cristal de roca sobre una lámina de plomo o estaño. En el s. XVI entra en el hogar como elemento decorativo. Un siglo después se consigue fabricar espejos de gran tamaño, lo cual lo convierte en un elemento codiciado. Los espejos que usamos en la actualidad, vienen de hace aproximadamente 200 años, cuando en 1835 el químico Justus von Liebig (Alemania, 1803-1873) desarrolla un proceso en el que aplica una capa delgada de plata –hoy en día se usa también el aluminio– sobre una placa de vidrio que protege el metal para hacerlo más duradero. Sus propiedades han conseguido que se emplee en múltiples contextos, como en el hogar, el aseo, la conducción. También han sido fundamentales para el desarrollo de la óptica y la tecnología. Vemos su empleo en cámaras, láseres, telescopios, maquinaria industrial. Así como en la arquitectura ha tenido un papel protagonista, para conseguir espacios con sensación de amplitud, o para conseguir cierta privacidad en las fachadas de cristal reflectante.

La paradoja que presenta, como copia instantánea de la realidad, pero copia errónea e invertida, ha hecho que sobre su cuerpo hayan caído grandes leyendas, mitos y supersticiones. Podemos nombrar varias. Entre los mitos más conocidos es célebre el de Narciso, del cual hablaremos más adelante.⁷³ Igual de famosa es la no reflexión de los vampiros. Entre las supersticiones destaca la costumbre de cubrir el espejo cuando alguien agónico está a punto de fallecer, o la creencia de que romper su cuerpo trae mala suerte. Son múltiples las historias que se han creado en las que el espejo ha tenido un papel protagónico. En cuentos como *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There (A través del espejo y lo que Alicia encontró allí, 1871)* de Lewis Carroll⁷⁴ (Reino Unido, 1832-1898), o *Blancanieves*, el espejo se presenta como una ventana a otro mundo. Un mundo que, aunque es reflejo del nuestro, se mueve en un territorio inquietante donde no hay réplica perfecta, sino imitación perturbadora.

Esta breve introducción a un objeto tan cotidiano nos sirve como pretexto para entrar de lleno en una serie de ejemplos dentro de la historia del arte que oscilan entre el uso del espejo como material plano que sirve para reflejar, como bien hacen Felix González-Torres⁷⁵

73__ Concretamente en el capítulo *Narciso*, en el apartado 9.6 *Narciso. Una escultura viviente sobre una base circular*, página 562.

74__ Seudónimo de Charles Lutwidge Dodgson.

75__ En el capítulo *J'en ai un de pas assez*, en el subapartado *La suspensión. Cuando la obra parte de la nada*, página 604, nos servimos de *Untitled (Orpheus, Twice)* (1991) [Fig. 375] dos espejos del tamaño del cuerpo de una persona que se instalan juntos para hablar del vacío, la homosexualidad y la pérdida gracias a la historia de Orfeo y Eurídice.

o Ana Laura Aláez,⁷⁶ de quienes también hablaremos en capítulos posteriores, o como herramienta para generar cuartos cuyas dimensiones visuales se extienden hacia el infinito. En este contexto no debemos de perder de vista a los autores ya mencionados en el subapartado *El laberinto de espejos*, donde hemos analizado los modos en los que Allan Kaprow, John Miller, Jeppe Hein y Ken Lum trabajan con el laberinto de espejos. De este estudio quedan excluidas consideraciones en torno al psicoanálisis o *Le Stade du Miroir comme formateur de la Fonction du JE* (*El estadio del espejo como formador de la función del yo*, 1949) de Jacques Lacan (París, 1901-1981), donde el espejo sirve al sujeto en una edad temprana para tomar consciencia de sí mismo como existencia y como imagen. Tampoco trataremos aquellas obras históricas que ha representado el espejo en su interior, como lo pueden ser *El matrimonio Arnolfini* (1434) de Jan van Eyck (Bélgica, 1390-1441) o *Las Meninas* (1656) de Diego Velázquez (Sevilla-Madrid, 1599-1660). En otras palabras, no nos interesa que en el cuadro aparezca el espejo, sino que el espejo se pueda comprender como ventana a otras posibilidades de re-presentación.

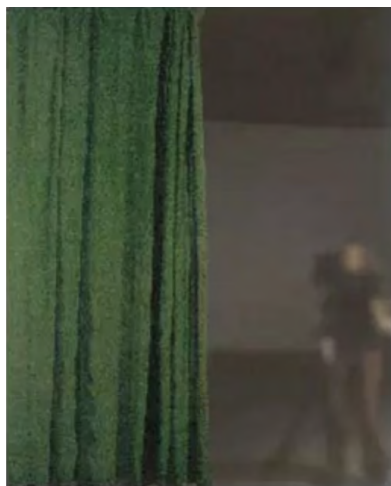


Fig. 84__ Michelangelo Pistoletto, *Man with Yellow Pants*, 1962-1964.

Fig. 85__ Michelangelo Pistoletto, *Green Curtain*, 1962-1965.

Fig. 86__ Michelangelo Pistoletto, *Mirror Paintings* en la exposición *Michelangelo Pistoletto. A Reflected World*, en el Walker Art Center, Minneapolis (EE.UU.), 1966.

En esta línea, uno de los artistas más importantes que han desarrollado una profunda investigación plástica en torno al espejo ha sido sin duda Michelangelo Pistoletto. En su serie *Mirror Paintings*⁷⁷ (*Cuadros espejo*), iniciada en 1961, trabaja con este elemento. Después de hacer una cadena de ensayos, donde incluso llega a usar láminas de aluminio o el propio espejo, se decanta por el acero inoxidable con acabado reflectante. Sobre este, hace diversas pueblas con medios fotográficos hasta que opta por la

76__ En el capítulo 9, *Narciso*, en el subapartado 9.3.1 *El espejo como base*, página 529, presentamos Shiva (2001) [Fig. 318], una pieza donde la artista se sitúa sobre un gran espejo redondo.

77__ La información la hemos extraído principalmente de la página web del artista <http://pistoletto.it/eng/crono04.htm> (consultado el 19 de febrero de 2020).

decalcomanía –imágenes fotográficas serigrafiadas– para estampar objetos o figuras humanas de tamaño natural en distintas actitudes o acciones que se vinculan con el lugar en el que se exhiben. Esta es una presencia virtual que se integra en un mundo que juega con el concepto ilusionista heredado del Renacimiento. Si podemos considerar el espejo un cuadro, Pistoletto, al imprimir una imagen sobre él, lo convierte literalmente en un lienzo. El espejo se sitúa a escasos centímetros del suelo, para que las personas retratadas puedan descansar sobre el mismo. La figura fotográfica queda entonces abrazada por el fondo de la sala, insertándose sin dificultad en su ambiente.

Los aciertos de este trabajo son varios. En primer lugar, incluye una dimensión del tiempo, que fluctúa entre el tiempo representado y el tiempo real –el cual cambia constantemente la imagen–. En segundo lugar, incluye al espectador y al entorno en la propia obra, convirtiéndose en un retrato del mundo que le rodea. En otras palabras, visitante y ambiente pasan a formar parte de la imagen, en el mismo plano que el personaje o el objeto estampando, el cual no cuenta con un doble en la realidad del espacio expositivo, manifestando de este modo una dicotomía entre realidad-ficción. En tercer lugar, se crean tensiones de conceptos opuestos como, por ejemplo, entre la figura representada de forma estática y el público dinámico, o entre el contorno bidimensional y la tridimensionalidad de lo reflejado. No obstante, en la materialidad *transparente* del espejo todo es engañosamente intangible. El artista no trata de generar con todo ello un conflicto entre realidad-ficción, al contrario, su propósito es desdibujar la frontera entre ambos mundos, logrando que la audiencia se sienta parte del mundo representado. Pensemos que este efecto lo consigue porque el visitante, una vez se sitúa delante del espejo, el ambiente que ve es justo el que se halla a sus espaldas, como si al poder mirar por detrás de su hombro sin girar la cabeza, también formase parte de una ficción.⁷⁸ He ahí la paradoja que presenta, por la cual se podría deducir que la obra no está completa hasta que no hay un espectador que la mire-llene.

Estas *Mirror Paintings* se exhiben por primera vez en una individual en 1963 en la Galleria Galatea de Turín (Italia). Precisamente esta es la exposición que catapulta a Pistoletto a nivel internacional. Cuando el artista visita París y se pasa por la Sonnabend Gallery para dar a conocer su última muestra, la galería se siente tan atraída por el trabajo, que decide comprar toda la exposición y situarlo en el punto de mira.

En 1977 Pistoletto coloca un espejo sobre el altar de una iglesia donde antes se encontraba una pintura, esta pieza la titula *Art Takes On Religion* (*El arte toma la religión*). Esta imagen sirve de cartel para su exposición *Division and Multiplication of the Mirror* (*División y multiplicación del espejo*, 1878) en la Galleria Persano de Turín. Estas acciones artísticas originan una serie que comprende que el espejo puede reflejarlo todo salvo a sí mismo. No obstante, este inconveniente se podría resolver al dividir el espejo en dos y disponer las partes en ángulo, aunque esta



Fig. 87__

Michelangelo Pistoletto,
Art Takes On Religion, 1977.

78__ Sobre esta misma idea descansa *Untitled (Orpheus, Twice)* (1991) [Fig. 375] de Felix Gonzalez-Torres. Su análisis puede leerse, como ya hemos anunciado, en el capítulo 10, *J'en ai un de pas assez*, en el subapartado *La suspensión. Cuando la obra parte de la nada*, página 604.



Fig. 88__
Michelangelo Pistoletto,
*Division and Multiplication of
the Mirror*, 1975-1978.

reflexión produce una multiplicación sin descanso. Pistoletto rescata este fenómeno en estos nuevos trabajos, donde juega con el espejo clásico, el de moldura dorada, de múltiples formas. Lo divide, lo esparce, lo acumula, lo enfrenta a otros espejos, y prueba con todas las disposiciones que se le ocurren al respecto. Para el artista italiano, el espejo representa la extensión física e intelectual de la mente humana, siendo este capaz de revelar lo que permanece oculto a nuestra mirada.

De la serie *Oggetti in meno* (*Menos objeto*) surge *Metrocubo d'infinito* (*Metro cúbico de infinito*, 1966) un cubo que se cierra sobre sí mismo. Para ello emplea seis espejos de 120x100cm cada uno. Coloca cada una de las partes para que sobresalgan 10cm por cada lado y así poder atar con una cuerda, como si fuese un embalaje, todas las porciones y cerrar el cubo. La cuerda solo evidencia la fragilidad de la composición. En la parte interior quedan los espejos. Así crea un infinito cerrado que no es accesible para el ojo del espectador. Al respecto apunta la catedrática Tonia Raquejo Grado (1958), "Pistoletto nos brinda la oportunidad de ver utópicamente, es decir, mentalmente, porque podemos imaginar e intuir esa fuerza energética potencial que sería capaz de producir un mundo infinito de imágenes, de espectros" (Raquejo Grado, 2012, p. 251). Este cubo es capaz de generar todos los reflejos en su interior, mientras fuera permanece en silencio. Es nuestra mente la que ha de figurarse lo que contiene, manteniendo en secreto el misterio de lo eterno, lo absoluto y lo inagotable. De algún modo, el artista italiano consigue que lo inconmensurable se halle dentro de lo conmensurable (un metro cúbico), El infinito dentro de lo finito. Esta obra se opone a la práctica minimalista que incluye superficies reflectantes en sus obras, como ocurre con *Untitled (Mirrored Cubes)* (*Sin título [Cubos reflectantes]*, 1965) de Robert Morris, que presenta un conjunto de cuatro cubos cuya superficie de espejo refleja todo lo que les rodea. De algún modo, Pistoletto ironiza sobre esta práctica, para volcar sus diseños formales en un giro hacia lo conceptual.



Fig. 89__ Michelangelo Pistoletto, *Metrocubo d'infinito*, 1966.

Casi cuarenta años después, esta obra la incorpora en *Metrocubo d'Infinito in un Cubo Specchiante* (*Metro cúbico de infinito en un cubo de espejo*, 2007), una instalación donde el cubo original se sitúa en el interior de un cubo de 5x5x5m. Su exterior presenta planchas de acero opacas. Su interior está construido con grandes espejos en todas sus caras, iluminando la estancia con una franja de luz blanca en todas sus aristas. Una vez el espectador accede a su interior, se encuentra *Metrocubo d'infinito* en mitad de la estancia. Es como si el artista, permitiese al visitante acceder al infinito que ha permanecido cerrado durante cuatro décadas, para que sea testigo de la propagación de su propia imagen, en una reverberación sin límites que apresa su mirada. Sin embargo, el enigma primero, no queda resuelto. La pieza de 1966 permanece ahí, frente a los ojos atónitos de los visitantes, con su eterna incógnita.

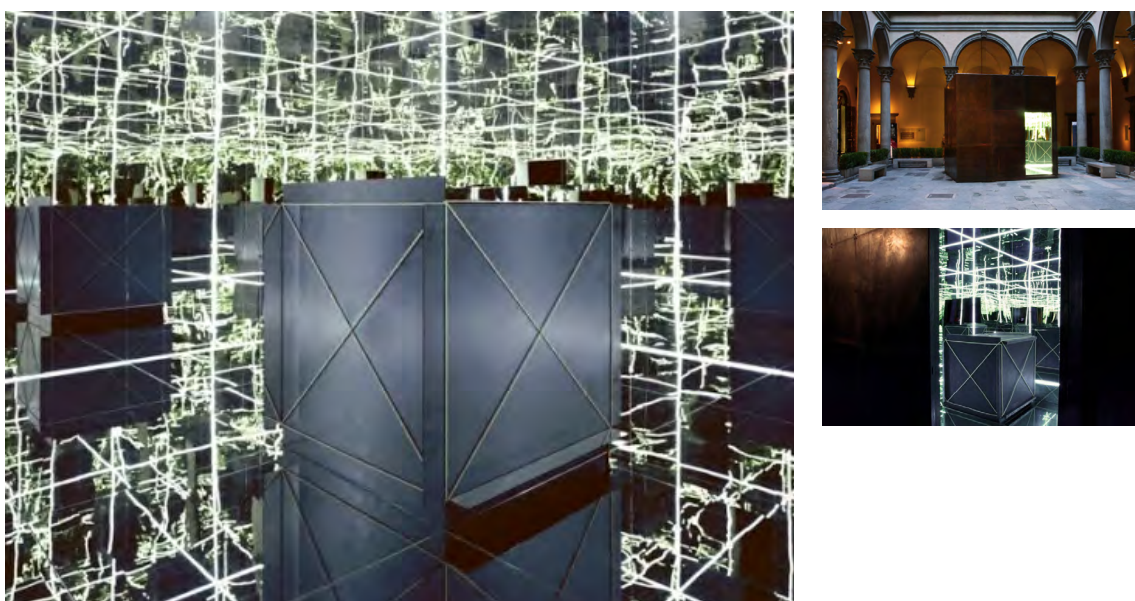


Fig. 90a, 90b y 90c__ Michelangelo Pistoletto, *Metrocubo d'Infinito in un Cubo Specchiante*, 2007.

Pero esta no es la única ramificación que ha tenido esta pieza. En su exposición individual *Anée1 – Le Paradis sur Terre* (*Año 1 – El paraíso en la Tierra*) que tiene lugar del 25 de abril al 2 de septiembre de 2013 en el Musée du Louvre (París, Francia), lleva a cabo *Distruzione di un Metrocubo d'infinito*⁷⁹ (*Destrucción un metro cúbico de infinito*), una acción sencilla que, como ya apuntan las cuerdas que mantienen el metro cúbico ensamblado, se afana en señalar la fragilidad de la construcción. El infinito es inabarcable, toda aproximación hecha por el hombre es una falacia que tan siquiera roza la verdad del tema. Como edificación humana, a duras penas unida por una cuerda, *Metrocubo d'infinito*, contiene tres estadios en su seno. El primer estadio se manifiesta cuando llegan los seis espejos, que reflejan todo aquel rostro involucrado en su traslado y construcción. El segundo estadio consiste en el cierre del cubo, que elimina todo ego de su reflejo y sella el enigma de lo inabarcable en un interior inaccesible. El tercer y último estadio es el desmontaje de la pieza, justo cuando se vuelven a trasladar los espejos.

79__ Esta acción se puede visualizar en <https://vimeo.com/96206825> (consultado el 20 de febrero de 2020).

Dado su carácter efímero y frágil, no hay razón para tratar de guardar o transportar la pieza montada. Pistoletto, con *Distruzione di un Metrocubo d'infinito* da un paso en este último estadio, quizás comprendiendo que, como artificio hecho por la mano de un hombre, apenas acierta a conservar algo del infinito, por tanto, como fallo, solo cabe ser borrado, ser destruido. Con un mazo despedaza la obra, y con ello amplifica sus posibilidades.



Fig. 91a, 91b, 91c y 91d__ Michelangelo Pistoletto, *Distruzione di un Metrocubo d'infinito*, 2013.

Esta fuerza destructiva evidentemente nos recuerda al recurso que Claudio Parmiggiani emplea en su *Labirinto di vetri rotti* [Fig. 68], como solución a un problema sin escapatoria, salvo que, en lugar de cristal, Pistoletto reduce a añicos unos espejos. Este gesto performático no lo incorpora de pronto. Al contrario, en 2009, cuando participa en la 53 Biennale di Venezia con *Twenty-two less two (Veintidós menos dos)* observamos este uso de una violencia creativa. En una de las primeras salas del Arsenale, se disponen en las cuatro paredes veintidós espejos de 3x2m cada uno, enmarcados con molduras doradas, como extraídos de su serie *Division and Multiplication of the Mirror*. Enfrentados entre sí, los espejos centuplican sus reflejos en su inmensidad. En la performance que ejecuta, Pistoletto, coge un gran mazo y comienza a destruir el material reflectante,⁸⁰ dejando dos espejos intactos (de ahí el título). Cada martillazo revela que detrás, el muro, es de color negro. Los trozos permanecen en el suelo, como un vestigio que anuncia y recuerda lo que el espejo fue, como un acto creativo que reside en el pasado y que expande sus variabilidades por el espacio-tiempo, hacia el infinito. Justo en esta línea se pueden leer los rastros, como agujeros negros que se abren hacia la incógnita que reside en el universo, como fenómeno desconocido del que todavía no sabemos nada.

Esta extensa y fructífera investigación plástica que Pistoletto lleva a cabo en torno al espejo, como material y objeto, nos sirve para sacar los temas que deben ser analizados en este apartado: el espejo como superficie pictórica, el espejo como cuerpo escultórico, la performance vinculada al espejo y, por último, cuando el espejo se sitúa frente a otro espejo y logra un ambiente instalativo de imágenes multiplicadas. En adelante, trataremos brevemente estos cuatro apartados para establecer un estudio de cómo estos han sido abordados por otros creadores.

80__ Un extracto de esta performance es posible verlo en <https://youtube.com/watch?v=mvr3py7t7Ug> (consultado el 20 de febrero de 2020).



Fig. 92__ Michelangelo Pistoletto, *Twenty-two less two*, 2009.

6.4.1 El espejo como superficie pictórica

Si empezamos a analizar la figura de Pistoletto con sus *Mirror Paintings*, donde la superficie del espejo se convierte en un lienzo donde verter las preocupaciones pictóricas. Nos valemos de este ejemplo, para descubrir otras alternativas creativas que han trabajado con unas premisas próximas. Estos son los casos de Art & Language, Ignasi Aballí, y Sali Muller. Art & Language sustituyen el lienzo por el espejo. Ignasi Aballí pinta con tipp-ex el espejo, como soporte para volcar sus intereses. Y Sali Muller colorea toda una serie de espejos antiguos para crear asombrosas combinaciones cromáticas sobre este objeto.

Empezamos con Art & Language⁸¹ y su *Mirror Piece* (1965). Esta pieza se atribuye a Michael Baldwin (Reino Unido, 1945), aunque hemos de tener en cuenta que Art & Language, pese a que sus integrantes nunca se consideran en sí como un grupo, tampoco pretenden ser autores, tan solo agentes cuya práctica da como resultado una obra. Sus preocupaciones se centran en el campo teórico, lo cual hace que empleen el lenguaje constantemente, para realizar escritos que hilvanan un pensamiento crítico en común que luego se disgrega o fragmenta para ser expuesto en salas o publicado en revistas. Una investigación sobre arte desarrollada desde el arte. Desde una perspectiva influenciada por el arte conceptual, rechazan el objeto, por considerarlo un esclavo de la estética, para poner el énfasis en el valor de la idea. Esta pieza a la que nos referimos, es una de las primeras que desarrolla el colectivo. Sustituyen la tela del lienzo por espejos, para cuestionar la capacidad de la pintura para representar. *Mirror Piece* es concebida como una instalación⁸² de medidas variables, en cuyo montaje se cuenta con varios espejos de distintos tamaños dispuestos sobre bastidores.

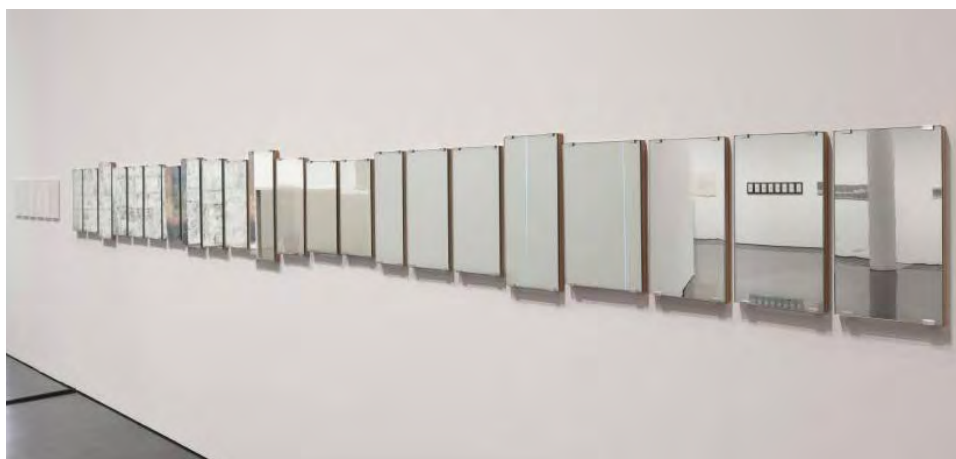


Fig. 93__ Art & Language, *Mirror Piece*, 1965.

81__ Como bien cuenta Elena Vozmediano (Madrid, 1965), "aunque varios de sus componentes habían cooperado en diversas formas desde 1966, fue en 1968 cuando la denominación Art & Language es utilizada por primera vez para referirse al grupo integrado por Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge y Harold Hurrell. En 1969 y 1970 se adhieren a él Ian Burn, Mel Ramsdem, Joseph Kosuth y Charles Harrison. Siete años más tarde quedan sólo tres: Baldwin, Ramsdem y Harrison, éste con una aportación exclusivamente teórica." (Vozmediano, 2004). Aquí pondríamos en cuestión la palabra "grupo", aunque nos parece un resumen bastante acertado del devenir del colectivo.

82__ Pese a que se concibe como instalación, a nosotros nos interesa el carácter de cuadro que tiene cada uno de los elementos.

A wrong action attributable to bad judgement or ignorance or inattention. An understanding or something that is not correct. To make a mistake or be incorrect. Identify incorrectly. Mistake one thing for another. To make or form amiss. To take or choose wrongly. To take in a wrong sense. To misunderstand misapprehend. To substitute in thought or perception. To have a wrong idea of in respect of character, qualities, etc.; to misjudge. To err in knowledge, perception, opinion or judgement; to commit unintentional error. Confund, confuse, error, fault, misapprehension, misidentify, misunderstanding, slip.

Fig. 94__ Ignasi Aballí, *Mirror-Mistake (definición)*, 2011.

Siguiendo esta vertiente, encontramos en el trabajo de Ignasi Aballí⁸³ (Barcelona, 1958) la pieza *Mirror-Mistake (definición)*⁸⁴ (*Espejo-Error [definición]*, 2011), que consiste en un espejo de un metro cuadrado que se cubre de tipp-ex como si este fuese pintura blanca. La capa opaca del tipp-ex construye un texto en negativo que se extiende por toda la superficie del soporte. Las palabras, acaban reflejando lo que tienen enfrente, en un juego visual que hace, en función de la disposición del espectador, la luz y el espacio, que no resulte un escrito sencillo de leer. Exige la movilidad del cuerpo del lector para poder identificar y diferenciar cada uno de los signos. Aquí lo paradójico es que Aballí ha usado el tipp-ex para construir un texto que a su vez se convierte en una definición del error. Es decir, emplea una herramienta para solventar tropezones, desatinos o distracciones para crear una pieza que concreta lo que es la equivocación, como una definición de diccionario que a su vez está llena de incorrecciones en inglés. El texto dice:

A wrong action attributable to bad judgment or ignorance or inattention. An understanding or something that is not correct. To make a mistake or be incorrect. Identify incorrectly. Mistake one thing for another. To make or form amiss. To take or choose wrongly. To take in a wrong sense. To misunderstand misapprehend. To substitute in thought or perception. To have a wrong idea of in respect of character, qualities, etc; to misjudge. To err in knowledge, perception, opinion or judgement; to commit unintentional error. Confund, confuse, error, fault, misapprehension, misidentify, misunderstanding, slip.

(Una acción incorrecta atribuible a un mal juicio o a ignorancia o a falta de atención. Un entendimiento de algo que no es correcto. Cometer un error o estar equivocado. Identificar incorrectamente. Confundir una cosa por otra. Hacer o formar mal. Coger o elegir mal. Tomarlo en un sentido desacertado. Malinterpretar malentendidos. Sustituir un pensamiento o una percepción. Tener una idea errónea de alguien sobre su carácter, sus cualidades, etc; juzgar mal. Errar en conocimiento, percepción, opinión o juicio; cometer un error involuntario. Confundir, mezclar, equivocar, fallar, entender mal, malinterpretar, comprender mal, escurrirse.)⁸⁵

83__ Sobre el trabajo de Ignasi Aballí realizamos un estudio más profundo en el capítulo 10, *J'en ai un de pas assez*, en el subapartado 10.2.1 *La indiferencia*, página 575-576.

84__ Existe otra versión del mismo año, *Mirror-Mistake (idiomas)* (*Espejo-Error [idiomas]*), que se dedica a recoger la palabra "error" en distintas lenguas. Se puede ver en <http://ignasiaballi.net/index.php/projects/mirror-mistake/> (consultado el 10 de marzo de 2020).

85__ El texto está extraído de una imagen fotográfica de la pieza en su web, <http://ignasiaballi.net/index.php/projects/mirror-mistake/> (consultado el 10 de marzo de 2020). La traducción es nuestra.

La traducción que desarrollamos excluye estos errores. No obstante, aquí apuntaremos algunos. Si nos fijamos, cuando dice "An understanding or something that is not correct", en lugar de "or" debería haber escrito "of". Podría comprenderse como un error tipográfico. Hacia el final, en lugar de escribir "confound", pone "confund", comiéndose una letra. O cuando apunta, "To substitute in thought or perception", ese "in" debería haber sido sustituido por "for". Es como si fuese acumulando faltas para explicar las diversas formas en las que se puede uno equivocar, de una forma barroca e irónica, en la que incluso llega a traducir frases del castellano al inglés de forma literal, como "To take in a wrong sense" cuyo sentido gramatical suena extraño en la lengua inglesa. Al trabajar con el espejo, Aballí propone que todo el mundo se vea reflejado en una definición que, inevitablemente, también habla de ellos. A nosotros nos interesa el modo en el que trabaja la superficie de este material como un soporte pictórico, cubierto de una atípica pintura blanca.

En esta línea donde el espejo se pinta encontramos a Sali Muller (Luxemburgo, 1981), quien a principios de 2020 comienza a exponer su serie *Au bon vieux temps*⁸⁶ (*En los buenos viejos tiempos*, 2019), una serie de espejos con molduras antiguas que son coloreados y cromados con pinturas que, aun ocultando el color original de la moldura, permiten que el espejo siga reflejando sin problemas. Muller combina colores saturados y llamativos en degradados y manchas azarosas que nos recuerdan los colores del arcoíris.



Fig. 95__ Sali Muller, *Au bon vieux temps*, 2019.

Estas son tres formas de comprender el espejo como soporte pictórico. Art & Language sustituye el lienzo por un espejo, manteniendo el bastidor para comunicar justo aquello que le interesa en relación a la representación. Ignasi Aballí cubre la superficie para pintar letras en negativo; parte del espejo queda anulada y apagada por la cobertura que se le aplica. Sali Muller, sin embargo, envuelve toda la superficie con colores estridentes, en una cuidada mezcla de color, para mantener las propiedades del objeto original y no perder su reflejo. Tres modos diferentes que sin embargo comprenden de igual modo el espejo como pintura.

86__ Se pueden ver varios ejemplos en su página web, <https://salimuller.com/au-bon-vieux-temps>, y en su Instagram, <https://instagram.com/p/B4x5rn2l4Zk/> (consultado el 11 de marzo de 2020).

6.4.2 El espejo como cuerpo escultórico

Esta etapa donde contemplamos el espejo como un cuerpo escultórico la inauguramos con la serie de Michelangelo Pistoletto *Division and Multiplication of the Mirror* [Fig. 88], donde el artista italiano indaga en las posibilidades que el espejo le da como objeto, acumulándolo, fragmentándolo, disgregándolo, disponiéndolo en el espacio. Todos estos objetos tienen en común su moldura dorada, como si tratase de poner en crisis un elemento decorativo concreto relacionado con una clase histórica y social específica. Precisamente en esta línea también ha indagado Sali Muller,⁸⁷ quien ya analizamos en el subapartado anterior. Queda claro que Muller parte de esta investigación plástica que inicia Pistoletto para emular y avanzar formalmente en su estudio sobre la percepción. Para la luxemburguesa, su trabajo parte de una narrativa sobre lo que denomina anti-reflejo, es decir, revienta el espejo, lo rompe, lo minimiza, lo dobla, lo cubre para que lo reflejado no quepa en su interior, se distorsione, permanezca en el espectro de lo inestable. Un planteamiento disfuncional que trata de ahondar en la cultura visual.



Fig. 96__ Michelangelo Pistoletto,
The Form of the Mirror de la serie
Division and Multiplication of the Mirror,
1975-1978.



Fig. 97__ Sali Muller,
serie *Pro & Kontra*, 2018.



Fig. 98a, 98b y 98c__ Sali Muller,
serie *Verschiebung der Wirklichkeit*, 2017.

87__ En la página web del artista se pueden ver un amplio surtido de soluciones a este respecto. <https://www.salimuller.com/works> (consultado el 11 de marzo de 2020).



Fig. 99__ Stefan Brüggemann,
Trash Mirror Boxes, 2016.

Si Sali Muller actualiza la obra de Pistoletto, Stefan Brüggemann⁸⁸ hace lo mismo con *Untitled (Mirrored Cubes)* de Robert Morris. En 2016 produce *Trash Mirror Boxes*⁸⁹ (*Cajas de espejo de basura*), unas réplicas de cajas de cartón realizadas con espejos. Sobre dos de las caras de cada uno de estos objetos serigrafía manualmente la palabra "Trash" (basura). En el montaje apila unas esculturas sobre otras, como si este estuviese por hacer, y la obra se presentase inacabada. Para Brüggemann el espejo delata el narcisismo hipercapitalista en que la imagen del espectador y el acto del consumo se fusionan. Muestra este material como un reflejo de la búsqueda constante del presente y del futuro. "En la creación del tiempo actual no asimilamos el presente", dice Brüggemann (Europa Press, 2016). Su obra por lo general habla de la labor de propio artista, con un excesivo solapamiento o una sencillez pasmosa, como si se mantuviese, con una estética bastante neutra, en una esfera de vacío. A veces parece que desea negarse a declarar nada. Sin embargo, sus intereses se dirigen a señalar la rigidez de lo políticamente correcto. Como aquí, donde en esta re-lectura de la obra de Morris deja patente cuál es su opinión sin aplicar demasiadas veladuras o sutilezas.



Fig. 100__ Aldo Chaparro, *I'll be your mirror*, 2008.

I'll be your mirror (Seré tu espejo, 2008) elabora las letras del título con un material reflectante, como el espejo, sin demasiado espesor. Estas letras se sitúan sobre una pared blanca con una mancha negra. No cabe duda que hay una búsqueda

Si Muller y Brüggemann recuperan el espejo para hablar de obras posteriores, la gran diferencia que hay entre ellos es que Muller trabaja directamente con un original para alterarlo plásticamente, mientras que Brüggemann se sirve de este para construir un cuerpo que bien podría estar hecho con otro material. En esta construcción de cuerpos escultóricos con esta superficie reflectante, nos gustaría destacar a dos autores que lo han empleado para construir textos. El primero de ellos es el artista peruano Aldo Chaparro (Perú, 1965), quien en

88__ De Brüggemann también hemos hablado en el capítulo 2, *Escribir como práctica artística*, pp.73-74.

89__ Obra expuesta en la individual *Trash*, en la Fundación Gaspar (Barcelona), del 25 de noviembre de 2016 al 5 de febrero de 2017.

volumétrica en la pieza. Esta búsqueda la sublima Doug Aitken con una serie de letreros de líneas rectas, como *NOW (Blue mirror) (AHORA [Espejo azul], 2014)* donde el interior de las palabras está tallado con formas angulares que recuerdan a un diamante, no sólo por los diversos triángulos que contiene, sino también porque al estar hecho con espejo, su capacidad de brillo y refracción lo aproxima a la joya.

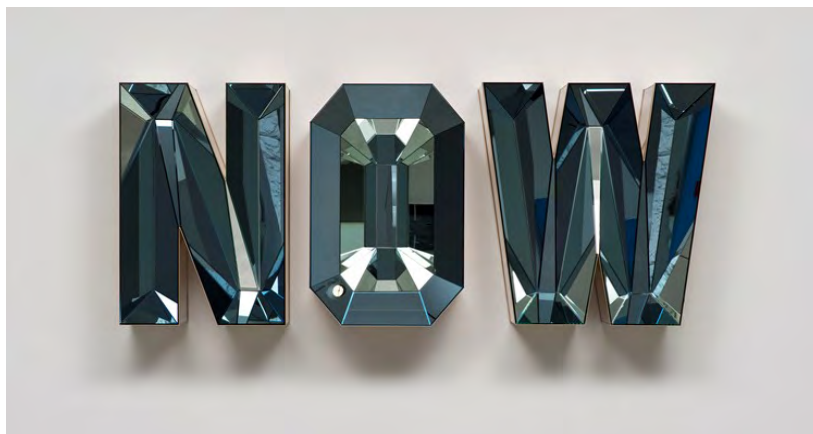


Fig. 101__ Doug Aitken, *NOW (Blue mirror)*, 2014.

Son estas cuatro aproximaciones distintas donde el espejo se convierte en objeto de estudio del escultor y en material para generar la pieza. No obstante, nos falta mencionar uno de los grandes artistas que han trabajado con materiales reflectantes, Anish Kapoor (India, 1954). El artista indio-británico ha desarrollado un extenso trabajo al respecto. Por ejemplo, son muchas las parabólicas que ha producido a lo largo de su trayectoria, de múltiples tamaños, curvaturas y colores. Aunque estas se podrían acercar a lo pictórico o a la configuración simplista de lo geométrico, donde es la imagen reflejada la que vierte contenido sobre su superficie, nosotros nos valemos de su carácter eminentemente volumétrico para incluirlas en esta sección escultórica, sobre todo cuando este mismo sistema de producción con acero inoxidable⁹⁰ se sitúa, con gran formato, en el suelo. Muestra de ello son *Vertigo (Vértigo, 2006)*, de unos 225×480×60cm, o *Double Vertigo (Vértigo Doble, 2012)*, donde, las láminas rectangulares se curvan para apoyarse directamente en el piso sin requerir nada. O también *Sky Mirror*⁹¹ (*Espejo del cielo, 2001*), una gran parabólica, de 6 metros de diámetro, instalada en el exterior del teatro Wellington Circus (Nottingham, Reino Unido).

90__ Otro gran artista que trabaja con acero inoxidable pulido en distintos colores, imitando hinchables, globos y objetos *kitsch* es Jeff Koons (EE.UU., 1955), en este estudio no hablaremos de él, por una cuestión de espacio y tiempo, pese a que su aproximación figurativa confiere otra esfera al reflejo, donde el espectador se siente incluido en una vorágine de productos de consumo.

91__ De entre los lugares del mundo en el que se ha instalado una versión de *Sky Mirror* destacamos la exposición temporal que Kapoor realiza del 19 de septiembre al 27 de octubre de 2006 en el Channel Gardens del Rockefeller Center de Nueva York. A diferencia de la pieza de Nottingham, esta tiene 11 metros de diámetro. También aparece en la exposición temporal, *Turning the World Upside Down* que tiene lugar en los Kensington Gardens de Londres entre el 28 de septiembre de 2010 y el 13 de marzo de 2011.



Fig. 102__ Anish Kapoor, *Cloud Gate*, 2006.

Esta manera de trabajar la superficie reflectante alcanza una de sus máximas expresiones con *Cloud Gate*⁹² (*Puerta de la nube*, 2006), una gran escultura pública ubicada en la AT&T Plaza del Millennium Park de Chicago (EE.UU.). Un cuerpo curvo con forma de judía⁹³ construido entre 2004 y 2006. Para su alzamiento fueron necesarias 168 placas de acero inoxidable que se soldaron y pulieron para que no quedase ni rastro de las costuras. Esta obra monumental mide 10x20x13 metros y pesa cerca de 110 toneladas. Lo interesante de esta pieza de gran formato es que el público puede caminar alrededor de ella y también por debajo, activando un componente lúdico no sólo al ver reflejado todo lo que hay en su entorno de una peculiar manera, pues la imagen se desfigura por su forma elíptica, sino que integra al público como parte y experiencia de la misma. El nombre lo toma porque prácticamente tres cuartas partes de la superficie de la escultura refleja el cielo.

Estas propuestas dibujan una línea donde el espejo, como objeto a intervenir o como superficie que cubre la escultura, cobra múltiples dimensiones formales y de sentido en el trabajo artístico.

92__ Anish Kapoor tiene una serie de vídeos cortos sobre *Cloud Gate* que se pueden ver en su página web, <http://anishkapoor.com/210/cloud-gate>.(consultado el 13 de marzo de 2020).

93__ Es más, los habitantes de la ciudad llaman la obra, coloquialmente, *The Bean* (La judía).

6.4.3 La performance y el espejo

En Pistoletto el espejo sirve también para accionar un evento único. *Twenty-two less two* [Fig. 92] y *Distruzione di un Metrocubo d'infinito* [Fig. 91] se convierten en espacios de encuentro con el espectador donde el artista estalla el infinito que crea para que el reflejo se reproduzca hacia otras vertientes que atrapen una realidad centuplicada. En el análisis que desarrollamos sobre el laberinto de espejos, hemos comprobado cómo Allan Kaprow se sirve de una situación repleta de este material para que el espectador vea el modo en el que se acrecienta una sociedad que le atañe y apela, como réplica de una imagen, la de la sociedad, que no es lavable.

En el capítulo que desarrollamos más adelante en esta misma tesis, *Narciso*, no sólo analizamos el trabajo performático de Ana Laura Aláez, *Shiva* [Fig. 318], que se formaliza en una serie de fotografías donde la artista se presenta desnuda sobre un espejo. También hablamos de un caso de nuestra propia producción, con nombre homónimo al capítulo, donde también nos situamos sobre una superficie reflectante para escribirnos sobre nuestro cuerpo desnudo. Estos son dos usos donde el espejo, además de replicador de la imagen, sirve como soporte del individuo.⁹⁴

Pasamos ahora a contemplar uno de los ejercicios que plantea Marina Abramovic (Serbia, 1946), pionera en el *body-art*, en sus talleres. En estos cursos imparte lo que denomina el Método Abramovic, una serie de ejercicios que buscan una atención consciente a través de una inmersión contemplativa que prepara el cuerpo y la mente del alumno para la performance. Habitualmente, Abramovic forma grupos de entre doce y veinticinco estudiantes que se dan cita al aire libre, en un paraje natural. Aislados e incomunicados, los participantes hacen ayuno y permanecen en riguroso silencio. Su ser se entrega al completo a una forma de meditación. Una manera de despertar a la percepción, bloqueando el pensamiento para que solo se atienda al momento presente. Aquí y ahora. Todo ello con el objetivo de llegar a un grado de consciencia y concentración que ejercita la sensibilidad de modos tan exhaustivos como conmovedores. La clave de este método consiste en superar el esfuerzo físico, que en ocasiones conduce al dolor y el cansancio, para alcanzar otro estado mental. A lo largo de toda su carrera, Abramovic ha ido perfeccionando este sistema de introspección que profundiza en una transformación espiritual y emocional.

De entre las actividades que plantea, como actos sencillos que no se desvinculan de la cotidianidad, observamos: emprender un paseo de cuatro horas por el bosque y regresar por la misma senda; tratar de repetir esta acción con los ojos vendados; contar granos de arroz durante seis horas; llevar a cabo todas las actividades habituales de una jornada ralentizando los movimientos lo máximo posible; o posicionarse frente a un compañero y acercar las manos, sin tocar su piel, para sentir su energía. El ejercicio que aquí queremos destacar consiste en caminar hacia atrás durante una hora con un espejo frente a los ojos que ayude al desplazamiento. Esta práctica favorece un nuevo punto

94__ Para leer más al respecto, acuda al capítulo *Narciso*.

de vista, comprendiendo la realidad como un reflejo. Abriendo las posibilidades del cuerpo a otros ritmos y marchas que se nos niegan por la ubicación de nuestros globos oculares. En otras palabras, aprovechar el espacio que no está en nuestro campo de visión para avanzar hacia lo desconocido. El espejo aquí se revela como un instrumento fundamental que amplifica nuestras capacidades al tener que lidiar con una imagen inversa que hemos de descodificar para aplicar cada uno de nuestros pasos y decisiones.



Fig. 103__ Dan Graham,
Present Continuous Past(s), 1974.

Por otro lado, destacamos la profusa trayectoria de Dan Graham (EE.UU., 1942), quien apunta siempre al papel dinámico del espectador, como cuerpo que moviliza la pieza. Su obra gira en torno a la comunicación y la percepción colectiva e individual. En *Present Continuous Past(s)* (*Presente[s] continuo[s] pasado[s]*, 1974) ya muestra la importancia que tiene para él el espejo. Esta pieza consiste en una estancia cuadrada con dos paredes de espejo que coinciden en una esquina, enfrente de uno de estos paneles, en el muro hay una cámara y debajo un monitor. La cámara captura lo que ocurre en la habitación y el monitor reproduce lo capturado con ocho segundos de *delay*. Si un espectador entra en la habitación, el reflejo seguirá sus pasos al

mismo tiempo, mientras en la pantalla verá un retraso que se refleja en el espejo y la cámara registra y reproduce 8 segundos después, con lo cual se consigue un desfase de 16 segundos en total. Aquí la figura del visitante es fundamental para que la obra se pueda activar, de lo contrario no habría pieza.

Algo similar ocurre en su propuesta para la muestra *Ambiente*⁹⁵ en el palacio principal de la 37 Biennale di Venezia de 1976. *Public Space / Two Audiences* (*Espacio común / Dos audiencias*) es una estancia de paredes blancas dividida por la mitad con un cristal. Al fondo de una de las dos mitades, el paño de muro está cubierto al completo por un espejo. El público puede acceder por dos puertas a la vez, no se le da instrucciones de qué se va a encontrar en su interior, lo cual hace que como espectador pueda caer a un lado u otro del cristal. Graham trabaja con la idea de escaparate, en la cual el espectador es el objeto en el cual se depositan las miradas, de unos sujetos a otros, poniendo en juego tres acciones: el mirar a otro, el mirarse a sí mismo y el ser mirado, recayendo en el espectador la función del objeto artístico. Esta pieza inaugura una serie de pabellones contruidos con espejos unidireccionales, para que las superficies que reciban luz se conviertan en superficies reflectantes. De diversos tamaños y plantas, invitan al espectador a que acceda a su interior, como una habitación que lo encierra en un vacío lejos del mundo exterior. Por las características de este material translúcido, tan pronto se puede ver lo que hay fuera como refleja lo que tiene delante. Se convierte en una especie de membrana de camuflaje donde, por efecto de la luz, el yo aparece y desaparece, evidenciando el ego, la pérdida y el hallazgo en un vaivén de imágenes que se solapan según la posición del cuerpo, la dirección de la mirada y las características del entorno, teniendo en cuenta aquí las sombras proyectadas y el movimiento de los otros

95__ En castellano.

espectadores. Este es un proceso cambiante donde uno recibe información y es información. Tan pronto se ve a sí mismo o ve a otro. Ejemplo de ello es *Double Exposure* (*Doble exposición*, 1995-2002) que actualmente se exhibe de forma permanente en el parque del Museu de Serralves en Oporto (Portugal).



Fig. 104__ Dan Graham, *Public Space / Two Audiences*, 1976.

Para finalizar este recorrido por la obra de Dan Graham, es fundamental hablar de *Performer/Audience/Mirror* (*Performer/Audiencia/Espejo*), una performance que ejecuta en 1975 en el P.S 1 Institute for Contemporary Art (Long Island City, Nueva York). Para ello se sirve de los resultados de una performance anterior, *Intention/Intentionality* (*Intención/Intencionalidad*, 1972) en la que se ubica frente al público y lo describe. Al terminar, se describe a sí mismo en un ejercicio en el que trata de imaginarse como es visto por los otros. En esta ocasión, para *Performer/Audience/Mirror*, coloca un espejo frente al público, para que este pueda verse a sí mismo en un tiempo instantáneo mientras él lo describe. Como performer, Graham se puede mover en todo momento, para tomar distintos puntos de vista, la audiencia en cambio permanece quieta. Las palabras que escoge el artista, de forma inevitable, influye en la percepción de la audiencia, convirtiendo la acción en una descripción fenomenológica, donde tan importante es lo que se mira como lo que se pronuncia para dar forma a lo mirado.

En este recorrido, hemos comprobado que no hay una forma correcta o única de accionar el espejo. Marina Abramovic se sirve de él para abrir el espectro de las zonas muertas de nuestra visión, y poder avanzar allá donde nuestra vista natural no alcanza. Dan Graham lo emplea para evidenciar el acto de mirar, convirtiendo a sus espectadores en observadores y objeto observado, en una reciprocidad donde el reflejo y la transparencia son fundamentales. Ana Laura Aláez se apoya en su propio reflejo, como pilar de la identidad, para mostrarse como sujeto cosificado. Y Pistoletto lo destruye para que no haya un reflejo único, sino miles de trozos que dibujen la multiplicidad del universo. En definitiva, no se puede hablar en términos de corrección o incorrección, sino de una amplia gama de gestos críticos y creativos vinculados con las posibilidades del reflejo.

6.4.4 El espejo en el espejo. La imagen multiplicada⁹⁶

Cuando Pistoletto inaugura su *Metrocubo d'Infinito in un Cubo Specchiante* [Fig. 90], abre la posibilidad al espectador a que contemple un eco de lo que es posible que albergue su *Metrocubo d'Infinito* [Fig. 89]. En esta sección nos fijaremos en otros autores que, como él, han jugado con la idea de una imagen que reverbera hacia el infinito.

Quizás Iván Navarro (Chile, 1972) sea un creador que destaca por haber conseguido un gran efecto de reflexión en estructuras comparablemente estrechas para lo que el ojo es capaz de percibir. Oriundo de Chile, aunque afincado desde hace más de veinte años en Nueva York, este artista ha sido testigo de represiones, atentados, revueltas, xenofobia y un desbordado consumismo. Todas estas vivencias han moldeado un trabajo que interpela a las altas esferas del poder, a través de la reivindicación de objetos cotidianos y la exploración de la dimensión estética y política de la electricidad. Navarro elabora trampantojos donde la imagen luminosa se multiplica en la oscuridad sin que el espectador entienda cómo se produce esta ilusión. En realidad, el truco es sencillo, usa un

espejo espía enfrentado a otro espejo. Así construye cajas de luz que amplifican el espectro de los neones. Uno de los hitos más importantes de su carrera es su participación en la 53 Biennale di Venezia⁹⁷ (2009) donde tiene la oportunidad de mostrar un recorrido por su trayectoria en una sala destinada solo a su obra. De esta sala destacamos *Death Row (Corredor de la muerte, 2006-2009)*, una hilera de puertas adosadas a un muro del Arsenale que presentan neones monocromos cuyos arcos conducen hacia una oscuridad sin fin. Si cada una de las puertas hace referencia a un condenado que espera su ejecución, el conjunto de 13 puertas compone los colores del arcoíris, en un atisbo de esperanza y concilio divino.



Fig. 105__ Iván Navarro, *Death Row*, 2006-2009.

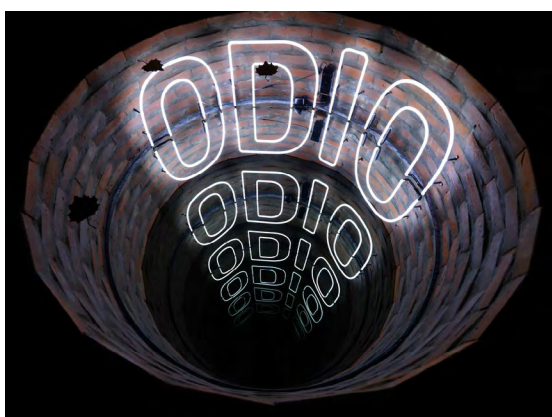


Fig. 106__ Iván Navarro, *Odio*, 2019.

Nos parece oportuno también hablar de alguna de sus piezas textuales. *Odio* (2019), es un pozo de forma circular con 189 centímetros de diámetro. Su interior contiene una pared de ladrillo, sobre esta se dibuja la palabra "ODIO", realizada con letras mayúsculas en neón blanco. El término escogido se lee hasta el infinito. Aquí lo interesante es darse cuenta que solo el reflejo hace legible la palabra, ya que el neón construye exclusivamente la mitad horizontal de sus letras.

96__ Parte del título de este subapartado lo tomamos prestado del libro de Michael Ende, *Der Spiegel im Spiegel (El espejo en el espejo, 1984)*, que relata un conjunto de cuentos donde siempre hay ecos de lo acontecido en el cuento anterior, como un reflejo que se proyecta hacia el infinito.

97__ Cabe mencionar que expone en el Arsenale a la vez que Michelangelo Pistoletto muestra su *Twenty-two less two* [Fig. 92].

También sensible a la unión de estos dos temas, la violencia y el reflejo, es Alfredo Jaar.⁹⁸ Con anterioridad, en 2004, proyecta una pieza con evidentes analogías. *Infinite Cell (Celda infinita)* es una instalación que construye una celda. Una reja cierra la cuarta pared de esta habitación. Enfrente de esta, una tapia gris presenta una ventana minúscula con una luz blanca que nada deja ver. Las otras dos paredes restantes están construidas con espejos en su totalidad. Jaar trata de apuntar a estos espacios delimitados por barreras físicas, como lugares de opresión y aislamiento, sin embargo, al emplear el infinito que proyectan los espejos, invita al espectador a imaginar la capacidad de evasión que tiene cada preso en su imaginación. Si bien es cierto que varios aspectos juegan en contra de las pretensiones de Jaar: la puerta permanece siempre abierta, el espacio es desmesurado, la luz de la ventana es plana. Se evidencia una gran teatralidad que conduce a una simple representación efectista. A nosotros nos interesa aquí el empleo del infinito en su reflejo.

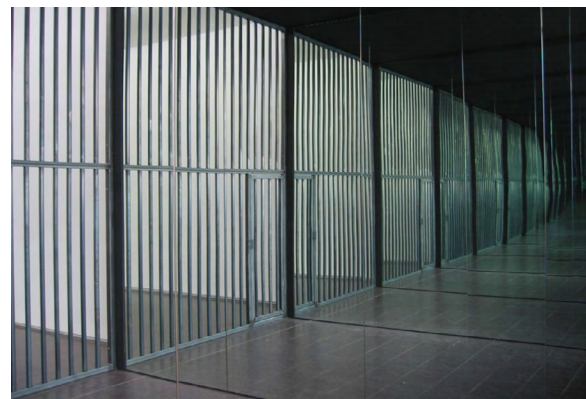


Fig. 107__ Alfredo Jaar,
Infinite Cell, 2004.

Aunque si alguien ha conseguido trabajar con la imagen reverberada, con resultados que rozan lo onírico, lo espectacular y lo fantástico, esa es la artista japonesa Yayoi Kusama (Japón, 1929). La artista crea instalaciones inmersivas que denomina *Infinity Mirrored Rooms (Salas de espejos infinitos)*. Estas estancias se construyen con espejos en sus seis lados para reproducir sin límites el contenido de las mismas. Con ellas aborda el infinito cósmico y su obsesión personal por un patrón de puntos de distintos tamaños. La primera aportación la produce en 1965, *Infinity Mirror Room – Phalli's Field (Sala de espejos infinitos – Campo de Phalí)*. En ella recupera una serie de objetos que cose durante 1962 y 1964, una especie de tubérculos de tela estampada con lunares rojos de distintos tamaños rellena de algodón. Injerta estas masas en distintos muebles, cubriendo al completo sus superficies, como si de ellos surgiesen un organismo parasitario con apariencia fálica. Interesada por el efecto, pero exhausta por el trabajo que le supone, decide que para llenar una habitación de grandes dimensiones solo ha de duplicar con espejos el volumen que ya dispone. Coloca los falos en el suelo, cubriéndolo por completo. Una pasarela permite el acceso al espectador dentro del habitáculo, haciendo que su imagen proyectada forme parte de la obra. Esta primera versión de la serie, no dispone de techo ni de puerta de espejo que se cierre detrás de la audiencia, como sí lo hacen las instalaciones actuales. Desde entonces ha producido unas veinte *Infinity Mirrored Rooms*. Aquí repasaremos solo algunas de ellas, como, por ejemplo, *Infinity Mirrored Room – All the Eternal Love I Have for the Pumpkins (Sala de espejos infinitos – El amor eterno que tengo por las calabazas, 1991-2016)*, una instalación que se exhibe en la 50 Biennale

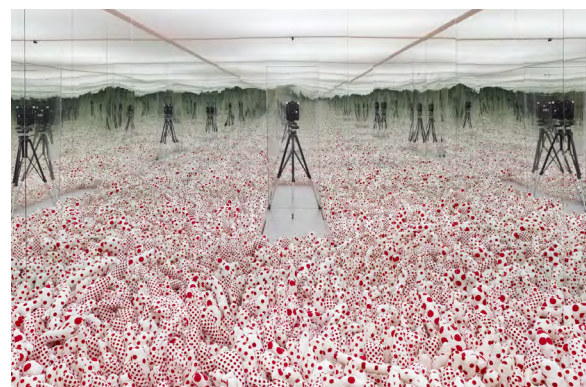


Fig. 108__ Yayoi Kusama,
Infinity Mirror Room – Phalli's Field, 1965.

98__ También originario de Chile. De Alfredo Jaar hablamos en el capítulo 2, *Escribir como práctica artística, en el subapartado 2.2 La tipografía*, pp. 84-87

di Venezia (1993). Mientras la estancia está a oscuras, el suelo está repleto de calabazas de distintos tamaños, todas ellas de color amarillo, con puntos negros que recorren su piel. Lo curioso es que estas hortalizas emanan luz, generando una sensación próxima a la de estar frente a la escena de un cuento. La calabaza es un elemento recurrente en su obra,⁹⁹ ya aparece en sus dibujos a finales de los años 40. La emplea como metáfora de crecimiento y fertilidad.

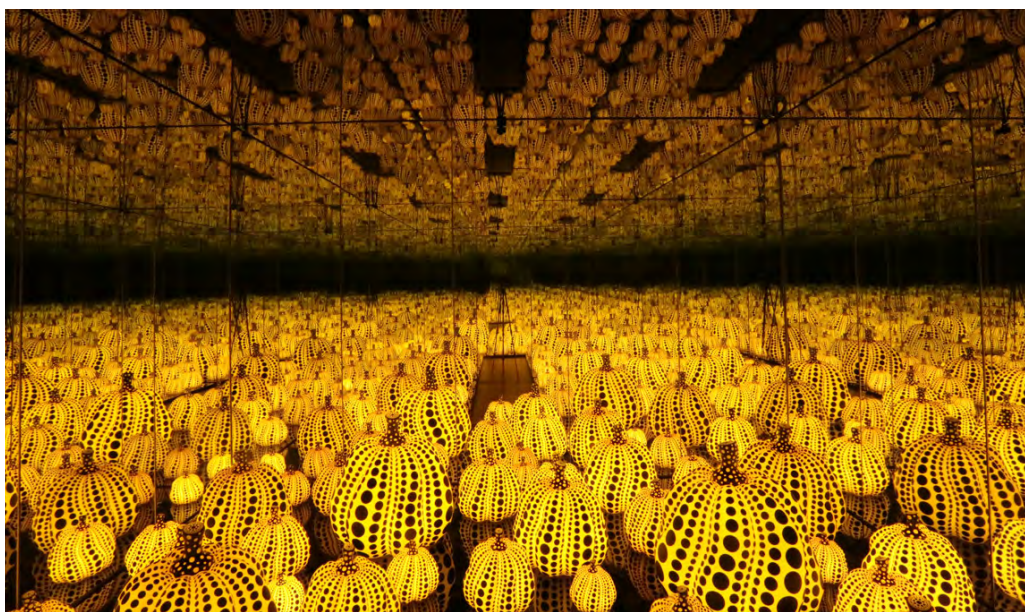


Fig. 109__ Yayoi Kusama, *Infinity Mirrored Room – All the Eternal Love I Have for the Pumpkins*, 1991-2016.

En *Infinity Mirrored Room – The Souls of Millions of Light Years Away* (*Sala de espejos infinitos – Las almas de millones de años luz*, 2013), cientos de luces LED parpadean con diferentes ritmos y colores, estos micro-focos cuelgan a distintas alturas, produciendo una sensación de ingravidez, una experiencia que se aproxima a lo extra-corporal. Cabe destacar que esta instalación también cuenta con una pasarela, no se puede recorrer como en otras salas de la misma serie. A partir de los años 2000, Kusama empieza a hacer habitaciones con poca luz, distanciándose de su trabajo anterior, que incluía colores brillantes y muchos lunares. Aquí reduce el lunar a un punto luminoso que se repite compulsivamente. En último lugar, por dar una solución más dentro de este amplio trabajo, mencionaremos *Infinity Mirrored Room – My Heart is Dancing into the Universe*¹⁰⁰ (*Sala de espejos infinitos – Mi corazón está bailando hacia el universo*, 2018) que forma parte de la colección permanente del Crystal Bridges Museum of American Art (Bentonville, EE.UU.). La habitación se llena de farolillos cubiertos de negro que dejan en negativo puntos de diversos tamaños. Cada uno de los farolillos cambia su color gradualmente en un amplio espectro de tonos que recorre el círculo cromático.

99__ La explicación a esta fijación se encuentra en su más tierna infancia, cuando ve por primera vez este alimento de mano de sus padres, cuando la familia Kusama comercializa semillas de plantas.

100__ Se puede visualizar un vídeo muy corto editado por el Crystal Bridge Museum of American Art en https://youtube.com/watch?v=uq28_K1nc_M&feature=emb_logo (consultado el 15 de marzo de 2020).

En resumen, Kusama crea entornos caleidoscópicos envolventes, donde se quiebra el sistema en el que normalmente se organizan y clasifican las cosas. Un desorden que se aproxima al aparente caos de los astros. Aunque en estas instalaciones no pierde de vista al espectador, sabiendo que al principio se sentirá abrumado, pero como bien describe Tonia Raquejo Grado, luego su "ojo deja [...] de rebotar ante los ecos simétricos y es capaz de conocer sin reconocer" (2012, p. 253), de acercarse a un mundo de ensueño sin requerir explicaciones, descubriéndose, como usuario, proyectado (reflejado) en su interior, como parte intrínseca del mismo.

Estas tres aproximaciones giran en torno al eco continuo del espejo en el espejo, como ya vimos también en el laberinto de espejos. Sus autores se aprovechan de distintos modos de las posibilidades visuales que ofrecen estos reflectores enfrentados, ya sea para denunciar un sistema reiterativo de violencia, o para generar puertas a otros mundos, si no más amables, al menos sí como lugares donde la imaginación vuela.

En conclusión, en este apartado que versa sobre el espejo nos hemos servido de la trayectoria de Pistoletto para delimitar un recorrido donde el espejo se emplea como superficie pictórica, como elemento escultórico, como objeto empleado en la performance o como potenciador, en la instalación, de un reflejo sin fin. En cada uno de los subapartados hemos escogido una serie de autores y obras que nos han ayudado a hacer este recorrido para comprobar los modos en los que los artistas han trabajado con este material. Nuestro análisis se ha dirigido de forma interesada al espejo frente al espejo, como ambiente análogo al laberinto construido con este material, donde lo onírico, la duplicidad, el infinito y el espectador se perciben como elementos intrínsecos de una experiencia inmersiva.

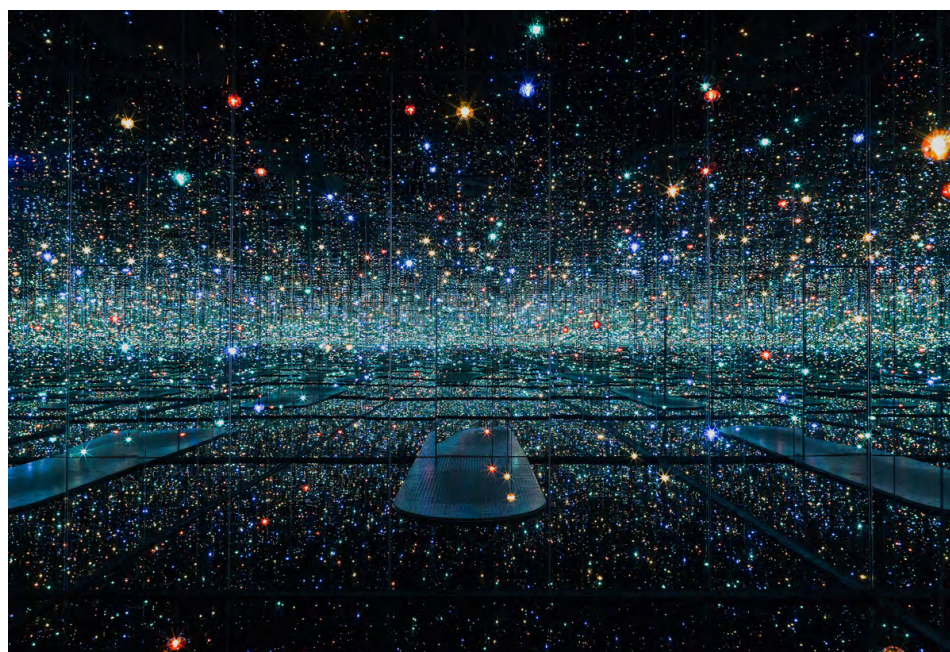


Fig. 110__ Yayoi Kusama, *Infinity Mirrored Room – The Souls of Millions of Light Years Away*, 2013.

6.5 Spoken word

Tras haber realizado un recorrido por los temas, preocupaciones y materiales que rondan nuestra propuesta artística *Per speculum in aenigmate*, habiendo pasado por un análisis conceptual y artístico sobre el infinito, el laberinto y el espejo; es pertinente que en último lugar toquemos el *spoken word*. Si bien hemos adelantado que nuestra instalación es una intervención en un laberinto de espejos, donde el eje que vertebra la creación es el infinito, aprovechándonos del bucle visual que se crea en la reflexión de los objetos en su interior, también lo es la palabra hablada, como signo que se suma a las letras que se estampan en los reflectores, en un *loop*, que como ya hemos visto, se vincula con el eterno retorno, para subrayar la sensación de un ambiente interminable. Siendo así, nos disponemos en este apartado a hacer un análisis sencillo que nos valga para crear un marco donde poder explicar la producción propia.

El término *spoken word* lo podemos traducir literalmente por “palabra hablada”. Cuando lo empleamos, nos referimos a una práctica artística, eminentemente performativa, donde la voz cobra protagonismo inserta en una creación por lo general multidisciplinar, donde lo plástico, lo visual, lo musical y lo teatral también se pueden dar cita. El *spoken word* combina el discurso, con una intención narrativa o no, y la improvisación de recursos poéticos, como el recital. Si nos remitimos a su origen, deberíamos mencionar nuestro pasado oral, donde las historias se pasan generación tras generación, boca a boca. Este modo creativo ha evolucionado hasta nuestros días, como *speech* poético, musical, político o divulgativo. Pero aquí lo que nos interesa es cuando este discurso articulado en voz alta se hace como gesto artístico, ya no solo como recurso estilístico que en la música evita el canto y se decanta por un fragmento, o toda una canción, hablado, sino como elemento que, en el cine, en el vídeo, en el arte sonoro o en la performance, sirve como masa sonora que conforma el cuerpo sensorial de una obra.

En el completo artículo de *El Cultural*, *Spoken word. Entre la música y la literatura, el género del futuro* (3 de julio de 2003), se realiza una profunda revisión de esta disciplina. En él se parte de la notable influencia que ejercieron el futurismo y el dadaísmo, para luego continuar con las prácticas que a partir de los años 50 realiza John Cage (EE. UU., 1912-1992), con acciones fundamentadas en el leer.¹⁰¹ En su amplio estudio, destacan figuras como el poeta norteamericano John Giorno, con más de 40 publicaciones de *spoken word*, los collages sonoros del escritor William S. Burroughs, los músicos Dave Thomas, Patty Smith, Jello Biafra o Lou Reed. En una época en la que el uso de las nuevas tecnologías se convierte en un factor determinante, en la que la composición y la manipulación sonora, con *samplers* mediante, evoluciona cualitativamente.

Una de estas artistas que ha marcado definitivamente el mundo del *spoken word* es la polifacética Laurie Anderson.¹⁰² Respetada artista visual, compositora, poeta, dibujan-

101__ Para leer más información al respecto, consultar el capítulo 8, *El lector*, subapartado *Conferencia performativa*, pp. 453-454. Ahí exponemos la importancia de esta práctica pionera que emprende Cage para el desarrollo de esta disciplina performativa y performática.

102__ De quien también hablamos de su instalación inmersiva *Chalkroom (Habitación de tiza, 2017)* [Fig. 221] en el

te, fotógrafa, cineasta, cantante, instrumentalista y gurú de la electrónica, condensa la multiplicidad de perfiles que se filtran en este campo. Ella misma se considera murmuradora de historias.¹⁰³ Su trabajo es una reflexión sobre la voz humana y lo que significa el hablar. Sus creaciones están cargadas de trasfondo social. Desde perspectivas insólitas, se adentran en lo tecnológico y lo multimedia en una investigación continua sobre el futuro y las nuevas formas de creación. Apelan continuamente al espectador, como si fundase una conversación abierta.

Su éxito y reconocimiento, llega de la mano de *O Superman*¹⁰⁴ (1981), canción semi-cantada, semi-hablada, con tintes minimalistas. En repetidas ocasiones, Anderson ha declarado que la inspiración para escribir este tema parte de la ópera *El Cid* (1885) de Jules Massenet (Francia, 1842-1912). Una ópera que se inspira en una versión anterior que relata las aventuras del héroe castellano que lidera la reconquista de la Península Ibérica, en manos de los moros. La investigadora Christina Ljungberg (Suiza) (2014) reconstruye las distintas adaptaciones que cobra esta historia del s. XIII, inspirada en el cantar de gesta *El Cid, el Campeador*, que posteriormente el dramaturgo Guillén de Castro (España, 1569-1631) convierte en la obra de teatro *Las Mocedades del Cid* (1612-1515) y después, en Francia, adapta Pierre Corneille (Francia, 1606-1684) bajo el título *Le Cid* (1637). Es esta última interpretación la que le sirve a Massenet de modelo para su ópera. En esta búsqueda, Ljungberg traza el vínculo entre una obra del s. XIII y su última versión a finales del s. XX, con una serie de revisiones y actualizaciones que culmina en la grabación electrónica de la creadora norteamericana. Anderson concibe *O Superman* tras escuchar el aria "Ô Souverain, ô juge, ô père" (Oh Soberano, Oh Juez, Oh Padre) (en Ljungberg, 2014, p. 258) en la obra de Massenet. Aunque la referencia no resulte evidente, "Ô Souverain" se asemeja fonéticamente a "O Superman".¹⁰⁵ Lo curioso aquí es que Anderson ve esta interpretación en la voz del afroamericano Charles Holland (EE.UU., 1909-1987), cuya carrera fue obstaculizada durante décadas debido al racismo que presenta en la época el mundo de la música clásica. De algún modo este hecho vaticina su interés por realizar un tema que subraye el absurdo de nuestras sociedades abocadas a unas guerras sin sentido, donde los seres humanos han perdido sus capacidades para comunicarse pese a los avances sociales y tecnológicos.

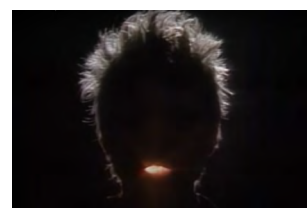
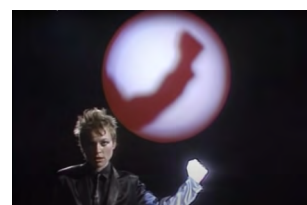
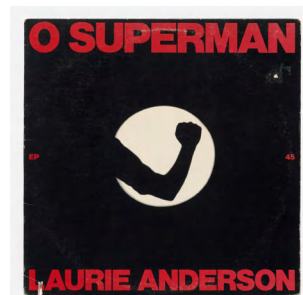


Fig. 111a, 111b, 111c y 111d__ Laurie Anderson, *O superman*, 1981. EP y momentos del videoclip.

capítulo 8, *El lector*, subapartado 8.2.1 *Leer, comprender*, pp. 400-402.

En su página web presenta un detallado recorrido por su trabajo musical y visual, disponiendo de noticias de sus exposiciones actuales y una tienda virtual para comprar sus discos. En <https://laurieanderson.com/> (consultado el 15 de marzo de 2020).

Cabe mencionar también que es viuda del compositor Lou Reed (EE.UU., 1942-2013), quien hemos nombrado en este mismo apartado.

103__ Idea extraída del capítulo de *Metrópolis*, Laurie Anderson emitido el 26 de noviembre de 2018 en La 2. Se puede consultar en <https://rtve.es/television/20181120/laurie-anderson/1841043.shtml> (consultado el 11 de junio de 2020).

104__ El vídeo se puede ver en <https://youtube.com/watch?v=Vkfpi2H8tOE> (consultado el 15 de marzo de 2020).

105__ Para que se pueda apreciar esta semejanza de la que hablamos, facilitamos un extracto del aria referenciado. Aunque no esté acreditado, consiste en una interpretación de Franco Corelli (Italia, 1921-2003) realizada en 1973: <https://youtube.com/watch?v=QJJQiGgsoUg> (consultado el 15 de marzo de 2020).

Las primeras líneas de *O Superman*, “O Superman / O Judge / O Mom and Dad” (Oh Superman / Oh juez / Oh mamá y papá), reversionan el aria original. Estas líneas se repiten una y otra vez a lo largo de los más de ocho minutos de duración. El fondo de la canción tiene un sonido disperso de dos acordes alternos formados por la sílaba «Ha», que se reitera sin descanso en un *looping*. Para grabar la voz Anderson emplea un *vocoder*.¹⁰⁶ La letra describe una conversación telefónica disparatada entre un ser que, en primera instancia, se presenta como su madre, aunque luego le admite que no sabe quién es, tan siquiera lo conoce, pero *él sabe perfectamente a quién se dirige*. Este ser viene a avisarla, “Here comes the planes / They’re American planes”¹⁰⁷ (Aquí vienen los aviones / Son aviones estadounidenses). El avión se presenta aquí como el artefacto del futuro. Como el invento definitorio del s. XX. Los aviones y las autopistas aéreas, son equivalentes a la maraña ferroviaria del siglo anterior (en Carrión, 2013, p. 237), materializan la idea de progreso e interconectividad de un sistema que tiende a la globalización. Podemos advertir que la misteriosa voz anuncia un inminente avance tecnológico. Pero, ¿quién es este ser? La voz le asegura ser una mano, que bien podría manejar o ayudar, con su información privilegiada. Dice, “Cause when love is gone, there’s always justice/ And when justice is gone, there’s always force/ And when force is gone, there’s always Mom – Hi Mom!” (Porque cuando el amor se ha ido, siempre queda la justicia / y cuando la justicia se ha ido, siempre queda la fuerza / y cuando la fuerza se ha ido, siempre queda una madre – ¡Hola Mamá!). Aquí la madre –no olvidemos que la voz se presenta al principio como su madre– es lo único que queda, es en quien único se puede confiar. A lo que la artista contesta, “So hold me, Mom, in your long arms / Your petrochemical arms / Your military arms” (Así que abrázame, mamá / En tus brazos largos / Tus brazos petroquímicos / Tus brazos/armas militares). En esta última frase Anderson revela el doble sentido de la palabra “arm” en inglés, que bien puede significar “brazo” como también “arma”. Lo cual pone en cuestión la naturaleza de los otros brazos, la naturaleza de la mano, la historia completa de lo que se ha narrado hasta el momento. Se convierte entonces en una amenaza que se sostiene en el campo bienintencionado del progreso, del desarrollo frenético del mundo tecnológico, como un cuerpo que protege tanto como intimida. Se visualiza con ello, en este papel de la madre, a la nación, al poder, a la autoridad política, al yugo del patriarcado.

Este extraño tema, alcanza 1981 la segunda posición en la UK Singles Chart, convirtiéndose en un hito de la historia musical y artística. Nos interesa específicamente porque se relaciona directamente con la propuesta que desarrolla Judit Mendoza. Como ya especificamos al principio de este capítulo, la artista canaria, bajo la figura de MoBBAA, trabaja habitualmente el *spoken word*. Es pertinente hablar de su producción artística, por ello rescatamos una pieza que realiza en 2013, *El patio de los deseos*,¹⁰⁸ fruto de nuestra primera colaboración¹⁰⁹ en calidad de comisario y artista

106__ Un *vocoder* es un dispositivo desarrollado en la década de los años 30 como codificador de voz para telecomunicaciones. En resumidas cuentas, sirve como sintetizador de voz.

107__ Nótese que veinte años después, tras los ataques terroristas del World Trade Center acaecidos el 11 de septiembre de 2001, este fragmento adquiere un tono aciago y agorero.

108__ Se puede visualizar en <https://vimeo.com/69852876> (consultado el 16 de marzo de 2020).

109__ En este momento hablamos de hacer algo conjunto. Que finalmente se propiciase esta situación se debe al tesón y la perseverancia que caracterizan a la bailarina.

invitada. Su propuesta funciona como colofón de un proyecto expositivo que coordinamos junto con Dalia de la Rosa bajo el seudónimo de Neón-Púrpura.¹¹⁰ *Crisis/Decadencia/Transformación* es un ciclo expositivo con ocho intervenciones que se vinculan a los conceptos del título y se muestran en el claustro de la Biblioteca Municipal de La Laguna (Santa Cruz de Tenerife). Para cerrar esta edición, el martes 11 de junio de 2013, desde la organización, dirigimos la acción titulada *Desea*,¹¹¹ en la cual recogemos los anhelos de los transeúntes laguneros en forma de deseo escrito en dos bobinas de papel. En el blog de Neón-Púrpura publicamos:

Exponer el deseo es situarse en el punto de mira, es desnudarse ante el interlocutor. Para Neón-Púrpura, personas anónimas han vertido su confianza en unas bobinas de papel, han escrito unos al lado de los otros, sus anhelos y querencias en un acto tan comunitario y poético que fuerza a creer en la salvaguarda de los sueños.¹¹²

Cuando el viandante plasma y proyecta sus ilusiones sobre la superficie que le ofrecemos, de algún modo lo hace con el afán de que esa energía volcada vuelva transformada a él. Durante la jornada, reunimos cientos de palabras para luego entregárselas a Mendoza. Con ellas lleva a cabo la clausura del proyecto. La creadora une las dos bobinas para que se conviertan en una sola. *El patio de los deseos*, presenta una delicada pieza de danza en la que la bailarina, vestida de negro, descalza, en el interior del jardín de la biblioteca, se mueve como un pájaro que despierta, vuela, canta, lee, se mueve con la cinta de papel, cae, arde y resucita como ave fénix. Su consciencia corporal es etérea y vaporosa. Todos sus movimientos están acompañados por un audio, con música y diseño sonoro de José Guillén (Santa Cruz de Tenerife). En esta grabación Guillén incorpora, en sus primeros segundos, voces inescrutables,¹¹³ para luego recitar, de la boca de la propia artista, algunos deseos de sus seres queridos. En este caso, la palabra hablada no se convierte tanto en una canción, como en un acompañamiento que crea un marco dentro del cual moverse, como banda sonora que abraza y conduce el movimiento, incidiendo en la esperanza volcada de cada uno de estos sueños. En varias ocasiones, la performer rompe a cantar, enunciando unas palabras que no comprendemos, mientras se escucha en los altavoces el trinar de unos pájaros. Este gorjeo se presenta como un regalo liberado al universo, que llega

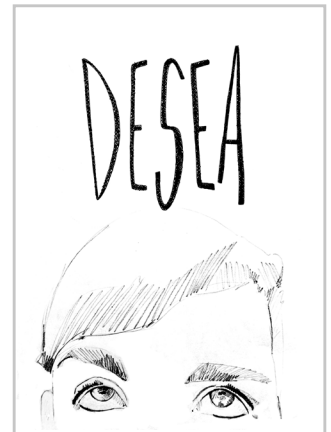


Fig. 112a, 112b y 112c__
Neón-Púrpura,
Desea, 2013.
Cartel, acción en la calle y
bobinas con deseos.

110__ Neón-Púrpura es una asociación independiente que se funda con el propósito de llevar a acabo este proyecto. Formada por Dalia de la Rosa y nosotros mismos.

111__ Imágenes de esta acción, en la que participamos con las colaboradoras Paula Artime y Arantxa del Pino, se puede ver en el blog que creamos para el proyecto: <http://neon-purpura.blogspot.com/2013/06/desea-accion-en-la-calle.html> (consultado el 17 de marzo de 2020). Dentro del blog se puede acceder igualmente a toda la información que concierne a este proyecto, que, tras cerrar este primer ciclo, tiene su continuación en el Espacio Cultural El Tanque.

112__ En <http://neon-purpura.blogspot.com/2013/06/cierra-los-ojos.html> (consultado el 17 de marzo de 2020). Aunque no esté acreditado, este texto es de Dalia de la Rosa.

113__ Este misterioso lenguaje es producto de un trabajo que explicamos en el apartado 6.6. *Per speculum in aenigmate. Una instalación en un laberinto de espejos.*

a nuestros oídos como dulce avidez, hermosa súplica, ideal ansia, caprichosa pasión, para embellecer nuestra existencia a cambio de nada, lo que materializa, al fin y al cabo, cada deseo.



Fig. 113a, 113b, 113c y 113d__ MoBBAA, *El patio de los deseos*, 2013.

Como último caso nos gustaría fijarnos en la artista barcelonesa Claudia Pagès (Barcelona, 1990), quien desarrolla lecturas sonoras fundamentadas en el texto y la oralidad. Concibe sus obras en vivo como recitales musicales donde es el oyente quien viaja por la entonación de distintas textualidades. En este terreno, no sólo se sirve de la palabra hablada, sino también del poema y la canción. Nos fijaremos en este caso en su individual *Talk Trouble (Problema del habla)* que tiene lugar del 11 de octubre al 7 de enero de 2018 en La Sala Gran de La Capella (Barcelona). La exposición presenta distintas estructuras y sistemas de circulación del habla. Para ello emplea textos y objetos, como una dilatación de procesos lingüísticos donde se incluye la instalación, el arte sonoro y la performance. Al entrar, lo primero que hallamos es una gran sala donde se ha bajado el techo con una estructura luminosa hecha de plástico PVC. A los pies, nos encontramos una serie de piedras extraídas de la pedrera del Montjuïc, como las del suelo de La Capella, que se han alzado con estructuras también de metacrilato, estas piedras salteadas se distribuyen por el espacio como un código morse. Alrededor de este escenario objetual se despliegan tres piezas, como tres capítulos que guardan un hilo conductor, una cierta continuidad.



Fig. 114__ Claudia Pagès, *Talk Trouble*, 2018.

El primer capítulo lo constituye una estantería con muchos ejemplares de una publicación con portada roja, *Rage, Home & Insults (Rabia, hogar e insultos, 2017)*. El texto, escrito en primera persona, desde lo coloquial y lo biográfico, se presenta como una novela que alberga dos tipos de lecturas, la primera, situada en las páginas pares, es una lectura lenta, que hace referencia a la propia temporalidad del texto escrito; y la segunda, en las páginas impares, es una lectura rápida, un *flipbook*,¹¹⁴ donde una frase distinta se anima para que al pasar rápido las páginas percibamos un movimiento serpenteante. Esta narrativa trata los distintos usos del lenguaje. Se focaliza en el insulto, para analizar epistemológicamente su raíz.

114__ También denominado folioscopio, es una publicación que contiene imágenes en secuencia que, al pasar rápidamente sus páginas, da sensación de movimiento o animación.

El segundo capítulo se presenta en una de las capillas aledañas de la sala principal. Iluminada en rojo, con moqueta roja, dispone de un par de sillas ergonómicas, con ruedas, como de *gamer*, para que se pueda visualizar el vídeo *Bromas internas, Romance & Contagius*¹¹⁵ (*Bromas internas, Romance & Contagius*, 2017). Esta es una grabación de radio en vivo. La imagen muestra el estudio, donde en primer plano está el equipo de sonido, y a través de una ventana vemos a Pagès, vestida de rojo. Mientras habla, en una pantalla del espacio se mueven las ondas que graban su voz, en color rojo también. Subtítulos rojos cruzan la parte inferior. Mientras Pagès habla en castellano, los subtítulos aparecen en inglés. Y cuando cambia de lengua, también lo hacen los subtítulos. El texto presenta una situación en un bar donde hay un grupo y se genera una situación extraña con *ella*. Pagès pasa constantemente de la primera, a la segunda y a la tercera persona, incidiendo en la sospecha que levanta *ella*. Pero es *ella* quien lo elige, elige llamar la atención de los demás. “Porque los que no queman pero tampoco se apagan, son peores que los que queman porque entonces, son brote y en cualquier momento pueden empezar a quemar”,¹¹⁶ advierte Pagès. La música acompaña a la palabra. De hecho, cobra cada vez más importancia, hasta que se convierte en un romance. Pagès recrea la oralidad, conversaciones a una voz, el canto, el chiste y el romance.

Hay palabras que parecen crípticas para unos, pero funcionan como detonante para otros. Que generan terreno común, y solo los que comparten este terreno, proporcionan una respuesta adecuada. Bromas que generan comunidad, aunque siempre habrá quien no las entiendan. [...] Y las bromas se filtran y se expanden, pasan de dentro afuera, del interior al exterior, y al revés. Propagándose entre tú y yo, ya que la única cosa que tenemos para apoyarnos es tú y yo. Y otra vez tú, y la lingüística, que, en tu uso, en nuestro uso, se altera.¹¹⁷

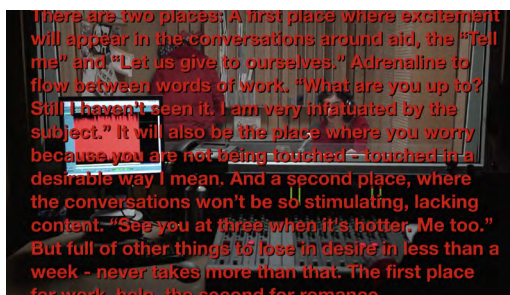
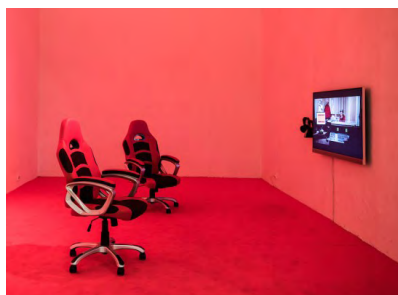


Fig. 115a, 115b y 115c__ Claudia Pagès, *Bromas internas, Romance & Contagius*, 2017. Instalación y vídeo.

Este análisis en torno a las palabras y el funcionamiento de la broma en una comunidad de sujetos que comparten un mismo código, gira hacia el contagio del lenguaje como algo a evitar, pero que en la comunicación entre *tú* y *yo* resulta ineludible, lo invade todo. Es más, en este momento, los subtítulos en vez de deslizarse en la parte inferior de la pantalla, de pronto comienzan a cubrir la imagen, como un muro rojo

115__ Se puede visionar en <https://vimeo.com/256204172> (consultado el 17 de marzo de 2020).

116__ Extraído de la página web de la artista: <http://claudiapages.com/?talktrouble> (consultado el 17 de marzo de 2020).

117__ Transcripción sacada del vídeo original.

que enfatiza la parte textual y anula la parte visual, hasta que la pantalla queda en rojo completo. Su narración se desenvuelve en esta esfera virulenta que es capaz de infectar tanto como de excluir.



Fig. 116__ Claudia Pagès,
Emissions, Fools & Bonding, 2017.

El tercer capítulo, situado en la otra capilla, de iguales características formales, presenta la pieza sonora *Emissions, Fools & Bonding* (*Emisiones, tontos y afectos*), un *podcast* que expone algunos procesos de comunicación no lingüísticos. Para ello emplea tres textos. En *Mental Radio* (*Radio Mental*, 1961), Upton Sinclair (EE.UU., 1878-1968) describe los ejercicios de telapatía que practica con su esposa. En *The Praise of Folly* (*Elogio de la locura*, 1511), Erasmo de Rotterdam (Holanda-Suiza, 1466-1536), ensalza la necedad, la estulticia, la insensatez o la ignorancia como modelos para hallar la felicidad y derrocar el sistema. Por último, habla de NeuroLink, una compañía de Elon Musk (Sudáfrica, 1971), que se dedica al diseñar implantes cerebrales para tratar de conseguir una fusión entre la inteligencia biológica y la artificial. En estos tres casos, el lenguaje, por omisión, se convierte el elemento común. Son modos de comunicación sin palabras, que pecan de falta de afectividad, conduciendo hacia una alienación y un desarraigo, que deja a los sujetos huérfanos de emociones.

Si bien es cierto que estos dos últimos capítulos empatan directamente con nuestro campo de estudio, encontramos que *Bromas internas, Romance & Contagius* rescata las ideas que William S. Burroughs expone en *La revolución electrónica* (2013) donde el lenguaje se asimila como virus. Esta idea también obsesiona a Laurie Anderson, quien en su álbum *Home of the Brave* presenta la canción *Language is a virus*¹¹⁸ (1986), donde las palabras parecen eclipsar los hechos, como un encantamiento. Claudia Pagès va más allá y entiende que el problema ya no está en concebir el lenguaje como virus, sino en la transmisibilidad, en el riesgo de contagio. Aquí el lenguaje se presenta como una ruptura social que deriva en aislamiento y desarraigo. MoBBAA, desde su práctica codificadora, parece que quiere distanciarnos del sentido, aunque podamos desear que este nunca se pierda.

En el capítulo *El lector*, de esta misma tesis, desarrollamos una aproximación a las prácticas artísticas que usan el leer, como acción que se exige del espectador, pero también como metodología creativa que emplea el autor en su ensayo visual. Precisamente en este último campo, cuando el artista lee como obra artística, desarrollamos una amplia revisión que estudia varios autores y varias técnicas, como la lectura dramatizada y, en mayor profundidad, la conferencia performativa. Es por ello que aquí no nos extendemos más en estos campos. Aunque sí lo haremos en la poesía fonética, que es de todos estos acercamientos vinculados con el *spoken word* el que más se aproxima a la propuesta que estudiamos.

118__ Se puede escuchar en <https://youtube.com/watch?v=KvOoR8m0oms> (consultado el 15 de marzo de 2020).

6.5.1 Poesía fonética

Al iniciar este repaso sobre el *spoken word*, advertimos la importancia que tiene en nuestra pieza la palabra hablada, pero lo que se enuncia se aproxima a las bases de la poesía fonética. De ahí que resulte imprescindible realizar un breve repaso sobre los orígenes de este arte que se encuentra entre la poesía y los recursos sonoros que ofrece la declamación. También llamada "poesía sonora", "poesía fónica", "poema partitura", "poesía vocal", "polipoesía", "composición sonora textual", esta corriente dinamita el significado de las palabras, para crear nuevas combinaciones léxicas y extraer la sonoridad de los fonemas sin que estos lleguen a transmitir mensajes inteligibles con valores semánticos y sintácticos. Podríamos describir la poesía fonética como un verso recitado sin palabras conocidas. El interés se deposita en aspectos acústicos como la dicción, el sonido, el tono, el ritmo y la intensidad. Aquí es fundamental la experimentación con la onomatopeya, las técnicas fonéticas y el ruido. Su resultado es una hibridación en un ámbito fronterizo entre el discurso y lo musical.

El editorial de *El Cultural* (2003) recoge una cita John Cage en *An Autobiographical Statement*:

[...] cuando leo el *Finnegans Wake* tengo la sensación de que, a pesar de su increíble capacidad inventiva para jugar con las palabras, las relaciones que Joyce establece entre sujeto, verbo y predicado son, por así decirlo, convencionales. El respeto por la sintaxis le confiere cierta rigidez si lo comparamos con textos clásicos de la literatura japonesa o china. En un poema de Basho, por ejemplo, las palabras son convencionales, pero es sólo la imaginación del lector la que delimita los posibles significados. Para elevar la temperatura del lenguaje tenemos que deshacernos de las estructuras que lo ordenan siguiendo las leyes racionales de nuestra cultura y dar a cada letra una atención especial. Entonces el verbo leer se transformará en cantar [...]

No hace falta decir que la poesía sonora está destinada a ser escuchada, no leída. Aunque la forma de conservar estos poemas ha sido plasmándolos en forma escrita, pese a que sus palabras carezcan de significado. Las cualidades del fonema pasan a primer plano, en un juego que libera al lenguaje de su semántica.

Este tipo de poesía experimental se liga a las primeras vanguardias, especialmente al futurismo, el dadaísmo, y al movimiento MERZ, creado por Kurt Schwitters (Alemania-Reino Unido, 1887-1948). Todas estas manifestaciones propugnan un deseo por borrar los límites entre disciplinas artísticas buscando una experiencia total. En todas ellas se produce una fragmentación del lenguaje como elemento vehicular que ha perdido por completo su sentido. De ahí que estos autores volatilicen la gramática, la sintaxis y el significado en aras de unas palabras que se despliegan en libertad, sin carga semántica, pero con una fuerte capacidad para crear sensaciones abiertas a otros sentidos no racionales.

La poesía fonética se inaugura con la llegada del futurismo, como movimiento italiano

que aparece en el primer decenio del s. XX en Italia. Filippo Tommaso Marinetti¹¹⁹ (Egipto-Italia, 1876-1944), su máximo exponente, defiende un arte anticlasicista que pone la mirada en el futuro. Anhela acabar con una idea de poesía o de arte, para lograr una acción dinámica que resida en un terreno ambiguo entre lo visual y lo sonoro. Sus poemas están repletos de onomatopeyas, suspiros, gritos. Su expresión escrita aparece sin signos de puntuación, con diversas fuentes y tamaños que jerarquizan una información léxica muy próxima al ruido. Con su manifiesto *La declamazione dinamica e sinottica* (*La declamación dinámica y sinóptica*, 1916) sienta las bases de la declamación futurista, según la cual, el poema ha de ser recitado con una voz potente, ajena al ser, y un rostro deshumanizado, para salir de la página,¹²⁰ y expandirse por el espacio para llegar a los oídos de los oyentes. Este sonido oral se puede acompañar con diferentes voces o diferentes instrumentos, o artilugios, que añadan notas o estrépito.

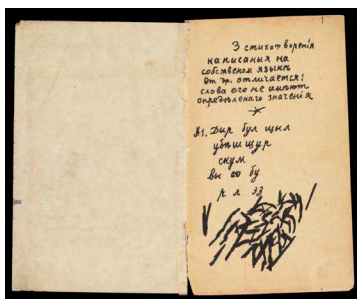


Fig. 117__ Aleksei Kruchenykh,
Dyr bul shchyl, 1913.

Sus homólogos rusos, denominan estos experimentos literarios *zaum* (зáумь). Emplean el sonido del habla como herramienta creativa. Aleksei Kruchenykh (Rusia, 1886-1968), su líder, escribe un manifiesto, *Deklaratsiya slova kak takovogo* (*La declaración de la palabra como tal*, 1913), donde define este concepto de *zaum* como un lenguaje que libera a las palabras de la esclavitud del significado, organizando la lengua alrededor de su propia sustancia fónica. Uno de sus poemas más famosos es *Dyr bul shchyl* (1913), en el cual se dirige hacia la posibilidad de unas palabras sin carga semántica, y por tanto, abstractas. Los futuristas rusos depositan plena fe en los componentes orgánicos de su propuesta para que esta adquiriese un carácter poético con pretensiones universales. Consideran que

su poesía puede ser entendida en cualquier lugar del mundo, como si se tratase de una regresión a un dialecto aborigen común a todos.

Si el futurismo supone la primera aproximación de la historia a este concepto, son los dadaístas quienes consolidan su investigación. La poesía fonética renuncia a un lenguaje arruinado y corrompido por la política y el periodismo. Es esta una etapa de desesperanza donde se ponen en duda todas las informaciones que llegan. Por ello los artistas se esfuerzan en extraer, en una especie de juego alquímico, la esencia interior de la palabra, renunciando a su significante y extirpando su sonoridad, como último espacio sagrado con una pizca de sentido.¹²¹ Se inventan nuevas palabras, flamantes, como si estuviesen hechas para uso propio. En definitiva, huyen de una razón humana, que entienden ha fracasado, emprendiendo, con ironía y cinismo, una mordaz crítica a la burguesía y las prácticas artísticas. Este movimiento nihilista se sitúa en el rechazo absoluto de toda tradición, todo arte, toda cultura, con la intención de destruir cuantos códigos y sistemas estén establecidos. De ahí que se sientan cómodos en la espontaneidad del caos. De esta época poetas como Paul Scheerbart (Polonia-Alemania, 1863-1915) o

119__ De Filippo Tommaso Marinetti y sus aportaciones hablamos más detenidamente en el capítulo 8, *El lector*, subapartado 8.3.1 *La obra para leer*, página 412.

120__ Compréndase aquí que busca sacar de la página un potencial gráfico y sonoro.

121__ Entiéndase aquí el juego de palabras. Nos referimos a "sentido" como un propósito que halla lógica en el hacer, no como un entendimiento del significado textual.

Christian Morgenstern (Alemania-Italia, 1871-1914) realizan sus primeras composiciones con sonidos que recuerdan al alemán, pero que no dicen nada. Es el afamado Hugo Ball (Alemania-Suiza, 1886-1927) quien inventa el término “anti-poesía”.

En el Cabaret Voltaire,¹²² Hugo Ball presenta el 23 de junio de 1916 *Gadji beri bimba*, en lo que el investigador Tobias Wilke denomina una especie de ritual mágico (Wilke, 2013, p. 654). Ball Sube al escenario con una extraña vestimenta hecha con cartulina. Un cilindro de color azul cubre su torso y parte de sus piernas. Por debajo asoman unos pantalones tubulares igualmente azules. Una especie de abrigo se cierra alrededor del cuello, también de cartulina, de color escarlata en su interior, y dorado en su parte externa. En su cabeza lleva un sombrero cilíndrico de rayas azules y blancas. Sus manos quedan ocultas en una especie de guantes deformados. Es esta una versión performática de un creador chamánico bajo una perspectiva dadaísta. Ball se sitúa entre dos atriles con partitura y comienza a leer (en Wilke, 2013, p. 654):

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori
 gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini
 gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim
 gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban
 o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini hoooo
 gadjama rhinozerossola hopsamen
 bluku terullala blaulala loooo

zimzim urullala zimzim urullala zimzim zanzibar zimzalla zam
 elifantolim brussala bulomen brussala bulomen tromtata
 velo da bang bang affalo purzamai affalo purzamai lengado tor
 gadjama bimbalo glandridi glassala zingtata pimpalo ögrögööö
 viola laxato viola zimbrabim viola uli paluji malooo

tuffm im zimbrabim negramai bumbalo negramai bumbalo tuffm i zim
 gadjama bimbala oo beri gadjama gaga di gadjama affalo pinx
 gaga di bumbalo bumbalo gadjamen
 gaga di bling blong
 gaga blung



Fig. 118__ Hugo Ball,
Gadji beri bimba, 1916.

Tobias Wilke (2013) desarrolla un estudio profundo de la composición donde determina que Ball ha empleado distintas lenguas como el italiano, el inglés, el indonesio, el griego, el latín y el alemán, escondiendo en el interior de la estructura textual elementos léxicos con carga semántica. Al aislarlos y extraerlos, de lo que llama “ruido de fondo”, comprende que la formulación de Ball invoca un desfile de animales africanos, con un espíritu circense, que combina el conjuro, la oración y el discurso. La codificación y

122__ Fundado por Hugo Ball y su pareja Emmy Hennings (Alemania-Suiza, 1885-1948) en Zúrich, en la Suiza neutral de la Primera Guerra Mundial, es un espacio híbrido donde se dan a conocer y se vivencian las nuevas tendencias de creación.

combinación de este conjunto de elementos, produce una escenificación performativa que genera una atmósfera de misterio y encanto, donde las palabras se vacían y se llenan. Una abstracción del discurso que se abre al sinsentido para crear otros sentidos.

Para finalizar esta revisión histórica de las vanguardias, nos gustaría hablar del alemán Kurt Schwitters, quien produce la que se puede considerar la obra capital de la poesía fonética, la *Ursonate* (1921-1932). Schwitters, es un creador polifacético. Destaca en su época por su ambivalencia estilística, entre De Stijl, la Bauhaus, el Constructivismo y el Dadá. Desarrolla una prolífica investigación en distintos medios artísticos, anticipando el concepto "multimedia" en la concepción de su sello *merz*,¹²³ como característica que engloba toda su producción. Aquí pondremos el foco en sus aportaciones en la oralidad de la poesía, donde los poemas y las performances se convierten en una representación sonora y visual de sonidos sin palabras. Como hicieron futuristas y dadaístas, el creador alemán pone en cuestión el lenguaje. Para ello genera una interrupción de significados. Como antes hiciera Raoul Hausmann, Schwitters desmonta la palabra hasta hallar su unidad mínima, la letra. La letra posee un vínculo fonético fuertemente establecido, pero desvinculado de la visión simplista de la onomatopeya futurista. El artista se centra en esta parte mínima que articula el lenguaje para indicar las peculiaridades y anomalías de los constructos aceptados en la escritura y el habla. Al articular el lenguaje desde otro ángulo, cuestiona toda confianza depositada en el sustantivo, el signo y la lógica lineal de la sintaxis lingüística, como un sistema de convenciones sin bases naturales. Sus poemas y collages reflejan este juego complejo como respuesta a las contradicciones del lenguaje. Es esta una sátira que señala un absurdo propio de la sociedad. Entre 1927 y 1928 publica algunos artículos explicando el desarrollo de un sistema de escritura propio. Un alfabeto que llama *Systemschrift*, con una nueva tipografía en la cual los caracteres gráficos se diferencian más cuanto más distintos son de los sonidos que representan.



Fig. 119__ Kurt Schwitters interpretando la *Ursonate* en Londres en 1944.

123__ Sílabas procedentes de la palabra alemana "Kommerzbank" (banco de comercio). En esta sustracción se percibe un juego donde la palabra se reduce en este caso a una sílaba, prediciendo lo que luego realiza en la *Ursonate*, donde el texto se compone de meras letras. Este término, *merz*, lo aplica a toda su obra artística. Entre 1923 a 1932 publica una revista con nombre homónimo.

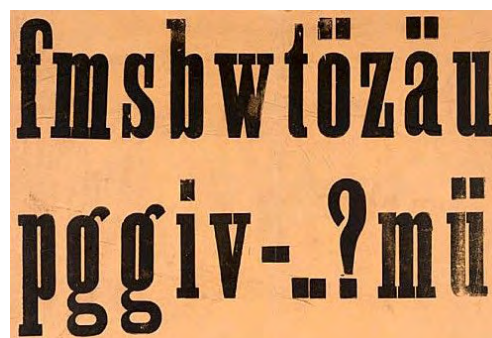


Fig. 120__ Raoul Hausmann, *Fmsbw*, 1918.

La *Ursonate*,¹²⁴ también conocida como *Sonata in Urlauten* (*Sonata en sonidos primitivos*), de unos cuarenta minutos de duración, funciona simultáneamente como poema –es un texto poético asemántico– y acto performativo –lectura en público–, como en todos los casos que hemos estudiado anteriormente. En esta obra el sonido se entiende como un hecho autónomo. Su origen se halla en 1921 cuando Schwitters toma prestada la primera línea del poema-cartel *Fmsbw* (1918) de Raoul Hausmann (Austria-Francia, 1886-1971), “*Fmsbwtözü*”,¹²⁵ como pretexto para darle voz y crear un retrato sonoro de su creador. Lo repite en una cincuentena de ocasiones. Su interés es tal, que a este primer acercamiento le añade progresivamente otros sonidos sacados de su contexto funcional y cotidiano, es decir, las palabras, para finalmente arreglar un extenso conjunto de letras bajo la forma musical de una sonata. Su forma definitiva consta de una breve introducción seguida de cuatro movimientos. El primero es un rondó con cuatro temas principales; el segundo un *Largo*; el tercero, un *Scherzo e Trio*; y el cuarto, un *Presto* que termina en cadencia (Holderbaum, 2013). En su combinación libre y arbitraria de fonemas, utiliza distintas técnicas creativas: desmonta el orden de las palabras, las alarga, las fragmenta y las descompone para reorganizarlas; invierte las palabras o el alfabeto; incluso añade palabras que por sí mismas tienen significado, pero en medio de la serie de fonemas no se entienden como tal. A lo largo de la sonata se produce una serie de iteraciones y ampliaciones que logran una estructura rítmica, un grupo de pronunciaciones sostenidas. De hecho, cualquier sonido es susceptible de formar parte del poema. La *Ursonate* trata de mirar hacia el lenguaje para proferirlo desde otro ángulo y exponerlo de forma enérgica y tranquila.

Con todo ello queda claro que los objetivos de la poesía sonora están ligados a la comunicación, a su desarticulación en pos de hallar nuevos escenarios donde los artistas se deshacen de las cargas inquebrantables de lo ya inmóvil, asentadas bajo la pesada lente de la razón. Filippo Tommaso Marinetti, Aleksei Kruchenykh, Hugo Ball y Kurt Schwitters esgrimen su voz, atendiendo a la dicción y la fraseología, acercándose a la entonación musical “con visiones integradoras”. Usan “la dispersión, la pluralidad, lo fragmentario, la sensibilidad hacia la diferencia. Con lo que supone una nueva valoración, o mejor dicho, una nueva actitud del hecho artístico.” (en Zafra Alcaraz, 2013, p. 401). En otras palabras, buscan una reconstitución de los cánones del lenguaje para desestabilizarlo, afectando con ello a todo el arte futuro.

124__ Encontramos este vídeo, <https://youtube.com/watch?v=ks05YuDGy6A> (consultado el 20 de marzo de 2020), donde podemos escuchar la *Ursonate* en voz del propio Schwitters mientras vemos la partitura en la imagen.

125__ Que en la partitura final se convierte en “*Fümms bö wö tää zää uu pögiFF müü*” (en Holderbaum, 2013, p. 4).

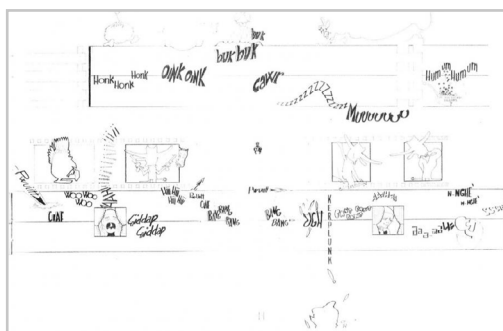


Fig. 121a y 121b__
Cathy Berberian,
Stripsody, 1966.
Vídeo y partitura.

En estas primeras aportaciones vemos que la partitura cobra especial relevancia, siendo fundamental para que la obra llegue a ser posible. Se concibe como un cuaderno abierto que recoge los signos a interpretar sin acotar recomendaciones sobre el tono o el gesto. Es el poeta/intérprete quien vuelca, con una gran dosis de improvisación, lo que le suscita el leerlas y recrearlas. Como fruto directo de estas prácticas observamos *Stripsody*¹²⁶ (1966), una pieza de la mezzosoprano Cathy Berberian (EE.UU.-Italia, 1925-1983). En esta acción, la vocalista explota su técnica vocal usando onomatopeyas de cómics. Aquí la partitura es literalmente una partitura musical donde confluyen y se recogen, en distintas líneas y tiempos, las representaciones de sonidos como “¡Honk!, ¡Paf!, ¡Ah!, ¡Cloncl!, ¡Uf!, ¡Ay!, ¡Muuu!, ¡Snif!”. Berberian los encadena en una composición divertida y original donde despliega todas las capacidades y habilidades que le permiten sus cuerdas vocales. Mostrando un excelente registro de sonidos y ruidos que recuerdan a los dibujos animados, como aproximación y apropiación perteneciente al arte pop.

Otro gran autor que se mueve en el terreno de la poesía fonética es el profesor recién jubilado de nuestra facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, Bartolomé Ferrando (Valencia, 1951). Escritor de poemarios y textos teóricos sobre performance, además es un autor sin límites creativos. Trabaja en la performance desde los años 80 incidiendo en conceptos como tiempo, espacio y presencia. En su práctica artística es vital el lenguaje y sus posibilidades. Sus obras son divertimentos que conducen a la sonrisa de la ocurrencia, a la crítica encubierta, con una visión mordaz que desmonta las lógicas y los sentidos del mundo lingüístico para hallar fisuras, espacios en blanco, solapamientos y vacíos.

En ocasiones hago gimnasia con las palabras:
las estiro,
las hago saltar o las doblo sobre sí mismas; en otras, les
cambio a velocidad: convirtiendo las palabras lentas
en rápidas y a la inversa, dando uso a un sinfín de variantes.
El resultado es un atasco o una gran fluidez.

[...]

126__ Se puede visualizar una interpretación, en la cual además del gesto somos testigos de la partitura, en https://youtube.com/watch?v=0dNLAhL46xM&list=RD0dNLAhL46xM&start_radio=1&t=4 (consultado el 21 de marzo de 2020).

Mellar las palabras, agujerearlas, arrugarlas, quemarlas parcialmente, aplastarlas, coagularlas o romperlas, descubre y revela una pluralidad de vías creativas y de intervención con el lenguaje escrito: desde cambios de sentido hasta superposiciones o encabalgamientos; desde la construcción de vocablos parcialmente ininteligibles hasta la reagrupación o dispersión de elementos residuales.¹²⁷

A nosotros nos interesa especialmente la línea performativa en la que reduce el lenguaje a una secuencia de sonidos que, desde lo verbal, no remiten a palabra alguna. Lo que él denomina fijarse en “el fragmento aislado, separado del engranaje sintáctico” (en Pineda, 2014, p. 117). Los sonidos del habla se revelan al pronunciar unos fonemas deconstruidos. Para que nos hagamos una idea clara, lo que hace Ferrando es aprovecharse del aire que expulsa, al cerrar y al abrir la boca, para potenciar las variantes sonoras de su cavidad bucal. Ruidos bilabiales, guturales, palatales, dentales, interdentes, labiodentales, velares, alveolares, con todas sus facultades oclusivas, fricativas, laterales, vibrantes, ya cuenten con una apertura cualquiera, o de tipo sordo o sonoro. Ferrando se mueve en este amplio espectro que ofrecen las posibilidades orales para alejarse de una noción arraigada en el discurso, para reducir a lo mínimo el lenguaje. Un lenguaje apenas sin vocales. La locución señala un proceso comunicativo que no transmite comunicación lingüística inteligible, aunque paradójicamente crea comunicación. Su *speech* recorre un amplio espectro de entonaciones, intensidades, interrupciones, silencios, susurros y algún chillido, oscilando entre los agudos y los graves, recorriendo intuitivamente sus capacidades sonoras en un ejercicio de improvisación. El fruto de estas acciones se mueve entre la ambigüedad y la indeterminación. Al respecto, el propio artista afirma (Ferrando, 2009, pp. 64-65):

Si en la práctica de lo aleatorio se tiene presente y se conocen los elementos de los que se va a hacer uso, en la indeterminación no están previstos. Ante lo indeterminado, cualquier cosa puede surgir o se puede producir. La obra indeterminada es una forma abierta. La circulación de lo posible es mucho más general que en lo aleatorio, ya que la determinación previa de los elementos en el ejercicio aleatorio limita las intersecciones y encrucijadas. En la indeterminación no hay orden, ni se dispone de un sentido previo. El sujeto está presente, pero se aleja y se escapa de sí mismo en dirección a espacios y lugares que no conoce ni ha tenido nunca en cuenta.

Esta indeterminación que se corporiza en una fragmentación del enunciado a su mínima unidad, la suele combinar con objetos sacados del ámbito cotidiano. Se sirve de diversos elementos que acompañan a la acción sonora o se integran en ella. Por ejemplo, en *Línea Sonora*,¹²⁸ una performance que ha repetido en varias fechas, cuenta con una

127__ Este escrito lo encontramos nada más entras en su *web site*, <http://bferrando.com> (consultado el 21 de marzo de 2020). Allí se referencia como un texto publicado en la revista *Ínsula*, 603-604, en 2007.

128__ De entre las distintas grabaciones que encontramos en la red, nos remitimos a la grabada en el *Festival UP Coimbra 2011*, <https://youtube.com/watch?v=h9sWyD2B4qs> (consultado el 24 de marzo de 2020).

cuerda, cinta adhesiva transparente, hilos de lana y tiras de papel. En primer término, el performer pide la colaboración voluntaria de dos personas del público. Los ayudantes salen a escena sin saber qué van a hacer. Ferrando les solicita que sostengan una cuerda por ambos extremos y la tensen. Una vez está la línea alzada, coge la cinta adhesiva y la distribuye en torno a la cuerda, dejando amplias bandas colgando. Luego arroja lentamente tiras de papel, y por último hilos sueltos. Recorre la línea de un lado a otro, hasta en cuatro ocasiones. Cabe mencionar que aquí es fundamental las propiedades sonoras de estos objetos, desde la ruidosa cinta, al despegarse, hasta la sutil lana, adhiriéndose a las bandas pegajosas o cayendo al suelo. Una vez finaliza este proceso sonoro, que da un producto cercano a lo instalativo, se sitúa en un extremo de la cuerda, y mientras la mira, como si la leyese, irrumpe con su extraordinario vocabulario de fonemas donde parece encarnar distintas voces, distintos estados de ánimo, acercándose incluso a lo musical.



Fig. 122__ Bartolomé Ferrando,
Línea sonora, 2011.

Estos estudios sobre poesía fonética nos conducen a retomar el caso de Judit Mendoza, para revisar *El patio de los deseos* y comprender que en sus primeras palabras y en su canto, también se da cita una desarticulación de la lengua próxima a la poesía sonora. Esto lo vemos más claramente en su pieza *The Doors of Infinite*¹²⁹ (*Las puertas del infinito*, 2012), en cuya segunda parte aborda un extraño lenguaje, el que ya hemos dicho que denomina *idioma del infinito*, como si recitase una poesía sonora de sílabas y fonemas ajenos a nuestra comprensión. Para abordar con mayor profundidad este trabajo, vamos a retrotraernos a su concepción y desarrollo. *The Doors of Infinite* es la primera obra que realiza esta creadora canaria que aborda el concepto de lo inabarcable, lo eterno, lo ilimitado. Trata de unificar en un único cuerpo tres tipos de acercamientos al infinito, que condensan una aproximación filosófica, otra matemática y otra artística. En su página web,¹³⁰ Mendoza expone cuáles han sido los fundamentos teóricos que ha vertido en la

129__ Se puede visualizar en <https://vimeo.com/57465057> (consultado el 25 de marzo de 2020).

130__ Lo vemos en la entrada *Las puertas del infinito, una video-creación vinculada con las matemáticas*, en <https://mobbaa.com/2013/03/04/las-puertas-del-infinito-una-video-creacion-vinculada-con-las-matematicas/> (consultado el 25 de marzo de 2020).

materialización de esta propuesta videográfica. Ha usado el fractal, el palíndromo y el algoritmo para crear texto, música e imagen. El vídeo se divide en tres partes que denomina *-1. Fragmentación*, *0. Oleadas*, y *+1. Nuevo nacimiento*. En cada una de ellas genera una serie de oposiciones entre todo y nada, infinito y vacío, donde uno no se comprende sin el otro, y viceversa.

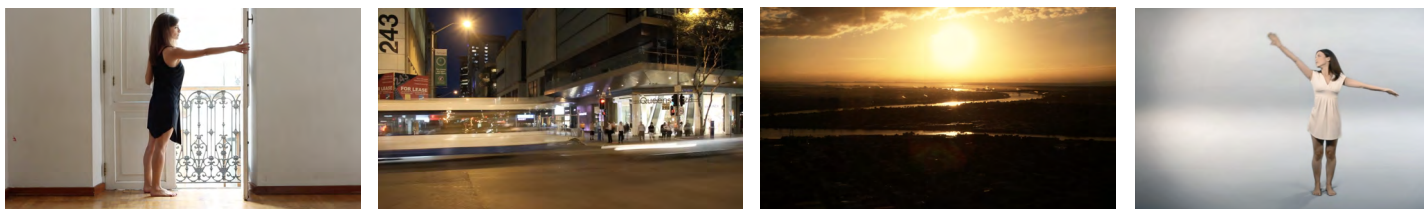


Fig. 123a, 123b, 123c y 123d__ MoBBAA, *The Doors of Infinite*, 2012.

En la primera parte, *-1. Fragmentación*, la artista se sitúa frente a una puerta con dos hojas que cierra y abre, desplazándose frente a ellas. Esta primera parte se divide a la vez en otras tres. En un primer estadio, la puerta está cerrada. Mendoza salta, corre, se desplaza con movimientos cortos, como si la danza se hubiese fraccionado en su concepción y se recompusiese con sus añicos en el montaje. Pies, manos y cabeza buscan lo impreciso; inquietos, excitados, con vigor, se dirigen en todas direcciones. En su segundo estadio, se abre una de las hojas mientras la otra permanece cerrada, repitiendo los mismos gestos y desplazamientos. En su tercer estadio, la puerta se abre, reproduciendo lo acaecido en las dos partes anteriores. Mendoza se sirve de esta iteración constante frente una puerta que se visualiza como un filtro de la percepción, que bien puede abrirse o cerrarse al entendimiento o a la inquietud. Mientras la bailarina danza, una voz en off expresa en inglés su idea de infinito, su búsqueda de lo incommensurable. La artista parte de una cita de William Blake (1973), "Si las puertas de la percepción se purificaran, todo aparecería al hombre tal y como es: INFINITO".¹³¹ La música que acompaña este conjunto parece atomizada. Deconstruye una serie de sonidos-ruídos concretos y guitarra eléctrica para profundizar emocionalmente en la incertidumbre de lo ignoto.

La segunda parte, *0. Oleadas*, se asume como intermedio sin texto, oscilando, como en una marea de contrarios, entre lo natural y lo artificial, el medio ambiente y el constructo humano, la calma y el caos, la nada y el todo. Las imágenes saltan de un amanecer en un paraje salvaje, al frenético ritmo de una ciudad cualquiera. Ambos movimientos se aceleran para percibir la quietud y la tranquilidad frente al bullicio y el estrés. La música es un bucle de tres iteraciones que condensa ruido (ciudad) y silencio (amanecer).

Ya en la tercera parte, *+1. Nuevo nacimiento*, no hay escenario alguno, desaparece cualquier referencia a la puerta, a la ciudad o a la naturaleza. Sobre un fondo blanco sin fin aparece la figura de la bailarina con una vestimenta de color claro. Los movimientos de la primera parte se rescatan para ejecutarlos aquí sin prisas, de forma fluida. Estos movimientos se vuelven amplios, buscan la extensión del cuerpo para abarcar el espacio. El habla de la primera parte se codifica, se torna lenguaje ininteligible. Mediante

131__ Esta cita está extraída en la dirección web ya mencionada.

formulaciones matemáticas, Mendoza consigue sustituir las sílabas originales por otras inventadas, obteniendo de este modo un resultado estrechamente ligado a la poesía fonética. Vemos aquí su comienzo escrito:

Kiaunsint uam olramlebi
 Ae cam molon mei... chi nut aism ñe sitkiiat
 Cam ka vid cam pa
 Oramli u me vid pres
 Oumet urton ninsho chi cam Blelenaur
 Pudmaliun lat Keiinstext, tibakkundool ras lat blelenaurya Mol¹³²

En este ejemplo percibimos una estructura lingüística que mantiene una estructura sintáctica pero que carece de semántica. Es un lenguaje abstracto que nada enuncia y todo lo dice. Las palabras, grabadas por la artista, suenan tranquilas, como un susurro que nos acaricia. Invoca a lo sempiterno. Con una estructura matemática que se fundamenta en principios que reflejan la paradoja de este concepto resbaladizo y enigmático que es el infinito. La música potencia el ritmo armonioso y continuo que permanece en los elementos. La melodía consiste en un armónico iterativo de cinco sonidos, basado en una raga hindú hamsadhwani. De este modo la artista nos conduce por un viaje encriptado que guarda la naturaleza del infinito, que todo lo engloba y todo lo arropa.

Después de ver los orígenes de la poesía sonora, visitando las primeras vanguardias, el futurismo, el zaum ruso, el dadaísmo y la figura imprescindible de Kurt Schwitter, como máximo exponente en la materia, hemos realizado un rápido recorrido por algunas propuestas para llegar a nuestros días. En los 60 nos hemos detenido para analizar el caso de Cathy Berberian y su empleo de la partitura, fundamental en esta práctica, que no trabaja con cargas semánticas, pero sí con estructuras cerradas que conforman conjuntos sonoros con un propósito claro, realizar una composición sonora que busca transmitir sensaciones que se vinculan con el sinsentido del discurso, con la imposibilidad del mensaje construido y la perversidad del lenguaje. Es evidente, en su proyección oral, en sus gestos, que hay comunicación, pero es una comunicación abstracta que trasciende las fronteras lingüísticas para adentrarse en una experimentación vocal, empleando los fonemas como material dúctil para, mediante la sustracción o la adición, desarrollar una obra que habla de deconstrucción, inaccesibilidad, así como de apertura a otros campos de significación. Esto lo vemos también en la propuesta de Bartolomé Ferrando, quien dedica toda una vida a una investigación fonética y fonológica. Si finalizamos este recorrido con Judit Mendoza, es porque advertimos una relevancia creativa en el empleo de la lógica matemática para hallar una codificación lingüística. Su relación con la poesía fonética es incuestionable, y percibimos en ella un gran valor. No obstante, al rescatar aquí *The Doors of Infinite* perseguimos un segundo objetivo, volver al origen de nuestro estudio, y retomar el concepto de infinito y la figura de Judit Mendoza, para a continuación presentar nuestra propuesta artística.

132__ Nuevamente nos remitimos a la ya citada página web de la artista.

6.6 *Per speculum in aenigmate*. Una instalación en un laberinto de espejos

Cuando Judit Mendoza nos propone trabajar con el concepto del infinito, entran en juego todas estas consideraciones. Según la metodología de trabajo de la matemática, volcamos toda esta información y nuestras impresiones en un poema propio y en una serie de bocetos. Estas ideas se vuelcan en una instalación donde el laberinto de espejos es objeto y superficie de una escritura circular, incesante, flujo de signos que se refleja continuamente, como realidad construida y confusa. En este marco, las palabras se erigen como red visual que se mezcla y condensa a través de las oquedades de las letras.

Decidimos ponernos en contacto con el Museo de la Ciencia y el Cosmos de San Cristóbal de La Laguna (Santa Cruz de Tenerife), que posee un laberinto de espejos.¹³³ Tras conseguir la aprobación del Organismo Autónomo de Museos y Centros del Cabildo de Tenerife, y tener el beneplácito del director, Antonio Mampaso (Madrid, 1953), comenzamos *Per speculum in aenigmate*,¹³⁴ un proyecto que se desarrolla en dos semanas: con talleres para el público, la elaboración de la instalación, una presentación del proyecto, visitas guiadas y la grabación de dos videodanzas, combinando artes visuales, sonoras y escénicas con conceptos matemáticos. Un ambicioso plan interdisciplinar.

El laberinto de espejos cuenta con 6.600cm de longitud. 55 espejos de 120cm de ancho por 220cm de alto. Unos 145,2 metros cuadrados de superficie total. Si nos fijamos en su planta, podríamos reducir el laberinto a una forma simple, el 8, número que se asemeja a la lemniscata, símbolo del infinito. También debemos atender a la entrada, que a su vez es la salida, aunque no estamos exactamente ante una planimetría unicursal, ya que nos topamos con dos recorridos circulares diferenciados en su interior. Este dato es importante, porque responde a la circularidad que hemos visto en la obra de Borges y *Las mil y una noches*. Circularidad que potenciaremos en el diseño final de la instalación.

Tras realizar un plano del laberinto a partir de las indicaciones que nos facilita Judit Mendoza, puesto que el centro no guarda por ese entonces gráfico alguno, comenzamos a esbozar una distribución dentro del laberinto. Las paredes, como ya hemos visto en el laberinto de espejos, se sitúan en triángulos equiláteros de 60 grados para potenciar la reflexión del propio espacio. Escogemos cinco colores que funcionan en una transición cromática: rosa, violeta, celeste, añil y verde. Estos colores tratan de plasmar



Fig. 124__ Laberinto de espejos,
Museo de la Ciencia y el Cosmos,
San Cristóbal de La Laguna (Tenerife).

133__ Tiene una entrada en la página web del museo, <https://www.museosdetenerife.org/mcc-museo-de-la-ciencia-y-el-cosmos/evento/3466> (consultado el 27 de marzo de 2020).

134__ Literalmente "en enigma por medio de un espejo", título que sacamos del artículo de Kyung-Won Chung (2004).

una visión cromática, subjetiva y personal, del universo.¹³⁵ Se distribuyen por la sala buscando crear campos de color de distintos tamaños, a través de una ordenación lógica. Partimos de la medida 120cm para, mediante una sucesión matemática, $a_n = 4n_2$, encajar los subsiguientes términos, entre a_6 y a_{13} , con las dimensiones del laberinto, tratando de conseguir un efecto visual a la hora de enfrentar los diferentes tonos. De este modo, crecen y decrecen, se repiten y saltan paños de distinta longitud y color durante todo el recorrido. Para el descanso del ojo, se respetan dos silencios (espejos sin intervenir) que se sitúan en cada uno de los círculos de la lemniscata. Así conviven lo lleno y su opuesto, como caras de una misma moneda.



Fig. 125__ Gama de colores seleccionados.

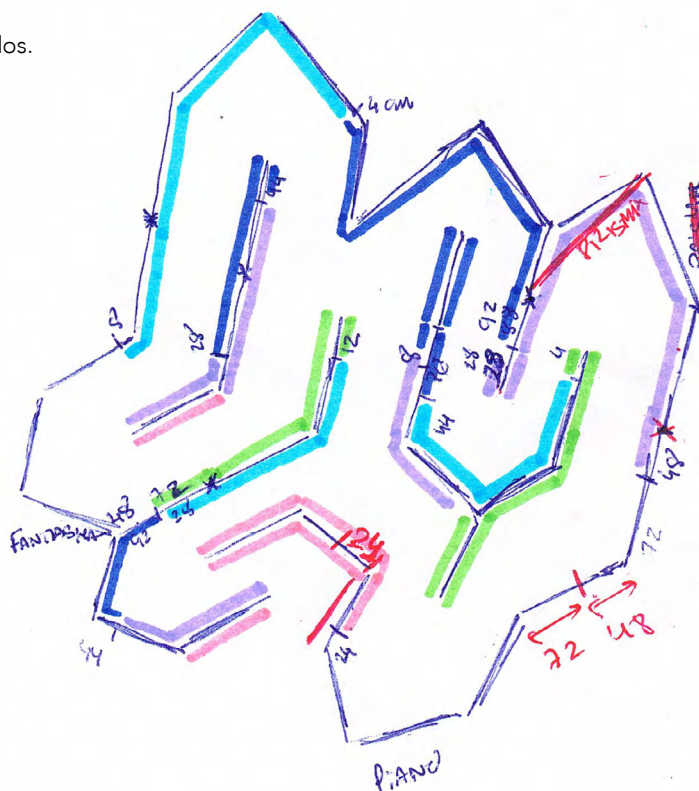


Fig. 126__ Plano del laberinto y distribución de colores.

Este proceso da como resultado 19 fragmentos de distintas extensiones. 17 se rellenan con un color de la gama propuesta. A estos fragmentos se les asigna una *letanía*. Estas oraciones son seleccionadas de los cuatro poemas que se han escrito sobre el infinito: el de Judit Mendoza, el de los dos cursos de *Hilando el infinito* y el nuestro. Escogidas las frases, se organizan de nuevo, generando un nuevo texto que funciona por sí mismo. Las oraciones se distribuyen, manteniendo el orden de los términos, en el interior del laberinto. En la entrada encontramos, de frente, la primera frase, y al otro lado del pasillo, la última, entendiendo el principio como final y el final como principio, guiño a la estructura circular, reflejo del eterno retorno que estudiamos.

135__ Como el mayor espacio infinito imaginable.

El poema resultante es:

Una gota cae al agua
 Sucesión sin fin
 Núcleo y superficie
 Lo irracional en lo racional
 Lo ilimitado en lo limitado
 Tanto y a la vez Nada
 Como el horizonte, imposible de alcanzar
 Como el paso del tiempo
 No se toca, sólo se siente
 Como un secreto
 Como el mar
 Pequeño en la inmensidad del cielo
 Volar, dibujar, números y estrellas
 Un paso más
 Lejano, extraño, negro
 Unir lo que está esparcido
 Átomo y galaxia

Y con color resulta así:

Una gota cae al agua
 Sucesión sin fin
 Núcleo y superficie
 Lo irracional en lo racional
 Lo ilimitado en lo limitado
 Tanto y a la vez Nada
 Como el horizonte, imposible de alcanzar
 Como el paso del tiempo
 No se toca, sólo se siente
 Como un secreto
 Como el mar
 Pequeño en la inmensidad del cielo
 Volar, dibujar, números y estrellas
 Un paso más
 Lejano, extraño, negro
 Unir lo que está esparcido
 Átomo y galaxia

Durante la primera semana, intervenimos el tramo de acceso y salida. Para rellenar el resto en el tiempo estimado y conseguir un mayor vínculo con la complejidad de lo infinito, decidimos contar con asistentes que nos ayudasen a construir la instalación. Para ello planificamos siete talleres de hora y cuarto de duración que se desarrollan durante

cuatro días, del 8 al 12 de mayo de 2017.¹³⁶ En los talleres, los asistentes reciben una introducción teórica al trabajo de Judit Mendoza, al concepto del infinito, a las *letanías* y su metodología de trabajo, así como se presenta la motivación del curso: colaborar en una intervención artística donde la caligrafía es la protagonista. Se realiza con los alumnos una serie de ensayos con rotulador sobre papel. Una vez han asimilado la técnica, se les introduce en el laberinto para que estampen su grafía repitiendo la frase que han escogido en el lugar que le corresponde.

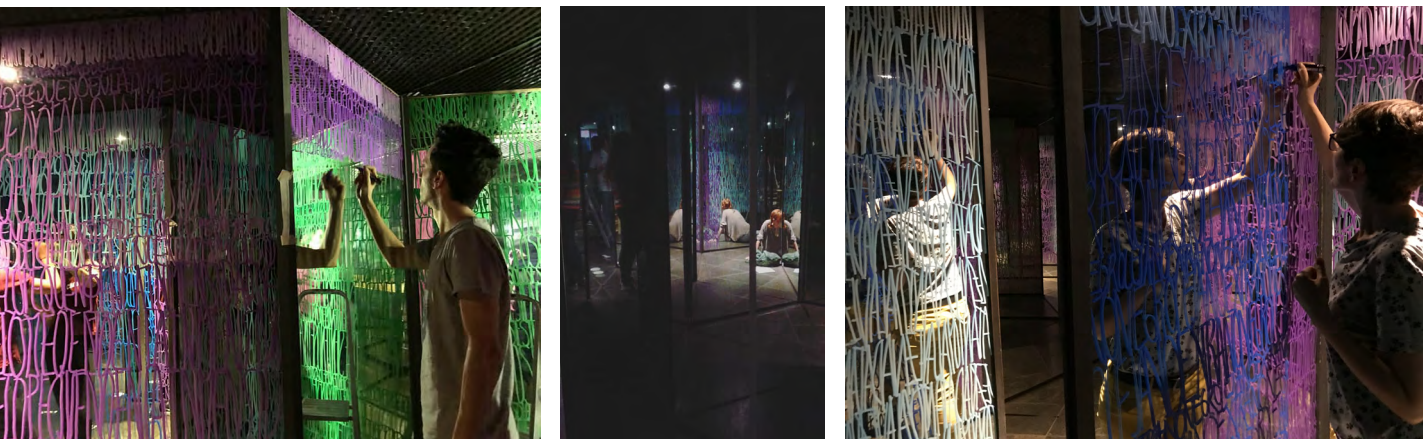


Fig. 127a, 127b y 127c__ Imágenes de los talleres.

De algún modo, el participante se adentra en un ambiente ambiguo y poco iluminado. En un principio está temeroso, pero pronto se concentra en el ejercicio de cubrir la superficie y enlazar las letras, en movimiento constante. Según avanza, toma consciencia a nivel corporal de cada uno de los reglones que escribe. Se desplaza sobre su propia imagen para dibujar líneas y curvas que crean vocales y consonantes de gran tamaño, con la concentración que requiere aumentar las proporciones de su caligrafía, reflejo ésta de su carácter. Podríamos decir que cada participante se enfrenta a sí mismo escribiendo directamente sobre su reflejo. El ejercicio, supone un auto-reconocimiento físico y psíquico a través de una actividad que exige un estar presente y en desplazamiento continuo.

Participan 64 personas de distintas edades,¹³⁷ estampando 64 caligrafías que ofrecen,

136__ Al terminar la parte visual de la instalación, Judit Mendoza puede iniciar la grabación de la videodanza con el grupo de *Hilando el infinito* del Instituto de Enseñanza Secundaria La Laboral de La Laguna el mismo 13 de mayo de 2017. El resultado toma el título de *Reploftid zap Pumsollablue*. Se presenta el 7 de junio de 2017 en la sala de conferencias del Museo de la Ciencia y el Cosmos. Se puede ver el resultado en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/220540712> (consultado el 20 de marzo de 2020).

137__ Sus nombres son: Alicia Palma, Silvia Domínguez, Juan González, Juanjo Barrena, Paula Artime, Mario Sempere, Paula Pinilla, Clorinda Santos, Laura Escuela, Nuria Escuela, Candelaria González, Mayte Rodríguez, Rosi Lorenzo, Fran Ledesma, Juanjo Díaz, Idaira del Castillo, Agustina Cozzani, Itahisa Álvarez, Patricia Chinchilla, Elisa Falcón, Argentina Oliva, Jep Meléndez, Laina Artime, Sonia Hernández, Javier Artime, Francisco Amador, Beatriz Armas, María Ángeles Marrero, Juan Carlos Villalba, Rosalía Mendoza, Aday Palmero, Dalia de la Rosa, María Armas, Maite Pérez-Lozano, Kevin Meneses, Anelda Vega, Silvia OVO, Víctor Quintero, María Hernández Martí, Rita Marrero, May San Alberto, Patricia Morales, Andrés González, Andrea González, Ana González, Servando López, María Muñoz, Gabriel Hernández, Eleonor Delgado, Nayara

con una misma metodología, una diversidad que se liga con el concepto del infinito. Como resultado, obtenemos diferentes texturas en distintos tramos de color. Las oquedades permiten que se reflejen las *letanías* de al rededor. De este modo, la *letanía* verde se refleja en la de enfrente, la azul, y a la vez refleja dentro de sí la *letanía* azul que contiene la verde que refleja la azul, y así repetidamente, en un efecto en el que se pierde la mirada. Las interrupciones y los ángulos de los espejos generan un amplio juego de colores, en los que unos incluyen a los otros. De este modo da la sensación de que la *letanía* cuelga por sí misma, como una red, dejando ver lo que hay detrás, que nos es más que una multiplicación de palabras sin respiro, siguiendo las ideas de Blanchot, en un repetir lo mismo desde distintas perspectivas.

Para ampliar esta sensación, jugamos con la iluminación. Generamos un ambiente de luz tenue que potencia el reflejo. En dos puntos del interior, situados en lados opuestos, colocamos una bombilla con más vatios. Así, al acceder al laberinto, la reverberación de un fondo iluminado llega con mayor intensidad al espectador. El resto de las bombillas se alteran con diversos filtros, de modo que conviven áreas más lúgubres con áreas más iluminadas.

Durante la segunda semana, se produce un audio para completar la instalación. Judit Mendoza traduce su poema y el nuestro, mediante permutaciones y números primos, al *idioma del infinito*, en un proceso que a priori se percibe como complicado, pero que una vez se aprende, es sencillo de aplicar.

La matemática coge el poema y separa las sílabas que lo conforman, forzando alguna de estas sílabas para que el número total de sílabas sea múltiplo de 5 (pongamos por ejemplo 25). Por biyección,¹³⁸ toma el mismo número de sílabas inventadas (25). Ordena las primeras en orden creciente. Y las segundas en orden decreciente. Para que la correspondencia entre unas y otras se complejice, divide el segundo grupo de sílabas en subconjuntos de 5, dando 5 subconjuntos de 5 sílabas cada uno. Cada nuevo subconjunto lo ordena mediante una permutación¹³⁹ de 5. Escoge de estas las que responden a un número primo: 12354, 12435, 14523, 13524 y 14235. Una vez obtiene la nueva ordenación de los elementos, aplica la nueva correspondencia biyectiva y sustituye las sílabas del primero por las del segundo.

Así se traduce nuestro poema al *idioma del infinito*:

Ciclo cerrado.

Sucesión sin fin.

Eterno retorno.

Y reencarnación.

Trosui ttodomtid.

Coattoclom de seo.

Tadcofku haaieku.

As haatevidmiauverr.

Pérez, Yeray García, Alejandro Bermúdez, Sandra Arévalo, Keyla Pérez, Adrián Torres, Leandro Galván, Antonio Mampaso, Iris Hernández, Javier Afonso, Víctor Ezquerro, Óscar Acosta, Gabriel Acosta.

138__ Correspondencia unívoca entre dos series que guardan una misma cardinalidad (número de elementos del conjunto). $1 = 1$, $2 = 2 \dots$, $25 = 25$, etc.

139__ Todas las variaciones en las que se puede ordenar, en línea, una serie de elementos de un conjunto. La permutación de conjunto 2 (incluye los elementos 1 y 2) y da dos: 12, 21. La permutación del conjunto 3 da seis resultados: 123, 132, 213, 231, 312, 321. La permutación 5 da 120 resultados.

Esfera que rueda,
siempre en movimiento,
y a la vez
en el mismo punto.

Núcleo y superficie.
Átomo y galaxia
avanzando en múltiples direcciones,
simultáneamente,
como líquido de un vaso derramado
que se expande y contrae
en un latido inmortal.

Me sobrecoge
en mi escala de humano,
romántico e inexperto,
tanta inmensidad.
No termino de comprender
el bucle,
el sentido,
las matemáticas
y la filosofía.
Pequeño
en la inmensidad del cielo,
enorme
en el reflejo de tus ojos.
Sublime
por tan terrible,
vasto y numeroso.

Tamslullguar go keitwi
eajen te miiambmunblue,
as zu po ben
te ted nuirmii inblue.

Lapshamjos as coakasovu.
Zubluemii as setpogi
zugiekaotid te molcallum tiliuvomio,
denmolcisllelñechi,
utmii paimtid u brocra udomomtid
go do sualadu as ufbrtad
te bis pocatid pummdool.

Nii crayamutou
te ñi tamwofpo u raomku,
fooxcaut tad pumsuakablue,
chopcis pumñedentwi.
Nu coffñiku u ramliuntu
ted wufsham,
ted facatid,
poin omchiomcauit
as po sopolcrasozu.
Kafgokm
te po pumñedentwi two vupel,
tadlounii
te ted haapudpu u iat jospres.
Emur
heec chop chidriye,
doolblue as lapniifocra.

Grabamos cada poema con nuestras voces, repitiéndolo unas seis veces. A partir de este material generamos una pieza sonora donde primero entra una de las voces, la de Mendoza, con un ritmo lento y pausado. Luego la nuestra. Nos alternamos, hasta que se produce un solapamiento que sube en intensidad y lo llena todo. Paulatinamente, volvemos al silencio. En un bucle continuo e infinito que bebe de las premisas de la poesía fonética, donde las palabras se descubren crípticas y asémicas. Este audio se sitúa escondido en uno de los silencios del laberinto, y su eco reverbera en toda la sala en los momentos de mayor énfasis.

En esta segunda semana, Mendoza graba en el interior de *Per speculum in aenigmate* su videodanza *Enigma*.¹⁴⁰ El resultado es un interesante juego de reflejos donde la bai-

140__ Para ver los resultados de esta videodanza, se puede consultar las actas del *IV Congreso de Videodanza y Videoperformance* que tuvo lugar en La Nau de València (Mendoza Aguilar, Artime Pinilla y Martín García, 2017). El teaser se puede ver en <https://vimeo.com/251561981> (consultado el 21 de marzo de 2020).

larina se mueve de un forma alienada y autómeta, en una búsqueda desasosegada por hallar resquicios de identidad. Cabe destacar que este trabajo fue ganador del premio al Mejor Trabajo Canario en el *VIII Festival Internacional de Danza y CineDanza Danza-Tac 2018* (Tacoronte, Tenerife).



Fig. 128a, 128b, 128c y 128d__ MoBBAA, *Enigma*, 2017.

El día de la inauguración, el 19 de mayo de 2017, junto a Judit Mendoza realizamos un acto simbólico en el cual depositamos dos espejos circulares en el interior del laberinto. Uno de ellos está escrito sobre la superficie reflectante. El otro, en su trasera. A continuación, damos una charla donde explicamos el proceso de trabajo, la manera en la que se combinan las matemáticas y las artes visuales, así como la experiencia de trabajar con público abierto. Los participantes de los talleres, que nos acompañan, trasladan sus impresiones como partícipes del desarrollo de la obra. Destacan fundamentalmente la concentración del proceso, y el estímulo de formar parte de una pieza de grandes dimensiones que se conforma por la unión de diversas unidades.



Fig. 129__

Per speculum in aenigmate, 2017. Detalle de los espejos.



Fig. 130__ *Per speculum in aenigmate*, 2017.
Entrada.

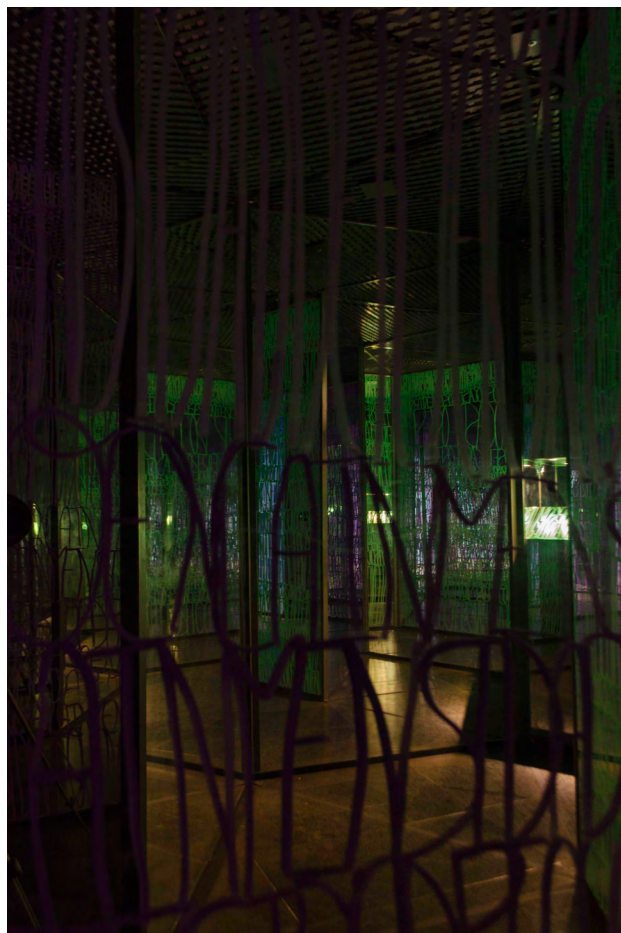
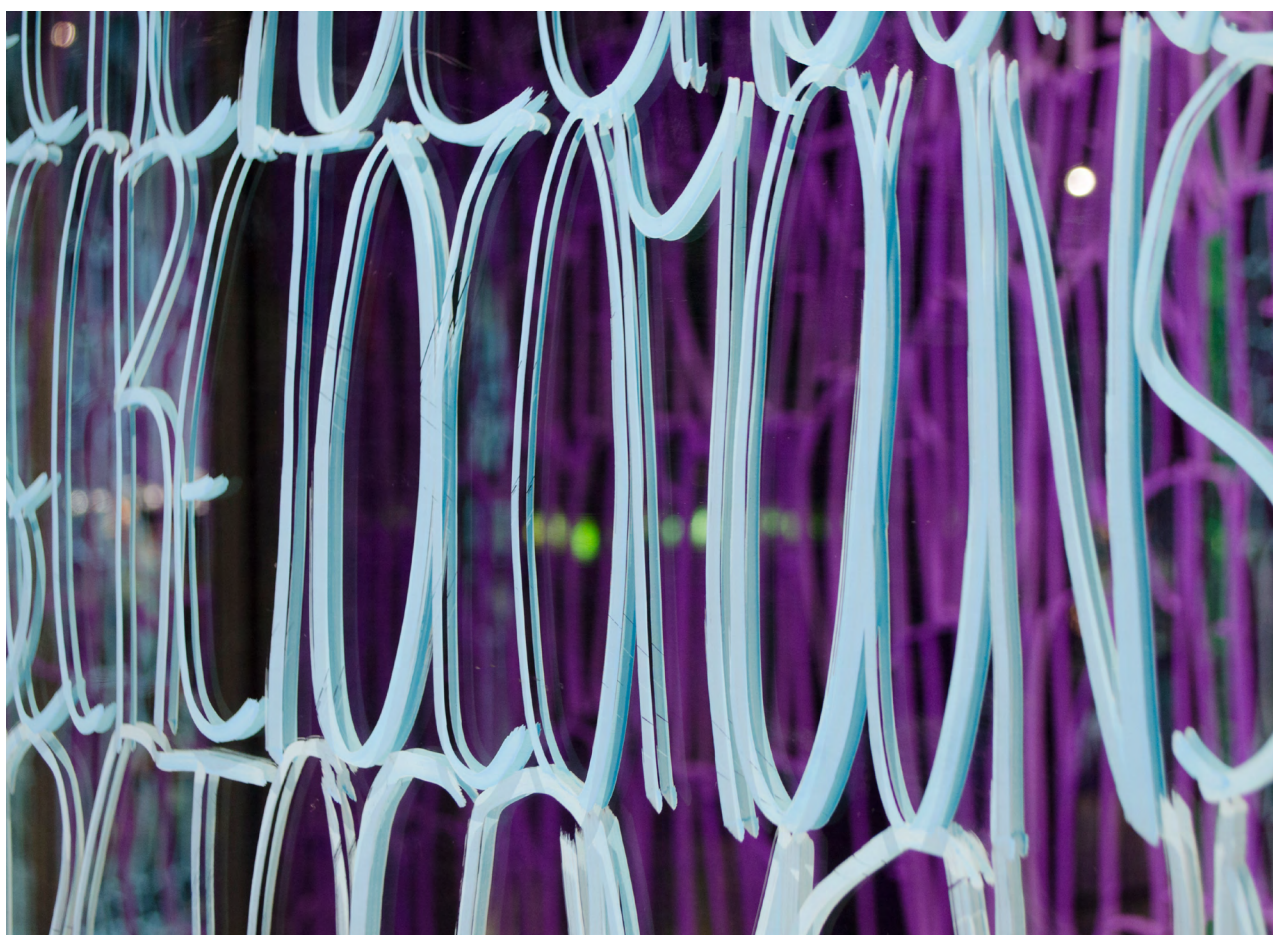




Fig. 131a, 131b, 131c, 131d, 131e y 131f__ *Per speculum in aenigmate*, 2017.



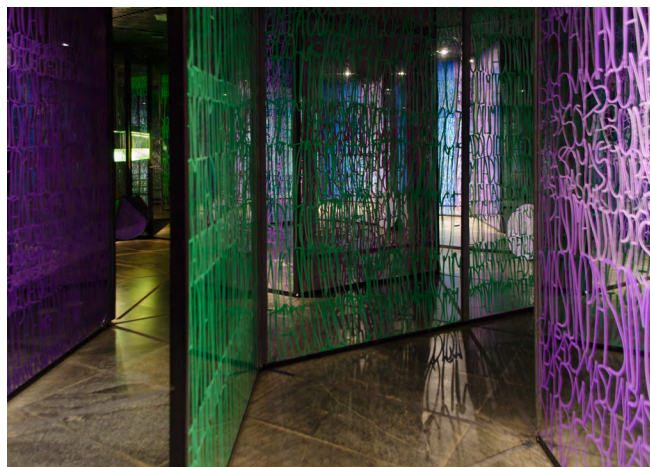


Fig. 132a, 132b, 132c, 132d y 132e__
Per speculum in aenigmate, 2017.



Son muchos los aspectos que nos gustaría destacar del trabajo *Per speculum in aenigmate*. Trataremos de hacer aquí una ordenación lógica para facilitar la lectura. En primera instancia, quisiéramos resaltar el estudio que hemos emprendido, donde hemos abordado el problema del infinito desde una visión filosófica, teológica, matemática, y artística. Si bien es cierto que, por la proximidad que nos supone trabajar con Judit Mendoza, con su visión científica y numérica, hemos elaborado una búsqueda de creadores, como ella, que se han sustentado en las matemáticas para desarrollar su obra artística. Esto nos ha servido para profundizar en las posibilidades creativas que ofrecen las matemáticas sin que por ello dé como resultado un producto cerrado, lógico, carente de espontaneidad. Al contrario, estableciendo un marco racional desde el que operar, de pronto aparecen curiosas casualidades que potencian encuentros inesperados que se pueden apreciar como aciertos. Una vez decidimos que el escenario ideal es el laberinto de espejos, con todas las conexiones inmediatas que se pueden establecer en esta iteración constante del reflejo, en una perspectiva sin límites, hemos empleado sucesiones de números para distribuir los campos de color en su interior. También nos hemos servido de permutaciones, biyecciones y números primos para desarrollar un poema fonético encriptado que bebe del bucle y del eterno retorno, para señalar aquello que no tiene final. Sorprendiéndonos en cada momento con los resultados expresivos, con la libertad que hallamos dentro de un plan metódico, eso sí, abierto a la experimentación. En definitiva, hemos tenido acceso a un tipo de metodología que no habíamos practicado, y con la cual esperamos quedarnos para trabajar en el futuro.

Evidentemente, todo esto ha supuesto un gran aprendizaje personal, ampliando nuestros conocimientos y comprobando cómo todos los temas que hemos expuesto, están estrechamente ligados e interconectados. El infinito no se puede comprender visualmente, sin embargo, construcciones como el laberinto de espejos nos ayudan a crear una ilusión visual que se aproxima a nuestro objeto de estudio. Aquí, el espejo se convierte en una superficie a intervenir, como soporte o lienzo, con una longitud de 66 metros. Nos aprovechamos de las ideas de Maurice Blanchot y Boris Groys, para verter sobre estas superficies una masa de letras que se centuplican en su reflejo, y se engarzan como eterno fluir de informaciones. Los colores que escogemos, en una lectura personal, remiten al universo, pese a que en nuestro estudio hemos evitado hablar de la incalculable extensión del cosmos, somos conscientes de que esta es la mayor referencia a la que podemos aludir.

Dentro de estos parámetros, desarrollar la obra se convertiría en un trabajo agotador si la afrontásemos de forma individual. Eso es precisamente lo que nos incita a buscar otros modos de trabajar y lo que nos hace abrir nuestro proceso a otros participantes. Es entonces cuando surge la idea de elaborar talleres con el claro propósito de intervenir el mayor número de espacio en el mínimo tiempo posible, pero también porque con otras caligrafías, en la variedad interna del laberinto, se percibe de mejor modo la diversidad del infinito. Para nosotros, que siempre hemos afrontado nuestra obra de forma individual, ha sido un gran paso colaborar con otra creadora con un mismo objetivo, pero lo ha sido aún más, tratar con personas de muy diversas edades y procedencias, para ofrecerles un proceso creativo que son capaces de comprender y reproducir. De esta apertura hemos aprendido muchísimo. Hemos encontrado gran generosidad en las sesenta y cuatro personas que han decidido compartir nuestra metodología,

hallando en sus modos de hacer, nuevas soluciones que se dirigen a un único resultado. Entendiendo que de diversas células se compone un único organismo. A través de esta fuerza unida, entre todos, hemos conseguido intervenir un espacio de unas dimensiones inabarcables para una sola persona. Haciendo de esta, una experiencia única en nuestra trayectoria.

Nos gustaría también realizar una especial mención a Judit Mendoza. Sin ella, sin su tesón, sin su confianza, nada de esto hubiera sido posible. Nos ha recordado la importancia que tiene trabajar en equipo, porque los resultados se nutren de diferentes ideas, distintas perspectivas que convergen en una energía inmejorable, con una convicción que se nutre de las fortalezas de cada sujeto implicado. Ella, que desde MoBBAA lleva años ejerciendo esta línea, nos ha conducido, como perfecta guía, por este terreno de la colaboración, ayudándonos a comprender el poderío que hay al escuchar las ideas y valorar las propuestas de los otros, sabiendo diferenciar los terrenos y las competencias de cada colaborador, en un educado discernimiento entre el saber apoyar, saber estar y permitir hacer.

Por último, nos gustaría destacar la labor que juntos hemos realizado para dar a conocer este trabajo. Una divulgación que no se queda en el mero acto expositivo. Desde su concepción, en los talleres, estamos generando un marco teórico donde luego el alumno puede seguir indagando sobre los temas tratados. Este componente divulgativo se continúa una vez terminamos la pieza. Para Mendoza es fundamental que lo que hacemos llegue al público de una forma clara y concisa, de ahí que el día de la inauguración desarrollemos una presentación donde exponemos los contenidos de la instalación. Desde su conceptualización, hasta los elementos matemáticos que empleamos en su consecución. O que luego presentásemos un artículo al *IV Congreso de Videodanza y Videoperformance* explicando *Per speculum in aenigmate* y su resultado en la videodanza de la bailarina, *Enigma*.

Todo ello genera un resultado muy rico en lo conceptual, pero también en lo visual. La instalación inmersiva es, a nuestros ojos, una delicia sensorial, donde se estampan múltiples caligrafías de las personas que habitan en la isla de Tenerife, como individuos que no solo participan en un acto artístico y cultural, sino en la construcción de una comunidad en torno a un concepto que abre nuestras mentes a la magia de lo impensable.



La fiesta no es para todos

CAPÍTULO 7

Agustín Fernández Mallo recoge en *Joan Fontaine Odisea [Mi deconstrucción]* (2001-2002) una frase que se atribuye a Étienne de Beaumont, "las fiestas se dan sobre todo para aquellos a los que no se invita". Esta sentencia se convierte en *leitmotiv* para crear una instalación de grandes dimensiones donde se evidencia la exclusión con la que operan las esferas de poder con el fin de mantener su endogamia.

Por ello, en Misterpink Contemporary Art Projects concibo una fiesta particular diseñada para segregar al público. Los materiales festivos se despliegan y distribuyen por el espacio con una fuerte concepción escultórica, de tal manera, que invitan a no quedarse. Se convierten en obstáculos que incordian e interrumpen el paso. Un grupo de globos cuelga a metro y medio del techo, ubicados en la entrada, obligan a agacharse a todo el que desea entrar. Guirnaldas troqueladas, en negro y naranja, cuelgan como paredes de texto que desvían el curso habitual de la visita. Banderines llenos de letras se depositan en el suelo o cuelgan lánguidos. La hoja de sala es una caja de confeti. Un bol de gel de purpurina tienta al público para que decore su piel con el único objetivo de manchar sus manos.

En la inauguración se lleva a cabo una acción. Dos personas vestidas de negro, situadas en la entrada, piden a los visitantes su nombre para comprobar si aparecen en una lista en la que no se han apuntado. Sólo acceden aquellos cuyo nombre figura, amigos y colegas, dejando en la calle al resto.

A las palabras de Beaumont se suman las de pensadores como Maurice Blanchot, Boris Groys, Giorgio Agamben y reflexiones de Carlos Gamerro sobre William S. Burroughs. Me valgo de estas citas para subrayar la perversión del juego, la exclusión, el poder, los excesos y las adicciones. Las troquelo en banderines y guirnaldas de materiales industriales brillantes, translúcidos, para dejarlas caer o desplegarlas sin previo aviso. En este ambiente, el texto se oculta, muta y cambia de dirección, variando la percepción del espacio y potenciando una superposición de letras intransitable e ilegible, opaca a la comprensión.

La exposición se concibe como un laboratorio donde sucesivamente se producen cambios en el espacio expositivo, visitas guiadas no anunciadas y una performance final.

7.1 Una instalación para Misterpink. La fiesta como punto de partida

En mayo de 2018, María Tinoco (Málaga, 1971), directora de Misterpink Contemporary Art Projects,¹ se desplaza hasta la Biblioteca Central de la Universitat Politècnica de València para ver nuestra intervención *Referentes invertidos*² (2018). Tras una conversación, cerramos una exposición individual para 2019.

Es así como se gesta *La fiesta no es para todos*, un solo show que tiene lugar del 12 de abril al 31 de mayo de 2019, en Misterpink Contemporary Art Projects. La exhibición se concibe como un laboratorio donde sucesivamente se producen cambios en el espacio expositivo, visitas guiadas no anunciadas y acciones al principio, durante y al final de la muestra.

En el espacio de la galería nos servimos de materiales industriales, metalizados, translúcidos, brillantes y/o plásticos para construir una gran instalación que se modifica con el paso del tiempo. En ella, la audiencia posee un papel muy importante. Con malicia e ironía diseñamos nuestra propia fiesta, un lugar que no invita a quedarse. Las obras se convierten en obstáculos que incordian e interrumpen el paso, por ejemplo: un grupo de globos cuelga a metro y medio del suelo, ubicados en la entrada, obligan a agacharse a todo el que desea entrar. Guirnaldas troqueladas, en negro y naranja, cuelgan como paredes de texto que desvían el curso habitual de la mirada y el tránsito. Bandерines llenos de letras se depositan en el suelo o cuelgan lánguidos. La hoja de sala es una caja de confeti. Un bol de gel de purpurina tienta al visitante para que decore su piel con el único objetivo de manchar sus manos.

¿Por qué partir de la fiesta? En 2015 asistimos a una exposición de la pintora lanzaroteña Moneiba Lemes (Lanzarote, 1986) en La Sala de Arte Contemporáneo de Santa Cruz de Tenerife, titulada *La fiesta es para todos*, del 19 de diciembre de 2014 al 13 de febrero de 2015.³ La artista presenta un conjunto de pinturas de pequeño y gran formato que retrata grupos de personas reunidas en parques, estadios, conciertos, espacios abiertos; aisladas de cualquier conflicto, en comunión con un propósito de confluencia o celebración. La pintora toma escenas fotográficas de actualidad, buscando un acercamiento al mundo de lo festivo desde dos ángulos. En primer lugar, la masa agitada e incontrolable, en segundo lugar, la masa expectante, en actitud de sosiego y recreo, como quien disfruta de un día festivo. Esta dualidad del grupo, desde su agitación a su sosegada calma, apunta a la reflexión y la fuerza intrínseca, como potencia de cambio, que reside en lo colectivo. Lo común es observado en este marco a través de un

1__ Galería abierta desde septiembre de 2007 en pleno corazón de Valencia, situada en un bajo de la Calle Guillem de Castro, 110. Misterpink Contemporary Art Projects se caracteriza por un espíritu independiente, no comercial. Se interesa especialmente por la instalación como disciplina artística interdisciplinar. Por su espacio pasan muchos jóvenes creadores de la comunidad. La sala da por concluido su proyecto expositivo en mayo de 2019, después de más de doce años de actividad, con nuestra exposición *La fiesta no es para todos*.

2__ De esta obra hablamos en el ANEXO.

3__ Posteriormente también se exhibe en el Centro de Arte La Regenta (Las Palmas de Gran Canaria) del 10 de julio al 9 de septiembre de 2015.

prisma de ritualidad, encuentro y unión. Una fusión asociativa de distintos individuos con un mismo propósito, que sirve como energía motora para, desde lo público, introducir una transformación radical en nuestras sociedades. Advertimos que este optimismo es el mismo que alimenta movimientos como el 15 M (2011) y la Primavera Árabe (2010-2012).



Fig. 133a y 133b__ Moneiba Lemes, *La fiesta es para todos*, 2015, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria.

David Barro (2015) ve en la obra de esta joven canaria una crítica social velada, aunque lo suficientemente contundente. Para él, "La confusión y la angustia que supone la masa es directamente proporcional a la insignificancia de ser uno más." (2016, p. 52). Lo cierto es que la pintura de Lemes se descompone hasta convertir a las personas en retazos de manchas, como gestos mínimos, con las que construye cuerpos, pero no identidades. La masa se convierte en un cuadro abstracto que rebosa unidad en su superficie. Barro nos remite en su acertado texto a un cuento del italiano Giovanni Papini (Florencia, 1881-1956), quien nos invita a imaginar un mundo en el que de pronto todas las cosas se quedan inmóviles, como capturadas por una fotografía tridimensional. En este mundo congelado, las personas caen en una trampa corporal donde no pueden mover ni un solo pelo, sin que esto anule su consciencia. En este tiempo muerto sin definición, cada sujeto se plantea todo aquello que ha hecho hasta entonces, todo lo que le ha conducido justo a ese momento. Añade Barro del original, "¡imagínense cuánta desesperación ardería bajo el trágico silencio de ese mundo detenido de improviso!", (en 2016, p. 52). Papini asegura en su relato, "Sin el espejo del futuro la realidad actual parecería torpe, sucia, insignificante" (en Barro, 2016, p. 52). Entonces, podemos concluir que sin la proyección del porvenir no es posible modificar lo que hoy existe. Toda suspensión de la imagen solo confiere inamovilidad, pese a que podamos repensar el pasado a través de ella, pese a que en esa reflexión podamos determinar qué gestos cambiar de cara al mañana.

7.2 ¿Es la fiesta para todos?

El final del texto que escribe David Barro para el catálogo de Moneiba Lemes⁴ contiene una frase bastante lapidaria, “todo es realidad y todo es reflejo de algo dado” (Barro, 2015, p. 53). Con ello comprendemos que trata de referirse a la representación que realiza la artista como reflejo de una realidad ya dada y como realidad pictórica en sí misma. Nosotros no preguntamos si el arte se ha de ocupar de cuestiones que transforman nuestros contextos, si ha de servir como revulsivo para hacernos pensar en otras maneras de vivir o, al menos, si ha de convertirse en detonante del pensamiento para despertar otras maneras de acercarnos a lo que acaece. Si esto es así, cuando salimos de la exposición de Moneiba Lemes nos asola la duda: ¿Es la fiesta para todos? Esa interrogación nos ha perseguido a lo largo de estos años. La respuesta, aunque nunca es certera, siempre es la misma: No.

Nuestra pretensión no es realizar aquí una crítica del trabajo de la pintora, sin embargo, no podemos evitar pensar que su hipótesis hubiese sido irrefutable si hubiese invitado a otros artistas que, como ella, pudiesen estar preocupados por el mismo tema. De este modo, Lemes hubiese trascendido la teoría para poner en práctica lo que expone a nivel conceptual, trabajando desde lo colectivo lo común como grupo. Estimamos que de esta manera se refuerza la idea que implica el *todos*, y se aleja de la utopía soñadora del *qué ocurriría si...*

En este sentido, consideramos que el acto expositivo pasa de ser un folleto explicativo a convertirse en un laboratorio donde ejercitar, actuar y obrar. Un entrenamiento que tanto sirve para la vida como para la experiencia estética. De este modo, la muestra se hubiese transformado en una gran fiesta donde todos tendrían entrada. Aunque, este “todos” no condensase totalidad ninguna, pues, a fin de cuentas, consiste en un espécimen de un grupo reducido. No obstante, salvando la imposibilidad de la compleción, se hubiese aproximado con mayor solvencia a lo que con su título enuncia.

Esta visión de la exposición como fiesta no está lejos de ser algo que ocurre en el mundo del arte. Toda exhibición se convierte en un acto de celebración, ya no solo porque esté abordando lo festivo, sino porque en sí misma se convierte en un evento digno de ser exaltado, aplaudido o felicitado. Alejémonos de la muestra de Moneiba Lemes y fijémonos en una muestra individual cualquiera. Después de meses de encerramiento, lecturas, diagramas e investigación plástica, el creador enseña de forma pública todas sus inquietudes vertidas y plasmadas en objetos simbólicos. En ese contexto, la inauguración se convierte en un festejo, donde se habla y brinda con cierto jolgorio, compartiendo impresiones, intercambiando ideas, alabando la labor del autor y los demás agentes implicados: comisarios, galeristas, mediadores, pensadores, compañeros artistas. Es este un punto de encuentro entre seres cercanos, personalidades que conforman el ámbito cultural. Esta visión puede pecar de ser optimista. Digamos que se produce en el mejor de los casos. Aunque somos conscientes de que también puede ocurrir lo contrario y toparnos con un ambiente enrarecido en el que las personas cuchichean, fabricando el

4__ Con título homónimo a la muestra, *Moneiba Lemes. La fiesta es para todos* (2015), editado por el Gobierno de Canarias.

rumor de un fracaso. Pero vamos a escoger quedarnos con la primera imagen de lo que es una inauguración, no porque nuestro anhelo responda a una explicación ingenua o poco madura, sino porque con ella señalamos de forma indirecta la hipocresía y falsedad que tienen cabida en estas citas.

Entonces, podemos determinar que, para el creador, exponer en solitario es un acto de alegría y éxito. Su obra se presenta en este ensayo abierto que es la exhibición, como protagonista absoluta, tras un largo periodo de incubación. La exposición es un desnudamiento en público, donde se ofrecen las preocupaciones, inquietudes y obsesiones de su autor, para, en este marco, favorecer una relación de reciprocidad con los asistentes.⁵ Por eso mismo no podemos obviar que cada vez que un artista enseña su trabajo en un espacio público o privado, son cientos los productores artísticos que no lo hacen. Esto nos conduce de nuevo a la pregunta ¿es la fiesta para todos? A la que podríamos añadir muchas otras, como, por ejemplo, ¿es el sistema del arte inclusivo? ¿Somos coherentes con aquellas investigaciones que desarrollamos? De esta guisa se manifiestan nuestros conflictos. A día de hoy, no hemos podido dar solución a estos problemas de forma teórica, aunque por nuestras palabras podamos dejar más o menos clara nuestra posición al respecto.

Percibimos que, desde el mundo de la cultura, se estila una exploración consciente en torno a temas vitales para el desarrollo humano, que tienen que ver con la sociología, las minorías, el poder hegemónico, el neocapitalismo, la ecología, el postcolonialismo, el feminismo, la teoría queer, las nuevas tecnologías, internet, el lenguaje, el futuro, e incluso el elitismo estético. Es indiscutible que todo creador piensa haciendo, como fruto de una reflexión profunda. A través de formulaciones físicas, de manipulaciones de materiales e ideas, el artista es capaz de imaginar, concebir e inventar. Es más, en nuestra opinión, esa es nuestra mejor baza. Nuestro dilema se dirige a otros derroteros. Nos preguntamos si, como estudiosos de nuestro contexto, nos conformamos solo con abarcar formalmente estos temas, para luego exponerlos a los demás, con la asepsia que marca la distancia, como quien maneja un asunto sucio con guantes de plástico. Es innegable que la obra alude y se ocupa del espectador, en una relación de reciprocidad, como antes hemos referido. Nuestras cavilaciones se dirigen hacia el modo en el que se efectúa esta relación. ¿No deberíamos además pasar a la acción? ¿No sería esto lo más coherente?

Con ello no buscamos un arte activista, sino un arte comprometido con los preceptos que defiende. Para nosotros, cuando como creadores señalamos un asunto, si es posible pasar a ser parte del engranaje de cambio de ese asunto, es cuestión de responsabilidad y coherencia el hacerlo. En este sentido, creemos que la pintura, como gesto introspectivo, ya no es suficiente.⁶ No con ello queremos decir que se ha de dejar de pintar, al contrario, nuestro propósito es llevar el medio a otra esfera, sacarlo como acción aislada de la sala de exposiciones y hacer con la imagen otro tipo de difusión más reivindicativa, más subversiva. Tampoco anhelamos caer en la didáctica del ejemplo.

5__ No nos interesa ver la exposición como un discurso unidireccional.

6__ Nuestras dudas sobre el medio pictórico las abordamos en el capítulo 10, *J'en ai un de pas assez*. Allí abarcamos nuestro dejar de pintar de una forma creativa para convertirlo en acción.

Solo nos gustaría incidir en aquellos modos en el que el hacer supone un revulsivo ideológico, una aportación crítica o clarificadora, que pone en conflicto nuestras maneras de vivir y pensar. Sobre todo, cuando se afrontan temas que no están en primer plano, desestabilizando las jerarquías de las luchas individuales y colectivas. En consecuencia, no estimamos que haya temas más importantes que otros. Para nosotros, todo autor ha de ser honesto y sincero con sus preocupaciones, y esta honestidad siempre lo conducirá un paso más allá del simple objeto, no entrando en contradicción con lo que afirma.

Si podemos pensar la exposición como una fiesta, ¿qué papel juega la obra? Justo aquí se nos presenta parte del pensamiento de Hans-Georg Gadamer, quien considera la obra de arte como alegoría.⁷ Al presentarse sin ningún referente previo, la obra parece referirse a sí misma, cambiando por completo la experimentación del objeto estético para el espectador, en una continua construcción y reconstrucción. Es este el momento en el que se cambia el paradigma de estudiar a través del arte a tener una educación para el arte. Aquí la obra ya no se presenta como mediadora de un mensaje que ha de llegar al público de una forma clara y contundente. Al contrario, se complejiza tanto, que para acceder al entramado de referentes que alberga, para comprender los juegos internos y diálogos con producciones anteriores, es necesario formarse. Sobre todo cuando la obra no necesariamente significa solo una cosa. En esta apertura simbólica que aleja a la obra de la singularidad del signo y la conecta con la idea de juego, Gadamer remite a la multiplicidad de posibilidades que esta adquiere en su condición de alegoría. En su observación, con un claro carácter temporal, la obra se torna fiesta. El filósofo alemán lo explica de este modo (Gadamer, 1991, p. 104):

Todo el mundo sabe que, cuando hay fiesta, ese momento, ese rato, están llenos de ella. Ello no sucede porque alguien tuviera que llenar un tiempo vacío, sino a la inversa: al llenar el tiempo de la fiesta, el tiempo se ha vuelto festivo, y con ello está inmediatamente conectado el carácter de celebración de la fiesta. Esto es lo que puede llamarse tiempo propio.

Entonces en la observación de una obra cualquiera, este tiempo se vuelve festivo, al despertar los sentidos del espectador que la contempla en una ruptura con el presente. El tiempo de celebración que se materializa en la observación se desprende de la experiencia lineal y acumulativa de dicho tiempo (Argullol, 1991, p. 22). Aquí, el espectador asume un papel activo, el rol de intérprete, participando de esta manera de la fiesta. Y es que todos forman parte de ella, puesto que “rechaza todo aislamiento de unos hacia otros” (Gadamer, 1991, p. 99). La fiesta es comunidad, porque “La fiesta es siempre para todos”, afirma Gadamer (1991, p. 99). Volveremos a esta idea de la fiesta es para todos, pero antes analizaremos el modo en el que una obra opera como fiesta. Cuando cualquier individuo presencia una obra, se introduce en un juego que sobrepasa las preferencias subjetivas, ya sean creencias u opiniones, y se transforman tras su recepción. Esta temporalidad se puede ajustar a la experiencia estética. Gadamer explica, que fiesta y experiencia estética son lo mismo, están en correlación y corres-

7__ Más adelante, en los capítulos *Narciso* y *J'en ai un de pas assez*, retomamos esta idea de alegoría bajo el ideario de José Luis Brea (Madrid, 1957-2010) para centrarnos en dos estrategias que el crítico español destaca en la creación contemporánea y que se relacionan directamente con nuestras propuestas.

pondencia. Tienen en común un rasgo de repetición. La obra se repite constantemente. Cada repetición resulta tan original como el primer momento, porque siempre se da lo mismo (la forma de la obra, que no se altera) y se da lo otro a la vez (la lectura de la obra, que sí varía). Podemos reconocer unas formas y atribuirles, como alegoría, un conjunto de ideas que pueden cambiar en cada ocasión, para vivir la obra como nueva, eternamente en presente. Aunque en este sentido, su presente es una fusión con su pasado, con lo que ha significado previamente, y con los referentes que incluye en su cuerpo cultural.

En resumidas cuentas, hemos visto que la obra puede orientarse a la temporalidad de la fiesta. Entonces, en cada pieza, en cada exposición, reside algún vínculo con la festividad. Ya sea porque la exposición es un logro a celebrar, o porque la obra, como alegoría, en el tiempo que se disfruta, se reconfigura como un juego estético que, según Gadamer, nos remite a lo festivo. Una fiesta de la que, como espectadores, disfrutamos sin impedimentos formulados por agentes externos, en una relación directa entre obra y observador. Aunque, si el espectador posee siempre, como afirma Gadamer, lugar en una fiesta en la que está invitado, entendiendo aquí esta fiesta como la relación directa que se establece entre la percepción de la obra y el tiempo festivo, no necesariamente esto sucede en la fiesta como evento. Entonces, cuando una obra trata explícitamente sobre la fiesta pero no contempla ningún invitado, ¿está excluyendo al visitante o, por contra, lo está sometiendo a un tiempo festivo desde la exclusión? Con esta paradoja se formula una contradicción en la cual se sustenta nuestro proyecto, contradicción que abordaremos en los apartados siguientes.

Por lo pronto, volvamos al acto festivo aislado del mundo estético, para en adelante ver cómo el arte ha representado estos encuentros. El ser humano, en su afán por recordar aquello que merece pasar a la posteridad, ha retratado la fiesta en un gran número de manifestaciones artísticas. A través de sus relatos podemos hacernos una idea del modo de vida y las particularidades de un colectivo concreto en un tiempo determinado. Es evidente que su representación ha cambiado a lo largo de la historia, en función de las civilizaciones y los eventos, ya sean estos: conmemoraciones rituales, solemnes desfiles, actos cívicos por los méritos y las victorias de una nación, enlaces que sellan alianzas, o simples reuniones lúdicas. Nuestra intención aquí no es realizar un análisis profundo sobre una representación anacrónica de la fiesta, sino crear un marco para enfocarnos en seguida en cómo el arte contemporáneo ha mostrado la fiesta. Siendo así, comenzaremos señalando tres ejemplos distintos de la representación de la fiesta en la historia para a continuación pasar a lenguajes más cercanos a nuestro tiempo.

En primer lugar, nos vamos a fijar en el monumento público como elemento conmemorativo de los grandes triunfos de un pueblo. El monumento, tradicionalmente, combina una mezcla de disciplinas vinculadas a la arquitectura, la escultura y la pintura. Se erige como cuerpo voluminoso en el espacio público, para hablar de la grandiosidad y peso de aquello que busca conmemorar con el objetivo de que se prolongue a lo largo del tiempo y aspire a convertirse en un acontecimiento que no se olvide. Con ello se expresa un sentido unívoco del patrimonio cultural y nacional, a través de la exaltación de sus personalidades más destacadas o eventos históricos más señalables. Queremos fijarnos aquí específicamente en el desfile, como momento de enaltecimiento común para la

glorificación de un hecho. Esta marcha presupone un goce que se extiende a todos, a los que la componen y a los que la observan. La participación por tanto concierne a quienes conforman el cuerpo que camina, y a los espectadores que permanecen en una misma ubicación vitoreando y reconociendo aquello que engrandecen con su apoyo. Nuestra atención recae en el *Partenón* (447-432 a. C.) de la Acrópolis de Atenas. Su friso de 160 metros es esculpido bajo la dirección del afamado escultor clásico Fidias (Atenas, 480-430 a. C.). El bajorrelieve, hecho en mármol, con toda probabilidad representa la procesión de las Grandes Panateneas, un conjunto de fiestas celebradas en honor de la diosa Atenea.

La escena central de la obra es una procesión conducida por los magistrados atenienses que avanza junto a un cortejo formado por soldados, ciudadanos o músicos además de un grupo que porta ofrendas. Detrás de ellos, caminan los animales destinados al sacrificio. La fila se acaba dividiendo en dos grupos que vuelven a unirse bajo la atenta mirada de los dioses. (Ruiz Marull, 2019).



Fig. 134__ *Partenón*, 447-432 a. C., en la actualidad, Acrópolis de Atenas.

Hablamos por tanto de una procesión de culto pagano a la diosa que da nombre a la ciudad de la Antigua Grecia, como patrona y protectora de esta metrópoli, por aquel entonces politeísta. Aunque en la actualidad el bajorrelieve está segmentado y repartido por los museos de distintas naciones, debido al expolio que sufre a principios del s. XIX,⁸ su estudio permite analizar el modo en el que los antiguos griegos desarrollan sus tributos a los dioses.

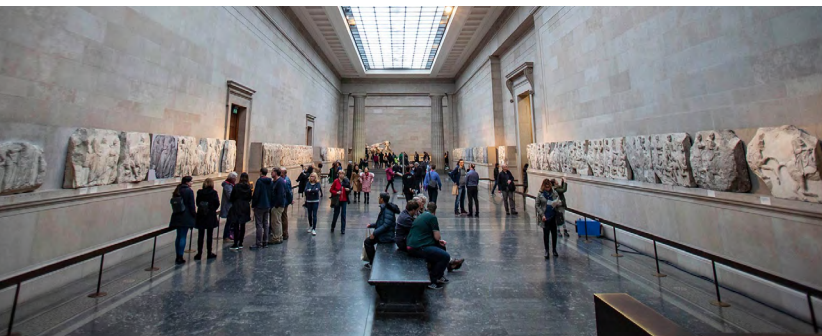


Fig. 135a y 135b__ Fidias, friso del *Partenón*, 447-432 a. C., en el British Museum, Londres.

8__ Que unos 75 metros del friso, un 37,5% del total, se halle en el British Museum (Londres) se debe a las cuestionables decisiones de Thomas Bruce (Reino Unido-Francia, 1766-1841), Conde de Elgin, o más conocido como Lord Elgin. En torno a 1800, Bruce es embajador de la corte del sultán otomano. Por aquel entonces, Atenas pertenece al Imperio Otomano. Aprovechándose de los favores del sultán, tras haber sido una figura decisiva en la liberación de Egipto de manos de Napoleón, solicita permiso para que un grupo de hombres estudien y dibujen el afamado friso. De forma unilateral, decide ir más allá de la simple reproducción y mutilar el monumento, apropiándose de sus valiosas esculturas. Tras las sospechas que levanta la exhibición de las piedras en Inglaterra, el gobierno británico abre una investigación. Tras un juicio, el estado exonera a Lord Elgin, para luego comprarle el friso y exhibirlo en su museo más glorioso. Desde 1983 el gobierno de Grecia solicita la devolución de las piezas, los ingleses se niegan, alegando que los griegos no tienen medios para protegerlas y conservarlas. El conflicto aún no está resuelto.

Si en primera instancia nos referimos, mediante el desfile, a la solemnidad religiosa y civil de una cultura que rinde respeto a sus creencias, en segundo lugar, nos fijamos en el banquete. Este interés por la comida, como momento de reunión y celebración, desplaza el foco del acontecimiento místico compartido hacia una celebración que se adentra en el territorio de lo privado, sin salir nunca del marco del poder. La mesa cubierta de alimentos dispuestos para los comensales, estén presentes o no, se convierte en un *vanitas* que nos recuerda que los placeres mundanos tienen una temporalidad limitada. Apuntando que todo manjar, como frenesí del paladar, se disfruta a través de más de dos sentidos. Entran en juego la vista, el tacto, el olfato, el gusto y el oído. En resumidas cuentas, comer es una actividad completa cuyo final, irremediablemente, siempre implica la excreción. Es por ello que nos gustaría dar un giro y alejarnos del deleite sensorial para centrarnos en la fiesta como un espacio exento de alegría.

Si nos remitimos al origen del mito de la Antigua Grecia, a las narraciones que han constituido nuestra manera de contemplar la historia, descubrimos la relevancia que ha tenido en nuestra cultura el banquete. En el libro de Roberto Calasso (Florencia, 1941), *Le nozze di Cadmo e Armonia*⁹ (*Las Bodas de Cadmo y Harmonía*, 1988), las bodas de Cadmo¹⁰ y Harmonía se consideran el último momento en el que seres humanos y dioses se sientan en la misma mesa. Hasta ese instante, el convite es un elemento que enlaza sus fes y existencias. Con este último evento, llega al final una etapa de unión sagrada para iniciar otra de desconfianza. Los mortales ya no invitan a los dioses a su mesa. Eso no impide que estos se disfracen con formas humanas para presentarse bajo la apariencia de un "huésped desconocido". Calasso cuenta que un día, los hijos de Licaón, rey de Arcadia, invitan a un extraño bracero a un banquete. Con la sospecha de que tras su apariencia se esconde alguna divinidad, deciden desenmascararlo. Es por ello que introducen entre las carnes del convite los miembros de un niño sacrificado. Tras la figura del bracero se oculta Zeus. Al descubrir el engaño que perpetran, es tal su ira que anuncia un divorcio entre el Olimpo y la Tierra. Desde entonces, los escarceos de los dioses en el mundo de los mortales responden a un tiempo reducido guiado por una pasión descontrolada. Los dioses emplean el estupro, la conquista a la fuerza, como demostración de su poderío, como único punto de encuentro entre la vida divina y la vida de una raza que ya no cree en lo celestial, de ahí que el único contacto posible se produzca de forma violenta.

Con estas consideraciones en torno al banquete, como punto de ruptura, escogemos como segunda obra el políptico pictórico de Sandro Botticelli (Florencia, 1445-1510), *Nastagio degli Onesti* (*La historia de Nastagio degli Onesti*, 1483). Estas cuatro tablas, adaptan la octava *novella*¹¹ de la quinta jornada del *Decameron* (*Decamerón*, 1352) de Giovanni Boccaccio (Italia, 1313-1375). En este segmento se habla de la desdichada vida de Nastagio, un joven noble de Rávena (Italia) que es rechazado por una doncella de una familia mejor posicionada que la suya. Un día, paseando por el bosque, Nasta-

9__ Calasso hilvana un complejo relato que visita distintos acontecimientos mitológicos. En su narración no existe un tiempo lineal, todos los tiempos se afrontan como si se produjesen a la vez.

10__ Quien, por cierto, lleva la escritura de Fenicia a Grecia. La escritura inaugura aquí la separación entre griegos y dioses, extinguiéndose la relación cercana entre unos y otros para que, a partir de entonces, los dioses solo vivan en el interior de la mente de los griegos a través de la lectura.

11__ *Novella*, en italiano, o también en francés *nouvelle*, es un término que originariamente se refiere a la novela corta.

gio se cruza con una mujer desnuda que corre despavorida huyendo de dos mastines y un caballero. Cuando Nastagio trata de interceder, el caballero le cuenta su cruenta historia. Tras ser rechazado por esta mujer, decide suicidarse. Ella, al enterarse de la noticia, muestra tal indiferencia, que tiempo después, al fallecer, baja directa al infierno, por despiadada. Allí también se encuentra el caballero, por matarse. Ambos son condenados al infortunio de ser perseguidor y perseguida. Cada vez que los perros dan caza a la dama, el caballero se baja de su caballo, le abre la carne, le arrebatada el corazón, y se lo tira a sus obedientes mascotas, las cuales lo devoran con suma ansia. Una vez finalizan, todo vuelve a comenzar.¹² Este castigo se repite todos los viernes, sin descanso. La descripción, tan familiar, le despierta una idea a Nastagio. En el paraje donde encuentra a la penada pareja prepara un banquete donde invita a su pretendida y a sus parientes. En mitad de la comida, el jinete y la damisela interrumpen el convite. De una forma sangrienta acaban con el desdén que padece el protagonista. La doncella que el joven ama, viendo las posibles repercusiones de su rechazo, accede a casarse con él.



Fig. 136a, 136b, 136c y 136d__ Sandro Botticelli, *Nastagio degli Onesti*, 1483.

Comprender este cuento es fundamental para luego entender las pinturas. El relato se divide en cuatro tiempos que se recogen en cuatro tablas. Las tres primeras tablas¹³ presentan más de una escena en el mismo ambiente, un bosque verde y luminoso. La cuarta tabla cambia de escenario para situar la acción en un suntuoso soportal abierto. En el primer banquete¹⁴ (la tercera tabla) observamos un dinamismo muy rico en di-

12__ Este castigo se vincula a los de la mitología clásica, y por tanto a nuestra exposición del eterno retorno en el capítulo 6, *Per speculum in aenigmate*, subapartado 6.2.1 *El bucle como eterno retorno*, p. 162.

13__ Estas tres tablas pertenecen al Museo Nacional del Prado (Madrid). La cuarta se encuentra en una colección privada.

14__ Esta escena se puede ver con gran detalle en el web site del Museo del Prado: <https://museodelprado.es/colec->

recciones y tensiones. Botticelli retrata el momento justo en el que irrumpen los dos espectros castigados. La diagonal del cuerpo femenino desvestido, a punto de caer, la agilidad con la que se acerca el caballero, desde el lado derecho de la pintura, para ejecutarla, y la agitación de todos los comensales, que se levantan despavoridos ante el horror que están presenciando, chocan con la solidez que presenta Nastagio, firme en su propósito de convencer a quien no le corresponde. El joven levanta los brazos y llama a la calma. No hace falta mayor expresión, la mujer que no le ama acepta maridarse con él. En el segundo banquete (la cuarta tabla), el ritmo de las obras anteriores se quiebra completamente. La racionalidad de la arquitectura se llena de estatismo frente a la naturaleza salvaje de las escenas anteriores. La distribución de las mesas, enfrentadas, dividiendo a los comensales en hombres y mujeres, le da a la composición un peso inamovible. Las caras de los invitados reflejan tedio, hastío, aburrimiento. Incluso cuando los sirvientes aparecen con la comida, no hay ningún entusiasmo. Sólo destaca Nastagio, quien se sienta frente a su esposa y parece hablar con ella. Esta mantiene una actitud impasible, en un reproche velado. Esta última escena no aparece en el *Decameron*, sin embargo, Botticelli la plantea como desenlace lógico a un contenido moralizante de dudosa moralidad. En esta línea, el historiador del arte y director del Museo Nacional del Prado (Madrid) desde 2017, Miguel Falomir (Valencia, 1966), afirma, “La historia [encierra] así un mensaje doble aunque complementario: el origen violento del matrimonio [...], y la sumisión al marido.”¹⁵

La celebración aquí se convierte en un pretexto para evidenciar un enlace forzado. Si bien es cierto que, desde nuestra mirada posmoderna, todas las lecturas que podamos sacar de la obra se dirigen hacia la violencia machista, a nosotros nos interesa fundamentalmente porque representa dos banquetes que fracasan. El primero porque es interrumpido. El segundo porque es un trato de conveniencia que solo desea el protagonista. Aquí, la fiesta se visualiza como un elemento de poder, con el cual, en el contexto adecuado, se puede extorsionar no sólo a una persona, sino a todo un grupo. Esta perversidad queda oculta tras la anécdota y la ocurrencia, pero visibiliza el modo en el que un individuo emplea el acto festivo para someter a sus deseos a los otros. Cuando Botticelli retrata este cuarto tiempo en su políptico, a diferencia del libro, parece anhelar que nos fijemos en cuáles son las consecuencias de las tácticas de Nastagio.

Esta violencia ejercida sobre los cuerpos de los otros, de forma abrupta y terminante, vira el relato de la celebración a la oscuridad del sometimiento. Si en este segundo momento inauguramos una relación entre el atractivo sensual del banquete y la abyección de la excreción, no nos queda más remedio que hablar de Pier Paolo Pasolini (Italia, 1922-1975) y su *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Saló o los 120 días de Sodoma*, 1975) [Fig. 145], película a la que volveremos más adelante. Aquí nos fijaremos en cómo un grupo de hombres ejercen el autoritarismo sobre un conjunto de cuerpos jóvenes, en un suplicio que combina de forma retorcida el placer y la perversión, al punto de celebrar un banquete donde todos los comensales ingieren heces.

[cion/obra-de-arte/escenas-de-la-historia-de-nastagio-degli-onesti/8fe1ac8b-2a99-447f-99f7-e4e90a421991](https://www.museodelprado.es/obra-de-arte/escenas-de-la-historia-de-nastagio-degli-onesti/8fe1ac8b-2a99-447f-99f7-e4e90a421991) (consultado el 6 de octubre de 2020).

15__ Este texto se halla en la entrada que le dedica el Museo Nacional del Prado a la pintura en su página web, <https://museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/historia-de-nastagio-degli-onesti-botticelli/a97a1a4d-0e29-4a71-b00a-51164ba45110> (consultado el 6 de octubre de 2020).

En tercer y último lugar, queremos dirigir nuestra atención hacia el juego, como momento lleno de tensiones y risas. El juego sucede necesariamente dentro de un marco de restricciones. Las normas son el vehículo que le da forma, para dentro de este contexto, poder crear un escenario distendido de divertimento. Sobre el juego, el filósofo Johan Huizinga¹⁶ (Holanda, 1872-1945) dice (en Hopkins, 2014):

[...] podríamos llamarlo una actividad libre que está bastante fuera de la vida "ordinaria" como "no seria", pero al mismo tiempo absorbe al jugador de manera intensa y absoluta. Es una actividad que no tiene ningún interés material y no se puede obtener ningún beneficio con ella. Procede dentro de sus propios límites de tiempo y espacio de acuerdo con reglas fijas y de manera ordenada.



Fig. 137__ Francisco de Goya, *La Gallina Ciega*, 1788.

Con estas consideraciones, nos remitimos a uno de los cuadros costumbristas de Francisco de Goya y Lucientes (España-Francia, 1746-1828), *La Gallina Ciega*¹⁷ (1788). Esta pintura pertenece a la cuarta serie que el pintor dedica al ocio y la diversión campestre. La escena, ubicada en un bucólico paraje, entre el río Manzanares y la sierra de Guadarrama (Madrid), refleja un grupo de hombres y mujeres divirtiéndose con el juego que da título a la obra. Mientras permanecen todos cogidos de la mano, en corro, un personaje se ubica en el centro, con los ojos vendados y un cucharón de palo,¹⁸ con el propósito de alcanzar a alguien. El grupo se desplaza con el objetivo de no ser tocado. Lo que destaca de la escena, animada por los cuerpos que se contraen,

16__ Huizinga, en *Homo Ludens* (1938), realiza un estudio sobre el juego como fenómeno de la cultura.

17__ Esta pintura, también perteneciente al Museo Nacional del Prado (Madrid), cuenta con una detallada imagen en su web, <https://museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-gallina-ciega/a490da25-de17-4936-8f29-3cb418ae6e0b> (consultado el 11 de octubre de 2020).

18__ Como recoge la Fundación Goya en Aragón, este juego originalmente se llama El juego del cucharón. Se puede ver en <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/la-gallina-ciega/70> (consultado el 11 de octubre de 2020).

y retuercen, evitando el contacto penalizador del cucharón, es que el tiempo parece haberse suspendido para que los rostros de las personas que vemos se dirijan a nosotros y nos miren sonrientes, de forma perturbadora, como si estuviesen posando. La joven situada a la izquierda, encorva su espalda en una postura difícil de sostener, sin embargo, nos ofrece una sonrisa con suma parsimonia. Su expresión facial se divorcia de su expresión corporal. Pero no le ocurre solo a ella, sino a todo el grupo. Es como si llevasen máscaras inmutables, o como si, al detenerse el tiempo, estos girasen el rostro para sonreírnos con una tranquilidad desconcertante. Lo que nos lleva, una vez más, a pensar en Giovanni Papini y sus seres congelados en el tiempo, solo que aquí, estos seres disfrutan en silencio de su condición hermética.

Evidentemente se nos escapan las intenciones de Goya. Todo apunta a que se trata de un retrato colectivo de personalidades aristócratas en un contexto jovial y alegre, de ahí sus gestos reposados y candorosos. No obstante, nos sirve para hablar del disfraz, no sólo como vestimenta que no se corresponde con su clase social, como ocurre en este caso, sino como máscara que desprende una apariencia y se sostiene a cualquier precio, incluso en el tumulto del juego. El espectador permanece ajeno a esta inquietante escena, pese a que todos le miran para interpelarlo, eso sí, con una desnaturalización biológica que asusta. Es difícil saber si el grupo mira con intenciones benévolas o por el contrario observa, con el rictus inalterable, para esconder sus pensamientos y mantener un porte.

Con estas tres piezas, de caracteres bien distintos, hacemos una rápida revisión que pasa por tres momentos diferentes, la Antigua Grecia, el Renacimiento, y el Prerromanticismo. Además, nos sirven para hablar de la fiesta pública y la privada, orientándola, según nuestra investigación, a un evento exclusivo en el cual no todo el mundo tiene cabida. En resumidas cuentas, a través del desfile público y el monumento, el banquete y la fiesta privada, y el juego, el aire libre y el grupo, tocamos todos estos temas que atañen y se incluyen en la fiesta y en los modos de disfrutarla. Comprendiendo la misma como un enaltecimiento común donde las sensibilidades convergen o divergen, al punto de generar un ambiente incómodo, impreciso, incluso amenazante.

Son tres de las muchas visiones que se pueden encontrar en la historia del arte, pero ¿qué ocurre en el arte contemporáneo? Según Jesús Martínez Oliva (Murcia, 1969) (2001), aunque la fiesta no es un tema ajeno al arte contemporáneo, no se trabaja excesivamente, deduciendo que entre los motivos que causan este alejamiento pueden encontrarse el ser un tema secundario o frívolo.

Precisamente de frívolo¹⁹ se tacha el proyecto de Ana Laura Aláez (Bilbao, 1964), *Dance & Disco*,²⁰ individual que se exhibe en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

19__ Esta afirmación nos la hace la propia autora cuando coincidimos en los *II Encuentro de Artistas de Castilla y León* (2018) donde asiste como artista invitada. Aunque hemos buscado algún documento que avale esta declaración, no hemos hallado ninguno.

20__ Recomendamos la lectura de *Up and Down* (2020) de la historiadora y comisaria Sonia Fernández Pan (Vitoria, 1981), texto recogido en el catálogo *Ana Laura Aláez. Todos los conciertos, todas las noches, todo vacío* (2020) del CA2M (Madrid), porque, aunque no ofrece una explicación explícita sobre la obra, dirige una acertada batería de preguntas hacia las problemáticas que suscita la pieza.

del 5 de febrero al 19 de marzo de 2000. La artista bilbaína convierte la exposición en un club repleto de sesiones de Djs. El propósito consiste en generar un intrusismo y convertir el espacio expositivo en un lugar de encuentro y fiesta. Tanto es así, que el folleto de la exposición²¹ prescinde de cualquier texto crítico o explicativo y se convierte en un simple programa con las fechas de los acontecimientos musicales. Aláez levanta una construcción para trascender el cubo blanco y metamorfosearlo en un lugar propicio para el intercambio y las relaciones sociales. Un espacio que se aleja del museo y adopta la identidad de un local moderno con un mobiliario de líneas sinuosas, espejos y colores llamativos. La arquitectura se divide en dos zonas claramente diferenciadas. La primera, cuenta con una barra de bar, un área pinchadiscos, y una pista de baile, como escenario ideal para la vida social pública. La segunda, se muestra justo a continuación, como un laberinto de paredes que conforma un cuarto oscuro, el ambiente requerido para que se desenvuelva esa otra faceta de la fiesta ya no tan pública. Vídeos de la artista se distribuyen por la edificación, proyectándose en techos, suelos y paredes.



Fig. 138__ Ana Laura Aláez, *Dance & Disco*, 2000. Flyer.

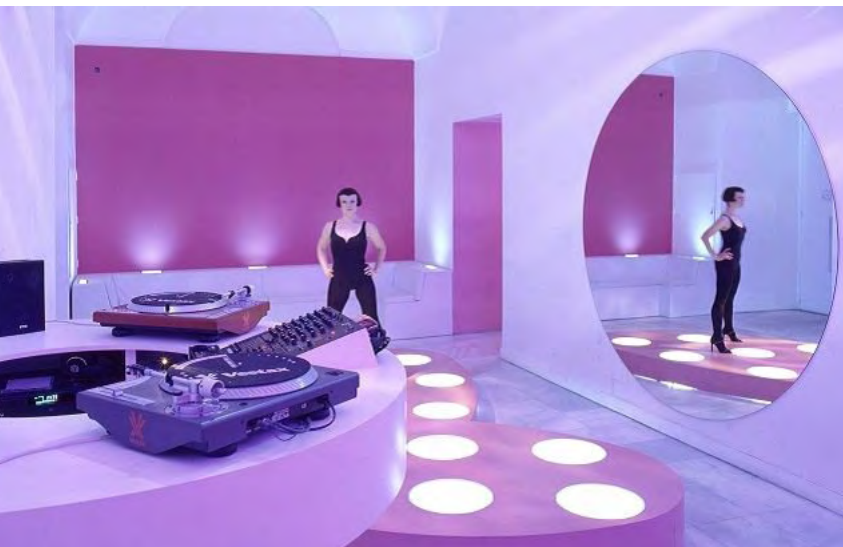


Fig. 139a y 139b__ Ana Laura Aláez, *Dance & Disco*, 2000.

Este trabajo profundiza en la seducción, atrayendo por su estética y su oferta de ocio, pensando y facilitando las necesidades del público al que se dirige. Público, por cierto, idóneamente seleccionado. Lo interesante del proyecto es que la exposición, cargada con música, presentaciones de discos, pases de moda, baile y alcohol, durante el día permanece abierta como instalación, y por la noche, fuera del horario de sala, se activa como discoteca, abriendo el museo solo y exclusivamente para esta propuesta festiva. La pieza, como admite la propia artista, supuso “una enorme cantidad de fobias y filias”

21__ Se puede consultar en https://museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/2000005-fol_es-001-ana-laura-alaez.pdf (consultado el 14 de octubre de 2020).

(en Hernando, 2019). A nosotros nos interesa porque subraya una exclusividad, la del mundo del arte, desplazando el acto expositivo al brindis, las copas, el baile y el sexo, construyendo un puente indivisible entre la realidad de la exhibición y esa otra realidad de la noche. Aláez, de algún modo, critica el mundo del arte, ofreciendo justo aquello que los sujetos pertenecientes al mismo esperan.

Para que nos hagamos una idea del mundo que Aláez retrata, encontramos que Martí Manen (2012, p. 66) realiza una descripción de lo que supone la semana del arte en España, en el contexto de Arco, la feria más importante de arte de nuestra nación.

Una semana en Madrid donde los días están en ferias y en exposiciones visitadas siempre demasiado deprisa y las continuaciones en lugares marcados por la tradición artística nocturna, por lo que toca, por lo que está definido, por las invitaciones y lo gratis y por un deseo de frivolar cuando todo está en juego.

En estas palabras se percibe la noche, con sus entresijos, bailes, risas y alcohol, como parte consustancial a todo acto expositivo. Una fiesta que responde a una tradición, a una manera de relacionarse, de ser, de estar, de contactar y de conectar ideas. Una escena superficial y distendida como continuación natural a la trascendencia con la que los agentes del arte suelen operar.

Si Ana Laura Aláez hace de la exhibición una fiesta vinculada a la noche y el baile, el artista británico Martin Creed (Reino Unido, 1968), quien gana el Premio Turner²² en 2001, ofrece una visión de la fiesta desde la exacerbación de un elemento común en toda celebración, el globo. En su *Half the air in a given space* (*La mitad del aire en un espacio concreto*), pieza creada por primera vez en 1998, llena la mitad de una sala con globos de gran tamaño, de 40,6cm de diámetro, y de un único color. Esta es una manera de alterar la percepción de un espacio cualquiera con algo tan sencillo como el aire que alberga. Digamos que Creed desarrolla una simple reorganización de los volúmenes espaciales a partir de la delimitación del aire. Los globos señalan y resaltan esta materia inmaterial, tan próxima a la nada. El aire se vuelve visible y cuantificable. A través de un elemento cotidiano, repetido hasta la saciedad, consigue una auténtica experiencia inmersiva de gran sencillez, modificando nuestra relación con el entorno. Los globos superan los dos metros de altura. El usuario pierde toda referencia a la arquitectura y a los cuerpos de los otros visitantes al sumergirse en una mar de esferas. Un juego lúdico donde se abre paso, moviendo la masa, cambiando su forma con su simple desplazamiento. Esta recreación, tan cercana al divertimento de los deseos infantiles, está llena de contradicciones. Una vez el público entra, desaparece del museo para descubrirse sobrepasado y aislado. Puede que los visitantes se encuentren a escasos metros, sin embargo, solo se hace patente su ausencia, como una pérdida que produce, al perder el control de la situación, cierto grado de agobio y desorientación. Cuando el usuario no sabe hacia dónde se dirige, el entretenimiento se tiñe con cierta carga opresiva próxima a la claustrofobia. Una ambivalencia que oscila entre el jolgorio del juego y la

22__ Galardón más importante concedido desde 1984 por la Tate Gallery en el Reino Unido a un artista británico con menos de cincuenta años.

intimidación de lo desconocido. “Lo que importa son las emociones”, afirma el artista (en Espejo, 2011), independientemente de cuáles sean estas. Aquí, lo que se manifiesta es la necesidad de generar una experiencia intensa.

Creed tiende a ejecutar infinita y repetitivamente cada una de sus piezas, ofreciendo otras visiones de la misma, como si se tratase de una partitura musical, donde cada interpretación difiere de las anteriores. Esta obra en concreto, la ha repetido en numerosas ocasiones, cambiando el color de los globos y las salas en las que se muestra. Si nos fijamos en nuestro territorio nacional, encontramos que, entre el 11 de mayo al 3 de junio de 2011, el MARCO. Museo de Arte Contemporánea de Vigo presenta esta ambientación en la primera exposición individual que realiza en España. *Work No. 247: Half the air in a given space*²³ (2011) es una instalación de globos celestes que se distribuye en un total de 6.863 metros cúbicos. Una intervención que posee un cariz sutil que, sin embargo, por su escala, desborda al espectador en un encuentro de sensaciones antitéticas. Un juego extraño, como suspendido en un tiempo, vecino a la sensación que nos despierta *La Gallina Ciega* de Goya. La ambientación perfecta para disfrutar de lo festivo se torna, por el exceso, en una inesperada pesadilla.



Fig. 140a, 140b y 140c__ Martin Creed, *Work No. 247: Half the air in a given space*, 2011, en MARCO, Vigo.

Con estos dos ejemplos que se focalizan en la cultura del baile y la noche y la amplificación de los materiales y símbolos de una celebración cualquiera, iniciamos un viaje por una fiesta que se trunca, presa de su sobreexcitación, para convertirse en un terreno inestable que evidencia las diferencias entre los que están dentro y los que están fuera. Para ello nos centraremos en la fiesta como exaltación de los placeres del cuerpo.

23__ Cabe mencionar que, desde 1986, Creed numera todas las obras que produce. Este modo de titular alude a la nomenclatura del mundo musical, estrechamente ligado a su creación.

MARCO ofrece un vídeo donde se aprecia parte de esta experiencia, en <https://youtube.com/watch?v=88j16-bM3cg> (consultado el 15 de octubre de 2020).

7.2.1 La fiesta como éxtasis

“La fiesta es un punto de partida para reflexionar, en torno a un tema que obsesiona al arte de los 90: la imbricación de lo individual y de lo colectivo, lo privado y lo público.” (Martínez Oliva, 2001, p. 327). Esto supone que podamos ver la fiesta desde múltiples prismas, que van de lo ritual, lo mítico y lo trascendente, a lo colectivo e intrascendente. Una visión que se acerca a la fiesta como macrofiesta en una discoteca o a la celebración particular de un grupo reducido, sea esta del carácter que sea.

En este subapartado realizaremos un estudio donde la fiesta se presenta como éxtasis, como ruptura con la normalidad para hallar un lugar de desconexión que desboca nuestros sentidos hacia una intensidad única. Si tradicionalmente la palabra éxtasis la asociamos al orgasmo, nuestras intenciones se dirigen hacia la magnitud de una experiencia sexual desenfrenada, que toma la forma de la orgía. Pero no podemos olvidar que el éxtasis también es una droga psicoactiva que produce una excitación psicotrópica. Es por ello que, refiriéndonos a esta doble acepción, pretendemos acercarnos a la orgía y a las drogas como dos ámbitos que pueden facilitar desorden y algarabía.

La orgía

Siguiendo la estructura de obras clásicas con la que hemos iniciado este capítulo en torno a la representación de lo festivo, nos detenemos en primer lugar en la fiesta como una celebración dionisiaca,²⁴ estableciendo una conexión con la naturaleza comunal del *Partenón*, salvo que en esta ocasión lo desviamos hacia la orgía pagana en la que se dan cita prácticas grupales donde es común hallar desenfreno, frenesí, y sexo explícito. Empezaremos con la narración de un relato de Edgar Allan Poe, donde la orgía se acomete con cierta frivolidad. Para a continuación hablar de los accionistas vieneses, en particular de Herman Nitsch y Otto Muehl como dos de los grandes exponentes que han trabajado en esta línea. Y concluir con Pier Paolo Pasolini y Greta Alfaro, observando el modo en el que en su producción la orgía visibiliza el estado opresivo de un poder que dispone de los cuerpos y sus productos con una frivolidad aberrante.

Desde el mundo de la literatura se ha tratado la orgía en una infinidad de ocasiones. Nosotros recuperamos aquí *The Masque of the Red Death* (*La máscara de la muerte roja*, 1842), un relato de Edgar Allan Poe que narra cómo el príncipe Próspero, mientras su pueblo es asolado por una extraña enfermedad, llamada la Muerte Roja, se encierra con un millar de amigos en su palacio.

Los cortesanos, una vez dentro, se sirvieron de hornillos y pesadas mazas para soldar los cerrojos. Decidieron atrincherarse contra los súbitos impulsos de la desesperación del exterior e impedir toda salida a los frenesíes del interior.

La abadía fue abastecida copiosamente. Gracias a tales precauciones, los cortesanos podían desafiar el contagio. El mundo exterior, que se las compusiera como pudiese. (Poe, 1988, p. 198).

Tras darle la espalda a su reino y evitar así la infección, el tiempo pasa tan lento, que el aburrimiento se establece dentro de la mansión. Para levantar los ánimos, el monarca decide dar una fiesta de disfraces que se extendiese por los siete magníficos salones de su hogar. Poe describe esta fiesta como una gran orgía. Una orgía que se produce como evasión de las terribles circunstancias que se producen en el exterior, así como por el terrible tedio que siente este círculo privilegiado esperando que la muerte finalice su trabajo lejos de sus dominios. En esta celebración desmedida también habita una despreocupación contextual, marcada por una distancia frívola que diferencia sin reparos entre los que permanecen dentro y los que se quedan fuera. Para los confinados, la vida no ha terminado, de ahí la celebración. Beneficiados con la supervivencia por su condición de individuos distinguidos. Si bien es cierto que Poe les depara un terrible final, donde la muerte, como un espectro, se presenta y acaba con todos, a nosotros nos interesa fundamentalmente el modo en el que explicita

24__ Celebración en la antigua Grecia en honor al dios Dionisio, dios de la fertilidad y del vino. De forma libidinosa, los participantes comen, se emborrachan y practican sexo de forma extática. En la antigua Roma estas fiestas toman el nombre de bacanales, puesto que el dios Dionisio pasa a llamarse Baco.

sin tapujos, cómo el poder celebra su victoria sobre aquellos que ni son escogidos ni pueden salvarse.

Centrados en el mundo del arte, iniciamos este viaje por la orgía con el *Wiener Aktionsgruppe* o Accionismo Vienés,²⁵ colectivo constituido en 1965 por Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl y Rudolf Schwarzkogler. Su propuesta nace como reacción al expresionismo abstracto americano, aunque no con la cohesión de un grupo, sino como la confluencia de un conjunto de creadores que se mueven en un mismo territorio con semejante espíritu. El descontento común del tiempo en el que viven les empuja a trabajar con el cuerpo como soporte y material de la obra. Su visión, violenta y excéntrica, expone un cuerpo degradado, vejado y corrompido. Las agresiones físicas que retratan están cargadas de abyección y erotismo. Dice la historia dora Piedad Soláns (Madrid, 1954) en su libro *Accionismo Vienés* (2000, p. 57), “el dolor no puede producirse sin placer, la tortura sin excitación, el asco sin fruición.” Su propósito es romper con los tabúes de la sociedad burguesa. De ahí que empleen el sexo explícito e injurien símbolos religiosos y estatales, con propuestas que se acercan a la fiesta popular y a lo carnavalesco. Sus prácticas son provocativas, transgresoras, destructivas, y fetichistas, despertando una gran polémica con su transgresión.

Comencemos con el austríaco Hermann Nitsch (Viena, 1938), quien a finales de los años 50²⁶ inicia su *Orgen Mysterien Theater* (Teatro de Orgías y Misterios), una serie de acciones grupales donde se explora las bases del acto litúrgico, combinando elementos de la ceremonia cristiana, rescatando la figura de Jesucristo, con reminiscencias a las bacanales paganas. Es esta una manera de crear relaciones e interferencias entre religión y sexualidad. Digamos que Nitsch encuentra semejanzas entre ambos cultos. Si la máxima figura del cristianismo se sacrifica en la cruz como gesto de amor sin igual, se percibe cierta analogía en la fortuna que corre Dionisio al ser dilacerado por los Titanes cuando tan solo es un niño. Su padre, Zeus, de un rayo extermina a los gigantes. De los restos recupera el corazón de su hijo, el único órgano que no es devorado. Con esta porción consigue traerlo de vuelta a la vida. De las cenizas de los titanes y la tierra surge toda la humanidad. Es decir, toda persona se constituye como fruto de un crimen, conservando en su interior parte de los titanes y parte del joven dios. Esta asimilación de la divinidad como porción de todo ser se percibe también en la transustanciación cristiana, acto en el que se absorbe la carne y la sangre del mesías en forma de comida y bebida. Ingerir el cuerpo de Dios se convierte en una reivindicación del culto que concilia al ser humano con la deidad, para hacerle comprender que es uno con el universo sacro.

Además de esta experiencia plenaria, ambas creencias convierten la existencia humana en un espacio de culpa. En el orfismo, la raza humana es fruto de un cruento homicidio. En el caso de la religión cristiana la culpa es doble. En primer lugar, porque toda vida se remite al pecado original de Adán y Eva. En segundo lugar, porque nadie salva a Jesucristo de su terrible martirio. Nitsch pretende con sus acciones deshacerse del pecado y así liberar al ser de su castigo eterno, pero lo hace imitando la ritualidad de estas religiones. De la doctrina cristiana se apropia de la redención humana a través del dolor

25__ El término Accionismo Vienés es introducido por el teórico Peter Weibel (Ucrania, 1944) en 1970.

26__ Su primera partitura data de 1958. Nótese aquí que apenas tiene veinte años de edad.

y de la mortificación del cuerpo, para diseñar acciones que incorporan pintura, teatro, música y escenas rituales con sacrificios animales, sangre, vísceras, cuerpos desnudos, sexo y blasfemias. En un ejercicio que aspira a un arte total, donde todas las disciplinas artísticas tienen lugar a la vez.

Según cuenta a Esther Ferrer en un artículo de *El País* (1976), el origen de este trabajo procede de la pintura que elabora a principios de los años 50. Nitsch pinta de modo informal grandes telas sobre las que vierte pintura roja. Este es el detonante del trabajo performático posterior. Podemos comprobar que el rojo del pigmento se sustituye por la sangre animal. Su primera acción dentro del grupo de los accionistas vieneses se lleva a cabo en 1962 en el apartamento de Otto Muehl. Allí, vestido con una túnica blanca y sujeto a la pared con argollas, es rociado con sangre de un cordero. Desde entonces, es habitual que emplee este animal, el cual, por lo general, suspende, crucifica, sacrifica y destripa. De él extrae su sangre y sus entrañas, como material que extiende sobre el escenario, sobre los hábitos blancos de los oficiantes, sobre la piel desnuda y los genitales

de mujeres y hombres que se ofrecen sobre tableros o cruces. La idea es impregnarlo todo a su alrededor, para emprender un viaje de regreso al origen, a la materia prima de la vida. Como si los participantes se retrotrajesen al interior del útero, reconociéndose parte de algo mayor. La sangre simboliza nacimiento y muerte. Su empleo retórico señala la posibilidad de un renacimiento que interrumpe toda vida anterior. Según Nitsch, estas sustancias sondan la profundidad de nuestra realidad psicosomática, señalando la fiereza de la naturaleza (1993, p. 56). A lo que añade, estamos obligados a aceptar que se ha de matar para poder realizarnos como seres vivos. De algún modo nos conecta con esta visión cruda de la existencia, con un inconsciente colectivo que nos remite a lo primitivo y lo brutal, en una práctica que conduce a un estado de regeneración y purificación.



Fig. 141__ Hermann Nitsch,
122 Aktion de su *Orgien Mysterien Theater*, 2005, Viena.

Como ya hemos dicho, Nitsch no se queda exclusivamente en el valor pictórico. Con su nueva concepción de hacer arte, apela a todos los sentidos. Incluye olores, sabores, texturas, sonidos, para producir una experiencia sensorial completa. Las actuaciones se llenan de líquidos y materias de distinta temperatura. Los participantes bailan frenéticamente mientras suena una música experimental que incluye gritos humanos a gran volumen. Los performers permanecen en silencio o añaden gruñidos. Machacan frutas, desgarran la carne con manos y dientes, juegan con excrementos. El olor de la carne se mezcla con el perfume de los inciensos. Estas acciones colectivas pretenden satisfacer una necesidad humana que permanece oculta en nuestro subconsciente, pretenden superar las frustraciones causadas por los tabúes y las represiones sexuales, afrontándolas con una fuerte carga sensual. Es fundamental que todos los sentidos estén incluidos para aproximarse a una percepción integral que se aproxime a la realidad, alterándola desde diversos ángulos que hablan a su vez de la propia vida.

Estas acciones rituales se convierten en una ceremonia de iniciación con tintes teatrales, donde uno toma consciencia de la condición en la que vivimos, como seres castrados. De algún modo, se dirigen a lo que somos, a nuestra naturaleza incompleta, para ofrecernos una intensidad empírica y sexual que abra el potencial de nuestras energías vitales y llene aquello que nos falta en nuestro desarrollo personal. Ello produce una ruptura con las trabas de la racionalidad, con todas las reglas establecidas, liberando las energías reprimidas en un misterio orgiástico. “El ser se encuentra de nuevo en la embriaguez provocada por la búsqueda del ser y puede renovarse y reconstruirse”, afirma Nitsch (en Ferrer, 1976). Esta visión se aproxima al *teatro de la crueldad* acuñado por Antonin Artaud. Lo que el dramaturgo francés presenta en su ensayo *El teatro y su doble* es una ruptura absoluta con las convenciones del lenguaje, liberando la realidad de los sueños, impregnados de terror y salvajismo. Artaud (2017, p. 34) dice:

Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual (que por otra parte sólo ejerce todo su efecto permaneciendo virtual) e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil.

Con todo ello, libera a la acción de la representación, confluyendo en un mismo espacio arte y vida.

Aunque en sus primeros acercamientos Nitsch emplea la oratoria, como en la representación del teatro clásico, pronto abandona este uso del lenguaje para ahondar en los elementos específicamente dramáticos. El drama lo concibe como un juego, una fiesta, en la que los participantes, al colaborar de la misma propuesta, desarrollan su psiquismo, convirtiéndose en parte integradora de lo que ocurre. Son oficiantes y creadores, abriendo un espacio a la improvisación, a la indagación personal dentro de la liturgia. La acción, fuertemente revulsiva, persigue una catarsis mediante la provocación, el exceso, el éxtasis y la violencia extrema.

Para que nos hagamos una idea de cómo se ofician este tipo de performances, nos remitimos aquí a una de sus acciones más polémicas, *Maria-Empfängnis-Aktion (Aktionen 31)*²⁷ (*María-Concepción-Acción [Acción 31]*, 1969). Con diez horas de duración, la performance tiene lugar en el estudio del artista alemán Zimmer, en Múnich (Alemania). En ella, los participantes visten principalmente de blanco, sacrifican varios corderos, los abren en canal y destripan. Dan de beber sangre a un hombre tumbado. A otro lo cubren con asaduras. Introducen vísceras en las bragas de una mujer atada a una cruz. Su nombre es Hanel. Lleva tan solo ropa interior clara y unas medias altas. Una vez las bragas están llenas, Nitsch, con unas tijeras, corta la prenda. Sus manos y las de otros hombres le restriegan los órganos de las bestias sacrificadas por los genitales. Según explica Piedad Soláns (2000, p. 79), el vientre “recibe las sustancias del exceso asesino”. Los hombres separan las piernas de Hanel con cuerdas, para ofrecer su sexo. Sobre él caen intestinos, derraman sangre con un cáliz. Se mezcla su carne con las entrañas del animal. La limpian y vuelven a manchar, para luego ser penetrada por un

27__ Encontramos un vídeo en <https://vimeo.com/channels/565132/43659639> (consultado el 17 de octubre de 2020). Pese a que el vídeo sitúa la acción en 1970, toda la información que encontramos sobre la misma se fecha en 1969.

dildo que Nitsch coloca en su entrepierna. La enviste mientras les tiran encima cubos de sangre. “El placer de matar es el placer de concebir.” El “placer de matar es el placer de crear” (Soláns, 2000, pp. 79-80). Hanel adopta el papel de virgen, prostituta y madre. Se convierte en carne de sacrificio. El sadomasoquismo, la aberración y la mística se combinan en una experiencia orgásmica, bajo el influjo de fuerzas dionisiacas. Para Nitsch, todo este exceso de dramaturgia conduce a la felicidad, a la paz, a la calma:

A través de mi producción artística (una forma de adoración de la vida) asumo todo lo que parece negativo, indeseable, perverso y obsceno, la lujuria y la histeria sacrificial resultante, para ahorrarte a TI la denigración y la vergüenza implicadas por el descenso a lo extremo. (En Lapidario, 2016).



Fig. 142a, 142b, 142c, 142d, 142e, 142f, 142g y 142h__ Hermann Nitsch, *Maria-Empfängnis-Aktion (Aktionen 31)*, 1969.

Otro accionista vienés que proviene del mundo de la pintura y desarrolla su práctica artística en la performance colectiva es Otto Muehl²⁸ (Austria-Portugal, 1925-2013). Cuenta el investigador Ralph Kistler (Alemania), en su libro *La gran experiencia. La comuna de Otto Muehl en La Gomera* (2018), que en 1944 el joven Muehl combate en el frente francés frente a los aliados. Las visiones de militares muertos, cubiertos de sangre, destrozados, sobre la nieve blanca, impacta tanto al artista que sus futuras acciones materiales, las *Materialaktion*, son producto de este trauma (2018, p. 60). Si originalmente pinta como un artista tradicional, una vez conoce a Günter Brus (Austria, 1938) y se introduce en el accionismo vienés, abandona la tradición para experimentar en otro campo, el de un arte total que combina ruidos, espacio, objetos, materiales, olores, en lo que llama *Totalaktionen* (Acciones totales). Esto es lo que le conduce a trabajar con mermelada, zumo de frambuesa, leche, barro, pasta, huevos rotos, crema, harina, excrementos, basura. Los cuerpos de mujeres –principalmente– y hombres des-

28__ Sobre Otto Muehl y su producción desde una visión en la que pinta con el cuerpo, hablamos en el capítulo 10, *J'en ai un de pas assez*, subapartado 10.3.1 *El abandono del pincel. Pintar con el cuerpo*, p. 608.

nudos le sirven como soporte. Poco después incorpora animales muertos, como Nitsch, salvo que él no emplea elementos litúrgicos, al contrario, su acción es una destrucción grotesca, irónica y hedonista que, aunque pueda contener referencias a la mitología, evita cualquier vínculo con la ceremonia religiosa. Ya en la exposición *Kunst und Revolution*²⁹ (*Arte y revolución*), que tiene lugar en el Salón de Actos de la Universidad de Viena en junio de 1968, flagela a un hombre vendado mientras este lee textos masoquistas. Muehl se aproxima a la teatralidad descarnada de Nitsch en *O Tannenbaum* (*Oh pino*, diciembre de 1969),³⁰ acción en la que derrama sangre y el corazón de un cerdo que asesina in situ sobre el cuerpo desnudo de una mujer mientras suenan canciones de Navidad por los altavoces. Luego cubre de harina y orina el cuerpo de la fémina, despertando un nuevo revuelo social.



Fig. 143__ Otto Muehl,
O Tannenbaum, 1969.

Sus acciones precipitan “la sexualidad del cuerpo hacia los límites de la abyección y de una sexualidad no sublimada.” (Soláns, 2000, p. 62). En su *Materialaktion Manifiesto* (1968), Muehl apunta, “la pornografía es el modo adecuado de curar a nuestra sociedad de su pánico genital.” (en Parcerisas, 2008, p. 18). Para Muehl, en la sociedad en la que vive sólo caben dos alternativas, la del esquizofrénico o la de M, entendiendo a M como “dos tipos anti-sociales: el santo y el asesino sexual.” (Muehl, 2000, p. 409). Cabe mencionar que M, aquí, se puede entender como un alter ego del propio Muehl. De ahí que su práctica con connotaciones sexuales, desprovistas del erotismo sacrificial de Nitsch, esté dotada de un carácter de burla grotesca, de desinhibición y de una perversidad no moral que conduce al desenfreno, al esperpento, a la jocosidad (Soláns, 2000, p. 62). En estas performances no existe el afecto, solo la desviación de la orgía, desde un posicionamiento sadomasoquista, donde la fuerza masculina se impone sobre la femenina. Pensemos que lo masculino, en el accionismo vienés, se sitúa en el centro del discurso. El hombre se erige como maestro de ceremonias y maestro del dolor (en Soláns, p. 61), generando situaciones promiscuas, con imágenes, en el caso de Muehl, llenas de posturas corporales sexuales, de hombres vestidos de mujer, de mujeres con animales y de utensilios cortantes. Como si se rindiese un culto al paroxismo y la escatología.

Si bien es cierto que son múltiples los ejemplos que podemos hallar en su obra donde la orgía tiene lugar, nos interesa profundamente cuando se entrelazan arte y vida al punto de no llegar a diferenciarse. A finales de 1966, Muehl sufre una severa crisis creativa y personal. El accionismo vienés ha concluido y se ha divorciado de su mujer. Como relata él mismo, “en mi interior se escondía algo más que un hombre de familia miserable, oprimido y constreñido por sus circunstancias (en Kistler, 2018, p. 90). Es en este momento, cuando, junto a Oswald Wiener, escribe el primer manuscrito del manifiesto

29__ Recordamos que esta muestra es la que conduce a la disolución del conjunto de integrantes original del Accionismo Vienés. Aunque entre los espectadores no se levanta ningún revuelo, la prensa redacta una crónica que suscita un escándalo nacional. Varios de los participantes son sentenciados a cárcel. Muehl, Brus y Oswald Wiener (Viena, 1935) cumplen dos meses de prisión preventiva. Durante el juicio, Wiener es absuelto, Muehl es sentenciado a cuatro semanas de prisión y Brus a cinco meses. Este último huye a Berlín.

30__ Nótese que es el mismo año en el que Hermann Nitsch lleva a cabo su *Maria-Empfängnis-Aktion* (Aktionen 31).

Zock,³¹ el cual contiene el ideario que posteriormente pone en práctica en la comuna alternativa que funda en Friedrichshof (Austria), en 1972. Empezar este proyecto es lo que le salva de su profunda depresión. Encuentra el modo de seguir viviendo bajo los postulados de su arte de acción, en una combinación de creatividad, psicoanálisis colectivo y desenfreno sexual.

La comuna, originalmente denominada Comuna de Muehl, entre 1974 y 1978 pasa a llamarse Aktionsanalytische Organisation (AAO, Organización de Análisis Acción). Ralph Kistler y José Díaz Cuyás (Valencia, 1962), en el texto introductorio de la publicación del primero, presentan un acertado análisis de los motivos por los cuales esta comuna tiene éxito. En primer lugar, porque se basa en los movimientos radicales de la contracultura de los setenta, fundamentándose en el uso terapéutico del arte, la abolición de la propiedad privada, la democracia directa, la disolución del esquema de familia tradicional burguesa y la práctica de una sexualidad libre. Con estas premisas trata de superar la división que se establece entre una consciencia alineada y los deseos inconscientes. "Mediante ciertas técnicas procedentes del psicoanálisis, entremezcladas con otras procedentes del arte de acción, los comuneros disponían de una vía curativa con la que superar sus represiones y conflictos emocionales provocados por los valores burgueses." (Kistler y Díaz Cuyás, 2018, p. 8).



Fig. 144__ Otto Muehl,
Materialaktion, 1978.

En este contexto, las fronteras entre arte y vida se difuminan, el grupo se pone al servicio de una misma ideología que aspira a la curación del ser. Se imparten clases de música, danza, pintura, y una forma de arte de acción enfocada como terapia de grupo, lo que Muehl bautiza como Aktionsanalyse³² (Análisis Acción). Este es un tratamiento escenificado donde Muehl, como principal terapeuta, trata de sanar los traumas primarios, aquellos vinculados con la infancia, a través de la gestualidad, la violencia y la sexualidad, usando la expresividad de sus performances. En este contexto, nada está prohibido y todo puede ser explorado. La sexualidad se convierte en una necesidad básica a satisfacer separada del sentimiento amoroso.³³ En 1972 Muehl pone en práctica los primeros experimentos de sexo en grupo donde las drogas también tienen su papel, aunque aún no se rompe con la estructura de pareja. En 1973, cuando su novia lo abandona, es cuando proclama "la sexualidad libre como eje central de la vida comunitaria" (en Kistler, 2018, p. 95). En su pensamiento, solo cabe dos posibilidades para mantener la uni-

31__ Este manifiesto se presenta en un piso privado, en una reunión de amigos. El texto original se pierde o se destruye, no obstante, sirve de modelo para las versiones posteriores que sí llegan a publicarse mediante autoedición bajo el nombre de Zock Press, como cuenta Kistler (2018, p. 78).

32__ Para ello se nutre de las teorías del psicoanalista austríaco Wilhelm Reich (Ucrania- EE.UU., 1897-1957), quien aboga por liberar la energía vital oprimida.

33__ Al punto que el juego erótico o el afecto son excluidos de las prácticas sexuales.

dad del grupo, la libertad sexual³⁴ o el celibato. Se establece de este modo un complejo compendio de normas, con tres grupos de amantes diferenciados³⁵ que responden a una fuerte jerarquía. En la comuna, los hombres no disponen de cama propia y han de alternar entre mujeres, durmiendo cada noche de la semana con una distinta, para evitar caer en el engaño del enamoramiento. El sexo y el poder se vinculan estrechamente.

En su mejor momento, llegan a vivir hasta 500 personas juntas. En esta época de gran magnitud, la comuna no puede ser autosuficiente y requiere que los hombres trabajen. Su privilegio económico es el que favorece que puedan abandonar el grupo cuando deseen. Las mujeres, en cambio, exentas del trabajo exterior y dedicadas al cuidado de los niños, se ven desprovistas de esta posibilidad. Eso explica que a partir de los 80 el grupo se reduzca y queden más mujeres que hombres, imposibilitando la satisfacción sexual de todas. Es más, la fuerte presión ejercida por el orden jerárquico, hace que las mujeres con poder vean cómo disminuyen sus oportunidades de copular, ya que los hombres se sienten tan amenazados que sufren disfunción eréctil.

Este experimento político y social, con tintes iconoclastas, se vuelve altamente estricto, autoritario y jerarquizado, produciendo en muchos de sus comuneros una sensación alienante y sofocante. Muehl se erige como un líder paternalista del que todos anhelan su aprobación. Los favores sexuales se producen en cadena con el fin de escalar en la cúpula de poder y alcanzar un trato de favor. Claramente, esta organización entra en conflicto con los preceptos que llevaron a su formación, y el artista vienés se aprovecha de su posición para sólo copular con menores de edad, atraído por la juventud de la carne, llegando a violarlas cuando estas no acceden. La libertad sexual se torna obligación sexual. Esto provoca que en 1991 un tribunal de Viena le acuse y condene a siete años de cárcel por abuso de menores, por abuso de autoridad, y por delitos relacionados con la posesión y el suministro de drogas.

El deseo utópico de la comuna fracasa. El ideario contrarrevolucionario, idealista y transformador se trunca por sus propios excesos. Al final se visualiza el plan de un hombre destrozado que encuentra un medio donde ejercer su influencia. Es su sanación particular, a través del trabajo en grupo, lo que a fin de cuentas se pone en juego. Lo que logra es desplegar una estrategia corrupta donde ejercer la tiranía del poder. Pese a los muchos agravios morales que recaen sobre la figura de Otto Muehl, el suyo es un caso paradigmático en el mundo del arte, comprendiendo que esta etapa en comuna es su mayor proyecto, pudiendo ser visto como una obra de arte. Nuestra intención aquí no es realizar un juicio ético a su persona. Aunque condenemos las prácticas por las cuales es juzgado, recogemos este testimonio como ejemplo del desenfreno y la orgía. La comuna es una gran fiesta que se descontrola y prolonga a lo largo de los años, cambiando su lugar de residencia en varias ocasiones, más allá, incluso, de la condena penal de Muehl.³⁶

34__ Aunque paradójicamente en esta libertad sexual no entre la homosexualidad como práctica libre, es más, la considera un trauma procedente de la familia burguesa.

35__ Estos grupos se establecen para evitar enfermedades de transmisión sexual y poder realizar prácticas sexuales sin tomar medidas anticonceptivas.

36__ Tras ser liberado en 1997, al año siguiente, Muehl se traslada a Faro (Portugal), donde erige una nueva comuna. Allí fallece en 2013.

Si bien estas dos muestras procedentes del accionismo vienen compartiendo prácticas orgiásticas desde puntos bien diferenciados, la ritualidad litúrgica en un acto teatral en Nitsch y el psicoanálisis dirigido hacia una experiencia comunal en Muehl, ambos autores se dirigen hacia un mismo punto, la supresión de las convenciones. Lo que codician es propinar un golpe a los comportamientos sociales estandarizados, vulnerando las normas para exponer lo frágiles que son. Por ello realizan un empleo escatológico de la vida y la muerte, donde la sexualidad se percibe como el culmen de una experiencia vital que anhela vivir en el orgasmo.

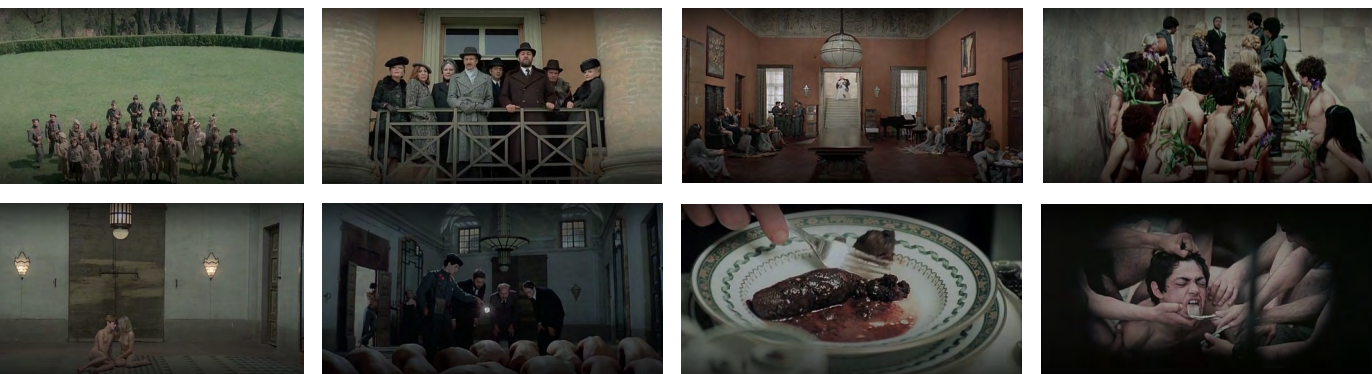


Fig. 145a, 145b, 145c, 145d, 145e, 145f, 145g y 145h__ Pier Paolo Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975.

Este exceso de poder, cuya influencia deriva en prácticas sexuales de dudosa moralidad, lo vemos, otra vez, en el film de Pier Paolo Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), una adaptación de la novela no concluida del Marqués de Sade (Francia, 1740-1814), *Les Cent Vingt Journées de Sodome (Los 120 días de Sodoma)*, escrita en 1785³⁷ y publicada póstumamente en 1904. La adaptación de Pasolini recoge los elementos más característicos del espíritu del manuscrito de Sade, para ubicar la acción en Salò, una localidad de la Italia totalitaria de los años 1944 y 1945. Un grupo de hombres pudientes y acomodados, el Presidente, el Duque, el Obispo y el Magistrado, secuestran a un conjunto de 18 adolescentes, 9 chicas y 9 chicos, para encerrarlos en un palacio durante cuatro meses y perpetrar una búsqueda abyecta y horrorosamente abusiva en el mundo de los placeres y las perversiones. La trama se fragmenta en cuatro capítulos *Antinferno (Anteinferno)*, *Girone delle Manie (Círculo de Deseos)*,³⁸ *Girone della Merda (Círculo de Mierda)* y *Girone del Sangue (Círculo de Sangre)*. En cuanto los jóvenes llegan a la mansión, el Duque les anuncia:

Débiles criaturas encadenadas destinadas a darnos placer. Espero que no os hagáis la ilusión de encontrar aquí la estúpida libertad concedida en el mundo exterior. Estáis fuera de los límites de toda legalidad. Nadie en la Tierra sabe que estáis aquí. En todo lo que afecta al mundo, vosotros ya estáis muertos.³⁹ (Grimaldi y Pasolini, 1975).

37__ Se conoce que el Marqués de Sade escribe el relato, con letra minúscula, en una bobina de papel de 12,10 metros de largo. Emplea ambos lados. Esta labor la ejecuta durante 37 días, sin descanso, mientras está interno en La Bastilla (París), una prisión para miembros de clase alta.

38__ *Manie*, en italiano, se puede traducir también como "manías" o "pasiones".

39__ Transcripción de la versión doblada a castellano.

Así se da inicio a una espiral de violencia erótica que incluye todo tipo de depravaciones sexuales y placeres que se escapan a la ética. Con un complejo reglamento de normas, que determinan por horas todo lo que los jóvenes han de hacer, en cada uno de los círculos una prostituta enarbola un relato para instruir al grupo. La primera meretriz trata las filias y los goces torcidos, entre los que se contempla la pederastia, el incesto y la violación. La segunda meretriz se centra en los encantos abyectos, girando constantemente en torno a la deyección como delicatessen, hasta llegar a su ingesta, como ya tratamos al hablar del banquete.⁴⁰ La tercera meretriz los conduce por el mundo de la tortura física, para ocasionar heridas, amputaciones e incluso causar la muerte de los desgraciados muchachos. Los señores no dudan en poner en práctica cada uno de los argumentos, experimentando una ansiosa excitación.

En definitiva, la película muestra cómo el poder dispone de los cuerpos que gobierna, con autoritario antojo, con un control excesivo y criminal. Los límites aceptados socialmente se borran por completo, generando un tiempo dilatado que se convierte en un suplicio, para los jóvenes y para los espectadores.⁴¹ Aquí lo conflictivo es comprobar cómo el sufrimiento de unos se convierte en fuente de placer para otros, pero no otros cualesquiera, sino aquellos que esgrimen el privilegio de un gran poder. Su corrupción inmoral somete, retuerce y veja la inocencia y la belleza de unos adolescentes que son contemplados como meros objetos instrumentales para su regocijo cruel. Dice el Obispo, “nosotros quisiéramos matarte miles de veces, hasta los límites de la eternidad, si es que la eternidad tuviera límites” (Girmaldi y Pasolini, 1975), para que la orgía no termine nunca.

No queremos cerrar este subapartado sin antes ofrecer una visión contemporánea a este empleo exacerbado de la sexualidad, pero desde la visión femenina de Greta Alfaro (Pamplona, 1977). Nos referimos al proyecto *El cataclismo nos alcanzará impávidos*⁴² (2015), que incluye fotografías, una instalación de teléfonos móviles y una proyección de media hora. Nosotros nos vamos a centrar en la proyección. Una vez comienza el film, vemos una amplia estancia con diversas mesas repletas de víveres. Un gran bodegón, con alimentos crudos y cocinados, procedentes de la naturaleza salvaje y el cultivo. El estilo de la imagen recuerda al *Pronkstillevan*, el bodegón en la pintura holandesa barroca. Los comestibles se presentan con suntuosidad, lujo y ostensión. Poco a poco los planos se cierran para que podamos percibir la grandeza del copioso banquete. Todo permanece en un silencio inquietante, con una luz bien cuidada y un fondo oscuro. Como si los alimentos estuviesen esperando a los comensales. Una mano blanca, acaricia las pieles, con calma. La cámara se detiene en un primer plano de un racimo.

40__ Específicamente en el apartado 7.2 *¿Es la fiesta para todos?*, p. 254.

41__ La película, la última de su autor, se convierte en un gran escándalo, siendo censurada en varios países. El artículo de *El País*, “‘Saló’, la película maldita de Pasolini, estrenada en los cines comerciales españoles” (20 de mayo de 1980), hace una revisión de la censura que sufre la película desde su lanzamiento. Es más, el terrible asesinato del director, acaecido el 2 de noviembre de 1975, en principio se relaciona con el film.

42__ Este proyecto es el resultado de su estancia en la Academia Española en Roma, beca que disfruta entre 2014 y 2015. Para más información consultar <https://accademiaspagna.org/portfolio/greta-alfaro-yanguas/> (consultado el 27 de octubre de 2020).

En su *web site*, se pueden ver algunas imágenes del proyecto y dos teasers del film, en <http://gretaalfaro.com/work/elcataclismo/elcataclismo3.html> (consultado el 27 de octubre de 2020).

De pronto nos parece percibir una anomalía, un movimiento sutil e intermitente. En efecto, entre las uvas algo se esfuerza por asomar. Aunque en un principio nos resulta extraño y no reconocemos el objeto, pronto distinguimos la forma de un glande erecto. A partir de ahí, un hombre blanco,⁴³ desnudo, cuyo rostro siempre permanece oculto, boicotea sexualmente el convite. Emplea la boca de un pescado para practicarse una felación. Destroza una quiche con su pene rígido. Sodomiza un pavo asado. Todo a un ritmo lento, cadente, que se recrea en el ultraje.



Fig. 146a, 146b y 146c__ Greta Alfaro, *El cataclismo nos alcanzará impávidos*, 2015.

El título del proyecto toma su nombre de la frase de Horacio (Italia, 65-8 a. C.), “impavidum ferient ruinae”, que si atendemos al verso original, “*Si fractus illabatur orbis / impavidum ferient ruinae*”, podríamos traducir “si el mundo entero se desplomara en pedazos, las ruinas le alcanzarán impávido”, o como apunta Nacho París⁴⁴ (Valencia, 1963) en el texto que escribe sobre la obra de la artista, si destruimos la concisión latina, su sentido nos vendría a decir “Aunque, hecho pedazos, el mundo entero se desplome sobre él (el hombre justo) las ruinas le herirán sin hacer mella en su ánimo”. El sentido que le da París a esta frase casa a la perfección con el metraje que acabamos describir. La celebración de la abundancia nos dirige al dominio de un hombre que no sólo controla lo salvaje, sino también la capacidad productiva como resultado de un saber cultural. “El derroche, el gasto improductivo, como un comportamiento soberano, emancipado de su función, de cualquier interés utilitario, está tanto en la idea subversiva, como en la ostentación del lujo y en la perversión erótica.”, dice París (2015). El bodegón barroco profanado apunta a los modos en el que el hombre, que aquí puede leerse como la fuerza hegemónica del heteropatriarcado, actúa sobre la naturaleza. Y lo hace de forma impune. En el vídeo, escondidas al fondo, entre las sombras, aparecen dos mujeres que graban con sus móviles lo acaecido. Su inacción responde a un colapso que solo les permite registrar el acontecimiento desconcertante y violento.

43__ El intérprete es el actor porno gay Tim Kruger.

44__ El texto de Nacho París se titula *DÉPENSE, PRODUCCIÓN, DESEO Y CATÁSTROFE en torno a la diatriba de Greta Alfaro: El cataclismo nos alcanzará impávidos* (2015), y se aloja en la página web de la artista, en <http://gretaalfaro.com/texts/depense.html> (consultado el 27 de octubre de 2020). En él apunta que el verso de Horacio pertenece a *Odas III*, 3,7-8.

En su investigación sobre el barroco, y la doctrina del martirio que se firma en la Contrarreforma, Alfaro descubre que, según esta, el inmolado debe asumir el castigo y poner la otra mejilla. Esta indiferencia desempeñada durante el sacrificio, es el complemento necesario para la pervivencia y el ejercicio de un poder que se sostiene en la injusticia, la arbitrariedad y la ruda fuerza. Nacho París (2015) explica este hecho remitiendo a *L'érotisme (El erotismo, 1957)* de Georges Bataille (Francia, 1897-1962):

La moral de Sade, según Maurice Blanchot, «se funda en el hecho primario de la soledad absoluta. Sade lo dijo y repitió de todas las maneras; la naturaleza nos hizo nacer solos, no hay ningún tipo de relación entre un hombre y otro. Así pues, la única regla de conducta es que yo prefiera cuanto me afecta felizmente y que no me importe nada cuanto de mi preferencia pueda resultar perjudicial para el otro. El mayor dolor de los demás siempre cuenta menos que mi placer. No importa que tenga que comprar el más insignificante goce con un inaudito conjunto de fechorías, ya que el goce me halaga, está en mí, mientras el efecto del crimen no me afecta, está fuera de mí».

De esta forma podríamos explicar la distancia que se genera entre los hombres⁴⁵ y sus actos. Sean estos de la naturaleza que sean. Quizá la obra de Alfaro no se corresponda exactamente con la imagen mental que nos asalta cuando pensamos en una orgía, sin embargo, cuando observamos la definición de la palabra en la RAE encontramos en su primera acepción que se trata de un “Festín en el que se come y bebe inmoderadamente y se cometen otros excesos.” Tal vez a los académicos no les parezca adecuado definir cuál es el carácter de esos “excesos”, por eso eludan toda referencia a la sexualidad y se limiten a hablar de pasiones desenfrenadas. Por ello, la obra de Alfaro se ajusta a la idea de orgía, aunque retrate a un sólo hombre perpetrando su dominio sexual sobre toda una escenografía. Un éxtasis visual que perturba y pervierte. Así como Otto Muehl dispersa sus ideas sexuales en grupo, ejerciendo la soberanía invisible de su influencia sobre sus seguidores, o Hermann Nitsch convence a otros para realizar actos sexuales en público y poder así rasgar el velo represivo de la corrección burguesa. En todo ello se observa el modo en el que el poder se ejerce, de modo vertical. En la película de Pier Paolo Pasolini, la soberanía de una élite agrade los cuerpos, en un sometimiento sádico que solo confiere placer a quien impone su deseo y violencia. Un frenesí impetuoso que se vive de forma intensa, y que, sin duda, al menos para aquellos que habitan la cúspide de la jerarquía, se concibe como una gran fiesta, generando graves diferencias entre los que están dentro y los que están fuera, como en el relato de Edgar Allan Poe.

45__ En esta ocasión no caemos en un error sexista, la palabra “hombre” se acerca a lo que pretendemos enunciar, refiriéndonos con ello a un hombre blanco occidental heterosexual, el mismo que construye el uso universal del término para referirse a todo ser humano.

Las drogas

En este subapartado no pretendemos hacer un recorrido por las drogas y las consecuencias que estas nos despiertan, desde la euforia, la evasión y la inhibición, sino que trataremos de realizar un recorrido que nos sirva para definir un contexto, el de la fiesta, con un estado alterado de la percepción. Para ello nos fijaremos en la creación de una droga particular, el LSD, y los usos interesados que se le dan. A partir del descubrimiento de esta sustancia, dentro del ámbito de la farmacología, establecemos un análisis de cuáles han sido sus usos, sus abusos y sus secuelas en el mundo de la inteligencia militar. Luego veremos cómo el LSD es un elemento notorio en el desarrollo de la contracultura estadounidense, como vehículo que facilita una apertura de mente para conectar de otras formas con aquello que nos rodea, fomentando otros conocimientos y otras comprensiones. A continuación, nos centraremos en la banalización del consumo recreativo de las drogas en macrofiestas y raves, con el único objetivo de que el cuerpo aguante en una explotación individual del sí mismo con un fin festivo. Por último, de la mano de Carsten Höller, acabaremos este recorrido tratando otros tipos de experiencias sensoriales que conducen a un estado de percepción alterada.

Siguiendo estos propósitos, comenzamos definiendo qué es el LSD. El LSD, cuyas siglas significan dietilamida⁴⁶ de ácido lisérgico, siglas procedentes del alemán *Lyserg-säure-diethylamid*, es una sustancia química psicodélica conocida coloquialmente como ácido. En su estado puro, es un líquido inodoro, insípido y claro. Se puede consumir en estado líquido o en láminas, ingiriéndolo, depositándolo debajo de la lengua o mediante vía intramuscular o intravenosa. Sus efectos incluyen alucinaciones, sinestesia, percepción distorsionada del tiempo, disolución del ego, alteración de la percepción, la conciencia y los sentimientos.

Si atendemos a su historia, el LSD es sintetizado por primera vez en Suiza, en el año 1938, por el químico Albert Hofmann (Suiza, 1906-2008) a partir de la ergotamina.⁴⁷ Hofmann no descubre sus propiedades psicotrópicas hasta 1943, cuando por accidente se expone a una pequeña dosis, percibiendo imágenes fantásticas, formas y juegos de color caleidoscópicos.⁴⁸ Tres días después, el 19 de abril de 1943, para comprobar empíricamente las consecuencias en el organismo humano, de forma voluntaria toma una dosis más alta, unos 250 microgramos. Es así como descubre una sustancia de potencia superior a la de cualquier otra en su época. Al no sentirse bien, y debido a las restricciones de movilidad en coche impuestas en Suiza por la Segunda Guerra Mundial, le pide a un asistente que le acompañe a casa en bicicleta. Es por eso que este día, el 19 de abril, es conocido como el *Día de la bicicleta*. Allí, tras un episodio de paranoia extrema, después de unas horas, siente un placentero bienestar acompañado de visiones de colores vivos.

46__ Aunque la dietilamida es una palabra femenina, se ha optado por emplear, debido a su uso generalizado, la forma masculina.

47__ Molécula aislada del hongo que crece en el centeno.

48__ Sobre este descubrimiento se puede leer un artículo en la BBC, *La insólita historia tras el descubrimiento del LSD y qué tiene que ver con el día de la bicicleta*, en <https://bbc.com/mundo/noticias-39641382> (consultado el 29 de octubre de 2020).

A partir de este hallazgo, Hofmann analiza sus posibles propiedades terapéuticas. En 1947, los laboratorios Sandoz, actual Novartis, introducen la sustancia en el mercado como un medicamento, denominado Delysid, para uso psiquiátrico, con el propósito de tratar enfermedades mentales como la depresión, la esquizofrenia o la adicción. Si bien es cierto que las indicaciones del mismo apuntan al estudio experimental, sólo se administra a personas que asisten a la vez a una terapia psicoanalítica.

En 1953, Allen Dulles (EE.UU., 1893-1969), director de la CIA⁴⁹ (Agencia Central de Inteligencia) de Estados Unidos, en colaboración con el Cuerpo Químico de la Dirección de Operaciones Especiales del Ejército, comienza un programa especial, denominado proyecto MK-Ultra, para investigar las capacidades de la droga como potencial herramienta para el control mental, y así usarlo en interrogatorios y torturas, como sustancia que obliga a decir la verdad, o como posible arma en una contingente guerra química. De forma ilegal, realizan ensayos con estudiantes, militares y otros civiles sin el consentimiento ni el conocimiento de estos. Para ello emplean una red de instituciones, incluyendo universidades, hospitales, cárceles y compañías farmacéuticas, incluida Sandoz. Además de suministrarles LSD a estos sujetos, los aíslan, los someten a una privación total o parcial de sus sentidos,⁵⁰ los hipnotizan, incluso les administran otros psicotrópicos. El proyecto pasa a ser una cuestión de dominio público cuando en 1974 salta la noticia a primera plana al ser publicada por el New York Times. En 1975 se inicia una investigación, para tales efectos, el Senado crea el Comité Church (Comité Selecto del Senado de los Estados Unidos para el Estudio de las Operaciones Gubernamentales Respecto a las Actividades de Inteligencia) y la Comisión Rockefeller (Comisión presidencial acerca de las actividades de la CIA en Estados Unidos) con el objeto de indagar aquellos abusos cometidos por los servicios de inteligencia, reconociendo de este modo la veracidad de la noticia. El MK-Ultra se cancela en 1973 y Richard Helms (EE.UU., 1913-2002), director de la CIA por ese entonces, manda a destruir los registros, quedando solo una pequeña cantidad no representativa. Es este uno de los mayores escándalos de la administración estadounidense.⁵¹

La muerte más famosa de estos experimentos es la de Frank Olson (EE.UU., 1910-1953), un bioquímico que trabaja para el ejército. La noche del 28 de noviembre de 1953 salta desde el decimo tercer piso del Hotel Stalter de Nueva York. La plataforma Netflix produce una interesante docuficción⁵² por entregas, *Wormwood* (2017), en la que recrea dos tiempos. Los días previos a este acontecimiento en la vida de la familia Olson, justo cuando Frank dimite de su puesto como jefe de la operación experimental MK-Ultra, y entrevistas actuales, centradas principalmente en la figura de su hijo mayor, Eric, y la obsesión que mantiene hasta ese momento, con setenta años, por averiguar lo que le ocurrió aquella noche a su padre en la habitación de un hotel. La maestría con la que el director, Errol Morris (EE.UU., 1948), combina ambas líneas narrativas, saltando

49__ La CIA se crea en 1947 por orden del presidente Truman con la intención de frenar la expansión rusa en plena Guerra Fría.

50__ Lo que se denomina privación sensorial.

51__ Para la redacción de esta parte histórica nos ha servido de gran ayuda la entrada del Doctor y Catedrático de Biología Celular José Ramón Alonso (Valladolid, 1962), *La CIA y el LSD*, en su blog de neurociencia, en <https://jralonso.es/2013/11/12/la-cia-y-el-lsd/> (consultado el 29 de octubre de 2020).

52__ Género cinematográfico que intercala documental y ficción.

de una a otra, sobrecoge por las pocas respuestas que a día de hoy aún se tienen sobre el caso. No en vano, la serie se llama *wormwood* (ajenjo), haciendo un guiño al amargor que nos deja en el paladar tras su visionado. Cabe mencionar que la familia Olson recibe una compensación económica de 750.000 dólares por su pérdida⁵³ y las disculpas en persona del presidente Gerald Ford (EE.UU., 1913-2003), en el Despacho Oval de la Casa Blanca. Años después se dan cuenta que esta solo ha sido una maniobra para contentarlos y silenciarlos.

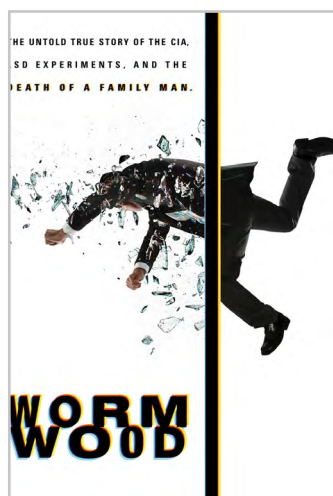


Fig. 147a, 147b y 147c__ Errol Morris, *Wormwood*, 2017.
Cartel, escena de ficción y escena de entrevista a Eric Olson.

Casos paralelos suceden en Canadá. La CIA emprende una colaboración con el psiquiatra Donald Ewen Cameron (Reino Unido-EE.UU, 1901-1967), con la aprobación del gobierno canadiense, para realizar experimentos con sujetos civiles. Hasta 1984 esta información no sale a la luz. Se tiene constancia de que experimentos similares ocurren en la misma época en el Reino Unido. Y también se habla de un acontecimiento en el pueblo francés Pont-Saint-Esprit. La noche del 16 de agosto de 1951, doscientas cincuenta personas sufren histeria colectiva, cinco de ellas fallecen, y en torno a cincuenta terminan ingresadas en una residencia psiquiátrica. Aquí lo curioso es que Olson se encuentra en el pueblo por esas fechas.⁵⁴ Son muchas las incógnitas que aún quedan por resolver, muchas las teorías conspiranoides que apuntan a estos crímenes antiéticos y su oscura perversidad.

53__ Aunque originalmente ellos solicitan 1.200.000 dólares.

54__ Para leer más sobre el caso, consultar el artículo de la BBC, *Acusan a la CIA de esparcir LSD en un pueblo de Francia* (24 agosto 2010), en https://bbc.com/mundo/internacional/2010/08/100824_franzia_cia_lsd_experimentos_hongo_az (consultado el 29 de octubre de 2020).

La droga como conocimiento

Si hemos iniciado el apartado relativo a las drogas con el LSD y los usos perniciosos que se le da en la operación MK-Ultra, a continuación damos un giro de ciento ochenta grados para observar cómo, en la década de los 60, el empleo del LSD sale del ámbito científico y se sumerge en el universo de las drogas como apertura hacia otro tipo de conocimiento.

Sabemos que en muchas culturas indígenas, a través de rituales chamánicos o procesos mediúmnicos, se emplean las drogas como un vehículo para expandir la percepción de la mente y obtener información, de carácter trascendental o espiritual, relevante para el desarrollo de la comunidad. Este tipo de conocimiento ha sido despreciado históricamente por la visión humanista occidental, por no resultar comprensivo dentro de los parámetros de la razón. Son muchas las actividades sensoriales que se pueden llevar a cabo para que nuestra percepción se desligue de sus mecanismos habituales y se abra a otros tipos de sensaciones cognitivas. Entre ellas destaca la excitación (que ofrecen los tambores y la danza), la privación sensorial (ya sea porque se permanece en una caverna durante días, no se bebe agua, o el cuerpo se expone al calor o al frío intenso) o el consumo de drogas psicotrópicas. Estos métodos conducen a los practicantes a una actividad cerebral que manifiesta aspectos de nuestra conciencia que habitualmente están reprimidos. En sí, todos ellos permiten visualizar el mundo desde otras perspectivas, generando otro tipo de cognición, la conciencia alterada. Una experiencia individual que anhela un fin colectivo, transpersonal y transcultural.⁵⁵ Lo curioso es comprobar cómo las drogas se emplean con un fin místico, y esto se produce de forma paralela en distintas sociedades del planeta. Es decir, los psicotrópicos se consumen como un posicionamiento político que crea disidencia. Es lo que sucede en el chamanismo, la brujería (cuya máxima celebración es el aquelarre) o los procesos mediúmnicos. Las drogas activan y estimulan una apertura mental que se expande a otras posibilidades de comprensión.

Cuando en la década de los 60 el LSD salta al ámbito público, se convierte en un factor clave para el surgimiento de la contracultura estadounidense, movimiento cultural antisistema que cuestiona y repiensa los valores y normas sociales de la vida norteamericana. A partir del artículo del investigador Scott Stephenson (EE.UU.), *LSD and the American Counterculture: Comrades in the Psychedelic Quest (LSD y la Contracultura Americana: Camaradas en la búsqueda psicodélica, 2014)* esbozamos una breve cartografía de este momento histórico, donde el foco se pone en la libertad individual. Frente a los terribles acontecimientos que suponen la Guerra Fría, la Guerra de Vietnam, los ensayos nucleares y la segregación racial, nace una nueva ola crítica que exige el derecho a la libertad de expresión y el derecho de reunión, poniendo especial atención en los derechos de las minorías, las mujeres, los grupos raciales, los homosexuales, y asumiendo una concienciación sobre los efectos negativos de la industrialización sobre

55__ Citado por el investigador Michael James Winkelman (EE.UU., 1946-1999) en *Los estados alterados de la conciencia y la naturaleza humana*, una conferencia ofrecida el 24 de noviembre de 2015 en el IIC-Museo – UABC (Instituto de Investigaciones Culturales-Museo – UABC, Baja California, México). Se puede ver en <https://youtube.com/watch?v=xV8wzTR-JzNc> (consultado el 14 de noviembre de 2020).

el medioambiente. Se define de este modo una época llena de protestas por un mundo mejor.⁵⁶ Esta revolución juvenil estima que para cambiar la sociedad es necesario operar fuera de sus normas. Las movilizaciones contra *establishment* reivindican y aspiran a conseguir un planeta de justicia social y ecológica.

En este entorno, Stephenson explica que el alto empleo de drogas legales⁵⁷ como el tabaco, el alcohol, las benzodiazepinas, las anfetaminas y especialmente el consumo entre los más jóvenes de LSD, que pasa del ámbito farmacológico al ocio, supone un impacto crucial para el desarrollo de la contracultura. Los sentimientos que despierta el ácido, de conexión profunda con la naturaleza, con el universo y con otras personas, de gran euforia, embelesamiento y fascinación, sumados a su poder alucinógeno, son fundamentales para liderar la experiencia psicodélica del movimiento *hippie*. De forma masiva se ingiere la sustancia para redimir las ataduras mentales y ampliar la psique hacia un territorio inexplorado que aporta otro tipo de sabiduría, otra manera de ver las cosas, con un cariz novedoso e inclusivo. Esta alteración de la realidad alienta a cuestionarla y repensarla, derribando muros para desplegar una creatividad sin límites. De hecho, destacados artistas de la época defienden públicamente los beneficios del fármaco, para expandir sus sentidos. La influencia que ejerce el LSD sobre las mentes de los creadores se percibe en las ideas, los símbolos, la moda y la música. La estética se tiñe de un estado inducido por las drogas, con colores llamativos, patrones enrevesados y confusos, y sonidos próximos al rock. En este contexto, las fiestas, el campus, la comuna, se convierten en lugares donde percibir un sentido de comunidad. Un espacio de seguridad donde uno puede permanecer en los territorios de la felicidad y el amor. Es este un tiempo lleno de optimismo, donde se piensa que otra vida es posible.

El consumo abusivo supone la prohibición y posterior ilegalización del LSD en 1966, retirándose incluso de su uso clínico. La Convención de Naciones Unidas sobre Sustancias Psicotrópicas pide su prohibición a nivel mundial en 1971. Iniciados los 70, se advierte que la utopía se desvanece. Los jóvenes son conscientes de que, aunque su lucha tiene una repercusión política, es imposible derrocar al sistema, no pueden tener una repercusión directa sobre la vida global, solo les queda enfocarse en sí mismos, de ahí que finalmente opten por evadirse a través del LSD. Esta no es una sustancia especialmente adictiva, debido a que su consumo reiterado disminuye sus efectos, aunque se suban las dosis,⁵⁸ pero sí es un psicotrópico de larga duración, quizás excesiva. Justo por estos motivos, se convierte en una puerta para el consumo de otro tipo de drogas cuyos efectos duran menos, como la heroína o la metanfetamina, aunque son mucho más fuertes, destructivas, y adictivas, con consecuencias fatídicas para la salud, logrando que parte de una generación se pierda en un camino de autoconocimiento que produce, de forma paralela, autodestrucción. Esto se hace visible incluso en las pérdidas de músicos como Jimi Hendrix (EE.UU.-Reino Unido, 1942-1970, sobredosis de barbitúricos), Janis Joplin (EE.UU., 1943-1970, sobredosis de heroína), Jim Morrison

56__ Como eco de los acontecimientos de Mayo del 68 francés, que ya vimos en el capítulo 2, *Escribir como práctica artística*, subapartado 2.1.3 *El grafiti*, p. 69.

57__ Aunque para este estudio no es relevante, sí resulta esencial que mencionemos cómo el consumo masivo de una droga ilegal como la marihuana es igual de significativo que el resto de drogas legales.

58__ Para sufrir una sobredosis de LSD hace falta ingerir una proporción exageradamente elevada.

(EE.UU.-Francia, 1943-1971, causas no explicadas).⁵⁹ Un ejemplo de este túnel oscuro en el que se torna el viaje hacia el conocimiento es el libro de Hunter S. Thompson (EE. UU., 1937-2005) *Fear and Loathing in Las Vegas*⁶⁰ (*Miedo y Asco en las Vegas*, 1972), en el cual relata, mediante dos personajes que deambulan por la ciudad de los casinos con una maleta llena de drogas, los excesos de la contracultura. Estos personajes, totalmente dopados, arrojan una mirada irreverente, agria y frenética contra las convenciones del Sueño Americano. La deformación de la realidad que atraviesan sirve para trazar un retrato de la superficialidad, el consumismo y el abuso que se vive en Estados Unidos y al que ellos se oponen.

59__ La versión oficial es que muere por un infarto de miocardio, pero el caso queda suspendido por un halo de especulación y misterio debido a las irregularidades que se cometen cuando hallan su cuerpo en París.

60__ Al respecto, el director Terry Gilliam (EE.UU., 1940) adapta cinematográficamente esta obra con los actores Johnny Depp (EE.UU., 1963) y Benicio del Toro (Puerto Rico, 1967) en 1998.

La banalización de la droga

Durante tres décadas el LSD tiene un gran impacto en la sociedad, en el mundo científico y en los movimientos sociales emergentes, apuntando a los abusos, los excesos y las corrupciones a las que está ligado. A través de los años, se han puesto de moda unas drogas por encima de otras, indicando según su consumo los problemas de cada contexto. Aquí nos interesa la banalización del consumo recreativo, cuando las drogas se toman como mera evasión o para alcanzar una excitación mayor que permita aguantar la fiesta durante días, lejos de cualquier fin místico o terapéutico.

Si nos fijamos en las macrofiestas de la década de los 90, encontramos que estas se desarrollan como un espacio de acercamiento y afinidad, donde los cuerpos se mueven a un mismo ritmo en un entorno poco iluminado donde el gesto individual y personal se diluye en la masa para convertirse en un punto de energía que mantiene el cuerpo del baile vivo. Sobre estos eventos, Martínez Oliva (2001, p. 328) hace una lectura en la cual percibe una forma de control más, comprendiendo que en ellos se genera una sensación de falsa comunidad, puesto que los sujetos no están sino ensimismados en sus islas, luchando por un trozo de espacio donde poder agitar sus extremidades. Para él, la cultura juvenil de las raves de los años 90 no se aproxima en absoluto a lo dionisíaco. No se genera comunión con los otros a través de la música *techno* ni con las drogas de diseño, al contrario, los individuos se alienan y los cuerpos padecen una explotación brutal, como síntoma de las sociedades de la sobreproducción, donde para desconectar es necesario seguir desarrollando más y más movimiento.

En este contexto, presentamos la fotografía *Union Rave* (1995) de Andreas Gursky (Alemania, 1955). En ella, cientos de jóvenes levantan los brazos en lo que, por el humo que surge en el lado izquierdo y por el cuerpo de espaldas que se ve en la parte inferior, parece un macro-concierto. Gursky consigue, pese a la oscuridad, que los espectadores se conviertan en masa visual, en un mar de cabezas y brazos, como una superficie abigarrada e informe. Aunque con la precisión suficiente como para que nos podamos fijar en cada uno de los rostros y expresiones, atendiendo a la espontaneidad del instante. Esta imagen nos recuerda a los cuadros de Moneiba Lemes, salvo que, con la atención adecuada, la individualidad emerge. En su estudio, Martínez Oliva se cuestiona nuestra forma de disfrutar del ocio, señalando incluso que nuestro tiempo libre, por mucho que se enfoque hacia una actividad anárquica, es preso de un poder fuertemente estructurado y jerarquizado (1991, p. 329-330). Con ello sugiere que nuestras conductas, nuestros patrones de comportamiento, están tan normativizados que solo somos capaces de reproducir lo que vemos, especialmente cuando nuestra reproducción pretende ser una revolución contra el sistema. En conclusión, podemos determinar que la fiesta con drogas es un bálsamo con el que nos engañan.

Esta idea nos resulta inmensamente atractiva, porque se vehicula con una concepción del poder, como espacio de dominio y opresión, donde quedan claras cuáles son las formas en las que debemos comportarnos, y los modos en los que hemos de saltarnos las normas.



Fig. 148__ Andreas Gursky, *Union Rave*, 1995.

Otras percepciones



Fig. 149__ Carsten Höller,
*Upside Down Mushroom
Room*, 2000.



Fig. 150__ Carsten Höller,
Test Side, 2007.

Si un artista ha retratado los efectos de las drogas, creando ambientes que tergiversan la captación de la realidad, ese es Carsten Höller (Bélgica, 1961). Lo importante en las instalaciones de este creador es que el espectador es el sujeto de una experiencia sensorial inmersiva que altera su percepción física y psicológica. Se convierte en figura protagonista, entendiendo que la obra no es la materialidad que construye el objeto, sino la impresión que deja este objeto en el cerebro del usuario. Las piezas interactivas de Höller suponen una sobrecarga sensorial para el visitante, ocasionándole una sensación que oscila entre la alucinación, el mareo, la ansiedad y la fuga. El autor belga se sirve de juegos de luces, juegos de espejos y reflejos, hongos gigantes,⁶¹ objetos y salas giratorias, toboganes,⁶² atracciones de velocidad alterada, tanques de aislamiento sensorial. Sus propuestas son estímulos surrealistas, o paradójicos, que inducen al engaño, la ceguera, la ilusión o la desorientación. La exposición se convierte en un laboratorio donde experimentar y descubrir cuál es la respuesta fisiológica de cada individuo frente a una situación insólita. De ahí que Höller suela decir que la suya es una investigación en torno a las emociones humanas, puesto que considera que la realidad es un cómputo de valoraciones culturales que pueden ser fácilmente modificables por la acción del ser humano. Su obra es producto de este razonamiento, tratando de rasgar eso que de forma imprecisa llamamos lo real. Un ejemplo sencillo de esto son sus *Upside-down Goggles* (Gafas del revés, 1994), unas gafas que muestran por un sistema de espejos, a quien las usa, una visión del revés de todo lo que se halla frente a él.

De su extensa producción vamos a centrarnos en la única exposición individual que ha realizado en España para, a partir del análisis de varias obras, presentar la sensación que causa. El Centro Botín (Santander) abre su nueva sede en junio de 2017 con la muestra *Carsten Höller: Y*. Aunque el título de la exposición parezca sencillo, apunta a una amalgama de experiencias que se suman, dejando un poso sensaciones en el espectador. Y es una instalación que se presenta en la Biennale di Venezia de 2003. La pieza, situada en la entrada de la sala del centro santanderino, consiste en una plataforma con forma de corredor que se bifurca en dos, perfilando una "Y". Según aparece en el texto de la web del Centro Botín, "la ípsilon griega, se la conoce como la letra de Pitágoras, pues el filósofo y matemático griego la utilizó como divisa del camino hacia la virtud o hacia el vicio."⁶³ Aquí Höller apunta a una elección por parte del espectador. Si se dirige a la izquierda verá un ala de la exposición, si escoge la

61__ Destacable es su *Upside Down Mushroom Room* (*Habitación de setas del revés*, 2000) en la Fondazione Frada (Milán).

62__ Fundamental es su *Test Side* en la Tate Modern (Londres). Cinco toboganes instalados en el Turbine Hall del centro, del 10 de octubre de 2006 al 15 de abril de 2007, por los que el espectador experimenta un viaje deslizante. Aunque desde fuera se puede apreciar los mecanismos de la propuesta, el artista apunta a la experiencia interior del usuario como algo único.

63__ Este texto de sala se puede leer en su totalidad en <https://centrobotin.org/exposicion/carsten-holler-y/> (consultado el 12 de octubre de 2020).

derecha, continuará su visita por otra. Aquí el recorrido se divide en dos,⁶⁴ afectando la experiencia total de la muestra desde el principio. No hay un camino único, ni dirigido. Desde el primer instante, el espectador ha de optar entre varias alternativas. Solo que esta decisión no resulta fácil de tomar porque, mientras se desplaza por el corredor, camina bajo una hilera de estructuras circulares repletas de bombillas que centellean de forma intermitente, perfilando una espiral que se extiende por el pasillo. Justo en frente de la bifurcación, se sitúa un espejo formando una esquina de 90 grados opuesta a la dirección que traza la división del pasillo. Esto favorece la reflexión y duplicación del efecto psicodélico que ya genera la pieza.

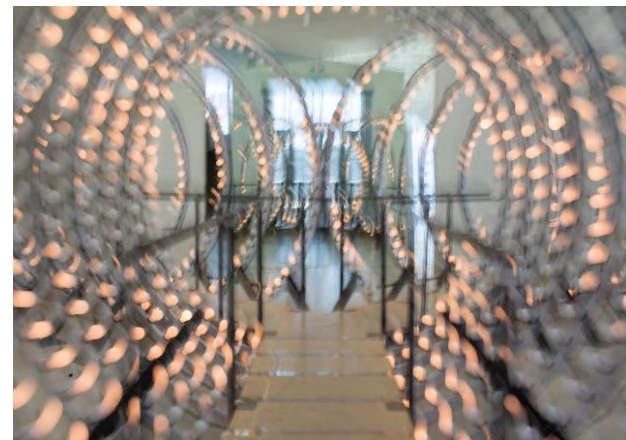


Fig. 151a y 151b__ Carsten Höller, Y, 2003.

A partir de aquí, nos encontramos trece obras que juegan con las formas y con la luz.⁶⁵ No nos detendremos en todas las piezas, solo en algunas que nos ayuden a explicar la impresión postrera que produce una exposición de Carsten Höller. Por ejemplo, una vez pasamos *Light Corridor (Pasillo de luz, 2016)*, un pasillo construido con dos superficies blancas de grandes dimensiones que se iluminan con bombillas que destellan a una frecuencia de 7,8 Hz,⁶⁶ nos adentramos en *Seven Sliding Doors (Siete puertas correderas, 2016)*, una estructura arquitectónica que consisten en una sucesión de puertas automáticas construidas con un material reflectante. Instaladas a distancias equidistantes, según avanzamos, cada apertura nos conduce a un espacio exactamente igual, consiguiendo una sensación desconcertante en la que se nos induce a pensar que pese a trasladarnos, estamos entrando continuamente en el mismo espacio, como si este no tuviese fin. Tras pasar por formas que gravitan en precario equilibrio, ambientes con

64__ Cabe mencionar que en Y no se puede retroceder. Una vez se escoge una vía, no se puede dar marcha atrás.

65__ Un recorrido virtual de la exposición se puede realizar en https://centrobotin.org/tour_virtual/holler/index.php?_ga=2.63556904.628929046.1601651275-1715897106.1601651275 (consultado el 12 de octubre de 2020).

66__ Este destello luminoso también se emplea en 7.8 Hz (2017), una intervención en el alumbrado público del parque del Centro Botín, visible solo de noche. Esta frecuencia, conocida como «Resonancia Schumann», se emplea habitualmente en la sincronización de las ondas cerebrales para estimular los niveles de crecimiento de las hormonas humanas y el flujo de sangre en el cerebro, provocando con ello un profundo estado de consciencia. Texto extraído de https://centrobotin.org/recorrido_pieza/78-hz/ (consultado el 12 de octubre de 2020).

ondas luminosas, espejos, esculturas que se mueven a nuestros pies, como última parada encontramos *Pill Clock (Reloj-píldora, 2011-2015)*. Esta instalación consiste en un agujero en el techo por el cual cae, cada tres segundos, una píldora blanca. Las píldoras se amontonan en el suelo formando una montaña escultórica. El visitante es interpelado a consumir uno de estos comprimidos, desconociendo su contenido. Si el público lo ingiere, cuando salga de la sala, se dará cuenta que está ligeramente mareado. Esta es la impresión habitual al ver una exposición de Höller, solo que el artista trabaja una vez más con la confusión, para que el espectador se pregunte si ha sido la ingesta de un producto químico lo que le ha producido cierta indisposición o, por el contrario, ha sido la exposición a un conjunto de prominentes estímulos para la actividad cerebral. Con esta descripción, no cabe duda de que la obra es la sensación que habita al espectador al interactuar con cada una de las interfaces que se le presentan.

A través de este recorrido, hemos comprobado cómo las drogas se mueven en un amplio espectro que recorre la historia de la cultura para abarcar distintos acercamientos. En primer lugar, desde un posicionamiento religioso, donde las drogas son usadas por los individuos como un acceso a nuevas vías de conocimiento, desde los chamanes y los aquelarres a la contracultura estadounidense. En segundo lugar, como elemento cultural bélico. En tercer lugar, como remedio curativo dentro de las ramas de la farmacología y la medicina. Y en cuarto lugar, como uso recreativo que supone una banalización social a manos de un control político. Los escenarios a ser abordados parecen multiplicarse, como también lo hacen los efectos sobre cada uno de sus usuarios. A través del análisis de la fotografía de Andreas Gursky, que retrata un macro-concierto donde sus sujetos están alineados, y las sensaciones alucinatorias que despiertan las obras de Carsten Höller hemos realizado una aproximación al mundo de los psicotrópicos para comprender que incluso en su evasión perdura el control de unos sistemas de poder. Una mano invisible que maneja los hilos de nuestro entretenimiento anárquico en el caso de Gursky, y una interfaz que ha creado un artista para conseguir emociones alteradas, en contra de lo que como espectadores podemos esperar de una pieza cualquiera, afectando nuestra percepción de forma involuntaria tras su visionado, en el caso de la obra de Höller.



Fig. 152__ Carsten Höller, *Pill Clock*, 2011-2015.

7.2.2 La fiesta como espacio distópico

A través de estos relatos perversos, de excesos fruto del sexo en grupo o de los empleos malintencionados de las drogas, perfilamos un escenario distópico donde la fiesta se trunca para convertirse en un espacio incierto, desdibujado, que más que satisfacer, parece torcer la experiencia de lo común hacia la inquietud, el desasosiego y la nerviosidad. El término distopía lo empleamos aquí como antónimo de la promesa de un bienestar, colmado de diversión y felicidad sin comparaciones, para dislocarse y mostrar el cataclismo de la sociedad. Las expectativas y las pretensiones ceden ante un terreno movedizo que no se corresponde con el momento anhelado. No hay lugar para una colectividad idealizada. Cuando Otto Muehl pervierte el concepto de comuna con el propósito de satisfacer sus deseos individuales, llegando incluso al encuentro sexual forzado, o cuando las posibilidades del LSD se convierten en un mal viaje, conducido por los macabros intereses de las compañías farmacéuticas, la inteligencia gubernamental o el ejército estadounidense, toda la fuerza subversiva de estas prácticas disidentes quedan eclipsadas. Incluso los jóvenes de la contracultura estadounidense caen en un aislamiento de la realidad, afectados por los psicotrópicos, como única vía de escape. La fiesta se convierte con estas visiones en un ambiente oscuro donde es fácil resbalar. Si recordamos los globos de *Half the air in a given space* [Fig. 140] de Martin Creed, el ímpetu de aquello que nos agrada llega a asfixiar todo lo que se encuentra a su alrededor.

Por eso, la fiesta, como exaltación y acopio de sentimientos, es un lugar fantástico para generar narrativas distópicas. Para verter sobre su candoroso contexto un elemento disruptivo que tuerce lo que esperamos de ella. De esto se han servido muchos largometrajes. Aquí destacamos dos. *Festen* (*Celebración*, 1998) es conocida por ser la primera película de Dogma 95.⁶⁷ Dirigida por Thomas Vinterberg (Dinamarca, 1969), el film cuenta cómo en la fiesta del sexagésimo cumpleaños de un hombre respetado, su hijo mayor se afana por romper con el silencio que le ha causado tanto sufrimiento psicológico a lo largo de toda su vida y revelar el modo en el que su padre abusó de él siendo un niño. Aquí la celebración se desmorona ante un secreto terrible. Se percibe en ella el escenario ideal para causar daño, pero, ante todo, se atisba como espacio en el que hay que mantener una apariencia risueña y afable ante los demás. Cuando este esfuerzo se presenta como infranqueable y fingir ya no es posible, solo queda lugar para la crisis nerviosa, el miedo, la angustia y la histeria. Por otro lado, es pertinente mencionar la película del danés Lars von Trier (Dinamarca, 1956), *Melancholia* (*Melancolía*, 2011). Esta historia fragmentada en dos partes, comienza con una boda cuyo convite gradualmente se eclipsa por las dudas de la novia, Justine, quien



Fig. 153a, 153b y 153c___
Thomas Vinterberg,
Festen, 1998.
Cartel y escenas del film.

67___ Movimiento cinematográfico de vanguardia que inician los cineastas daneses Lars von Trier y Thomas Vinterberg. Bajo un estricto compendio de normas, estos directores tratan de realizar películas con una economía de medios, poniendo los acentos en la verosimilitud de lo grabado, siendo este material producto crudo del aquí y ahora, evitando toda pre y post producción.

no soporta la vida que le rodea, la enemistad no resuelta entre sus padres, la falta de comprensión de aquellos que la aman, los despotismos de su jefe, ni tan siquiera sabe si el matrimonio como enlace tiene sentido para ella. Esta es la narración de una espiral destructiva que encenega su visión de futuro, manchando de forma permanente el que dicen ha de ser el día más feliz de su vida.



Fig. 154a, 154b, 154c y 154d__ Lars von Trier, *Melancholia*, 2011.
Cartel y escenas de la película

En estos dos relatos, la fiesta se convierte en un escenario perfecto para mostrar las penurias y desconuelos de unos personajes que no están abiertos a la alegría de la celebración, porque titubean seriamente sobre la adecuación de esta. En ellos se vislumbra una lucha por otro tipo de comportamiento social, en el que ahora no encajan, porque están hastiados por un sometimiento soterrado, un yugo que les oprime de forma invisible y con el que ya no están dispuestos a andar más lejos, rompiendo las normas sociales de lo aceptable y lo apropiado.

Llegados a este punto, nos preguntamos qué es lo apropiado en una fiesta. O quizás debamos de redirigir la pregunta y cuestionarnos qué oculta la fiesta. A continuación mostramos tres casos de estudio donde la celebración se convierte en una excusa para consolidar el sometimiento de unos sobre otros. Ya sea porque exige una conducta determinada o porque para que unos beban tranquilamente se requiere que una clase trabajadora sirva las copas de champán. Este ejemplo sencillo solo aspira a retratar una realidad. Los casos tratados en adelante apuntan de forma más sutil a cómo se producen estas, llamémoslas, violencias, donde la fiesta no es para todos.

Una pieza que nos llama poderosamente la atención es *3 personas remuneradas para permanecer tumbadas en el interior de 3 cajas durante una fiesta* obra del artista español Santiago Sierra (Madrid, 1966), de quien también hablaremos más adelante.⁶⁸ En noviembre de 2000, en la Bienal de la Habana, Sierra contrata a tres mujeres jóvenes para que permanezcan en el interior de tres cajas durante la duración de una fiesta. Los invitados, trabajadores de la comunidad artística, desconocen esta circunstancia, no percibiendo en ningún momento extrañeza alguna. Es más, emplean las cajas como asiento. Si le preguntásemos a Sierra, ¿es la fiesta para todos?, su respuesta quedaría bastante clara. No. De hecho, considera que "no hay nada que celebrar" (en Rossi, 2005, p. 84).

68__ Más concretamente en el próximo apartado, 7.3 *La exclusión*, p. 298.

Para Sierra, el sistema capitalista en general y el mundo del arte en concreto, perfilan “una fiesta constante a la que no hemos invitado al vecino, además de haberle robado las cervezas y la novia.” (en Rossi, 2005, p. 85). Apunta con ello a una fiesta privada a la que pocos tienen acceso. Con una acción sencilla, subraya la invisibilidad y el infortunio de aquellos que ocupan las posiciones más bajas de las clases sociales, constreñidos a la distancia que mantienen las élites, aunque estén presentes en sus ambientes, aunque recaiga sobre sus cuerpos trabajadores el peso de la comodidad de los más poderosos. Con esta performance, iniciamos un relato donde la fiesta se tuerce, no resulta horizontal para todos, al contrario, dibuja un paisaje donde el disfrute de unos descansa en la dominación de los otros.



Fig. 155a y 155b__ Santiago Sierra,

3 personas remuneradas para permanecer tumbadas en el interior de 3 cajas durante una fiesta, 2000.

Este vínculo aplastante no siempre se ejerce con consciencia. De esto nos habla la pieza que el artista Cyprien Gaillard (París, 1980) crea para el KW Institute for Contemporary Art (Berlín), *Recovery of discovery (Recuperación del descubrimiento, 2011)*, una instalación que presenta una estructura piramidal hecha de 72.000 botellas de cerveza. Volvemos al empleo de la droga, pero en esta ocasión para hablar de otros efectos que no se vinculan exclusivamente con la embriaguez. La cerveza Efes, compañía cervecera oriunda de Turquía, es muy popular en Alemania. Si nos remitimos al nombre “Efes”, descubrimos que este procede de Éfeso, antigua ciudad griega situada en la actual Turquía y famosa por su Templo de Artemisa. A día de hoy, de esta ciudad, solo quedan ruinas. Gaillard asocia las ruinas de Éfeso con las de Pérgamo.⁶⁹ En la década de 1880, el Altar de Pérgamo fue expoliado de la antigua ciudadela y trasladado a Berlín, donde actualmente se exhibe en el Pergamonmuseum (Museo de Pérgamo), en el complejo conocido como el Museumsinsel (Isla de los Museos). Al construir la instalación piramidal con material turco, Gaillard apunta a la reconstrucción de una expoliación. El producto turco se convierte en bloque para erigir un nuevo monumento que el público berlinés consume sin miramientos. El día de la inauguración, una aglomeración de jó-

69__ De Pérgamo también se mantienen sus ruinas, aunque en los cimientos de la parte baja de la ciudad se erige la actual metrópolis de Bergama (Turquía).

venes se congrega en la sala de exposiciones para beber los botellines sin costos. La construcción se inunda con un gran bullicio. No hay música que acompañe o amenice el momento, aunque eso no impide que la multitud se sitúe animadamente alrededor y encima de las cajas, ocupando el espacio por completo, para consumir, literalmente, esta obra de arte. El éxito de la inauguración deja tras de sí un escenario dantesco de desorden y suciedad. El minimalismo original de la obra se pervierte y solo queda una destrucción sin escrúpulos. Botellas vacías y cajas rasgadas lo colman todo. De esta manera Gaillard habla de la poca, o nula, consciencia que poseen los habitantes de una nación frente a la historia de la que son herederos. El expolio no tiene justificación alguna. Todo robo alegando una preservación, implica la muerte de lo robado. Una vez se reubica el monumento en otro contexto, su sentido, como experiencia cultural, desaparece, reduciendo su existencia a mero objeto de consumo, como vestigio de lo conquistado, que apenas deja un vago recuerdo, como una mañana de resaca.



Fig. 156a, 156b y 156c__ Cyprien Gaillard, *Recovery of discovery*, 2011.

Esta apropiación, como la de los frisos del Partenón, es claramente europea, centralista, universalista y heteropatriarcal. Gaillard enarbola una sólida crítica que sin embargo se torna en un inesperado evento festivo. Pese a la carencia de motivos musicales, el consumo se perpetra con un tono distendido y frívolo, convirtiéndose en punto de encuentro para beber, y para, posiblemente, luego salir de discoteca. Pocos de los presentes se plantea qué sentido tiene todo ello, ni cuáles son los efectos de sus acciones. Desconociendo que su papel activo como espectador, como copartícipe del acontecimiento, es fundamental para revelar los modos en los que operamos desde occidente. La despreocupación de los berlineses, centrados exclusivamente en su divertimento personal, ignorando los sentidos y significados de aquello que está bajo sus pies, tan solo es un signo de una conducta egocéntrica, superficial, indolente y abusiva.

En esta pieza de Gaillard y la de Sierra se vislumbran dos esferas diferenciadas. Las de aquellos que ejercen sin saberlo un poder sobre los que quedan sepultados físicamente o simbólicamente bajo su peso. Dos maneras de visibilizar los que están arriba y los que están abajo, aunque estos últimos no sean tan evidentes. En ello se percibe un ejercicio de dominación y avasallamiento, donde un mundo se aprovecha vorazmente del otro, con un tono ligero e insustancial. Un tono festivo que solo subraya que para que unos se lo puedan pasar bien, los otros han de servir a su propósito desde la invisibilidad.

Gaillard, además, aduce a una fiesta que destruye las cargas históricas y contextuales de los símbolos de los otros, aquellos que son ajenos al poder, reduciendo los mismos a los restos de una civilización. En esta línea también se mueven Goldschmied & Chiari⁷⁰ cuando producen *Dove andiamo a ballare questa será? (¿Dónde vamos a bailar esta noche?, 2015)*, para el Museo d'Arte Moderna e Contemporánea di Bolzano (MUSEION, Bolzano, Italia). Esta ambientación consiste en los residuos que deja una fiesta tras de sí. Botellas vacías, copas, cajetillas de tabaco, una bola disco, un tacón, confeti, banderines, serpentinas y otros elementos se muestran esparcidos por el suelo, como huellas de un evento que ha acontecido previamente, sin la presencia del espectador. Como cuentan las artistas en su página web,⁷¹ este final de fiesta es una metáfora de la década de los 80 en Italia. Un período de consumismo, especulación financiera e inicios de la televisión comercial. Lo que las artistas denominan una *era de abundancia*, coronada por noches de celebración, hedonismo y vicio. Como ejemplo de esto que retratan, las creadoras toman prestado el título de una guía que el político y ministro de Relaciones Exteriores, Gianni De Michelis (Venecia, 1940-2019) publica en 1988. En ella Michelis establece un mapeo de los clubes nocturnos del país italiano. En el análisis que establecen Goldschmied & Chiari, la fiesta se extiende a lo largo de una década, convirtiéndose en un capítulo corrupto y vergonzoso de la historia de Italia, al punto que un reputado ministro publica sin apocamiento sus experiencias en la noche, y del que ahora solo quedan sus lamentables restos, como una resaca que aun llega a nuestros días.

La fiesta, por tanto, no es un espacio al que estemos invitados. Ha ocurrido antes de nuestra llegada, y para nosotros ya no queda nada, tan siquiera la imaginación para reconstruir lo que fue. Quizá, lo único que nos queda es limpiarla, como dos días después de la inauguración hace una de las profesionales de la limpieza del centro.⁷² Aunque este gesto jocoso se convierte en el hazmerreír social de la opinión pública sobre el arte contemporáneo, sin embargo, apunta a una solución muy sensata, limpiar lo anterior para reiniciar lo nuevo. Aquí debemos profundizar en esta idea de limpieza, como acción liberadora de políticas inmorales, donde se analiza y exige explicaciones a los responsables del desenfreno, para a partir de lo aprendido establecer algo nuevo. No obstante, esta es una visión demasiado optimista. A los pocos días la instalación vuelve a estar montada, para señalar aquello que aún no se ha higienizado.

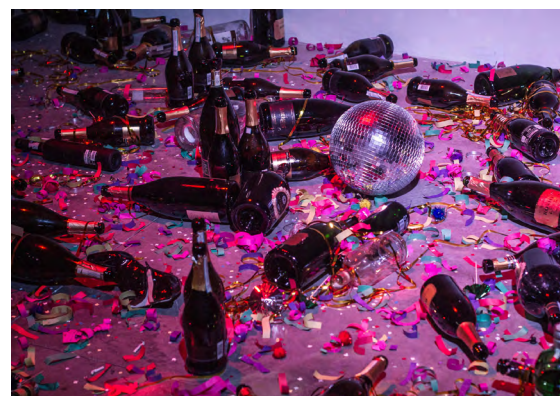


Fig. 157a y 157b__ Goldschmied & Chiari,
Dove andiamo a ballare questa será?,
2015.

70__ Pareja de artistas tras la que se encuentran Sara Goldschmied (Italia, 1975) y Eleonora Chiari (Italia 1971).

71__ Información extraída de <https://goldiechiari.wordpress.com/2015/10/28/museion-bolzano-the-artwork-by-goldschmied-chiari-has-now-been-fully-reinstalled/> (consultado el 29 de octubre de 2020).

72__ Al respecto leer el artículo *Una limpiadora tira a la basura una obra de arte vanguardista en Italia* (El Mundo, 2015).

Las tres propuestas que hemos visto, presentan la fiesta como un espacio donde no todo el mundo está invitado. Subrayamos esta idea porque a ella volveremos. Digamos que se visualiza una élite que comete abusos, en un ambiente de celebración y despilfarro al que solo asisten aquellos que pertenecen a un círculo de poder. El resto se quedan fuera, ignorantes de lo que ocurre. No tienen derecho a disfrutar de la abundancia ni del derroche, posiblemente porque estos corren a su cargo.

En este territorio donde la fiesta da la espalda a un grupo de la sociedad, para que otro se lucre, quizás solo nos quede la alternativa de aislarnos y crearnos nuestra propia velada. Esto es lo que Georgina Starr (Reino Unido, 1968) realiza en 1995 con *The Party (La fiesta)*, una videoinstalación en la cual construye una ficción a través de un vídeo de 25 minutos.⁷³ En el metraje Starr encarna el personaje de una joven que ha sido abandonada por el chico que le gusta. Ante esta situación decide montarse una fiesta para ella sola. Un espacio de libertad, en el que, a salvo de las miradas de los otros, puede escuchar la música que desea, vestir como desea, beber cuanto desea y bailar como desea.

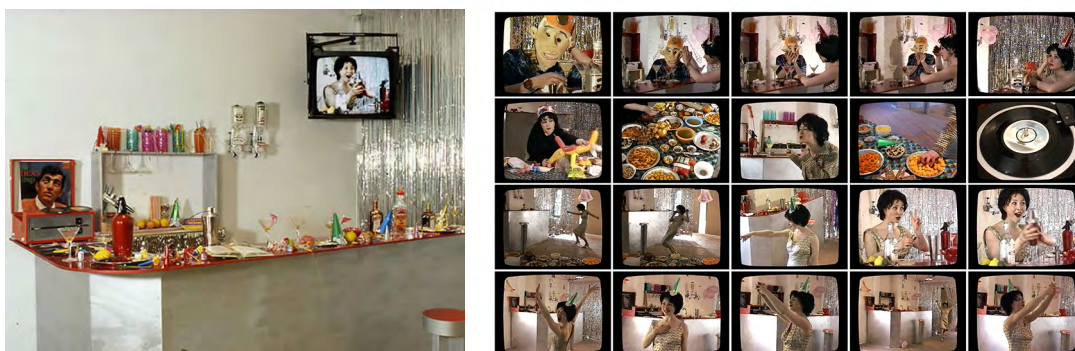


Fig. 158a y 158b__ Georgina Starr, *The Party*, 1995. Instalación y vídeo.

La instalación de Starr se construye con la misma barra de bar de color rojo que aparece en el film, junto con los supuestos restos de la fiesta a la que hace referencia el título. En lo alto de la pared, en un monitor, se proyecta el vídeo, con una estética pobre y un vestido de baile de graduación de fin de curso de los años sesenta. Es como si Starr tomase la conocida canción de Lesley Gore (EE.UU., 1946-2015), *It's my party*⁷⁴ (*Es mi fiesta*, 1963), donde una adolescente llora en su fiesta de cumpleaños al ver salir por la puerta a su novio de la mano de otra chica. Este atribulado punto de partida, donde la adolescente se derrumba al perder su relación, entra en conflicto con el ritmo marchoso de la melodía, como si se crease un enaltecimiento del sufrimiento femenino. Y aunque en el mismo año Gore grabase la continuación de esta historia, la menos conocida

73__ Al entrar en la página web de la artista, en la sección de esta pieza, se descarga automáticamente un teaser de poco más de un minuto, en <http://georginastarr.com/party.htm> (consultado el 29 de octubre de 2020).

Otro fragmento encontramos en el perfil de Facebook del Pinksummer Contemporary Art (Génova, Italia), en <https://facebook.com/watch/?v=687006355437123> (consultado el 29 de octubre de 2020).

74__ Primer éxito de la joven cantante, que con apenas 16 años salta a la fama. Mercury Records lanza el single convirtiéndose en un auténtico hit.

It's Judy's Turn to Cry (*El turno de llorar de Judy*, 1963), donde su novio Johnny vuelve a sus brazos al reconocer su error y la malicia de Judy, no se vislumbra en ella ni una solución ni una segunda oportunidad para la protagonista, al contrario, se acrecienta su indefensión al requerir el amor y la protección del muchacho que la abandonó. Con ello, por desgracia, se evidencian dos cosas, la fragilidad de algunas mujeres, incapaces de ser por ellas mismas (aquí encarnada en Gore), y la naturaleza despiadada y vil de otras⁷⁵ (como Judy). La propuesta de Starr se desmarca al completo de toda esta dinámica que está en el seno de nuestro poso cultural para sentenciar que nadie puede ya arruinarle ni esta ni las fiestas venideras. Crea un vacío donde su personaje se encuentra perfectamente entero, autoconociéndose en esta nueva situación que produce para sí misma. A fin de cuentas, en las obras de Starr descansa una estructura sencilla donde la comunicación social se elimina al completo, para que la artista inglesa aproveche los recursos restantes y cree un escenario donde se forjan conversaciones consigo misma (Verena, 1999).

Pero si la pieza de Starr fuese más allá del dilema adolescente y pudiésemos comprender que el chico que la abandona simboliza el sistema de poder, y la propia Starr encarna una minoría rechazada, de pronto, la escena cobra otro cariz mucho más profundo, donde una figura sumisa, harta de su dependencia y aceptación a las jerarquías, decide por fin concentrarse en su propio regocijo y buscar su propio placer. Efectivamente la lectura cambia diametralmente. Aunque nos viene a decir, en última instancia, que por mucho que le dé igual y pueda desarrollarse a nivel personal, incluso en la rebelión, la soledad es la misma.

En todas estas obras, lo festivo encubre una crítica a las esferas de poder. Todas ellas hablan del evento privado como un espacio que cierra un círculo imaginario en torno a las personas que forman parte de una endogamia. En este espacio de élites paradójicamente minoritarias, por su escaso número, se privilegia el dinero, la política, la fama, el cuerpo, la belleza,⁷⁶ la industria, la comunicación... Estos campos componen un estatus vinculado a la clase social y al poder. En torno a un grupo selecto se cierran unos límites transparentes. Y aunque nos dicen que formar parte de esta cúpula no es imposible, su fiesta nos es negada, impidiendo que conozcamos cuáles son sus excesos, adicciones y juegos perversos.

75__ La paradoja es que el mismo año, en 1963, Gore graba con la misma discográfica, Mercury Records, *I don't Own You* (*No te pertenezco*), un himno feminista. Esta es la línea que en adelante la cantante continúa hasta 1982, cuando rompe con su discográfica y se dedica exclusivamente a la composición, reivindicando su lucha como mujer, y posteriormente como lesbiana, reconociendo públicamente su orientación sexual en 2005.

76__ En nuestra opinión, la belleza también supone un estatus.

7.3 La exclusión

Cuando revisamos los trabajos de Ana Laura Aláez, Martin Creed, Santiago Sierra, Cyprien Gaillard, Goldschmied & Chiari, se nos presenta con mucha claridad cómo la fiesta funciona como vehículo para generar diferencias entre los que están invitados y los que se quedan fuera, mostrando una jerarquía de posiciones y clases donde la celebración sólo es pertinente para aquellos que tienen el poder, aquellos que tienen motivos para festejar su condición privilegiada. En torno a estas reflexiones encontramos una frase que Agustín Fernández Mallo (La Coruña, 1967), en *Joan Fontaine Odissea [Mi deconstrucción] (2001-2002)* (2015), atribuye al conde Étienne de Beaumont (París, 1883-1956), "las fiestas se dan sobre todo para aquellos a los que no se invita" (en Fernández Mallo, 2015, p. 387). Esta frase nos parece fundamental para explicar un contexto, el del poder, a través de los modos en los que opera, siendo la exclusión de los foráneos, de los otros, de los que no pertenecen a esta esfera, la principal estrategia para mantener su estatus.

En este apartado elaboramos un estudio sobre la exclusión a través de dos artistas españoles, Santiago Sierra y Joan Morey, que han trabajado, analizado y experimentado con la segregación del público, erigiendo impedimentos para acceder a partes o a la totalidad de la obra, o también a los espacios físicos donde esta debiera mostrarse. Lo que nos hace pensar que, evidentemente, la obra artística consiste en esta dificultad, esta negación que se presenta a la hora de alcanzar, transitar y admirar lo que el público espera consumir, lo que imagina que ha de ser la propia pieza. Es por ello que luego realizamos un somero repaso por algunas exposiciones e instalaciones que han puesto en juego, como método creativo, esta interrupción del visionado de la obra, como un ataque directo a los derechos y privilegios del espectador.

Si un artista ha trabajado con la idea de negación y élites sociales, este ha sido Santiago Sierra. Recordamos la enorme "NO" que recorre diversas ciudades del primer mundo sobre un camión en *No, Global Tour* (2009-2011). Esta negación se convierte en la condición de partida para buscar alternativas al sistema neoliberal reinante tras la crisis financiera de 2008. En las propuestas de Sierra se produce una resignificación social que parte de una operación crítica, desde el mundo del arte, para concienciar sobre un asunto político, el de la explotación laboral. Como bien apunta Rosa Martínez (Soria, 1955), Sierra reproduce las tecnologías de domino de las que habla Michel Foucault, como la mercantilización y la cosificación del cuerpo (Martínez, 2003 a, p. 188). Foucault dice que el ejercicio de poder está reservado a las élites y que hacer daño a otros otorga sensación de superioridad. Sierra retrata la sumisión humana al servicio del sistema económico. "Un trabajador es una persona que vende en el mercado su tiempo, su cuerpo y su inteligencia con la finalidad de obtener una parte de la ganancia que su trabajo realmente produce a beneficio de otro", tal y como lo explica el artista (en Mackert, 2016, p. 17). Todo empleado busca una recompensa económica, aunque el trabajo consista en una propuesta inaceptable, absurda, improductiva o humillante. Sus acciones se sirven de estas premisas para evidenciar cómo funcionan los mecanismos del poder y cómo afectan a los subalternos de unas sociedades tan lacerantemente definidas. Él asume el papel del empresario que contrata a asalariados de los cuales

sacar un máximo rendimiento, aunque este rendimiento sea inútil. Estos asalariados no son actores, son personas reales que se denigran ante unas condiciones contractuales abusivas, como ocurre en *3 personas remuneradas para permanecer tumbadas en el interior de 3 cajas durante una fiesta* [Fig. 155]. Para luego documentar estas acciones mediante fotografía o vídeo en blanco y negro,⁷⁷ y después mostrar dicha documentación como testigo del acontecimiento (la verdadera obra de arte), además de convertirla en mercancía de especulación económica.

Si bien esta aclaración nos sirve para explicar el marco teórico en el que se desarrollan piezas como la realizada en la Bienal de la Habana, en adelante observaremos una serie de obras donde las imposiciones y los impedimentos someten e incomodan al público. Una pieza que nos sirve como nexo entre estas dos esferas, la de el cuerpo de una minoría –ya que en esta ocasión no se habla de trabajo degradante– y la de la obstaculización del espacio expositivo, es *Concentración de trabajadores indocumentados* (1999), una acción que tiene lugar en el stand de la Galería BF-15 de la FIAC. Foire Internationale d'Art Contemporain de París (Francia). Sierra contacta con la organización Sans Papiers, "cuyos componentes luchan por la legalización de su condición de residentes y trabajadores en Francia",⁷⁸ para llenar el stand de la galería con al menos 100 miembros. El objetivo es por un lado, entorpecer la visita, y por el otro, mostrar de forma espontánea una manifestación silenciosa para que las personalidades del mundo de la política y la cultura tomen consciencia de la realidad de estos inmigrantes. Pese a la visibilidad que les ofrece un acto de esta magnitud, por la desconfianza que produce estar en el punto de mira y el miedo a las posibles represalias, como la expatriación, el día acordado solo se presentan doce personas. Con ellos, Sierra crea una línea que cierra el espacio de la galería, impidiendo que nadie entre. De esta forma da cabida a un grupo vulnerable en un acontecimiento afín a las élites culturales, acontecimiento que, de otro modo, quizás, este grupo nunca hubiese pisado. La estrategia de Sierra se convierte en una hipervisibilización de un colectivo, como gesto artístico que engarza una cadena humana para impedir el consumo y la actividad económica de otros productos artísticos con fines comerciales. Este desvío aspira a que los espectadores pongan atención a otro tipo de propuestas y otro tipo de contextos sociales. Aunque no someta a estas personas a una condición laboral paupérrima, sí se vale de esta para denunciar sus vidas por permanecer en un limbo legal que nadie ayuda a resolver.



Fig. 159__ Santiago Sierra, *Concentración de trabajadores indocumentados*, 1999.

77__ Originalmente las captura a color y luego las pasa a blanco y negro.

78__ Extracto del texto que se halla en la su *web site* del artista, en http://santiago-sierra.com/992_1024.php (consultado el 2 de noviembre de 2020).

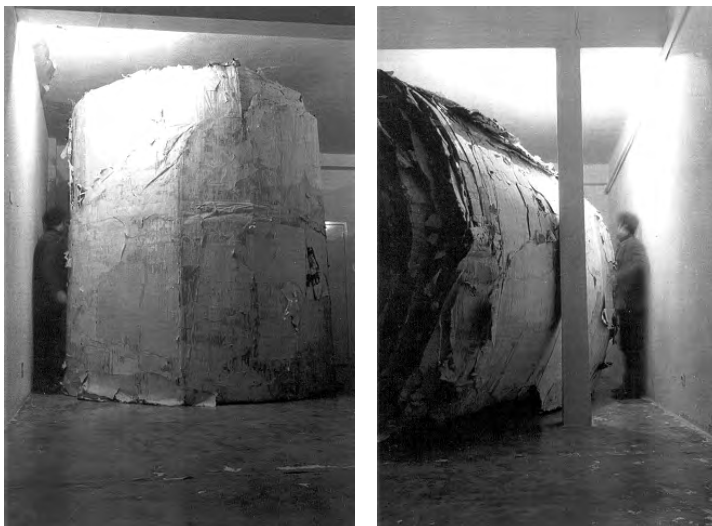


Fig. 160a y 160b__ Santiago Sierra, 2 cilindros de 250 x 250 cm cada uno, compuestos de carteles arrancados 2 cilindros de 250 x 250 cm cada uno, compuestos de carteles arrancados, 1994.

Como apuntamos con anterioridad, Sierra no siempre se sirve de los cuerpos de los más desfavorecidos, a través de grandes instalaciones consigue que el foco se dirija hacia los cuerpos de los visitantes de sus exposiciones, subyugándolos a unas condiciones contrarias a la observación y el disfrute. Precisamente esto es lo que ocurre con *2 cilindros de 250 x 250 cm cada uno, compuestos de carteles arrancados* (1994) una instalación concebida para el Espacio P de Madrid. Durante la semana previa a la muestra, el artista arranca carteles pegados en muros, vallas y comercios para,

con este material excedente de las sociedades del consumo, producir dos cilindros enormes que a duras penas caben en el espacio. Mientras uno se sitúa en horizontal, creando una diagonal entre columna y pared, el otro permanece vertical junto a una esquina. La libre circulación de la audiencia se ve impedida por estas masas. Rodearlas y contemplarlas es un gesto incómodo, apenas practicable.



Fig. 161__ Marcel Duchamp en la *Exposition Internationale du Surréalisme*, 1938.

Esta imposibilidad de observar la exposición porque la intervención nos lo impide, en absoluto es algo nuevo. Brevemente nos gustaría reseñar algunos casos. Ya en 1938 Marcel Duchamp (Francia, 1887-1968),⁷⁹ en la *Exposition Internationale du Surréalisme* (*Exposición Internacional del Surrealismo*), cuelga en una habitación a oscuras mil doscientos sacos de carbón en el techo y ubica un brasero en el centro. Ya de por sí la exposición es desconcertante para el espectador, pero esta ambientación logra que el público se atemorice al punto de no querer pasar tan siquiera por debajo de semejante amenaza. Lo cierto es que los

79__ Sobre Duchamp, como uno de los creadores más influyentes del s. XX, hablamos en múltiples ocasiones a lo largo de esta tesis. Aparece en el capítulo 8, *El lector*, en el apartado 8.4 *La apropiación*, p. 471. También lo mencionamos en el capítulo *Narciso*, en el apartado 9.2 *El apropiacionismo. Del tableau vivant a la escultura viviente*, volviendo a su figura una y otra vez durante su desarrollo. Por último, abordamos su dejar de pintar como un gesto teñido de indiferencia en *J'en ai un de pas assez*, en el 10.2 *Dejar de hacer, Bartleby y la improductividad*, p. 571.

sacos contienen bolas de papel, aunque dé la sensación de que el carbón se filtra por la arpillera. Cuenta el investigador David Hopkins (2014), en un artículo sobre Duchamp para la Tate Modern (Londres), que, aunque el tema de la exposición es el surrealismo, el artista francés lo vincula con la realidad social de su momento.⁸⁰ Pese a que esta instalación no impide físicamente el paso, sí se vale de la intimidación para conseguir un efecto que repele al público. Años más tarde, en 1942, Duchamp se encarga del montaje de la exposición *First Papers of Surrealism (Primeros artículos del surrealismo)* en la Whitelaw Reid Mansion de Nueva York. Allí presenta *Mile of String (Milla de cuerda, 1942)*, una intervención que imposibilita la visita al extender 25.750 metros de cordel por el espacio, tejiendo una maraña intransitable. Esta es, quizás, una de las soluciones más audaces que se dan por primera vez en un montaje. La manera en la que enhebra el espacio, dificultando el acercamiento a las obras, supone un venturoso escándalo. Por ejemplo, el crítico del *New Yorker*, Robert Coates (EE.UU., 1897-1973), se fija en el cansancio físico que debe haberle producido semejante empresa, entendiendo que es correlativo al cansancio que sufre el surrealismo (en Hopkins, 2014). Pero la instalación no se contenta solo con esta visión efectista de la telaraña, Duchamp le da instrucciones a un grupo de niños para que el día de la inauguración, ellas, salten a la comba y jueguen a la rayuela, y, ellos, vayan vestidos con equipamientos deportivos y se lancen el balón. Si algún adulto les pregunta, han de responder que travesen por orden de Duchamp. El francés, como es habitual, no acude a la cita. Hopkins advierte que esta intervención es una alusión a la desorientación que suscita el grupo surrealista en ese momento, sobre todo teniendo en cuenta que muchos de ellos se desplazan de Francia para esta muestra. El criterio de Duchamp genera una disrupción que bien podría entenderse como una traición a sus compañeros. Estos llegan a la muestra sin conocimiento de lo que ocurre y comprueban que una red infranqueable cubre sus obras,⁸¹ eludiendo toda claridad y pulcritud. El artista francés no sólo juega con el espectador, sino que también hace lo propio con sus camaradas, convirtiendo la exposición en una gran interferencia.

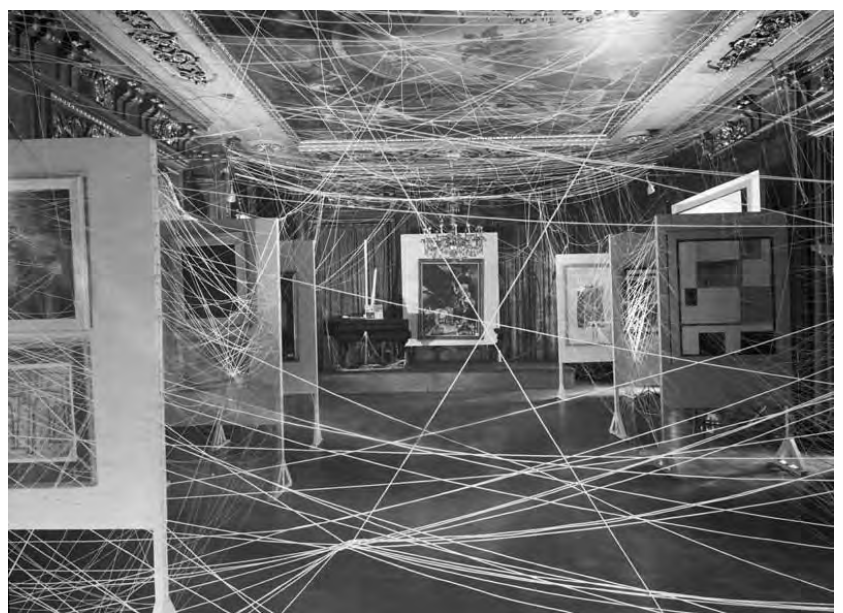


Fig.162__ Marcel Duchamp,
Mile of String, 1942.

80__ La recesión industrial iniciada en 1930 pone en jaque el negocio del carbón en Francia.

81__ Cabe mencionar que las obras más tupidas son las del propio Duchamp.

Desde este entonces, son muchísimos los ejemplos que se han producido en el mundo del arte que operan desde esta imposibilidad de acercarse a la obra, incluso estar dentro de la obra se convierte en una experiencia desagradable, intransitable, indigna. Por mencionar un ejemplo actual, nos referimos a la muestra en el Museum Dhondt-Dhaenens (Bélgica) *Too Too-Much Much (Demasiado Demasiado)*,⁸² 2010) de Thomas Hirschhorn (Suiza, 1957), quien suele crear instalaciones masivas a partir de materiales cotidianos. En esta ocasión, las salas del centro se presentan abarrotadas de basura, construyendo montañas de latas. Incluso las escaleras de acceso del museo están completamente cubiertas. La instalación sale de la institución, como una avalancha. Los visitantes, si desean adentrarse y deambular por este ambiente contaminante, han de ponerse botas. Aunque el mensaje se hace patente sin tan siquiera entrar en el centro. Todo el que pasa cerca es invitado a cuestionarse lo que hacemos con nuestros residuos.



Fig. 163a, 163b y 163c__ Thomas Hirschhorn, *Too Too-Much Much*, 2010.

Todos estos ejemplos ponen en el punto de mira la impracticabilidad de la sala al verse inmersa por una instalación que no invita a que el espectador permanezca en ella. Si volvemos a revisar el trabajo de Santiago Sierra, comprobamos que esta concepción del espacio expositivo como un espacio en crisis se materializa en la propia entrada.



Fig. 164__ Santiago Sierra, *Espacio cerrado con metal corrugado*, 2002.

Espacio cerrado con metal corrugado (2002) muestra la fachada del nuevo local de la Lisson Gallery en Londres cegado con metal galvanizado. El día de la inauguración, se produce una frustración entre los asistentes al comprobar que no pueden acceder ni socializar en este evento. No existe ningún indicador que justifique lo que está ocurriendo, el motivo por el cual no se puede entrar, sin embargo, la pieza genera una situación paradójica, el deseo frenado de aquellos que quieren ver una obra colisiona directamente con la rotundidad de la pieza expuesta. Es la ignorancia la que produce este desbarajuste. No hay engaño, tan solo una expectativa no cumplida. Con esta acción, Sierra pone en crisis los modos que tenemos de consumir arte, señalando,

82__ El juego de palabras que propone Hirschhorn es intraducible.

Para ver más imágenes se puede consultar su página web <http://thomashirschhorn.com/too-too-much-much/> (consultado el 2 de noviembre de 2020).

con su ausencia, que aquello que posiciona y convierte a una obra artística en tal es el conjunto de personas entendidas que se congrega a su alrededor. Cuando ni galeristas ni artista se presentan en la fecha señalada, los que se acercan no comprenden lo que ocurre. Es más, la propuesta no frustra la posibilidad de que establezcan las relaciones sociales deseadas. Si no ocurre es porque, a fin de cuentas, se “impide el acceso a una realidad jerárquicamente superior.” (en Martínez, 2003 a, p. 152). La intervención permanece durante tres semanas, prologando el conflicto.



Fig. 165a, 165b y 165c__ Santiago Sierra, *Muro cerrando un espacio*, 2003.

En la misma línea, cuando en 2003 Santiago Sierra es escogido para representar a España en el Pabellón Español de la 50 Biennale di Venezia, además de cubrir con plástico negro la palabra “España” de la fachada del edificio,⁸³ tras su puerta construye *Muro cerrando un espacio* (2003), una tapia de carambuco⁸⁴ que cierra el paso. A diferencia del metal corrugado, el muro de ladrillo respalda una laboriosidad, se construye piedra a piedra, y por tanto ofrece una intención clara, la de la obstrucción. Una obstrucción, física e ideológica, que impide cualquier tipo de intercambio. El muro amputa cualquier relación social. Es una violencia vertical que se establece con la pretensión de imponer un orden. Digamos que es una fuerza coercitiva que aspira a la preservación del espacio, conjugándose con una prohibición de función represiva, la de no pasar. Lo que aquí nos interesa es cómo el artista sugiere que estos muros no siempre son visibles (en Martínez, 2003 a, p. 152). Están ahí incluso cuando no se los percibe, creando diferenciaciones entre las personas por cuestiones de género, sexo, raza, origen, o por razones más sutiles como la clase social o el poder político y económico. De algún modo, Sierra solo se esfuerza en visibilizar algo que ocurre en todo el mundo a distintas escalas. Apuntando a los marginados, a las minorías.

83__ Esta pieza se titula *Palabra tapada* (2003).

84__ El carambuco es un ladrillo tosco y barato que se suele usar en el vallado provisional de fincas o para cegar puertas y ventanas (en Martínez, 2003 a, p. 152).

Lo paradójico en este caso es que la entrada del pabellón se obstruye, pero mantiene siempre la puerta abierta. La pared se eleva de suelo a techo, con una distancia de 65 centímetros en relación a la entrada. Dentro se extiende unos 25 metros, hasta adherirse a las paredes laterales, permitiendo el acceso a un baño y a un almacén, cuyas puertas han sido arrancadas. Con una nota pegada al muro se avisa al público español, en castellano, que podrá acceder al interior del pabellón por la puerta trasera. Allí dos guardas jurados detienen a todo el mundo, permitiendo el paso exclusivamente al público que demuestre su nacionalidad española, ya sea presentando el DNI, el pasaporte o cualquier otra identificación de curso legal. El pabellón no solo es español, sino que se convierte en un espacio exclusivo para españoles. Esta restricción señala las tecnologías de intermediación que se esgrimen en las fronteras. El curador Cuauhtémoc Medina (México, 1965) dice, en el texto que escribe para el catálogo editado para la ocasión, que la identificación, y por tanto la diferenciación entre nacional y extranjero, es un constructo desarrollado durante la Primera Guerra Mundial, cuando las naciones están en guerra y el desconocido que llega puede ser el enemigo. Una vez se establece la paz, esta restricción temporal se vuelve permanente. La nacionalidad entonces se convierte en una relación administrativa y documental. En el fondo se trata de una ficción que justifica conexiones de ámbito territorial sustentada en apreciaciones de índole invisible (Medina, 2003, pp 236-242). Si volvemos a la idea de que las fronteras, o límites, pueden ser visibles o no, podemos establecer diferencias con los distintos territorios geográficos, pero también con territorios sociales e ideológicos.

Lo interesante de la intervención es que remarca el carácter de la bienal. Sus Giardini consisten en un paisaje de países blindados que definen las exclusiones contemporáneas (Martínez, 2003 b, p. 24), perfilando un territorio de convivencia totalmente delimitado y diferenciado por cuestiones culturales y geopolíticas. En el interior del pabellón, no hay apenas nada, solo un paraje sucio y desolado que aún guarda los restos de la exposición anterior, y un vídeo de una mujer con capirote mirando a la pared. El vacío del espacio apunta a la vacuidad de las normas que categorizan a las personas, deslustrando aquello que se nos presenta como exclusivo y valioso. Si en los elegidos, aquellos que logran entrar, se despierta un cierto sentimiento de importancia, de pronto, en el interior del pabellón, solo obtienen una soledad desértica. Precisamente es esto lo que Sierra pretende, convertir al público en la pieza definitiva que dé sentido a su obra. Sin su presencia y experimentación, la pieza no sería posible. Los juegos que el artista impone, a través del sometimiento y de la exclusividad, generan una diferenciación clasista entre las personas, situándolas a un lado u otro, como beneficiarios o marginados de un poder.

A estas obras también le podemos encontrar otras análogas, pues esta manera de excluir o incomodar al público asistente no es en sí misma una novedad. Cuenta Rubén Barroso (Sevilla, 1964) en su artículo *Dadá está contra Dadá* (2016) que Walter Marchetti (Italia, 1931) invita al público a una inauguración el día en que cierra el museo donde supuestamente se efectúa. O que Isidoro Valcárcel Medina (Murcia, 1937) convoca una audiencia de 500 personas a un teatro en el que sólo caben 200. Son posicionamientos que tratan de abordar la asistencia como una interrupción, donde aparentemente no ocurre nada, salvo la negación de entra-

da. En el caso particular de Valcárcel Medina, Barroso (2016, p. 118) narra que “la gente acaba a guantazos”. Estas prácticas se asemejan al *Torno Subito*⁸⁵ (1989) [Fig. 370] de Maurizio Cattelan (Italia, 1960), acción en la que el artista cuelga un cartel en la puerta de la galería anunciando su pronto regreso, aunque la sala permanece cerrada durante semanas.

Otro ejemplo paradigmático es el de Graciela Carnevale (Argentina, 1942), quien en 1968 propone *Encierro*, dentro del Ciclo de Arte Experimental que se lleva a cabo en Argentina, una performance que sostiene una frontera inversa a las que realiza Sierra. Pone un anuncio en el periódico para congregarse al público a su exposición en el número 22 de la galería comercial Melipán (Espejo, 2020). Las cristalerías del espacio se cubren con carteles para impedir que los espectadores vean que en el interior del local no hay nada. Una vez están todos dentro, ella sale, cierra la puerta con un candado y se marcha. Al estar la sala vacía, se sobreentiende que es el público la propia obra. Al acudir al evento, los espectadores llenan el espacio, sus cuerpos se vuelven objeto artístico. Esta transustanciación se materializa cuando Carnevale los encierra. El escaparate se convierte en marco y vitrina. Los asistentes, alertados por el encierro, retiran los carteles y entran en pánico. Para Carnevale, la única manera de que salgan es que finalmente rompan el cristal. Sin embargo, su propósito se trunca cuando esta iniciativa es tomada por un transeúnte que pasa por ahí, advierte lo que ocurre y no duda en partir el vidrio. Aquí la obstrucción es una maniobra que se produce en sentido inverso a las dos piezas de Sierra anteriormente descritas. La audiencia no puede salir del espacio expositivo una vez dentro.



Fig. 166__ Graciela Carnevale, *Encierro*, 1968.

85__ Obra a la que volveremos con mayor profundidad en el capítulo 10, *J'en ai un de pas assez*, subapartado *La suspensión. Cuando la obra parte de la nada*, p. 601.

Otra gran figura que ha trabajado con la idea de exclusividad y obstrucción en sus performances es el artista mallorquín Joan Morey⁸⁶ (Mallorca, 1972). A lo largo de esta tesis doctoral su nombre aparece en repetidas ocasiones, porque hallamos en sus trabajos claros ejemplos de lectura dramatizada, *tableau vivant* e indiferencia, temas que trataremos más adelante. En esta ocasión lo traemos a colación porque su obra está atravesada por la idea sadomasoquista de dominación y sumisión. Morey trabaja con intérpretes a los cuales subyuga con una fuerte imposición de órdenes que han de seguir y, en cierto sentido, padecer, entregando sus cuerpos a un ejercicio donde las acciones se ven impedidas por algún agente limitador, tenso y humillante. También intimida al público debido a un alto grado de tensión y violencia, poniéndole impedimentos y obstáculos para presenciar la obra. Veamos cómo.

Atendiendo a la exclusión, observamos que el artista trabaja con dos modos de operar: o bien desarrolla la performance a puerta cerrada o bien limita el aforo. El primero de estos modos, rechaza abiertamente la asistencia del público. Las performances se realizan a puerta cerrada sin que nadie pueda presenciarlas, salvo los propios ejecutantes y el equipo de grabación. Esta restricción dibuja una obra hermética, que solo nos llega a través de sus relatos o sus registros lacónicos.⁸⁷ De hecho, para el artista, esta dificultad a la que somete al espectador se vincula directamente con la necesidad de frustrar sus anhelos y despertar su deseo con mayor ímpetu. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con *Nueva Ola o Desencert* (*Nueva Ola o Desacierto*, 2004), una acción de 12 horas que se graba en la Sala Polivalente de Hangar, Centro de Producción e Investigación en Artes Visuales (Barcelona). Para esta obra toma como referencia la película *Nouvelle Vague* (1990) de Jean-Luc Godard (París, 1930). Los intérpretes han de dar vida a los textos y gestos que aparecen en el film, pero acometiendo numerosas normas. Por ejemplo, en *Ejercicio de subordinación núm. 1*, una mujer vestida con atuendo fetichista –delantal de caucho, guantes largos de látex y tacones de castigo– asume el rol de una criada-sirvienta. En sus manos lleva una bandeja con copas de champán. En cuanto

Morey se lo ordena, deja caer la bandeja, derramando el alcohol y quebrando el cristal, para declamar un monólogo con carga sumisa. Lo que queda de la acción, una vez el artista edita el material filmado, es un vídeo de 93 minutos con el subtítulo de *A Time to Love and a Time to Die* (*Un tiempo para amar y un tiempo para morir*). En su montaje, fragmentado y discontinuo, se incluye la banda sonora de la película de Godard con algunos temas de la banda británica Bauhaus (Reino Unido, 1978). Esta es la única manera de aproximarse a una acción sobre la que solo los que estuvieron presentes saben qué ocurrió.



Fig. 167__ Joan Morey,
Nueva Ola o Desencert, 2004.

86__ Sobre Joan Morey hablamos en repetidas ocasiones en esta tesis. Abarcamos su acercamiento a la lectura dramatizada en *El lector, Lecturas dramatizadas*, p. 444. También tratamos su aproximación al *tableau vivant* en *Narciso*, 9.2.1 *El tableau vivant*, p. 513. Por último, hablamos de las restricciones a las que somete a actores, público y a sí mismo como un gesto de indiferencia, dándole igual el resultado, en *J'en ai un de pas assez*, 10.2.1 *La indiferencia*, p. 578.

87__ Empleamos este adjetivo porque las acciones de Morey suelen prolongarse durante horas y días, pero lo que posteriormente se muestra en vídeo, no es un registro fiel, sino un nuevo montaje, donde los tiempos, los sentidos y las narrativas se modifican para obtener un resultado diferente con un discurso visual distinto.

Una metodología similar asume en *OBEY, Humillados & Ofendidos* (2009), una performance de 24 horas que tiene lugar, sin público, en el Centro Galego de Arte Contemporánea, CGAC (Santiago de Compostela). En esta acción, se toma la planimetría del museo, como escenario minimalista, para hallar conexiones místicas y ocultistas, en una representación diagramática que une al ser humano con el cosmos. La acción se divide en tres actos de 8 horas cada uno, que se ejecutan de forma ininterrumpida durante días distintos. El público, una vez más, es solamente el equipo. De hecho, en las invitaciones, se le pide a la audiencia explícitamente que no acuda. Por primera vez, con esta pieza, Morey elude estar presente, convirtiéndose en un espectador secundario. Tras llevar en los ensayos previos un riguroso sistema de normas inflexibles, siendo amo de sus intérpretes, cuando estos acometen los ejercicios que minuciosamente ha diseñado con pautas y constricciones, el artista les da la espalda, confiando en que todo salga según lo planificado. Este gesto lo convierte en esclavo de cada uno de los actores, pudiendo estos rebelarse a su dictado. La fuerza productiva del artista se reduce a la ordenación, a la gestión y finalmente, a la posproducción del material registrado. Siguiendo las pautas y propósitos de Morey, velando la obra con un halo de exclusividad y misterio, en esta coyuntura, eludiremos dar muchas más explicaciones sobre estos tres episodios, en los que se dan cita la declamación de textos, con movimientos y gestos constreñidos, ya partan de una única actriz, o de varios grupos de intérpretes.



Fig. 168__ Joan Morey,
OBEY, Humillados & Ofendidos, 2009.



Fig. 169__ Joan Morey,
MISA NEGRA, 2010.

Para que nos hagamos una idea de cómo la performance se encarna en una pieza de registro, con motivo de esta acción, el Centro Galego de Arte Contemporánea, CGAC edita una publicación, *MISA NEGRA* (2010). Esta edición de 666⁸⁸ copias, muestra los resultados de *OBEY, Humillados & Ofendidos*, y también de otras piezas producidas hasta 2010. El libro funciona como material litúrgico a modo de enquiridión (sumario del dogma religioso) o vademécum (manual de informaciones fundamentales). En él se añaden tanto los registros visuales como los recursos textuales que se emplean en las obras que alberga. Un complejo compendio que, si bien facilita información detallada de estas obras, su lectura no resulta sencilla, al recomponer las piezas por pedazos sueltos.

Otras obras que nacen desde esta metodología de producción, donde ni el público ni el artista están presentes son *Il linguaggio del corpo*⁸⁹ (*El lenguaje del cuerpo*, 2015) y *COS SOCIAL. Lliçó d'anatomia*⁹⁰ (*CUERPO SOCIAL. Lección de anatomía*, 2017), solo que estas acciones se convierten en piezas videográficas. En otros capítulos explicamos cómo.

88__ Cifra que en la iconografía cristiana se relaciona con el mal.

89__ Tratamos en profundidad *Il linguaggio del corpo* en el capítulo 9, *Narciso*, 9.2.1 *El tableau vivant*, p. 513.

90__ Hablamos con mayor detalle de *COS SOCIAL. Lliçó d'anatomia* en el capítulo *J'en ai un de pas assez*, 10.2.1 *La indiferencia*, p. 578.

El primer modo, por tanto, consiste en una negación a la asistencia del público. El segundo modo, por el contrario, se abre a la audiencia, eso sí, aplicando una serie de medidas restrictivas. La primera de estas medidas se refiere a un aforo limitado, ya



Fig. 170a y 170b__ Joan Morey,
BAREBACK. El poder i la mort, 2010.
Montaje de la exposición y acción de Manuel
Segade, *Fenomenología de la comunión*.

sea el que ofrece el espacio o el que concibe el artista. Cuando el propio artista escoge la cifra, lo hace con intención de jugar con las cargas de significado que puede sumar la numerología a la pieza. Recordemos, por ejemplo, la cantidad de ejemplares de *MISA NEGRA*, 666, para acercar el seno de este trabajo a una actitud perversa o sacrílega, en contra del dogma cristiano. Una vez el aforo está definido, es cuestión de asignar las plazas al público que podrá presenciar la obra. Por lo general, para asistir a sus performances hallamos un entramado de selección que responde a tres maneras de proceder: el azar –el asistente acude a la sala justo en el momento en el que hay una acción no anunciada–, el orden de llegada –el aforo se completa siguiendo una estricta disposición, donde los primeros son los que entran–, o la inscripción previa –lo cual requiere arreglar un sofisticado procedimiento burocrático de solicitudes, donde el candidato a espectador ha de exponer cuáles son las razones por las cuales desea acudir a un evento del artista–. Veamos una muestra de cada uno de estos casos.

Sobre el azar encontramos un claro ejemplo en *BAREBACK. El poder i la mort* (*BAREBACK. El poder y la muerte*, 2010) una exposición realizada en la Casa de la Misericòrdia (Palma de Mallorca). En sala, una gran cruz invertida negra⁹¹ corona el espacio, en la nave principal se distribuyen cinco vitrinas, con el tamaño de un féretro, que contienen objetos, libros e imágenes organizados a modo de naturaleza muerta. El artista concibe cada uno de estos contenedores como reliquiarios que conducen a su vez a una performance. Estas acciones tienen lugar cada viernes durante el horario de exposición, sin avisar nunca de su

horario. Es más, esta decisión, tan siquiera la toma el artista, son los intérpretes quienes escogen en qué momento del día darán vida a sus soliloquios dramatizados.⁹² Por tanto, el espectador carece de información fundamental para poder ajustar su agenda y asistir a los eventos. Por esta razón, podemos determinar que, en general, el público asistente a las performances se encuentra en la sala en el momento en el que se ejecutan, una eventualidad sujeta a la casualidad o el accidente. Es evidente que este condicionante complica la posibilidad de acudir a los cinco actos, incluso visitar tan siquiera uno.

91__ Una profanación más a los elementos católicos.

92__ Uno de estos actos, denominado *Fenomenología de la comunión*, corre a cargo de Manuel Segade (La Coruña, 1977). El texto, del propio Segade, es una disquisición entre el *bareback* (práctica sexual sin protección profiláctica) y la posibilidad de contraer el VIH como una contingencia impensada o anhelada. Para ello emplea dos palabras claves, comunidad (la gay) y comunión (unión de distintas esferas). De ahí que la lectura la desarrolle vestido de cura.

En relación al orden de llegada, Morey ofrece 33 plazas en su proyecto *GRITOS Y SUSURROS*. *Converses amb els radicals* (*GRITOS Y SUSURROS. Conversaciones con los radicales*, 2009) en La Capella de Barcelona. Proyecto que analizaremos en mayor profundidad en el próximo capítulo.⁹³ Aquí lo que nos interesa destacar es el modo en el que cada semana realiza una performance de 90 minutos a la cual sólo pueden acceder 33 personas hasta completar aforo. Requiere del espectador un compromiso para acudir con tiempo y poder acceder, premiando su puntualidad. Todo el que llegue más tarde, queda exento de este privilegio, independientemente de si ha llegado en hora o no. Esta es una manera cruda y aleccionadora de trabajar con el público, puesto que no se avisa de este tipo de condicionantes, y aunque uno cumpla con los requisitos habituales de una performance, de pronto se puede quedar fuera, porque hay otras personas que han llegado antes.



Fig. 171__ Joan Morey, *GRITOS Y SUSURROS. Converses amb els radicals*, 2009.

Para cerrar esta agrupación de condicionantes vinculados con el aforo, la tercera estrategia que suele emplear el artista mallorquín consiste en una inscripción previa al evento. Con antelación, el asistente, considerado como aspirante, ha de realizar una pre-inscripción enviando un email al centro. En el cuerpo de este correo ha de expresar los motivos por los cuales desea asistir. Una vez vencido el *deadline*, personas designadas por el centro estudian todas las peticiones para seleccionar a la futura audiencia. El artista se desvincula del proceso de selección para no inferir un trato desigual y evitar exponerse a cuestiones afectivas. Eso sí, da claras instrucciones para descartar todas aquellas inscripciones que no dan razones justificadas, o aquellas que rozan lo trivial, incluso lo personal. En otras palabras, se excluye del proceso de selección a todo aquel que alega conocer al artista, también a quien afirma haber asistido a otra performance de él. De este modo, se facilita la posibilidad de que disfruten del acto aquellas personas que no han presenciado, anteriormente, una performance de Joan Morey. Una vez el centro hace la selección, se lo comunica a las personas escogidas. Este es el caso de *POSTMORTEN. Project en sept tableaux* (*POSTMORTEN. Proyecto en siete paneles*, 2006-2007) una exposición en el Antiguo Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona). La sala se llena con una estructura cerrada, construida con madera, que guarda la forma de un ataúd.⁹⁴ Esta estructura funciona como anfiteatro. Las paredes y el suelo son blancos. En su interior, se realizan, a lo largo de la exposición, 7 paneles que tienen lugar una semana sí, una semana no. Se elige un grupo de espectadores diferentes cada vez, para que nadie pueda ver en su integridad el proyecto. Las performances buscan un estado terminal o de destrucción, siguiendo ejercicios ejecutados en propuestas precedentes.



Fig. 172__ Joan Morey, *POSTMORTEN. Project en sept tableaux*, 2006-2007.

Aquí se manifiesta de una forma muy clara, una de las intenciones del artista, que la obra no se pueda, bajo ningún concepto, aprehender en su totalidad. Cuando el espectador tiene permitida la asistencia, sólo conseguirá ver un fragmento del conjunto de la pieza. Es lo que ocurre en todos

93__ Más concretamente en el subapartado *Lecturas dramatizadas*, p. 445.

94__ Recordamos que las vitrinas de *BAREBACK. El poder i la mort* también hacen alusión a la muerte.

los proyectos descritos hasta el momento, solo que, en esta ocasión, esta regla se hace aún más patente al presentar el condicionante sin tapujos. En consecuencia, podemos asegurar que Morey disfruta haciendo padecer a los más curiosos, aquellos que quieren saberlo todo sobre su obra. Que aquí no hayamos entrado en descripciones minuciosas de cada uno de estos proyectos es una herramienta que nos permite acercarnos al lector a la misma propuesta de Morey. Un hermetismo que genera una fuerte atracción al manifestarse como negación, rechazo o exclusión. Cuando una persona asiste a una performance de Joan Morey, sabe que cualquier cosa puede ocurrir. Incluso cuando uno accede, no dispone de garantías de ver lo que cree que se le ha prometido. Como en *TOUR DE FORCE*⁹⁵ (2017), obra que abordaremos en profundidad más adelante. Lo que nos interesa resaltar de ella, es que 100 espectadores entran en el Centre

de Cultura Contemporània, CCCB (Barcelona) para visionar un intenso soliloquio. Después de una hora, 30 de estos espectadores son separados y divididos para emprender un viaje en cinco limusinas blancas que se dirigen a distintos puntos de la ciudad de Barcelona mientras en su interior ocurren diferentes actos. En Morey, la acción siempre se secciona y disgrega para que los asistentes solo puedan tener acceso a lo otro que ha pasado, la historia no vivida, a través del relato de aquellos pocos que han estado presentes. Una reducción que imposibilita el conocimiento y la profundidad de la obra, tornándose esta opaca, distintiva, atípica, como una pieza de lujo. Puro reflejo de los modos en los que operan los sistemas de poder.



Fig. 173__ Joan Morey, *TOUR DE FORCE*, 2017.



Fig. 174__ Público vestido de riguroso negro para asistir a la performance de Joan Morey, *COLAPSO. Màquina esquizofrénica*, Cárcel La Modelo, Barcelona, 2019.

95__ De esta pieza hablamos en profundidad en el capítulo 10, *J'en ai un de pas assez*, subapartado 10.2.1 *La indiferencia*, pp. 580-583.

Si la primera medida, la relativa al aforo, perfila un grupo de condicionantes complicados, la segunda medida no mejora la situación, señalando al vestuario del espectador. Éste ha de ir vestido de riguroso negro. Incluso si aparece con unas zapatillas negras que incorporan blanco o gris, se considera que incumple el código de vestimenta. Si desea asistir a la performance, se le ofrecen dos opciones, o se cubre con precinto negro aquellas partes disonantes o se retira la prenda y la carga en una bolsa de plástico negra.⁹⁶ De lo contrario, se le niega la entrada sin ninguna dilación.

Todas estas medidas funcionan como sesgos que dibujan un proyecto exclusivo y único que repele y maltrata a su audiencia. “El artista actúa como ‘experimentador’, a veces como ‘impostor’. La experiencia no hace más que construir la figura del Amo.” (Morey, 2010).⁹⁷ De ahí que Morey, como amo, juegue con su audiencia y no le importe dejarla fuera. En eso consiste toda esta articulación lúdica, en despertar deseos y reacciones de una forma intensa y poco habitual.

A lo largo de este apartado hemos visto varios ejemplos en los que la obra rechaza la figura del espectador. Estas circunstancias pueden ser físicas o puede ser técnicas. Cuando nos referimos a circunstancias físicas, señalamos justo aquellas obras que, por sus características, por su desmesurado tamaño o por su instalación en la entrada, generan bloqueo. El espectador no puede deambular o tan siquiera entrar en la sala, limitando su acceso. Siendo Santiago Sierra un buen ejemplo de estas. Otro tipo de medidas, son aquellas que enarbolan un sofisticado código de normas para poder entrar. Es lo que ocurre en la obra de Joan Morey cuando interviene en los aforos, con sistemas que incluyen la pre-inscripción o solicitan un vestuario concreto. En ello se entiende que el espectador es un elemento más dentro de la obra, y por tanto, ha de responder a una adecuación estética, para que la obra sea lo que de sí el artista exige. De estas medidas, su visión más radical sucede cuando las performances acaecen a puerta cerrada y no hay posibilidad para el espectador de presenciar lo ocurrido, solo a través de un registro que no supone sino la alteración del original, una obra otra que emplea los mismos elementos pero de distinta forma.

96__ En el caso del calzado, con que el pie se meta dentro de la bolsa es suficiente.

97__ Al carecer esta parte de la publicación de paginado, no lo referimos.

7.4 La exposición como laboratorio

El recorrido que hemos realizado a lo largo de este capítulo, consiste en una aproximación a la fiesta como un espacio movedido donde las sensaciones de jolgorio y disfrute se ven eclipsadas por la perversión de aquellos que ejercen, desde el exceso, el poder sobre los cuerpos de los otros, los que permanecen fuera o debajo del escenario festivo. Como extremos de estos instantes hemos visto los usos desvirtuados que se pueden realizar de la orgía y las drogas, unos usos que, en su versión más corrupta, pueden llegar a corrompen física y moralmente. Entendemos que la fiesta se organiza a partir de una exclusión, una diferenciación entre aquellos que pueden acceder y los que no. Si estos motivos los trasladamos a la exposición, encontramos, como hemos sostenido, que la exposición es un motivo de satisfacción y celebración, una muestra pública de éxito que cierra círculos y define élites de un sistema. Entonces, la exposición es un momento de fiesta que incluye obras que, ya de por sí, también se refieren al tiempo de lo festivo, según la teoría de Hans-Georg Gadamer. Pero qué ocurre cuando, además, el acto expositivo se transforma a lo largo del tiempo de exhibición, ofreciendo cada poco un nuevo cambio, un espacio siempre en evolución. Hallamos que el estado de celebración se mantiene, no se restringe al instante de la inauguración. La exposición se conserva activa, sosteniendo un ambiente de goce, atracción y alegría, para expandirse, para convertirse en una actualidad constante capaz de generar nuevos estímulos y llamamientos. Una experiencia viva, en proceso, en continuo cambio.⁹⁸

En este apartado abordamos la necesidad de re-pensar la exposición. Nos remitimos para ello al libro de Martí Manen, *Salir de la exposición (Si es que alguna vez habíamos entrado)* (2012), para considerar cuáles son los límites con los que nos encontramos en el mundo del arte al enfrentarnos, como productores, pero también como espectadores, al acto expositivo. Lo más significativo de la propuesta de Manen es que nos ayuda a plantearnos si estos términos son superables. Antes de tratar de acotar estos límites, es necesario definir lo que es una exposición. Según Manen, la exposición es un entramado de contenidos diversos que se articulan de forma invisible. La iluminación, las cartelas, textos de sala convertidos en vinilos sobre paredes o impresos para llevarnos a casa,⁹⁹ el color de las salas, el tratamiento que se le da al suelo, la distribución de la obra –su ubicación en sala, su altura, el uso de peana u otras herramientas– y el mismo espacio componen estratos de información que se suman a las piezas artísticas, las cuales han de ser las verdaderas protagonistas, las que han de brillar dentro de este discurso dirigido que es el acto expositivo. Para Manen, la exposición se configura mediante esta recapitulación de obras, textos, documentaciones, objetos y otros elementos para generar “un contexto –un tiempo– que puede permitir una recepción y una interacción con el trabajo de los artistas y otros agentes culturales.” Entonces, “La exposición no es nada más que el dispositivo de presentación más

98__ Recordamos aquí la instalación de Tim Etchells, *Red Sky at Night (Cielo rojo en la noche, 2010)* [Fig. 36], tratada en el capítulo 2, en el subapartado 2.3.1 *La rotulación tridimensional*, p. 103. En esta instalación de globos de helio la palabra “HOPE” se alza y cae cada día, incorporando según se suceden las jornadas, más y más globos, en un derroche.

99__ Aquí habría que puntualizar que lo importante no es solamente la información que se facilita, sino también el diseño, la tipografía, la calidad de esos materiales. Todo ello crea capas de datos que comunican, que se pueden leer en conjunto, para favorecer los aciertos o evidenciar las carencias de la propuesta.

destacado en el campo del arte.” (2012, p. 9). Un dispositivo¹⁰⁰ que nos permite que las obras de arte funcionen y se conjuguen para erigir un discurso y transmitir un mensaje. La manera en la que leemos este espacio transdisciplinar se vincula con el sistema que hemos aceptado para que se produzca la transmisión de información a través del aparato artístico. Manen encuentra el punto de inflexión, la tradición dominante, en las exposiciones del MoMA (Museum of Modern Art, Nueva York), con una idea de contemporaneidad, adelanto cultural y liderazgo en la experimentación que distribuye el cuerpo a exponer, la obra artística, en el cubo blanco, como ambiente ideal para mostrar el discurso con un grado de asepsia, como dirigiendo nuestro ojo a través de la lente de un microscopio. Continuando con esta metáfora del microscopio, con una iluminación constante, el objeto artístico se coloca en el portaobjetos transparente para delimitar una realidad concreta, abstraídos del mundo exterior, concentrándonos en la obra y sus relaciones. Aunque evidentemente el *display* favorece unas obras frente a otras, así como unos mensajes frente a otros.

La exposición responde a un espacio y tiempo de intercambio, donde se genera una red de conexiones entre cada uno de los elementos presentados. Estos elementos, como ya hemos enunciado, pueden ser invisibles, pero están en permanente relación, entre ellos y las obras. Se conjugan con la voluntad de decir algo. Para ello es necesario contemplar estas formas invisibles que mencionamos, para comprender quién habla y desde qué posición. Tengamos en cuenta que la exposición es definida por el contexto político, económico, social y artístico. La idea de cultura depende de los países. No es lo mismo asistir a una exposición en Nueva York que en Sri Lanka. En función de la idiosincrasia de cada civilización, la exposición se puede entender como “una celebración, un apoyo educativo, un elemento secundario o un espacio para la propaganda.” (Manen, 2012, p. 28). Por eso es fundamental que nos planteemos quién habla, quién enarbola ese discurso, con qué propósitos y cuáles son los mensajes que trata de establecer, con el fin de poder desmontarlos de forma crítica.

Observemos aquellas características que le son propias a la exposición. La idea tradicional de exposición define un ritmo en presente continuo. Por lo general, las muestras se mantienen en un constante presente. Desde que se inaugura, la exhibición se abre cada día con la misma apariencia, hasta que, tiempo después, cierra sus puertas definitivamente. Manen invita a pensar en el presente, el pasado y el futuro de la propia exposición, alejándose de los códigos tradicionales de exhibición, códigos que imponen una manera muy concreta de consumir arte. Su intención es alcanzar un concepto de exhibición vivo, donde la muestra cambia, permanece en constante evolución, en proceso, en crisis, con formas mutables que permiten cuestionarlo todo. En este marco, la exposición se convierte en un lugar de trabajo, en un tiempo activo donde todo tiene cabida. Este tiempo activo no implica una suma interminable de actividades sin más, más bien conduce a un área en proceso, donde las obras pueden mostrarse sin acabar, donde el público se convierte en un agente participativo, y donde las formas cambian cada cierto intervalo de tiempo, despertando la curiosidad de la audiencia, provocando en ella la re-visita, la consulta. Dice Manen (2012, p. 21), “Si el arte tiene la doble

100__ Aquí nos valemos de la tercera acepción que desarrolla Giorgio Agamben sobre lo que es un dispositivo, una red entre un conjunto heterogéneo de elementos y su función concreta.

vertiente de observación y participación de lo real, lo lógico es que sus dispositivos de presentación también incorporen esta dinámica.”

Evidentemente, en esta forma de operar, se incluyen las performances, los documentos de registro de lo que ha ocurrido, y un programa de ciclos, conferencias, proyecciones, encuentros, talleres, etc. En todo ello se percibe una voluntad de cambio que dinamita el estatismo de la exposición para hallar otros modos de contar, otros tiempos y otros espacios. Bien es cierto que esta ruptura no es algo que se produzca de forma repentina. Cuando en 2002 el Palais de Tokyo – Site de création contemporaine abre sus puertas en la ciudad de París, lo hace manteniendo su arquitectura al desnudo, lejos del cubo blanco, abriendo una nueva tendencia hacia otros espacios connotados donde el montaje expositivo entra en diálogo con estos términos innovadores sin verse afectado en su recepción. Al contrario, se abren otras vías propicias para ensayar, alejándose de lo conocido, y aproximándose a modos que enseñan de otras formas, hablando de otras cosas. Todas estas ideas se vinculan a los espacios. En cuanto al tiempo, en el momento en el que el vídeo se incluye en la exposición, no sólo sacude la sala por una ristra de inesperadas necesidades técnicas, sino que el tiempo de visualización del espectador se ve marcado por el tiempo del vídeo. Se establece entonces una negociación entre el tiempo individual de cada visitante y el tiempo real del vídeo, marcando distintas temporalidades en las que cada sujeto entra, sale y permanece en la proyección a su antojo, respondiendo a inquietudes e intereses personales. Lo cual consigue que cada individuo que sale de una muestra haya visitado una exposición susceptible de entenderse como distinta, la que él ha escogido.

De este modo, si aplicásemos variaciones e introdujésemos la investigación en la misma exposición, generaríamos un discurso que produce nuevos modelos productivos que experimentan, desde esta voluntad de cambio, con otras posibilidades, abiertas siempre a la discusión y al diálogo, puesto que el mismo discurso permanece en apertura. La exhibición deja de ser, entonces, una mera presentación para contemplar otro tipo de propuestas, momentos y situaciones inesperadas. Nos atrae esta idea de contemplar “la exposición como un campo de pruebas, como algo a ser ocupado.” (Manen, 2012, p. 99). Como un taller o un laboratorio donde no se muestra un resultado, sino la búsqueda constante, el ensayo, el error, aquello que apunta más a las preguntas y las dudas que a las respuestas.

En definitiva, lo que propone Manen es que revisemos cuales son las características propias de la exhibición, para dinamitar su tradición y poder concebirla desde un planteamiento experimental y crítico, que se ajuste con mayor éxito a los modos de “recepción y comunicación de ideas, sensaciones y emociones” (Manen, 2012, p. 10) de nuestras sociedades contemporáneas. Insiste Manen en esta tríada de elementos que se ponen en juego en la exposición, “ideas, sensaciones y emociones”, para que no las perdamos de vista y nos valgamos, en adelante, de ellas.

Nos podríamos remitir aquí a muchos ejemplos prácticos. Aunque no consista en una exposición en sí, sino que responda a una obra, rescatamos una de las acciones pictóricas

del Group BMPT.¹⁰¹ Cada componente del grupo acata un motivo pictórico de gran sencillez, reduciendo la pintura a una esencia formal y simbólica. Daniel Buren (Francia, 1938) realiza franjas verticales de color rojo y blanco de 8,7cm, Olivier Mosset (Suiza, 1944) elabora círculos de 7,8cm en el exterior y 4,5cm en el centro, Michel Parmentier (París, 1938-2000) hace líneas horizontales de 38cm blancas y grises, y Niele Toroni (Suiza, 1937) crea un estampado de las huellas de un pincel del n° 50 distribuidas a 30cm entre sí. En su participación en el XVIII Salon de la Jeune Peinture XVIII (*Salón de Pintura Joven*), que se inaugura el 3 de enero de 1967, los jóvenes artistas presentan *Manifestation n° 1* (*Manifestación n° 1*), un conjunto de telas pintadas con una abstracción radical, de factura impersonal, casi industrial y, por ello, anónima. Cada uno de ellos expone una tela cuadrada de gran formato con los motivos que les caracterizan. Al día siguiente de inaugurar la muestra, los artistas descuelgan su obra. Este gesto rebelde persigue el propósito de desentenderse de la tradición que sostienen los salones parisenses. En el hueco que dejan sus pinturas ubican un eslogan: "Buren, Mosset, Parmentier, Toroni n'exposent pas" (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni no exponen) (Guasch, 2005, p. 112). Es más, deciden adoptar una postura más reivindicativa y reparten un texto-panfleto que expone, según ellos, los errores de la pintura de su época. En su opinión, con la formación del grupo, se reinicia una nueva etapa en la pintura, con neutralidad y asepsia semántica. De este gesto lo que nos interesa no es en sí la reacción de los artistas, sino la concepción que tienen de cambiar las normas del acto expositivo, retirando los lienzos para exhibir luego otras estrategias creativas. No podemos entender la acción posterior sin los cuadros expuestos en primer término. Ambas partes se retroalimentan para configurar una unidad. Tampoco podemos concebir los dos momentos como entes separados, al contrario, su correlación genera un cuerpo creativo único, lo que ellos denominan *Manifestation n° 1*.



Fig. 175a, 175b, 175c y 175d__ Group BMPT, *Manifestation n° 1*, 1967.

101__ Grupo de muy corta duración, de 1966 a 1967, que componen en Francia los artistas Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni. A lo largo de este año participan en cuatro exposiciones, a estas intervenciones las denominan *Manifestation n° 1, 2, 3 y 4*.

En este ejemplo, dos propuestas de naturaleza distinta, la pintura y la acción textual, se desarrollan como consecuencia una de la otra, modificando la exhibición para, en el transcurso de su duración, lanzar un solo mensaje mediante el empleo de diferentes estrategias, que al fin han de ser contempladas como una misma. En esta línea encontramos el trabajo de Felix Gonzalez-Torres (Cuba-EE.UU., 1957-1996), quien realiza *Every Week There Is Something Different* (1991), una exposición en la Andrea Rosen Gallery (Nueva York, EE.UU) que tiene lugar entre el 2 de mayo y el 1 de junio de 1991. Como bien anuncia su título, la muestra cambia paulatinamente cada semana formando cuatro montajes distintos. Cuando la exposición abre sus puertas, presenta *Untitled (Natural History)* (1991), una serie de fotografías en blanco y negro, enmarcadas y colgadas de forma impoluta, como si se tratase de una exposición tradicional. Las imágenes capturan las trece palabras inscritas en el Monumento a Theodore Roosevelt en el American Museum of Natural History (Museo Americano de Historia Natural, Nueva York). Los términos celebran las virtudes del vigésimo sexto presidente de los EE.UU. Evidentemente, la muestra se toma inicialmente como una exposición de fotografía al uso. La segunda semana, desaparecen parte de estas fotografías, permaneciendo solo tres, a la vez que aparece su famosa *Untitled (Go-Go Dancing Platform)*¹⁰² (*Sin título, [Plataforma para gogó bailando]*, 1991), una plataforma de color azul claro, con bombillas, que se activa una vez al día cuando un hombre en calzoncillos plateados se sube y baila. La acción se mantiene durante dos semanas. En la tercera semana, se incluye una serie de pruebas sanguíneas realizadas ese mismo año, *Untitled (31 Days of Bloodworks)* (*Sin título [31 días de pruebas sanguíneas]*, 1991). Por último, la cuarta semana se cierra retirando todo lo anterior y mostrando *Untitled (Placebo)* (*Sin título [Placebo]*, 1991). Si nos fijamos en el subtexto del título, "placebo", y nos remitimos a su origen latino, "placere", su traducción literal sería "por favor" (Spector, 1995, p. 106). Si atendemos al significado actual que le damos a la pala-

bra, un placebo es un remedio carente de efectividad que se suministra con la intención de engañar o contentar a alguien que lo solicita. *Untitled (Placebo)* toma la forma de una alfombra de caramelos envueltos en celofán plateado. Un elemento dulce que apunta a las soluciones controvertidas que el gobierno estadounidense ofrece en los programas de lucha contra el Sida. La exposición, desde un inicio está apuntando en una misma dirección, cuestionando los valores tradicionales sobre los que se ha construido una nación. Valores masculinos que no representan a todos los hombres, específicamente, a los hombres homosexuales que están cayendo como soldados abatidos por



Fig. 176__ Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Natural History)* en *Every Week There Is Something Different*, 1991. Semana 1.

102__ Sobre esta parte de la exposición hablamos con mayor profundidad en *Narciso*, 9.3. *La peana*, p. 526, interesados por el valor de la peana y la acción del performer.

una epidemia contra la que nadie libra una batalla. Estos hombres están solos, aislados, hasta que una sentencia de sangre los disuelve entre una multitud que les da la espalda, para ser olvidados. Esta muestra recrea una secuencia temporal que apunta a múltiples problemas que atañen a una comunidad minoritaria, a la que pertenece el artista. Con todo ello se habla de la homofobia, lo original, lo público y lo privado.

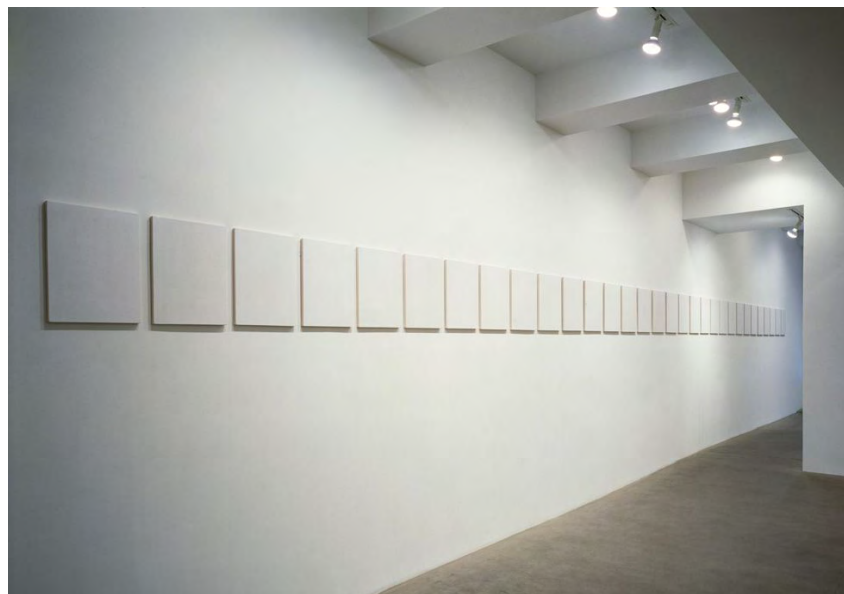
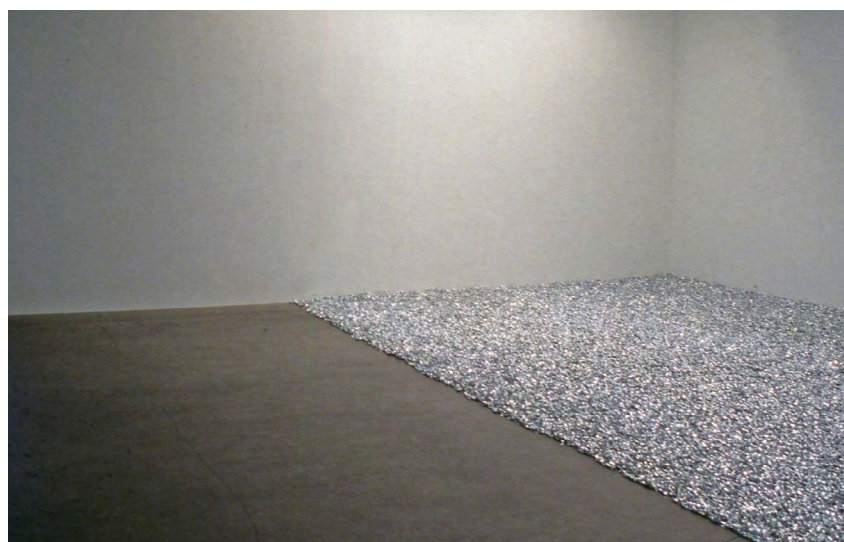


Fig. 177__ Felix Gonzalez-Torres,
Untitled (Go-Go Dancing Platform)
en *Every Week There Is Something Different*, 1991.
Semana 2.

Fig. 178__ Felix Gonzalez-Torres,
Untitled (31 Days of Bloodworks)
en *Every Week There Is Something Different*, 1991.
Semana 3.

Fig. 179__ Felix Gonzalez-Torres,
Untitled (Placebo)
en *Every Week There Is Something Different*, 1991.
Semana 4.



En un orden más cercano de las cosas, encontramos *Totalidad e Infinito (economías de la transferencia en otro(s) tiempo(s) para el arte)* un proyecto curatorial de Diana Guijarro (Alicante, 1980) que tiene lugar en el Centre del Carme Cultura Contemporània (Valencia) tras ganar la Convocatoria 365 VLC CMCV, una iniciativa que busca un comisario para programar un ciclo expositivo, durante todo un año, en la Sala Carlos Pérez,¹⁰³ en este caso, de octubre de 2018 a septiembre de 2019. Lo que plantea Guijarro es comprender la exposición como un acto de transferencia horizontal, donde tanto la curadora como los artistas ofrecen propuestas al público para que éste, a través de charlas, talleres, proyecciones, performances y, sobre todo, la labor de un grupo de investigación, pueda acercarse a la obra de arte con mayor profundidad, fomentando un encuentro experiencial. Con la intención de analizar, re-pensar y re-formular cada uno de sus momentos. Para ello se parte de la premisa de que todo pensamiento puede ser distorsionado, cuestionado y desarticulado hasta el infinito (Guijarro, 2019),¹⁰⁴ en una deconstrucción que ofrezca cierto grado de claridad sobre cualquier asunto. Los eventos repetidos involucran a los asistentes para actuar de modo directo en la propia exhibición, como un sistema de búsqueda y comprensión en colectivo, permitiendo intervenir o colaborar en los resultados. “De esta forma, la exposición se entendería más como un hecho concreto, como una multiplicidad, un dispositivo comunicativo repleto de ficciones y sensaciones.” (Guijarro, 2019, p. 18). Con esta frase, Guijarro despliega un mayor número de lecturas sobre las obras, que no necesariamente cambian de forma, y sobre la exhibición, señalando el simulacro que se efectúa en esta, para luego conducirnos a esa tríada de “ideas, sensaciones y emociones” anticipada por Martí Manen.

Para ello, produce un ciclo en tres etapas¹⁰⁵ que juega con la idea de producción e intercambio de conocimiento. Los títulos de estas tres muestras son *Cuestión de fe / Cuestión de trozo* (octubre de 2018 – enero de 2019), *Fragmentos que representan el mundo* (febrero – marzo de 2019), y *Something happened (Algo ocurrió)*, junio – septiembre de 2019). En las tres fases Guijarro apuesta por tres acercamientos contemporáneos que reflejan posicionamientos diferentes al exhibir. En la primera etapa, se construye un entramado arquitectónico, con metal y plástico, para obtener un nuevo espacio donde mostrar piezas de naturaleza diferente que aluden al fragmento, y juntas se conjugan para conseguir unidad. En la segunda etapa, la exposición incorpora gradualmente la obra de los artistas participantes, en un ir sumando que modifica continuamente lo mostrado con anterioridad. En la tercera etapa, se conservan los restos de la exhibición anterior (vinilos, grafitis, agujeros en la pared) con tal de concebir una situación que incluye el pasado de la propia sala, el testimonio de aquello que ha ocurrido, y poder relacionarlo así con una nueva concepción, para hallar en esta convivencia otros sentidos de la producción e investigación artística. Al señalar las exposiciones como etapas, se subraya la continuación de un mismo propósito expositivo que, por lo demás, cobra unidad con su diseño gráfico y sus curiosas hojas de sala. Estas últimas presentan, con un llamativo plegado nada habitual, un compendio de extractos de poemas y relatos que han servido de inspiración para la estructura del ciclo y la creación de las obras que se muestran.

103__ Esta sala se divide en tres espacios a los que nos referiremos como áreas.

104__ No facilitamos página porque esta idea aparece en la propia portada.

105__ En este caso la exposición se asocia con la etapa, como parte de una unidad, el ciclo, fragmentada aquí en tres.

Nosotros nos vamos a centrar en la segunda de las exposiciones, *Fragmentos que representan el mundo*, en la cual participan Rosana Antolí, Gerard Ortín, Julia Mariscal y Rodríguez-Méndez. Como ya hemos apuntado, esta segunda etapa se proyecta como una progresión de intervenciones. A cada uno de los cambios, que añaden obra nueva o suponen una actividad para la muestra, lo llamaremos *momento*. Con esta forma de trabajar de modo progresivo se consigue una conversación que perfila un espacio compartido, un espacio en diálogo, transmutando continuamente sus límites y contenidos. Al respecto, en el texto explicativo de la exhibición, Guijarro (2019) habla de la necesidad de asimilar el valor cambiante de nuestra realidad actual, de ahí que el proyecto atienda a lo imprevisible, interrumpiendo las reglas básicas de una exposición al uso. *Fragmentos que representan el mundo* se inaugura el 7 de febrero con seis videocreaciones de Rosana Antolí (Alcoy, 1981) distribuidas por las tres áreas de la sala, además de un conjunto de estructuras de madera diseñadas tomando como inspiración el mundo de los *skaters*, con la intención de generar un espacio para ser ocupado, transitado y usado. Estos módulos se reorganizan en cada uno de los momentos, para favorecer el encuentro con las piezas, para sentarse y visionar las proyecciones, para exhibir los libros que han servido conceptualmente para el engendramiento de la muestra, o para que el grupo de investigación se reúna.

Las videocreaciones de Antolí responden al proyecto iniciado en 2016, *Virtual Choreographies (Coreografías virtuales)*,¹⁰⁶ en el que actualmente continúa trabajando. En él se centra en el gesto corporal como una representación cultural, una expresión mínima de la que se puede extraer conclusiones sobre nuestros patrones de conducta y nuestra identidad. La intención de Antolí es realizar un mapeo de gestos de nuestro planeta, para ello realiza distintas convocatorias en distintas localizaciones del mundo que le permiten grabar los movimientos cotidianos característicos de aquellos que los ejecutan frente a su cámara. Luego, en la posproducción, la artista utiliza herramientas para cambiar de la imagen el color, la orientación, para invertir el claroscuro, o para aislar el gesto e incorporarlo en un montaje que emplea la repetición y el movimiento para conseguir composiciones extrañas y lúdicas.



Fig. 180a y 180b__ Rosana Antolí, *Virtual Choreographies*, 2016-2019, en *Totalidad e Infinito (economías de la transferencia en otro(s) tiempo(s) para el arte)*, 2019.

106__ En la web site de la artista encontramos varios ejemplos expositivos de esta serie, <http://rosanaantoli.com/> (consultado el 7 de noviembre de 2020).



Fig. 181__ Rosana Antolí, escenografía para grabar en Valencia *Virtual Choreographies*, 2019, en *Totalidad e Infinito (economías de la transferencia en otro(s) tiempo(s) para el arte)*, 2019.



Fig. 182a y 182b__ Gerard Ortín, *Regulated Wild (Reserve)*, 2017-2020, en *Totalidad e Infinito (economías de la transferencia en otro(s) tiempo(s) para el arte)*, 2019.

Tras este primer momento de la exposición, como una actividad interrelacionada, se hace un llamamiento público con el propósito de convocar a personas de la ciudad de Valencia y capturar sus gestos. Para ello, una parte de la exhibición, desde que se abre la muestra, está preparada a modo de estudio de grabación, con fondos continuos negros, focos e indumentaria negra (monos y guantes), para quien quiera usarla. El 22 de febrero de 2019 se acercan a la sala distintos sujetos, todos vestidos de negro, como bien anuncia en el *open call*. Frente a la cámara, cada participante desarrolla su movimiento rutinario. El material filmado se emplea para incluir en la exposición en el último cambio.

Si esta actividad la podemos considerar un segundo momento. El tercer momento ocurre cuando Gerard Ortín (Barcelona, 1988) incluye elementos de su serie *Regulated Wild (Reserve)* (*Salvaje regulado [Reserva]*, 2017-2020).¹⁰⁷ En medio de la primera área, sobre una tarima de madera de escasa altura, un conjunto de fragmentos artificiales de animales salvajes, lo que se llaman dianas de bosque, cedidos por Arc Valencia. Club de Tiro de Arco de Valencia,¹⁰⁸ se apolotonan. Invaden la base y el piso, mientras una luz verde de caza Moultrie los ilumina de costado. También se incorpora orina de lobo en tarros de plástico en la segunda área. Y la proyección de *Reserve* en la tercera área, haciendo que las proyecciones de Rosana Antolí desaparezcan del último espacio. *Reserve* es un conjunto de vídeos grabados en las comarcas de Añana y Zuia (Álava) que se centra en la disminución de lobos de estos territorios y las secuelas medioambientales que provoca. Ortín afronta un estudio de nuestros comportamientos desnaturalizados y desnaturalizantes en relación con nuestro ecosistema, con el fin de "cuestionar la idea de reserva natural que se nutre de otros relatos y elementos para explorar el significado de los límites que establece el ser humano a la hora de contrarrestar su incidencia sobre los entornos naturales." (Gujjarro, 2015, p. 149). La obra de Ortín se intercala con la de Rosana Antolí. De este modo conviven piezas con motivaciones diferentes, pero que se fijan en la fragmentación, aspecto que se inicia en la primera etapa del ciclo, con *Cuestión de fe / Cuestión de trozo*.

107__ Para obtener más información y ver más imágenes del proyecto, recomendamos visitar <http://gerardortin.com/reserve.html> (consultado el 8 de noviembre de 2020).

108__ Para más información consultar <http://arcvalencia.com/> (consultado el 8 de noviembre de 2020).

Como actividades paralelas, el mismo 7 de marzo, en la pantalla grande de la tercera área se proyecta, en un pase único, *Perrolobo (Lycisca)*¹⁰⁹ (2017), el primer producto cinematográfico de Ortín, con 45 minutos de metraje. En este film se establece una relación de imágenes que exponen la transformación de la naturaleza. Se combinan escenas intercaladas del Valle de Karrantza (País Vasco), de un certamen de perros de raza, de una máquina que automatiza el ordeño, de un pastor que hace sonar una caracola para ahuyentar a los lobos, de una cueva descubierta durante una excavación. Mediante confrontaciones de estas secuencias, Ortín propone el sinsentido de hablar de pureza o domesticación de lo natural y lo salvaje. Una vez concluye el metraje, se recuperan las proyecciones de *Reserve*.

Justo a continuación de la grabación de *Perrolobo (Lycisca)* de Gerard Ortín, Rodríguez-Méndez (Pontevedra, 1968) entra en acción y graba *Su celebración* (2019), dos acciones que tienen lugar sin previo aviso, solo que no se incorporan a la muestra hasta dos meses después. La primera acción, que se graba en la Sala Ferreres del mismo centro, consiste en un hombre de más de 60 años quien repetidamente se toca la parte superior de su rodilla izquierda. La otra acción, consiste en tapar los pies descalzos de un hombre bajándole las perneras de su propio pantalón; con público presente, esta acción mínima se graba en la tarima de la segunda área de la Sala Carlos Pérez.

En su cuarto momento, entra en acción el grupo de investigación. La primera sesión que desarrolla el grupo dentro de esta etapa se realiza el 14 de febrero. Aunque hallamos en ella un claro carácter performático, no la consideramos en sí un momento, porque no altera de forma significativa el paisaje de la exposición. En ella se ensayan otras maneras de desplazarse por el espacio, ejecutando movimientos propios o ajenos, para, desde lo empírico, comprobar cómo nuestro accionamiento corporal modifica nuestra manera de experimentar la exposición. Es evidente que nuestra visión se ve afectada por nuestra disposición física a la hora de enfrentarnos ante lo que nos situamos. Tras esta experiencia, para reflexionar de un modo más profundo sobre lo acontecido, la sala se convierte en un lugar de retraimiento, serenidad y relajación. Como en la meditación final de una clase de yoga, los asistentes se sitúan de forma cómoda para, con los ojos cerrados, recapacitar sobre los significados del centro de arte y traducir en pocas frases cómo lo han sentido en su extraño tránsito. Como bien decimos, esta sesión no modifica la muestra dejando algún vestigio, aunque sí hallamos en ella un valor a destacar, consigue ocupar la sala. Esta es habitada durante un intervalo de tres horas con un claro carácter performático, como un elemento más de la exhibición.

No es hasta la segunda sesión, acaecida el 28 de marzo, que el grupo sí deja marca en el entramado de la muestra. En esta sesión se plantea un ejercicio de libromancia.

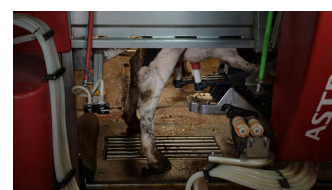
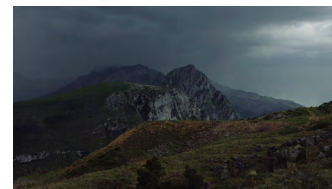


Fig. 183a, 183b y 183c__
Gerard Ortín,
Perrolobo (Lycisca), 2017.
Escenas y cartel.

109__ El teaser se puede ver en <https://vimeo.com/185512432#at=93> (consultado el 8 de noviembre de 2020), para más información acudir a <http://gerardortin.com/wolfdog.html> (consultado el 8 de noviembre de 2020).

Pensamos que una exposición podría convertirse en una suerte de oráculo, un escenario donde contar cosas a través del acto mágico de las palabras e imaginar si quisiéramos con ello otros futuros posibles. Otras formas que nos permitirían actos de transferencia significativos entre nosotros y la exposición y se materializarían a través de fragmentos. (Guijarro, 2019, p. 162).

Se emplean los libros que se exhiben en la sala para a partir de la apertura azarosa de sus páginas extraer oraciones relevantes. Aquí el grupo tiene la libertad, pero también la responsabilidad, de seleccionar las mismas y transcribirlas en las paredes con spray negro. Esta transformación implica una fractura respecto a la estabilidad, la distancia y la durabilidad con la que suelen operar las exposiciones. De pronto, el asistente se encuentra con el privilegio de intervenir con su propia mano en la exhibición, con el cometido de hacerlo bajo una sensatez, un juicio y una prudencia. Esta dinámica de participación genera conflictos internos en los participantes, al tomar decisiones rápidas que afectan de forma permanente la muestra. Porque se ha de considerar el mensaje global de la investigación, la obra exhibida y el propio espacio. Cabe señalar que estos mensajes permanecen incluso en la tercera etapa.

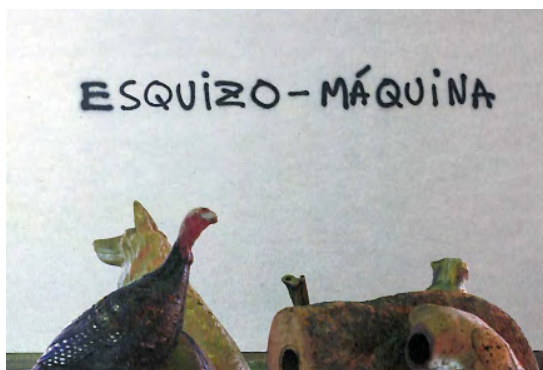


Fig. 184__ Grafiti producido por el grupo de investigación de *Totalidad e Infinito (economías de la transferencia en otro(s) tiempo(s) para el arte)*, 2019.

En el quinto momento, el estudio de grabación de Rosana Antolí se desmonta y se coloca una serie de plásticos claros para delimitar un escenario de acción. El 4 de abril de 2019, Julia Mariscal (Barcelona, 1981) realiza una performance, *Ocells-Textos-Onades*¹¹⁰ (*Pájaros-Textos-Olas*). La artista, totalmente vestida de blanco,¹¹¹ aprovecha una serie de utensilios con los que esparce, derrama, restriega, calienta, plancha, envuelve y escribe con distintos materiales biológicos y artificiales que oscilan entre lo transparente, lo ligero, lo arenoso, lo líquido y lo viscoso. Leche, espejo, vidrio, cabello, sal, pigmento, agua se dan cita para alternarse en una composición de imprevistas asociaciones. Con movimientos descontextualizados y el empleo de su voz, la artista

110__ Se pueden ver más imágenes en <http://juliamariscal.com/performance-III/> (consultado el 11 de noviembre de 2020).

111__ En una entrevista que le realiza la comisaria Carolina Grau (Barcelona, 1969), Mariscal señala que el blanco lo usa con la intención de desaparecer. En <http://juliamariscal.com/texts/> (consultado el 11 de noviembre de 2020).

investiga en las posibilidades de aquello que ha seleccionado previamente, estableciendo una coreografía pausada que genera diálogos complejos en la sucesión de activaciones sensitivas y sonoras.



Fig. 185a, 185b y 185c__ Julia Mariscal, *Ocells-Textos-Onades*, 2019, en *Totalidad e Infinito (economías de la transferencia en otro(s) tiempo(s) para el arte)*, 2019.

Me cuesta encontrar un vínculo evidente entre las olas, los pájaros y los textos. Sin embargo hay algo que envuelve los tres elementos. Es su dimensión onírica, su capacidad de conseguir que nos imaginemos otros mundos, lugares, espacios y tiempos distintos a los que nos rodean.¹¹²

Con ello pretende romper significantes y significados convencionales, en una búsqueda intuitiva que genera nuevos sentidos y direcciones que apuntan al ritual. Los restos de la performance quedan en la sala permanentemente.

En el sexto y último momento, acaecido el 9 de mayo, Rodríguez-Méndez incorpora en la última área de la sala los vídeos que de *Su celebración* (2019), grabados, recordamos, el 7 de marzo. Con este cambio, desaparece la proyección de *Reserve* de Gerard Ortín. Los vídeos de Rodríguez-Mendez se reproducen en dos pantallas planas apoyadas mirando dos esquinas opuestas. Entre ellas, se coloca *I say error*¹¹³ (*Digo error*, 2019) una pieza de suelo hecha con cuatro placas de yeso entre cuyas uniones aparecen ocho fragmentos de pernera de pantalón cortadas a la altura superior de la rodilla y cosidas entre sí. A esta transformación de la sala se añaden además el vídeo que Rosana Antolí grabó con público en el segundo momento, y el vídeo de la performance de Julia Mariscal se sitúa junto a los restos de su acción.

112__ Fragmento nuevamente extraído de la página web de la artista, <http://juliamariscal.com/texts/> (consultado el 11 de noviembre de 2020).

113__ Encontramos en la web site del artista otra solución previa de este mismo proyecto que graba en Oslo en 2016 y se expone en Casal Solleric (Palma de Mallorca) en 2018 en la exposición, también comisariada por Diana Guijarro, *Un sujeto construido en el punto de intersección de la multiplicidad de posiciones de sujeto*. Más información en http://rodriguez-mendez.com/web/esp/anos_sub.php?id=829&anyo=2018 (consultado el 7 de noviembre de 2020).



Fig. 186__ Rodríguez-Méndez, *Su celebración*, 2019, en *Totalidad e Infinito (economías de la transferencia en otro(s) tiempo(s) para el arte)*, 2019.

Con estas modificaciones, el día 26 de marzo, se cierra esta etapa expositiva que trabaja con múltiples cambios progresivos, donde la sala, paulatinamente se transforma con inclusiones que hablan del fragmento y el gesto, resignificando el presente con cada variación y actualización.

A través de la selección de estas exposiciones nos aproximamos a la modificación de la sala como característica de la obra de arte, en el caso de Group BMPT, o como ensayo conceptual sobre un mismo tema en una exhibición individual, en el caso de *Every Week There Is Something Different* de Felix Gonzalez-Torres. Por último, abordamos el proyecto curatorial de Diana Guijarro, el cual trabaja con distintos artistas y con el público, variando su montaje cada cierto tiempo. Así aparecen y desaparecen las piezas de los artistas, de poco a poco, transformando radicalmente la primera propuesta de forma progresiva hasta llegar a una última versión. Esta actualización constante requiere un compromiso por parte de la audiencia, visitando la exposición reiteradamente para percibir y asimilar cada variación dentro de un mismo contexto, siendo esta re-visita un detonante que otorga sentido. De esta forma, podemos contemplar cada una de las alteraciones como un evento festivo, que suma y agrega capas de complejidad que se tiñen de primicia. Cada momento es ideal para que se produzcan reencuentros y no se pierda el diálogo, favoreciendo el intercambio y la transferencia. Pero ¿qué ocurre cuando al espectador no le da tiempo de regresar a la sala? De pronto se pierden las sucesivas transformaciones, en su cabeza se generan lagunas conceptuales y temporales, que le alejan de la comprensión de un entramado artístico más complejo de lo habitual. Al permanecer constantemente abierta, con dinámicas que cambian la sala, la exposición se vuelve opaca si no hay una guía o un programa que facilite la información que falta, excluyendo de su centro de operación y de alcance a aquellos espectadores que no han podido mantenerse fiel en cada uno de sus momentos.

7.5 La cita, una estrategia de apropiación textual

En nuestra manera de enfocar esta fiesta que excluye, que se niega a los otros, en una transformación constante que se orienta a la exploración, es importante asumir la referencia directa, aquella que hacemos a la muestra de Moneiba Lemes, para luego negarla. Con ello estamos trabajando la apropiación¹¹⁴ y la respuesta directa. De algún modo reseñamos, a modo de cita, el punto del que partimos. Esta cuestión de la cita también se aprecia al incluir otros textos de pensadores que nos ayudan a concretar un marco conceptual sobre el tema que trabajamos. En la frase atribuida a Étienne de Beaumont, “las fiestas se dan sobre todo para aquellos a los que no se invita” (en Fernández Mallo, 2015, p. 387), hallamos el *leitmotiv* perfecto para crear nuestra instalación. Pero al añadir las palabras de otros, estamos recalcando la importancia de esta estrategia que extrae, copia y presenta el pensamiento ajeno, como un vehículo para validar las ideas propias. Es por ello que aquí se hace fundamental realizar, aunque sea de modo somero, una reflexión sobre la citación.

Si nos remitimos a *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (2002) de Roland Barthes, entendemos que el filósofo francés considera que todo texto no es una sucesión de palabras con un sentido único, es decir, el que se produce del escritor al lector, sino un espacio que constituye múltiples dimensiones en el que conviven y se contrastan otras escrituras. Un tejido de referencias que, según declara Barthes, en sí no configura ningún original. Debemos entender aquí que original es el escrito primero que sirve de modelo para los otros, y no confundirlo con lo nuevo. Por ello podemos afirmar que las teorías y las palabras se toman prestadas para generar un nuevo producto, un nuevo texto, que guarda correspondencia con más de mil alusiones de todo nuestro pasado cultural. Estas alusiones pueden ser conscientes o inconscientes. Por tanto, las influencias pueden ser directas, como la que realizamos nosotros ahora al citar a Barthes y a tantos otros generando un texto que es eco de su decir, o anónimas, ideas que incorporamos y constituyen nuestro pensamiento pero que no responden a un autor que podamos recordar, aunque procedan de algo ya leído con anterioridad. Con ello se entiende que la cita siempre está implícita en nuestra redacción. Y cuando abrimos comillas, esta se hace explícita.

En cuanto al estilo, Barthes nos dice que este, a su vez, es un procedimiento de cita. Que nosotros escribamos de esta manera y no de otra, es porque realizamos un ejercicio de memoria, recurrimos a un depósito mental donde descansan millones de sustratos textuales que nos sirven de paradigma para ahora mecanografiar estas líneas. El modo en el que se produce este efecto, los motivos por los cuales finalmente escogemos unos términos y no otros, una estructura y no otra, una manera de narrar y no otra, opera de modo invisible, provocando que no haya descripción posible para definirlo. Aunque no hay necesidad de realizar tal descripción, ni tan siquiera de entender los mecanismos que nos empujan a redactar tal y como lo hacemos.

114__ Tema que no tratamos en aquí como algo propio del mismo, pero que sí se ha de marcar como estrategia fundamental para la consecución de sus resultados. Para consultar aspectos sobre la apropiación, nos remitimos a lo que presentaremos en el próximo capítulo 8, *El lector*, 8.4 *La apropiación*, p. 470.

Lo vital, lo que nos anuncia Barthes, es que el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original (2002, p. 69). En este sentido, toda escritura es una cita sin entrecomillado.

Cuando se escoge el extracto de un escrito y se inserta dentro de un texto, nos remitimos a una referencia directa sobre una reflexión que ha realizado otro individuo antes que nosotros, y que ofrece gran claridad sobre una cuestión. Hallamos en sus palabras una adecuación y concreción no superable a lo que, desde nuestra humilde posición de herederos, podamos enunciar de otro modo. Con ello se afirma un idilio que corrobora lo que ya alguien ha dicho antes y no es superable, en un ejercicio de transferencia y reflejo. Un proceder en el que se vislumbra sinceridad y apropiación. Sinceridad, al reconocer que uno no puede decir mejor lo que ya se ha dicho antes. Apropiación, al seleccionar unos signos ajenos para insertarlos en el contexto propio con el fin de articular otros sentidos, y revelar nuevos asuntos, aquellos que perseguimos. Quien cita, por tanto, es un manipulador de ideas. Reescribe y copia para re-pensar las fuentes, destacando unos aspectos que se nombran sobre otros que se ocultan, con el afán de recalcar aquello que se rescata por su valor como aportación al imaginario de nuestra cultura, y a su vez, corroborar las intenciones de nuestro pensamiento con el prestigio y la notoriedad de las voces de aquellos que ya han sido elogiados. La cita, por tanto, es un doble reconocimiento. Un reconocimiento que trae a la memoria la importancia de un texto precedente, reseñando sus influencias sobre otras, y un reconocimiento personal, al señalar aquello que no podemos mejorar, porque, además, de intentarlo, no obtendríamos el mismo crédito.

Entonces, la cita es una actividad que valida nuestras propuestas, aunque a veces nos perdamos en esta necesidad de ratificar y encontrar aprobación. Por eso, en ocasiones, las citas explícitas se suman y se suman en la vorágine de un texto fragmentado que no es más que un collage. Sobre este aspecto, Jacques Derrida, en *Cómo no hablar y otros textos* (1997) se pregunta sobre la eficacia de este método. "Continuamente nos atrapamos en la red de las comillas. Ya no sabemos cómo borrarlas o acumularlas unas encima de las otras. No sabemos ni siquiera ya cómo citar" (Derrida, 1997, p. 103). Esto nos abre un mundo de posibilidades para reflexionar en torno al cómo decir lo ya dicho, cómo referir la fuente, y cómo insertarla en otro lugar.

Al fijarnos en el mundo del arte, en este apartado, evitamos hablar de movimientos como el citacionismo de la transvanguardia italiana o el apropiacionismo estadounidense, porque nuestra preocupación se dirige a la cita textual. Es decir, el momento en el que la cita, entrecomillada o no, se convierte o se inserta en la obra artística. Un texto foráneo, no propio, que se convierte en pieza visual. A través de la selección de cuatro referentes, veremos varios ejemplos donde la cita se muestra desnuda, se añade en medio de otro texto, e incluso desaparece.

En primera instancia, vemos cómo la cita cobra valor por sí misma en Dora García. En 2002 la artista inicia *Golden sentences (Frases de oro)*, un proyecto en el que literaliza la expresión "una frase de oro", valiéndose de citas que recoge durante sus lecturas para trabajar con ellas y exhibirlas. Aunque en primer término las palabras aparecen en letras doradas sobre cartones forrados de tela (como la portada de un libro), lo que nos

interesa es cómo a partir de 2003 las construye con pan de oro aplicado directamente sobre el muro. García recupera el pensamiento de otro para fijarlo en la arquitectura, como si esta fuera una página. Aunque también se podría percibir cómo el texto se convierte en un elemento parecido a un letrero sobre la pared. En realidad se trata de una simple pintura mural, una intervención que verbaliza el espacio. Hasta la fecha, García ha producido algo más de 30 frases, en dimensiones distintas, pero siempre con la tipografía Helvetica Bold Unique. Lo curioso de esta obra, es que las oraciones no vienen entrecuilladas, y pueden exhibirse en cualquier idioma, realizando una traducción que se acerque a cualquier espectador-lector y a cualquier lugar del mundo.



Love comes from the most unexpected places.

Fig. 187__ Dora García, *Golden Sentence (Love comes from the most unexpected places)*, 2005-2019.

También sobre las posibilidades de la cita investigan en *El triunfo de la libertad* (2014), La Ribot, Juan Domínguez y Juan Loriente. En agosto de 2014, en el festival *La Bâtie* (Ginebra), presentan una acción con cuatro letreros led por los cuales se emiten cuatro textos. La sala vacía permanece prácticamente a oscuras, solo se aprecian estos tubos situados a distintas alturas. Durante una hora,¹¹⁵ el texto en movimiento es lo único que ocurre. Sólo en dos momentos se interrumpe el silencio con música clásica. Con una estructura fragmentaria, en el texto conviven citas de Voltaire (París, 1694-1778) y otros personajes de la Ilustración, el siglo XVIII y la Revolución Francesa; datos que ofrecen información sobre lo que ocurre en el exterior de ese mismo recinto en 2215, como la temperatura exterior, y que progresivamente se van acercando al tiempo de la representación; también se lanzan preguntas al espectador sobre su condición como tal; y se cuenta un chiste que se vincula con la escena. Como dice La Ribot en su página web, “Emergen temas diversos; entre ellos, la repetición histórica, el anhelo de la libertad y el ensueño utópico, el deseo corporal, el papel del espectador, y los placeres y distracciones de la lectura.”¹¹⁶ Los contenidos se alternan sin un sentido claro. Por un lado, se lee una cita atribuida a Pessoa (Lisboa, 1888-1935), “Cultivo el odio a la acción como una flor de invernadero”, y por otro, aparece “Hoy nada”, como anotación de Luis XVI (Francia, 1754-1793) en su diario un 14 de julio de 1789.¹¹⁷ Se abordan los hábitos cotidianos que repetimos día a día, de forma imperceptible, apuntando que

115__ Originalmente la duración es de 35 minutos.

116__ En https://laribot.com/mobile/distinguished_pieces_one/40 (consultado el 5 de noviembre de 2020).

117__ Citas extraídas de la página Archivo Artea, <http://archivoartea.uclm.es/textos/leer-desear-el-triunfo-de-la-libertad-de-la-ribo-juan-dominguez-y-juan-lorient/> (consultado el 5 de noviembre de 2020), cuyo texto se ha construido en base a la referencia Óscar Cornago (Madrid, 1969), *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia* (2015).

estos nos confieren o restan libertad. La palabra es el territorio performático que contempla el público. Lo interpela directamente para que no pierda ni ápice de lo que se le ofrece, aunque genera una distancia sin posibilidad a réplica. Lo performático en este caso, no es solo el deslizamiento de la escritura, como un acto corporal, sino también la lectura colectiva. Al no haber intérpretes, la audiencia es la única que actúa moviendo sus ojos a un ritmo concreto, para leer con atención. El texto, con sus citas, lo es todo. Y abre una puerta a la imaginación, para que el movimiento de imágenes en escena sea absolutamente mental. De ahí el título, libertad del observador para proyectar lo que desee, y libertad para los creados si deciden no salir a escena. La cita sirve para generar un marco de referencias que apuntan a la independencia, la emancipación, el sometimiento y el ostracismo.

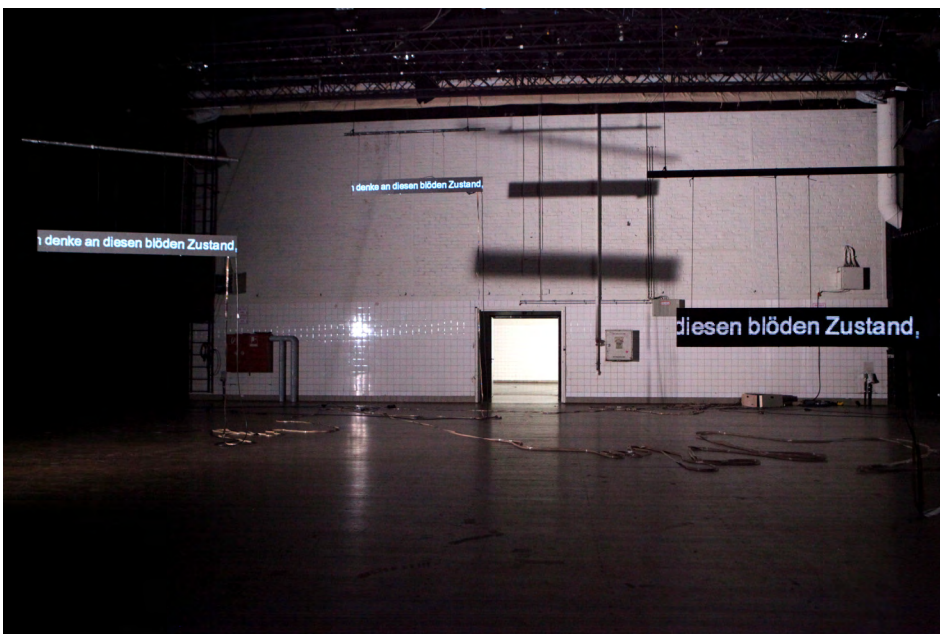


Fig. 188__ La Ribot, Juan Domínguez y Juan Lorient, *El triunfo de la libertad*, 2014.

En estos dos ejemplos, la cita funciona por sí misma, aunque no se referencie explícitamente sus fuentes. En el caso de *La Ribot*, Juan Domínguez y Juan Lorient, la cita está acompañada de creaciones literarias de producción propia. Si nos fijamos en citas textuales que se han incorporado en la imagen, aquí los ejemplos se multiplican exponencialmente. Nosotros nos vamos a restringir solo a uno, el que nos ofrece Keith Arnatt (Reino Unido, 1930-2008) con *Trouser – Word Piece (Pantalón – Pieza textual, 1972)*, un díptico fotográfico. Originalmente se concibe como pieza para el catálogo de una importante exposición de arte conceptual, *The New Art (1972)* en la Hayward Gallery (Londres), aunque se muestra antes de forma impresa en su exposición individual *Rubbish and Recollections (Basura y recolecciones, 1989)* en la Photographers Gallery (Londres). La pieza se compone de dos paneles fotográficos adyacentes. El de la derecha, consiste en una fotografía en blanco y negro del artista, vestido de oscuro, de pie. Presenta una pancarta blanca que se cuelga al cuello, como un hombre-anuncio, que contiene un mensaje, escrito con palabras mayúsculas de color negro,

"I'M A REAL ARTIST" (Soy un verdadero artista). A la izquierda, aparece un texto encabezado por el nombre del propio artista y el título de la obra. A continuación, se cita un extracto largo del texto *Sense and Sensibilia* (1962) del filósofo británico John L. Austin (Reino Unido, 1911-1960). Recordemos que Austin, conocido por su célebre *How to Do Things with Words* (*Cómo hacer cosas con palabras*, 1962) analiza el lenguaje para comprender la performatividad del habla, entendiendo que en el decir reside una realización fáctica. En *Sense and Sensibilia*, Austen se centra en los principios de percepción e ilusión. Arnatt, familiarizado con la filosofía tras asistir a un curso de la Universidad de Oxford, se interesa especialmente por el lenguaje, para incluirlo en su producción artística. En *Trouser - Word Piece* emplea el análisis lingüístico de Austin como una reflexión satírica sobre la naturaleza de lo real, para en este caso, mofarse de la noción de celebridad artística. El extracto escogido afirma que solo en lo negativo, al señalar lo no real, puede entenderse la afirmación de que algo es real. Al situar este texto junto a una fotografía suya con una frase en positivo, no solo cuestiona aquello que anuncia, sino que deja en evidencia la pretensión de todo artista. Aquí la cita sirve no sólo para acompañar la imagen, sino también para negarla, articulando una serie de tensiones entre texto e imagen, entre la longitud de unos párrafos y la contundencia del letrero. El resultado es una lucha tragicómica entre las aspiraciones de un joven creador y su contexto. Una visión crítica y satírica de la identidad y el trabajo creativo que, al comprenderla, nos saca la sonrisa.

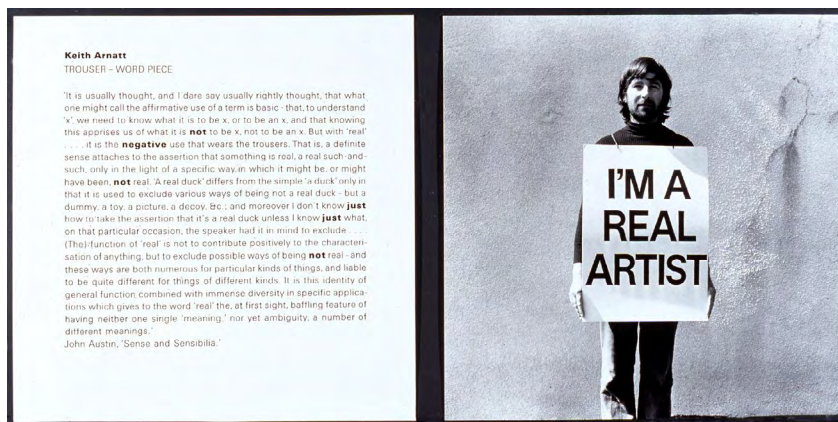


Fig. 189__ Keith Arnatt, *Trousers - Word Piece*, 1972.

Todos estos ejemplos nos remiten a la cita literal, tengan o no tengan comillas. Si rescatamos las palabras de Derrida y nos cuestionamos cómo citar, y si acaso es necesario, en esta dirección encontramos las *The Speaker's corner* (*El rincón del orador*, 2002) de Jorge Macchi (Argentina, 1963), una serie de recortes de periódico que contienen unas comillas sin texto. El artista los ha cortado para omitir su contenido. Al situarlos en la pared con alfileres, el papel se ondula remarcando su vacío, su inconsistencia y fragilidad. No es posible alcanzar el mensaje original. Con ello apunta a lo indecible, a la imposibilidad de la comunicación tal y como se pretende ofrecer, de forma literal, haciendo que toda oración se abra a lo inexplicable, y que cada individuo proyecte en ella una singularidad que le es propia.

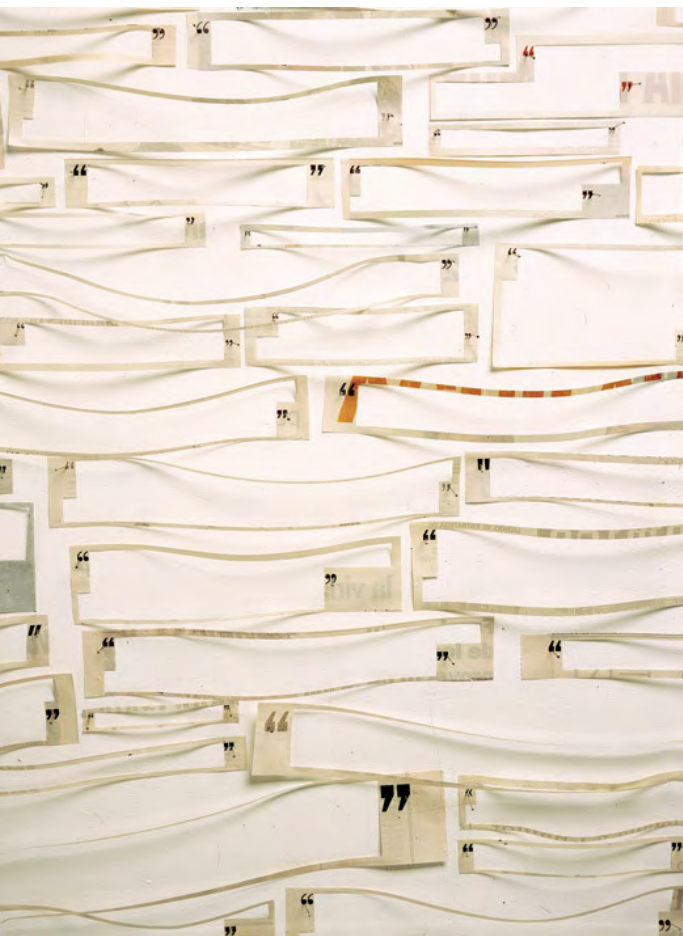


Fig. 190__ Jorge Macchi,
The Speaker's corner, 2002.

A través de estos cuatro ejemplos, hemos visto cómo los artistas trabajan con la cita, como una herramienta valiosa que sirve para enaltecer las ideas de los otros, ya sea como un material precioso que se pone a su altura, o como parte de otra creación textual, insertada en medio de un discurso autónomo a su esencia, como veremos en el próximo capítulo,¹¹⁸ de una forma más extensa, con Chiara Fumai o Cabello/Carceller. La cita, como extracto, también se usa para acompañar la imagen, para acotarla, explicarla o incluso negarla, multiplicando los usos plásticos y visuales en una dirección que exige del espectador un tiempo de lectura y un bagaje literario para reconocer los contextos y las fuentes a las que se aluden.

La cita abre un mundo textual que referencia sin descanso, pudiendo convertirse en una faena agotadora, que agrega capas y capas de ideas externas. Al respecto Jorge Macchi es muy claro, sustrayendo el texto y dejando exclusivamente las comillas, para apuntar así al vacío que en ocasiones nos deja la citación.

118__ Concretamente en el subapartado 8.4.1 *Apropiarse del texto*.

7.6 La fiesta no es para todos en cuatro montajes

Valorando todos estos temas relativos al exceso de la fiesta, la exclusión, la exposición como un laboratorio y la cita, nos adentramos en nuestra solución creativa en torno a la fiesta.

Cuando María Tinoco nos invita a realizar una exposición en Misterpink Contemporary Art Projects, tenemos claro que queremos trabajar con la idea de fiesta. Desde que asistiésemos por primera vez, allá por 2015, a la exposición de Moneiba Lemes, la pregunta “¿es la fiesta para todos?” nos ha perseguido a lo largo de los años. A partir del análisis que hemos desarrollado a lo largo de este capítulo, hemos encontrado notables ejemplos donde se evidencia que no, la fiesta es un dispositivo que genera exclusión. Por tanto, nuestra respuesta es una negación, la fiesta no es para todos.

Toda celebración, dirigida por un individuo o un grupo de personas, implica un listado de invitados, un aforo determinado, unas conductas de comportamiento preestablecidas que esbozan lo que está permitido y lo que no está permitido hacer. Incluso en fiestas populares, habrá quién consiga un puesto privilegiado frente a otros, por una red de influencias por la que se puede ver beneficiado. Cuando esta organización procede de los órganos de poder, en la celebración se visibilizan los mecanismos que operan desde su condición privilegiada, marcando brechas insalvables para aquellos que no forman parte de su entramado, dibujando las fronteras invisibles de aquellos que conforman la élite y se mantienen en un círculo cerrado, impenetrable para los otros, despertando todo tipo de motivaciones para vitorear, glorificar y ensalzar su posición frente a los demás.

La cita adjudicada a Étienne de Beaumont “las fiestas se dan sobre todo para aquellos a los que no se invita” (en Fernández Mallo, 2015, p. 387) nos sirve de pretexto para idear una instalación de grandes dimensiones espolvoreada de artificiosidad, purpurina y microplásticos brillantes. Nuestra intención es generar una escenografía que alude a la celebración, para pervertir la fiesta, incomodar al visitante y evidenciar los sistemas procedentes del poder, enarbolando la exclusión como único medio para generar clases diferenciadas entre los propios espectadores. Es así como se inicia *La fiesta no es para todos*, una exposición que tiene lugar del 12 de abril al 31 de mayo de 2019 en Misterpink Contemporary Art Projects.

Para nuestra ambientación nos servimos de objetos característicos de la fiesta y del lenguaje que esta propicia, con la intención de erigir una intervención lustrosa y llamativa que produce un encuentro violento entre lo que uno espera y lo que uno se encuentra. Aunque, por la literalidad del título que escogemos, *La fiesta no es para todos*, cabe que nadie se sienta incluido. Aquí, con esta literalidad, también nos referimos al evento expositivo en sí, como espacio en el que se ejercen estas tensiones de la celebración, donde el artista que exhibe muestra su pertenencia a un grupo reducido por su excepcionalidad. Con ello señalamos no solamente al estrecho mundo del arte, con sus galeristas, comisarios, artistas y coleccionistas, sino a la amplia masa de artistas que no tienen ocasión de poder exponer su obra en centros de arte, salas o galerías.

Para ello, empleamos la apropiación y la cita como principal estrategia. No sólo nos apropiamos del título de Moneiba Lemes, para negarlo.¹¹⁹ Nos apropiamos de la frase de Étienne de Beaumont. Y también de las palabras de otros pensadores como Maurice Blanchot, Boris Groys, Giorgio Agamben y Carlos Gamerro. A través del préstamo y la copia de sus palabras, construimos guirnaldas y banderines, en una formalización próxima a la celebración, que apunta, con la selección de estas frases determinadas, la perversión, el rechazo, los excesos y las adicciones del poder.

El proyecto, además, se concibe como una exposición cambiante que no solo muestra varios montajes con los mismos elementos o con notables distinciones, sino que también imaginamos un conjunto de performances interconectadas, como consecuencias progresivas de una primera acción, en la que el público se ve sometido a una medida restrictiva inusual. Así, desde el día de su inauguración, la exposición se trabaja como un laboratorio abierto que, pese a tener una estructura definida, no se cierra a lo imprevisible, en un desarrollo orgánico donde se valora e incluye todo lo ocurrido, para seguir la investigación creativa según el proyecto evoluciona, aprovechando los hallazgos y desechando aquellas ideas que no refuerzan nuestro mensaje. Desde esta actitud, la exposición no se piensa como un único resultado que se ofrece al público desde el primer día, al contrario, consideremos que el trabajo no está concluido en ningún momento, ensayando y probando otros montajes que redundan en la fiesta como un escenario cambiante. Durante el tiempo de exhibición, el concepto de partida se sigue desarrollando sin descanso. Analizamos e indagamos otros tipos de posibilidades expositivas. Siempre atentos a mantener vivo el juego que hemos iniciado, y el tono, irreverente e irónico, que toma toda la muestra. Desde esta actitud de libertad creativa, permitimos que nuestra exposición sea aquello que queremos decir y aquello hacia lo que nos conduce.

Teniendo en cuenta el carácter del proyecto y la cantidad de engranajes que lo conforman, estructuramos su descripción siguiendo un método que facilite la comprensión al lector. Dividimos la exposición por sus sucesivos montajes, cuatro en total, y los contamos de forma cronológica. En el primer montaje, desarrollamos un escueto retrato de cada una de las piezas. A partir de entonces, por cada uno de los montajes, apuntaremos los cambios que se producen en el *display*, comprendiendo que si una pieza no se nombra es porque permanece igual que en el montaje anterior. Explicado esto, partimos de lo que presentamos el día de la inauguración, donde se dan cita la instalación y la performance. Nos esforzamos en producir una narración que acompaña al espectador por la temporalidad natural de la visita, mostrando en primer lugar aquellas piezas que cualquier usuario se puede encontrar dentro de la sala, para a partir de ahí, iniciar una línea cronológica en la que se aclaran las acciones que se llevan a cabo.

119__ Cabe señalar que esta respuesta no solicitada, sí es necesaria. De este modo contestamos a la necesidad que se produce, desde el mundo de la cultura, de contrastar opiniones y generar diálogos que ayuden a formar, desde un posicionamiento crítico, opinión y conocimiento.

7.6.1 Primer montaje

Antes de referirnos al primer montaje, es necesario explicar cómo es la sala de Misterpink Contemporary Art Project. Situada en la Calle Guillem de Castro, 110 de Valencia, la galería tiene una puerta de Cristal que da acceso a un largo pasillo con paredes pintadas de negro. Antes de que este pasillo finalice, a partir de una columna, las paredes se tornan blancas. Una vez salimos del pasillo, pasamos a un amplio espacio rectangular con dos pilares situados en medio. El suelo es de una loza gris neutra de gran tamaño. Esta descripción del espacio es fundamental para asimilar el modo en el que trabajamos con él.

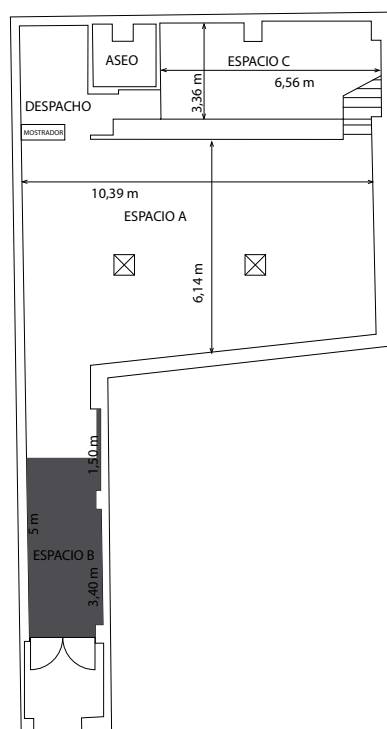


Fig. 191__ Plano de Misterpink Contemporary Art Project.

El 1 de abril de 2019 iniciamos el montaje de *La fiesta no es para todos*, el cual se alarga durante dos semanas. En primer lugar, trasladamos la obra y comenzamos la distribución de las piezas en el espacio, sin desembalarlas, solo para ayudarnos a ver los volúmenes y los focos de atención. Pensemos que las obras se han desarrollado de modo individual, valorando en todo momento el conjunto. No obstante, hasta que no llegamos al montaje, estas no encuentran su lugar, y lo hacen atendiendo a una distribución y un ritmo cromático, donde el verde, el rosa, el amarillo, el negro y el violeta se convierten en los colores de la muestra.

Una vez se aproxima la disposición a nuestro boceto previo, desembalamos las piezas más grandes, que funcionan a modo de banderolas o guirnaldas de plásticos troquelados. Una de color naranja translúcido, y otra de color negro por un lado y violeta por el otro.

Estos cuerpos, que van colgados al techo, son los que determinan la instalación, puesto que no sólo caen lánguidos, sino que se proyectan de un punto a otro de la sala, sujetos con una especie de trapecio construido con hilo de acero y una varilla metálica cromada, con forma cilíndrica y hueca en su interior. Partimos del único aspecto que tenemos claro, con estas guirnaldas deseamos generar un muro en la salida del pasillo. Esta obstaculización consigue dos propósitos, impedir, a modo de cortina, la visión general de la sala nada más entrar, y hacer que el espectador pase por uno de sus dos costados, teniendo en cuenta que queda poco espacio entre la pieza y la pared. El plástico negro, de mayor extensión, lo elevamos también de otro punto, consiguiendo que quede a una altura que permita el paso por debajo, como un toldo. Aquí probamos distintas zonas de sujeción, teniendo en cuenta cómo se comporta el material y cuáles son las tensiones que se producen en él. Esta disposición busca que cuando el espectador llegue, se encuentre en primera instancia un material negro, pero cuando se desplace por su lado derecho, se sorprenda por el cambio de color, a violeta brillante.

Posteriormente, en medio de la sala colgamos otro fragmento de plástico negro y violeta, de medidas similares, buscando una especie de continuación con la primera pieza. Jugamos con la disposición y su proyección. Colocamos la otra guirnalda naranja y a partir de ahí se disponen el resto de elementos. En la sala, a pared sólo van tres piezas de medio y pequeño formato. Resulta muy fácil ubicarlas allí donde el ojo necesita un peso visual o donde se pueda generar un desvío de atención. Una vez tenemos las guirnaldas y los elementos de pared, cogemos una serie de banderines y probamos distintas disposiciones, en techo, en pared y en suelo. Al final nos decidimos por poner dos de ellas colgadas del techo de un solo punto para que caigan directamente al suelo. A su alrededor colocamos confeti, purpurina, serpentinas y lentejuelas. Cada banderín se relaciona con un elemento específico. Disponemos dos piezas en el suelo, jugando con su ubicación. Preparamos el texto de sala, como una pieza más. Y por último afrontamos lo que nos lleva más tiempo, la instalación del pasillo de entrada. Para esta pieza inflamos y colgamos unos doscientos cincuenta globos de distintos colores y materiales para que queden a un metro y medio del suelo, bajando el techo a lo largo de 3 metros.¹²⁰

El montaje se convierte en un territorio donde ensayar y probar sin complejos, saliéndonos una y otra vez de lo ideado en el estudio. La disposición de los objetos busca de forma natural un equilibrio cromático, donde se producen ritmos y rimas. Aunque con la distribución buscamos, en primera instancia, que los elementos fomenten un tránsito interrumpido, donde los objetos actúan como muros, trabas o tropiezos. Nuestra intención es alcanzar una saturación de objetos, materiales y símbolos festivos. Los amplificamos tratando de mantener cierta limpieza visual. Mientras los banderines y las guirnaldas se llevan el mayor peso visual, las piezas que se sitúan en la pared funcionan como un muestrario de los resultados de nuestra obra anterior, casi como un acompañamiento. O incluso, se podría considerar que estas son las piezas que se podían esperar de una exposición nuestra, sin embargo, el resto de elementos se han apropiado del espacio legándolas a un segundo lugar. Sea cual sea la lectura del espectador, ambas

120__ Aspecto que se asemeja a la instalación de Claudia Pagès, *Talk Trouble* (2018) [Fig. 114], vista en el capítulo anterior.

pueden ser válidas. En cualquier caso, distribuimos sus formas y colores en un formato menor para puntualizar y cerrar la composición total de la muestra.

Pese a la aparente sencillez y limpieza con la que se despliegan las obras por el espacio, son múltiples las dificultades que se nos presentan, sobre todo con las piezas que van colgadas al techo y cubren parte del área superior de la sala. El montaje se convierte en un espacio para experimentar, observar, analizar y tomar decisiones sin prisa, pensando en aquello que queremos ofrecer en primera instancia. Al final nos decidimos por un primer acercamiento a la fiesta como espacio en el que la obra no se ha desplegado en todo su potencial, como si la fiesta estuviese a punto de ocurrir o por el contrario ya hubiese terminado.

En este trabajo contamos con la ayuda de distintos compañeros y amigos,¹²¹ además de la visión y la mano de la directora del espacio. A continuación, describimos el primer resultado.

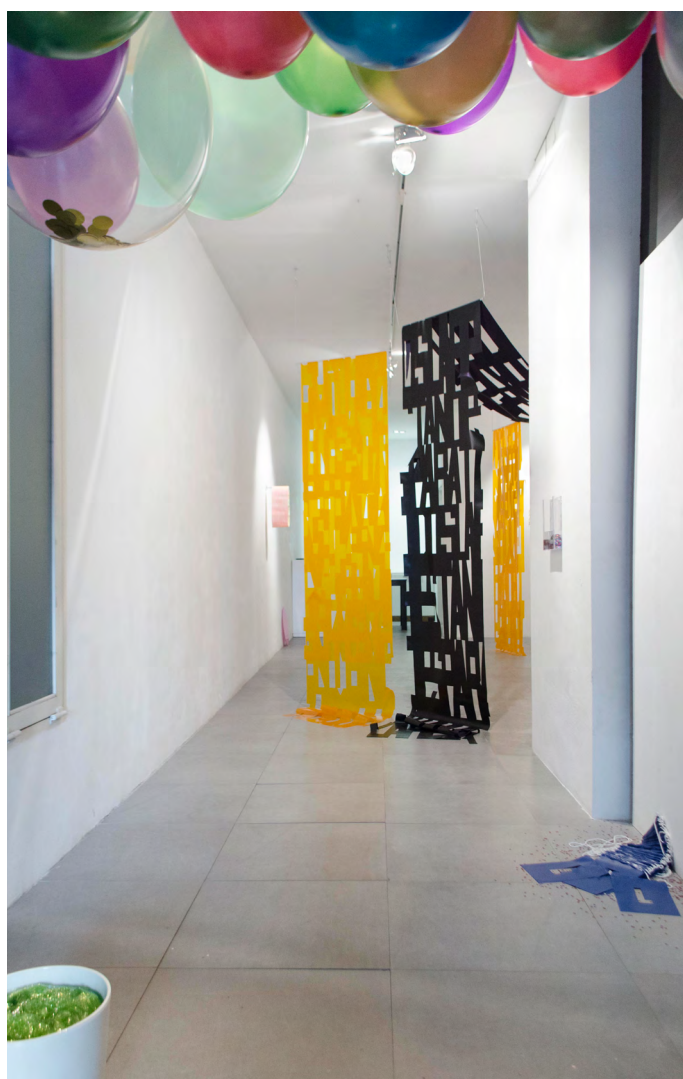


Fig. 192__ *La fiesta no es para todos*, 2019.
Primer Montaje.

121__ Miguel Sislian, Víctor Martín y Estefanía Salas.



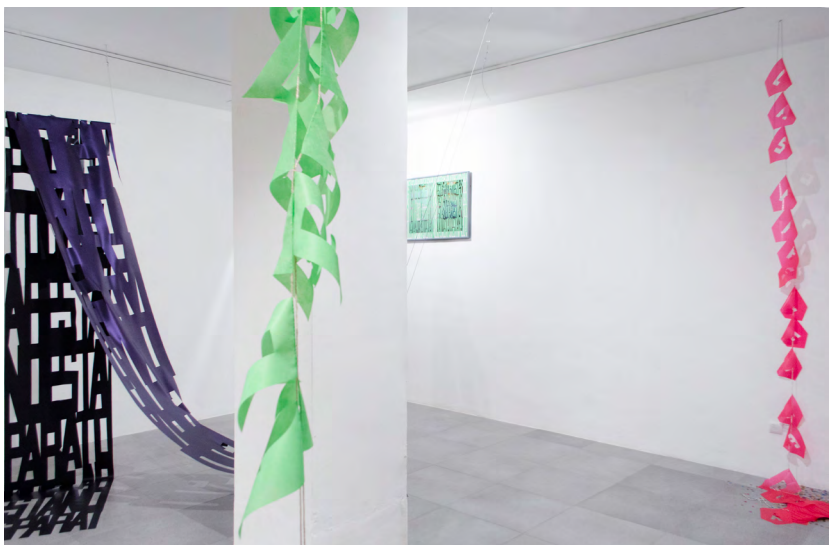
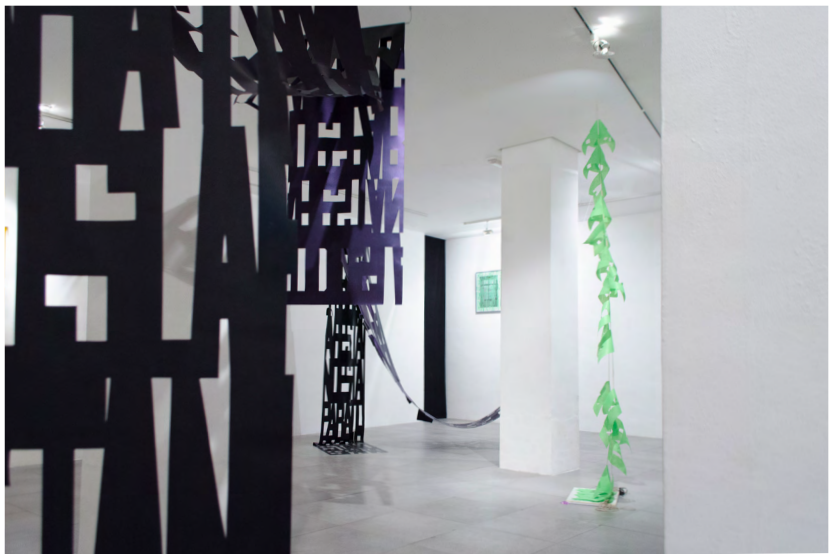


Fig. 193a, 193b, 193c, 193d y 193e__
La fiesta no es para todos, 2019. Primer Montaje.

Fig. 194__ *La fiesta no es para todos*, 2019. Primer Montaje.



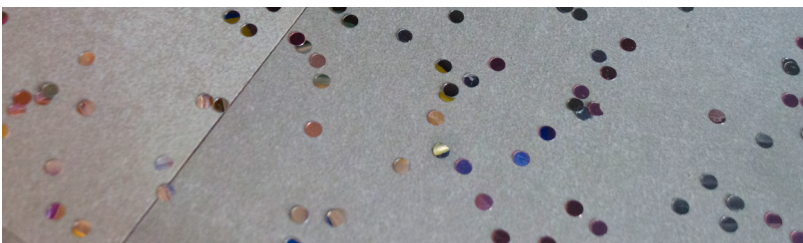


Fig. 195a, 195b y 195c__
Clouds in the head
en *La fiesta no es para todos*, 2019.

Clouds in the head

*Clouds in the head*¹²² se encuentra en el pasillo de acceso a la sala. Al entrar, el espectador se encuentra con un bloque de globos de colores metalizados combinados con globos transparentes llenos de confeti. Los 250 elementos que conforman la obra, cuelgan del techo, amontonados, a una altura tan baja que para avanzar hay que agacharse. El conjunto llena el ancho del corredor a lo largo de tres metros, formando un volumen irregular de múltiples medidas. Por encima de los globos, se ve la gran variedad de nailons que los sustentan. Según uno avanza en el pasillo, los globos ascienden con el objetivo de que no se pueda ver ni intuir lo que hay detrás nada más pasar la puerta de entrada. Debajo, el suelo está cubierto de confeti plateado y rosa metalizado –400 unidades en total–. Los microplásticos, por su naturaleza reflectante, emulan los colores que se hallan encima. En función del punto de vista del visitante, se reflejan unos tonos u otros.

La instalación se concibe como un obstáculo que entraña un papel activo por parte del asistente. Se le obliga a inclinarse y adentrarse en una postura incómoda con tal de poder acceder. Aquí se apela al cuerpo y al movimiento, evidenciando lo que la instalación tiene de desvío e interrupción del paso. Sin embargo, por la sorpresa que se lleva el espectador al ver semejante cúmulo de globos, su actitud es alegre y risueña, se adentra en nuestro juego lleno de asombro. Nos preguntamos si algo similar ocurre en de *Half the air in a given space* [Fig. 140] de Martin Creed. Porque su mirada se deposita en el techo de aire de colores con fascinación. Muchos no pueden evitar pararse, tocar los globos e incluso sacarse fotos. Al cambiar la dirección del cuerpo y observar el suelo para avanzar, su atención recae en el confeti que refleja los colores de arriba.

La pieza no emplea letras en su construcción, aunque hay un juego de palabras en el título. Nos servimos de un *lapsus linguae*¹²³ para cambiar la frase hecha, en inglés, “head in the clouds”¹²⁴ (la cabeza en las nubes) por “clouds in the head” (las nubes en la cabeza). Al alterar el sentido original, se elimina lo que su significado contiene de expansión para indicar una contención interior que apela a la cabeza. La cual se ha de inclinar para no verse golpeada.

Si desea ver la exposición, el usuario ha de aceptar esta condición inicial, arrancándole sin que lo sepa una reverencia. Y arrastrando consigo parte de los trozos metalizados en sus suelas, ensuciando el espacio immaculado que inicialmente hemos concebido para el interior.

122__ Como referente de esta pieza podríamos, una vez más, remitirnos a la instalación *Red Sky at Night (Cielo rojo en la noche, 2010)* [Fig. 36] de Tim Etchells, tratada en el capítulo 2, *Escribir como práctica artística*, en el subapartado 2.3.1 *La rotulación tridimensional*, p. 103.

123__ *Lapsus linguae* es un error que se produce en la articulación lingüística, determinado por fallos cerebrales que se producen de forma azarosa en la organización de los mensajes orales. Este efecto se ocasiona al equivocar la pronunciación de una palabra por otra de pronunciación similar. También al intercambiar la primera letra de una palabra por otra que viene a continuación. O incluso cuando se cambia el orden de las palabras en una misma frase.

124__ Aunque en paréntesis facilitamos una traducción literal para poder explicar de mejor modo la modificación que realizamos, el significado de “head in the clouds” en castellano se corresponde con “estar en las nubes”.



Fig. 196a y 196b__ *Have a good day!*
en *La fiesta no es para todos*, 2019.

Have a good day!

Cuando el visitante sale encorvado de la instalación *Clouds in the head*, se encuentra en el suelo un cubo con gel de purpurina. El cubo blanco tiene unas medidas de 24x28øcm, y contiene gel hipoalergénico mezclado con una gran cantidad de purpurina verde. Este gel, el mismo que se usa en las ecografías, es inocuo e inodoro. El espectador se ve atraído por la viscosidad reluciente y la purpurina. Se siente invitado a introducir la mano y aplicar el ungüento en su piel. Si pregunta, así se le indica. En pocas cantidades, la piel absorbe el gel y fija la purpurina. En exceso, la epidermis no asimila el sobrante. Aquí lo curioso es comprobar cómo algunos pocos apenas lo tocan con un dedo, con suma cautela y cuidado, y se aplican una fina capa, mientras la gran mayoría, atraída por el tacto de este material, introduce la mano, moviendo sus dedos dentro del gel. En una ocasión nos preguntan si pueden meter el brazo hasta el fondo, nuestra respuesta es una candorosa afirmación. El problema está una vez la extremidad sale del cubo, a la vista no hay nada donde limpiarse. Lo cual hace que el espectador siga la visita con el gel entre los dedos. La oportunidad de meter la mano en un cubo de purpurina adopta un cariz negativo, el espectador se siente importunado, incluso engañado.

Have a good day! (Ten un buen día) se pone al servicio del espectador, para que este decore su epidermis de un modo afín a la fiesta, aunque el proceso se rebele contra él. La pieza solicita una actitud activa del visitante, apelando al sentido del tacto, la piel y la cosmética. El cuerpo del visitante se convierte en el sujeto protagonista, para pasar de la atracción inocente a la aversión, la repulsión y el rechazo. Fomentamos, por tanto, un espacio común donde se produce un diálogo directo entre las intenciones del artista y la audiencia. Esta práctica nos hace pensar inevitablemente en Felix Gonzalez-Torres, en cuyo trabajo el visitante tiene la opción de llevarse una imagen de una pila de fotografías o un caramelo de todo un montón (Spector, 1995, p. 18), viendo cómo se agota paulatinamente al sustraer unidades¹²⁵ del cuerpo de la obra.

Así, *Have a good day!* (Ten un buen día), ubicada al inicio de la sala, pretende captar con su brillo la atención del espectador, para que caiga en una trampa e incomodarlo. Con tal de conseguir justo lo contrario que enuncia su título.

125__ Aunque el gel hipoalergénico es incontable.

Giorgio Agamben

Uno de los puntos clave de la exposición reside en los banderines. Estos contienen frases de pensadores que observan el exceso neoliberal de las sociedades de consumo. Seleccionamos cuatro frases para buscar, a partir de ellas, las formas y los materiales donde transcribirlas. El cuerpo del banderín es troquelando con este fin.



Para nosotros es importante que los cuatro banderines muestren la misma tipografía, no tanto por la importancia de la letra en sí, como para hallar unidad en la serie. Es por ello que creamos un abecedario de formas geométricas rectas a partir de las variaciones mínimas de un mismo molde. Estos signos los diseñamos en primer lugar sobre papel. Una vez obtenemos el conjunto y comprobamos que la composición es coherente entre unas letras y otras, pasamos el dibujo a un material más rígido, un acetato de 0,25cm de espesor. Cortamos las formas en negativo para, de este modo, obtener unas plantillas con nuestras letras.



A continuación, buscamos el aspecto de los banderines. De una amplia gama de apariencias, optamos por quedarnos con las formas más sencillas, aquellas que responden a una geometría simple. Eludimos cualquier línea curva, reduciendo estas a triángulos y rectángulos. En todas, partimos de un módulo rectangular con las mismas medidas, 27x24cm. Este módulo, lo modificamos con gestos mínimos, sustrayendo triángulos en la parte inferior del mismo. A las tres figuras que obtenemos –entre ellas el rectángulo *per se*–, le añadimos una cuarta, el triángulo. Dada la superficie de esta figura, modificamos el tamaño del módulo a 26x19cm.

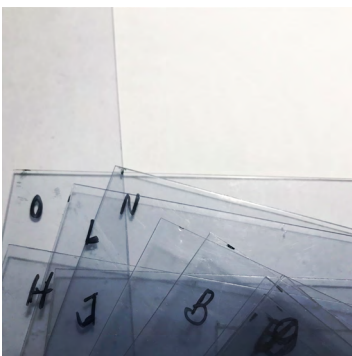


Fig. 197a, 197b y 197c__
Diseño de las plantillas para los banderines.

Escogemos cuatro colores que atribuir a cada una de las frases: azul, rosa, verde y amarillo. Vinculamos estas, de un modo libre, con las formas y los colores. Una vez tenemos clara su relación, emprendemos una búsqueda de materiales. Nos decantamos por el plástico, el PVC, la lona y el tejido sin tejer. Pese a que no hay un nexo común, esta selección se produce atendiendo a los colores, a las formas y al comportamiento del material. Nos interesa mostrar diversidad, como en un festín específicamente dispuesto para llamar la atención. Es por ello que buscamos que cada banderín tenga una identidad propia, pero que entre sí dialoguen bien. En los cuatro casos, por cada uno de los materiales, compramos bobinas de dos metros de ancho, que posteriormente, en el estudio, cortamos a mano.

En el primer banderín que nos ocupa, realizado con lona azul eléctrico de corte rectangular, escogemos una frase de Giorgio Agamben (Roma, 1942), "El capitalismo como religión no mira la transformación del mundo, sino su destrucción" (2011, p. 258). Cortamos las siluetas de cada banderín y posteriormente troquelamos las 74 letras que configuran

las 13 palabras con las que cuenta. Una vez obtenemos todo el material, buscamos un hilo y un sistema de sujeción. Por las características de la lona, decimos emplear un cordón blanco grueso. Cada banderín se fija al cordón con tres grapas plateadas (dos en los extremos y una en el centro). Entre las letras dejamos una distancia de tres centímetros; entre palabras, de 15cm. Al final el banderín obtiene una longitud de 22,87m.

Los banderines adoptan como título el nombre del autor de la frase que contienen. En el primer montaje, situamos la obra *Giorgio Agamben* en la entrada, una vez pasada la instalación *Clouds in the head*. Apoyada directamente en el suelo y la pared, su mensaje es totalmente ininteligible, aunque algunas láminas se muestran abiertas para enseñar las letras que presenta. Alrededor, vertemos una serie de lentejuelas que en función de la posición se ven marrones, verdes o violetas.

Como se puede distinguir, hay en los motivos y modos de presentar las piezas un continuo deseo de seducción y distanciamiento, una maniobra según la cual el visitante se puede sentir intrigado por aquello que no se revela, al igual que impaciente y molesto por percibir que la obra le rechaza, como si evitase ser comprensible a propósito.



Fig. 198a y 198b__ Giorgio Agamben en *La fiesta no es para todos*, 2019.



Fig. 199a y 199b__ *Hoja de sala*
en *La fiesta no es para todos*, 2019.

Hoja de sala

A la izquierda de *Giorgio Agamben*, adosado a la pared, hay un prisma de metacrilato de 25x23,5x3,5cm. Este prisma pertenece a la sala, es donde habitualmente Misterpink Contemporary Art Projects sitúa la hoja de sala de sus exposiciones. Durante años ha permanecido allí, cambiándose en muy reducidas ocasiones. Con motivo de nuestra exposición, siguiendo el tono irreverente e irónico que se despliega en todas las obras de las que hemos hablado hasta el momento, decidimos, lejos de seguir con la dinámica general de una exhibición al uso, jugar con la hoja de sala como una pieza más. Llenamos el interior del cubo con 180g de confeti de letras y cifras de cloruro de polivinilo de colores metalizados. Nuestra propuesta sustituye el texto explicativo por un cúmulo de signos desordenados con apariencia festiva. Evidentemente, el visitante puede coger las unidades, leerlas y llevárselas a casa, como un escrito sin soporte, donde el orden y el sentido se han dinamitado para generar nuevas y azarosas lecturas con apenas algún sentido.

De este modo negamos una explicación al uso. Optamos por la única solución que nos parece más acertada en relación al tema con el trabajamos, dificultando toda explicación, frustrando el deseo estándar de ver cumplidos los mínimos al uso en cualquier exposición.

La fiesta no es para todos y Boris Groys

Aunque de entrada parezca una contradicción volver a tener un subapartado que incluye el mismo título del proyecto y, por tanto, del capítulo, todo tiene una explicación. Desde que iniciamos la serie *letanías* allá por el año 2013, la frase que escribimos sin descanso, por una cuestión de honestidad y cercanía, acaba nombrando a la pieza. Aunque encriptemos el mensaje este se revela en el título. Esta manera de trabajar evidencia que el título es la pieza o la pieza se titula con el enunciado que se escoge. Sea como fuere, ambas estrategias apuntan en una misma dirección, estableciendo una relación directa. En este caso, todo el proyecto expositivo se nombra como una pieza en concreto, o una pieza adopta el nombre de la exposición. Como decimos, para el espectador es lo mismo. Solo anuncia una circularidad que potencia una misma idea, como un mantra o un pensamiento repetitivo que redundando en los mismos propósitos, en las mismas reflexiones.

En este subapartado, no hablaremos de una única pieza, sino de dos, pero comprendiendo que ambas conforman el cuerpo principal de nuestra instalación, generando un diálogo tan estrecho y particular que a nuestros ojos es inconcebible mencionar una sin la otra. Nos referimos a las guirnaldas que ya presentamos al comienzo del Montaje 1, por su vital importancia como eje central de nuestra intervención. Estas obras, no solo llenan el espacio, sino que son las primeras piezas que instalamos. A partir de ellas, pivotan el resto de elementos de la exposición.

Retrocedamos sobre nuestros pasos. Una vez salimos de *Clouds in the head* nos quedan unos metros antes de acceder al amplio territorio de la sala. Justo en este espacio intermedio, que conecta el pasillo con otra dimensión espacial, ubicamos dos bandas de plástico muy próximas entre sí, una de color naranja y otra de color negro. Su colocación, en un ángulo casi imperceptible, hace que ambas bandas funcionen a modo de cortinas, ocupando más de dos tercios de pasillo. Esta interrupción imposibilita la visión de lo que hay detrás, generando extrañeza, pero despertando también cierto deseo.

Como ya hemos anunciado, estas dos piezas responden a una representación desmesurada de lo que para nosotros es una guirnalda. Las láminas han sido troqueladas con formas geométricas con tal de escribir un texto engarzado. Se han sustraído las oquedades para que el cuerpo textual de una tipografía improvisada se engarce formando una red.¹²⁶ Vistas desde el pasillo (lo cual podríamos considerar que es su parte frontal), las bandas de plástico descienden de lo alto de dos trapecios para acumularse en el suelo. El espectador puede escoger sortearlas por la izquierda o por la derecha. Al hacerlo por la derecha, se aprecia cómo la pieza negra cuelga como un toldo, sujeta por otro punto dos metros más allá, y que, en su otra cara, en lugar de ser negra, es de color violeta brillante. La otra banda, la naranja traslúcida, en cambio, simplemente cae. Es más, cuando el visitante abre su campo de visión, comprueba que estos elementos se repiten de nuevo en el interior, eso sí, con disposiciones muy distintas.

126__ Como antecedente nos retrotraemos a la pieza *Bienvenido al reino* (2016) [Fig. 41], ya presentada en el capítulo 4, *Análisis de Letanías. Antecedentes. Instalaciones*, en el subapartado *Bienvenido al reino*, pp. 120-121. Esta pieza se presenta adherida a la pared, troquelada con letras curvas, a diferencia de *La fiesta no es para todos y Boris Groys*.

Si nos fijamos detalladamente, las piezas negras son de un material plástico que presenta una trama regular de relieves cuadrados por toda la superficie. Mientras una cara es de color azabache mate, la otra es de un violeta brillante. Ambas miden 80cm de ancho y 0,1cm de espesor, teniendo una longitud de 14 y 12m cada una. Su superficie ha sido troquelada con formas rectilíneas. Estas formas recuerdan a las letras de los banderines en una semejanza buscada. Si en los banderines se perfila el cuerpo de la letra en negativo, en las guirnaldas se recortan los vacíos. El mensaje que se ha escrito en la guirnalda negra, con letras mayúsculas enlazadas, es "LA FIESTA NO ES PARA TODOS".

Realizamos la misma operación en las dos piezas naranjas de PVC. Al igual que las negras, cada una de ellas mide 80cm de ancho y 0,1cm de espesor. De longitud tienen 8 y 5m. En esta ocasión hemos troquelado una frase de Borys Groys que conecta con la naturaleza de la obra y del conjunto del trabajo que hemos desarrollado desde 2013, "Sólo aquél cuyo mensaje permanece infinitamente incomprendido puede sentirse mensajero del infinito" (Groys, 2008, p. 201), sabiendo que la misma jamás será descifrada.

Para colgar estas guirnaldas, creamos un sistema en el que usamos un hilo de acero, varillas cromadas huecas, y anclajes de techo. Cortamos las varillas del ancho de las guirnaldas, pasamos el hilo con la longitud necesaria para sujetar la pieza a la altura que nos interesa, lo cortamos y rematamos el extremo, dejando un lazo para conectarlo con el anclaje del techo. Las piezas se sostienen sobre estos trapecios sin adherirlas o sujetarlas de modo alguno, solo buscamos la correcta colocación de los pesos para que no se modifiquen sino de forma voluntaria, mediante su manipulación.

Puesto que las guirnaldas negras son más largas, se agarran de dos puntos diferentes, lanzándolas de un lado a otro, creando interesantes formas que se retuercen y suspenden entre la tensión y el reposo. El espectador puede caminar por debajo de la primera, mientras la otra solo la puede bordear. En los cambios de dirección que se producen, el negro se vuelve violeta y viceversa, en un atractivo juego cromático.

Situados frente a las dos cortinas iniciales, nos interesa fundamentalmente potenciar el tránsito y lograr una impresión o impacto al descubrir lo que hay del otro lado. A la derecha, la guirnalda negra se eleva y toma una trayectoria que empata con la otra estructura negra en mitad de la sala. Esta última, parte del suelo, asciende y luego cae para permanecer sujeta por un segundo punto sin mucha altura, como si se hubiese caído. Esta sensación se repite a lo largo de la exposición con otros elementos, como por ejemplo los banderines.

Las cortinas naranjas se sostienen de un único trapecio y se disponen a modo de bloque vertical que prohíbe el paso. Al caer por ambos lados del trapecio, y al tratarse de un material translúcido, visualmente las láminas se solapan. Con esto conseguimos que se intensifique el color anaranjado donde coinciden los dos paños de material, y que se dupliquen las formas troqueladas gracias a su transparencia. De hecho, las oquedades no se perciben como tal, salvo cuando dos huecos coinciden en ambas caras. Esto produce como resultado un interesante juego de abstracción visual.

Hay que decir que dejamos que el material responda a su propia naturaleza. Si alguna parte cae por la gravedad o se arruga por la tensión, no buscamos corregir esta característica, al contrario, preferimos potenciarla.

Lo que conseguimos, es una frágil instalación que interrumpe el paso con contundencia. Las estructuras se perciben con una fuerte carga escultórica, como si fuesen objetos inamovibles, con un gran peso. Este peso es una cualidad propia del material, por su extensión. Nos servimos de él para fijar las formas en que disponemos los plásticos, sin sufrir alteración alguna durante toda la exposición, sólo cuando las manipulamos conscientemente para obtener otro resultado.

Fig. 200a, 200b, 200c, 200d, 200e y 200f__

La fiesta no es para todos y Boris Groys en *La fiesta no es para todos*, 2019.



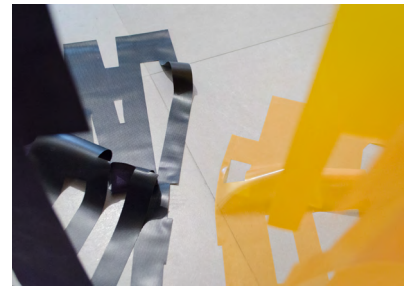




Fig. 201a y 201b__ *Lógica de sucesiones* en *La fiesta no es para todos*, 2019.

Lógica de sucesiones

En nuestro trabajo es habitual que rescatemos piezas y las modifiquemos para recontextualizarlas y presentarlas de otra manera. Siguiendo la estela de creadoras como Ángeles Marco (Valencia, 1947), en cuya producción es común realizar una revisión, interrelación, y reordenación de cada obra, ejecutando una continua apertura y distanciamiento en sus series. A este método creativo Marco lo denomina *reciclaje*. Lo que le hace volver insistentemente sobre los mismos conceptos, las mismas metáforas y las mismas piezas, en un *continuum* montaje y desmontaje (Caplliure, 2018, p. 145).

Nuestra escultura *Lógica de sucesiones* responde a este espíritu. Creada para participar en la muestra *Arte y Matemáticas*¹²⁷ (2017), está diseñada para ser presentada de múltiples modos. En 2016 iniciamos una línea de investigación plástica donde nos valemos del subrayador para que, en lugar de resaltar un texto, lo construya, como en *Subrayar sin texto*¹²⁸ [Fig. 40].

En esta pieza, concretamente, ensayamos una ordenación de color lógica a través de sucesiones divergentes.¹²⁹ La intención consiste en organizar cambios de color de manera creciente por cada una de las caras del papel. En primer lugar, hallamos un segmento de dos sucesiones distintas cuya suma de términos consecutivos por segmentos dan el mismo resultado. Después de hacer diversas pruebas, hallamos que la suma de los términos del 2 al 10 en la sucesión $\{a_n\} = \{n^2 \times 2\}$ equivalen a la suma de los términos del 3 al 10 en la sucesión $\{b_n\} = \{(n^2 \times 2) + 1\}$. De este modo, obtenemos una misma medida, 768cm, con dos maneras distintas de dividirla. Por una cara, alternamos los colores naranja y rojo; por la otra, los colores amarillo y verde, escribiendo en todo momento una misma frase: "LÓGICA DE SUCESIONES".¹³⁰

Con unos 17cm de ancho y 768cm de longitud, la primera vez instalamos la obra como una guirnalda, con una distancia estipulada por otra sucesión. En *La fiesta no es para todos*, la pieza se muestra semi-desenrollada en un poste horizontal cromado, que la separa de la pared. Cuelga como si fuese una gran serpentina de papel, aún por desplegar, mostrando con cada una de sus ondas los cambios de color.

127__ Exposición colectiva organizada por el Laboratorio de Creaciones Intermedia de la Universitat Politècnica de València, el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de dicha universidad, el Instituto Universitario de Matemática Pura y Aplicada y el Ayuntamiento de Cullera. Tiene lugar del 2 de febrero al 2 de marzo en la Casa de l'Ensenyança (Cullera, Valencia).

128__ En el capítulo 4, *Análisis de Letanías. Antecedentes. Instalaciones*, pp. 118-119.

129__ Sucesiones que no tienen límite.

130__ Para el desarrollo de esta pieza contamos con la ayuda y el asesoramiento de Judit Mendoza, con quien posteriormente desarrollamos *Per speculum in aenigmate*, tratado en el capítulo anterior.

Cara o cruz

Cerca de *Lógica de sucesiones*, depositada en el suelo, se encuentra *Cara o cruz*, un cristal circular de 47cm de diámetro y 0,5cm de espesor. Intervenimos el cristal con escritura por sus dos caras. Por un lado escribimos, en espiral, con rotulador rosa "CRUZ". Por el otro, con rotulador blanco, "CARA". De este modo generamos un enfrentamiento y una opacidad entre las dos superficies de un mismo objeto. Exhibiendo el lado rosa, y ocultando el blanco, que pasa prácticamente desapercibido al situarse sobre la pared, también blanca.



Fig. 202__ *Cara o cruz*
en *La fiesta no es para todos*, 2019.

Plantillas

Continuando con la técnica de *reciclaje*, recuperamos tres plantillas, una de madera DM y dos de metacrilato, cortadas con láser. Al igual que en las guirnaldas de la exposición, se construye dos textos sustrayendo las oquedades de las letras. Estas plantillas nos sirven para realizar la pieza *El lenguaje es una red*¹³¹. Buscamos correspondencias visuales al superponerlas, de modo que, todas juntas, unas encima de las otras, se puedan anclar a la pared sólo por cuatro puntos. Las solapamos, sin respetar que el texto aparezca solo al derecho. De este modo añadimos capas de complicación a un texto ya, de por sí, codificado. Una vez nos convence la composición, cubrimos parte de los metacrilatos para conseguir una dualidad opacidad-transparencia. Uno lo pintamos con spray naranja, produciendo un degradado desde una esquina. El otro lo intervenimos con rotulador amarillo, escribiendo en su cara trasera. Una vez lo tenemos todo escrito, limpiamos un borde para rescatar la nitidez del material.

La disposición queda de la siguiente manera. Situamos en primer lugar la madera, sobre ella la pieza pintada de naranja, y encima el segmento escrito en amarillo. Anclamos en la pared clavos largos, y apoyamos las plantillas sobre ellos, sin separarlas entre sí. Este sistema de apoyo sin sujeción, como las guirlandas, señala el aspecto frágil y cambiante de la exposición. Lo que hoy se muestra de un modo, queda claro que no es permanente. Toda la obra es susceptible de ser cambiada en cualquier momento.

El resultado es una pieza de pequeño formato, de 22,4x25,5x5cm, que juega con el color, la textura, y aquello que no se puede leer. Situada en una de las paredes de la sala, funciona a modo de detalle visual.

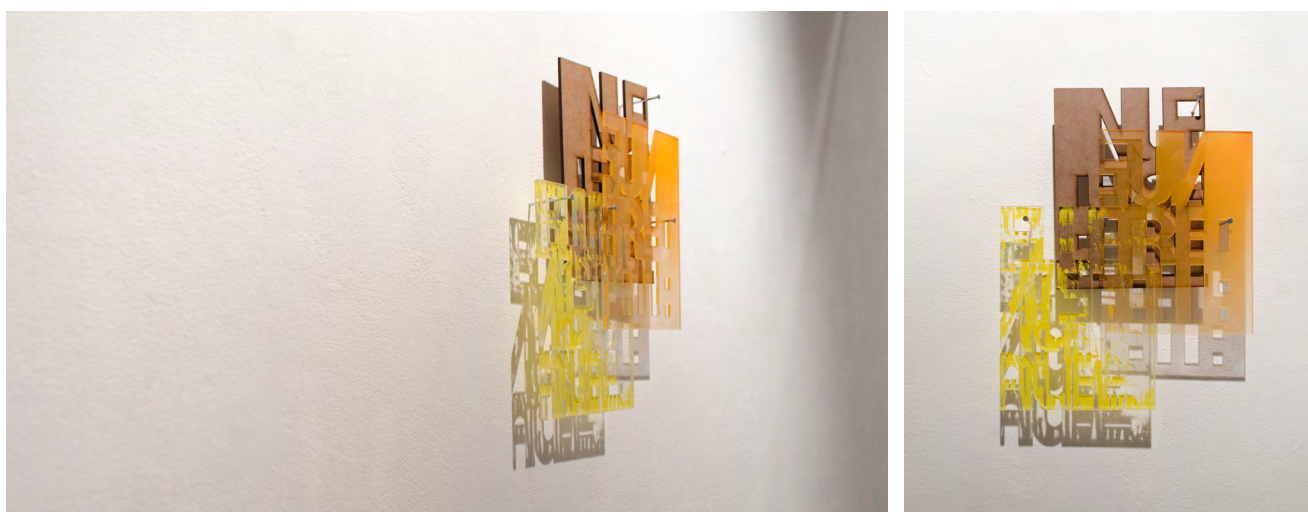
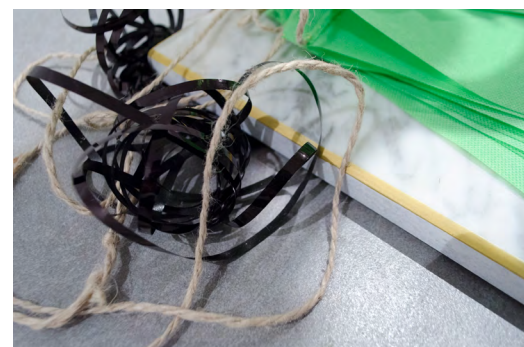
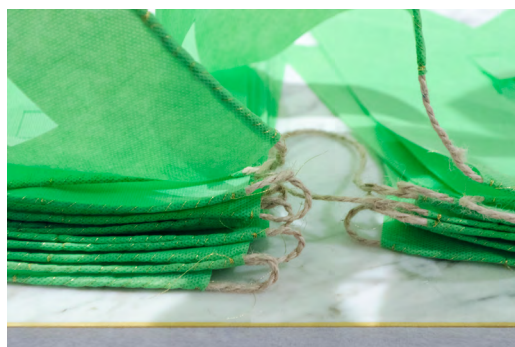


Fig. 203a y 203b__ Plantillas en *La fiesta no es para todos*, 2019.

131__ Presentada en el ANEXO de esta tesis doctoral.



Fig. 204a, 204b, 204c, 204d y 204e__
Maurice Blanchot
en *La fiesta no es para todos*, 2019.



Maurice Blanchot

Maurice Blanchot es un banderín verde realizado en tejido sin tejer. En él troquelamos la frase "Aquél que critica o rechaza el juego, ya está en el juego." (Blanchot, 1987, p. 47). Lo cual implica trocear 46 letras para construir 12 palabras. Unimos los elementos en un cordel de 0,5cm de grosor cosiéndolos con hilo dorado. Al igual que *Giorgio Agamben*, dejamos una distancia de 3cm entre las letras, y de 15cm entre las palabras, así obtenemos una longitud de 15,31m, dejando en sus extremos 1,5m.

El banderín lo instalamos entre las columnas de la sala. Lo sujetamos del techo justo por su mitad y lo dejamos caer. Sus láminas se curvan por la gravedad. En el suelo, las depositamos cuidadosamente ordenadas sobre una pequeña plataforma de mármol cuyas aristas están pintadas de dorado. Esta peana se sitúa sobre un montoncito de purpurina magenta en una de sus esquinas, y sobre una serpentina negra metalizada, totalmente enmarañada, en su esquina opuesta. El sobrante del cordel del banderín cae a ambos lados de la plataforma. Como el banderín cuelga con una línea recta demasiado dura, tratamos de quebrarla atando en su mitad superior un nailon y tirando de él hacia el techo. Este desvío mínimo le ofrece a la pieza cierto movimiento.





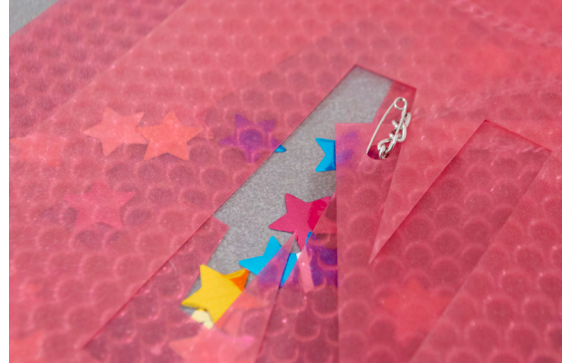
Fig. 205a, 205b y 205c__
Étienne de Beaumont
en *La fiesta no es para todos*, 2019.

Étienne de Beaumont

No podía faltarnos la frase de Étienne de Beaumont: “las fiestas se dan sobre todo para aquellos a los que no se invita” (en Fernández Mallo, 2015, p. 387). Para este nuevo banderín usamos un plástico rosa con impresión lenticular que tiene un entramado de burbujas. Troquelamos 53 letras para completar las 14 palabras. En sus esquinas superiores realizamos dos orificios circulares, a través de los cuales pasamos una cadena cromada. Enganchamos un imperdible en los eslabones que se hallan detrás de cada perforación y así fijamos el banderín. El conjunto mide 14,5m de longitud.

Instalamos el banderín al fondo de la sala, en una esquina. Enganchamos con grapas uno de sus extremos al techo. Al bajar 80cm, lo anclamos en un punto de la pared. Desde ahí baja directamente al suelo, donde lo recogemos de forma decreciente. A su alrededor esparcimos confeti con forma de estrellas de múltiples colores.

Esta manera de depositar las piezas directamente al suelo produce la sensación de objetos abandonados, desmitificados, sin uso, como si la fiesta que se construye no hubiese empezado aún, o por el contrario ya hubiese terminado. En su repliegue hay una imposibilidad de lectura y uso, potenciando esa idea de exclusión y ocultamiento.



Está nublado

Como última pieza del primer montaje de la exposición, contamos con un cuadro intervenido con líneas de rotulador posca verde. Estas líneas podrían remitirnos a las que constituyen *Lógica de sucesiones* [Fig. 201], a las que aparecen en *Plantillas* [Fig. 203], o a toda nuestra obra anterior; sin embargo, presentan una variación respecto a estas: las líneas, en términos generales, no se engarzan.

Retomamos el trabajo iniciado con *no tanta luz*¹³² (2016) [Fig. 42] para realizar una intervención fotográfica. En esta ocasión, aplicamos rotulador verde al cristal del tríptico *déjame ver el cielo* (2017). No escribimos, como en piezas anteriores de la misma serie, sino que dibujamos el espacio negativo de las letras que conforman la frase "está nublado", aplicando la técnica de construcción por sustracción de las guirnaldas, donde se retira el vacío entre las letras, a un proceso aditivo. Esto explica que los segmentos de color apenas se unan entre sí y se perciban como un enladrillado que obstaculiza e interrumpe la visión, contradiciendo con cierto sarcasmo la *letanía* original. Aunque la parte visible de la fotografía no se perciba como tal, se convierte, a la vez, en imagen y en texto.



Fig. 206__ *Está nublado* en *La fiesta no es para todos*, 2019.

132__ Pieza descrita en el capítulo 4, *Análisis de Letanías. Antecedentes. Instalaciones*, subapartado *No tanta luz*, p. 122.

La lista

Como ya hemos mencionado, esta exposición se concibe como un laboratorio abierto en el que todo puede ocurrir. Hasta el momento solo hemos hecho referencia a la instalación. Esta es el marco en el cual se desarrollan las acciones. Recordamos que el proyecto incluye tres performances. Pese a la importancia que estas adquieren en nuestro propósito, y que *La lista* es la primera obra que se encuentra el espectador al llegar a la sala el día de su apertura, es necesario que hablemos en primera instancia sobre el montaje de la exposición, para que el lector comprenda el ambiente en el que se desarrolla esta acción.

La lista es la única performance que tenemos ideada con antelación, para que tenga lugar el día de la inauguración. Esta performance no anunciada enfatiza en el título de la muestra, *La fiesta no es para todos*. Nuestro deseo es imposibilitar el acceso a parte de los visitantes, o al menos hacerles creer que este hecho puede suceder. La semana anterior a la inauguración, tanto la galería como nosotros mismos realizamos las invitaciones pertinentes, sirviéndonos de llamadas telefónicas, *mailing*, publicaciones en nuestras redes sociales, incluso creamos un evento en Facebook para convocar a más público. Sin comunicárselo a nadie, elaboramos un listado donde incluimos todas aquellas personas vinculadas a nuestro círculo de afectos. Amigos, compañeros de la facultad, colegas, artistas, comisarios, críticos, galeristas. También aquellos expertos que no conocemos pero cuya visita puede ofrecer mayor proyección a nuestra carrera artística, como bien pueden ser periodistas o directores de museos. Con esta manera de trabajar se cierran dos núcleos de interés, uno vinculado a parientes y amigos; y otro, al círculo profesional al que nos gustaría acceder –y al que, por supuesto, no tenemos ningún deseo de contrariar–. Obtenemos una relación de 127 personas. Decidimos, intuitivamente, asignarle a cada invitado la posibilidad de entrar en la sala con un acompañante, con varios, con muchos, o con ninguno. Beneficiamos por encima de todo a nuestras amistades más cercanas. Con este engranaje dejamos claro cuál es nuestro objetivo, definir nuestra esfera más íntima y apuntar a aquella a la que queremos aproximarnos. En definitiva, manifestamos públicamente cuáles son los invitados que esperamos y cuáles no. Así subrayamos la importancia del *quién*, en un juego cruel e irónico que visibiliza una mecánica de poder. En este contexto, la galería funciona como un escenario donde poner en práctica una endogamia, la nuestra.

El 12 de abril a las 20:00 horas se abren las puertas de la galería. Dos vigilantes¹³³ vestidos de negro custodian la entrada. Detienen a todo el que llega a Misterpink Contemporary Art Projects. Solicitan su nombre y



Fig. 207__ Vigilantes de *La lista* en la inauguración de *La fiesta no es para todos*, 2019.

Foto: Asun Bonilla.

133__ Los performers son nuestros amigos Rob Leonard y Ernesto Martínez.

comprueban si aparece en el listado. Todos y cada uno de los asistentes han de pasar por este proceso de descubrir si están en una lista en la que no se han apuntado previamente. Si el asistente se halla en la lista, se le informa de que es esperado, puede pasar. Es más, se les coloca una pulsera luminosa en la muñeca, de color verde, amarillo, violeta, azul, naranja, rojo, magenta o una combinación de dos o tres de estos colores. La pulsera aquí funciona como símbolo de poder, revelando que el nombre del portador está en el registro. Con ella, el invitado puede salir y entrar del local cuantas veces le apetezca.



Fig. 208a y 208b__ *La lista*, diferencias entre los que se quedan fuera y los que entran en la inauguración de *La fiesta no es para todos*, 2019.

Foto: Susana PG.

Al lado del nombre de cada invitado existe una casilla con el número de acompañantes que tiene asignados. Sólo podrá entrar acompañado de esta cantidad de personas. Si el invitado llega con más amigos de lo que tiene adjudicado y ninguno está en lista, se verá forzado a escoger con quién presentarse en el interior, tomando la decisión de quién se incorpora y quién no. También podrá esquivar esta contrariedad y pasar solo o, incluso, podrá saltarse la prerrogativa y optar por no unirse a la fiesta. Una variedad de posibilidades donde ninguna decisión resulta cómoda. Cuando, además, los acompañantes se suman al debate, estas opciones se multiplican exponencialmente, recayendo en su figura la toma de acuerdos para determinar quiénes acceden. En cualquier caso, a los acompañantes que entren se les comunica que si deciden salir no podrán volver dentro, ya que no disponen de pulsera.

A aquellos que ven su admisión denegada, porque no están en lista ni tienen vínculo con ningún invitado, se les ofrece la oportunidad de facilitar un email de contacto para ser avisados, más adelante, y participar en un nuevo evento en el que ellos tendrán prioridad absoluta. Por mucho que preguntan, no se adelanta ningún tipo de información. Se han de apuntar a ciegas.

De este modo se aplican varias dinámicas donde la lista visibiliza un trato desigual. Con este inicio perseguimos generar un impacto y atestiguar cuáles son los comportamientos sociológicos que se producen. Que todos los asistentes se vean obligados a pasar por el vértigo de un trámite excluyente evidencia que, aunque logremos entrar en los espacios, no necesariamente tenemos acceso a las personas que los ocupan.

El público manifiesta múltiples reacciones: alegría, consternación, rechazo. Algunos abandonan a sus amigos, otros buscan la manera de colar a los que se quedan fuera, constituyéndose un juego espontáneo e improvisado de energías, poderes y transferencias, cuya cúpula se visualiza en las pulseras de colores. Los invitados, como privilegiados, de repente poseen la capacidad de decidir sobre los otros. Está en ellos el ceder de su lista los acompañantes no usados o no.

Al acotar el acceso, comprobamos cómo lejos de producirse un abandono masivo de la sala, rehusando aceptar nuestra propuesta, de pronto se despierta un deseo en los

asistentes por formar parte de esta iniciativa excluyente, y unirse a toda costa. Es por ello que estar dentro resulta inmensamente atractivo, al menos por saciar la curiosidad de ver aquello a lo que no todo el mundo tiene admisión.

En el interior de la sala, en la barra que separa el espacio expositivo de la oficina, dos barmans¹³⁴ vestidos de negro sirven cócteles. Si al visitante le apetece una consumición, se le da a elegir entre cinco colores distintos: azul, violeta, naranja, verde o rosa. Recalamos que estos son los colores dominantes de la muestra. Bajo ningún concepto se informa sobre cuál es el contenido del combinado. Se trata de una bebida blanca fuertemente alcohólica camuflada por concentrados de frutas azucarados. No usamos el licor como refrigerio, sino como un material visual. El público lo desplaza por la sala en vasos de plástico sin ser consciente de que porta una pieza más. Un consumible que se agota como imagen y se convierte en comportamiento imprevisible, transmutando la materia en acción.

Aquí se demuestra la importancia de la audiencia en la acción. Todos los que se acercan son partícipes, hacen posible nuestra performance. Lo que están dentro y los que se han quedado fuera.¹³⁵ Todos propician la acción al aceptar cada una de las normas impuestas. Acceder o no a un espacio pese a los impedimentos. No salir. Tomar una copa sin conocer lo que se ingiere.

Durante el evento, la sala se llena. Es imposible ver la exposición y moverse por el espacio, aún así, muy pocos salen, por no poder regresar. Se consume el alcohol rápidamente, embriagando a los asistentes más de la cuenta, por no ser conscientes de lo que están consumiendo. Las conversaciones se animan en un ambiente distendido y fresco, en el que se ha evitado la música. Al prescindir de ella, potenciamos una cierta atmósfera tensa y teatral, donde uno pone la atención en la obra, los individuos y su conducta. Después de dos horas, muchos asistentes arrastran las palabras. La ebriedad sube, el hambre aprieta y la gente comienza a marcharse. La performance llega a su fin cuando echamos a los últimos rezagados, más animados de lo normal, y le damos cierre a la sala.

Realizamos un análisis de lo acontecido y comprendemos que las mecánicas que hemos establecido han funcionado por despertar una relación entre el privilegio, la prohibición y el secreto. Comprendemos que no es cuestión únicamente de satisfacer la curiosidad de un anhelo que se ha alimentado por ser excepcional. Lo cierto es que nadie, bajo ningún concepto, codicia quedarse fuera, ser parte de aquellos que se marginan y no tienen acceso. De ahí el esfuerzo por entrar y permanecer dentro.

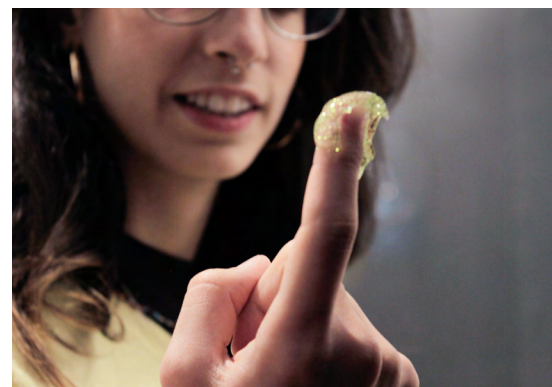


Fig. 209a y 209b__ *La lista*, dinámicas en el interior durante la inauguración de *La fiesta no es para todos*, 2019.

Foto: Susana PG.

134__ Nuestros amigos Estafanía Salas y Miguel Sislian.

135__ Simplificándolo, podríamos decir que para que haya gente dentro, debe haber gente fuera.

Damnificados por la fiesta

Inaugurada la muestra, empezamos a trabajar en nuestra segunda acción. Revisando los resultados de *La lista*, nuestros vigilantes contabilizan doce personas que no pueden entrar, de aquí en adelante los llamaremos *los afuereños*. Solo uno de los afuereños arma un gran escándalo, sintiendo una gran humillación ante una situación tan absurda como la de poner “gorilas” en la entrada de una galería. Increpa a los vigilantes, suelta grandes improperios a voz en grito, y después de quince minutos se marcha. De entre todos los excluidos, solo seis facilitan su email para participar del evento que se promete. Revisando el listado, recordamos que dos de ellos, a lo largo de la noche, logran incorporarse a la inauguración dentro de la sala. Nos ponemos en contacto para corroborarlo. Nos confirman que sí. Reducimos, por tanto, la lista a cuatro personas. A estos últimos, les escribimos un email donde empleamos la misma ironía que hemos ejecutado desde el principio del proyecto. Es así como iniciamos *Damnificados por la fiesta*:

Estimado afuereño/a:

En primer lugar, quería agradecerle su interés por asistir a la inauguración de “La fiesta no es para todos” en Misterpink Contemporary Art Projects la pasada tarde del 12 de abril, así como mostrar mis disculpas por quedarse fuera en lo que ha sido la primera acción que he preparado para este proyecto expositivo.

Como se le anunció, estoy preparando una nueva acción en la cual usted tendrán un privilegio especial, pero como paso previo, me gustaría invitarle a un encuentro para que nos podamos conocer y le pueda presentar, a modo de visita guiada, aquello que no pudo ver. Quisiera que este fuese un lugar de encuentro en el cual yo propusiese mis intenciones y usted pudiese compartir sus impresiones o quejas.

Si estuviese de acuerdo, propongo dos fechas para vernos en Misterpink:

El viernes 26 de abril a las 19.00 h.

El viernes 3 de mayo a las 19.00 h.

La fecha será escogida por mayoría y no se repetirá como evento.

Podrá venir con su acompañante original si así lo desea. De lo contrario, preferiría que viniese solo.

Si no pudiese asistir pero estuviese interesado en participar en la próxima acción, ruego me lo comunique para seguir informándole.

Un cordial y festivo saludo,

Joaquín Artime

(Email enviado desde la cuenta contacto@joaquinartime.com el 24 de abril de 2019)

Esperamos respuesta. Solo contesta una persona. El 1 de mayo exponemos la situación en un nuevo mensaje y confirmamos que la visita guiada se realizará el 3 de mayo independientemente de si aparecen o no aparecen los interesados. Ana Román, la única persona que responde, declina la invitación con un tono similar al nuestro:

Querido Joaquín,

Me complace tanto leer su mensaje, no obstante me veo en la obligación de declinar finalmente su invitación ya que no veo adecuado celebrar evento para un sólo invitado. Le propongo que si en el futuro surgiera una nueva celebración me tuviera en cuenta.

Un saludo,

Ana Román.

(Email recibido el 3 de mayo de 2019 a las 12:47 h)

A las 12:50 h, en cuanto vemos el email, le contestamos de inmediato, asegurándole que el número de asistentes no nos es relevante y la esperaremos igualmente. Pasamos toda la tarde en la galería. Nadie aparece. Nuestro interés al convocar la cita no reside, como hemos manifestado, en hacer una visita guiada, sino en recibir un *feedback* de los damnificados. Además de ofrecer la explicación del proyecto, anhelamos indagar en sus apreciaciones y cavilaciones después de verse en una situación no deseada, como la de quedarse fuera de una simple¹³⁶ exposición. Nuestra intención es crear una especie de grupo de apoyo, compuesto por desconocidos que exponen, como en una reunión de Alcohólicos Anónimos, sus sentimientos frente al agravio sufrido.

La respuesta es de esperar, sobre todo cuando son ellos ahora los que pueden devolvernos el desplante. Que nosotros acudamos a la sala, como hemos prometido, sólo constata un resultado. Nuestra presencia en el espacio tampoco levanta ninguna sospecha, pues desde que se inicia el proyecto, cada semana, aparecemos una tarde, sin previo aviso, para facilitar a todo el que se acerca una interpretación de la exhibición.

Nuestra segunda acción permanece en el anonimato durante todo el tiempo de exposición. Sólo aquellos con los que nos ponemos en contacto saben que tiene lugar. No es hasta que concluye *La fiesta no es para todos*, que hacemos pública esta pieza como capturas de pantalla.

136__ Cuando aquí empleamos el adjetivo "simple" lo hacemos con la intención de apuntar al hecho de que, en una exposición, por lo habitual, no se niega el paso.

7.6.2 Segundo Montaje

Al principio de la muestra, decidimos que el primer detonador de cambio lo ofrecería la vida natural de los globos. En nuestra proyección estimamos que estos se deshincharían para luego sustituirlos por un banderín amarillo que aún no ha aparecido en el espacio. Sin embargo, las semanas se suceden y cruzamos el meridiano de la exposición. Quince días antes de la clausura, los globos apenas han perdido un tercio de su volumen. Esta condición nos obliga a abandonar nuestros planteamientos primeros. Optamos por mantener la instalación *Clouds in the head* y realizamos la primera variación de montaje sin más dilación.

Procedemos entonces a colgar los banderines. Aprovechamos los puntos iniciales donde se colocaron y los extendemos, en zigzag, por el techo de la galería. *Giorgio Agamben* sale de la entrada y se dirige hacia el interior. *Maurice Blanchot* se orienta en dos direcciones tendiéndose a ambos lados de la sala. *Ètienne de Beaumont* va de una esquina a otra. Las líneas se lanzan abarcando todo el espacio, creando una variedad de curvas amplias, bajas, altas, para que los banderines pasen unos por encima de los otros. Sorprendentemente, este cambio de montaje nos resulta sumamente fácil e intuitivo, apenas realizamos modificaciones en los puntos de sujeción con grapa. El resultado es un despliegue de color que inunda el techo, continuando la sensación inicial que se produce con *Clouds in the head*. El confeti y las lentejuelas, propios de los banderines, los esparcimos, manteniendo su ubicación original, para evitar que se vea el rastro en negativo de los mismos. La base de mármol la envolvemos con la serpentina negra, la misma que antes quedaba bajo una de sus esquinas, y además le añadimos una serpentina verde metalizada.

El cambio más significativo es el que se produce con los banderines, pero también modificamos otros elementos. Acumulamos contra la pared, justo debajo de la caja de metacrilato, las letras que han caído de la pieza *Hoja de sala*. Abrimos *Lógica de sucesiones*, permitiendo que alcance más extensión y se vean con mayor detalle los colores. Por último, alzamos el punto más bajo de la segunda guirnalda negra.

Cuando el espectador penetra en la sala, el mensaje de los banderines se encuentra completamente desplegado, cubriendo una gran parte del techo, llenando lo que antes estaba vacío. Las letras se ven al derecho o al revés, en función de los cambios de dirección. Para realizar una correcta lectura, el espectador se ha de desplazar por toda la sala, obligándolo a ocupar el espacio y a seguir el banderín que desea descifrar. Si anhela descubrir el texto de otro banderín, tendrá que volver a realizar la operación, en un movimiento continuo que le hace volver una y otra vez sobre sus propios pasos, tensando la cabeza con tal de mirar constantemente hacia arriba. Su lectura apela al divertimento y la inquietud, pero también a la incomodidad. El resultado es un efecto llamativo en sus formas y colores.

Este cambio no se anuncia, se acomete sin más. A los espectadores que llegan sin haber visto el primer montaje, no se les avisa de que antes la instalación disponía de otra presencia, no se les enseña ninguna fotografía. Aunque sí se publican imágenes en redes sociales, para llamar la atención de la audiencia que nos conoce y que así acuda a contemplar del nuevo *display*.



Fig. 210__ *La fiesta no es para todos*, 2019. Segundo Montaje.





Fig. 211a, 211b, 211c, 211d y 211e__ *La fiesta no es para todos*, 2019. Segundo Montaje.



7.6.3 Tercer Montaje

Acercándose la última semana de la exposición, con motivo de la clausura de la muestra, realizamos un llamamiento para que el público asista a una acción titulada *Fin de fiesta*. Durante esta semana, publicamos a través de redes sociales nuestro tercer montaje, que consiste en retirar todas las guirnaladas de la exposición y sus respectivos trapecios. El resto de elementos permanece igual. Esto consigue que los banderines cobren un protagonismo categórico, aquel que no tuvieron en su inicio.

Cuando nuestros amigos y conocidos ven las imágenes, relacionan las mismas con el último evento, como última oportunidad para ver las modificaciones que hemos desarrollado en el *display*. Aunque nosotros estamos ideando una acción radicalmente distinta. Nos ponemos de nuevo en contacto con los afuereños. Les comunicamos que esta nueva performance está diseñada específicamente para ellos y les rogamos que asistan. No olvidamos que aún nos queda compensarles, cumpliendo con nuestra palabra. Solo Ana Román nos vuelve a contestar, confirmándonos su asistencia.

En definitiva, este tercer montaje solo nos sirve como gancho para el espectador. Hemos de tener en cuenta que con esta apariencia la muestra apenas dura cuatro días. Esta transformación nos sirve para distraer de nuestra verdadera intención, la de transformar drásticamente el espacio, para conseguir activar una performance en la que, esta vez sí, todo aquel que asiste puede participar.



Fig. 212a y 212b__ *La fiesta no es para todos*, 2019. Tercer Montaje.



Fig. 213a, 213b y 213c__ *La fiesta no es para todos*, 2019. Tercer Montaje.





7.6.4 Cuarto Montaje

El jueves 30 de mayo, por la noche, tras cerrar la galería, desmontamos toda la obra de la sala, salvo los globos de *Cloud in the head*. El desmontaje nos lleva en torno a tres horas. Embalamos la obra y la guardamos en el depósito de la Misterpink Contemporary Art Projects. El viernes a primera hora de la mañana, instalamos en mitad de la sala una piñata con forma de interrogación. La piñata está hecha de cartón grueso, recubierto con papel crepe de color plateado y azul. Tiene unas medidas de 140x50x22cm. Por debajo cuelgan un banderín de lona azul troquelado con un punto –el punto de la interrogación– y varias cintas rizadas de color plateado y azul. Su interior está relleno con las letras que cortamos durante la producción de los banderines anteriormente expuestos, de ahí que en su exterior se presente un fragmento de banderín, para que sirva como pista. Añadimos confeti hecho a mano con los materiales plásticos empleados en la exposición, serpentinas de papel de colores, lentejuelas de distintos tonos y formas, pompones, pegatinas, conguitos, globos, todos con diferentes gamas cromáticas. También nubes rosas y azules, piruletas, caramelos, bombones y condones.

Barremos el interior de la sala para que no quede ni rastro de confeti, de purpurina, de lentejuelas ni de serpentinas. Por otro lado, dejamos los agujeros de paredes y techos, visibilizando aquello que ha ocurrido en la sala y ya no se encuentra. Este es el escenario ideal para desarrollar nuestra tercera acción.¹³⁷ Nuestra intención es que el espectador, tras pasar por *Clouds in the head*, sienta la sorpresa de verlo todo vacío y le inunde la nostalgia de lo que ya no puede presenciar.

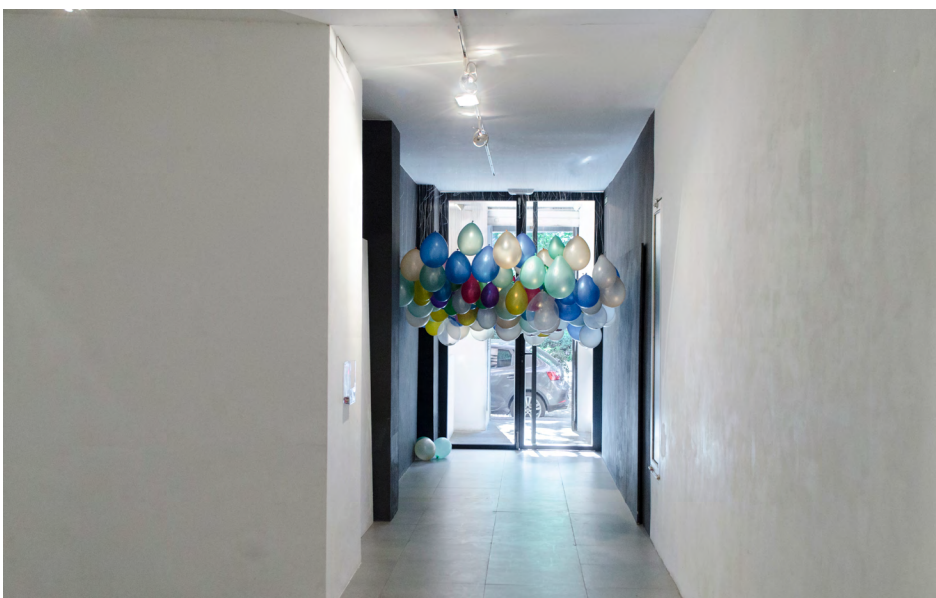


Fig. 214a, 214b y 214c__ *La fiesta no es para todos*, 2019. Cuarto Montaje.

¹³⁷__ Aunque para nuestro público esta será la segunda performance que conozcan, puesto que *Damnificados por la fiesta* ha tenido lugar sin repercusión mediática.



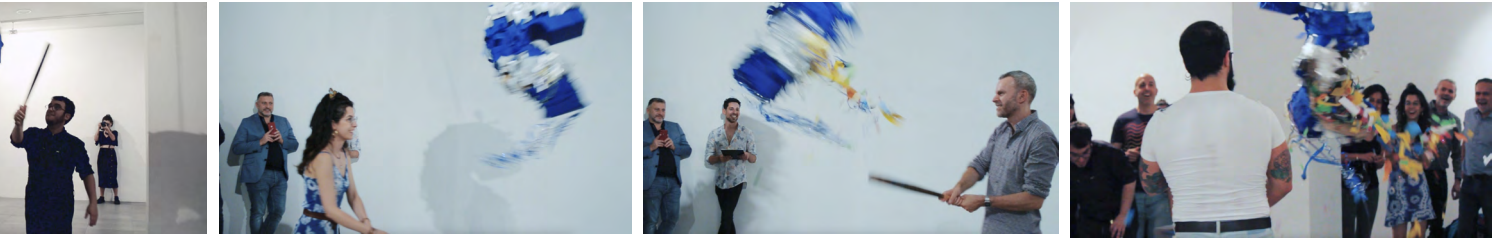


Fig. 215a, 215b, 215c y 215d__ *Fin de fiesta*, vídeo de la acción en *La fiesta no es para todos*, 2019.

Cámara: Susana PG.



Fig. 216a, 216b y 216c__ *Fin de fiesta*, imágenes y restos de la acción en *La fiesta no es para todos*, 2019.

Fin de fiesta

Como se habrá advertido, *Fin de fiesta*¹³⁸ es la piñata con forma de interrogación. Esta pieza está producida *ex profeso* para las víctimas de *La lista*. Si en un principio las hemos dejado fuera, ahora, a cambio, les proponemos que nos revienten una obra.

Elaboramos una nueva lista, de igual apariencia que la primera, solo que en esta ocasión hay una tabla enumerada con todas las celdas vacías, salvo el primer lugar, que se ha guardado para Ana Román.

Si en nuestra primera performance eludimos conscientemente incluir música, para esta ocasión, mucho más gamberra y desenfadada, hemos querido trabajar con un *disc-jockey*, Fernando Chueca. A partir de las 20:00 h se abren las puertas de Misterpink Contemporary Art Projects. Comienza a llegar gente. La gran mayoría se sorprende al encontrar la sala vacía del contenido anterior, aunque les fascina la idea de la piñata. Según aparecen, les informamos que, si lo desean, se pueden apuntar en una lista, para golpear la interrogación y romperla. Se inscriben hasta 25 personas.

Los asistentes, gracias a la música, beben cerveza y bailan en un ambiente distendido. Ana Román no aparece. A las 20:50 h comenzamos la acción. Detenemos la música. Le explicamos a los asistentes que tienen la oportunidad de golpear la piñata dos veces. Les facilitamos para ello un bate con purpurina. Si al segundo intento la interrogación no está rota, se pasa el turno al siguiente de la lista. Empezamos con el segundo del listado, el artista Fito Conesa (Cartagena, 1980). Golpea dos veces, y pasa el palo. Al principio los participantes atizan de un modo suave, como con cautela. Poco a poco se dan cuenta de que han de aporrear con ahínco. La piñata vuela de un lado a otro. El público está animado y expectante. El décimocuarto bateador abre un boquete. Caen algunas golosinas y letras. En el siguiente turno, la piñata se abre completamente y los espectadores se arrojan al suelo. Muchos de los dulces están sin envoltorio, eso no impide que la gente los coja y se los coma. Apresan golosinas, pegatinas, condones y, sobre todo, letras. Forman mensajes en el suelo. Se llevan sus nombres. Dejan frases construidas en la calle. En un afán que evoca a nuestra infancia.

138__ El vídeo se puede visualizar en <https://instagram.com/p/B2Bd5PJ7uE/> (consultado el 14 de febrero de 2021).



Fig. 217a, 217b, 217c y 217d__ *Traca*, vídeo de la acción en *La fiesta no es para todos*, 2019.
Cámara: Susana PG.



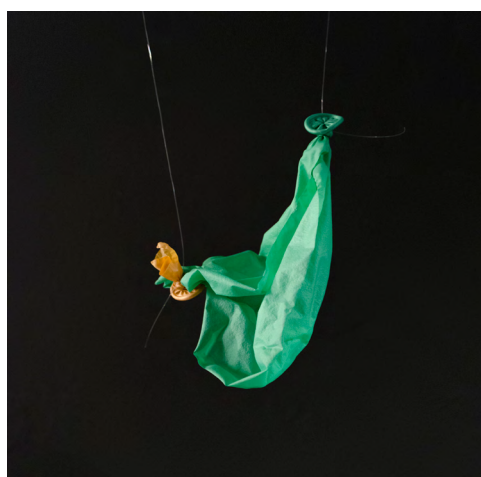
Fig. 218a, 218b y 218c__ *Traca*, restos de la acción en *La fiesta no es para todos*, 2019.

Traca

Fin de fiesta se ha reventado. Mientras unos hablan y beben, algunos rezagados aún buscan qué rescatar del suelo. En este intervalo, separamos a cuatro amigos¹³⁹ y le damos un punzón a cada uno, también cubierto de purpurina verde, para que estallen los globos de *Clouds in the head*. Un estruendo suena a modo de traca. La gente se acerca a ver que pasa. En apenas un minuto y medio se estallan todos los globos. Así terminamos nuestra fiesta, a la valenciana, con este último gesto que titulamos *Traca*.¹⁴⁰

Los globos cuelgan como cadáveres o se desparraman por el suelo. Aquello que pensamos que iba a durar poco e iba a incitar el principal cambio de montaje, es precisamente lo último en desaparecer de la muestra. Las tripas de la piñata quedan esparcidas por todas partes. La gente empieza a irse. Nuestro proyecto más ambicioso llega a su fin, como una sucesión de acontecimientos irónicos donde nos hemos permitido hacer lo que nos ha apetecido en todo momento, dándole vueltas al sentido que tiene la fiesta, a la exclusión y al deseo frustrado del espectador. Hemos ido re-enfocando el plan a cada paso y al darle conclusión, hemos buscado una forma que revierta toda la energía volcada, para celebrar el fin de este festejo, ahora, incluyente, y que todos podamos despedirnos de él.

Con *La fiesta no es para todos*, también cierra a su vez Misterpink Contemporary Art Projects. Según María Tinoco, la mejor manera de cerrar la galería, con la celebración más larga de su vida. Una coincidencia, esta, no buscada, pero que sin embargo se perfila con una asombrosa idoneidad.



139__ Son Javi Moreno, Estefanía Salas, M Reme Silvestre y Miguel Sislian.

140__ El vídeo se puede visualizar en <https://instagram.com/p/B2LzFh4oTUi/> (consultado el 14 de febrero de 2021).

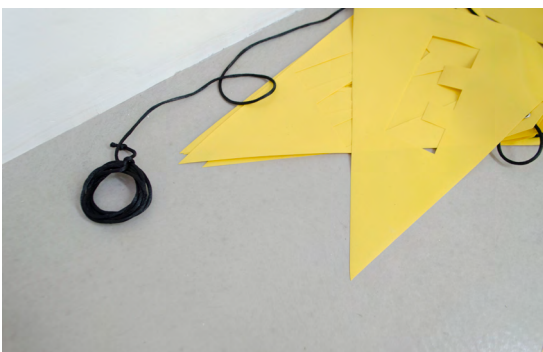


Fig. 219a, 219b y 219c__ Sobre William S. Burroughs, Carlos Gamarro, 2019.

Sobre William S. Burroughs, Carlos Gamero

Ya anunciamos en el primer montaje que elaboramos cuatro banderines. El subapartado anterior lo hemos concluido admitiendo que el primer cambio de montaje lo pretendíamos ofrecer con la muerte natural de *Clouds in the head*. Cabe que el lector se pregunte con qué pensamos sustituir inicialmente la instalación de globos, y con nuestras palabras pronto se dará cuenta de que hay un banderín que no ha aparecido aún. Este es un banderín de PVC amarillo hecho con formas triangulares de 26x19 cm.

En este cuerpo troquelamos una frase que Carlos Gamero (2013, pp. 11-12) escribe para hablar del escritor norteamericano William S. Burroughs: "La adicción, metáfora de toda forma de control. Vivimos en un mundo de adictos, los poderes y el mercado nos dominan a través de la adicción (drogas, dinero, poder, consumo, sexo y palabra)." Con estos caracteres, troceamos 191 letras para construir 33 palabras. Agujereamos los vértices superiores, los cuales además están cortados en diagonal. Los agujeros los rematamos con un ojete plateado. Unimos todos los elementos con cola de ratón negra de 0,5cm. Para que el banderín quede fijo, plegamos la cola, dejando una extensión de un dedo, y cosemos la unión con hilo negro. Una vez cosida, la cola se abre formando un arco ojival, lo cual impide que el hilo salga por el ojal. Entre las letras, dejamos una distancia de apenas 1,5cm, de lo contrario los signos se distancian demasiado entre sí. Entre palabras dejamos una distancia de unos 15cm. Obtenemos un banderín de 47 metros en total.

Aunque no usamos esta pieza en *La fiesta no es para todos*, finalmente se exhibe en la inauguración de la nueva galería que regenta María Tinoco en Valencia, The Blink Project. El proyecto galerístico se da a conocer el 20 de septiembre de 2019 en Abierto Valencia,¹⁴¹ con una exposición colectiva de todos los artistas que formamos parte de la misma.¹⁴² En este momento lo más importante es comprender que los banderines, al igual que las piezas de bombillas de Felix Gonzalez-Torres, se pueden exhibir de múltiples maneras. Plegados, abiertos, enmarañados. No hay una única forma. De hecho, en *The Blink*, título de la colectiva, *Sobre William S. Burroughs, Carlos Gamero*¹⁴³ se dispone en una esquina, apenas sin colgar, como una aproximación de todo el potencial que se puede ensayar con la pieza.

141__ Abierto Valencia es un evento que organizan las galerías pertenecientes a Lavac, La Asociación de Galerías de Arte Contemporáneo de la Comunidad Valenciana, como acto de inauguración de temporada en la que todas participan y se ofrecen premios. Para más información acudir a <https://lavac.es/lavac/> (consultado el 7 de mayo de 2020).

142__ Exponemos Carmen Ortiz, Cristina Ghetti, Tactel Graphics, Javi Moreno, Sebastian Chisari, Deva Sand y Joaquín Artime. Este listado de artistas se ha visto afectado con incorporaciones y desapariciones, para comprobar los artistas que conforman actualmente la galería visitar <http://theblinkproject.net/#artistas> (consultado el 11 de noviembre de 2020).

143__ Esta obra es seleccionada como finalista en el *Premi Senyera 2020* de la ciudad de Valencia.

A lo largo de este capítulo hemos tratado de darle respuesta a la pregunta, ¿es la fiesta para todos? Desde que en 2015 asistimos a la exposición individual de Moneiba Lemes, *La fiesta es para todos*, esta cuestión nos ha perseguido. Hemos pensando y re-pensando cuáles son los límites con los que opera nuestra sociedad, cómo funciona el poder, y por qué motivo se produce la endogamia. Aspectos que hacen que unos permanezcan siempre por encima de los otros, aprovechándose de una posición privilegiada que se nutre con el espectáculo de la fiesta. Con tal de dar respuesta esta inquietud, nos ha parecido que lo más honesto es no esconder la fuente de la que surge, sino al contrario, mostrarla para poder generar un diálogo creativo que se interconecte, y así abrirse, a su vez, a otras propuestas que rechacen ambas tesis o señalen otro tipo de revisiones. Detectamos que este diálogo que iniciamos, pese a que nadie nos lo ha pedido, es un vehículo idóneo y fructífero para hallar nuevas soluciones y nuevos puntos de vista sobre un mismo tema. Y así como nosotros lo hemos afrontado con esta propuesta, ojalá algún día otros lo hagan con nosotros.

En este caso en concreto, proponemos solventar la inamovilidad de la imagen pictórica, para conducir nuestra propuesta hacia una exposición que se concibe como espacio móvil. Un lugar de ensayo, entrenamiento y descubrimiento. En otras palabras, la exhibición se contempla como un laboratorio donde seguir creando, lejos de la idea del resultado único que se presenta en la inauguración y luego permanece inmutable, con las puertas abiertas durante más de un mes, sin que se produzca ningún acontecimiento más. Es por ello que nos alejamos del concepto tradicional de exposición y nos aventuramos en un terreno que nos permite hacer y deshacer siendo conscientes de que en todo proyecto artístico no solo hay una única solución posible, sino varias. Con este planteamiento, la galería Misterpink Contemporary Art Projects se convierte en un taller donde se muestran una serie de montajes que hablan de la fiesta con un lenguaje festivo.

Una noción que hemos defendido en este capítulo es que toda inauguración se asemeja a una celebración cuyos protagonistas son los artistas participantes. Cuando lo que se inaugura es una exposición individual, esta celebración es aún mayor, porque señala el éxito de un profesional que ha conseguido que un espacio destine una inversión económica, energética y temporal a mostrar su labor creativa. Independientemente de los resultados artísticos, el hecho de que cualquier creador exponga es un motivo de alegría, gala y reconocimiento. Por tanto, podemos decir que toda exposición en sí tiene un vínculo con lo festivo. Si además atendemos al pensamiento de Hans-Georg Gadamer, según el cual toda obra de arte puede ser considerada una fiesta, una fiesta a la que todo espectador está invitado, y es activada en el momento de la contemplación, estableciéndose un libre juego de alegorías donde el sentido y el significado de la obra siempre se completa a partir de la mirada del otro. De pronto hallamos dos motivos que relacionan la fiesta con la exposición.

Si la exposición ya de por sí es una fiesta, y contiene obras que guardan en su esencia un carácter festivo, cuando la exposición además cambia, generando nuevos contenidos cada cierto tiempo, las razones por las cuales celebrar se multiplican y extienden. Nosotros comprendemos que no necesariamente el trabajo expositivo ha de detenerse en el momento justo en el que se produce el encuentro de la obra con el público,

visualizando la inauguración como el momento clave de este encuentro. Al contrario, pensamos que toda exhibición es una oportunidad para seguir generando contenidos que permiten completar el proyecto, consiguiendo que se produzca conocimiento e investigación dentro del mismo formato expositivo. Somos conscientes de que este planteamiento nos conduce a una sobreexcitación que responde a nuestros sistemas económicos y sociales, pero que, sin embargo, nosotros afrontamos como un área de investigación abierta al público con una doble vertiente: la de mostrar y la de excluir.

Efectivamente, en este juego de opuestos, en los que tan importante es enseñar o exponer como generar impedimento u obstrucción, nuestra propuesta se presenta como un conjunto de obras interconectadas que oscilan entre lo instalativo y lo performático. Estas piezas se apropian del lenguaje material, objetual y simbólico de la fiesta, para, a partir de la exacerbación de sus propiedades, construir un espacio que no invita a quedarse. Empleamos una gran cantidad de microplásticos metalizados, grandes superficies de PVC troqueladas, confetis, purpurina, serpentinas, guirnaldas, banderines, globos, lentejuelas, piñatas, dulces, alcohol... Y los distribuimos por el espacio jugando con sus pesos físicos y visuales para erigir un *display* incómodo para el espectador. Situamos en la entrada globos a un metro y medio del suelo, ubicamos un cubo de gel de purpurina en el pasillo de acceso, levantamos grandes muros de guirnaldas de materiales llamativos, con el afán de importunar el tránsito y la visita. Los recorridos naturales de la sala se ven desviados e interrumpidos con objetos artísticos lustrosos y llamativos, con una cierta apariencia benévola, por tratarse de una fiesta, pero que sin embargo asfixian y generan un sentimiento negativo de sometimiento, como en el caso de *Half the air in a given space* [Fig. 140] de Martin Creed.

Esta búsqueda por la obstrucción y la exclusión se aprecia perfectamente en nuestra primera acción. Cuando en *La lista* todo aquel que se acerca a la galería ha de comprobar si su nombre aparece en un listado en el que no se ha apuntado, sin ninguna duda, se evidencia un vértigo, el de la posibilidad de no poder acceder. Si bien es cierto que nos servimos de un sistema sencillo pero muy asumido, el relativo al poder que confiere la pulsera –como en festivales u hoteles con todos los gastos incluidos– como elemento diferenciador que permite distinguir a aquellas personas que son importantes –importantes en este caso para nosotros por una cuestión de afecto–. De hecho, este aspecto se vuelve clave para que una vez dentro de la inauguración aquellos que desean introducir a sus amigos consigan averiguar, mediante las pulseras, quienes pueden ceder parte de sus acompañantes.

Efectivamente, esta acción no puede darse sin el público. Este la hace posible desde el momento en el que acude a la sala. Sin oponerse, todos los visitantes asumen el rol que le facilitamos, acatando las órdenes de dos vigilantes que no responden al estereotipo de hombre hipermusculado, al contrario, son afables y educados. Cuando el espectador acepta nuestras normas, lo consiente porque sabe, muy dentro de sí, que así funcionan las cosas en el mundo del arte. Nuestra acción evidencia lo que siempre ha estado ahí, como un muro invisible que de pronto se hace visible e impenetrable, como bien evidencia Santiago Sierra hablando de su *Muro cerrando un espacio* [Fig. 165]. Nosotros solo apretamos el mecanismo para reafirmar nuestras sospechas. Aquí, sin que el visitante lo sepa, desde que se acerca a nuestra exposición,

está participando de la misma. Lo hace al facilitar su nombre. Al entrar o quedarse fuera. Lo hace cuando escoge beber un alcohol que no conoce. Al distribuir por la sala el alcohol como una materia más. Al embriagarse sin ser consciente. Al aceptar todas y cada una de las reglas de nuestro juego. Con su conducta y su tolerancia, el espectador es quien hace posible la acción.

Aquí cabría que nos preguntásemos si no participar también es participar. Esta aparente contradicción se resuelve al comprender que la no participación, al no poder entrar, permite que la obra sea. De lo contrario no tendría sentido, porque participar, en este caso, consiste en estar tanto dentro como fuera. Y así comprender que para que unos estén de fiesta, otros no lo pueden estar.¹⁴⁴

En este contexto expositivo, donde todo se mueve y todo puede ser susceptible de transformarse para acabar convirtiéndose en otra cosa, nosotros hemos realizado una serie de modificaciones en nuestro montaje inicial, comprendiendo que esta primera solución no es la única opción válida, tan solo es la primera. A partir de ahí ensayamos otras ubicaciones y otras maneras de mostrar la obra, sin salirnos en ningún momento de la idea que estamos trabajando. Este es el motivo por el cual la mayor parte de las piezas no se fijan, tan solo descansan sobre aparatos o utensilios que favorecen su presentación. Es lo que ocurre con las guirnaldas *La fiesta no es para todos* y *Boris Groys*, con la serpiente *Lógica de sucesiones*, o con los módulos de *Plantillas*, que descansan directamente sobre trapecios, clavos o una barra cromada. Esta sensación de no permanencia también se aprecia en los banderines plegados, percibiendo que son objetos que aún no han revelado todo su potencial. Es lo que ocurre en *Cara o Cruz* y *Está nublado*, cuando el rotulador sobre el cristal sabemos que desaparecerá paulatinamente para finalmente descubrir lo que guarda debajo, ya sea una fotografía o una pared igual de blanca que el rotulador de su otra cara. Es lo que esperamos de *Have a nice day!*, que el gel se consuma a marchas forzadas, hasta desaparecer, solo para disfrutar del engorro que significa para el espectador mancharse las manos. Todos los elementos de la exposición se sitúan en este territorio frágil, efímero y cambiante, donde nada persiste igual. De hecho, en adelante, los banderines los empleamos exactamente igual que las hileras de bombillas de Felix Gonzalez-Torres, donde la obra puede ser instalada de tantas maneras como se quiera, siendo esta una decisión que puede tomar el artista, el comisario, el coleccionista o los responsables de montaje. Da igual, porque esta es una forma de asimilar los valores inestables de nuestras sociedades actuales.

Clouds in the head, la gran instalación de globos colgantes también guarda este carácter, porque ningún globo conserva el aire para siempre. Sin embargo, este caso nos resulta paradójico, porque en nuestras estimaciones consideramos que esta condición de pérdida de oxígeno nos afectaría a mitad de la exposición, sintiéndonos en la obligación de sustituir la pieza. La realidad con la que nos encontramos es otra radicalmente distinta. Nuestra instalación, por la calidad de los globos que usamos, dura tanto que nos hace replantearnos al completo nuestro esquema expositivo y nuestro plan de actuación. De hecho, opinamos que este es uno de los valores del proyecto, que no podemos adelantarnos con demasiada a lo que va a ocurrir, tan solo podemos responder ante aquello

144__ En este caso quienes no están de fiesta son los afuereños y nuestros amigos los vigilantes y los barmans.

que se nos presenta. Esto provoca que una pieza que pensamos que va a desaparecer a mitad de exposición sea la última pieza que permanece en el espacio de forma intacta hasta el final de la misma.

A partir de ahí, experimentamos con las oportunidades que nos ofrece nuestra primera acción, generando otras dos como producto directo, en un diálogo constante, que nos hace pasar de una posible exclusión a la inclusión absoluta, con el objetivo de que los invitados revienten una obra diseñada específicamente para ello. Una incógnita, la del arte, que concluye con las vísceras sobre el suelo. Pero no olvidemos que, cuando el visitante accede a la exposición desconociendo cuáles son los pasos previos o futuros de la misma, de algún modo, se le está engañando, se le está privando de esa información. Esto conecta con la idea de exclusividad de Joan Morey y sus performances, donde no todo se puede presenciar, y resulta una tarea enorme reconstruir lo acaecido. Al final, cada espectador tendrá una experiencia distinta en función de lo que haya vivido, y sólo al unir las constelaciones de todos los pareceres y vivencias de todos los que han pasado por la exposición, obtendríamos un relato medianamente cercano a lo acontecido.

Antes de finalizar, es importante referirnos a la selección de citas que hemos realizado de reconocidos pensadores que diseccionan y analizan la fiesta, el juego, el capitalismo, el poder, el dinero y todos sus excesos. Son apuntes que nos ayudan a construir este tema, con el peso y la contundencia de su ideario. Es cierto que, por su exposición, por los modos en los que las frases se presentan, especialmente en los banderines, inicialmente plegados, pero también cuando se cuelgan, en un juego de cambios de dirección que hace que el texto se lea al derecho y al revés, hay una clara intención de trabajar con una dificultad de comprensión. El mensaje se abstrae y retuerce, siendo poco benévolo con él, haciendo que el espectador permanezca siempre fuera de aquello que planteamos. Es esta otra exclusión, perfilando nuestra fiesta como un lugar tan fascinante como inútil, distante y distópico. Con un tono que no pide perdón y admite trabajar con la ironía y cierta malicia. Ahí están *Hoja de Sala* o *Damnificados por la fiesta*.

En cualquier caso, del proyecto, lo que más destacamos, no es tanto la investigación plástica y teórica que hemos desarrollado, que bien es cierto que nos ha abierto nuevos caminos en la producción artística propia, sino el hecho de asimilar la exposición como un ambiente vivo y activo, un lugar donde poder probar y trabajar de forma directa con el espectador, para alcanzar aquella tríada propuesta por Martí Manen donde convergen las ideas, las sensaciones y las emociones. Aspecto que nos ha permitido fluir como nunca antes en nuestra trayectoria vital y profesional. Nos hemos dado el tiempo suficiente para reaccionar ante los hallazgos y potenciarlos, favoreciendo una investigación artística totalmente orgánica, disfrutando con cada uno de los pasos, dirigiéndonos hacia lo imprevisible incluso para nosotros mismos. A fin de cuentas, todo esto ha sucedido porque nos hemos autorizado hacer lo que nos ha venido en gana.





PARTE III

La escritura como práctica artística

Análisis de obra

Performances

Siguiendo el esquema propuesto en la segunda parte, continuamos con tres casos de estudio que adoptan estrategias performáticas vinculadas con la escritura y la lectura. Hablamos de *El lector* (2018), *Narciso* (2019) y *J'en ai un de pas de assez* (2020). En estos tres ejemplos comprobamos cómo la escritura a mano es la principal estrategia que empleamos, para a partir de ahí afrontar los diversos temas que tratan.



El lector

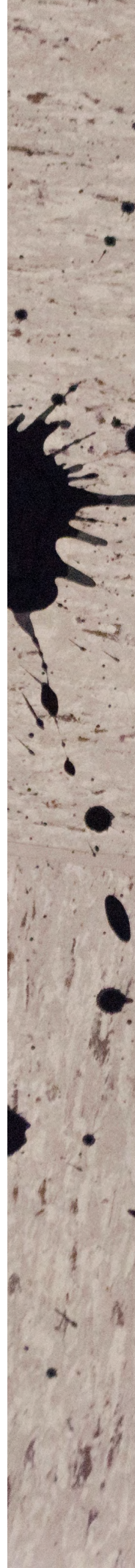
CAPÍTULO 8

Al leer, solo el que lee sabe lo que lee. ¿Cómo, entonces, se pueden visibilizar los procesos de aprendizaje mientras estos ocurren? ¿Cómo podemos acercarnos a la investigación sobre performance y convertirla a su vez en acción? Si atendemos al acto de leer como una acción corporal, como un movimiento de ojos que recorre una superficie, o como un habla hacia el interior, para nosotros mismos, entre dientes; podríamos, de pronto, potenciarlo. Elevar la voz y hacer que el cuerpo se desplace a través de los renglones, de los ritmos, del movimiento de las hojas. O quizá estructurar nuestra posición de lectura según los pensamientos que ésta genera. Así mostraríamos la adquisición del conocimiento como una vivencia física y empírica.

Para *Acción Spring(t) II Congreso de Arte de Acción* en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid propuse una acción que consistió en leer en voz alta las aportaciones de la primera edición del congreso. Durante tres días, vestido de riguroso negro, leí en los intermedios del congreso, en cualquier lugar de la facultad. En un libreto –editado por mí mismo– que contenía todo lo relativo al primer congreso, subrayé, con un código de colores, aquellas informaciones que me resultaban pertinentes, las relacionadas con la formación, los lugares, las fechas, las acciones, los materiales. En una libreta negra tomé apuntes. Y re-interpreté aquello que me interesaba, de forma personal, no anunciada y desapercibida, para comprender lo leído a través del cuerpo.

El 11 de mayo, como colofón, presenté una ponencia. Me apropié de algunos elementos de las acciones estudiadas: el mirar fijamente, el desvestirse, la tinta china, una montaña de arroz, una cuerda, el atarse. Literalmente di voz y cuerpo a lo que antes de ser tinta ya fue performance. Articulé una secuencia de acciones con una lectura que exponía, como conclusión, mi propia propuesta, así como los datos obtenidos del análisis del anterior congreso. Una lectura que se producía en movimiento, con un tono irreverente y crítico, incidiendo en las características de una práctica que se da en vivo, y las desventajas que devienen cuando se estudia desde una distancia espacio-temporal. Con estrategias que incluían al público, se invitó a reflexionar sobre la forma en que se produce y exhibe performance.

Se ha de entender el conjunto como una única pieza que apunta a la adquisición del conocimiento como un proceso performativo de larga duración, donde el lector se expone como intérprete, en un escenario de búsqueda y aprendizaje constante.



8.1 Una intervención en *Acción Spring(t) II Congreso de Arte de Acción*

En nuestro segundo año de doctorado, preocupados por la consecución de horas marcadas por la Escuela de Doctorado de la Universitat Politècnica de València, empezamos a barajar la posibilidad de participar en un congreso para cumplir con esta obligación. Aunque en ese momento ya hemos participado en el *IV Congreso de Videodanza y Videoperformance* con la artista, matemática y también profesora de la Universidad de La Laguna Judit Mendoza.¹ Escogemos que nuestra primera aportación en solitario trate sobre la performance, puesto que se aproxima a nuestra práctica artística y a nuestro objeto de estudio. Es ahí cuando aparece *Acción Spring(t) II Congreso de Arte de Acción* como marco idóneo. En cuanto nos enteramos de la convocatoria decidimos presentar una ponencia sobre justo lo que venimos estudiando: la conferencia performativa. Un formato que aúna la presentación y la explicación, con cierta base científica, pero que se desarrolla desde la investigación artística. Un ambiente híbrido, interdisciplinar y abierto a otros modos de producción de conocimiento.

Convencidos en participar en el congreso, decidimos abordar, como tema, el propio estudio del arte de acción. Un estudio que, además, se sostiene en una serie de problemáticas que hacen que, en función del medio en el que se registra o a través del cual se tiene acceso, el relato que construye nos llegue incompleto o por partes. De algún modo, nuestro interés descansa no sólo en visibilizar estos inconvenientes, sino en comprender la adquisición del conocimiento como una obra artística. En observar el aprendizaje como un acto educativo y creativo.

Para ello, en un ejercicio tautológico, decidimos devolver al congreso justo los contenidos que había ofrecido el año anterior. Es decir, nos servimos de toda la información de que dispone la organización para elaborar un guion con el objetivo de leerlo y ejecutarlo, como una partitura abierta, durante los días del congreso, en sus tiempos muertos o tiempos de descanso. Es esta una acción desapercibida que se extiende por diversos espacios del edificio de la facultad. El día de la ponencia revelamos lo llevado a cabo y exponemos los resultados de nuestra investigación. Unos resultados que se producen como asimilación y apropiación de lo tratado con anterioridad.

Al mes de presentar nuestra solicitud, el congreso nos contesta con una resolución favorable. Nuestra propuesta ha sido seleccionada entre todas las recibidas. Es así que nos ponemos manos a la obra y preparamos el guion que será la base de nuestra performance. Nuestra sorpresa aquí es mayúscula cuando contemplamos que apenas nos facilitan algunos datos de todos los participantes del año anterior. No obstante, seguimos adelante con la idea, comprendiendo que los recursos son limitados, pero el resultado no ha de serlo necesariamente.

1__ Respecto a esta intervención hablamos en el capítulo 6, *Per speculum in aenigmate*.

En este capítulo abordamos la producción de esta acción denominada *El lector*. Para ello comenzamos realizando un análisis profundo sobre la importancia que tiene en nuestros días el leer, especificando qué es leer y cuál es el papel del lector. A partir de estas introducciones teóricas, que pretenden aproximarse a la lectura como un ejercicio de traducción, elaboramos una revisión que incluye múltiples ejemplos artísticos que se fijan en la acción de leer. De ahí que hagamos en primera instancia una diferenciación entre la obra desarrollada para ser leída por el espectador, y la obra que es leída por el propio artista. En el primer caso, además de tratar diversos ejemplos pioneros en esta labor de construir un texto para ser leído, dedicamos un subapartado concreto para hablar del cine que se ha producido con este fin. En el segundo campo, también hablamos de la oralidad de la lectura dramatizada, la poesía fonética y profundizamos, principalmente, en la conferencia performativa.

Hasta aquí todo lo relativo al leer, que tiene mucha relevancia en nuestra propuesta. Pero también la tiene la apropiación. En consecuencia, desarrollamos una aproximación a este método creativo, para dirigirnos hacia la apropiación del texto. Por último, establecemos un acercamiento a las problemáticas que nos encontramos al estudiar performance para finalmente presentar nuestra producción artística propia y extraer las conclusiones.

8.2 La importancia de leer

En el último siglo hemos visto cómo se ha incrementado el número de personas que saben leer y escribir, factor favorecido por la educación básica obligatoria y gratuita, instaurada en la mayoría de países. En el último estudio a gran escala, ofrecido por el Instituto de Estadística de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) en París, en 2017, se hacen públicas las cifras de la situación de alfabetización global. Según el informe de entonces, de los 7.722 millones de personas que hay en el mundo, 750 millones permanece en el analfabetismo,² es decir, un 10% de la población mundial. Llama la atención de esta cifra que las mujeres ocupen dos tercios de la misma. Mientras que son 115 millones los jóvenes entre 15 y 24 años que carecen de estudios. Con esto se concluye que el 91% de los jóvenes del globo terráqueo sabe leer y escribir. Aunque los datos mejoran las cifras de 2014, el informe no estima que hasta 2030 se pueda garantizar una alfabetización básica a escala planetaria.³

No pretendemos con ello generar un estudio en torno a las tasas alfabetización, sino crear un marco desde el cual poder establecer la importancia que tiene la lectura en nuestras vidas y cuántas son las personas que pueden disfrutar de la misma. Lo cierto es que desde la aparición de internet y, especialmente, el surgimiento de la web 2.0, en la que los usuarios no solo pueden compartir contenidos propios o ajenos, sino que pueden interactuar en una cadena de comentarios, leer y escribir está a la orden del día.⁴ Esta manera de comunicarse en red supone una verdadera revolución, donde el internauta es testigo y/o copartícipe de las informaciones y datos a los que tiene acceso. El auge de los blogs, las wikis⁵ y el lanzamiento de redes sociales como MySpace (2003),⁶ Facebook (2004),⁷ Twitter (2006) e Instagram (2010), donde tan importante es la información visual como la textual. En 2001 se produce un cambio significativo en nuestra manera de leer cuando se presenta la tercera generación de telefonía móvil, la cual permite la conectividad del usuario a internet desde cualquier lugar, alcanzando hasta 2 Mbps. Este es un punto de inflexión para que, a partir de entonces, aparezcan los primeros *smartphones*, inaugurando una competición por la innovación en la industria de la telefonía móvil. Con la llegada del 4G en 2009, se asienta definitivamente una tecnología de datos. Los teléfonos pasan a ser ordenadores de bolsillo. Lo interesante

2__ Datos extraídos del artículo de Nicolás Guzmán publicado el 6 de septiembre de 2019 en <https://dw.com/es/unesco-dos-de-cada-diez-personas-en-am%C3%A9rica-latina-no-tienen-los-niveles-m%C3%ADnimos-de-compresi%C3%B3n-de-lectura/a-50333467> (consultado el 3 de marzo de 2020).

3__ Información obtenida de ACNUR. La Agencia de la ONU para los Refugiados. Comité Español, en <https://eacnur.org/blog/el-analfabetismo-en-el-mundo/#:~:text=Los%20datos%20concretos%20del%20analfabetismo,adultos%20sepan%20leer%20y%20escribir> (consultado el 3 de marzo de 2020).

4__ Desde la aparición de la imprenta, la escritura y la divulgación de la misma ha vivido un auge imparable. Hoy detectamos que todas aquellas personas con acceso a internet, de un modo u otro, no paran de compartir sus ideas y de leer las de aquellos individuos que siguen.

Para leer más sobre la escritura y la revolución que supone la imprenta, leer el capítulo 2, *Escribir como práctica artística*.

5__ Como espacios colaborativos que generan contenidos mediante una estructura hipertextual de páginas. Véase por ejemplo la Wikipedia, que se funda en 2001.

6__ Entre paréntesis ponemos el año de lanzamiento.

7__ Disponible en España desde 2008.

ya no es la posibilidad de hacer llamadas desde cualquier punto geográfico, el interés se ubica en la diversidad de aplicaciones disponibles que salen al mercado con funciones para facilitar la gestión de tareas laborales, domésticas, personales, de ocio y de conectividad. Precisamente en este último campo, el mayor exponente es WhatsApp (2009). La mensajería instantánea, el chat incorporado en nuestro bolsillo, hace que estemos localizables en todo momento.

Evidentemente, esta revolución tecnológica ha afectado considerablemente a nuestra manera de leer y comunicarnos. Se ha convertido en un gesto cotidiano abrir cualquier aplicación del móvil para, inmediatamente, compartir algo, ya sea personal, individual, en grupo, o por cuestiones de trabajo. Tenemos acceso a internet con tan solo el movimiento de un dedo, y aunque muy probablemente esta es la época en la que menos escribimos a mano, es sin duda el momento histórico en el que más leemos. Textos de toda naturaleza. Mensajes particulares, publicaciones de amigos, artículos, prensa, consultamos las dudas que nos surgen en el momento, incluso consumimos memes. En este último, postrero paradigma del chiste, se visualiza la necesidad que tenemos de leer. Ya no basta con la imagen para hacer humor, aunque esta sea imagen en movimiento, requerimos una acotación textual para que emerja, a través de la comprensión de ambos elementos, la carcajada.

Lo cierto es que la evolución de las comunicaciones en pleno s. XXI ha sacudido nuestra manera de relacionarnos con el mundo y con la información. Favoreciendo un consumo rápido de múltiples historias de corta duración, que apenas requieren unos segundos de atención, para acto seguido pasar a otra cosa. Podríamos estimar que una gran cantidad de usuarios ha abandonado el tradicional libro por el acceso instantáneo a un entretenimiento que requiere menos esfuerzo. No obstante, sería un error pensar que se ha dejado de leer. La clave, en nuestra opinión, está en observar qué se lee y cómo se lee. Cuando en total, somos capaces de mandar 41 millones de mensajes por minuto en WhatsApp,⁸ nos hacemos una idea de la escala en la que leemos. Pero no nos limitemos exclusivamente a la mensajería instantánea. El texto impreso, hoy en día, tiene otro tipo de enemigos, como el libro electrónico, la pantalla del ordenador o la pantalla del móvil, sin embargo, aunque algunos se atrevieron a pronosticar hace años la muerte del libro, la página se resiste a desaparecer. Aguanta estoicamente la abatida de otros mercados. Son muchos los que aún esperan comprarse el último libro de su autor preferido, los que regalan una novela que se leyeron con anterioridad, los que aman leer sobre papel.

En cualquier caso, lo que a nosotros nos interesa no es el medio a través del cual se llega a leer, sino la lectura en sí. Una actividad que logra que las letras inmóviles se desplacen mientras dura la lectura, mientras también dura su recuerdo. Cuando el lector aborda un artículo, un cuento, una novela, inicia una práctica activa y dinámica en la cual es fundamental la atención, la capacidad de concentración y la proyección en el seno de lo escrito. Todo ello fomenta el desarrollo de capacidades intelectuales y emocionales. Abriga un amplio espectro de conocimientos, habilidades y destrezas.

8__ Información extraída de https://clarin.com/tecnologia/dia-internet-envian-41-millones-mensajes-whatsapp-minuto-datos-curiosos-red-redes_0_dNWTwwbsv.html (consultado el 3 de marzo de 2020).

Al respecto, Stéphane Mallarmé dice, "El libro, expansión total de la letra, debe extraer de ella, directamente, su movilidad." (en Carrión, 2013, p. 73). Es por ello que nosotros nos movemos a través del texto, gracias a la tipografía que nos permite articular esta frase y las venideras, para, en los subapartados siguientes, tratar de dar respuesta a qué es leer. Para ello nos vamos a fijar en dos acepciones del término. La primera, conduce la lectura hacia la comprensión. La segunda, pone el acento en la traducción oral de las letras impresas, lo que tradicionalmente llamamos leer en voz alta. Nuestra investigación se circunscribe fundamentalmente a la lectura como comprensión. Estamos de acuerdo en que todo escrito nos transfiere una serie de mensajes e ideas perceptibles y asimilables por la gran mayoría del público, es decir, que las ideas llegan. Sin embargo, en la lectura también se ponen en juego una serie de sutilezas e intuiciones que hacen que el mismo escrito leído por dos personas no necesariamente les conduzca al mismo lugar. Vamos a analizar cuáles son estos mundos a los que nos trasladan y cómo se producen, valiéndonos de obras artísticas, para acabar en la figura del lector como intérprete del texto. Una interpretación que conduce a múltiples lecturas/traduccion.

A continuación, realizaremos una revisión de toda la práctica artística que utiliza el leer como estrategia creativa. Por supuesto hablaremos de la obra de arte, haciendo una distinción entre la obra creada para ser leída y la obra en la que el artista se presenta a sí mismo como lector. En el primer caso, hablaremos de la inclusión de la palabra como elemento definitorio de la propia pieza, un viaje que se inicia en el cubismo y que llega hasta nuestros días influido por los planteamientos del arte conceptual. También advertiremos las aportaciones que se han realizado dentro del cine, como cine concebido para ser leído. En el segundo caso, repararemos en una serie de ejemplos donde es el propio artista quien lee la obra para ser escuchada por el espectador. De entre las numerosas pruebas que citamos, hacemos especial mención a las colaboraciones que hemos desarrollado con rosa mesa,⁹ artista grancanaria. Luego señalaremos el teatro y la lectura dramatizada como tipología que absorbe la performance. También dejaremos lugar para hablar nuevamente de la poesía fonética. Por último, para finalizar este recorrido en torno a la lectura, profundizaremos en la conferencia performativa, una disciplina que emplea como herramienta la oralidad y la acción de leer con el objetivo, más allá de transmitir información, de poner en crisis los modos de producción de conocimiento.

9__ La artista, por elección propia, decide denominarse a sí misma con letras minúsculas.

8.2.1 Leer, comprender

Como primer objetivo de este capítulo, intentaremos dar respuesta a la siguiente pregunta. ¿En qué consiste leer? En una acepción de la Real Academia de la Lengua, leer se fundamenta en pasar la vista por lo escrito o impreso comprendiendo la significación de los caracteres manejados. Se trata de una actividad mental consciente que acierta a comprender cualquier tipo de representación, principalmente gráfica.

Vamos a quedarnos con esta noción de gráfica, vislumbrando en los caracteres tipográficos o las letras manuscritas, un icono, un signo o una imagen que posteriormente traducimos para alcanzar la asimilación y el entendimiento de aquello que, con su empleo, se nos quiere decir. A fin de cuentas, toda imagen, todo escrito, todo texto, nos cuenta algo. Para acceder a ello, sólo tenemos que poner en marcha una serie de mecanismos. Si analizamos un escrito cualquiera, comprobamos que las letras se ordenan para formar palabras. Las palabras se unen en oraciones. Y las oraciones componen textos. Todo ello se conjuga para, mediante un entramado de normas sintácticas y semánticas, transmitir conceptos a través de la lectura.

Leer, pues, es entender. Interpretar unos signos concretos. Ludwig Wittgenstein relaciona esta actividad con una técnica. "Entender una oración significa entender un lenguaje. Entender un lenguaje significa dominar una técnica." (Wittgenstein 1988, p. 257). Es necesaria en la lectura la descodificación de letras, palabras, sentidos, estructuras. Para lograr este objetivo, Wittgenstein (1988, p. 391) pone como ejemplo la utilización de un microscopio.¹⁰ Precisamente con ello, incide en una observación minuciosa para, gracias a la vista, llegar a unos contenidos determinados. Se requiere por tanto conocer previamente cómo se emplea la herramienta que encamina y descodifica, para lograr enfocar lo que antes no se veía. El correcto uso de esta técnica produce un acercamiento a lo que el escrito guarda. Una manera de conocer el mundo a través de sus relatos, ensayos, axiomas. Este primer acercamiento relaciona la lectura con la comprensión.

En una segunda acepción de leer, la lectura aparece como una traducción de signos en sonidos. Al mirar una palabra impresa resulta ineludible oír interiormente su sonido. Esta sonoridad nada tiene que ver con la comprensión, sino con la correcta traducción de un código visual en otro de carácter sonoro. Se podría leer en voz alta sin atender al significado que esconde el texto, sólo pronunciando ruidos, lo cual no requiere ningún don, salvo poner en práctica un acto incomparablemente fácil una vez se aprende. Cuando enunciamos en voz alta algo que leemos es porque esperamos que los otros lo entiendan, con ello perseguimos una transmisión de mensajes específicos inteligibles para el destinatario. Aunque eso no garantice que comprendan lo que enunciamos.

Al respecto, Hans-Georg Gadamer dice que "no se puede comprender ninguna frase que se lea en voz alta sin que quien la lee la haya comprendido." (1998, p. 64). Hay que compatibilizar dos acciones de forma simultánea: el entendimiento, que nos permite

10__ Nos servimos de la metáfora del microscopio también cuando, en *La fiesta no es para todos*, 4. *La exposición como laboratorio*, p. 313, nos referimos a los modos de leer la exposición dentro del cubo blanco.

darle al texto la tonalidad y el ritmo correcto y pertinente; y el esfuerzo físico de pronunciar sonidos, juntando y separando los labios, desplazando la lengua por la cavidad bucal, contrayendo las cuerdas vocales y empujando el aire por la garganta. Además, es imprescindible disponer de un grado de concentración mayor para ejecutar esta actividad en público.

Pocos son los espacios en los que se lee en voz alta y se realiza un acto de escucha colectiva. Quizás el espacio común a todos, por su universalidad, sea el colegio, lugar donde se inicia la lectura. El leer, en el aprendizaje, se liga estrechamente al hablar y al escribir. Las tres operaciones están inexorablemente vinculadas, no se pueden separar. Es por ello que comenzamos leyendo en voz alta. Para luego, con el tiempo, seguir haciéndolo en silencio, para nosotros mismos. Un ejemplo donde este método de aplicación didáctica se sigue usando, independientemente de las edades de sus alumnos, es la escuela de idiomas. Aquí, leer en voz alta es de vital importancia, porque de este modo se comprueba la correcta pronunciación y comprensión lectora. Por el contrario, en niveles altos de enseñanza, véanse el instituto, la universidad, o áreas de divulgación académica, como pueden ser los congresos, leer en voz alta está penalizado. De algún modo, en estos cursos avanzados se relaciona la lectura con un ritmo lento y monótono, con una no asimilación de lo expuesto, que nada tiene que ver con la oratoria sentida. Porque leer en público no es hablar.

Leer en voz alta, traducir lo escrito en sonidos, como ya hemos dicho, no requiere grandes habilidades, justo en oposición a la lectura, que, según Maurice Blanchot, sí requiere un esfuerzo (Blanchot, 1992, p. 184). La lectura como tal es la llave a "la comprensión". "La comprensión" no como una esfera perfecta de contenidos encerrados, sino como un dispositivo repleto de puertas, un cuerpo maleable y plural que se pone a servicio del que comprende, valiéndose de un trabajo creativo y consciente de interpretación y traducción de los contenidos. Por eso mismo, es primordial acercarse a la lectura sin prejuicios, dejándose sorprender por ella. Y descubrir de pronto mil y una posibilidades, relaciones y derivas. Para Blanchot, leer –en voz alta– exige más ignorancia que saber. Quien lee no comprende. La lectura, por contra, es capaz de abrir un mundo. Esta diferencia que establece el filósofo francés entre el leer y la lectura se imbrica con la comunicación. La lectura extrae de la obra su comunicación. El acto de leer no obtiene comunicación. En Blanchot, "La comunicación de la obra no reside en haberse vuelto, por la lectura, comunicable a un lector. La obra es en sí misma comunicación" (Blanchot, 1992, p. 187), es decir, la obra siempre comunica, independientemente de si el lector es capaz de hallar esa comunicación. No es el lector quien hace la obra comunicable. Ahora bien, esta le apela, y en él está la capacidad de desentrañar sus mensajes, lográndolo solo a través de la lectura y no del leer.¹¹

Otra de las consideraciones que establece Blanchot es que la lectura hace que aparezca el libro, escribiéndose al paso, desarrollándose bajo una mirada que ofrece vida. La lec-

11__ Esta distinción que establece Blanchot entre el leer y la lectura nos resulta importante para definir y diferenciar los procesos de entendimiento en juego. Pero nosotros hablaremos de ahora en adelante indistintamente de ambas refiriéndonos a una misma acción consciente, la que Blanchot atribuye a la lectura.

tura se produce según se lee,¹² en una progresión en presente que toma la apariencia de desarrollo temporal. Esto mismo lo expone Roland Barthes en otras palabras: "Al leer, el texto se hace realidad como experiencia de quien lo lee." (en Olveira, 2014, p. 19). En Blanchot, la lectura es el terreno donde uno se deja narrar. Donde uno se permite ser conducido por el relato que enarbolan las palabras en secuencia, como si emprendiese un viaje, como si bajase en balsa por un río, o si se prefiere, como si se ubicase sobre una cinta transportadora en medio de un paraje desconocido, visualizando progresivamente el paisaje que se despliega a su alrededor. Esta hazaña edifica una panorámica que no necesariamente se ha de vincular con el paisaje natural, sino con el paisaje del relato que estamos leyendo. En ocasiones, este será orgánico y, en otras muchas, será un cuerpo abstracto. El aspecto que adquiere este territorio textual no es relevante, lo importante aquí es que llegue la información, que se revele aquello que guarda el texto según extraemos sus sentidos. Esto produce que algunos elementos se perfilen con total nitidez, ubicándose en primer plano, mientras otros se vislumbran en el horizonte, a lo lejos, de forma difusa. Construyendo un contorno que es propio de la literatura.

Nos vamos a servir de dos ejemplos dentro del mundo del arte para ayudarnos a erigir esta visión del paisaje literario. Hacemos referencia a *Legible City* (*La ciudad legible*, 1989-1990-1991) de Jeffrey Shaw y Dirk Groeneveld, y a *Chalkroom* (*Habitación de tiza*, 2017) de Laurie Anderson y Hsin-Chien Huang. Estas dos obras artísticas contemplan el texto como una estructura arquitectónica que recorrer. Entre ambas hay casi treinta años de diferencia, lo cual, además, nos sirve para comprender cómo, afectados por los avances tecnológicos, ha cambiado nuestra manera de imaginar la experiencia de leer.

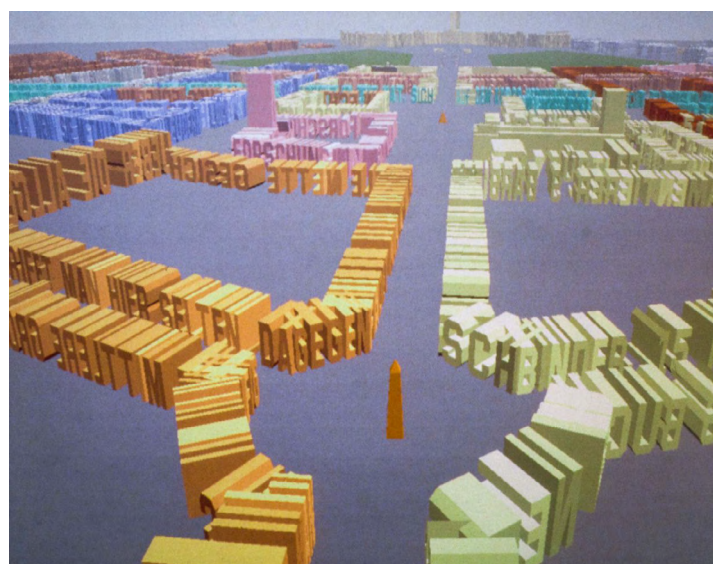
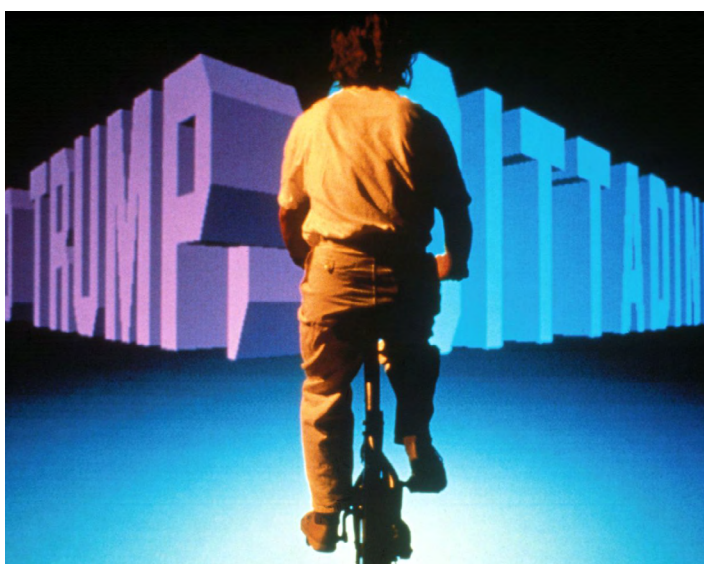


Fig. 220a y 220b__ Jeffrey Shaw y Dirk Groeneveld, *Legible City*, 1989-1990-1991.

12__ Para Blanchot este es el motivo que funda el género novelesco.

En primer lugar, trataremos la pieza de Jeffrey Shaw, quien en los 80 inicia un trabajo con imágenes computerizadas que proyecta en tiempo real para crear espacios virtuales interactivos que alteran la percepción del público. Este es el caso de *Legible City*¹³ (*La ciudad legible*, 1989-1990-1991), una reconocida instalación interactiva, pionera en su campo, realizada en colaboración con Dirk Groeneveld. La instalación consiste en una bicicleta estática que se sitúa frente a una pantalla. El espectador se sienta sobre el vehículo, pedalea y comienza un paseo por unas curiosas calles hechas con letras. Estas calles responden a la ciudad de Manhattan en la primera versión de 1989; a Ámsterdam en la segunda, de 1990; y a Karlsruhe (Alemania) en la tercera, de 1991. Cualesquiera de las tres simulaciones responden al plano real de la localización en la que se encuentran. Las letras se escalan para adquirir las mismas proporciones y la misma ubicación de los edificios que reemplazan, lo que da como resultado una reproducción transformada, pero bastante exacta, de la apariencia arquitectónica de la metrópoli en cuestión. Los textos son obra y selección de Groeneveld. En la edición de Manhattan, recoge ocho historias de ficción con personajes bien dispares, cada una de ellas con un color diferente. Estas historias son monólogos que tienen como protagonistas al ex alcalde de la ciudad, Ed Koch (Nueva York, 1924-2013), a un embajador, al arquitecto Frank Lloyd Wright (EE.UU., 1867-1959), a un guía turístico, a un taxista, incluso a Donald Trump (Nueva York, 1946). En las ediciones de Ámsterdam y Karlsruhe, Groeneveld, para la elaboración de los textos, emplea documentos de archivo, como los periódicos locales, para ofrecer acontecimientos históricos prosaicos propios de la ciudad, cuidando que estos se encuentren en el preciso lugar donde ocurrieron. El ciclista se desplaza por la pantalla con una visión en tiempo real, gracias a la interfaz que Shaw crea. Solo ha de pedalear para avanzar, y girar el manillar para ver cómo sus movimientos tienen su reflejo en esta urbe imaginaria. Un pequeño monitor LCD frente a la bicicleta facilita un plano simplificado de la ciudad y la posición exacta del ciclista en su interior. De este modo, el espectador puede seguir los caminos narrativos que desee. El camino escogido genera recombinaciones espontáneas de texto produciendo un nuevo relato. Así el viajar se convierte en una lectura transitada.

En segundo lugar, vamos a enfocarnos en una obra colaborativa de Laurie Anderson y Hsin-Chien Huang, quienes entre noviembre de 2018 y enero de 2019 expusieron en el Espacio Fundación Telefónica (Madrid) su *Chalkroom*¹⁴ (*Habitación de tiza*, 2017), una instalación que se experimenta como realidad virtual. Cada espectador tiene quince minutos¹⁵ para probar la interfaz, lo que hace imprescindible que se inscriba de forma previa, y totalmente gratuita, para solicitar su cita. Cuando el visitante llega a la sala, se pone las gafas de realidad aumentada e inmediatamente se abre ante él un espacio oscuro y amplio, con la apariencia de una arquitectura laberíntica, sin lógica para la vida humana. Un espacio repleto de habitaciones y más habitaciones, puertas, vanos,

13__ En la página web de Jeffrey Shaw se facilita una muy completa ficha sobre la pieza –a la cual hemos recurrido para construir este texto–, en la que además se incluye un vídeo demostrativo de la misma. Ver en <https://jeffreyszawcompendium.com/portfolio/legible-city/> (consultado el 4 de marzo de 2020).

14__ Gana el premio Best VR Experience de la 74 Edición del Festival Internacional de Cine de Venecia (2017).

15__ No se da la posibilidad de permanecer más tiempo porque, en función de las personas, el dispositivo (las gafas) puede llegar a ser muy pesado. Llevarlo una duración prolongada resulta incómodo. Es más, dentro de *Chalkroom*, en función de la percepción de cada persona, no es fácil ver con claridad, lo cual dificulta la manera de procesar la visualización. Siendo posible que genere mareos.

pasillos, pasarelas, caídas. Hay grandes explanadas cercadas por altos muros o habitáculos minúsculos que producen claustrofobia. Todas las paredes de esta ciudad son de color negro, las superficies están colmadas de mensajes manuscritos y dibujos hechos con tiza blanca. De este modo se perfila un ambiente onírico donde las palabras y las imágenes están en continua formación y transformación. Aparecen y desaparecen, en un ciclo que evidencia que polvo somos, y en polvo nos convertiremos. Digamos que las palabras crean el espacio, definen su entorno, le dan sentido. A veces, las paredes se perciben como planos; en otras ocasiones, el visitante descubre que puede atravesarlas, mientras las letras cuelgan del vacío, repitiéndose como una estela. Una vez las cruza, desemboca en otro sector de este paraje extraño. El interior de algunas de estas salas esconde alguna sorpresa, como un árbol, un cuadro animado, un objeto. Todos ellos se presentan como epifanías, hallazgos asombrosos e inesperados que atesora esta inmensa metrópoli donde sueñan las letras.

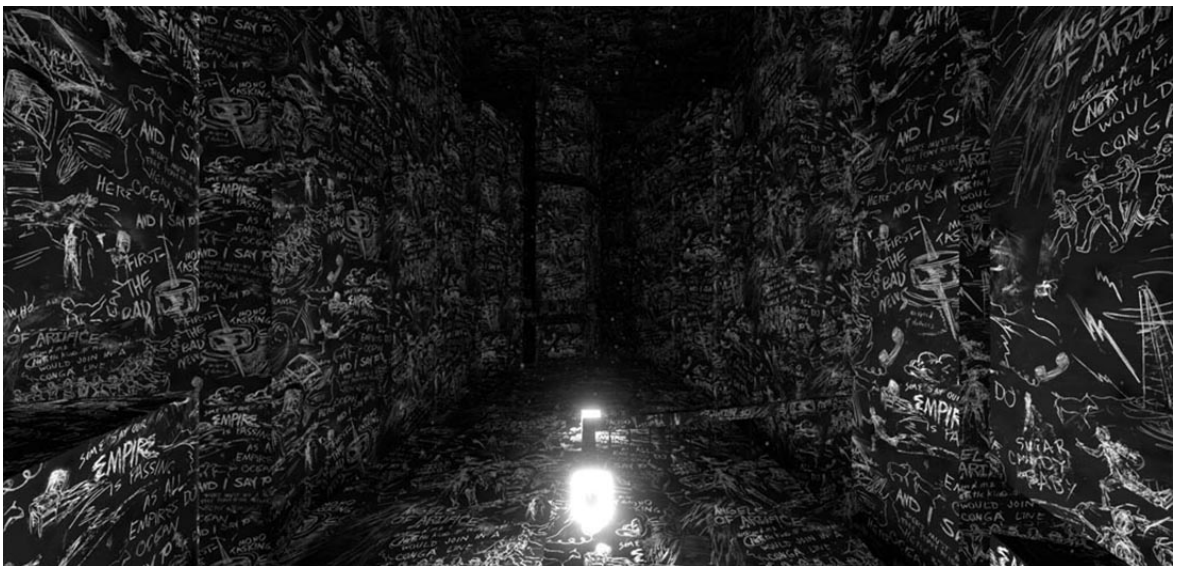
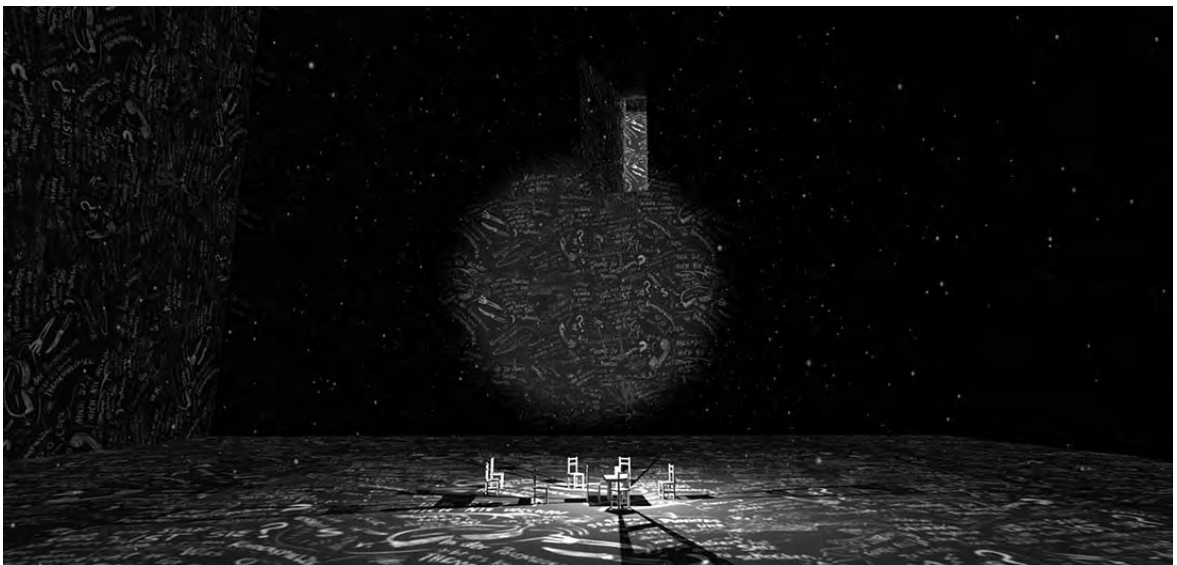


Fig. 221a y 221b__ Laurie Anderson y Hsin-Chien Huang, *Chalkroom*, 2017.

Podemos decir que *Chalkroom* responde a una representación subjetiva de la mente de un individuo. Se accede a todo el poso de esta persona, prácticamente en penumbras, como lugar mágico y adormecido que habla a través de unos muros que transpiran memorias en constante revisión. El espectador se infiltra en este territorio ajeno y, con todo, se puede mover libremente. Puede incluso volar. Su mirada y sus elecciones determinan la experiencia. No hay una única manera de vivirla, al contrario, hay múltiples, casi infinitas. Con ello se logra, más allá del artificio tecnológico, una vivencia significativa. *Chalkroom* también puede ser percibida como una gran biblioteca, o el interior de las páginas de un libro abierto. Su estructura responde a un mundo impreciso, lleno de textos e ilustraciones. Es este el universo de Laurie Anderson, su manera gráfica de contar historias. Un lugar donde la lectura lo envuelve todo. Hasta el delirio. “Puedes perderte en este mundo, puedes perderte en un libro, puedes perderte en un poema...” dice Anderson en la presentación que realiza en Espacio Fundación Telefónica.¹⁶ Puedes meterte dentro y desaparecer. Como uno desaparece entre las hojas de una novela, entre los renglones de un ensayo. Es el mundo literario el que conforma el espacio por el cual moverse, el marco en el cual adentrarse para obtener, del acto de leer, una aventura tridimensional.

Estos dos ejemplos nos sirven para visualizar dos formas distintas de experimentar el texto como realidad física. La perspectiva ofrecida por Blanchot, en la que se equipara la lectura con el dejarse narrar, se torna, bajo estas miradas, en un elemento configurador del espacio literario. Todo texto guía nuestra manera de percibir el mundo, construyendo a su alrededor espacios, límites y recovecos específicos. La lectura nos conduce a múltiples universos. Al recorrerlos nos vemos afectados por los mismos en una experiencia integral donde el mensaje se torna cuerpo, objeto y fin. Estos ejemplos nos acercan a la concepción que tienen sus autores sobre el mundo literario. A través de la palabra escrita, nos permiten visualizar e imaginar sus proyecciones particulares. Nos invitan a adentrarnos en ellas y disfrutarlas como vestigio personal. Teniendo en cuenta que cada lector desarrolla una lectura propia.

Esta forma de comprender el leer se contrapone a la opinión de Hans-Georg Gadamer, para quien “Leer es dejar que le hablen a uno” (1998, p. 69). Vemos aquí que se establece una diferencia entre el narrar y el hablar. Para Gadamer los límites de la legibilidad se intercambian con los de la articulación del habla y la destreza de escuchar. Al leer se manifiestan el ver y el oír el texto. El oír, en este sentido, es el escuchar la voz de las palabras escritas para alcanzar su asimilación. En cuanto al ver, Gadamer no lo conecta con la una capacidad de la vista, sino como la posibilidad de producir las imágenes que evoca la lectura, en lo que llama *intuición*. Una visualización que es entendimiento de lo que los ojos leen como si lo escuchasen. Todo ello se produce en el escenario interno del lector. Donde es receptor del texto y creador, ofreciéndole vida aquello que lee y construye en su intuición. Con estas ideas podemos establecer una analogía entre el leer y el mundo del cine. Como si al leer nos hallásemos en una sala a oscuras, donde el sonido de las palabras que reproducen los altavoces de nuestro pensamiento proporcionase la energía necesaria para proyectar, a continuación, su descripción en la pantalla.

16__ Acaecida el 15 de noviembre de 2018. Se puede ver en <https://youtube.com/watch?v=CQza0PeEdgw> (consultado el 4 de marzo de 2020).

Esta observación nos resulta similar a la que se produce en *Blue* (1993), la película no figurativa de Derek Jarman (Londres, 1942-1994). Este es el último largometraje del director. Funciona a modo de testamento. Justo se estrena cuatro meses antes de su muerte. En el momento del lanzamiento de la película,¹⁷ Jarman está parcialmente ciego por complicaciones relacionadas con el sida. Solo puede ver en tonos azules. El crítico de cine Hugo Salas (Argentina, 1976), en el prólogo que escribe en *Croma*¹⁸ (2017), recoge unas declaraciones de Tilda Swinton (Londres, 1960) en las cuales, la actriz, asegura que “devastado en lo personal, como artista, Jarman consideró a la enfermedad un desafío formidable y abordó su propia muerte a la manera de una obra de arte.” (Salas, 2017, p. 14).



Fig. 222__ Derek Jarman, *Blue*, 1993.

Blue prescinde completamente de la imagen, durante una hora y diecinueve minutos sólo se proyecta una señal constante de un azul saturado.¹⁹ Es el cuerpo sonoro, su música y sus voces en off, el que inunda la pantalla, la llena, construyendo una narra-

17__ Se estrenó en la Bienal de Venecia en junio de 1993.

18__ Libro que Jarman escribe antes de su muerte. En él realiza un original y ecléctico tratado sobre el color, mezclando datos históricos y referencias artísticas con su vida como cineasta y como homosexual. Título original: *Chroma*. Año de publicación: 1994.

19__ Específicamente el International Klein Blue (RGB 0, 47, 167, CMYK 100, 72, 0, 35).

ción no unificada. Las voces son las del propio Jarman y los colaboradores con los que siempre ha trabajado. Sus locuciones retratan la vida y visión del autor. Mediante el acto de hablar, el espectador, a través de su escuchar lenguaje, crea imágenes en la mente, siempre bañadas por el azul, el único color que ve. La película se divide en dos, con diferentes hilos narrativos. La primera historia, cuenta las andanzas de Blue (como personaje y color). Lo describe en entornos poéticos, donde su deambular ofrece una luz espiritual. La otra mitad presenta la vida cotidiana de Jarman, como hombre gay que vive en Londres durante los años noventa, y los desórdenes que padece por el sida. El texto combina detalles realistas con otros de carácter onírico. Oscila entre la crudeza de sus nuevas dificultades presentes a causa de la enfermedad, a veces asombrosas, como el ponerse la ropa al revés sin darse cuenta, y los pensamientos que acarrea su salud, el debilitamiento de su cuerpo, la pérdida de vista, el tiempo que le queda de vida. Blue se cuestiona qué hay más allá del cielo, con secciones enteras en las que sueña despierto. En distintos puntos de la película, se repite un conjunto de nombres. John, Daniel, Howard, Graham, Terry, Paul. Todos, antiguos amantes y amigos muertos a causa del síndrome de inmunodeficiencia adquirida. Jarman crea un paisaje oral de su memoria para confeccionar unas imágenes que ya no puede ver.

En *Croma* escribe, "¿Perdurará el eco de mi voz hasta el fin del tiempo? ¿Viajará por siempre hacia el vacío?" (Jarman, 2017, p. 220). Precisamente es su voz, alta y clara, la que nos transporta en *Blue* allá donde nos quiere llevar. Después de fallecer en 1994, es imposible que Jarman pueda saber la respuesta de su pregunta, tampoco nosotros podemos decir qué ocurrirá en el futuro, no obstante, sí sabemos que su palabra, a través de este film, alcanzará a otros mientras exista el metraje. Su hablar guiará, para hacer volar, por el hueco de su azul, y tratar de llegar, como ícaros, al núcleo de su introversión.

Este ejemplo nos sirve para visualizar la lectura que establece Gadamer del leer como dejarse hablar. Como proyección interior que se produce alrededor del relato oral. En oposición a la idea de Blanchot de leer como dejarse narrar. Si analizamos detenidamente estos dos aspectos, el narrar y el hablar, entrevemos que ambos autores se dirigen hacia un mismo sentido, hacia la comprensión del texto. Lo que para Gadamer este siempre vendrá a través de la traducción y la asimilación instantánea de lo escrito como habla, mientras Blanchot pone el énfasis en el aspecto literario de la palabra impresa.

En cualquier caso, ya nos narren o nos hablen, queda claro que para que el traslado imaginario al leer se produzca, es necesario buscar un espacio y un tiempo propio, donde uno no es interrumpido y puede ensimismarse en esta actividad. Es por ello que habitualmente leer se desempeña en soledad, porque requiere de una concentración mental y una relajación corporal capaz de transportarnos a otros lugares, de entretenimiento o transmisión del conocimiento. En este viaje, solemos mantener, por tiempos elevados, una misma posición. Nos olvidamos del cuerpo para adentrarnos en el mundo interior del pensamiento. Porque independientemente de lo que nos rodee, si estamos solos o no, la lectura es una actividad íntima (Bal, 2009, p. 399), introspectiva. En ella nos aislamos en un rincón de nuestra mente, donde conseguimos abstraernos en lo que estamos leyendo.

Precisamente sobre la posición, el tiempo y el espacio de la lectura habla Dennis Oppenheim (EE.UU., 1938-2011) en *Reading position for second Degree. Burn stage I and II* (*Posición de lectura para una quemadura de segundo grado*, 1970), una acción, que a día de hoy contemplamos como díptico fotográfico, en la que se pone un libro sobre el pecho y se tiende expuesto al sol. Tras cinco horas retira el libro para descubrir que se le ha quedado marca allí donde el sol no ha llegado. Bien es cierto que Oppenheim selecciona *Tactics – Cavalry Artillery* (*Tácticas - Artillería de caballería*, 1861) para posicionarse en contra de la Guerra de Vietnam y la violencia que emplea el ejército de los Estados Unidos. A nosotros nos interesa ver cómo con esta pieza permea el modo en que los libros, a través de su lectura, nos afectan, nos dejan huella.

Estas consideraciones en torno a los espacios de los que partimos y los lugares que nos cobijan son tan relevantes como los modos en los que leemos. Cuáles son las condiciones de la lectura y las aperturas que suscitan, con sus diversos cauces. En un análisis del contexto, Wittgenstein, en *Investigaciones filosóficas* (1988), se preocupa en primer término por lo que concierne al propio texto. Afirma, el contexto indica la naturaleza de lo leído. Por ejemplo, si se le pide a alguien que lea del 1 al 12, esta lectura no será la misma si los números están en línea, van desordenados sobre un papel o se distribuyen en la esfera de un reloj. Cada una de ellas dará un resultado distinto. Suponen un camino diferente a la comprensión. Claro que también dependerá del modo en que cada uno aplique las estrategias de lectura. Para evidenciarlo propone otro ejercicio, determinar la altitud del Mont Blanc. Esta dependerá de cómo se lo escale. No es lo mismo realizar un camino en línea recta ascendente, que atravesar las rutas más accesibles en zigzag. Con ello manifiesta que el contexto de lo escrito condiciona nuestra lectura tanto como las estrategias propias para salvar la distancia que nos separa de aquello a lo que queremos tener acceso. De modo que el leer, en definitiva, “*deriva* la reproducción del original. Y llamo ‘original’ al texto que lee o copia; al dictado conforme al cual escribe; a la partitura que ejecuta” (Wittgenstein, 1988, p. 165). Wittgenstein aquí apunta que el texto no es un cuerpo transmisible en un estado ideal de perfección, al contrario, en su lectura siempre se produce un desvío, pues toda lectura es una interpretación.

En esta línea, Gadamer niega que la lectura consista en la reproducción de un original, sino que comparte sin mediaciones su idealidad de original, abriéndose a otras posibilidades (Gadamer, 1998, p. 33). Partiendo del mismo punto, no hemos de dirigirnos necesariamente en la misma dirección. Entonces podemos decir que leer es traducir. Es la misma operación hermenéutica. Una interpretación de sonidos, ritmos, modulaciones, articulaciones, sentidos, que formulados por unos o por otros no obligatoriamente nos han de conducir a los mismos resultados.



Fig. 223__ Dennis Oppenheim, *Degree. Burn stage I and II*, 1970.

En relación con estas aportaciones, comprobamos que Roland Barthes en *El susurro del lenguaje* (2002) considera que la lectura es un desbordamiento. Un campo plural de prácticas dispersas, destellos de ideas, temores, goces, opresiones. Una hemorragia que se desplaza de modo infinito, inagotable. Por ello propone realizar una lectura polisémica del texto, donde haya más de una única conclusión. Es más, pone el foco en el lector, quien con su libertad imprime una cadencia, un tiempo propio. Le da una postura al texto, lo que hace que lo escrito de pronto esté vivo, tenga sentido. Y esa postura, es una invención propia. Producto derivado de su experiencia transindividual. No hay verdad objetiva o subjetiva en la lectura que ejecuta, tan solo una verdad lúdica. Un disfrute. Donde las palabras producen subjetividad, una forma concreta de ser consciente, de entender el mundo y, por tanto, de transformarlo ante sus ojos.

En este juego interminable de términos cabe preguntarse lo mismo que Barthes, “¿Qué es leer? ¿Cómo leer? ¿Para qué leer?” (Barthes, 2002, p. 39). A lo que nos aventuraríamos a responder escuetamente: Leer para comprender. Leer para pensar. Leer para disfrutar.

8.2.2 El lector. A 450 palabras por minuto

A través del análisis que hemos efectuado del leer, entendemos que esta es una acción compleja que la hace difícilmente definible. Es una comunicación abierta entre el “poder” y la “imposibilidad”. El poder ser cualquier cosa y la imposibilidad de llegar a la exactitud. Una articulación abierta a múltiples traducciones donde el protagonista absoluto es el lector. Justo en esta figura centraremos el presente subapartado, para analizar su papel activo en la lectura, como intérprete que abre puertas a otros mundos.

Empezaremos con Maurice Blanchot quien en *El espacio literario* (1992) expone sus consideraciones sobre el lector. El lector lee el escrito como algo nuevo, no como repetición, ni como algo ya dicho ni ya oído. El texto se construye sobre la marcha, en presente, aunque ya haya sido leído con anterioridad. Cuando el lector se enfrenta por primera vez a cualquier escrito, desconoce el conflicto del autor, el motor por el cual la obra se ha creado. A ese desconocimiento previo Blanchot lo llama *inocencia*. Precisamente es esta inocencia la que le ofrece la libertad de ser a la obra. De ser cualquier cosa que deba ser bajo la mirada del lector, libre de las intenciones del autor. El filósofo francés percibe al lector como un huésped que transita lo leído.²⁰ Lo habita al abrir las páginas, al acariciar con su mirada lo escrito y al acceder a su mensaje. Mientras lee, libera al libro de su autor, se lo apropia, lo hace suyo. Como si bajo el hechizo de sus pupilas, el texto cobrase vida propia, justo la vida que al libro se le prometió en el seno de su creación. Esta existencia es independiente y ajena al escritor. Sólo le pertenece al lector. De pronto, el libro es un libro sin autor. Propiedad íntima de quien lo lee. Con ello queremos incidir, una vez más, en que no hay dos lectores que lean exactamente igual el mismo libro. Al contrario, las conclusiones y mensajes que pueden desentrañar de una misma fuente, pueden variar radicalmente. En este sentido, Gadamer (1998) presenta al lector como un claro traductor. Manifestando en todo momento que su traducción no alude al escritor sino a lo escrito.

Esta idea del lector como traductor también es empleada por Roland Barthes (2002). Barthes concibe al lector como el espacio en el que se inscriben todas las citas que componen la escritura. Está en él la unidad del texto como destinatario, y no en su origen, el libro. Para el libro, el lector es un hombre sin biografía, sin psicología. Es el individuo que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen un escrito. No hay lector ideal, pues cada lector es un intérprete, y por tanto coautor de la partitura, que más que expresar, completa con su intuición. Esta intuición no es necesariamente a la que se refiere Gadamer, como capacidad para visualizar la lectura, pero divisamos un posible casamiento al apuntar en la misma dirección, la de componer la historia como si una película se presentase en el centro de nuestra frente, en el interior del cráneo, detrás de los párpados, allí, en ese lugar siempre indeterminado, imposible de ubicar, donde cada lector proyecta lo leído.

20__ Esta idea de transitar el texto la hemos expuesto y desarrollado con los ejemplos dados de Jeffrey Shaw y Laurie Anderson en el subapartado anterior.

Lo que un lector lee y la manera en la que lo hace nada tiene que ver con cómo lo afronta otro lector. Tan siquiera podemos afirmar que un lector es siempre el mismo ante aquello que lee. En función del momento de su vida, su recorrido y lo aprendido, este aspecto cambia o puede cambiar. O si no, ¿cuántas veces no volvemos atrás, sobre lo recién leído, para apreciar un nuevo aspecto que se nos había escapado? En cada instante, quien lee, puede comprender una cosa u otra, haciendo que unas páginas que no cambian su significante sí puedan ver cómo, con cada mirada, su significado varía. Como si la explicación nunca pudiese darse por acabada; eternamente expuesta al malentendido –en su versión más negativa–, o como si se tratase de una fuente inagotable –en su versión más positiva–.

Otra consideración que nos vemos obligados a observar, en esta sucesión de lecturas interpretadas, es que resulta extremadamente complicado asegurar que en algún momento entendemos lo leído, y que lo entendido se mostrará así, transparente y claro, para siempre. Como si hubiese una única manera de comprender, una verdad unívoca y universal. Al contrario, parece que la explicación nunca termina, que se disipa entre los dedos, para nunca entender con certeza lo que el otro quiere decir (Wittgenstein, 1988, p. 109).

Lo que tratamos de exponer aquí es cómo la lectura se entrega a la interpretación, como parte inherente a la misma. Y cómo esta, genera un conflicto cuando nos planteamos si alguna vez leemos de forma correcta, o si podemos tan siquiera discernir cuál es ese momento, de todos los momentos que nos enfrentamos a un texto. No tratamos de cerrar aquí la lectura, sino que nos esforzamos en abarcar el tema desde todas las perspectivas posibles. Si hay un mensaje en lo escrito, mensaje construido y producido por el autor, cabe que nos preguntemos, ¿cómo podemos saber si nos llega? ¿Existe la lectura correcta? O por el contrario, ¿nos manejamos a la deriva en un mar de letras? Entendemos que, en lo básico, nos comunicamos, pero la clave está en las connotaciones, en los matices, en las posibles aperturas que incita el texto. Ahí nos enfocamos, exactamente a esa problemática, lejos de los términos de adecuación o corrección. Con una visión exigente que se esfuerza en expresar los sentidos metafóricos, no necesariamente los literales. Y estos se complejizan cuando, además, una visión posmoderna nos hace sospechar de todas las fuentes literarias. En esta línea, Boris Groys (2008) enuncia que hoy el lector se enfrenta a un libro sabiendo de antemano que no estará de acuerdo con lo que el autor propone, independientemente de lo que este escriba. Ya no está en su poder el convencer, empleando unas retóricas y no otras, unas maneras de exponer sus ideas, de seducir con las palabras, pues el lector rechaza toda instrucción por parte del escritor, poniendo en duda cada una de las frases que recorre, interpretando a su juicio del modo que mejor considere un texto que hace suyo, pero es consciente que ha sido producido por otro.

Todos estos argumentos hacen que la lectura y el conocimiento parezcan alejarse, no vayan de la mano. En una multiplicidad de opciones y determinaciones personales, donde lo que uno escribe nunca se sabe cómo puede llegar al otro. Es este un complejo entramado de capas de comprensión donde sí creemos que, *a grosso modo*, el mensaje llega, pero son las implicaciones específicas de los lectores, las que le ofrecen un valor. No solo hablamos de un amplio abanico de traducciones, sino también de un ancho espectro de sensaciones.

En cualquier caso, como lectores, seguiremos leyendo. Es probable que en el futuro cambien nuestras formas de comprender la lectura y el ser lector. Se modifique nuestra relación con el texto, nuestros modos de consumirlo y de adentrarnos en él. Aunque podemos asegurar, por mucho que avance el mundo, que un aspecto clave al leer permanecerá inalterable. Como ha ocurrido desde la época de Aristóteles a nuestros tiempos, seguiremos leyendo con la misma velocidad, a 450 palabras por minuto (Fresán, 2017, p. 52).

8.3 Leer como práctica artística

Realizadas estas aportaciones teóricas, fijémonos ahora en cómo estas problemáticas se han visto reflejadas en el mundo del arte con propuestas que las rodean y recogen. Para ello desarrollamos un recorrido por el mundo del cine, la lectura dramatizada en el teatro, la poesía fonética. Hasta llegar a la obra artística concebida para ser leída por el espectador como un lector, así como la obra en la que es el creador quien lee. En este apartado realizaremos una parada para hablar del caso de Rosa Mesa y dos colaboraciones que hemos realizado con ella. Por último, trataremos la conferencia performativa para realizar aquí un análisis más profundo de esta disciplina de la que nos hemos valido para la producción de la pieza que a continuación presentaremos.

8.3.1 La obra para leer

En este subapartado realizaremos una breve aproximación al modo en el que el mundo del arte se ha acercado a la escritura para producir una obra que ha de ser leída por el espectador.

Nos vamos a servir de la estructura del interesantísimo texto de Will Hill, *The Schwitters Legacy: Language and art in the early twentieth century (El legado Schwitters: Lenguaje y arte a principios del siglo XX, 2009)*, donde establece una profunda conexión entre los artistas visuales y los escritores a principios del siglo XX, hallando tres influencias que definen las preocupaciones del texto y la escritura desde una perspectiva claramente visual. De este modo, a través de una revisión de los trabajos de Filippo Tommaso Marinetti, Stéphane Mallarmé y Guillaume Apollinaire, nosotros también realizaremos una presentación contextual para luego fijarnos en el devenir del texto en el arte de las vanguardias. Concluiremos este subapartado centrándonos en cuatro casos paradigmáticos de artistas que trabajan con el texto, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Jenny Holzer y Barbara Kruger.

Según Hill, la relación, aparentemente contradictoria, entre imágenes y palabras supone un foco de interés para la producción artística a principios del s. XX, justo cuando las disciplinas se contemplan bajo una mirada promiscua que desea superarlas. Hemos de pensar que esta es una característica común a todas las vanguardias. Las distinciones entre actividades artísticas colapsan, los artistas amplían su campo de acción, convirtiendo el arte en un territorio cultural extenso y ampliado donde tan común es que los pintores escriban, como que los poetas pinten. Esto provoca que los poetas modernistas exploren el lenguaje valiéndose de estrategias visuales y gráficas, redefiniendo el alcance expresivo de la palabra escrita gracias a los procesos mecánicos de impresión, e interrumpiendo, en muchos casos, los valores comunicativos de la palabra. Mientras que los pintores se sirven del lenguaje para cuestionar las convenciones de representación.

Justo en este marco, como ya hemos adelantado, Hill destaca tres influencias, desde tres preocupaciones distintas, que modifican la percepción y el empleo del texto en el s. XX.

La primera viene de la mano de Stéphane Mallarmé (Francia, 1842-1898) y su renovación de la poesía. Con *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Una tirada de dados nunca elimina el azar, 1914)*, un poema que inicialmente ve la luz en 1897, en la revista *Cosmopolis*.²¹ No es hasta 1914 que se publica de forma póstuma como libro independiente, editado por La Nouvelle Revue Française. Esta creación literaria supone una revolución en

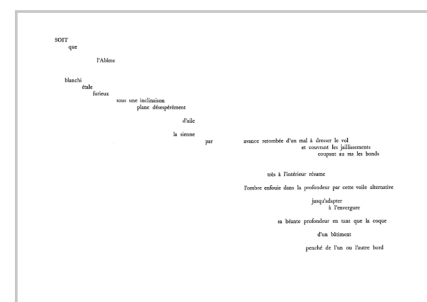


Fig. 224__ Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1914. Hojas interiores.

21__ El carácter de esta revista fundada en 1896 es multilingüe e internacional. Se edita un número al mes en tres idiomas, inglés, alemán y francés. Mallarmé publica en la parte francesa *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* el mes de mayo de 1897, el que corresponde al número 17. La revista deja de editarse tras 35 entregas en noviembre de 1898.

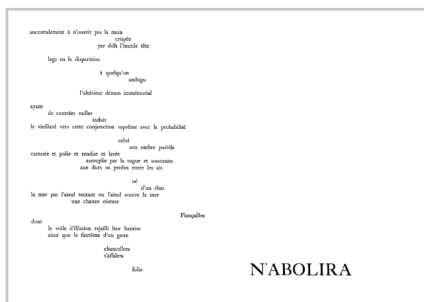


Fig. 225__ Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1914. Hojas interiores.

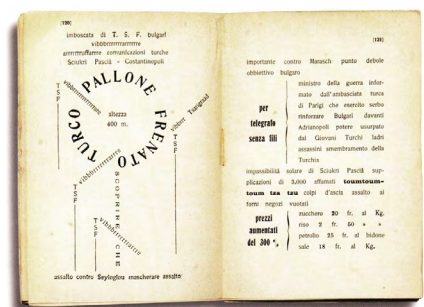


Fig. 226a y 226b__ Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tumb*, 1912. Portada y hojas interiores.

el mundo de la poesía debido a la distribución poco habitual de los versos, dispuestos de forma irregular por la hoja, formando ritmos visuales donde tan importante es el texto como lo es el fondo del papel. Con poco más de veinte páginas llenas de amplios espacios en blanco, cada par de hojas está diseñada para ser contemplada y leída como una unidad. Otra particularidad del escrito consiste en que Mallarmé hace uso de distintas tipografías, produciendo hilos textuales diferenciados mediante estos cambios. Tanto es así, que incluso el mismo título se reparte a lo largo de las páginas interiores, reconocible por su tamaño y fuente. Sin duda, su importancia radica en este empleo fragmentado de la escritura, reproduciendo formas abstractas. Su preocupación subyace en el proceso aleatorio y la intervención. El conjunto transporta a otro tiempo de lectura, donde el silencio adquiere especial notoriedad. Precisamente por ello, se convierte en punto de referencia para creadores ulteriores como los zsimbolistas, los dadaístas, John Cage o William S. Burroughs.

La segunda influencia la ocasiona Filippo Tommaso Marinetti (Egipto-Italia, 1876-1944), quien publica en 1909 *Le futurisme* (*El futurismo*), su manifiesto futurista, en el periódico *Le Figaro*. Queremos resaltar el vínculo que de pronto establece la práctica artística con los *mass media*, divulgando su investigación, para convertir el hacer creativo en una cuestión con competencias sociales. Posteriormente, el italiano publica en 1912 el *Manifiesto tecnico della letteratura futurista* (*Manifiesto técnico de la literatura futurista*), donde asienta los principios de la *parole-in-libertà* (palabra en libertad). Estos principios animan a deshacer los vínculos sintáctico-gramaticales de la escritura, desorganizando las oraciones y los renglones, rechazando cualquier uso de artículos, adverbios y adjetivos. También se eliminan los signos de acentuación y de puntuación. Todo ello se ejemplifica en *Zang Tumb Tumb* (1914), poema futurista donde Marinetti expone lo visto y escuchado en el cerco de Adrianópolis²² que presencia como corresponsal de guerra del diario francés *L'Intransigeant* durante la Guerra de los Balcanes. En este libro, Marinetti juega con diferentes caracteres tipográficos y con distintos tamaños fuente, empleando de forma indiscriminada la negrita y la cursiva. El libro, de tapa blanda, dispone de 228 páginas que incluye en su interior hojas desplegadas. La construcción del texto, reordena las letras por la superficie blanca del folio para crear efectos visuales que sitúan al lector en el centro de una batalla que aúlla onomatopeyas.

Lo que los futuristas buscan no es exactamente una extensión expresiva de las capacidades de la escritura tanto como una herramienta para atacar el lenguaje en sí mismo.

22__ Actual Edine, Turquía.

Con ello se pretende eliminar la disposición lineal. Es este un derrocamiento de las convenciones y normas culturales y políticas, con el objetivo declarado de destruir la tradición con la fuerza mecánica del cambio.

La tercera y última influencia la encontramos en Guillaume Apollinaire (Italia-Francia, 1880-1918), quien publica en 1918 *Calligrammes (Caligramas)*, bajo el subtítulo de *Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916* (*Poemas de la paz y de la guerra 1913-1916*). Esta colección de poemas está inspirada en la I Guerra Mundial, donde combate y es herido de gravedad. En la misma línea de innovación de los autores que hemos visto, Apollinaire rompe con la linealidad y distribución convencional del verso para que adquiera la forma alusiva que el texto traza. Esta es una manera de reflejar el contenido textual en la forma visual. Una especie de escritura enmarcada que adopta la apariencia de un dibujo hecho con letras. Lo característico aquí es que libera el verso, experimentando con su disposición espacial en la página, para tomar una apariencia que refuerza el mensaje. Las letras se deforman y adaptan en una auto-representación sin comparación hasta entonces. Lo que encarna una inquietud que se repite a lo largo del siglo sobre la ambigua relación entre los códigos descriptivos y los representacionales.

Estos tres ejemplos inauguran un carácter plástico en la concepción de la escritura. Quebrantan las normas sintácticas y la manera de presentar el texto para dinamitar los sentidos convencionales y multiplicar sus oportunidades creativas. Lo cual afecta para siempre la manera de mirar y leer. Exigen del lector una actitud activa, modificando su experiencia en un viaje de transformación textual sin precedentes. Mientras Mallarmé revela la importancia del vacío, el silencio y el espacio dentro de la obra, disgregando los versos para componer formas abstractas que no pierden, sin embargo, la horizontalidad del texto, Apollinaire constriñe la tipografía para que abrace una apariencia figurativa que evidencia el propio tema y objeto del poema. Los renglones suben y bajan, se curvan, obligando al espectador a girar la cabeza, o el libro, con tal de seguir las oraciones. Dos tendencias que se pueden ubicar en puntos opuestos de una misma vertiente, la de trabajar la escritura como imagen abstracta o figurativa. En cambio, Marinetti, coge ambos preceptos y los detona. En sus páginas todo es válido, el texto adopta distintas direcciones para hacerlo explotar de una forma radical en la cual incluso las palabras ya no existen. Estas tres maneras innovadoras anuncian tres modelos de hacer donde lo importante es que el texto se concibe como texto-imagen.

Partiendo de aquí, en pleno albor de las vanguardias, podemos enunciar una multitud de prácticas que han tratado el texto en la obra de arte. La gran mayoría fundándose en su base lingüística. Aunque la palabra se hubiese usado con anterioridad en la pintura y la escultura, para transmitir datos relevantes de sus representaciones a través de anotaciones o leyendas que contextualizan las épocas o los personajes retratados, percibimos que el cubismo estrena el uso creativo de la escritura en la obra artística. En sus bodegones se incluye la palabra, fragmentada o no, mediante la representación del periódico.

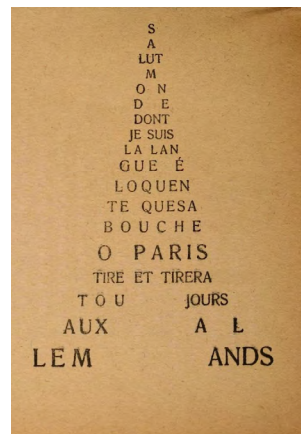
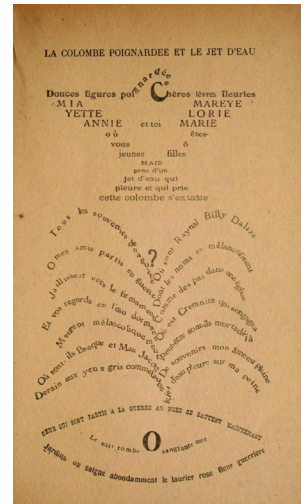


Fig. 227a y 227b__
Guillaume Apollinaire,
Calligrammes, 1918.
Hojas interiores.



Fig. 228__ Pablo Picasso, *La Nature morte à la chaise canée*, 1912.

De pronto, el uso del lenguaje se vuelve crucial, poniéndose constantemente en entredicho en las piezas que elaboran los futuristas y los dadaístas. Su desvirtuación desencadena un absurdo que no confiere ninguna transmisión de información. La comunicación estalla en mil pedazos y el discurso se torna tan inaccesible como irreparable. Todo vale con tal de subrayar el sinsentido de una época en la que los presupuestos ideales de felicidad y convivencia desaparecen. La promesa del desarrollo sólo produce caos. Y las ciudades, la revolución industrial y los gobiernos no transmiten ninguna confianza. El ser humano se siente devastado por los efectos terroríficos de la guerra, atrapado en una sociedad que se enfoca a la explotación del trabajo y la desmesura del consumo. De ahí que los surrealistas imaginen otras maneras de producir relatos, más próximas a una huida onírica que revele en el disparate tintes de una realidad oculta.

Un mundo cada vez más mediado por la publicidad, el letrero, el cartel, el póster, la televisión, el cómic, consigue paulatinamente que el mensaje escrito se inserte en el trabajo de muchos artistas. Si en un inicio aparece el texto como parte del universo en el que viven, como realidad que permea en su vida diaria, no tardan en poner en duda esta diseminación mediática que proyecta la voz unificada del capitalismo, y que solo invita al consumo, a la valoración de la marca y la reproducción sin parangón de su fama, como vemos durante los años 50 y 60 con el arte pop.

El movimiento que modifica definitivamente nuestra manera de concebir el arte como texto es el arte conceptual que, en Reino Unido y Estados Unidos, aparece a finales de los 60, en respuesta al desencanto de la pintura modernista. Surge de la corriente más reflexiva del minimalismo privilegiando los componentes conceptuales por encima de la ejecución y la fabricación. En este contexto, se abandona el impulso representativo. El arte se presenta y concibe como idea, en un proceso de no formalización y de desmaterialización de la obra, iniciado este último por los minimalistas. Pero con una reformulación radical en las metodologías de elaboración, donde la palabra, siempre vinculada al pensamiento, se convierte en una herramienta imprescindible para evidenciar cuáles son las intenciones del artista, y el documento, como testimonio informativo y lingüístico de su ensayo ideológico y visual, se convierte en objeto artístico. Los creadores se interesan por investigaciones lingüísticas y sistemas semióticos. Recurren a escritos de Gottlob Frege (filósofo alemán, matemático y lógico, Alemania, 1848-1925), Ludwig Wittgenstein (filósofo austríaco, lingüista y lógico), Rudolf Carnap (filósofo alemán, positivista lógico, Alemania-EE.UU., 1891-1970), y Alfred Jules Ayer (filósofo inglés, positivista lógico, Reino Unido, 1910-1989), para concebir un arte como desarrollo conceptual. A través de sus proposiciones buscan alcanzar ese desarrollo que vincula arte-matemáticas-lógica. Para ello emplean la *proposición analítica*. Buscan la objetividad de la ciencia, bajo criterios de verdad y comunicabilidad. En un territorio de apertura discursiva donde el arte puede ser pensado, imaginado, teorizado y explicado. Esto produce un giro hacia una producción autorreferencial –relacionada con el propio objeto–, y tautológica –donde el arte se mira a sí mismo–. Esta autorreflexividad demuestra un deseo por analizar, clarificar y explicitar las condiciones materiales, formales, expresivas y estructurales de la obra.

El gran teórico del arte conceptual es Joseph Kosuth (EE.UU., 1945). Con su ensayo *Art after Philosophy* (*Arte después de la filosofía*, 1969) se posiciona en contra del formalismo en las artes objetuales. Desprestigia todo componente estético y perceptivo favoreciendo una reducción hacia lo mental. Un traslado del foco de atención de la apariencia al concepto. Kosuth considera que a los artistas hay que valorarlos en función de su capacidad para cuestionar la mismísima naturaleza del arte. En un ejercicio tautológico, donde "El arte es, de hecho, la definición de arte" (en Guasch, 2005, p. 171). Esta idea la saca de Ludwig Wittgenstein según el cual las palabras, incapaces de definir lo visible o describir la experiencia humana, solo remiten al propio lenguaje. De igual modo, el arte sólo remite y hace referencia al arte. La función del artista radica en crear nuevas proposiciones que expresen definiciones de arte, o consecuencias formales de las definiciones de arte. De ahí que acabe definiendo el arte como idea (*art-as-idea*). Es por ello que requiere el lenguaje escrito para comunicar la idea.

De entre las numerosas y significativas obras que ha desarrollado, aquí nos servimos de la que quizás más ha influido. *One and three chairs* (*Una y tres sillas*, 1965) es una instalación que muestra un conjunto de objetos. Una silla (objeto tridimensional), una fotografía a tamaño natural del objeto (imagen bidimensional-objeto) y una fotografía de la definición de la palabra "silla" (definición conceptual-objeto). Son estos tres niveles de una misma cosa: 1. la presentación del objeto, 2. la fotografía del objeto, y 3. la definición del objeto. Los tres apartados hacen referencia a la silla, pero para ello usan códigos distintos. Un código visual, un código verbal y un código en el lenguaje de los objetos, es decir, la silla de madera *per se*. Su ejercicio diferencia realidad, definición y representación, y lo presenta para que sea el espectador quien se cuestione cómo operan estas funciones. Esta pieza pertenece a la serie *Proto-Investigations* (*Proto-investigaciones* 1965-1966), conjuntos donde se abordan los distintos estadios de percepción de un mismo objeto. Kosuth realiza la misma operación con una pala, un martillo, un paraguas, desmontando la forma en que nos relacionamos con el lenguaje, los códigos y las cosas.

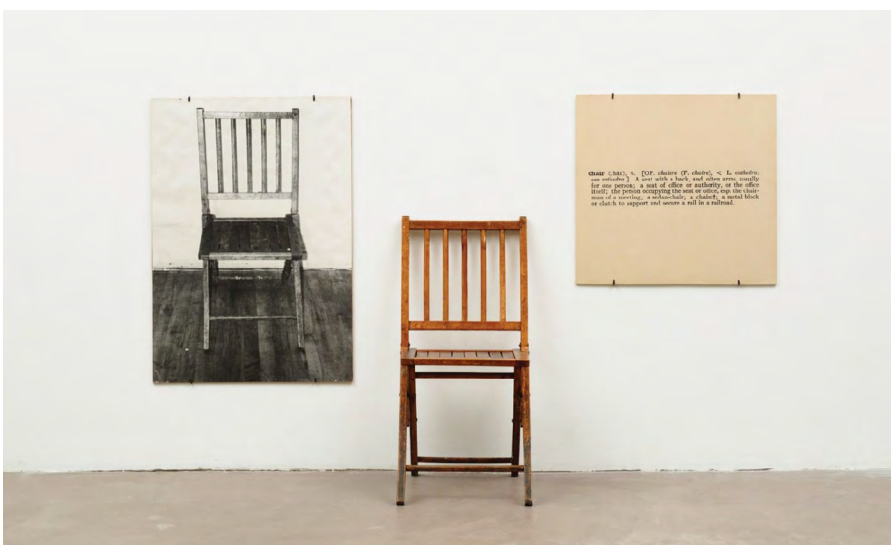


Fig. 229__ Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965.

Otro artista que procede del arte conceptual es Lawrence Weiner (EE.UU., 1942). Toda su obra se concibe como texto e información. En sus inicios, trabaja con el cartel. Como un grafitero, empapela la ciudad, sin previo aviso, sin solicitar autorización alguna. En estos primeros trabajos denuncia las fallas que encuentra en el desarrollo de las sociedades del momento. Cuando en los años 70 el mensaje sale de la calle y se introduce en la galería, conserva el mismo espíritu, sólo cambia la manera de insertarlo en el contexto. Sus proposiciones se editan en vinilo, en gran formato, para insertarse en las salas de exposición. Para Weiner la clave del trabajo no reside en el diseño, se ubica exclusivamente en el texto. Una escritura anclada a la pared que, en su investigación analítica, mediante el uso del lenguaje, habla del mismo arte. Esta serie denominada *Statements* (*Enunciados*) la comienza en 1967. Los *Statements* suelen estar numerados y en ocasiones titulados. Son textos dactilografiados que pasan directamente al muro o al cristal. Son enunciados principalmente performativos, ya que invitan más a la acción que a la meditación. En un desarrollo tautológico, donde el tema es el propio arte, y autorreferencial, suele hacer referencia a las propiedades de la propia pieza, más cercana a una construcción empírica de la realidad que a un pensamiento abstracto. En este empleo del lenguaje es habitual que repita palabras clave que permiten deducir su significado. Pero sin duda lo más interesante de Weiner es cómo deposita todo el interés en el texto. No le preocupa la formalización ni la producción de la obra, de hecho, es habitual que delegue esta parte del proceso. Para él lo importante, lo que le preocupa, es la proposición que lanza al mundo. Esta no varía en función de su aspecto visual. Al contrario, comprende que una vez se presenta, comunica. Esta comunicación da como resultado exactamente la misma obra, independientemente de si se halla en un museo o se recoge en una publicación. De esta consideración podemos sacar dos conclusiones. Por una parte, el artista se dirige a un arte impersonal, donde no involucra aspectos de su biografía. Anhela que la obra pueda existir sin necesitarlo. Por otra parte, entiende el arte como información que se facilita para poner en cuestión la propia noción de arte. A este respecto, una de sus proposiciones más famosas, *Statement of Intent* (*Declaración de Intenciones*), aparecida por primera vez en el catálogo-exposición *January, 1969* (*Enero, 1969*) coordinada por el comisario Seth Siegelaub (EE.UU., 1941-2013), es fundamental en su producción (Weiner, 2010, p. 21):

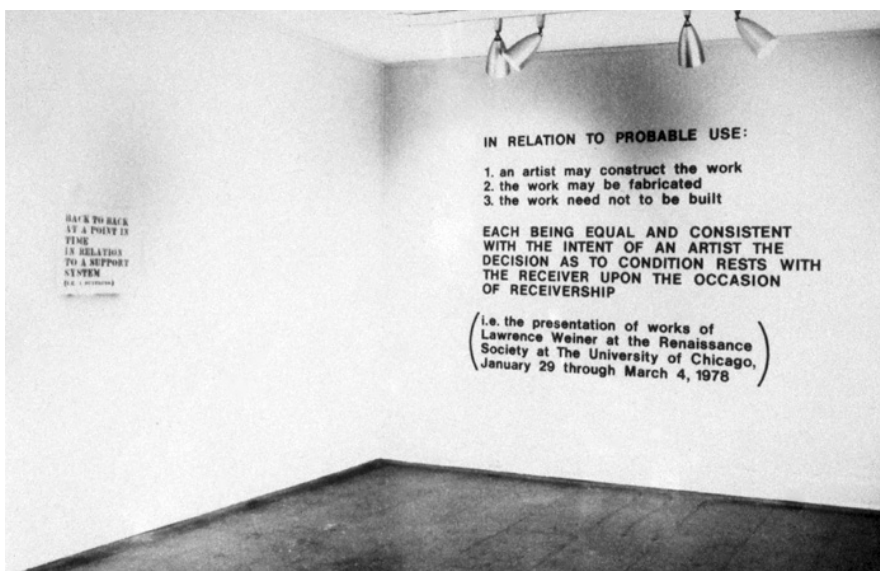


Fig. 230__ Lawrence Weiner, *Statement of Intent*, 1969.

1. El artista puede construir la pieza
 2. La pieza puede ser fabricada
 3. No es necesario construir la pieza
- Siendo cada una de éstas equivalentes y de acuerdo a la intención del artista la decisión de condicionar o no en la instancia de la recepción depende del receptor²³

Con esta proposición no sólo señala que es innecesario producir la obra, ya sea por él mismo o por otro, sino que no hay modo correcto o incorrecto de hacerlo. Anuncia la extrema libertad formal que permiten sus planteamientos. Si la pieza se construye, ello señala no como la pieza es sino una forma en la que la pieza puede ser. Lo que ejemplifica que una simple frase es todo menos sencilla. Puede tener mil formas pero apunta a un único sentido.

Una década después, a finales de los 70, empieza a trabajar Jenny Holzer (EE.UU., 1950), artista que se caracteriza por emplear el texto en el espacio institucional y el público. Su obra toma como referentes algunos procedimientos del cine, la moda y la publicidad. Su práctica consiste en instalar carteles, proyecciones y luminosos con mensajes muy diversos, que apelan a nuestras vidas y creencias cotidianas con un compromiso social subversivo. Estas expresiones se caracterizan por su naturaleza íntima, con un fuerte carácter crítico y ácido, que adquieren numerosas orientaciones y creencias. Las frases son provocativas. Esperan del espectador que, en su encuentro, pueda reflexionar en torno a distintos temas. Apela a su identidad individual para apuntar a los tiempos de globalización, a la discriminación sexual, y a las convenciones opresoras. Asaltan al urbanita en su contexto, la calle, para generar una contraposición entre la esencia personal de una comunicación no solicitada y el entorno público donde se exhibe. Al final, es el lector quien decide si el mensaje le es válido o no.

Como eje de este hacer nace su serie *Truisms*²⁴ (*Truismos*, 1977-1979), como resultado de su formación en el Programa de Estudios Independientes del Whitney Museum de Nueva York. Las lecturas académicas que emprende le incitan a escribir aforismos en una sola línea. Oraciones a veces perspicaces, otras agresivas, cómicas, entrañables, sensibles. Algunos ejemplos son: "UNA ACTITUD POSITIVA MARCA LA DIFERENCIA", "RECUERDA QUE SIEMPRE TIENES LIBERTAD DE ELECCIÓN" (en Vindel, 2015, p. 64-65) o "A LITTLE KNOWLEDGE GOES A LONG WAY" (Un poco de sabiduría llega muy lejos), "YOUR OLDEST FEARS ARE YOUR WORST ONES" (Tus temores más viejos son los peores).²⁵ La ambigüedad de sus textos establece un juego entre lo que leemos y lo que nos sugiere, tratando de deconstruir las ideologías escondidas en la falsa transparencia de los medios de comunicación y la industria cultural contemporánea. Incluso los mensajes más críticos no dejan de ser tópicos desarticulados que proyectan una sospe-

23__ La cita no cuenta con puntos y aparte.

24__ El truismo, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, es una verdad obvia y trivial.

25__ Estas frases aparecen en la pantalla de Times Square en su primera apropiación de los dispositivos electrónicos de señalización. El texto está extraído de <https://www.guggenheim-bilbao.es/la-coleccion/obras/instalacion-para-bilbao> (consultado el 6 de marzo de 2020).

cha sobre la uniformidad del pensamiento dominante. En su trabajo es imposible dissociar el contenido del texto. En un principio, reproduce los mensajes, a muy bajo costo, con técnicas de impresión comercial, sobre hojas que distribuye al azar, o las pega, a modo de cartel, por la ciudad. Posteriormente, estos adoptan una gran variedad de formatos. Se muestran en grandes paneles electrónicos situados en las fachadas de edificios de Nueva York, en escaparates, en vallas publicitarias, en pantallas digitales de museos, galerías y espacios públicos. Holzer señala al viandante o visitante su fragilidad como sujeto democrático frente al poder, la autoridad y la violencia que habita en todo sistema hegemónico.

En las décadas posteriores, Holzer desarrolla toda una investigación en torno al letreiro luminoso, se apropia de un elemento destinado a la publicidad para convertirlo en contenedor de sus textos en movimiento. Le interesan las posibilidades sobre el color y la forma que le ofrecen los rótulos, como elementos visuales que, más allá de su

impacto y efectividad, acentúan los significados textuales. Precisamente en esta línea destacamos la intervención que desarrolla en el Museo Guggenheim de Bilbao, *Installation for Bilbao*²⁶ (*Instalación para Bilbao*, 1997). Una Instalación permanente que se inserta en una de las salas irregulares de el edificio diseñado por Frank. O. Gehry (Canadá, 1929). Nueve paneles verticales de diodos luminosos de doble cara, con más de doce metros de alto cada uno, van del suelo al techo. Dividen en dos la galería en una imponente barrera de dos tonos, rojo y azul. La rectitud de los letreros contrasta con las curvas orgánicas de la arquitectura. Aquí lo curioso es que, por la proximidad de la pared, cuando el espectador se acerca a la obra, lo primero que ve es el lado rojo. Las palabras suben y bajan, en un juego de ritmos y direcciones en constante cambio. Detrás de los letreros, la estancia se convierte en azul. En la pared curva se refleja el color. Es más, sin cruzar al otro lado, se puede apreciar cómo suben y bajan los enunciados que provienen de la otra cara del rótulo.

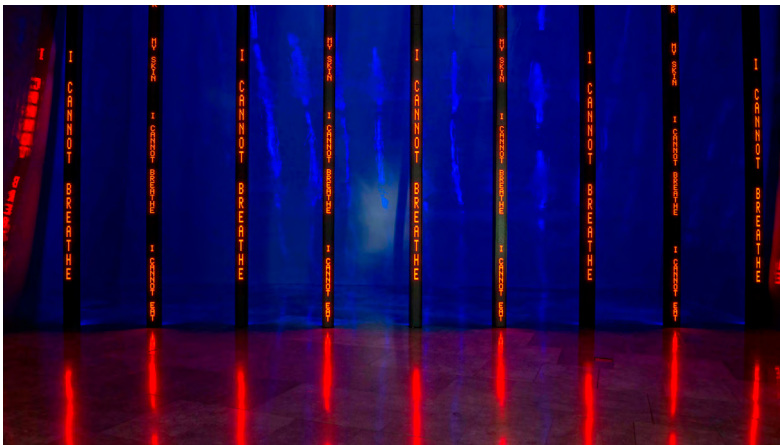


Fig. 231a y 231b__ Jenny Holzer, *Installation for Bilbao*, 1997.

26__ El Museo Guggenheim de Bilbao ofrece un vídeo explicativo en <https://vimeo.com/341292281> (consultado el 16 de febrero de 2021).

Estas oraciones son una variación de *Arno*, un texto creado para colaborar en el concierto/álbum *Red, Hot and Dance* (1991), y recaudar fondos destinados a la investigación del sida. Poco después se adapta para la Biennale di Firenze (Florencia, 1996). Se convierte en una proyección que se instala en el espacio público. Durante varias noches del mes de septiembre, desde un club de canoas se proyecta un listado de frases sobre la fachada de un burdel, al otro lado del río. Aquí la estrategia de Holzer consiste en que parte del texto encaje en el edificio y la otra parte se proyecte sobre las aguas del Arno.²⁷ Una vez finalizan las proyecciones en el ámbito público, durante el resto de la bienal, es posible disfrutar del texto en un nuevo formato, el de letrero luminoso vertical, en uno de los pabellones de la bienal.



Fig. 232__ Jenny Holzer,
Arno, 1996.

Arno, como texto, es un ejercicio que plantea dar respuesta a todas las razones por las que una persona puede estar desnuda, viajando desde el sexo hasta la humillación y el asesinato. Evidentemente, al estar relacionado con el sida, se percibe una frustración trágica, un sentimiento de nostalgia y pérdida que arroja sobre nosotros el halo de los que no han podido continuar en nuestro mundo. Volviendo a *Installation for Bilbao*, el texto se readapta a las lenguas del museo: inglés, español y euskera. Aparecen frases como "DIGO TU NOMBRE" o "GUARDO TU ROPA",²⁸ para nombrar la ausencia, la muerte, la pérdida como temas universales. Las letras suben y bajan con este críptico mensaje. El espectador puede desplazarse, moverse entre los letreros, bañado por palabras en movimiento de color rojo y azul. Un flujo de letras que atraviesa el cuerpo del edificio como venas y arterias por las que corren la memoria y el deber de recordar.

Cabe destacar, antes de pasar a la siguiente artista, que al igual que Weiner, Holzer le da al mismo texto múltiples formatos, readaptándolo, rescatándolo, incidiendo constantemente en la misma idea. Este continuo desplazamiento, junto con la influencia que ha ejercido sobre su labor la publicidad, la ha ayudado a concebir el mensaje como un cuerpo literalmente en movimiento.

27__ Nombre del río. De ahí el título.

28__ El texto está extraído de <https://guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/instalacion-para-bilbao> (consultado el 6 de marzo de 2020).

Otra gran artista que, desde finales de los 70, ha destacado por el empleo del texto es Barbara Kruger (EE.UU., 1945). Su trabajo se centra en la figura de la mujer, con un tratamiento que se vincula al activismo feminista y a una deriva deconstructivista. Su pretensión es incomodar, cuestionar los patrones de comportamiento impuestos por la sociedad heteropatriarcal. Para ello utiliza multitud de referencias al poder, al género, a la sexualidad, al deseo, al dinero, a la política y a la representación. Se apropia de la iconicidad de las imágenes de la publicidad en combinación con declaraciones del imaginario colectivo. Le interesan fundamentalmente aquellas visiones estereotipadas de lo masculino y lo femenino. Estas imágenes, en blanco y negro, las manipula y las recontextualiza para cuestionar la forma en la que el poder representa la identidad y el cuerpo femenino. Se juntan a breves y enfáticos mensajes, eslóganes directos y fragmentados que en ocasiones tienen un tono positivo y en otras un tono acusatorio. Un ejemplo de ello es: "I shop therefore I am" (Compro, luego existo), "You destroy what you think is difference" (Destruyes lo que crees que es diferente) o "Your gaze hits the side of my face (Tu mirada golpea un lado de mi cara) (en Spector, 1995, p. 7). En estos dos últimos casos intercambia el pronombre de primera a segunda persona, implicando al espectador, sea hombre o mujer, en el cambiante baile de la inclusión y exclusión de género. Así evita una revisión simplista de las relaciones de poder. Por lo general, usa la fuente Futura en recuadros rojos, negros, blancos. También aplica el verde.

Podemos decir que entrena sus habilidades compositivas en su primer trabajo como diseñadora de páginas de la revista *Mademoiselle*.²⁹ Este trabajo la convierte en una especialista en disponer la tipo para estructurar y enfocar la imagen, y atraer al lector al texto. Toda la información que maneja la saca de los medios de comunicación y la publicidad, para replicarla y re-producir la con técnicas de fotolitografía y serigrafía. Pone en cuestión la aparente sintonía entre imagen y texto en el capitalismo simbólico. La imagen funciona como elemento captador de la mirada, para luego recaer en el texto que funciona como una consigna política. Sus mensajes, aparentemente inocuos, son potencialmente insidiosos. Kruger apunta a una ideología que se infiltra en la vida cotidiana a través de los medios. Los reproduce, aislándolos y poniéndolos en relación, para generar una colisión de ideales, donde el espectador se hace preguntas.



Fig. 233__ Barbara Kruger, *Untitled (Your body is a battleground)*, 1989.

Una de sus obras más importantes es *Untitled (Your body is a battleground)* (*Sin título [Tu cuerpo es un campo de batalla]*, 1989). En esta pieza se observa el rostro de una mujer en blanco y negro. La imagen está dividida en dos. La mitad izquierda permanece en un claroscuro normal, mientras la parte de la derecha la vemos en su versión negativa. Los laterales tienen marco rojo. Sobre la imagen, en tres fragmentos, se sitúan franjas rojas con texto tipográfico de color blanco "Your body / is a / battleground". Aquí el cuerpo de la mujer se presenta como el territorio donde se dan cita el sometimiento y la violencia del poder del heteropatriarcado. El cuerpo visto como sede y origen de los conflictos reproductivos, sexuales, de identidad, el espacio que se ve amenazado ante enfermedades y epidemias. Esta proclama es usada por primera vez en las marchas

29__ Revista de la que acaba siendo directora de diseño.

pro-abortistas contra la administración Bush. Kruger subraya con ella la necesidad de que la mujer abandone su rol progenitor. La batalla corporal que dirime esta campaña inscribe la dialéctica de las luchas sociales en el cuerpo de la mujer, con frecuencia reducido y cosificado por el capitalismo a una maquinaria de reproducción y crianza, y a una imagen instrumental del deseo consumista.



Fig. 234a y 234b__ Barbara Kruger, *Untitled*, site specific en la Mary Boone Gallery, 1991.

En enero de 1991 le da un giro radical a su producción cuando abandona la bidimensionalidad de sus propuestas para realizar, por primera vez, una incursión en la instalación *site specific*. El resultado posee una gran fuerza visual. Kruger cubre con imágenes y textos en tres colores, negro, rojo y blanco, las paredes, el techo y el suelo de la Mary Boone Gallery (Nueva York). El espacio de la sala se convierte en un área de hostilidad que habla de censura, aborto, intolerancia y violencia doméstica. El texto cobra aquí una gran importancia, extendiéndose por todas las superficies, en una avalancha de lenguaje que desorienta e impacta al espectador. El suelo es de un rojo intenso. La impresión brilla, confiriéndole una sensación agresiva, como si uno se encontrase ante un piso revestido de sangre. Esta extensión bermeja es atravesada por letras blancas para realizar apuntes sobre el cuerpo. "All that seemed beneath you is speaking you now. All that seemed deaf hears you. All that seemed dumb knows what's on your mind. All that seemed blind sees through you" (Todo lo que parecía debajo de ti te está hablando ahora. Todo lo que parecía sordo te escucha. Todo lo que parecía mudo sabe lo que está en tu mente. Todo lo que parecía ciego ve a través de ti). En la pared frontal aparece el retrato en primerísimo primer plano de una joven gritando. La imagen se duplica con un efecto espejo. Entre ambas fotografías se abre una ancha franja de color rojo que está llena de insultos en blanco. Se trata de injurias que no suelen usarse en la prensa. Términos ofensivos con connotaciones raciales y sexuales. Se dirigen a mujeres, judíos, negros, orientales, hispanos y homosexuales. Sobre esta franja y las fotografías de la joven gritando, unos bloques negros contienen la frase "All violence is the illustration

of a pathetic stereotype” (Toda violencia es la ilustración de un estereotipo patético) escrita en color blanco. En la pared trasera, una imagen de una mujer desnuda crucificada con una máscara de gas muestra un mensaje, “It’s our pleasure to disgust you” (Es un placer disgustarlo). En el techo se proyecta la franja de la pared frontal, atravesando toda la sala de rojo. Al leer se revela un soliloquio. “Don’t look up. It strains the neck. It drains the brain. It begs for heroes” (No mires arriba. Ello tensa el cuello. Drena el cerebro. Ruega héroes), «Don’t look up to anyone because power makes them hot»³⁰ (No admires a nadie porque el poder los calienta).

Cuando el espectador entra en la sala, se ve perturbado por el exceso de información. No sabe dónde dirigir la mirada. Si persigue comprender los textos, entonces ha de activar la lectura con su propio desplazamiento. Orienta su cabeza hacia arriba, o se inclina hacia el suelo. El texto se percibe como un cuerpo que se recorre. El espacio se experimenta, se habita, acercándolo a la ilusión de estar dentro de un libro, o quizás en las páginas interiores de un fanzine feminista, que arroja a la cara todos los crímenes y abusos de una sociedad que da la espalda al desfavorecido, al oprimido, al eslabón débil. Lo curioso es que la instalación carece de título. Pero, ¿cómo titular esta ferviente estampa llena de crueldad e intimidación? En esta instalación permea la furia y el hartazgo de una situación que se arrastra como un cadáver en una historia de terror. El machismo, el heteropatriarcado, es un zombi que solo desea sangre.

En la reseña que escribe la crítica de arte estadounidense Roberta Smith (Nueva York, 1948) en el *New York Times*, señala con acierto, “es probable que la Sra. Kruger haya comenzado un nuevo capítulo en la historia del arte político y del arte de la instalación”³¹ (Smith, 1991). Desde entonces, construye grandes instalaciones muy críticas y ácidas con los contextos en los que se halla. Su estilo es fácilmente reconocible en lo formal, pero también en el impacto que generan sus palabras en la sociedad, como esputos de pensamiento que se dirigen a la cara del espectador.

Estos cuatro artistas, evidencian cuatro formas de trabajar con el texto. Evidentemente quedan fuera cientos y cientos de creadores, pero detectamos que en las prácticas de Kosuth, Weiner, Holzer y Kruger se dan cita métodos pioneros de trabajar con la obra artística como un espacio para ser leído. Ya sea desde la mera definición de un objeto, la expansión de un texto sobre la pared, la proyección o el letrero luminoso, o la inserción del lenguaje publicitario en la sala o el espacio público. Ellos han inaugurado otros modos de hacer. Sus aportaciones han influido e inspirado a las generaciones ulteriores que investigan y trabajan con el texto en la obra artística con la intención de que este sea leído.

30__ La gran mayoría de los textos los hemos extraído del artículo de Roberta Smith (1991), el resto lo hemos obtenido de la lectura de las imágenes. Todas las traducciones son nuestras.

31__ La traducción es nuestra.

Cine leído

Si hasta aquí hemos desarrollado una deriva sobre la influencia de la inclusión de la palabra en la obra artística, ahora nos fijamos en el mundo del cine. El cine ha requerido de la lectura desde sus orígenes. Los directores, en un principio, al no contar con sonido, introducen la palabra para explicar lo que ocurre en sus escenas, ya sea a modo de acotaciones de los hechos, ubicaciones temporales o transcripciones de los diálogos que se producen. Es decir, la imagen se novela para ser explicada. Podemos afirmar que desde que el séptimo arte se diese a conocer en 1895, en cierto sentido, no hemos dejado de leer en la pantalla. Leemos apuntes, títulos, créditos, mensajes, carteles. Incluso cuando el cine mudo se trasciende con la aparición del sonido, allá en 1927 con *El cantante de jazz*, estos textos no desaparecen, al contrario, de pronto se sofistican. A día de hoy, en cuanto visionamos un film esperamos con ansias que nos sorprendan los títulos, atendemos al modo en el que aparecen los nombres de nuestros actores o directores preferidos. Vemos en ello, que el empleo del texto en la imagen se convierte en un valor indiscutible que confiere una capa más a ser apreciada en el buen hacer de la película, entendiendo el conjunto como un todo.

Por otra parte, en estos momentos de cultura globalizada, donde los productos cinematográficos no se reducen a un territorio geográfico, sino que se consumen en todo el globo terráqueo de forma indiscriminada, potenciando el acceso a la multiculturalidad, a historias que nos vienen de países desconocidos y lejanos, como reductos de sus vidas y realidades, es muy habitual que una gran cantidad de espectadores decida visionar los largometrajes extranjeros en versión original subtitulada. En otras palabras, leemos la película. Nuestra mirada se dirige hacia las palabras con la intención de aprehender lo que sucede en la imagen, perdiéndonos parte de la espontaneidad de la misma. Pero esta pérdida es mínima en comparación con el ventajoso provecho de atender, a través del audio original, a los matices de la obra³² en su totalidad. No es que el espectador desee leer en sí, es que opta por llegar, de forma más fidedigna, a la obra en cuestión.

Nuestra intención aquí no es tanto realizar un análisis profundo de los procesos de creación e inserción del texto, como fijarnos en una serie de casos que trabajan, desde el cine experimental, con la película como una pieza concebida para ser leída. Para ello vamos a desarrollar un recorrido que aborde, en primer término, tres ejemplos donde el film está compuesto exclusivamente de texto, presentándose de diversas formas creativas que impiden, de un modo u otro, una lectura normal. Luego expondremos una pieza de Antoni Muntadas que evidencia el texto propio de cualquier producción cinematográfica, aislando y descontextualizando los créditos del metraje para que cobren otra capa de sentido. Por último, profundizaremos en dos casos que, no evitando

32__ A nuestro parecer, escuchar una película doblada, con voces tan limpias y enlatadas que parecen pegadas sobre el film, nos aleja de la naturalidad y veracidad de la escena. En cierto sentido opaca el trabajo de los intérpretes. Les separa de la masa sonora que les rodea. Hay una división auditiva perceptible. Cuando escuchamos una película en su versión original, por el contrario, permea la obra tal y como ha sido concebida, como unidad sonora, sólo que, en función de la lengua, requerimos el filtro del texto traducido o no. Podemos asemejar el cine doblado a la poesía traducida. Podrá gustarnos más o menos, pero sin duda no nos hallamos ante el original, sino una obra otra, donde el texto cambia, y por tanto las connotaciones, forzando a las palabras primigenias para que encajen en el nuevo contexto lingüístico.

la imagen, consiguen que el texto sea el elemento principal, ya sea porque invade la escena, o porque en un suceder de páginas presenta la película a modo de novela.

Dicho esto, en primer lugar, nos vamos a fijar en la película de Paul Sharits (EE.UU., 1943-1993), *Fluxfilm 29 Word Movie*³³ (1966). Este vídeo experimental Fluxus, toma prestada la afirmación del cineasta Robert Bresson (Francia, 1901-1999):

Una imagen debe transformarse por contacto con otras imágenes, al igual que un color por contacto con otros colores. Un azul no es el mismo azul al lado de un verde, un amarillo, un rojo. No hay arte sin transformación [...]³⁴

A través de la puesta en escena de este texto, Sharits realiza una propuesta creativa de 3 minutos 50 segundos. La película, rodada en 16mm, comienza con la pantalla dividida en dos. En un fotograma se lee repetida la palabra "WORD" (palabra) y en otro la palabra "MOVIE" (película), alternándose tan rápido que se leen superpuestas. Tras esta cabecera que dura apenas un instante, se suceden visualmente 50 palabras, a casi una palabra por segundo. Con tipografía negra sobre fondo blanco. Iteran por la pantalla en diferentes relaciones secuenciales y posicionales, de modo que cada *frame* es una palabra diferente. Por lo general, Sharits mantiene una misma letra en un mismo emplazamiento, encajando el resto de signos en función de esta premisa, lo que produce que en ocasiones la palabra salga del encuadre y se vea fragmentada. Los términos escogidos pasan tan rápido, que se fusionan ópticamente y conceptualmente. Es imposible seguirles el ritmo. La capacidad de lectura se desvanece y apenas se tiene la sensación de poder seguir el hilo, percibiendo el significado de pocos elementos, sin posibilidad de retenerlos.



Fig. 235a, 235b, 235c y 235d__ Paul Sharits, *Fluxfilm 29 Word Movie*, 1966.

A esta complejidad visual se le suma un audio desconcertante. Dos voces, las de un hombre y una mujer, Barbara y Robert Forth, se alternan pronunciando una palabra cada uno. Las entonaciones son monótonas y formales, como de exposición, aunque se alteran con sonido óptico. Un eco que produce reverberación en nuestra cabeza. La seriedad que presentan sus voces contrasta con la falta de sentido. Las palabras de la

33__ Se puede visionar en <https://dailymotion.com/video/x22vmtj> (consultado el 16 de febrero de 2021).

34__ En <http://filmslie.com/can-decipher-paul-sharits-word-movie-film-editing-creates-destroys-meaning/> (consultado el 8 de marzo de 2020). La traducción es nuestra.

pantalla no se relacionan con las del audio. Cuando las voces se escuchan individualmente, tanto la del hombre como la de la mujer, tienen una conexión lógica. Mientras Barbara Forth habla de dar forma al aluminio, Robert Forth reseña respuestas musculares. Sin embargo, al intercalar los textos, las oraciones se descomponen fulminando su significado. En definitiva, *Word Movie* explora la asincronía entre sonidos e imágenes. Al distorsionar la linealidad del sonido, prueba la nueva relación entre elementos individuales, la cual genera una nueva secuencia de significado. Exactamente lo mismo que hace con las imágenes proyectadas.



Fig. 236__ Isidoro Valcárcel Medina, *La celosía*, 1972. Proyección y cartel.

Otra película concebida como sólo texto es *La celosía* (1972) de Isidoro Valcárcel Medina. Este es el único film con el que cuenta el artista. Rodado en 16mm, Valcárcel Medina concibe el cine como fidedigna narración textual. Trata de contar una historia como realidad literaria, relacionando este lenguaje con el cinematográfico. Para ello selecciona la novela homónima, *La celosía*³⁵ (1957), de Alain Robbe-Grillet. En la pantalla recrea, a nivel físico, la novela. Aparecen párrafos, renglones, letras. Sobre fondo blanco, coloca fragmentos de la novela en francés y castellano superponiéndolos. Además, agrega una voz en off que lee en los dos idiomas. La selección del relato aquí cobra sentido, porque narra la infidelidad de un matrimonio, en la que el esposo, engañado, se afana en reconstruir los hechos, en volver a los mismos momentos, como retrato de una obsesión. De igual forma, Valcárcel Medina presenta una y otra vez los mismos fragmentos, reconstruyendo el relato desde dos perspectivas lingüísticas que conducen al mismo texto. La película se presenta en los *Encuentros de Pamplona* de 1972. Recibe un rechazo unánime y virulento. De hecho, cuando se proyecta en la Filmoteca de Madrid en 1975, los espectadores se muestran tan alterados y coléricos, que la dirección del centro decide devolverles el dinero.

35__ Novela de la cual Cristina Iglesias también realiza una aproximación visual, como contamos en el capítulo 6, *Per speculum in aenigmate*, en el subapartado 6.3.2 *El laberinto de letras*, p. 196.



Fig. 237a, 237b, 237c,
237d, 237e, 237f y 237g__

Michael Snow,
So Is This, 1982.

A principios de los años 80 hallamos un particular ejemplo de cine experimental donde el escrito no sólo cobra total relevancia, sino que además no cuenta con sonido. Por ese entonces, los creadores se vuelcan en aspectos textuales, priorizando una aproximación al medio desde la semiótica y el estructuralismo. En este contexto, Michael Snow (Canadá, 1980) graba un ejercicio de textualidad *filmica*, *So Is This*³⁶ (*Así es esto*, 1982). Sin audio, sobre fondo negro, la película muestra una larga sucesión de palabras blancas. Solo aparece una palabra a la vez. La imagen no posee demasiada calidad. El conjunto organiza un ensayo en torno a la palabra “this” (esto). El texto comienza: “This / is / the / title / of / this / film. / The / rest / of / this / film / will / look / just / like / this.”³⁷ (Este es el título de la película. El resto del film se verá así).³⁸ Durante más de 48 minutos, el metraje expone su acercamiento a un tema totalmente autorreferencial y sin contenido narrativo. Es más, rechaza toda narración desmontando el propio mensaje: “This, as they say, is the signifier “(Esto es, como dicen, el significante) o “Some of the more cultivated members of the audience may regret the lack of indepth semiological analysis in this film” (Algunos de los miembros más cultivados entre el público pueden echar de menos un análisis semiológico profundo en esta película).³⁹ Simple semiótica. El texto invita a reflexionar en torno a la mirada y la condición del cine. *A priori* podríamos decir que el tiempo de exposición de cada palabra es largo, sosegado. Lo cierto es que aun pareciéndonos demasiado elevado, este depende del número de sílabas expuestas. Por ejemplo, las palabras “as” o “in” disponen de un intervalo más breve que otras como “semiological”, que permanecen en pantalla más tiempo. Podemos decir que Snow hace de la película una experiencia de lectura, dificultando la percepción habitual de ambas. El discurso se convierte en tiempo, en aquí y ahora. Emplaza al espectador, convertido en lector, en un presente inmediato, donde ha de estar atento para no perder la continuidad ni el sentido.

Estos tres ejemplos disuelven la concepción de cine como imagen en movimiento para convertirse en texto en movimiento.⁴⁰ Se vuelven películas abstractas que invitan al espectador a leer. Lo convierten en un lector despierto, aunque no logre desentrañar todos los significados. Paul Sharits establece una velocidad acelerada donde sólo unas pocas palabras se fijan en nuestra retina y las logramos asimilar. El hecho de que dos voces estén constantemente enunciando otros términos, que además no se vinculan con los de la imagen, hace que no podamos comprender mucho. En una estrategia creativa similar, Isidoro Valcárcel Medina no sólo monta el texto, sino que lo hace

36__ Se puede visualizar en <https://youtube.com/watch?v=J48XKZ18qtU> (consultado el 16 de febrero de 2021).

37__ Extraído de <https://macba.cat/es/arte-artistas/artistas/snow-michael/so> (consultado el 9 de marzo de 2020).

38__ Si bien es cierto que si tradujéramos el final de esta frase como “como esto” nos acercaríamos más a las intenciones de Snow, seguiríamos incumpliendo su propósito, que es emplear la misma palabra, “this”. En castellano no podemos ajustarnos a una traducción literal, porque no existe término equivalente para la apertura semántica de “this”. La traducción es nuestra.

39__ La traducción es nuestra.

40__ Sin querer decir aquí que el texto no se puede concebir como imagen. Solo apuntando que la imagen, en estos casos, es solo texto.

en dos idiomas, y, para más *inri*, le suma los audios de dos voces en estas lenguas. Aunque la película se concibe para ser leída, la palabra hablada y escrita se solapan, haciendo inaccesible el relato. Nuestro tercer ejemplo dista completamente de estas propuestas. En principio, las palabras se pueden leer sin dificultad, el problema está en juntarlas para poder aprehender el mensaje. Cuando Snow ralentiza el tiempo de lectura, por una parte, nos está pidiendo que prestemos mayor atención a los contenidos, pero también está provocando que en algún momento nos perdamos. De todo ello se deduce que este no es un cine amable con el espectador, pero, ineludiblemente, se aproxima a la acción de leer en cuanto evita las imágenes. Así como se pasan las páginas de un libro, se pasan las palabras proyectadas en la pantalla. Cuando se omite la imagen y cobra mayor preponderancia el texto, se produce un extrañamiento al que no estamos habituados por este cambio de medio, del cuerpo del libro al cine.

Sin embargo, no hemos de olvidar que el texto siempre le ha sido propio e inherente al cine. Justo en ello trabaja Antoni Muntadas (Barcelona, 1942) en *Crédits* (*Créditos*, 1984), un vídeo que se fundamenta en esta información, a veces percibida como invisible, que está detrás de toda creación fílmica. El que los créditos se escriban y no se digan hablados, responde a una mera convención. Pensemos que el texto puede recogerlo todo, pese a que no se disponga de tiempo suficiente en el metraje para que el espectador lo lea. Esta practicidad hace que esta metodología de trabajo se haya impuesto como la habitual. En *Crédits*, Muntadas aísla los créditos de varias producciones de televisión y cine. Entre otros aparecen los títulos de *The Lawrence Welk Show*, *Wide World of Sports* de ABC, *Star Trek: The Motion Picture*. La selección de la tipografía, la banda sonora, las imágenes, los gráficos, el tamaño, el formato, el ritmo. Todo ello habla de cómo quieren los productores darse a conocer. La cinta se muestra en bucle, con la intención de que emerjan sus mensajes como información pura.



Fig. 238a y 238b__ Antoni Muntadas, *Crédits*, 1984.

Antes de cerrar este bloque, nos parece fundamental hacer referencia a aquellas películas que además de texto, también presentan imágenes reconocibles. En este caso referenciaremos solo dos metrajes.

En primer lugar, abordaremos el curioso caso del belga Marcel Broodthaers (Bélgica-Alemania, 1924-1976), quien emplea el término francés *cinéma d'essai* para referirse a su práctica experimental. Broodthaers se aleja del cubo negro y acude a los inicios del cine, aunque esto supone cierto anacronismo en la práctica, ya que emplea la película en blanco y negro de 16mm cuando el cine de la época ya es en color. Nos podemos remitir a numerosos ejemplos, sin embargo, por sus características textuales, escogemos *Le Corbeau et le Renard*⁴¹ (*El cuervo y el zorro*, 1967). El artista se apropia de la fábula de Jean de La Fontaine⁴² (Francia, 1621-1695), en la cual un zorro engaña a un cuervo para que suelte un trozo de queso. Lo hace precisamente como homenaje a René Magritte. Evoca con ello el momento en el que Stéphane Mallarmé le escribe una elegía (*tombeau*) a Edgar Allan Poe tras su muerte, *Le Tombeau d'Edgar Poe*, donde aparece el cuervo (*corbeau* en francés), ave emblemática de la poesía, y maldita en los escritos de Poe. Con la muerte de René Magritte, Broodthaers le ofrece, igualmente, un homenaje, apropiándose de este *corbeau* que aparece en La Fontaine. Broodthaers, como hombre de letras,⁴³ parte del mundo literario para trabajar en el mundo del arte. El ejercicio que plantea aquí se torna una lección de escritura. Para ello desintegra la fábula original. La convierte en una combinación de caligrafía y tipografía que se muestra como pictografía alfabética y escritura. Las palabras envuelven la escena que retrata. Se adhieren al muro, al libro, a la fotografía, al cuadro, al objeto. Lo cubren todo. La pantalla se convierte en un lienzo con letras y palabras pintadas. En conclusión, el tributo de Broodthaers se presenta como una película para leer.

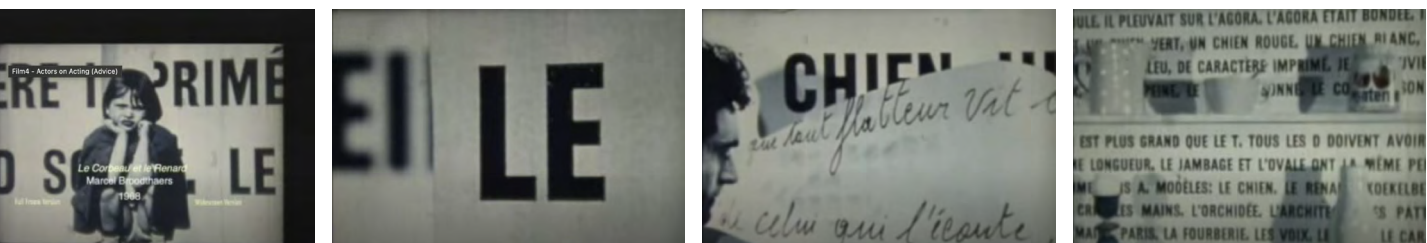


Fig. 239a, 239b, 239c y 239d__ Marcel Broodthaers, *Le Corbeau et le Renard*, 1967.

En segundo lugar, nos detenemos en el hacer de Hollis Frampton (EE.UU., 1936-1984), quien en sus films desmantela y reorganiza la estructura cinematográfica a la vez que la abre a numerosas ramas del conocimiento, incluida la historia natural, la poesía y la teoría lingüística. Dentro de nuestra investigación en torno a las películas creadas para leerlas, cobra especial importancia *Poetic Justice*⁴⁴ (*Justicia poética*, 1972), un largometraje de 16mm que dura unos 31 minutos. En ella presenta una escena doméstica

41__ Se puede ver en <https://youtube.com/watch?v=p4RSW-G5ZTE> (consultado el 10 de marzo de 2020).

42__ Poeta moralista reconocido por sus fábulas. En la personificación de los animales que protagonizan sus escritos se entrevé una crítica a la sociedad.

43__ "El hombre de letras tiene como oficio la escritura. Dibuja letras y las imprime." (en Chevrier, 2016, p. 24). El término denota una función social. Para extenderse hacia otros campos no sólo relacionados con la literatura, sino también con el arte y la vida.

44__ Esta es la segunda película de una serie de siete partes, *Hapax Lagomena* (1971-72). *Poetic Justice* se puede visualizar en <https://youtube.com/watch?v=Ao70icgZwqM> (consultado el 10 de enero de 2020).

de carácter ordinario. Sobre una mesa se ubica una pila de folios, una taza de café y una maceta con un cactus. Acto seguido desaparece la pila y se empiezan a acumular hojas que contienen un guion manuscrito que describe la película. El ritmo es pausado, el justo para que el espectador lea cada parte y pueda montar escena por escena, la película en su mente. Este, tiene libertad absoluta para generar un inventario de imágenes propias, extraídas de su narrativa lineal. Pero claro, aquí se produce una incongruencia espacio-temporal. Se evidencian las diferencias del espacio filmico, el espacio narrativo y el espacio del espectador. Las palabras del guion pronto se refieren al cactus y la taza de café de la imagen, en un momento en el que la película se vuelve autorreferencial, dejando patente su existencia como mera representación. Poco después, esta trama se desarticula para proyectarse hacia otros derroteros. El guion está escrito en presente y en primera persona. El narrador se dirige a los personajes que aparecen como "usted", "su amante" y "yo". El guion consta de cuatro partes, llamadas *tableau* (panel). En ellas se toca la sexualidad, la infidelidad, el voyeurismo, repitiendo una y otra vez las palabras "fotografía", "cámara" y "mano". Este film ahonda en la relación palabra-imagen. La imagen sólo sirve de pretexto para que la palabra se presente. En su pasar las páginas, encontramos, de todos los casos vistos, el que mejor se aproxima al ejercicio de la lectura. Una película escrita que proyecta una escena sólo como excusa para que otra proyección suceda en la cabeza de la audiencia. Una historia en imágenes que nadie concebirá de igual manera.

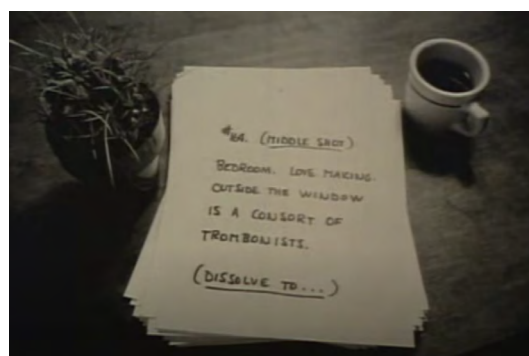
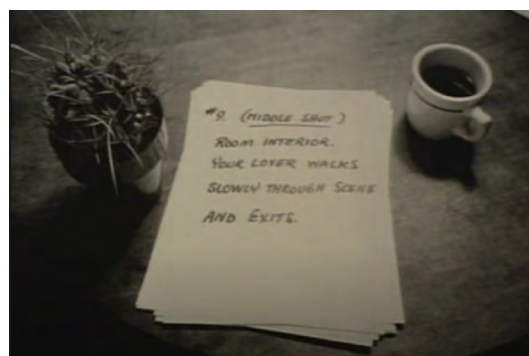
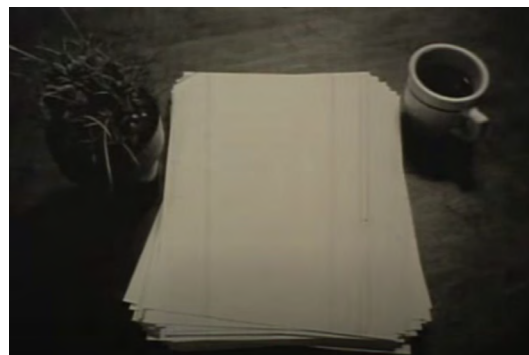


Fig. 240a, 240b y 240c__ Hollis Frampton, *Poetic Justice*, 1972.

Broodthaers con *Le Corbeau et le Renard* desliza el texto por la pantalla al punto de envolver todo aquello que puede ser objeto de interés para la cámara, expandiéndose como un virus. Concibe la escritura como piel, como imagen, como ornamentación ilegible. Algo que también desarrolla Peter Greenaway (Reino Unido, 1942) en *The Pillow Book* (*El libro de cabecera*, 1996), largometraje que es fundamental nombrar aquí pero que estudiaremos en el próximo capítulo.⁴⁵ *Poetic Justice* de Frampton, a diferencia de todos los ejemplos que hemos expuesto, novela la narración hasta convertir la película en un cuerpo literario. Está ideada para ser literalmente leída. Su carácter narrativo la aproxima al libro, a esa actividad en la cual el pasar las páginas es fundamental, es lo que indica avance y progresión en la historia. Según se desarrolla, la imagen se relega a un plano totalmente secundario. De hecho, Frampton requiere que esta no aporte demasiada información para que el espectador pueda abstraerse en su proyección personal.

45__ Concretamente en el capítulo 9, *Narciso*, 9.4. *La escritura sobre la piel*, páginas 540-543.

Hemos visto aquí, con todos estos casos, cómo las películas han jugado de forma formal y conceptual con el texto, así como apuntan a la necesidad de que el espectador se mantenga activo en el juego cinematográfico que plantean. Un juego que se aproxima al mundo de la literatura para dar un amplio abanico de propuestas, donde el texto se pone en primer término para contar historias no sólo a través de su lectura, sino a través de los modos en los que se emplea. Donde el tiempo, la fragmentación, la repetición, la exaltación de lo banal o lo invisible, o la conquista del espacio se manifiestan para generar un nuevo campo visual, creativo e ideológico.

8.3.2 Cuando la obra es leída por el artista

Si hasta el momento hemos visto cómo los artistas incluyen, de múltiples formas, el texto en la obra para ser leído por el espectador, en nuestro estudio es especialmente importante analizar los modos en los que los creadores trabajan con su lectura para mostrársela al público. En este subapartado estudiaremos el paso del artista por el libro, como rastro que se puede continuar, de igual modo trataremos las anotaciones que el autor realiza con intención de desentrañar los significados y mensajes del escrito. A partir de entonces, apuntaremos a diversos asuntos como la lectura colectiva, la interpretación y la concepción del texto como partitura a ejecutar. En este marco, se puede partir desde un texto ajeno o un texto propio. Aquí lo importante no es sólo la calidad del texto que se declama, sino los modos en los que se hace, ya sea a partir del juego que ofrece la voz, o a partir de las posibilidades que ofrece el propio cuerpo. También es importante volver la mirada al contexto, a los espacios donde esta lectura se efectúa.

Luego pasaremos a analizar un caso concreto, el de la artista grancanaria rosa mesa, donde la lectura de textos políticos es fundamental. A continuación, pasaremos a elaborar una serie de consideraciones en torno a la lectura dramatizada, la poesía fonética y la conferencia performativa. En este último subapartado nos detendremos con la intención de profundizar detalladamente en varios casos que nos sirven de referente en nuestra producción artística.

Comenzamos este devenir sobre la lectura con el peculiar caso de Dora García, para quien, en su producción artística, el lenguaje adquiere un protagonismo absoluto. García es una amante de la literatura y los libros, lo cual provoca, de forma muy habitual, que muchos de sus trabajos se acaben convirtiendo en publicaciones, o incluso que trabaje directamente sobre las publicaciones de otros. La lectura, analizada, interiorizada, interpretada sílaba a sílaba, se convierte en un fuerte componente de su hacer. La artista concibe la escritura como una herramienta poliforme, donde el texto se convierte en vehículo para que la obra sea conducida de una forma sorprendentemente abierta, vaga y llena de posibilidades. Ya sea a través de sus instalaciones o acciones, a través de la generación de un nuevo escrito o a través de la simple lectura, cuando García comienza un relato, no lo detiene, con el objetivo de que simplemente sea por sí mismo. Resulta común que sus performers acaben convirtiéndose en lectores y narradores, lo cual ocasiona regularmente, como resultado, un nuevo libro. Como ya hemos apuntado, en este subapartado nos vamos a centrar en su hacer como lectora. Interesándonos en cómo define y afronta su relación con el texto. Para ello nos vamos a servir de una serie de obras de distinta naturaleza.

La primera, *Leído con dedos de oro* (2013-2018), es una pieza en la que literalmente se mancha los dedos de dorado. Al leer un volumen deja su rastro como lectora. El cúmulo de máculas que crea, describe la manera en la que pasa las páginas, el modo en el que coloca las manos sobre las cubiertas para sujetar el cuerpo del libro.



Fig. 241__ Dora García,
The Balcony de la serie
Leído con dedos de oro, 2018.

Un gesto que imprime las huellas propias para evidenciar su experiencia única como lectora. Esta acción la realiza con *Anna Livia Plurabelle*, quinto capítulo del *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce (Irlanda-Suiza, 1882-1941), y con *The Balcony*, versión inglesa de *Le Balcon* (*El balcón*, 1956), de Jean Genet (París, 1910-1986). Obras que escoge por el vínculo con su trabajo, así como por su diseño. Es interesante que García saque a relucir aquí la importancia del diseño de una edición, porque apunta al interés de todo lector por poseer no solo el texto como ente abstracto, sino también como configuración visual que incluye un marco que lo embellece. Razón que perfila el libro como un objeto anhelado por el entusiasta seguidor o el ferviente coleccionista.



Fig. 242a y 242b__ Dora García, *Écrits*, 2017.

La segunda obra que queremos analizar, trasciende la presencia del lector como entidad que viaja físicamente por las hojas, para ser alguien que procesa el contenido con un ánimo totalmente intelectual. *Écrits* (2017) es una re-escritura inspirada en *Annotations to Finnegans Wake* (*Anotaciones a Finnegans Wake* 1980), de Roland McHugh (Reino Unido, 1945), quien recoge en un mismo volumen las anotaciones de cinco lectores de *Finnegans Wake* de James Joyce. García, por su parte, toma los dos ejemplares, vol. I y II, de *Écrits* (1966) de Jacques Lacan, y reproduce una copia idéntica, del mismo tamaño, con el mismo número de páginas, todas en blanco. En estas copias sin tipografía aparecen subrayados y anotaciones personales, como si sólo quedasen estos tras la lectura, siendo la sombra del tomo primigenio, como si el texto hubiese desaparecido. Se ha de consultar el original para entender a qué aluden esas anotaciones. De ahí que la pieza se conciba para que ambas publicaciones, original y copia (libreto de anotaciones), estén juntas, para dar así la posibilidad al espectador de reconstruir la figura total.

*Écrits*⁴⁶ es una obra que realiza después de haber conocido la Zürich James Joyce Foundation, institución fundada en 1985 en la ciudad suiza. Cuenta esta con la colección más grande que existe en torno al autor irlandés. Esta sociedad tiene un fiel grupo de lectura donde las personas inscritas leen sin descanso *Finnegans Wake*.⁴⁷ En cada sesión, cogen el mismo volumen y lo leen en voz alta, con la intención de desentrañar, a través de un recorrido minucioso, sus significados.

Con este objeto, tras un debate, apuntan comentarios, disquisiciones o explicaciones en los márgenes de la publicación. Este sistema de anotaciones supone una (re)escritura, una (re)interpretación y una (re)activación del original. Sus discusiones se alargan. Por sesión, a veces no superan la sola página, lo cual causa que avancen lentamente. Leer el libro completo, por lo común, les lleva once años, seis menos de los que emplea Joyce para terminarlo. Una vez el grupo finaliza la lectura, abren el libro de nuevo y la tarea vuelve a comenzar. Salvo que en esta ocasión no sólo discuten el texto fuente,

46__ A parte de esta obra, García dispone de otras versiones. El primer acercamiento a este método de trabajo lo elabora con *L'Angoisse* (1962-1963), le sigue *L'amour* y *Écrits*, todas ellas publicaciones de Jacques Lacan.

47__ También hacen lo mismo con *Ulysses* (1922). Las sesiones tienen un carácter semanal y están abiertas a todo el que se quiera unir en cualquier momento. Más información en <https://joycefoundation.ch/reading-groups/> (consultado el 11 de marzo de 2020).

sino que también entran a valorar sus propias anotaciones, no entendiéndolas a veces. Esta lectura-escritura se asemeja a la que Joyce empleó para escribir el libro. A fin de cuentas, Joyce subvierte el lenguaje, abarrota la escritura con neologismos, con libres asociaciones, alusiones literarias, monólogos interiores y experiencias oníricas. En consecuencia, el libro se hace de difícil asimilación. Cuando García descubre la existencia de este grupo, interesada por esta atípica actividad, pide permiso para acudir a una serie de sesiones y filmar una película que muestre al mundo su peculiaridad. Producto de ello surge *The Joycean Society* (2013), un mediodmetraje de 54 minutos.

Precisamente después de realizar esta pieza encuentra que en el Lacan Archiv Bregenz (Bregenz, Austria) también tiene lugar una lectura colectiva, pero en este caso de *El Seminario XXIII. El sinthome*⁴⁸ (1975-1976) de Jacques Lacan. El propósito de las reuniones es traducir el texto al alemán. Con el Seminario XXII, Lacan estudia el caso de James Joyce y su escritura. Nótese aquí que Dora García siente una atracción irresistible hacia la figura de James Joyce y su novela *Finnegans Wake*, precisamente por el empleo del lenguaje y las varias lecturas que suscita. El psicoanalista David Dorenbaum (Canadá) realiza un pertinente análisis respecto a las relaciones entre el seminario y lo que posteriormente se convierte en la propuesta de García, *The Sinthome Score* (*La partitura sinthoma*, 2014-2016), una performance duracional que se presenta por primera vez en 2013 en Kunsthaus Bregenz Arena. Empecemos hablando del curso de Lacan. El filósofo entiende que Joyce logra con su escritura una aproximación a un lenguaje primordial, un lenguaje que hace referencia a algo anterior mientras se inventa a sí mismo. Joyce desintegra el inglés fonéticamente, lo quiebra, para desprenderse de su estructura lingüística. Consigue con ello aproximarse tanto a lo indecible como a lo ininteligible. Si es cierto que Joyce se vuelve “un hombre de letras”⁴⁹ (en Dorenbaum, 2017, p. 74), este de pronto pierde la palabra. Lo que Lacan advierte, citando al propio Joyce, con una homofonía: “a letter a litter” (la letra es basura) (en Dorenbaum, 2017, p. 73). Con ello no trata de señalar el significado directo (y su impureza), al contrario, trata de apelar al especial cuidado que se ha de poner para lograr desentrañarlo. Como si nos dijese que a Joyce hay que leerlo letra por letra. En este texto, García encuentra dos párrafos que hablan directamente del cuerpo y el sentido. Apunta a sus propiedades y aplicaciones, que afectan tanto a la danza como al lenguaje. Esta idea se convierte en el motor de una performance que vincula cuerpo y lenguaje. Diseñada para dos intérpretes, cada uno de ellos tiene un libreto. Uno contiene el seminario de Lacan, el otro tiene un guion de movimientos de danza. Ambos libretos se toman como una partitura a interpretar, un guion para ser leído-ejecutado. Los performers están en estrecho diálogo, cada uno tiene su papel a desarrollar. Lo curioso aquí es que estos papeles son intercambiables. De algún modo, García nos dice que la lectura no sólo es una cuestión intelectual, no sólo traduce el texto impreso en voz



Fig. 243__ Dora García,
The Sinthome Score, 2014-2016.

48__ *Sinthome* es el concepto que desarrolla Lacan para, a través de ese “avanzar del síntoma”, explorar la obra de Joyce.

49__ Recordamos que el mismo término lo hemos usado para hablar de Marcel Broodthaers en el subapartado *Cine leído*, página 428 de este mismo capítulo.

(interior o exterior), sino que también produce una reacción corporal. La partitura posibilita ejecuciones y re-elaboraciones distintas. Y en este sentido, el lenguaje constituye al sujeto tanto como lo des-constituye. Sin embargo, la acción no se cierra aquí, el espectador, cuando accede al espacio en el que se está llevando a cabo, tiene a su disposición las partituras para que pueda buscar la página y sumarse como un intérprete más. Con ello, García pretende abrir la lectura a lo colectivo, como ocurre en el *Lacan Archiv Bregenz*.

Con todos estos casos se entrevé el perfil de unos lectores activos, dispuestos a vivir el libro como objeto valioso, pero, sobre todo, a experimentar la lectura como una red de referencias y citas a partir de las cuales realizar reflexiones que ayuden a analizar y comprender temas, asuntos y cuestiones complejas. Viajando de lo personal hacia lo colectivo, y viceversa. En un ejercicio en el que se ponen en juego las herramientas cognitivas, culturales e intelectuales de cada sujeto, así como su disposición temporal y física, para atravesar la lectura.



Fig. 244__ Marcel Broodthaers, *Sophisticated Happening by Marcel Broodthaers. Peinture Sculpture Musique Nature Critique Poésie Instinct Clarté Dada Pop Trap op*, 1964. Hoja de invitación.

Son diversos los ejemplos de artistas que han trabajado con la lectura en la performance. Recordamos brevemente una performance del ya citado Marcel Broodthaers, *Sophisticated Happening by Marcel Broodthaers. Peinture Sculpture Musique Nature Critique Poésie Instinct Clarté Dada Pop Trap op* (*Happening sofisticado por Marcel Broodthaers. Pintura Escultura Música Naturaleza Crítica Poesía Instinto Claridad Dada Pop Trap op*, 23 de julio de 1964), donde descubre una silla pintada en rojo, amarillo y negro con huevos pegados, y mientras suena *La Brabanzona* (himno nacional belga), lee artículos recientes sobre la comercialización del arte.

Esta es una instrumentalización de la lectura desde las artes performáticas para hacer hincapié en unos aspectos y no otros, siendo fieles a los contenidos que se desean enunciar con exactitud, sin importar cuáles sean estos ni hacer valores de juicio en torno a los mismos. Aquí lo importante es que las palabras se digan como han sido escogidas, subrayando la necesidad de que sean esas y no otras. Son múltiples los casos que se han dado en el mundo del arte. A continuación, recogemos unos pocos, que por su carácter nos parece indicado reseñar.

En este sentido, es fundamental hablar de Esther Ferrer⁵⁰ y sus juegos lingüísticos. En ocasiones leídos, y en otros momentos improvisados de forma oral. La artista reconoce que lo que siempre le ha interesado de la performance es que “llegas sin nada, haces tu trabajo y te vas sin nada” (en Bignone y Labelle-Rojoux, 2017, p. 188). Es la inmaterialidad de un acto que sucede en presente para luego convertirse en memoria intangible.⁵¹ Le interesa el proceso, la temporalidad, la combinatoria y el cuerpo como material con el que desarrollar la propuesta. Ferrer siempre ha ido en contra de lo establecido, buscando otras perspectivas desde las cuales hacer. De mirada mordaz e incisiva, de manera continua se ha mostrado en contra de una única verdad, de ahí que no tenga inconveniente en volver sobre los mismos asuntos, las mismas inquietudes, con otra mirada, para reaprender lo ya sabido o, por el contrario, dejarse sorprender por lo inesperado, lo nuevo en lo viejo. Su figura no se puede clasificar en ningún cajón. Aborda una gran amplitud de temas, todos los que circulan alrededor de su vida. Aunque trabaja con partituras planificadas, le interesan más las excepciones que las reglas. Para la artista la clave siempre está en la estructura, para a partir de ella poder hacer de un modo libre. Con esto nos da a entender que, en el diseño de la acción, lo importante no es perder el propósito. Todo lo que se emprenda en su búsqueda, directa o indirectamente, será un paso más para su consecución. Tanto es así, que, de hecho, considera que en sus acciones no hay más que estructura (en Rassel y Viallespesa, 2017, p. 103).

ESPECTÁCULO / OLUCÁTCEPSE (1971) es una performance con una partitura cerrada que se puede ejecutar de numerosas formas. El texto a interpretar consta de 31 términos que contienen el principio “especta” al que se le añaden, en color rojo, los términos en mayúscula: “CULO, CULOCRACIA, CULOGÍA, CULÓGICO, CULOGIMSO, CULOLOGÍA, CULOLOGO, CULOGRAFÍA, CULÓGRAFO, CULOGRAMA, CULOJERÍA, CULOJUELO, CULOMANÍA, CULOMETRÍA, CULOMÉTRICO, CULOSCOPIA, CULOSCOPICO, CULOSCOPIO, CULOSIS, CULOSO, CULOSTÉTICO, CULOTÉTICO, CULOZNANTE, CULACIÓN, CULADOR, CULAR, CULARIA, CULATIVAMENTE, CULATIVO, CULAZO, CULITO”. Es decir, se presentan en fila las palabras “espectaCULOCRACIA”, “espectaCULOGÍA”, etc. En el catálogo que edita el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía a Zaj, aparece el siguiente guion (Ferrer, 1996, p. 157):

Una voz pronuncia los caracteres en minúsculas y la otra los que están en mayúsculas, bien simultáneamente, bien alternando. Los pueden leer de izquierda a derecha o bien de derecha a izquierda en cuyo caso la palabra *espectaCULO* por ejemplo, se convertirá en *OLUCatcepse*, etc. Se pueden hacer tantas variaciones como se desee, comprendida la de la lectura a una sola voz.

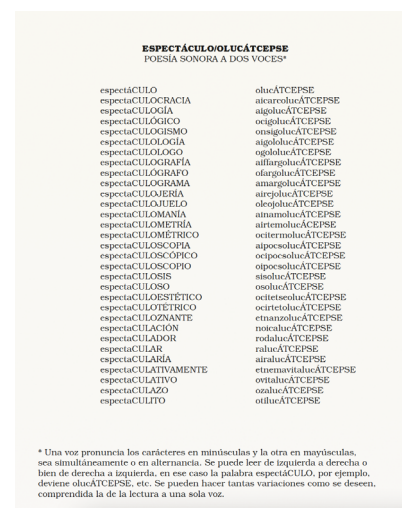


Fig. 245__ Esther Ferrer, *ESPECTÁCULO / OLUCÁTCEPSE*, 1971. Partitura.

50__ De quien ya hemos hablado en el capítulo 6, *Per speculum in aenigmate*, para abordar las matemáticas y el infinito en 6.2 *El infinito como punto de partida*, pp. 158-159. Y volveremos a ella para hablar, en *Narciso*, sobre 9.4 *La escritura sobre la piel*, p. 531.

51__ Es necesario indicar que no se preocupa por el registro de sus performances.

Aquí queda patente la estructura. El requisito de cumplir con el texto en la partitura. El modo y el orden de ejecutarlo no necesariamente tiene por qué difuminar la idea. A fin de cuentas, en este caso, sólo se pretende resaltar la ridiculez de un *show*, aproximándolo a la escatología del culo. También percibimos que la repetición y la variación no deja de ser un ejercicio de indagación crítica que no sólo contempla el cómo percibimos y cómo nos relacionamos con el tiempo y el espacio, sino que también explora las potencialidades metodológicas, conceptuales, narrativo-discursivas y políticas de su uso. La artista dice, “no existe la repetición, sino la reiteración y, por tanto, las variaciones.” (Rassel y Viallespesa, 2017, p. 57).

Otro ejercicio donde se juega con el texto es *Dans d'autres lieux* (1995), donde lee un texto breve del que va restando una palabra del principio con cada repetición. Dice, “Dans d'autres lieux por la même raison ou une autre je fais une nouvelle variation si elle me plaît je la garde aussi” (En otros lugares por la misma razón u otra hago una nueva variación si me gusta la guardo también) (en Salgado, 2017, p. 160). Aunque en esta ocasión la repetición pueda ser considerada como el motivo por el cual el texto parece, tan sólo está buscando otras maneras de realizar la lectura. No puede desaparecer lo ya leído. En este contexto sólo se altera y conduce hacia su final.

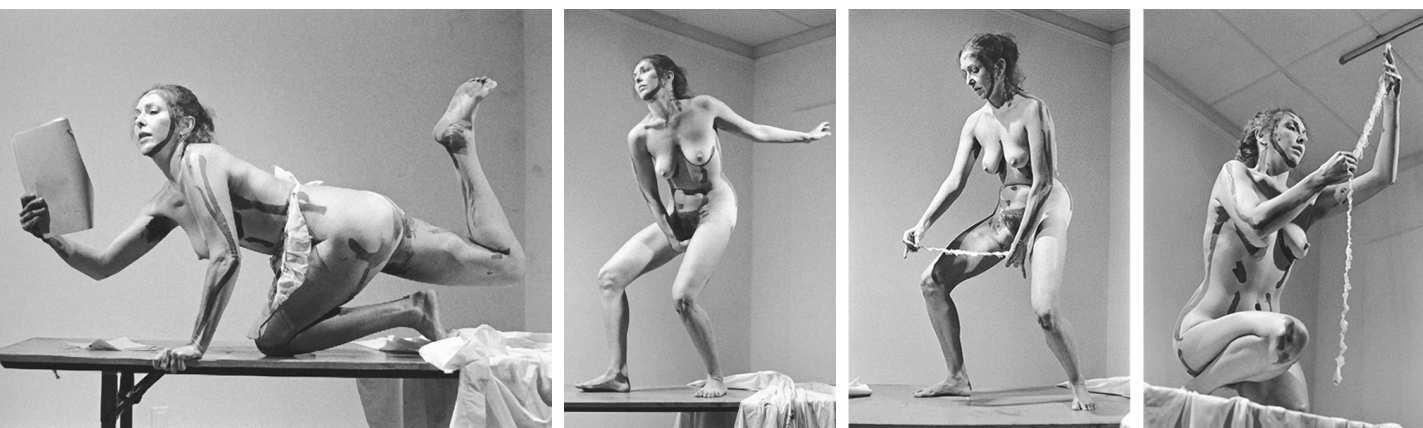


Fig. 246a, 246b, 246c y 246d__ Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975-1977.

Una propuesta radical de lectura desde el ámbito del feminismo la encontramos en Carolee Schneemann (EE.UU., 1939-2019). *Interior Scroll* (*Rollo interior*, agosto de 1975-1977) es una performance que tiene lugar en una exposición de pintura.⁵² Frente a una audiencia compuesta principalmente por mujeres artistas, Schneemann ejecuta una acción en la que entran en juego unas sábanas, una larga mesa iluminada por dos focos tenues y su libro *Cezanne, she was a great painter* (*Cezanne, fue una gran pintora*, publicado en 1976). Después de anunciar que leerá el ejemplar, se aplica trazos de pintura oscura en cara y cuerpo mientras lee. A continuación se desnuda y saca de su vagina un rollo de papel donde tiene escrita una diatriba feminista contra los cineastas masculinos. Lo desenrolla y lee en voz alta. El texto es tomado de una película súper 8,

52__ La acción tiene lugar en la exposición *Women Here and Now*, en East Hampton, Nueva York, en agosto de 1975.

titulada *Kitch's Last Meal (La última comida de Kitch)*, que Schneemann comienza en 1973. Relata una conversación con un cineasta estructuralista en la que la artista establece la intuición y los procesos corporales, tradicionalmente asociados con la "mujer", contra las nociones tradicionalmente masculinas "de orden y racionalidad". Los críticos inicialmente identifican la figura masculina como la del cineasta Anthony McCall (Reino Unido, 1946), amante de Schneemann entre 1971 y 1976. En 1988, la artista revela que el texto es una carta secreta a la crítica e historiadora de arte estadounidense Annette Michelson (Nueva York, 1922-2018), quien, según Schneemann, no puede ver sus películas. Aquí no sólo se pone en juego el qué se lee sino el cómo se llega a la lectura. Schneemann subraya su alegato de protesta indicando que surge desde las entrañas y la rabia de su cuerpo femenino. Un grito de hartazgo que reivindica otras maneras de vivir, percibir y sentir, desde la libertad y la cero discriminación.

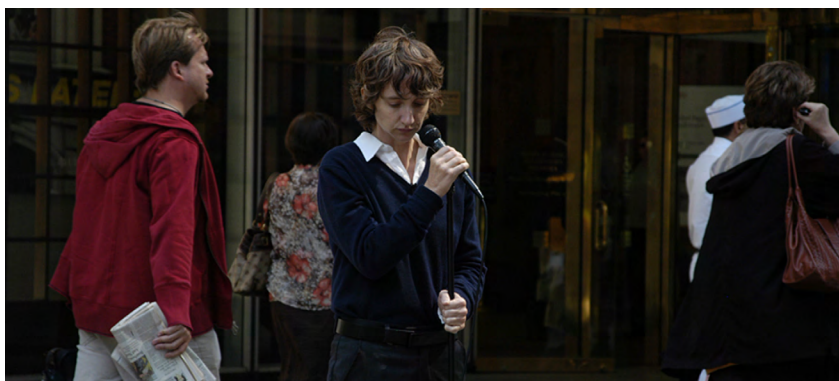


Fig. 247__ Sharon Hayes, *Hayes, Everything Else Has Failed! Don't You Think It's Time For Love? de la serie Love Adresses*, 2007.

En este viaje de lecturas extraordinarias, queremos señalar el trabajo de Sharon Hayes (EE.UU., 1970), artista que durante los 90 trabaja en una serie de lecturas en público que realiza con micrófono para visibilizar su condición de mujer lesbiana. Denominadas *Love Adresses (Direcciones de amor)*, estas piezas evidencian las dinámicas políticas y sociales en torno a la represión de los ciudadanos y de las identidades queer. Hayes liga el sentimiento romántico con acontecimientos revolucionarios y consignas políticas. A partir de una estructura afectiva, trata de crear un lugar de encuentro que genera un espacio común. Sus escritos combinan la carta personal, dirigida a su amante, y fragmentos de otros discursos con una fuerte carga política. Tan pronto recurre a un alegato que Martin Luther King (EE.UU., 1929-1968) pronuncia en 1967 posicionándose en contra de la Guerra de Vietnam, como a otras cartas de amor de prominentes figuras homosexuales y lesbianas, como la poetisa Radclyffe Hall⁵³ (Reino Unido, 1880-1943). Estas citas anacrónicas se unen para señalar las fisuras del presente, combinando distintas luchas en una misma. La tristeza que le supone estar separada de su amante se fusiona con la batalla contra la guerra, origen esta de todo tipo de discriminación, rechazo y odio. El resultado lo lee públicamente, apropiándose de la oratoria del mitin,

53__ Radclyffe Hall es una poetisa y escritora inglesa que a principios de s. XX publica *The Well of Loneliness (El pozo de la soledad, 1928)*, obra que, dada su temática lésbica, se trata de censurar por obscenidad en los tribunales británico y estadounidense. El proceso en Reino Unido resuelve que se han de destruir todas las copias impresas. En Estados Unidos, por el contrario, Hall gana el juicio y la publicación se mantiene intacta.

con un tono que oscila entre la denuncia, lo suplicante, lo desconsolado y lo esperanzador. El discurso se inserta en el ámbito cotidiano. El relato íntimo y privado ocupa e invade el espacio público. A través de él, difunde críticas hacia las políticas gubernamentales e historias personales reprimidas. Su lucha militante, gira en torno a los derechos homosexuales en un momento histórico de activismo contra el sida de los 90. Se empodera bajo el lema, “lo personal es político”,⁵⁴ conocida máxima feminista presente en todo su trabajo.

Schneemann y Hayes esgrimen la lectura como un arma que ayuda a enfocar sus mensajes de protesta para que la sociedad tome consciencia de sus posiciones como mujeres vulnerables. Bien es cierto que su lucha no es exactamente la misma, sin embargo, aunque hay casi veinte años de diferencia entre una y otra, reflejan la necesidad de alzar la voz y exponer justo aquello que necesitan decir, con unas palabras y no otras. Leer se convierte aquí en una herramienta necesaria para no perder el hilo del discurso. Para incidir en la exactitud de las palabras, para que la comunicación sea precisa e intachable.

En esta necesidad de evidenciar las fallas sociales, trabaja el Grupo WDC⁵⁵ desde Valencia con sus *Lecturas peripatéticas*, un conjunto de acciones sencillas que pretende generar un deslizamiento de sentido. El Grupo WDC trabaja con el concepto de acción desapercibida. Una acción desapercibida es un acto mínimo, a veces absurdo, que oscila entre la sorpresa y la cotidianeidad. Resulta espontáneo, alejado de toda lógica del mercado y del ámbito académico. El individuo y su cuerpo no son productores competentes al servicio del capital, al contrario, se desarrollan en un contexto de libertad donde se desmontan y descolocan los convencionalismos para producir un pequeño impacto sobre las conductas sociales, en el margen de lo aceptado o lo inadecuado. Estas actividades parten de la intervención en un contexto para desarrollar nuevas relaciones y alcanzar quizás una transformación. El espectador casual, muy probablemente un transeúnte despistado, ha de comprender que algo extraordinario está ocurriendo, pero no ha de identificarlo como una representación ni una práctica artista. De hecho, ahí reside parte de su encanto y su espíritu revolucionario. En no poder discernir qué sucede. De entre las numerosas acciones que han realizado desde 2016⁵⁶ nos interesa especialmente *Lectura peripatética sincronizada del libro Caminar de H. D. Thoreau en un trayecto de 1000 metros*⁵⁷ (15 de octubre de 2016). Los tres artistas, a la misma hora en tres lugares de la geografía española diferentes, Castellón, Toledo y Valencia, deambulan por la ciudad mientras leen el libro de Henry David Thoreau (EE.UU., 1817-1862), ya referenciado en el título, *Walking*⁵⁸ (*Caminar*, 1862). Aquí se ponen inmediatamente

54__ El origen de la frase es incierto. Se populariza en 1970, en plena Segunda Ola Feminista, cuando se publica el ensayo con título homónimo de Carol Hanisch (EE.UU., 1942). La escritora trata de volcar la atención hacia el sexo, el aborto, los cuidados y el trabajo doméstico como campos de significación política.

55__ Constituido por Walker Citizen, Damian von Rosemarín y Camomille de Rodríguez, *alter egos* de Elia Torrecilla (Vigo, 1984), Pepe Romero (Valencia, 1952) y Almudena Millán (Valencia).

56__ De marzo de 2016 es la primera publicación que realizan en su página en Facebook. En https://facebook.com/grupowdc/?ref=page_internal (consultado el 13 de marzo de 2020).

57__ Se puede visualizar un fragmento entre los 46 segundos y los 2 minutos y 16 segundos en https://youtube.com/watch?v=kDaLgVPVfyl&feature=emb_logo (consultado el 13 de marzo de 2020).

58__ *Walking*, la obra más popular del autor, se concibe como una conferencia que lee en numerosas ocasiones. Se publica póstumamente.

en juego varias cuestiones. La primera, el título del libro escogido implica una tautología. Leer mientras se camina cómo se ha de caminar, tratando de trasladar a la práctica la teoría según esta se asimila. En segundo lugar, Thoreau apunta en su libro que caminar nada tiene que ver con pasear o callejear, ni es un ir y venir. Es esta una acción que se ha de realizar de forma consciente, abierto a otras maneras de pensar. Precisamente en ello se hallan los tres componentes del grupo, le dan vueltas a esto del pensar mientras se camina remitiéndose a la obra que les suscita la idea. En tercer lugar, se disloca una acción a la que actualmente estamos acostumbrados. Es habitual que las personas anden por la calle mientras leen el WhatsApp, el Facebook, el Instagram en sus teléfonos móviles. En esta ocasión, los artistas sustituyen la acción de mirar la pantalla por un libro. Resulta perturbador leer mientras uno se desplaza con sus propios pies, pero no si lo hace absorto en el móvil. Esta es una de esas convenciones a derrocar. Para finalizar, también deberíamos de valorar el que la misma acción arranque en tres lugares distintos a la misma vez. Esta idea de sincronización le ofrece otra lectura a la pieza, donde se complejiza y se distribuye como un virus, como accidente casual que sin embargo se da en múltiples lugares a la vez.

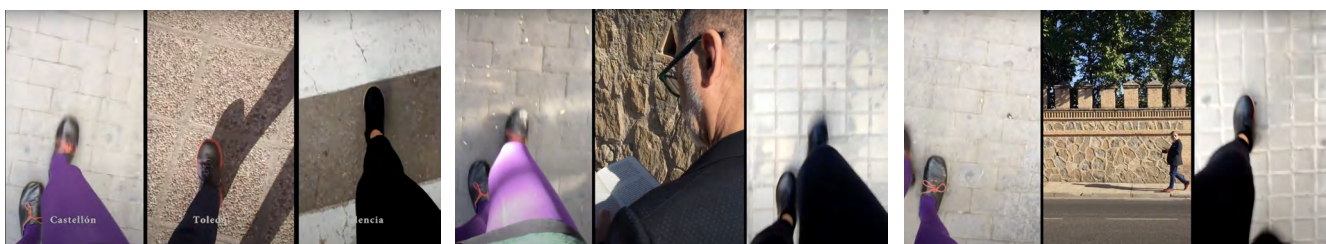


Fig. 248a, 248b y 248c__ Grupo WDC, *Lectura peripatética sincronizada del libro Caminar de H. D. Thoreau en un trayecto de 1000 metros*, 2016.

Siguiendo esta propuesta, Pepe Romero es invitado el día 27 de enero de 2018 a la tercera sesión⁵⁹ del *Cicle d'Art d'Acció* organizado por el colectivo Art D'⁶⁰ en el Centre del Carme Cultura Contemporània (Valencia). En esta ocasión, la propuesta la titula *Lectura en Tránsito*.⁶¹ Romero invita a la audiencia a que coja un libro de los que él facilita y lo acompañe en un paseo dentro y fuera del museo. En masa, el público coge un libro, lo abre por la página que le apetece y empieza a leer, en silencio o en voz alta. Con Romero a la cabeza, un gran grupo de personas deambulan por la ciudad como una acción colectiva.

59__ Esta sesión está dedicada a la enseñanza universitaria del arte de acción. Por eso se invita a tres profesores. A María Jesús Cueto (Santander, 1951), de la Universidad del País Vasco, y a Bartolomé Ferrando y Pepe Romero de la Universitat Politècnica de València. Cada artista presenta un trabajo performático y luego da una ponencia sobre su práctica docente para cerrar la jornada con una mesa redonda.

60__ Art D' es un colectivo de creadores e investigadores en performance que desde septiembre de 2017 organiza cada dos meses un ciclo, *Cicle d'Art D'Acció*, que aborda el arte de acción con performances en vivo, ponencias y debates, para fomentar una reflexión colectiva sobre el medio.

61__ Se puede visionar un montaje de lo ocurrido en https://youtube.com/watch?v=kLArIv70_9Q&feature=emb_logo (consultado el 13 de marzo de 2020).

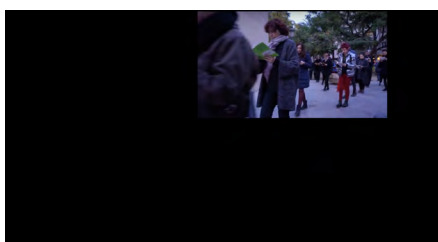
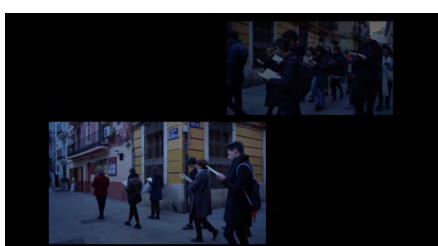
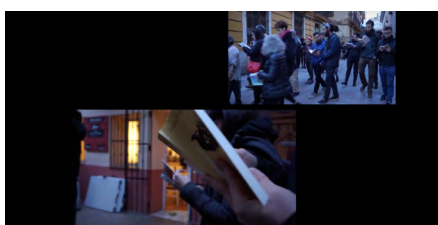
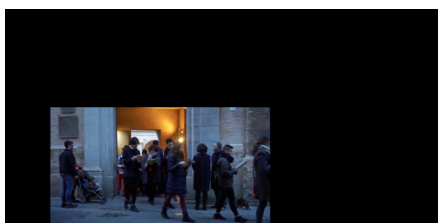


Fig. 249a, 249b, 249c, 249d y 249e__

Pepe Romero,

Lectura en Tránsito, 2018.

En este subapartado hemos visto cómo la lectura de una obra puede dar a su vez otras publicaciones, como es el caso de Dora García, en una búsqueda por desentrañar el paso del lector a través del libro, así como mostrar su esfuerzo y voluntad por interpretar y acceder a los contenidos que lee. Precisamente, en esta línea, García se aproxima a dos casos donde se produce una lectura colectiva que indaga y se cuestiona el texto que escoge. Con ello, el texto se presenta como partitura. Una partitura que no sólo se interpreta a nivel conceptual, sino también a nivel corporal, a través del empleo de la voz y el movimiento y el acento que añade el cuerpo. En este juego donde las lecturas se pueden ejecutar, hemos visto cómo quizás lo más evidente es simplemente leer los textos de los otros, aspecto que aborda Marcel Broodthaers, pero son muchos los artistas, que parten de un texto propio para investigar en el mismo diversas formas de leerlo, como bien realiza Esther Ferrer. Ferrer viene a decirnos que la lectura se puede afrontar como variaciones plurales, sin ser unas mejores que otras. Hay diferentes formas de leer un mismo texto. Al derecho, al revés, letra por letra, palabra por palabra, repitiendo una misma frase hasta hacerla desaparecer. Un ejercicio interminable que da como resultado millones de soluciones posibles. Apunta con ello, que tan importante es lo que se lee como el cómo se lee. En este sentido, nos hemos servido de dos mujeres, Carolee Schneemann y Sharon Hayes, para visualizar que el contexto y el cuerpo es tan importante como la voz. Si Schneemann lee desde las entrañas un manifiesto feminista, Hayes proyecta el eco de su voz en el espacio público para hablar de su condición de mujer lesbiana, generando un discurso a partir de la apropiación de las palabras de los otros. En relación con el espacio público y la apropiación trabajan WDC, pero no con la intención de emplear la voz, sus acciones son casi silenciosas. Leen libros mientras andan por la calle con el objetivo de que el peatón se extrañe y se cuestione cómo nos comportamos y cuáles son los espacios donde debiéramos leer. Como si llamasen la atención al mundo, para que no se olvide de la importancia de la lectura. A fin de cuentas, leer es avanzar.

Colaboraciones con rosa mesa

Es relevante aquí mencionar nuestra experiencia junto a la artista grancanaria rosa mesa, quien nos invita a trabajar por primera vez con el leer en público como acción. Nos remitiremos en esta ocasión a dos intervenciones que se apropian de dos textos de relevante importancia política para ser leídos públicamente de forma colectiva.

En 2012, La Constitución de 1812 de nuestro país cumple doscientos años. Al aprobarse el 19 de marzo, fecha conocida en el santoral español como San José, la población española llama al documento, de forma afectuosa, La Pepa. Su importancia histórica la ubica como el tercer texto constitucional de la humanidad, después de la Constitución de Estados Unidos, fechada en 1787, y la Constitución francesa, datada en 1791. Esta obra de las Cortes de Cádiz recoge la soberanía en la nación, incorporando los principios de una nueva era democrática y la separación de poderes. Si bien es cierto que esta constitución permanece vigente hasta 1979, se consolida como guardiana de nuestros Derechos Fundamentales. Sienta las bases de la autodeterminación en América Latina. Nuestra constitución actual se apoya en ella para su redacción. Estos rasgos hacen que se pueda considerar el documento más valioso de nuestra legislación. Con motivo de su doscientos aniversario, rosa mesa (Las Palmas de Gran Canaria, 1969) plantea una acción que se inserta en el espacio público para compartir, el contenido y valor de este texto, con los transeúntes de la ciudad de Las Palmas (Gran Canaria). Mesa considera que es fundamental leerla en voz alta para que la gente no se olvide de los principios que alberga, para que su importancia no se desvanezca y cale en un contexto social. Recordemos que el Partido Popular, con Mariano Rajoy (Santiago de Compostela, 1955) como presidente del gobierno, toma medidas para endurecer las penas y criminalizar los actos de protesta en un momento en el que la ciudadanía se empodera y organiza frente a los recortes que se computan en las arcas públicas, con la consecutiva subida de impuestos que ello genera. Movimientos como el 15-M y los indignados solicitan una democracia más participativa, se sirven de la protesta pacífica para manifestar el descontento social hacia un poder que, tras la crisis financiera de 2008, se preocupa más por salvar a los bancos con dinero público, que en ayudar a la población a salir del atolladero. Hemos de pensar que tres años después, el 1 de julio de 2015 entra en vigor la Ley de Protección de la Seguridad Ciudadana, conocida como “ley mordaza”, la cual afecta a las libertades de reunión, expresión e información. Justo adelantándose a esta situación, el primer miércoles de cada mes, un grupo de artistas se congregan en el Parque Santa Catalina (Las Palmas) para leer con megáfono la esencia de La Pepa, reconvertida en poemas y pareados, gesto acometido por la propia artista. Esta performance tiene el apoyo del Centro de Arte La Regenta y Daily Services.⁶² Participan Josefran Santana (Las Palmas de Gran Canaria, 1978), Adassa Santana (Las Palmas de Gran Canaria, 1984), José Torres León (Fuerteventura, 1982), Pedro Déniz (Las Palmas de Gran Canaria, 1964), Garoé Fernández (Las Palmas de Gran Canaria, 1981), Davinia Jiménez Gopar (Las Palmas de Gran Canaria, 1982), Luna Bengoechea (Las Palmas de

62__ Daily Services se funda en Berlín en 1999 con la intención de convertirse en una plataforma abierta que sirve de soporte para crear situaciones en la vida cotidiana que invitan a la reflexión de las sociedades contemporáneas. Han participado de forma activa: María Linares (Bogotá, 1970), rosa mesa, Angélica Chio (México, 1966), Susanne Bosch (Alemania, 1967) y snebtor. Se pueden ver sus proyectos en <http://www.dailyservices.net/> (consultado el 15 de marzo de 2020).

Gran Canaria, 1984) y nosotros mismos. La primera sesión se produce el 23 de mayo de 2012, y se le da continuidad hasta diciembre del mismo año. Los artistas, vestidos de riguroso negro, se ubican en la calle una vez al mes para alzar la voz y declamar este texto poético lleno de derechos. La respuesta de los viandantes resulta totalmente inesperada. Hay quien se queda escuchando durante horas. Otros individuos nos amenazan e insultan. Quizá lo más llamativo es que aun teniendo el permiso de la policía, en varias ocasiones nos solicitan que nos identifiquemos y apuntan nuestros documentos de identidad.



Fig. 250a y 250b__ Rosa mesa, nosotros mismos, Adassa Santana y Josefran Santana, *Hablando con Pepa*, Plaza Santa Catalina, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de mayo de 2012.

Años después, rosa mesa se pone en contacto con nosotros para coordinar una performance sincronizada el mismo día, el 12 de julio de 2018, en tres ciudades distintas Las Palmas de Gran Canaria, Valencia y Toronto. *A la deriva* parte es una propuesta que consiste en leer durante una hora un extracto revisado y actualizado, bajo una mirada feminista e inclusiva con la colaboración legal de una abogada, de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, justo cuando cumple 70 años. Aprobada el 10 de diciembre de 1948 por la Asamblea General de las Naciones Unidas, recoge los derechos fundamentales de cada persona. En palabras de rosa mesa:

Asistimos perplejos a cambios radicales en los pilares de la sociedad y cultura occidentales. No es difícil ver como se ha producido un retroceso en el respeto a los derechos civiles, excusándose bien en la seguridad o bien en la necesidad de alcanzar ciertos objetivos económicos.⁶³

Es un momento crucial en el cual estas palabras quedan entredicho cuando miles de personas cruzan de forma ilegal el Mediterráneo para tratar de alcanzar una vida mejor en una Europa idealizada que no los ampara. De ahí que mesa invite a todos los participantes, vestidos con ropa negra, a que se metan en el mar, se sienten sobre colchonetas

63__ Extracto del email de invitación que nos envía.

de playa y lean durante una hora este documento revisado. En Valencia coordinamos la acción junto con Pepe Romero. Participan Raquel Brelt (Denia, 1990), Van Jesus (Sao Paulo, 1987), Ernesto Martínez (Valencia, 1982), Estefanía Salas (Valencia, 1988), Cristina Santos (Villarreal, 1990) y M Reme Silvestre (Monóvar, 1992). La ejecutamos por la mañana con hinchables de color rojo. Nos disponemos en fila y leemos al unísono, mientras mantenemos el equilibrio sobre la colchoneta, y tratamos de no perder la formación como consecuencia de la batida de las olas. Cada vez que terminamos el documento, nos reubicamos y volvemos a empezar. Poco a poco, las hojas, por efecto de las embestidas del agua y las salpicaduras, pierden la claridad del texto, lo que hace que los performers compartamos folios y lugar, hasta que, una hora después, el documento se convierte en papel mojado.



Fig. 251a, 251b, 251c y 251d__ Van Jesus, Estefanía Salas, Raquel Brelt, nosotros mismos, M Reme Silvestre y Cristina Santos, *A la deriva*, Playa de la Malvarrosa, Valencia, 12 de julio de 2018.

En Las Palmas de Gran Canaria, rosa mesa cuenta con el apoyo del CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno), ejecuta la acción por la tarde con colchonetas de colores y una disposición circular. En Toronto, Rita Camacho coordina lo propio.

Estas dos aproximaciones se acercan al texto jurídico para reformularlo de un modo cercano y atractivo para el espectador. El objetivo es captar su atención, ya sea por la extrañeza que genera el hallar a un grupo de personas leyendo en público o por la forma en la que se hace. Lo importante aquí es que la acción resalte el texto para recordarnos cuáles son nuestros derechos e inviten a la reflexión. Mesa trabaja desde la desnudez de las ideas, simplificándolas al máximo para que su contingencia impregne con rotundidad. Es este un ejercicio tan poético y creativo como altamente político.

Lecturas dramatizadas

También conocida como lectura expresiva, la lectura dramatizada es una modalidad de teatro que emplea la lectura oral para que el lector represente a uno o varios personajes mediante su voz. Se puede partir de una lectura enfática de cualquier tipo de texto, atendiendo al contenido, la forma y el género del propio discurso. Aquí es importante prestar atención a aquellos parámetros de expresividad que transmiten la dicción, la entonación, la naturalidad en la lectura, la proyección de la voz, la velocidad y el ritmo adecuados. Evitando por encima de todo la monotonía del tono. En ello se percibe una capacidad expresiva que, según las directrices del director o el propio autor, tendrá una entonación u otra. El intérprete ha de dar con este tono exacto. Su calidad depende del dominio de su voz, de sus habilidades locutivas. Para lograrlo, habitualmente se sitúa en un lugar visible, junto al resto del elenco si es una lectura colectiva. Puede permanecer de pie o sentado. Cuando se trata de un grupo, se puede disponer al mismo de forma semicircular. Como en un ensayo, el texto siempre se mantiene en las manos. No hace falta memorizarlo, solo darle voz, con la dicción, la emoción, la textura y la cadencia que le han solicitado. Si bien es cierto que hemos enunciado que no es necesaria la memorización del texto, sí lo es la memorización de los movimientos y la expresión.

Un mismo texto puede tener una amplia gama de lecturas dramatizadas. Bien es cierto que no se representa ni lee de igual manera las obras de Shakespeare hoy que en su época. Podemos deducir que lo leído, no solo está afectado por el tiempo, sino por la visión que se tiene de ese tiempo. Así como se puede añadir, que la lectura puede oscilar en función de los intereses individuales, de los puntos donde se desee poner el acento. No nos vamos a detener en demasía en este subapartado, pero sí queremos hablar aquí de un gran ejemplo en el mundo del arte. Nos remitimos al artista Joan Morey,⁶⁴ quien en su práctica performática es habitual que trabaje con la apropiación de textos teóricos que se leen en directo, o se reproducen en audio mediante un archivo digital o son parte de una voz en off en un vídeo. Se sirve de ellos para examinar las ideologías del poder, al “modo clásico de la tradición filosófica” para “desarrollar o refutar los pensamientos de los predecesores.” (Latitudes, 2018, p. 12). La forma en la que sus intérpretes los declaman, bebe directamente de la lectura dramatizada. La gran mayoría de las ocasiones interpretan los textos en su versión original, lo cual hace que sus acciones se conviertan en obras plurilingüísticas en las que es frecuente escuchar castellano, catalán, inglés, francés, alemán e italiano.

En este contexto, como bien advierte Joan Morey (2010), el intérprete, que se puede considerar tanto actor como performer, encarna la simulación del ser sí mismo. Asume su intervención como una representación en la que tiembla, sufre, goza, ríe, invocando sensaciones corporales. Morey concibe el cuerpo del intérprete como producto, como una prolongación del caos que se presta a un sistema de fluctuaciones que produce una discontinuidad entre el mutismo y una suma de declaraciones. La verbalidad en

64__ De Joan Morey hemos hablado en el capítulo 7, *La fiesta no es para todos*, apartado 7.3 *La exclusión*, p. 306. Veremos a abordar su obra en el capítulo 9, *Narciso*, subapartado 9.2.1 *El tableau vivant*, p. 513. Por último, también lo tratamos en *J'en ai un de pas assez*, 10.2.1 *La indiferencia*, p. 578.

sus acciones se afronta desde dos puntos. El primero, percibido como parte de la representación, permite que el actor dé a comprender, a través de sus palabras, lo que como personaje piensa de sí mismo y de lo que hace. El segundo, percibido como parte del plan del proyecto, a partir del conjunto, ofrece el mensaje que el artista perpetra en la acción. En este se atisba que no existe en sí historia alguna, solo hay una anarquía de poder circular entre verdugos y víctimas. En todo ello se entrevé una farsa, que se extiende por cada uno de los gestos y los acontecimientos que generan los personajes, como entes improductivos que solo sufren en su falta de concierto. Podríamos remitirnos aquí a casi la práctica totalidad de la obra inicial del mallorquín. En esta ocasión hablaremos de un caso en concreto y nos limitaremos a reseñar otros.

Vamos a centrar nuestro estudio en *GRITOS Y SUSURROS. Converses amb els radicals* (*GRITOS Y SUSURROS. Conversaciones con los radicales*, 2009), un proyecto que cuenta con cinco performances, o, en palabras del artista, paneles, de 90 minutos cada uno. Ubicado en la Capella⁶⁵ de Barcelona, se lleva a cabo una performance a la semana con aforo limitado a 33 personas que han de cumplir con un estricto código de vestuario, vistiendo exclusivamente de negro. Cada performance se registra en audio y vídeo.⁶⁶ El título hace referencia a una película homónima de Ingmar Bergman (Suecia, 1918-2007) fechada en 1972. Así como el largometraje sirve como oscura metáfora de la alegoría cristiana, profundizando en la agonía y la muerte, las acciones exploran el sufrimiento físico y psíquico, apropiándose del imaginario eclesiástico para pervertirlo bajo el influjo de la estética *leather* de los esclavos sexuales. Para potenciar el mismo, Morey emplea una serie de recursos visuales que resultan llamativos por su diálogo discordante. El vestuario incluye hábitos religiosos de órdenes cristianas, chorreras en boga de las cortes reales europeas del s. XVI, botas militares, ropa estilo *health goth* y máscaras fetichistas. La paleta de color es reducida a rojo, negro y blanco, con una fuerte carga dramática. Los intérpretes realizan lecturas ritualizadas que sirven a modo invocación y plegaria.

Estas lecturas están distribuidas en cada actuación, dentro de una organización escénica similar a la de los *tableaux vivants*.⁶⁷ Por ejemplo, en torno a una mesa circular se presenta un grupo de personajes. El encuentro recuerda una reunión apostólica o aristocrática, donde se van pasando la voz. En otro momento, un personaje cuya apariencia oscila entre el sacerdocio y la cortesanía recita en catalán fragmentos de *Letanía Apórima*⁶⁸ (2009), un monólogo que funciona

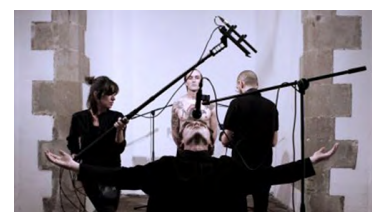
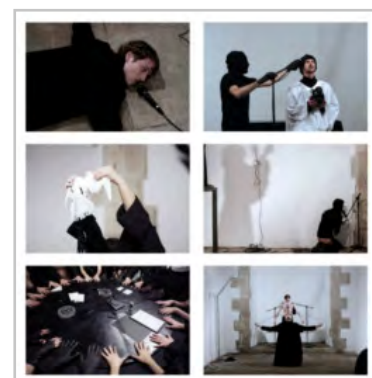


Fig. 252a, 252b y 252c__
Joan Morey, *GRITOS Y SUSURROS*.
Converses amb els radicals, 2009.

65__ Antigua capilla del s. XV dentro del complejo hospitalario de la Santa Creu.

66__ En el vídeo, de 29 minutos de duración, combina las imágenes grabadas durante las performances con una música de clavémbalo muy especial. Se agrega la sarabanda *Suite para teclado en re menor* (1706) de Georg Friedrich Händel (Alemania-Reino Unido, 1685-1759), composición que se prohíbe en España por ser calificada como libidinosa.

67__ Sobre el *tableau vivant* hablamos en el próximo capítulo, *Narciso*, apartado 9.2.1 *El tableau vivant*, p. 504.

68__ *LETANÍA APÓRIMA. Morir -esperarse (en) los "límites de la verdad"* es una performance que se graba en un estudio de Barcelona en 2009. La palabra *Apórima* deriva de *aporía*, término griego que se refiere a la perplejidad o punto muerto.

a modo de oración repetitiva y afectada. A veces marcada por el tormento, la apostasía,⁶⁹ el sollozo, la incitación, el atropello y la pleitesía. En sus letras emerge el monólogo interior de un hombre en conflicto, que duda, balbucea, se hace un lío, preso de sus obsesiones y deseos. En el panel 5, un intérprete con hábitos religiosos y botas ortopédicas de cuero negro con espolones lee fragmentos en catalán de *Éperons: Les styles de Nietzsche* (*Espolones. Los estilos de Nietzsche*, 1978) de Jacques Derrida, ensayo sobre el concepto de mujer en Friedrich Nietzsche. Mientras ejecuta su lectura, el artista le ordena, de forma agresiva y tosca, adoptar distintas posturas que incomoden e incluso imposibiliten el desarrollo de su trabajo. En las acciones queda claro que hay lugar para la violencia física real, en un ejercicio que se aproxima al masoquismo y el martirio, estableciendo un estrecho diálogo entre ambos. Por ejemplo, mientras un siervo enmascarado es esposado con los brazos extendidos sobre una horca metálica, en otro instante un performer tatuado, tras producirse estridentes cortes en el torso y la lengua, se cuelga de la piel de sus rodillas. La obediencia sado impuesta desde el exterior se relaciona directamente con el ejercicio de leer como sometimiento. Al respecto, Ewan Clayton dice que todo "lector es <<sodomizado>> por el texto. Leer es prestar el cuerpo a un escritor desconocido: es servidumbre." (Clayton, 2015, p. 39). Morey traza así una serie de acciones que el intérprete ha de ejecutar desde un posicionamiento completamente sumiso.



Fig. 253__ Joan Morey, *GRITOS Y SUSURROS. Ànima negra*, 2009.

Tanta es la importancia que le da Morey a los textos de esta performance, que poco después, como testigo de lo ocurrido, graba un CD, de más de una hora de duración. *GRITOS Y SUSURROS. Ànima negra* (*GRITOS Y SUSURROS. Alma negra*, 2009) se concibe como una extensión natural del proyecto, donde el artista le pide a sus actores que empleen la voz como una sustancia física que han de expulsar del cuerpo y dejar caer al suelo. Este disco se divide igualmente en cinco paneles. El primero, *Conflicte dramàtic primer (amb si mateix)* (*Conflicto dramático primero [consigo mismo]*) tiene una duración de 16 minutos y 4 segundos. En él se interpreta en inglés *A Piece of Monologue* (1979), una obra breve de Samuel Beckett (Irlanda, París, 1906-1989) que funciona a modo de elegía. Un soliloquio que enuncia un personaje llamado Orador.

Empleado en la filosofía, apunta a la incerteza del movimiento. De hecho, Jacques Derrida lo suele utilizar como punto de duda o indecisión creativa.

69__ La apostasía es el abandono que acomete una persona cuando renuncia a sus creencias religiosas o políticas.

A través de sus palabras ofrece visiones de un futuro entierro, de fantasmas y paisajes interiores completamente monocromos, todos teñidos de negro. El segundo, *Conflicte dramàtic segon (amb la societat)* (*Conflicto dramático segundo [con la sociedad]*) dura poco más de 18 minutos. Está grabado en euskera y castellano. El texto remite al relato autobiográfico *Confesiones* (s. IV) de San Agustín de Hipona (Tagaste-Argelia, 354-430), donde descubre su vida pecaminosa antes de entregarse a la vida de fe que le ofrece el catolicismo. El tercero, *Conflicte dramàtic tercer (amb l'univers)* (*Conflicto dramático tercerro [con el universo]*), de 12 minutos de duración, es la lectura en alemán de un texto del Marcus Steinweg (Alemania, 1971) que reflexiona sobre el arte. El cuarto, *Conflicte dramàtic quart (amb la naturalesa)* (*Conflicto dramático cuarto [con la naturaleza]*), es el pasaje más largo, con 20 minutos y 43 segundos de duración. Se trata de una adaptación al catalán de los textos de Antonin Artaud *Les Nouvelles Révélations de l'être* (*Las nuevas revelaciones del ser*, 1937) y *Pour en finir avec le jugement de dieu*⁷⁰ (*Para terminar con el juicio de dios*, 1947). Por último, el quinto panel, *Conflicte dramàtic cinquè (amb l'obra d'art)* (*Conflicto dramático quinto [con la obra de arte]*), de 17 minutos de duración, es una adaptación al catalán del texto ya referido de Derrida, quien deconstruye el tono misógino de los textos de Nietzsche.

Todo el proyecto se fundamenta en la lectura dramatizada, al punto de llegar incluso a grabar el trabajo de voz de sus actores como una pieza que funciona de forma independiente. Pero como ya hemos mencionado, esta práctica es habitual en su trayectoria artística. Incluso en su última gran performance, *Màquina esquizofrénica*⁷¹ (*Máquina esquizofrénica*, 2019) que tiene lugar en la antigua Cárcel La Modelo de Barcelona, son los aparatos los que, en una experiencia inmersiva, vigilan y hostigan al público asistente, cobrando voces robotizadas que leen extractos de textos en diversas lenguas, entre ellos *Surveiller et Punir* (*Vigilar y castigar*, 1975) de Michel Foucault. Esta metodología en torno a la voz en off también aparece en *COS SOCIAL. Lliçó d'anatomia*⁷² (*CUERPO SOCIAL. Lección de anatomía*, 2017). Las palabras de *L'Anti-Edipe. Capitalisme et schizophrénie* (*El Anti Edipo*, 1972) de Gilles Deleuze y Félix Guattari se confrontan a las del cineasta Dziga Vertov, para realizar una reflexión en torno al mirar y las diferencias que se pueden extraer entre la percepción humana y el ojo de las máquinas.



Fig. 254__ Joan Morey, *Màquina esquizofrénica*, 2019.

70__ Textos que por cierto también emplea en el acto inicial de la performance *TOUR DE FORCE* (2017), de la cual hablamos en el capítulo 10, *J'en ai un de pas assez*, subapartado 10.2.1 *La indiferencia*, página 580.

71__ Esta performance es el colofón de su exposición individual, *COL-LAPSE. Màquina desitjant, màquina de treball* (*COLAPSO. Máquina deseante, máquina de trabajo*, 2018-2019) en las salas barcelonesas Fabra i Coats. Centre d'Art Contemporani y Sala Tecla.

72__ Obra que tratamos con mayor detenimiento en el capítulo *J'en ai un de pas assez*, subapartado 10.2.1 *La indiferencia*, página 578.



Fig. 255a y 255b__ Joan Morey, *Màquina esquizofrénica*, 2019.

Como se puede observar, en Joan Morey se dan cita tres modos de afrontar la lectura dramatizada, a través de la performance, a través de la grabación para conformar una pieza sonora o a través de la incorporación de los extractos en un vídeo.

La poesía fonética

Nos remitimos a lo tratado en el sexto capítulo, subapartado 6.5.1 *La poesía fonética*, dejando ver aquí la importancia de la partitura en la poesía fonética. Un escrito que guía la declamación, aunque esta no tenga un sentido estrictamente lógico.

Conferencia performativa

Por último, dentro de todas estas actividades que revisan el leer como acción artística, vamos a centrarnos en este apartado en la conferencia performativa. Una disciplina artística que en castellano también se puede llamar conferencia-performance o conferencia dramatizada. En inglés se denomina *performance-lecture*.

Vamos a tratar en primera instancia de describir en qué consiste la conferencia performativa para luego analizar una serie de ejemplos que pretenden servir de muestrario para comprobar cómo se ha trabajado en el contexto internacional y nacional esta rama de la performance. Vamos a incidir en la partitura, como elemento que guía y determina el discurso oral. También vamos a estudiar la participación de la audiencia, para concluir que sin esta no habría acción. Nótese aquí que no todos los participantes de los que nos valemos leen. Cuando abren su proceso creativo a la contingencia de lo que el público ofrece o demanda, no hay guion posible. En otras ocasiones, el texto se memoriza para poder luego declamarlo con cierto espacio para la improvisación. Vamos a tratar de comprender la acción como un punto de encuentro abierto en el que todo influye. Incluso veremos un caso donde la performance comienza mucho tiempo antes de que el artista se presente como conferenciante y exponga entonces los resultados de su investigación. Con ello tratamos de crear un marco que se abre a la diversidad de prácticas y maneras de hacer que presenta nuestro objeto de estudio.

La conferencia performativa es un subgénero de la performance que encuentra su base en la conferencia. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, una conferencia es en primer término una exposición oral ante un público. Ésta se ofrece como una disertación sobre un tema determinado con un fin didáctico, es decir, busca la transmisión, la divulgación y la generación de un conocimiento específico en un campo concreto. Otra característica de la conferencia, para que esta tenga lugar, es que se ha de dar en un contexto de reunión. Un encuentro entre estudiosos en una materia y un público interesado. Cuando los estudiosos que exponen los resultados de su investigación se presentan ante la audiencia, lo hacen como autoridades intelectuales de una rama de la ciencia. Esta concepción de autoridad rara vez es cuestionada, se da por hecho que desde el momento en el que un individuo es invitado a una plataforma vinculada con la cultura, el estudio, la ilustración o la difusión, se está corroborando su validez como agente experto preparado para comunicar, explicar e instruir.

Esta es una visión estrictamente formal y académica que responde a un formato de distribución y acceso. Bajo la lente artística de los creadores que trabajan con performance, la conferencia como tal se pervierte, se hibrida, se modifica para establecer con ello una nueva configuración que sobrepasa el ámbito culto, letrado y correcto del investigador como eminencia. La conferencia se convierte en un escenario mixto, un laboratorio que mezcla el conocimiento, lo performativo y lo teatral. Un nuevo lenguaje que bebe de la dramaturgia del monólogo para exponer así posturas concretas, amplias o divergentes, que se apropian de todo lo relativo a la teoría, la crítica, la educación, la transmisión del saber, los métodos científicos, uniéndolo a campos, *a priori*,

contradictorios, como lo son la diversión, el entretenimiento y el espectáculo. En esta situación, tan pronto se puede dar información como contrainformación.

Como observamos, a partir de aquí, todo en la conferencia performativa está permitido. Todo puede ser dicho, mencionado y expresado. El propósito es generar un aparato subversivo, una aproximación a la investigación que rompe con las convenciones pedagógicas y universitarias para acercarlo a las formulaciones del arte. Fijémonos que el arte en este contexto, de pronto, se presenta como un medio de formación especializada. Pero no responde a una formación al uso. Al contrario, esta educación ahonda en la percepción tanto o más que en la comprensión. El propósito no es trasladarnos de vuelta al seminario, a la instrucción y al estar callados. En absoluto, la conferencia performativa hace uso de unos relatos híbridos que buscan estimular nuestra manera de advertir, notar y apreciar. Es por eso que emplea estrategias que se dirigen hacia muchos de nuestros sentidos para aprovechar la ocasión y colarnos algún mensaje. Digamos que estas propuestas no tratan tanto de explicar un asunto, como ayudan a pensar sobre él. A través de una exploración abierta y experimental, se ponen en relación y en crisis conceptos como imagen-texto o consenso-hechos, para abrir las exposiciones, los temas y los contenidos a otras posibilidades, a otros acercamientos, a una historia, y un modo de contarla, nunca antes concebida.

En las conferencias al uso, el conocimiento se transfiere desde una verticalidad, donde los emisores siempre están por encima de los receptores. Esto nos ha enseñado con mayor éxito que aprender puede ser muy aburrido, frente aquello sobre lo que justo nos pretendían dar lección. En parte, esto se debe al lenguaje técnico y la manera tediosa, poco apasionada, en la que se expone. Todo ello genera en el asistente cierta distancia. Como si lo complejo y lo sesudo no pudiesen ser expuestos con cierta gracia, implementando estrategias locutivas, de captación al oyente y seducción en el relato. Por eso se produce una sensación generalizada que se acerca a la idea de aburrimiento. En contra, desde el mundo de las artes, se erigen una serie de creadores que eliminan las fronteras entre praxis y teoría. A través del uso de la palabra y la voz, los artistas construyen un discurso, una narración en directo, que se convierte en una aproximación a un método de aprendizaje diferente. Un aprendizaje que disloca la concepción reglada para construir y compartir un proceso de investigación inusual. Los performers juegan, manipulan y subvierten el texto para ejecutarlo como una partitura donde el espectador puede visualizar las manifestaciones y decisiones de su labor productiva.

Esta manera de trabajar con el texto desde la conferencia performativa, Tim Etchells⁷³ (2017) la relaciona con dos autores, Antonin Artaud y Bertolt Brecht (Alemania, 1898-1956). En un breve análisis, Etchells, habla de que el texto en Artaud, desde una visión que afecta a lo teatral, se considera como un cuerpo pasado o muerto, por eso hay que trascenderlo para llevarlo a un presente incandescente. Artaud, padre del teatro de la crueldad,⁷⁴ lo expresa diciendo “No se trata de suprimir la palabra en el teatro; sino

73__ Incorporamos en el segundo capítulo, *Escribir como práctica artística*, una instalación suya, *Red Sky at Nigh* [Fig. 36].

74__ El teatro de la crueldad se caracteriza por disolver el texto dramático y la escena como representación para explorar, desde lo abyecto y lo grosero, donde el espectador se sitúa en el centro de la escena, otras maneras de hacer y de contar sobre los escenarios.

de modificar su posición” (Artaud, 2017, p. 96), para liberar a la realidad a una relación atroz y mágica, donde se apela al derecho a la imaginación. Para Artaud, “las palabras no quieren decirlo todo” (2017, p. 146), por su naturaleza y su carácter definido, se fijan una vez como si fuesen a durar para siempre, esto sólo hace que el pensamiento se paralice y detenga. En contra de esto, sólo cabe que se piensen otras maneras de abordar el discurso. Por su parte, Bertolt Brecht, también desde el teatro, considera que las artes vivas pueden contribuir a modificar el mundo. Anhela evitar el texto, percibiéndolo igualmente como un ente muerto y pasado, para ello le pide al actor que improvise. Así logra una situación tan genuina como ingenua. Un acontecimiento extraordinario que aleja al espectador de lo que está habituado y captura su atención. Es lo que Brecht denomina teatro épico.

En estas dos formas de disolver lo escrito percibimos cómo se pone el acento en el lenguaje y el cuerpo del intérprete/conferenciante. Al extrañar la lengua, o el modo en el que se presenta ante la audiencia, cobra especial relevancia la voz. Precisamente es la voz la generadora del discurso. Aquí entrevemos el habla como una temporalidad que es capaz de producir, ocupar y vivir un tiempo y un espacio, para conducir al espectador hacia una narración abierta. Pensemos que, en todo momento, la conferencia performativa contempla el terrero en el que se desenvuelve como un encuentro entre el artista y el público. Un encuentro que se da a modo de conversación. Una conversación cuyo objetivo es la producción de conocimiento, aunque este conocimiento sea un desconocimiento.

Para analizar y desarrollar este subapartado, nos ha servido de gran ayuda el proyecto expositivo *Conferencia Performativa: nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos* que impulsa el MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León) bajo la dirección y comisariado de Manuel Olveira entre finales de 2013 y principios de 2014.⁷⁵ Este proyecto se concibe como una exposición, un ciclo de conferencias performativas, una página web⁷⁶ y un programa de actividades complementarias que contemplan encuentros culinarios, un visionado de las últimas tendencias en recitales poéticos y un formato novedoso de revista-hablada. Vamos a detenernos un minuto en esta idea de revista-hablada. Esta es una colaboración entre MUSAC y ARTECONTEXTO,⁷⁷ una publicación periódica especializada en cultura y arte contemporáneo que, en la ocasión de participar en este acto, lleva 10 años de recorrido. Los primeros 8 años como revista con tirada en papel, y los dos últimos como revista digital. Este formato de revista hablada, a modo de programa radiofónico, se presenta bajo el título *ARTECONTEXTO en gira*, con la intención de formar tres números (o tres sesiones) donde los contenidos solo se transmiten de forma leída. En cada uno de estos números, expertos y periodistas de diferentes sectores son invitados a leer su aportación. Los profesiona-

75__ Específicamente durante los días 18, 19 y 20 de octubre de 2013 y el día 18 de enero de 2014.

76__ La página web es un completo archivo de todo lo que el proyecto supone. Cada una de las performances tiene una ficha resumida pero bastante acertada con la biografía del artista, la sinopsis de la propuesta, varias imágenes y un vídeo de la acción. Es más, se puede acceder a un texto crítico de Manuel Olveira, consultar el programa, las actividades paralelas, y los créditos de la muestra. La dirección es <http://conferenciaperformativa.org/> (consultado el día 18 de marzo de 2020).

77__ Se puede visitar su plataforma digital, que sigue muy activa en contenidos, en <https://artecontexto.com/> (consultado el día 18 de marzo de 2020).

les montan una edición repleta de puntos, con artículos, reseñas, noticias de actualidad, revisiones de trayectorias artísticas y recorridos de exposiciones. Mediante su lectura, establecen una relación directa, y en directo, con el público, aclaran dudas, contestan preguntas que difícilmente pueden ser resueltas desde el formato impreso o digital. Los contenidos sólo se exponen en este evento. Después no se pueden consultar por ninguna vía. Es un acto puramente vivencial. Hacemos hincapié en esta actividad porque nos resulta interesante, después de haber estudiado diversas estrategias donde la obra se produce al ser leída como un relato oral. Con ello se quiebra lo que se puede esperar de la prensa escrita (ser leída por el usuario de forma individual) para crear una lectura colectiva desde la voz de sus propios autores, difuminando fronteras, haciendo que el espectador pueda acceder al interior de la publicación de otros modos, activando su imaginación y su presencia.

Como se puede apreciar, *Conferencia Performativa: nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*, es una gran apuesta dentro de nuestro territorio nacional. Porque no solo se esfuerza por mostrar prácticas actuales en y fuera de nuestro país, sino porque además ese esfuerzo se vierte en una serie de herramientas de difusión útiles y accesibles. La publicación impresa del proyecto, como novedad, incluye textos de cada uno de los participantes.⁷⁸ A través de estos y las lecturas a las que nos conducen, nosotros nos hemos iniciado en esta práctica. Para desarrollar este subapartado, nos valdremos de algunos de ellos, muchos otros los omitiremos buscando referentes que se vinculan de mejor modo con nuestro hacer.

Hecho este apunte, analicemos la trayectoria de la conferencia performativa para hallar un compendio de artistas cuya práctica se desenvuelve normalmente, u ocasionalmente, dentro de los parámetros de esta rama de creación. Manuel Olveira (2014), en el texto de presentación del proyecto *Conferencia Performativa*, habla de esta como un fenómeno relativamente nuevo, aunque existen referentes históricos, desde la década de los años 60. En esta búsqueda detecta que el primer ejemplo de esta actividad se le atribuye a John Cage y su círculo. Allá en agosto de 1952, Cage organiza el que además también se considera el primer happening⁷⁹ en Black Mountain College (Carolina del Norte, EE.UU.). Por aquel entonces es docente de esta universidad, fundada en plena depresión económica con el objetivo de formar a estudiantes en una enseñanza integral de las artes. Este escenario interdisciplinar es propicio para que se dé *The Event*⁸⁰ (*El evento*). En el comedor del centro Cage orquesta una serie de actuaciones coreografiadas que incluyen distintas disciplinas, como la lectura de poesía, la pintura, la música, la danza, y las proyecciones de fotografías y películas. En ella participan M. C. Richards (EE.UU., 1916-1999), Charles Olson (EE.UU., 1910-1970), Nick Cernovich, David Tudor (EE.UU., 1926-1996), Merce Cunningham (EE.UU., 1919-2009) y Robert Rauschenberg (EE.UU., 1925-2008) –que en este momento es estudiante–. Cage guarda para sí el pa-

78__ Que son diecinueve: Fia Backström, Erick Beltrán y Bernardo Ortiz, Erik Bünger, Paco Cao, Carolina Caycedo, Elmgreen and Dragset, Chiara Fumai, Alistair Gentry, Loreto Martínez Troncoso, Javier Peñafiel, Falke Pisano, Francisco Ruiz de Infante, Rirkrit Tiravanija, Rafael Lamata y Jaime Vallaure, Isidoro Valcárcel Medina, Tris Vonna-Michell,

79__ Aunque el término no se acuña hasta el año 1958, cuando Allan Kaprow realiza su *The Legacy of Jackson Pollock* (*El legado de Jackson Pollock*).

80__ Esta pieza sin título orquestada por Cage también se la conoce bajo el nombre de *Theatre Piece no. 1* (*Pieza teatro n° 1*).

pel de maestro de ceremonias, o director de orquesta, para coordinar estos componentes que se dan de forma simultánea sin relación narrativa. Cage compone la pieza de forma que cada participante hace lo que ha escogido durante un intervalo de tiempo específico, dentro de ciertos parámetros. Con ello reluce que no existe un control preciso en la ejecución del conjunto, al contrario, aunque hay un claro propósito, en el propio proceso, el azar juega un papel decisivo. Al respecto dice John Cage (en McCall, p. 61):

Merce Cunningham había estado interesado durante mucho tiempo en los problemas de ensamblar hechos heterogéneos que pueden permanecer sin interrelaciones. Para el espectáculo de *Black Mountain*, mi idea había sido tratar los objetos circundantes, incluyendo las diferentes actividades de los artistas, como sonidos. Así que tuve que encontrar un camino para multiplicar esas "fuentes de sonido". (...) Y había leído a Artaud. Por lo tanto, decidimos dividir a la audiencia en cuatro triángulos cuyos picos se dirigirían hacia un centro vacío. Por lo tanto, se organizaron espacios libres en todas partes. Y no se suponía que la acción ocurriera en el centro, sino en todas partes alrededor de la audiencia, es decir, en las cuatro esquinas, en los huecos y también desde arriba.

Con todo ello trata de integrar audiencia y actuación. Los cuarenta y cinco minutos que dura la acción están marcados por la lectura que realiza Cage de su conferencia *Julliard lecture*, cuyo texto parte de la filosofía zen de Huang-Po (China) e incluye largos períodos de silencio. Esta lectura la ejecuta desde lo alto de unas escaleras de tijera. En los tiempos muertos se insertan y superponen entre sí el resto de elementos. Chicos vestidos de blanco sirven café a la audiencia. Desde otra escalera de tijera leen sus poemas M. C. Richards y Charles Olson. Tanto en el techo como en las paredes se proyecta un film en un extremo de la sala y diapositivas en el otro. Robert Rauschenberg, quien presenta sus *White Paintings* (1951) colgadas del techo en forma de cruz, manipula un antiguo gramófono donde suenan discos de Édith Piaf (Francia, 1915-1963). David Tudor toca notas improvisadas en un piano equipado con piezas de fieltro y madera entre las cuerdas. Merce Cunningham improvisa un baile en medio de todo este caos, mientras otros bailarines corren perseguidos por un perro. Cada intérprete ejecuta su parte de una partitura abierta, repleta de momentos de acción, inacción y silencio. Aunque pocos presenciaron este acontecimiento, las características de esta pieza influyen en movimientos posteriores como Fluxus, el minimalismo, el arte conceptual y la performance.

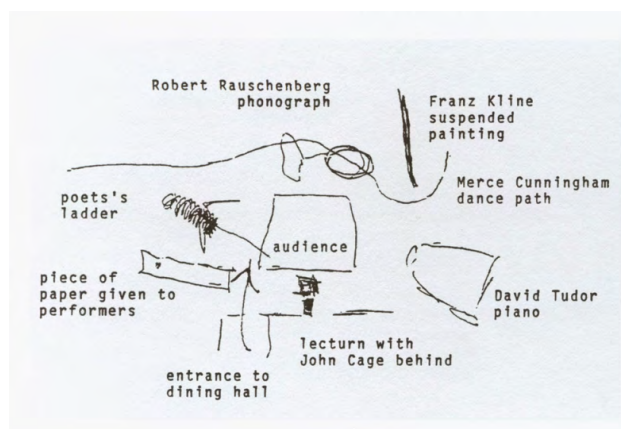


Fig. 256__ John Cage, *The Event*, 1952.

Partitura de la acción.

Este es un caso muy paradójico, puesto que, como ya hemos mentado, es el origen de otras disciplinas performáticas, como el happening o la conferencia performativa. Lo cierto es que Cage, en los años 50, convierte las conferencias que imparte en lo que denomina *events*. Estos son actos próximos a lo musical donde al compositor no le interesa el texto tanto como el acto presencial en sí mismo. A esta experimentación, del discurso leído u oral, la llama *lecture demonstration* (conferencia demostración). Precisamente en estas muestras hallamos, de una manera más clara, el inicio de la conferencia performativa, porque reduce la acción a una lectura, poniendo el énfasis en la simple exposición de un tema y manera de presentarlo.

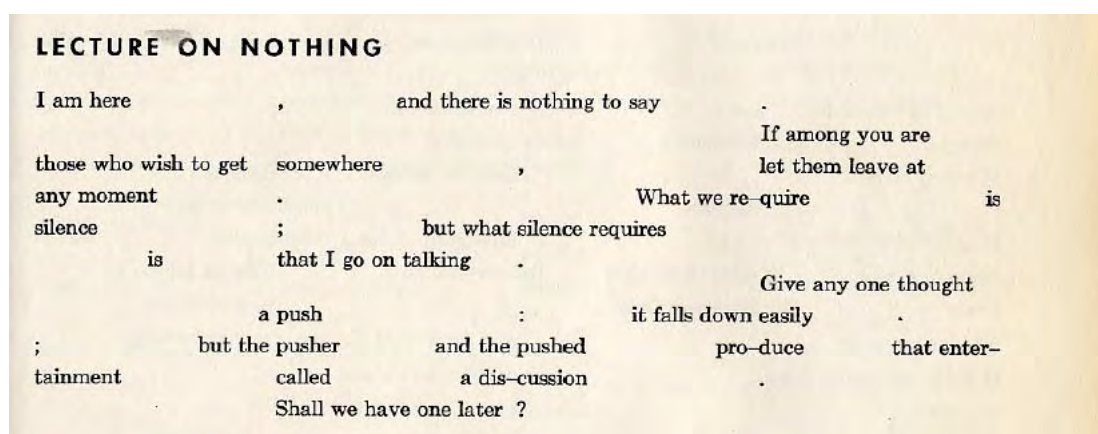


Fig. 257__ John Cage, *Lecture on nothing*, 1950. Partitura de la acción.

Por ejemplo, *Lecture on Nothing*⁸¹ (*Lectura sobre nada*, 1950) es una pieza anterior donde, igual que en *The Event*, en el escrito que prepara aparecen los sonidos vocálicos a emitir y los silencios que se han de guardar. La partitura se divide en cinco actos que contienen en total cuarenta y ocho partes, cada una con cuarenta y ocho compases. Cada estructura rítmica contiene doce renglones y cuatro compases por renglón. Se concibe para ser leída con normalidad, como quien habla, de izquierda a derecha, y no por columnas como se podría esperar. Lo importante aquí es respetar los intervalos de silencio, El ingenioso y provocador ensayo de Cage, es una escritura experimental que se convierte en una reflexión sobre la creación en sí misma. Para ello realiza una revisión de su propio hacer durante las décadas de 1930 y 1940. Su principal propósito es escribir desde las ideas, no sobre las ideas. En su conclusión, reconoce que todo el método que conoce sólo le viene cuando no está trabajando. Cuando comienza a trabajar, entonces sólo comprende que no sabe nada. Una vez más, Cage hace referencia a la filosofía zen y a su interés por la nada. Enfatiza en lo efímero, lo transitorio y la imposibilidad de la repetibilidad. Todo acontecimiento es singular, siendo lo singular una presencia frágil que desaparece en el mismo instante en que llega a existir.

81__ Project MUSE, una página que facilita recursos imprescindibles en los estudios de ciencias sociales, dispone de un enlace para consultar este *Lecture on Nothing* en <https://drjonesmusic.files.wordpress.com/2016/08/cage-j-lecture-on-nothing.pdf> (consultado el 20 de marzo de 2020).

De hecho, para finalizar su perorata,⁸² consiente que le hagan seis preguntas, solo seis, cuyas respuestas ya tiene previamente escritas, para responderlas independientemente de cuáles sean las formulaciones interrogativas. En esta disposición a ser preguntado después de dar una charla que contiene tanto como nada, Cage asume por completo el formato de la conferencia, aspecto que en *The Event* no queda tan marcado, por eso nos aventuramos a admitir, que probablemente nos encontremos, si no ante el primer caso de conferencia performativa con plena consciencia de sí, al menos sí, frente a uno de los primeros casos en la historia del arte.



Fig. 258__ Robert Morris, 21.3, 1964.

Influenciado por las *lecture demonstrations* de John Cage, Robert Morris realiza una pieza pionera, 21.3 (1964), que muestra en el Surplus Theatre de Nueva York. El extraño título hace referencia al código de una asignatura de historia del arte impartida en el Hunter College de Nueva York, universidad donde el escultor estudia y más tarde trabaja durante décadas. Morris se presenta frente a un atril con atributos de conferenciante académico. Viste con traje gris, corbata negra, camisa blanca y gafas. El *outfit* perfecto de un profesor universitario. Una vez se encuentra frente al público, recita un texto del historiador alemán Erwin Panofsky (Alemania-EE.UU., 1892-1968), *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art (Iconografía e ico-*

nología: introducción al estudio del arte del Renacimiento, 1939). Panofsky sienta base de su método iconológico, donde establece que hay tres niveles de significación dentro de la obra de arte: I La significación primaria o natural. II La significación secundaria o convencional. III La significación intrínseca o de contenido. La intención del artista norteamericano es desestabilizar esta regla y exponer una certera crítica a la pedagogía artística y la representación de los códigos del arte. Para ello lee el texto mientras se reproduce una grabación en cassette que el mismo artista había grabado con anterioridad. Cada detalle y gesto están planificados en una coreografía premeditada que, como en el caso de John Cage, aparece en la propia partitura. Es decir, los momentos en los que ha de beber agua, detenerse o quitarse las gafas, están prefigurados. Las dos fuentes, el sonido en vivo y el sonido diferido, en ocasiones se sincronizan, emitiendo un mensaje claro, y en muchas otras se ejecutan en diferentes tiempos, lo cual hace que las palabras se descompasen, produciendo una discordancia ininteligible entre la oratoria y el audio. Esta perturbación, impide que la audiencia extraiga el significado del discurso, contradiciendo el intento de sistematización propuesto por Panofsky desde su primer nivel de significación natural. Morris produce un deslizamiento hacia lo extraño, lo disonante, lo que resulta incómodo e inaprehensible.

82__ Nótese aquí que realizamos un guiño a la propia naturaleza del discurso que es irreverente, divertido, irritable, tratándolo con un toque de humor, como si, al hablar de nada, fuese un texto sin sustancia.

Otro gran maestro de la conferencia performativa ha sido Joseph Beuys (Alemania, 1921-1986). Sus últimas performances se convierten en conferencias-mítines donde expone sus opiniones sobre arte y sociedad. Se vale de su carisma como artista, pedagogo y político para expresar conceptos filosóficos fundamentales que buscan una fuerte concienciación social. Para Beuys, la revolución ha de tener lugar en el interior del individuo. Para que se produzca, es necesario que el ser humano sea libre. Sólo cuando esta libertad se alcanza, es posible generar algo original y nuevo, ser creativo, como emancipación de lo establecido, y hallar nuevos caminos en paz con el entorno, para sí poder afectar y variar el devenir de una época. Beuys percibe en el arte un medio perfecto para transmitir esta fuerza de renovación vital. Así es como funda el concepto ampliado de arte, como una fórmula básica del ser que todo lo transmuta. Y se interesa en la idea de escultura social, donde la materia de trabajo pasa a ser el público, un volumen dúctil, que a través de la educación es propicio al cambio. La sociedad, como cuerpo resultante de la suma de individuos, se concibe aquí como un proyecto escultórico. De este modo, aspira a trabajar de forma directa con las personas, para inculcarles un giro perceptivo sobre la situación en que viven. En esta ocasión veremos dos ejemplos de su trabajo en los cuales el encuentro con la audiencia tanto como la conversación sobre un tema, se convierten en las herramientas creativas que esgrime. En estas aproximaciones la lengua se erige como vehículo de comunicación y de metamorfosis. Al compartir un espacio, un tiempo y un hablar, las ideas se dirigen hacia un punto de encuentro didáctico. A Beuys, "Le interesaba el discurso como una forma perpetua de diálogo, un sistema dialéctico" que "busca nuevas conjugaciones, nuevas frases y nuevas formas de representar los deseos y las necesidades humanas, de manera vigorosa, productiva" (en Ribal i Simó, 2008, p. 28). De hecho, muchos consideran que toda su obra ha sido un discurso interminable.

En primer lugar, hablaremos de *Organisation für direkte Demokratie* (*Organización para una democracia directa*), obra que presenta en la Documenta 5 (1972), comisariada por Harald Szeemann (Suiza, 1923-2005). Esta es su tercera colaboración en Documenta. Durante 100 días, crea esculturas blandas. Cuando tiene visitantes discute con ellos sobre libertad y creatividad. Defiende la tesis de que la creatividad, como patrimonio del pueblo, es un capital con el que trabajar. Un valor intangible que puede representar las cosas físicas, mediante las cualidades metafóricas, simbólicas y espirituales de las materias y las formas. Es por eso que invita a los espectadores a realizar actividades creativas. Sin ningún guion preestablecido, mantiene estas conversaciones como práctica artística. Se muestra como profesor de la sociedad, rodeado de pizarras colgadas, una rosa fresca y una probeta⁸³ llena de agua. Simplemente deja que las cosas sucedan, defendiendo en todo momento su postura. Siempre abierto al coloquio. Para que nos hagamos una idea de cómo originan estas conversaciones, en un tablero mural de la sala aparece el mensaje (Stachelhaus, 1990, p. 126):



Fig. 259__ Joseph Beuys,
Organisation für direkte Demokratie, 1972.

83__ La probeta, de 33,5cm de alto, tiene el lema "Rosa para una democracia directa". Lo edita al año siguiente como múltiple.

Preparamos en el Norte del Rin-Westfalia un anhelo popular que se ocupa de un importante punto jurídico que debería ser elevado a ley mediante plebiscito. Nuestra propuesta: ¡Igualdad de derechos para el hombre y la mujer! Veinte años de gobierno de los partidos aún no han conseguido hacer realidad este deseo básico: reconocer como una profesión la labor de las amas de casa en el hogar. Colocar esta profesión en la misma categoría legal junto a otras profesiones y remunerarla con el salario de ama de casa. ¡¡¡Salario de ama de casa!!! ¡La auténtica libertad para las mujeres!

De esta forma apunta a una necesidad social. El reconocimiento de las labores domésticas y de cuidado como un trabajo no remunerado es tanto una reivindicación como un punto que sirve de primer contacto para poder comenzar a debatir sobre ideas, requerimientos y débitos. Beuys, como miembro activamente político y comprometido,⁸⁴ está acostumbrado a mantener discusiones sobre órdenes sociales humanos y visiones antropológicas del mundo. Su idea ampliada de arte consiste en repensar los conflictos sobre la tierra y sus posibles soluciones. Como ya hemos dicho, para él, una de las soluciones se encuentra en la creatividad, como ciencia que descansa en la libertad. En ella se origina un principio de resurrección. Es necesario formar a los sujetos bajo el amparo de lo creativo, porque les ofrece herramientas para imaginar futuros más amables. Porque abre puertas hacia un cambio de paradigma en común. Y para ello, Beuys se apoya simplemente en el hablar como parte de este arte social.

Mi camino pasó a través de la palabra [...] un arte que me ha conducido [...] a un concepto de lo plástico, que empieza en el hablar y en el pensar, que al hablar se aprende a formar conceptos, que pueden y podrán dar forma al sentimiento y a la voluntad. (Stachelhaus, 1990, p. 76).

En la palabra, en la manera en que la pregona y en la forma en que progresivamente adquiere relevancia en su hacer visual, reconoce su verdadera vocación. Y en la explicación entrevé una forma de arte (en Ribal i Simó, 2008, p. 25).

Cinco años después, en la Documenta VI (1977), presenta, en la misma línea, *100 Tage Freien Internationalen Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung* (100 días de la Universidad internacional libre para creatividad e investigación interdisciplinaria FIU). Un lugar de encuentro que sobrepasa las fronteras de la Documenta. En esta ocasión, Beuys se preocupa por el conflicto del Norte de Irlanda. Una vez se informa de la cultura irlandesa, establece contacto con los norteamericanos, para obtener *feedback*. Se producen entonces múltiples actos culturales en las ciudades del Norte de Irlanda que posteriormente se reproducen en otras ciuda-

84__ El 22 de junio de 1967 funda el Partido Alemán de Estudiantes. Se llama así porque cada ser humano es un estudiante cuya formación nunca cesa. El partido se crea como respuesta a la muerte de un estudiante en Berlín, Benno Ohneson, quien muere a tiros en una manifestación de protesta contra la visita del Sah de Persia. Ante la actividad altamente política de Beuys, el director de la Kunstakademie Düsseldorf, donde por entonces da clases, prohíbe las asambleas con fines políticos. Las tensiones con la institución provocan que poco tiempo después cambie de nombre, de Partido Alemán de Estudiantes a Fluxus Zona Oeste. En contrapartida, debido al interés que despierta en los más jóvenes, sus clases pasan de 18 a 49 alumnos inscritos.

des de Italia y Reino Unido. En Kassel, en una habitación del Museum Friedricianum, se encuentra la *FIU* atravesada por un tubo gigantesco de plexiglás que mantiene en movimiento continuo litros y litros de miel gracias a dos motores. A esta instalación la llama *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (*Bomba de miel en el lugar de trabajo*, 1977). Este flujo recorre tres pisos del edificio, del sótano a la habitación en la que se halla la *FIU*, y simboliza el movimiento entre el mundo del arte y el de las ideas. Precisamente en este espacio, Beuys reitera lo que hizo en la anterior Documenta, un lugar de encuentro para debatir, pero en esta ocasión con un propósito más enfocado, llena la sala de conferencias e intervenciones teóricas sobre arte durante 100 días.



Fig. 260__ Joseph Beuys,
*100 Tage Freien Internationalen Hochschule für Kreativität
und Interdisziplinäre Forschung*, 1977.



Fig. 261__ Joseph Beuys,
Honigpumpe am Arbeitsplatz, 1977.

Estos primeros ejemplos nos sirven para ver cómo en el caso de John Cage y Robert Morris el texto, como partitura cerrada con todo tipo de acotaciones, no sólo las que tienen que ver con la textualidad sino también con la gestualidad, con el acto corpóreo de enunciar, pronunciar, marca el desarrollo de la acción. Si bien es cierto que en ambos casos hay un cierto grado de codificación e interrupción en el discurso (los silencios en Cage y el solapamiento en Morris), en Morris comprobamos que su planificación pretende la absoluta desintegración del discurso. En oposición a los dos, Joseph Beuys trabaja con un esquema mucho más abierto, donde cada intervención se improvisa en función de sus ideas y la disposición verbal que tiene para defenderlas. Es más, si los dos primeros conciben la conferencia performativa como un discurso enunciado desde la distancia, donde el espectador no tiene posibilidad de intervenir,⁸⁵ Beuys requiere del espectador para poder producir la obra. Sin su participación, la acción no se produce. Él solo se presenta como mediador para interponer unas ideas frente a otras, dispuesto a discutir con quien acuda, situándose respecto al otro en una posición de iguales.

85__ Recordemos que en *Lecture on Nothing*, John Cage prepara las respuestas que va a dar, dando como resultado esta acción una respuesta no vinculada a la pregunta.

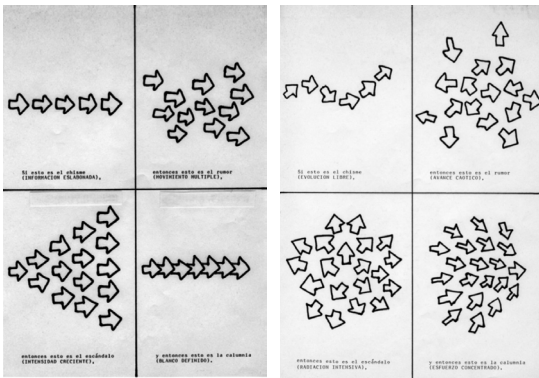


Fig. 262__ Ulises Carrión, *Gossip, Scandal and Good Manners*, 1981. Diagramas.

Más avanzados en el tiempo, nos gustaría reseñar el trabajo de Ulises Carrión (México-Ámsterdam, 1941-1989). Carrión es un creador que parte del mundo de la escritura para trasladar esta a su representación visual. Acaba convirtiéndose en un escritor que no escribe libros, escribe textos. Cuando a mediados de los 60 inicia sus incursiones en el mundo de la performance, concibe la misma de una forma que amplía el rango de acción de la palabra como acto del cuerpo. Sus disertaciones teóricas y prácticas giran en torno al lenguaje y la estructura, donde siempre busca un lector participativo. Justo estas ideas las proyecta en sus acciones para, mediante estrategias culturales, en el contexto artístico, hallar una participación colectiva que sirva a su vez de análisis sobre los circuitos de significación

cultural (Carrillo, 2016, p. 69). Este es precisamente el caso de *Gossip, Scandal and Good Manners*⁸⁶ (*Cotilleo, escándalo y buenas maneras*), una conferencia performativa que tiene lugar en la Universidad de Ámsterdam el 25 de abril de 1981. De forma previa, implica a una docena personas de la ciudad, amigos y allegados, para que lancen rumores sobre su persona, como objeto de falsedades y maledicencias. Su propósito es analizar su circulación y difusión para exponer los resultados en una conferencia que parodia la comunicación académica. El día señalado, en la Universidad de Ámsterdam, se presenta con veintisiete páginas mecanografiadas. Las lee mientras se proyectan diapositivas con dibujos diacrámicos, palabras claves, breves textos, esquemas de flechas dibujadas, imágenes de portadas de libros, fotogramas de películas y los retratos de los participantes. Carrión se esfuerza en explicar las diferencias que detecta entre chisme, rumor, cotilleo y calumnia. Con ello no pretende presentar el chisme como arte, sino, de modo irónico y crítico, ostenta el arte como chisme. Y la comunicación verbal como medio de transformación del arte. Aunque el proyecto se pudiese considerar un fracaso, porque apenas se movieron los rumores, tan solo prueba los hábitos de comportamiento de la sociedad holandesa. Carrión afirma que si el acto se hubiese acometido en México el resultado hubiera sido otro bien distinto.

A nosotros, más allá de las categorías de fallo y acierto, nos resulta interesante señalar cómo el artista trabaja de forma previa el contexto para demostrar, o revelar, el día de la exposición, el juego al cual ha sometido al público, comprendiendo la experiencia de la conferencia como un espacio abierto cuyos límites no se circunscriben a la duración de la charla, sino que se pueden extender de forma anterior o posterior incluso. Evidentemente, esta confesión puede incomodar al asistente, que puede sentirse traicionado, sin embargo, a la vez, lo involucra, lo apela directamente.

86__ El proyecto se formaliza en tres formatos: una documentación impresa, una conferencia pública y una grabación en estudio. La primera aportación se lleva a cabo en 1978 cuando se hace cargo de la publicación del número 7 de la revista *Ephemer* (número totalmente escrito por él con caligrafía a dos columnas por página). En ella cita una larga secuencia de hechos y confidencias sobre su círculo de amigos, conocidos y vecinos, convirtiendo la edición en algo así como una revista del corazón, con noticias sin importancia, indiscretas y maledicentes. La última aportación es un vídeo de 45 minutos en el que intervienen Ulises Carrión y Martha Hawley como interlocutores y Flávio Pons, Ronal Wigman y Daniel Brum como actores.

Otro curioso caso internacional de conferencia performativa lo hallamos en *Revolver*, una pieza del mexicano Pablo Helguera (México, 1971) que se realiza en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía el 18 de junio de 2009. En ella, Helguera lee un texto palindrómico, uno de los textos más largos escritos en castellano hasta la fecha, mientras Beatriz Helguera-Snow interpreta unas obras a piano de Josef Matthias Hauer (Austria, 1883-1959), Robert Starer (Austria-EE.UU., 1924-2001), y Witold Lutoslawski (Varsovia, 1913-1994), tocadas al derecho y al revés. Dada la naturaleza extraordinaria de este escrito, lo recogemos:

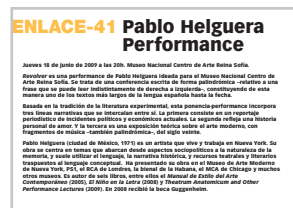


Fig. 263__ Pablo Helguera, *Revolver*, 2009. Invitación.

Acuda caro: hallé hoyos. Ya hay nata, paré tesoro: mi visión, oh celoso, lo cortó. Eres oro, malcriada para mí, rala es la cosa. Oso, Roma, amé ópera, horror... ora, con él así, solos, yo soy ese loco. Podar tele sé; ese día me asomé. Va Lada, le habla, aséase. Poeta. Ah, cala, tala, rapo, no ceso. Ya, por oval, seno bajó—dale cetro. Ser odioso, idos acá. Sé amar dominó, pero lavadora, le sé arar aro. Haré una mora, di a canal. ¿Yo leí "crac"? Esa oda rato lo coló. La oda basada crea, con ropa, lo seta suave. Átame, mala. ¿Viola parir o mori? De podar no hora es. A papaya de ida, nana, loro ese oído, o lo yerro colado a la rapada y da timada casa. O lama la tipa casaca—red Nevada—y osó matar tío. Oré, ni da elogio, ni te lama. Oír a idea cayó, sé: vamos a avatar: rese cera, pala o Káiser. El carro para. Hará cara, parece plato. Tocan. Ése adulas, sané. "Pásele." Papá ata mesa y odas a pasado das, a pasado. La mata: cae la bolsa, sea, era dar o daré: La USA caer, ser ir o morir es. O dará Tebas o cocaína y eso veo: capo agotado. Oír Aro: helada arte les erro: cartel asa, amo la ruda oda, era rato, sé: no son Sadam: a ese llanero allí toca para allá velo: sor toro da tamales. A esa otra hoy oro di, vemos ayer. Ara, dan allá. Mirad: Europa colosal a alud a rosa muere, sé a vida, asaré somera, Hoy es ese día para el arte, les oyó, arte les (se) hará modernos. Da de desamar, ese sal Obama, ese país nadará a la deriva, y...

A ir el agotar teratoma, sal, batalla anuda, le temo: Irak ario sé así: mar árabe bese a Cairo. Memoria caése beba, rara misa es o Irak a río mete la duna. Allá tablas a mota retrato, galería. Ya viré. Dala, arad, ansia pese, ama bolas ese. Rama, sed, edad, son redomará Hesse letra oyó, se, letra lea, rapa a id ese sé yo, haremos eras a diva. Ese reuma sor, adula Alá solo capo rueda, rima llana daré. Rey, asomé vid oro yo, harto aseas. El a matador otros olé, valla ara, pacotilla o renal le sé amadas, no sones o tarreado. A dura loma asa letra, corre, sé letra, dale horario o da toga, opaco Evo sé. Ya ni a coco sabe, tarado. Ser ir o morir es, rea casual era dorada, rea es. As, loba, le acata mal. Odas a pasado das, a pasado. Ya se mata a papeles. Apenas saluda ese naco total. Pecera para cara. ¿Hará porra? Cleresía koala parece ser. Rata va, asoma, ¿ves? O ya cae diario, a maletín óigole. A dinero oí, tratamos. O ya da vender a casa, capital a malo. Asa cada mitad. Ya da para la oda, lo corre; yo lo odio. Ese oro, lana nadie da ya, Papá. Sé aro honrado: pedir o morir a palo. IVA lame, mata. Eva usa té sola por no caer cada sábado a lo loco —lo tarado—a secar cielo y lana caída. Roma, nuera, hora rara es. El aro da valor epónimo, drama es acaso dios oído. Resorte celado jabón es. Lavo ropa, yo seco, no para la talacha. Ateo pesa. Esa alba helada la vemos a Ema. Id. Ese, ese letrado poco le sé, yo soy solo si sale no caro. Rorro, haré poema amoroso. Aso cal, sea la rima rapada. Ir clamor o seré otro coloso lechón. Oí, sí vi moros, éter a patán ya hay. Soy, oh ella, hora caduca.⁸⁷

87__ Extraído de la página web del artista: <http://pablohelguera.net/2009/06/revolver-2009/> (consultado el 28 de noviembre de 2018).

Nótese que el centro del texto es la sílaba “mem”, perteneciente a la palabra “memoria”, que se encuentra en el segundo renglón del segundo párrafo. Este es un notable juego donde el sentido del texto no es tan relevante como la posibilidad de su lectura en ambas direcciones.

Recapitulemos, hemos visto el modo en el que los artistas trabajan dentro de la conferencia performativa con una partitura cerrada, en la cual apuntan no sólo los silencios, sino también los gestos y movimientos que han de leer y acometer. Luego hemos revisado el modo en que se aborda al público. Ya sea a través de una charla improvisada con un tema abierto, o preparando la ponencia con anterioridad, con el objetivo de que la propuesta llegue a los oídos de la audiencia sin que esta lo sepa. Con Pablo Helguera vemos un caso más, que se podría unir al subapartado anterior, de llamativos modos de trabajar el texto.

Si todos los casos que hemos visto hasta el momento tratan de artistas internacionales, cabe destacar la señalada labor que han realizado los artistas españoles dentro del ámbito nacional. Por ejemplo, un gran exponente del arte de la protoperformance y la conferencia es Ramón Gómez de la Serna (España-Argentina, 1888-1963). Llega a dar conferencias subido a un elefante, colgado de un trapecio. Una de sus conferencias más conocidas es la de la maleta, en la que provoca fallos eléctricos, ilumina con una vela, y cuando vuelve la luz, se come la vela.

Si Ramón Gómez de la Serna inaugura en nuestro país, un modo de hacer, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer se presentan como referentes absolutos en este ámbito. Empecemos con Isidoro Valcárcel Medina. Tras su participación en los *Encuentros de Pamplona* (1972) decide dejar de producir objetos por dos motivos. El primero, porque destruyen la intervención escultórica realizada con mecanotubos que había instalado en la calle. El segundo, porque desea dejar en entredicho el modelo institucional del arte, evidenciando sus nociones y convenciones. Este punto de inflexión le conduce a una serie de prácticas transdisciplinares donde apenas hay soportes, casi todo es acción. Este es un giro hacia lo conceptual que desmaterializa la obra de arte para hallar su centro en la interrelación vida-arte. Se aleja por tanto de los aspectos comerciales para profundizar en la experiencia en directo, sin posibilidad de repetición. Sus acciones, testimonio de lo mínimo, reposan en la presencia de lo simple, lo ingenuo y lo intrascendente, escondiendo en su seno una gran provocación. Su actitud es crítica y combativa, pero siempre ofreciendo una alternativa que se presenta con humor e ironía. Esto perfila una trayectoria con un profundo sentido político de la resistencia. Por eso no es extraño encontrar ejemplos de conferencia performativa en su trabajo. La palabra, como sustancia inmaterial, en muchas ocasiones se convierte en el principal medio de expresión que utiliza. Es oportuno reflejar aquí una serie de propuestas donde no sólo cuestiona el formato de conferencia, sino que intenta desgranar el propio discurso y el mensaje que lanza.

Vemos un primer ejemplo en la exposición colectiva *Fuera de formato*⁸⁸ (1983), donde

88__ *Fuera de Formato* tuvo lugar en el Centro Cultural de la Villa de Madrid entre febrero y marzo de 1983. Comisariada por Teresa Camps, Concha Jerez y Nacho Criado, participaron Isidoro Valcárcel Medina, Francesc Abad, Ángel Bados,

Isidoro Valcárcel Medina realiza la performance *Coloquio-conferencia*. Prepara el espacio con sillas y un estrado. Se sitúa justo encima de la plataforma. Sin tratar ningún tema, directamente invita al público a que expongan aquello que desean comentar. De esta manera, como apunta el título, el artista invierte el orden habitual entre conferencia y coloquio. Para Valcárcel Medina, jamás se ha de presuponer que el que imparte la conferencia ha de saber más que el oyente, ni que este último ha de tener una actitud pasiva. Al contrario, se preocupa por comenzar por los conocimientos e inquietudes de una audiencia que se queda en *shock* ante la propuesta. Pasados los primeros minutos, los presentes manifiestan sus opiniones y sus preguntas. Tras un tiempo prudencial, el necesario para recabar información y poder trabajar, el performer da por concluido el coloquio e inicia una conferencia que versa sobre exactamente lo tratado anteriormente. Así no sólo disuelve la fórmula esperada, sino que atiende a las peticiones de la audiencia, destinando sus energías para dirigirse allí donde existen intereses y temores. Evidentemente, en todo ello, demuestra un gran poder de improvisación.



Fig. 264__
Isidoro Valcárcel Medina,
Coloquio-conferencia, 1983.

Por otro lado, en su publicación *3 ó 4 conferencias* (2002), Valcárcel Medina recoge las transcripciones de tres⁸⁹ conferencias performativas realizadas en la segunda mitad de los años 90. En estos ejemplos se atisban tres aproximaciones totalmente diferentes. En todas, el murciano se recrea en el lenguaje. En una de ellas, realiza una exposición donde los contenidos, mediados por un juego de roles, se muestran complejos pero accesibles. En otra, elabora una puntualización del tiempo como espacio necesario para organizar los mensajes. Y en la última, el contenido se encripta hasta el punto que sólo es accesible para una parte muy reducida del público –si es que hay alguien que lo entienda–. A nosotros nos interesa este viaje de lo inteligible hacia lo ininteligible, implícito en las tres (o cuatro) propuestas, por eso variamos el orden cronológico⁹⁰ de las mismas para favorecer esta lectura.

Comenzamos, por tanto, por la última conferencia, titulada en la publicación como *Utopías*.⁹¹ Esta acción se ejecuta el 9 de abril de 1999 en el Canal de Isabel II (Madrid) como parte de las *VI Jornadas de estudio de la imagen*. El público está frente a una plataforma que dispone de una gran mesa y cuatro sillas. El performer accede al espacio por uno de los pasillos del público –el izquierdo–, leyendo un texto en voz alta. Sube a la

Eugènia Balcells, Nacho Criado, Leopoldo Emperador, Albert Girós, Eulàlia Grau, Concha Jerez, José Ramón Morquillas, Antoni Muntadas, David Nebreda, Pere Noguera, Carles Pazos, Joan Rabascall, Àngels Ribé, Francesc Torres, Jaume Xifra y ZAJ.

89__ El juego que establece en el título se debe a que dos de las conferencias trabajan con el mismo texto, aunque en distinto idioma. Pese a que se puede comprender que, en esencia, ambas son la misma performance, se produce una diferenciación al no dar exactamente el mismo resultado. Lo extraordinario en este caso es que la conferencia en cuestión se ofrece en morse. Probablemente a la gran mayoría de los asistentes les dé igual si esta está en alemán o castellano –los idiomas usados en cada una de ellas–, pues comprenden exactamente lo mismo, nada.

90__ En una ordenación sincrónica, la publicación recoge en primer lugar los textos de *Puntualizaciones poéticas* (1995); en segundo lugar, la escritura en morse, en alemán y castellano, de una acción sin título (1997); y en tercer lugar, *Utopías* (1999).

91__ A diferencia del nombre que recoge el capítulo de la edición, en el texto de la propia conferencia, el artista presenta la acción bajo el título de *Creatividad versus utopía* (Valcárcel Medina, 2002, p. 155).

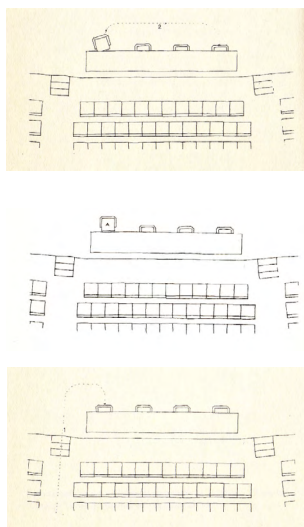


Fig. 265a, 265b y 265c__
Isidoro Valcárcel Medina,
Utopías, 1999.

tribuna y se sienta en unas sillas u otras, formalizando un discurso que ronda la utopía y la creatividad. Según cambia de asientos, también cambia de puntos de vista, sin dejar de hablar en los tránsitos que realiza al desplazarse de una silla a otra. Su discurso leído no parece seguir un orden prefigurado, aunque sí tiene un claro interés, vagar de una posición a otra para enfatizar en unos temas u otros. Las sillas figuran aquí como un lugar disponible para las ideas. Valcárcel Medina asegura que se ve obligado a leer porque sus ideas se hallan en movimiento. “Así que, leo. Me traigo el problema desde otro lugar, pero no me traigo otro problema” (Valcárcel Medina, 2002, p. 119), aclara en un momento dado. Con esta estrategia, el espectador es incapaz de adelantarse a lo que va a acontecer física y textualmente. Así como no puede prever el siguiente movimiento, tampoco puede predecir el siguiente concepto. La disertación enunciada en torno a la utopía no resulta sencilla, aunque sí logra atrapar a la audiencia, por su original manera de abordarla. Es un viaje intelectual que se inicia en la epistemología de la palabra, para luego tocar lo prematuro, el ejemplo, la creatividad, el artista y lo extemporáneo. Relaciona todas estas ideas entre sí en una exposición algo barroca. Hacia el final deduce que creador no es ni debe considerarse un ser utópico. Mucho menos un utopista.

Para él, el artista es un pensador del presente que apunta a cambios que pueden yacer en el seno ideal de la utopía. Así como empieza la charla, se levanta de la silla y sale de la sala, concluyendo, su andanza y su discurso, justo al salir.

Como apuntamos antes, en esta acción se visualiza el modo en el que, según el punto de vista, el asunto puede cobrar distintas formas, puede ser afrontado desde diferentes prismas, aunque en este caso, el conjunto produce un único resultado. No obstante, nos interesa enfatizar aquí cómo Valcárcel Medina trabaja con el tiempo de exposición. No pierde ningún segundo mientras está frente al público. Concibe el desplazamiento como cuerpo de la acción, por eso no hay ninguna interrupción, al contrario, se esfuerza en mantener vivo el *speech*, pese a que cambia de ubicación. Se percibe en ello que el tiempo de acción, desde que aparece hasta que se marcha, es un *continuum*, y como tiempo de exposición lo llena sin descanso.⁹²

La siguiente conferencia, *Puntualizaciones poéticas* es una acción acometida el 23 de marzo de 1995 en la Iglesia de San Esteban (Murcia). Forma parte del *Ciclo Acción y Palabra* organizado por Mestizo. Esta ponencia trata sobre qué es poesía y cómo ser poeta. ¿Qué ocurre cuando se lee un poema sin comas?, se pregunta el artista. Su respuesta es que se vería obligado a ponerle comas al papel. Justo lo que emprende en esta acción. Según habla, transcribe en una hoja de papel, de 79x56cm, los tiempos. Estos los señala a través de los signos de puntuación como marcadores temporales de la partitura de cualquier texto. Aunque el tiempo se reproduce sobre el papel, no hace la palabra, eso supone que el público asistente esté tan atento a lo que dice como a lo que hace. Cuando Valcárcel Medina pone múltiples ejemplos de poemas y autores, complica el ejercicio. Para él, el poeta no es alguien especial, ha de cruzar la calle como

92__ Es necesario señalar aquí que nosotros comprendemos que todo tiempo de entrada, salida o pausa es tiempo de acción. Valcárcel Medina solo apunta a ello llenándolo de contenido sin tener por qué.

los demás, no ha de saberse poeta, porque nunca ha de tener la pretensión de serlo. La audiencia sigue estas consideraciones sin perder el hilo que señala al lugar y al tiempo. 3 o cuatro conferencias ofrece una lectura partida.⁹³ En la página izquierda se recoge, en orden, una copia de las hojas en las que el artista marca durante la performance las puntuaciones del texto que va pronunciado. En la página derecha se muestra el texto⁹⁴ exento de signos de entonación y de puntuación. Para reconstruir el texto y su sentido hace falta leer ambas páginas simultáneamente. Con todo ello, el artista pretende “puntualizar qué es poesía” (Valcárcel Medina, 2002, p. 47). Poniendo en valor la importancia del tiempo en la lectura, en el hablar y en el asimilar.

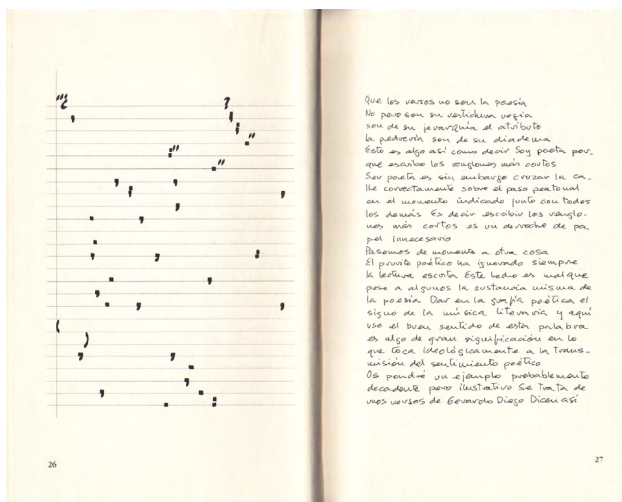


Fig. 266__ Isidoro Valcárcel Medina, *Puntualizaciones poéticas*, 1995.

Finalizamos el análisis de este libro con las últimas dos conferencias (o quizás una), que no disponen de título. Entre ellas se suceden tan solo cinco días. Se trata del mismo texto en dos lenguas. El primero se lleva a cabo en morse en alemán en el ciclo de *Poesie bleue* en la Blauer Saal (Zurich) el 15 de octubre de 1997. El segundo se reproduce en morse en castellano en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 20 de octubre de 1997. Aquí el significado directo resulta difícil desentrañarlo si no se conoce el código. Incluso en la transcripción de esta publicación, el mismo se presenta como representación sígnica del morse.

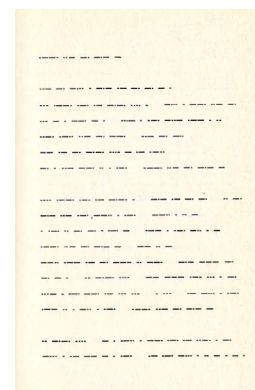


Fig. 267__ Isidoro Valcárcel Medina, *Sin título*, 1997.

En los tres casos Valcárcel Medina descompone el texto. Lo hace desde el punto de vista, desde la acentuación del tiempo en el discurso escribiéndolo sin requerir texto escrito (dentro de la acción) y desde la fragmentación de tiempo y texto en la escritura (dentro de la publicación), y desde la codificación.

93__ Esta lectura partida la hemos visto en *Écrits* (2017) de Dora García, sólo que ella separaba texto y apunte en publicaciones distintas.

94__ Que el texto se presente de forma íntegra en este libro se debe a que la acción queda registrada en cinta magneto-fónica y hace posible la recuperación y la transcripción de la oratoria.

Si en los dos primeros casos se reconoce sus intenciones y el mensaje llega, aunque so meta al mismo a una serie de dificultades o interrupciones, en el último caso el mensaje se opaca para ser lenguaje no descifrado, aunque sí descifrable. Esta experimentación en torno a la veladura del texto se produce de una forma más evidente en *El discurso sigue su curso* (1993), una acción que desarrolla en las calles de Granada. El artista detiene a distintas personas para preguntarles si quieren escuchar lo que les desea leer. Al primer transeúnte que acepta le lee durante un minuto. Para y busca a otro. Continúa el texto justo en el punto donde lo deja. Y así sucesivamente, hasta completar el discurso. Veinticinco personas en total le escuchan. Cada una de ellas accede a una de las partes, sin embargo, nadie escucha el total del discurso. Pese a que esta acción no se ajusta al escenario académico-artístico de la conferencia performativa, no se puede negar que el artista trabaja con esta disciplina. Es más, nos apunta a las tantas posibilidades desde las que se puede abarcar. Llegue el discurso o no.

A continuación, volvemos a una de las pioneras de la performance en España, Esther Ferrer. En esta ocasión nos vamos a enfocar en lo que Ferrer denomina *performance-lectura*⁹⁵ (Rassel y Viallespesa, 2017, p. 76), para realizar el viaje inverso iniciado con Isidoro Valcárcel Medina. Es decir, nos enfocamos en lo aparentemente ininteligible para dirigirnos hacia una ponencia de carácter más convencional. Hemos de pensar que Ferrer pone el foco en la materialidad y maleabilidad del lenguaje. Lo cual hace que sus acciones sean ricas y variadas en relación al mismo.

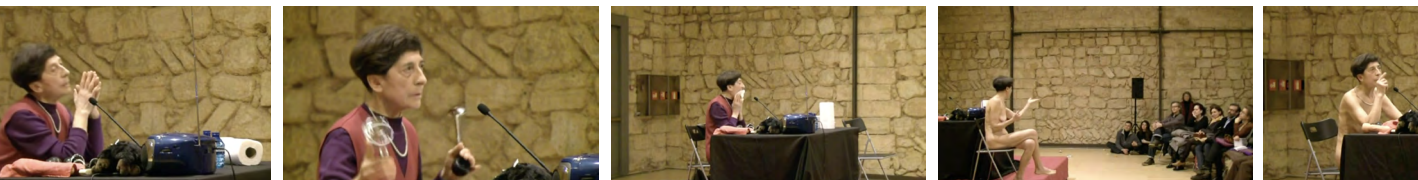


Fig. 268a, 268b, 268c 268d y 268e__ Esther Ferrer, *El arte de la performance: teoría y práctica*, Es Baluard, Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, Mallorca, 2012.

El primer ejemplo es *El arte de la performance: teoría y práctica*⁹⁶ (2009-2012), una conferencia performativa donde bien podríamos interpretar que se inventa una lengua o hace modificaciones de una lengua. Parece mover la boca sin hablar. No se escucha nada salvo elementos relacionados con la performance. Es decir, la palabra "performance" sí se pronuncia, es más, se convierte en una clave que se repite articulándose con las preposiciones "sobre", "para", "en", o con disciplinas o categorías, como "videoperformance", "radioperformance". En sí, el objeto de la acción no es el lenguaje sino la performance. Y teoriza sobre ella, no desde el habla, sino desde la acción.

95__ Claramente influenciada por el término inglés *performance-lecture*.

96__ La ha activado en 2009 en el *Performance Saga Festival*, Arsenic, Centre d'art contemporain (Lausana, Suiza); en 2011 en el *Festival für Aktionskunst I*, Schalachthaus Theater Bern (Berna, Suiza); el 26 de enero de 2012 en la exposición individual que le dedica Es Baluard (Palma de Mallorca), *Esther Ferrer. En cuatro movimientos*, que tiene lugar del 28 de enero de 2012 al 3 de junio de 2012; y el 4 de mayo de 2013 en el Museo Guggenheim de Bilbao. Es Baluard nos permite visualizar un extracto de la acción en: <https://vimeo.com/61516168> (consultado el 25 de noviembre de 2019).

Con ello pretende cuestionar lo que es la performance, su naturaleza, su metodología, y los conceptos que entran en juego. "Habla y hace, hace y habla. Teoriza y practica, practica y teoriza, y comienza de nuevo. Pero no se repite nunca".⁹⁷ En definitiva, la artista realiza preguntas sobre lo que es la performance. Y si una performance es una conferencia o una conferencia es una performance. El público en seguida conecta con esta exposición que parte de lo absurdo para crear un instante lleno de contenido crítico hacia el propio medio.



Fig. 269a, 269b y 269c__ Esther Ferrer, *Performance*, 2016.

El segundo ejemplo que vamos a estudiar es *Perfomance*,⁹⁸ una acción que desarrolla el 26 de noviembre de 2016 en Museo de Bellas Artes de Bilbao. Al inicio, Ferrer explica que va a plantear treinta y dos preguntas para que el público las conteste a continuación. No se detiene en su lectura para permitir que se contesten una a una. Las preguntas hacen referencia a cuestiones sobre feminismo, diversidad sexual y género, poniendo el dedo en la llaga sobre una revisión histórica que pone en tela de juicio el heteropatriarcado y lo heteronormativo. En este contexto, las preguntas se transforman en un revulsivo, una piedra que se lanza para que el público la devuelva al expresar sus ideas. En este sentido, esta acción se vincula estrechamente con *Coloquio-conferencia* de Isidoro Valcárcel Medina, salvo que su objetivo no es dar luego una charla. Al contrario, Ferrer adopta el papel de mediadora para reconducir las intervenciones, generar nuevas preguntas o contrastar las respuestas con sus valoraciones personales. Sin embargo, en ningún momento desea recuperar el foco de atención. La pieza tiene dos propósitos claros. En primer lugar, que se hable en un ambiente público de estos temas no superados, para generar debate o crear consenso, para corroborar qué aspectos están superados y cuáles aún hay que trabajar en profundidad a un nivel social. Y así contrastar la opinión pública en relación al papel de la mujer en la educación, la cultura, la ciencia, el hogar, la vida. En segundo lugar, disloca la verticalidad de la ponencia para que sea el público quien hable sin tener ella apenas protagonismo. Con todo ello pretende observar cuáles son los temas que la audiencia responde, cuáles les preocupa. No es anecdótico que al comenzar se pregunte si esta es una performance o una discusión, porque, a fin de cuentas, estima que aún hay mucho que debatir, partiendo por si aquello que se ha vendido como normal es acaso normal.

97__ En <http://angelsbarcelona.com/en/artists/esther-ferrer/projects/el-arte-de-la-performance-teoria-y-practica-performance/330> (consultado el 7 de julio de 2020).

98__ Se puede visualizar en <https://youtube.com/watch?v=ybl4qbwDa7I> (consultado el 22 de noviembre de 2019).



Fig. 270__ Aimar Pérez Galí, *Sudando el discurso*, AnticTeatre, Barcelona, 2016.

En la línea de la experimentación lingüística que inician Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer, hallamos otro destacado ejemplo más próximo a nuestros días. Aimar Pérez Galí (Barcelona, 1982), a partir de sus estudios en danza, se cuestiona, ¿pueden hablar los bailarines? *Sudando el discurso* (2013) es su respuesta. Una pieza en la que baila mientras desarrolla una disertación hablada en el cual defiende la hipótesis del bailarín como sujeto de subalternidad. Según nos expone Pérez Galí, a lo largo de la historia el bailarín se ha concebido como un cuerpo-máquina que se ha fetichizado hasta convertirlo en un objeto

mudo. En este contexto, los que observan desde fuera son quienes teorizan, analizan y conceptualizan el discurso del bailarín, reduciendo éste a la figura de intérprete. No le dan la oportunidad de expresarse de otro modo. Pérez Galí se cuestiona cómo se produce este proceso. Se remite a sus años de formación, cuando se topa por primera vez con la carencia de un texto académico legitimado. Mientras las asignaturas teóricas se enfocan exclusivamente al cuerpo anatómico, él se preocupa por la teoría. Sin embargo, le dicen que primero baile y luego piense. Pero acaso, ¿bailar no es pensar? El movimiento es el texto del bailarín. La danza es su lenguaje. Todo baile construye un discurso en sí mismo. Entonces, ¿qué le falta al bailarín? Tomar la voz. Pero no como un ejercicio en escena, sino como acción política. “Tener voz es tener capacidad política para decidir” (Pérez Galí, p. 179). Esta lo emancipa del discurso opresor que lo ha enmudecido. Para mostrar en su sudar el seno de su pensamiento.

Esta aproximación nos recuerda que el discurso puede enfocarse desde distintas disciplinas. Que todo lenguaje es válido a la hora de pronunciarse y transmitir conocimiento. Si bien es cierto que en esta pieza recurre a la voz para que el mensaje que quiere transmitir llegue. Una voz que dentro del programa *Conferencia performativa* del MUSAC aparece en la garganta de otro, pero en otras ocasiones, como en *GetxoArte 2016*, es el propio Pérez Galí quien danza y pronuncia el texto, sudando doblemente el discurso.

Esto nos recuerda cuando el coreógrafo iconoclasta Jérôme Bel (Francia, 1965) es invitado por Brigitte Lefèvre (Francia, 1944), entonces directora del Ballet de la Ópera Nacional de París, a realizar una pieza con sus bailarines. Después de dos años acudiendo a los espectáculos de la compañía, presenta *Véronique Doisneau*⁹⁹ (2004). El título toma el nombre de una bailarina del cuerpo de baile. Bel huye de destacar el trabajo de grandes estrellas, prefiere acudir a la honestidad de alguien que puede pasar desapercibida. Al comienzo de la pieza, Doisneau aparece con un micrófono inalámbrico de mejilla, sin maquillaje, vestida de entrenamiento, cargada con un tutú, una punta de ballet y una botella de agua. Se sitúa en mitad de la escena y empieza a hablar. Se presenta brevemente. “Yo me llamo Véronique Doisneau, estoy casada y tengo dos

99__ Se puede ver en <https://youtube.com/watch?v=OluWY5PlnFs> (consultado el 27 de marzo de 2020).

hijos de 6 y 12 años. Tengo cuarenta y dos años y me retiraré en ocho días. Esta noche, es mi último espectáculo en la Ópera de París".¹⁰⁰ A partir de ahí, comienza un monólogo en el cual relata su vida. Nos dice quiénes son sus coreógrafos preferidos, cuál es su salario, cuáles son las grandes alegrías de su profesión y también las grandes frustraciones. Nos cuenta las dolencias, las veces que ha estado a punto de abandonar la carrera, así como lo que siente al mantener una misma postura durante un tiempo prolongado, o cómo le hubiese gustado adoptar un rol masculino sobre el escenario. Combina la narración con fragmentos de las obras en las que ha participado, acompañando sus movimientos con un tarareo en los recuerdos felices. Durante 30 minutos, la intérprete realiza una exposición sincera, sensible, llena de verdad. Su persona cobra un halo magnético. Este es un retrato en el que Bel desgrana lo que significa ser bailarina.

Las dos piezas tratan, desde distintas perspectivas del mundo de la danza, abordar sus problemáticas a modo de conferencia performativa, donde la voz no solapa el movimiento, sólo conduce el discurso. Mientras Jérôme Bel trata de acercarnos a la realidad de la bailarina mediante la revisión personal de su trayectoria completa, Aimar Pérez Galí trata de teorizar sobre el movimiento y la danza.

Todos los ejemplos aquí expuestos, nos ayudan a confeccionar un marco sobre los acercamientos, tratamientos y prácticas dentro del mundo de la conferencia performativa.

Hemos comprobado que con este formato los creadores investigan en torno a la producción discursiva y artística a partir de visiones expansivas. Sus límites son difíciles de identificar. Nuestra intención no es tanto comprender cuáles son esos límites, como recoger el amplio espectro de trabajos que se desarrollan bajo esta premisa creativa. Concluimos que, a través de la elección de unos temas combativos, contemporáneos y actuales, los artistas, desde posicionamientos y metodologías distintas –muchas de ellas tienen que ver con la divulgación, la presentación, la concienciación, el activismo o la educación– se valen de esta disciplina para desplegar una reflexión sobre un amplio campo de temas, incluido el propio arte. Aquí el valor no se concentra de forma exclusiva en la información que generan, sino en la exploración artística y visual que inician en los modos de presentación y en cómo se comportan con el público, cómo se dirigen a él, hasta llegar incluso a la interacción. Lo que el artista se propone con la conferencia performativa es apelar a la audiencia de forma directa. Ser un revulsivo que se preocupa por cómo se están absorbiendo los contenidos. Para ello ahondan en nuestro mundo y se aventuran a anunciar otros.¹⁰¹ Esta disciplina híbrida, compleja y entretenida es atravesada por la investigación científica y las artes vivas. En la que todo puede ser dicho y aún tiene mucho por decir.



Fig. 271a, 271b, 271c y 271d__
Jérôme Bel,
Véronique Doisneau, 2004.

100__ Extraído de <http://jeromebel.fr/index.php?p=2&lg=2&s=8&ctid=2&cid=150> (consultado el 23 de marzo de 2020).

101__ Llegar a la utopía sin ser utopistas, que diría Isidoro Valcárcel Medina.

8.4 La apropiación

Hasta ahora hemos hecho un repaso en torno a la importancia de la lectura, qué es leer y la figura del lector, revisando cómo los artistas han generado textos para ser leídos por el espectador o por ellos mismos, incidiendo en la conferencia performativa como disciplina artística donde la exposición de la lectura cobra una especial relevancia. *El lector*, la obra que nos disponemos a analizar, presentada en el congreso *Acción Spring(t) II Congreso de Arte de Acción*, recoge la exposición de una materia performativa apropiándose precisamente de todo lo que ocurre en el congreso anterior, para, a partir de sus resultados, reformular una pieza en diálogo con sus antecedentes. Este estudio contextual nos sirve para ubicar nuestra práctica actual. Nos podríamos dirigir a él como si fuese una revisión y análisis de lo acaecido con anterioridad, pero cuando rescatamos unos aspectos conceptuales y formales, nos adueñamos de ellos y los convertimos en algo nuestro, estamos manifestando un especial interés no solo por la cita,¹⁰² sino también por la apropiación. A partir de la substracción, la absorción, la ocupación y el apoderamiento, realizamos en este apartado un breve análisis sobre esta estrategia creativa para, a continuación, ver algunos casos en los que los artistas se apropian de los textos de otros para hacer una lectura personal desde un posicionamiento artístico.

La apropiación se vincula a la multiplicidad de referentes. Es una cita completa o fragmentada que se introduce en un discurso que rompe con la imagen como cuerpo absoluto, insólito y original. De ahí que se repita o descomponga. Con esto nos referimos a que en ocasiones la apropiación puede ser un adueñamiento completo de algo anterior, y en otras consiste en una recombinação de muchas fracciones que pueden hacer referencia a objetos, materiales o técnicas que o bien proceden de la historia del arte y de la cultura popular, o bien no provienen del contexto artístico. En cualquier caso, la referencia hacia algo anterior, ya sea obra artística u objeto, ya se altere o no, se hace con la intención de producir una nueva pieza, siempre en diálogo con el original. Esta nueva producción habla tanto del referente como de las intenciones que le llevan, en el momento actual, a fijarse en él. Las intenciones pueden consistir en poner en valor o en desarrollar un posicionamiento crítico al respecto.

La semilla del apropiacionismo en las vanguardias se retrotrae a principios del siglo XX cuando los cubistas Pablo Picasso y Georges Braque (Francia, 1882-1963) no sólo introducen recortes de periódicos en sus bodegones, sino que además incluyen materiales de la vida cotidiana, justo aquellos que retratan en sus pinturas. Cuando Picasso en 1912 pinta *La Nature morte à la chaise canée (Naturaleza muerta con silla trenzada)* [Fig. 228], añade un trozo de hule para ocupar el lugar que destina al mismo, ahorrándose su representación, además de rodear el lienzo con cuerda de cáñamo sustituyendo el marco. Estos fragmentos prefabricados que extrae del afuera del contexto artístico y del medio de la pintura, se insertan en la obra como un retazo de realidad. El pintor prefiere esta inserción al engaño visual que pueda lograr con el

102__ Recordamos que sobre la cita abordamos un apartado en el capítulo anterior, *La fiesta no es para todos*, 7.5 *La cita, una estrategia de apropiación textual*, p. 325.

óleo. Hablar de lo real valiéndose de la exposición del objeto en sí. En esta estrategia vemos un antecedente de los *ready made*.

Tan solo un año después, Marcel Duchamp¹⁰³ realiza en su estudio de París *Roue de bicyclette* (*Rueda de bicicleta*, 1913), una pieza en la que incrusta una rueda de bicicleta invertida sobre la base de un taburete de madera. La pieza inaugura una nueva manera de hacer. El *ready made*, también llamado objeto encontrado u *objet trouvé* (en francés), saca los objetos de la vida para mostrarlos en la esfera del arte en un traslado de significados por acción y voluntad del artista. El objeto puede enseñarse sin modificación alguna, o por el contrario se puede alterar, generando un nuevo sentido no vinculado con su utilidad primigenia. Aunque esta pieza no se valora bajo los fundamentos del *ready made* hasta que cuatro años más tarde Duchamp presenta el que se considera el primer *ready made* de la historia, *Fountain*¹⁰⁴ (*Fuente*, 1917). *Fountain* consiste en un urinario firmado bajo el seudónimo, R. Mutt. La pieza se presenta para participar en la exposición colectiva que organiza la Society of Independent Artists of New York en The Gran Central Palace de dicha ciudad. El urinario no tiene nada de especial, ni es original ni es único. Tan solo es un producto comercial que, mediante el artificio de una firma, para más *inri*, desconocida, cambia de forma significativa los valores culturales vinculados a la representación y sus temas. Por primera vez, un objeto no artístico consigue la categoría de arte por su recontextualización. Justo esto es lo que el dadaísta desea señalar, revisando las ideas de antiarte, y la falta de respeto por los valores y convenciones sociales y morales. Con el objetivo, repetimos, dadaísta, de destruir todo lo que se conoce como arte.

A partir de entonces, la apropiación de objetos e imágenes se convierte en una práctica habitual del arte de vanguardia. Mientras Robert Rauschenberg realiza en los años 50 *combines* (combinaciones) que consisten en collages tridimensionales de objetos y técnicas tradicionales como la pintura, la fotografía y la serigrafía, Jasper Johns (EE.UU., 1930) emplea imágenes simbólicas como la bandera de Estados Unidos. A finales de los años 50 y principios de los 60, los artistas pop se adueñan de imágenes comerciales e iconos de la cultura de masas empleando técnicas industriales de reproducción para



Fig. 272__ Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917.



Fig. 273__ Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1959.

103__ Recordamos que de Duchamp hemos hablado en el capítulo *La fiesta no es para todos*, apartado 7.2 *La exclusión*, p. 300. También abordamos su figura, relacionada con este mismo tema, en el próximo capítulo, *Narciso*, apartado 9.2. *El apropiacionismo. Del tableau vivant a la escultura viviente*, como figura fundamental para su desarrollo. Por último, aparece en el capítulo *J'en ai un de pas assez*, en el apartado 10.2 *Dejar de hacer, Bartleby y la improductividad*, p. 571 para tratar el dejar de pintar como un gesto teñido de indiferencia.

104__ Diversas teorías señalan que la autoría de esta pieza no pertenece a Duchamp, sino a su amiga la baronesa, y también dadaísta, Elsa von Freytag-Loringhoven (Polonia-Francia, 1874-1927). Artista que trabaja con objetos encontrados incluso antes que él. Nos vemos obligados a reflejar aquí esta hipótesis, sin realizar valoraciones personales al respecto. En ella advertimos que, de ser cierta, el apropiacionismo de Duchamp no se dirige hacia el objeto, sino hacia la obra.

hablar de un arte impersonal e inexpresivo con el fin de aproximarse al consumo. De ahí que se interesen por la publicidad, la ilustración, el diseño, el cómic, la prensa, el cine y la televisión. Y se alejen de la subjetividad del artista.

A finales de los años 70, Douglas Crimp (EE.UU., 1944-2019) organiza una exposición que rompe con la modernidad e inicia la posmodernidad teórico-citacionista, o, en otras palabras, el origen del movimiento apropiacionista. En *Pictures (Imágenes, 1977)*, colectiva que abre sus puertas en la galería non-profit Artists Space (Nueva York), los artistas¹⁰⁵ muestran trabajos elaborados con medios fotomecánicos que tienen como tema las imágenes apropiadas o simuladas, generando un tenso diálogo de significaciones. En el catálogo de la muestra, Crimp escribe: "imaginar ('picture') como verbo, puede referirse tanto a un proceso mental como a la creación de un objeto estético." (en Guasch, 2005, p. 341). Hemos de recordar que "picture" hace referencia a la imagen, sea cual sea su naturaleza o disciplina. Lo que Crimp pretende defender es el análisis que realizan los artistas a partir de las imágenes que han influido a lo largo de la historia. Este análisis conduce a la re-presentación, estrategia ineludible para comprender el contenido y la condición de esa imagen en el presente. De ahí que los creadores experimenten un retorno a lo teatral, re-visitando y re-produciendo lo anterior en una escenificación que se blande como crítica a la escultura minimalista.

Douglas Crimp ahonda en estas ideas en el artículo que publica en la revista *October* (número 15, invierno de 1980), *The Photographic Activity of Postmodernism*. Desde una visión posmoderna, defiende que la fotografía es la única alternativa a la pintura en el marco de la posmodernidad. Para ello parte del texto de Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, 1935)*, para señalar que la pintura se halla anclada a los conceptos tradicionales de originalidad y autenticidad, mientras que la fotografía, con poco más de cien años de historia, es capaz de superar las representaciones basadas en el concepto de aura. Precisamente en esta deslocalización del original y la originalidad es donde el autor entiende que se puede dar la representación. Y precisamente en esta, se visualiza un reflejo del mundo. Cabe mencionar que Crimp comprende el mundo como representación.

De este modo, Douglas Crimp inaugura un interés por aquellos artistas que emprenden un movimiento citacionista, valiéndose principalmente de la fotografía. En esta línea, siguiendo los preceptos fijados en su estudio sobre la posmodernidad, Craig Owens (EE.UU., 1950-1990) estima que la figura del momento, la principal herramienta que emplean los creadores, es la alegoría. Owens considera que los artistas, en su apropiación, confiscan las imágenes. No las inventan. Lo que les atrae de ellas es su eco para, mediante su manipulación, vaciarlas de su resonancia y su significación y atribuirles

105__ Participan Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherri Levine, Robert Longo y Philip Smith. Como apunta Anna Maria Guasch (2005, p. 341-342), la gran mayoría de estos artistas se educan en la California Institute of the Arts (CalArts, Los Angeles) institución que combina artes visuales y artes vinculadas al espectáculo, como lo son la danza, el teatro, el cine, el vídeo). Su formación cuenta con estudios feministas y de género, así como discursos teóricos que anhelan instruir a un artista socialmente activo. Sus profesores son importantes personalidades vinculadas al feminismo, como Judy Chicago y Miriam Shapiro, al happening y a fluxus, como es el caso de Allan Kaprow, o al arte conceptual, como Michael Asher y John Baldessari.

luego otras que las opacan, como fragmentos o ruinas incompletas aún por descifrar. En este ejercicio, apunta que el significado alegórico suplanta a uno anterior. Le añade otro significado desplazando su sentido original. En una acción en la que se lee un texto a través de otro, sin importar lo fragmentaria, lo intermitente o lo caótica que pueda ser su relación. De esta forma, el paradigma de toda creación alegórica es el palimpsesto. La apropiación genera “imágenes a través de la reproducción de otras imágenes”, añade (en Brea, 2007, p. 95). Es esta una repetición diferida, que no inventa las imágenes, sino que las confisca. (Guasch, 2005, p. 346). Reclama lo culturalmente significativo para realizar una interpretación contemporánea.

Precisamente siguiendo la idea de Craig Owens, José Luis Brea, más de veinte años después, en *Noli me legere* (2007), realiza un análisis sobre la alegoría como recurso retórico de toda creación posmoderna.¹⁰⁶ Una de las conclusiones a las que llega, es que toda obra (y texto) habla de una obra (y texto) anterior (2007, p. 106). En toda creación es imposible no establecer un diálogo abierto con todo el bagaje visual y conceptual de lo que ya se ha producido. En un análisis más profundo, Brea detecta tres estrategias con las que trabajan los artistas contemporáneos. La condensación, el desplazamiento y la suspensión.

La condensación hace referencia a la acumulación, la seriación y la yuxtaposición de imaginarios y objetos. La suspensión¹⁰⁷ conduce a la negación, la reducción y la interrupción. Aquí nos interesa precisamente el desplazamiento como símil de la apropiación. El desplazamiento implica una equivalencia, donde un objeto es extraído y recolocado en otro espacio enunciativo, dando por tanto un nuevo objeto. Aunque este objeto puede ser también una fotografía, un fragmento, un elemento discursivo (ya haga referencia a la idea, a la literal oralidad de una alocución, o al texto escrito), o a una re-lectura o re-escritura de obras *site specific*. Esta es una repetición que implica un deslizamiento de sus sentidos, lo que Brea denomina una duplicación diferida para hablar de la fotografía. Pero no olvidemos que también es el lugar del *ready made* y el *objet trouvé*.

Como si nos dijese que ya lo importante no es crear, sino trabajar en el *remake* (en Guasch, 2005, p. 379). Idea esta de Germano Celant (Italia, 1940-2020). Desde una perspectiva analítica e irónica, cada imagen y procedimiento pasa a ser un *espejo* del mismo procedimiento e imagen. Celant concibe el mundo como algo ya filmado y fotografiado, como una época sometida a procesos de reproducción. Proponemos aquí hacer una revisión del apropiacionismo de los años 70 a través de las figuras de Richard Prince (EE.UU., 1949) y Sherrie Levine. Por ejemplo, Prince, en *Untitled. (Cowboys)* (*Sin título [Vaqueros]*, 1986) se apropia de una serie de anuncios publicitarios de la conocida marca de tabacos Marlboro, en un proceso de deconstrucción de la identidad arquetípica norteamericana, haciendo un análisis de la representación del varón que cruza la naturaleza en soledad o acompañado por otro hombre, como pionero que se aventura hacia un territorio vasto y desconocido, domesticando con su valentía el más gélido

106__ Nos extendemos con mayor detalle en la revisión del concepto de alegoría que José Luis Brea desarrolla con *Noli me legere* en el capítulo *J'en ai un de pas assez*, subapartado *La suspensión como estrategia contemporánea*, página X. También nos referimos a sus ideas a lo largo del capítulo *Narciso*.

107__ Aquí nos remitimos al pie de página anterior, especialmente al capítulo 10, *J'en ai un de pas assez*, subapartado *La suspensión como estrategia contemporánea*, página 598.



Fig. 274__ Richard Prince, *Untitled. (Cowboys)*, 1986.

invierno, el más caluroso desierto. Nada se le resiste a este lobo solitario, ni nada requiere para que su vida cobre sentido. Esta visión desvirtuada del macho, como exponente de la libertad, el lujo y los placeres mundanos, captura poderosamente la atención de Prince cuando trabaja en la editorial *Time-Life*. Re-fotografía las imágenes reduciendo su contenido al vaquero y sus alrededores, eludiendo cualquier alusión a la tipografía del cartel. Al respecto, el diario del MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) recoge:

Al suspender, aunque sea momentáneamente, la subordinación de la imagen a la marca, el artista libera todo su potencial sugestivo e imaginario, que era anteriormente eclipsado por la omnipresencia del significado único y coercitivo de Marlboro [...] Escapando de su función publicitaria normal, las imágenes de Prince experimentan una suerte de emancipación semántica.¹⁰⁸

Cuando Prince es demandado por el autor de la imagen original, los tribunales dictaminan a su favor, reconociendo que su imagen y contenido es otra. Lo que transforma la manera de comprender y contemplar el arte, potenciando la idea sobre el resultado formal.

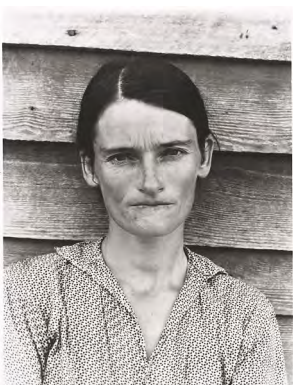


Fig. 275__ Sherrie Levine, *After Walker Evan 4*, 1981.

A diferencia de Prince, Sherrie Levine (EE.UU., 1947) va un paso más allá. No solo desafía la idea de originalidad, sino que lo hace atendiendo a cuestiones que tienen que ver con el poder, con el género, la creatividad y el consumismo. Dirige su mirada hacia las fuentes artísticas que sirven al mundo de relato histórico con una visión renovadora, con un uso claramente crítico y social. De ahí que se atreva a re-fotografiar imágenes completas, ya de por sí consideradas y aceptadas como obras de arte. Sin embargo, su interés va más allá de la imagen, la intención revolucionaria de Levine es apropiarse de un amplio espectro de obras realizadas por hombres,¹⁰⁹ para subvertir la autoridad masculina que la historia le ha impuesto como mujer artista, y solventar la evidente desventaja de no tener la posibilidad de identificarse con otras mujeres artistas que desarrollasen su actividad antes que ella. Cuando re-fotografía estas piezas, se las apropia como acto feminista. De pronto, el trabajo de estos hombres está, en última instancia, firmado por una mujer. Para fotografiarlas,

108__ Consultado en <https://malba.org.ar/los-cowboys-de-richard-prince/?v=diario> (consultado el 23 de marzo de 2020).

109__ Entre los que destacamos Walker Evans (EE.UU., 1903-1975), Alexander Rodchenko (Rusia, 1891-1956), Edward Weston (EE.UU., 1886-1958).

emplea libros y catálogos de arte. Esto produce que en sus fotos se pueda considerar que hay tres autores: el autor de la imagen original, el fotógrafo de la fotografía que se publica en un libro, y la misma Levine. Con la distancia temporal, convierte su *fotografía falsa* en un objeto nuevo.

Quizás esta lectura reivindicativa y feminista queda opacada por el acto apropiacionista en sí. Entendemos este como un gran inconveniente. E intuimos que probablemente es lo que conduce al artista estadounidense Michael Mandiberg (EE.UU., 1977) a su proyecto *AfterSherrieLevine.com/AfterWalkerEvans.com*¹¹⁰ (2001). Mandiberg abre una página web donde el usuario puede descargarse, en muy buena calidad, las imágenes que la fotógrafa tomó de Walker Evans. Este es un ejercicio donde el creador pretende ir más allá de lo que fue Levine, y democratizar la fotografía con el propósito de que cualquier persona pueda poseer la imagen con un simple *click*. Con ello, explota la noción de propiedad, distanciándose de la práctica de Felix Gonzalez-Torres, quien distribuye sus obras de forma gratuita, a través de montones de caramelos o pilas de impresiones que el espectador se puede llevar a casa. La principal incongruencia de esta estrategia que disemina la pieza entre la audiencia es que, a fin de cuentas, un documento de autenticidad determina la pertenencia de la obra a una institución o a un coleccionista. Aunque el espectador conserve físicamente algún objeto exhibido en una muestra, no será poseedor de la pieza como idea, sino del elemento. Por eso, Mandiberg da la oportunidad de que el usuario, además, se pueda descargar un certificado que avale la posesión de la imagen.¹¹¹

Entendemos aquí que Mandiberg establece un juego de espejos, donde el apropiacionismo se mira en el apropiacionismo. Sin embargo, intuimos una falta de comprensión en profundidad del trabajo de Levine, al quedarse en la formalidad y evidenciar la copia omitiendo cualquier referencia a valor conceptual de las obras. Tal vez, adelantándose a este inconveniente, Sherrie Levine, tras su serie *After...*¹¹² (*Según...*), copia la obra de artistas masculinos del s. XX cambiando algún elemento, el color, la técnica, el formato o la composición, para devolverlas luego al mundo con tintes femeninos. También usa el grabado como soporte, para eludir el concepto de pieza única u original.

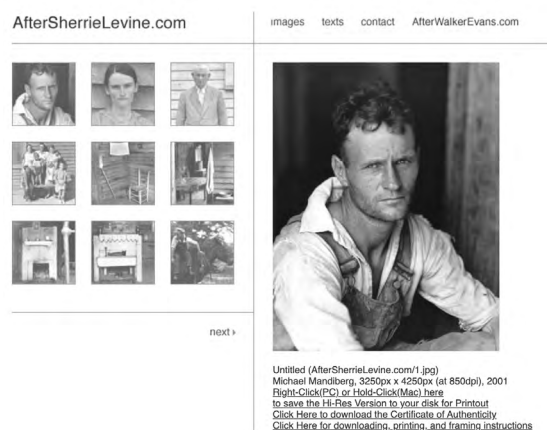


Fig. 276__ Michael Mandiberg, *AfterSherrieLevine.com/AfterWalkerEvans.com*, 2001. Web.

110__ Se puede visitar en los dominios <http://aftersherrielevine.com/contact.html> o <http://afterwalkerevans.com/> (consultado el 24 de marzo de 2020).

111__ Aunque nos resulte interesante su propuesta, nosotros no necesariamente estamos de acuerdo con esta concepción de la posesión material de la obra. Comprendemos sus intenciones de democratizar un arte que peca de elitismo y exclusividad, pero apreciamos que no entiende la obra de un artista conceptual como Felix Gonzalez-Torres. En cuya producción, en sí la obra no es la imagen impresa, que se agota a lo largo del día, lo es la acción de consumir la pila de fotografías tanto como la "inaprensibilidad" de la imagen.

112__ Tengamos en cuenta que esta serie de re-fotografías Levine las titula "After..." y el nombre del autor, como por ejemplo, *After Alexander Rodchenko* (*Según Alexander Rodchenko*, 1984).

Cabría mencionar aquí nuevamente el trabajo de Barbara Kruger¹¹³ o el de tantos otros artistas como Cindy Sherman (EE.UU., 1954), Jeff Koons, Dara Birnbaum (EE.UU., 1946) u otros que han explorado la apropiación a partir de esta práctica donde el préstamo se convierte en un diálogo directo con lo producido hasta el momento pero traído a nuestros días, a un nuevo contexto y una nueva mirada que le ofrece a la obra, como alegoría, capas y capas de significado que no se acumulan, sino que se alteran con el transcurso del tiempo, para hallar nuevos sentidos que siempre estuvieron allí y no fuimos capaces de ver, o perder otros que estimábamos que durarían para siempre y los años los ahogaron en el olvido.

A partir de la cita, el préstamo, el *ready made*, el homenaje, el guiño, ya sea desde la combinación de distintos elementos o la absorción completa, ya sea sin alterar el original, o modificándolo vistosamente, los artistas entran en discusión y revisión con su pasado, más inmediato o lejano, con la intención de sacar a la luz nuevos discursos vinculados a su ahora, a todos aquellos aspectos de la sociedad de su siglo. Dando como resultado obras que se hallan entre la re-significación y la re-presentación artística.

113__ Analizamos el trabajo de Barbara Kruger en el subapartado 8.3.1 *La obra para leer* de este mismo capítulo.

8.4.1 Apropiarse del texto

Como una de las aportaciones características del apropiacionismo observamos que la apropiación del texto es en sí misma una deriva que marca el arte contemporáneo. Ya hemos visto ejemplos en los que Joseph Kosuth a partir del empleo del diccionario, Barbara Kruger mediante una revisión feminista de la publicidad y la política, y Jenny Holzer¹¹⁴ con su empleo de frases como titulares insertados en edificios y letreros luminosos. Todos ellos se han valido del texto ajeno para re-contextualizar y operar con nuevos sentidos.

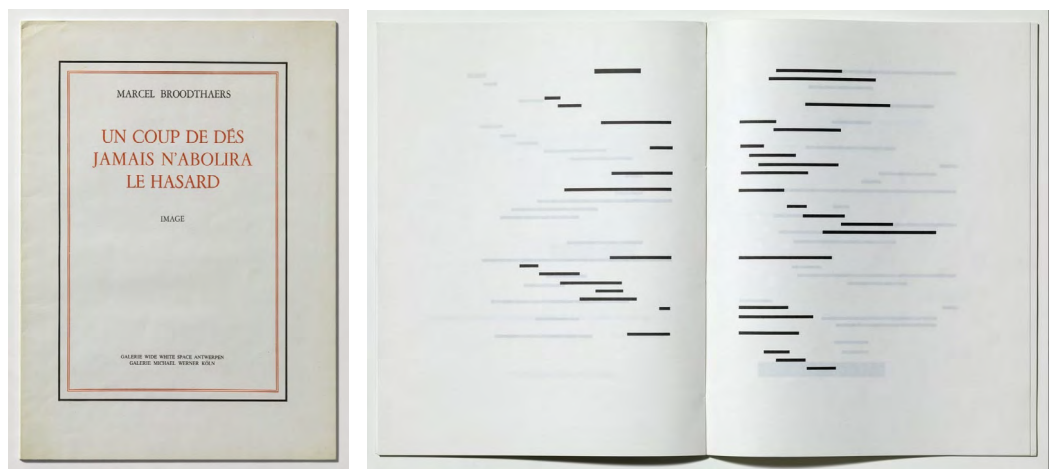


Fig. 277a y 277b__ Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1969.

Portada y páginas interiores.

Pero en este agenciamiento del texto, también es importante el libro. Ya en 1969, con *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Marcel Broodthaers reproduce la famosa obra homónima de Stéphane Mallarmé. En la portada de la edición original de Mallarmé producida en 1914, sustituye el nombre de "Mallarmé" por el suyo, y la palabra "poème" (poema) por "image" (imagen). En el interior, tacha con gruesas franjas negras todas las palabras para que los espacios reluzcan en las páginas mallarmeanas. Los blancos asumen su importancia prometida, anulando el texto, convirtiéndolo en simples tachones negros, manchas de tinta donde antes hubo palabras. Saca tres versiones distintas de esta pieza de 32 páginas. Una impresa en papel corriente, con 300 ejemplares; otra en papel Holland mecanográfico transparente, con 90 ejemplares; y una última, en papel japonés, con 10 ejemplares.¹¹⁵ Aquí se materializan dos aspectos. En primer lugar, cómo Broodthaers se apodera de lo más relevante de esta obra de Mallarmé, es decir, del silencio. Por eso elimina toda referencia al texto, aunque su ritmo y su distribución quedan patentes en el tachón. En segundo lugar, se apropia al completo de la obra, omitiendo toda referencia a su autor original. Este desplazamiento también lo realiza en

114__ Todos ellos autores abordados en el subapartado 8.3.1 *La obra para leer* de este mismo capítulo.

115__ Uno de los ejemplares se lo regaló a Magritte.

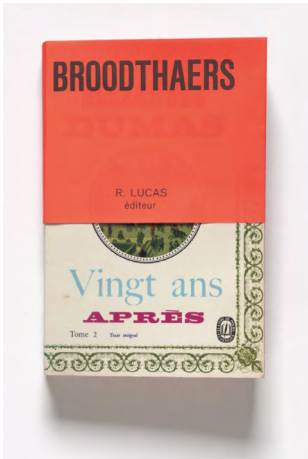


Fig. 278__
Marcel Broodthaers,
Vingt ans après, 1969.

Vingt ans après (*Veinte años después*, 1969), un libro de artista que reproduce los ejemplares de la novela homónima, *Vingt ans après*¹¹⁶ (1845), de Alexandre Dumas (Francia, 1802-1870). En este caso, escoge a Dumas por ser una figura histórica de la industrialización cultural. Sobre la portada del libro en cuestión, en rojo intenso, el artista dispone una sobrecubierta que cubre prácticamente la totalidad de la edición. Con tipografía impresa en negro. Su apellido "Broodthaers" aparece en el anverso, y su nombre, "Marcel", en el reverso. Esta es una estrategia de elisión y confusión, donde la autoría de Dumas queda a la sombra de la llamativa intervención del artista. Una muestra que si bien parte del narcisismo, la autopromoción y el autobombo, produce un desvío en relación a lo esperado.

Así como Broodthaers se adueña del título, y por tanto del contenido, ocultando la autoría de la novela, detectamos que hay una tendencia contemporánea donde los artistas toman la portada de otros títulos, para reproducirla a través de la pintura o el dibujo. Es el caso, entre otros, de Simon Morley (Reino Unido, 1958), Matthew Higgs (Reino Unido, 1964) o Xisco Mensua¹¹⁷ (Barcelona, 1960). Creadores cuyo propósito no es tanto desviar la noción de autoría de las publicaciones que señalan, recayendo esta en su persona, como emplear la cubierta –su aspecto formal y su diseño– como sinécdoque. A través de esta figura retórica, donde se da la parte por el todo, los artistas no solo designan una edición concreta, con unas formas gráficas determinadas, sino el título y el autor. Es decir, se señala el contenido no retratado, como obras de relevante importancia. Este amor por el libro o la edición, conduce y empuja a estos autores a realizar una reconstrucción a mano de sus características visuales.

Estos son solo algunos ejemplos de cómo se ha trabajado con la apropiación textual. A continuación, ponemos el foco en dos artistas que, desde la conferencia performativa, han trabajado con el texto de otros para darle una nueva dimensión. Parten de la lectura y la comprensión de la obra para desembocar en un nuevo ejercicio del leer como presentación artística. A veces resaltando lo que está en el propio texto, a modo de lectura dramatizada, en otras añadiendo connotaciones e ideas. Con ello abren el universo de la traducción oral a otros modos de entendimiento.

Por ejemplo, *Chiara Fumai Reads Valerie Solana*¹¹⁸ (*Chiara Fumai lee a Valerie Solana*, 2012) es una interpretación del *SCUM Manifiesto*¹¹⁹ (1967) de la Organización para el Exterminio del Hombre de Valérie Solanas (EE.UU., 1936-1988), libro visionario e iró-

116__ Esta es la segunda parte de las aventuras de D'Artgnan y *Los tres mosqueteros* (1844), situando la acción veinte años después de la primera edición.

117__ Muestra de ello es la exposición que Mensua realiza entre el 15 de septiembre de 2020 y el 10 de enero de 2021 en la Sala de la biblioteca del IVAM (Valencia). En *48 publicaciones*, Mensua pinta y reproduce las portadas de distintas ediciones de artistas.

118__ La performance está grabada para el proyecto *Conferencia performativa*. Se puede visualizar en <https://vimeo.com/78609390> y <https://vimeo.com/79655911> (consultadas el 18 de febrero de 2021).

119__ *Manifiesto SCUM* se hace famoso tras el fallido intento de asesinato a Andy Warhol perpetrado por Solanas en The Factory, el 3 de junio de 1968.

nico que reexamina roles y reglas de la sociedad patriarcal a través de la provocación. Solanas crea, desde el feminismo de los años 60, una hipótesis que responde a la *teoría del falo*¹²⁰ de Sigmund Freud (Chequia-Reino Unido, 1856-1939). Con un tono violento, que se ha llegado a considerar satírico, incita a la rebelión de las mujeres y la erradicación de los hombres. La obra de la artista Chiara Fumai (Italia, 1978-2017) se presenta por primera vez en formato powerpoint en el simposio *EARN (European Artistic Research Network)* de Documenta 13 (2012). En 2013 se convierte en una conferencia y se graba con una pintura mural de fondo que anuncia "A MALE ARTIST IS A CONTRADICTION IN TERMS"¹²¹ (Un artista masculino es una contradicción en sí mismo), una frase sacada del escrito de Solanas. El origen de la obra está en el primer discurso electoral que ofrece Silvio Berlusconi (Italia, 1936) en 1994, cuando afirma que ha aprendido de la vida y de su padre. Fumai lee el escrito con rabia y agresividad, potenciando toda la ironía que dispone el texto para remarcar las desigualdades del sistema patriarcal, invirtiendo los tópicos que se han derramado en torno a la figura de la mujer con tal de mantener viva la superioridad del hombre. Para ello, emplea la pantalla como un arma que blande un mensaje violento, lleno de ira. En su práctica, el objetivo principal de Fumai es dar voz a las mujeres, hablar a través de ellas y sus historias. Esto es lo que hace que esta conferencia performativa luego fuese interpretada por otros personajes históricos. Se elimina a sí misma del centro de interés, para que sean otras las que lean a Solanas. Es así como nace *Dogaressa Elisabetta Querini, Zalumma Agra, Dope Head, Annie Jones, Harry Houdini and Eusapia Palladino read Valerie Solanas* (2013).



Fig. 279__ Chiara Fumai, *Chiara Fumai Reads Valerie Solana*, 2012.

120__ Desde el psicoanálisis Freud trata de explicar cómo se fundamenta la sexualidad femenina. En el desarrollo psicosexual de la niña, cuando descubre que no tiene falo, se siente castrada. La envidia que genera en torno al pene se resuelve al proyectar el deseo de poseer el falo en su interior.

121__ Se puede ver un extracto en <https://vimeo.com/160455635> (consultado el 7 de julio de 2020).

Chiara Fumai inicia un viaje de apropiación del texto desde lo personal, desde su yo como artista, para luego hablar desde la invocación y corporalidad de otras voces. Precisamente en este campo donde la lectura se ejecuta como una partitura que varía en función del intérprete y el texto, también encontramos a Cabello/Carceller,¹²² quienes desarrollan un trabajo en torno a las referencias bibliográficas. Revisan personajes reales y de ficción para intercambiar experiencias, tiempos y relatos no lineales. Operan desde el lenguaje, usando la lectura para reinterpretar historias y construir a través de ellas otro discurso. A fin de cuentas, este hablar, este re-escribir lo escrito, se aproxima a un trabajo de edición, donde queda patente qué destacan y qué dejan de nombrar.

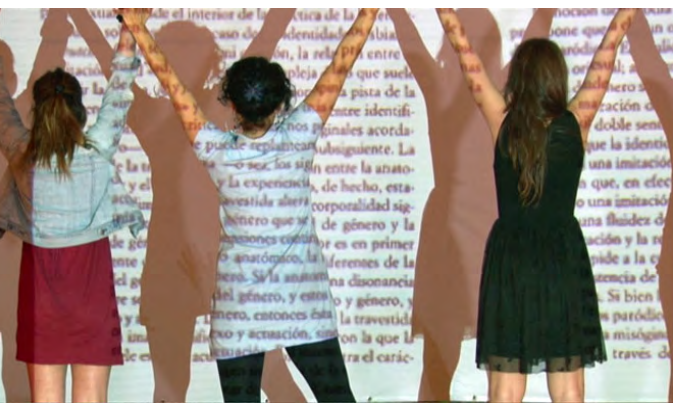


Fig. 280__ Cabello/Carceller, *Bailar el género en disputa #1*, Santiago de Chile, 2013.

Fig. 281__ Cabello/Carceller, *Bailar el género en disputa #2*, México D. F., 2014.

Las autoras tienen la convicción de que los textos apelan al espectador, y este, en contestación, siempre ha de interpelarlos, para extraer los posibles significados que no logran todavía ser dichos con palabras. Con el objetivo de que, quizás, otros sentidos entren en juego. En este contexto resulta interesante emplear como partitura conceptual un texto beligerante y de referencia. Así es como nace *Bailar el género en disputa*, una acción que se realiza por primera vez en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (Santiago de Chile), el 18 de octubre de 2013.¹²³ Esta performance toma prestado el ensayo de Judith Butler (EE.UU., 1956), *Gender Trouble (El género en disputa, 1990)*, un texto fundacional de la teoría queer y del feminismo postmoderno, con el propósito de “vincular las estrategias performativas protagonistas de muchas manifestaciones artísticas feministas de los años sesenta y setenta con la teoría de la performatividad del género planteada por Butler.”¹²⁴ Según la cual el género es un constructo cultural. Las artistas buscan colaborar con intérpretes no profesionales con el objetivo de realizar un trabajo procesual que desemboca en una coreografía sin música, pues son las palabras de Butler enunciadas las que se conciben como armonía a bailar.

122__ Grupo formado desde 1992 por Helena Cabello (París, 1963) y Ana Carceller (Madrid, 1964).

123__ A parte de en Santiago de Chile, la acción se presenta por segunda vez, el 21 de enero de 2014, en el Centro Cultural de España en México (CEMx), México DF; y una tercera vez, el 27 de junio de 2015, en la Sala El Águila de Madrid.

124__ Extraído de la página web de las artistas. Se puede ver en <http://cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/bailar-el-genero-en-disputa/> (consultado el 19 de marzo de 2020).

Esta metodología de trabajo, buscando colaboradoras *amateurs*, es algo que suelen poner en práctica en sus proyectos. Precisamente les interesa que las intérpretes no tengan experiencia escénica para que en el momento de ensayar y actuar salga su parte más indisciplinada, su verdad como sujetos. En este caso, se plantearon la propuesta como un taller, durante el cual las participantes estudian el texto, seleccionan un fragmento y crean una danza libre específica para la sección. Una vez lo preparan, lo presentan ante el público mientras el texto original se proyecta sobre sus cuerpos. Este es el modo en el que presentan el cuerpo como generador de discurso, experimentando en los intersticios del lenguaje, lugares residuales donde el significado se puede perder, se puede multiplicar o se puede, simplemente, desviar. Posibilidades radicales de placer que desplazan los centros de poder y el discurso dominante.

Bailar el género en disputa inicia una práctica que corporeiza y resignifica las palabras y cadencias del lenguaje filosófico. Para las artistas existen muchas maneras de dirigirse y extraer los contenidos de un texto. Se interesan principalmente por aquellos que analizan, reflexionan y diseccionan nuestra realidad. Para comprenderlos, no es indispensable hacerlo desde la lectura pausada. Al contrario, Cabello/Carceller proponen analizar los ritmos internos de los textos teóricos, para abordar sus mensajes desde lo festivo, el baile y el rap. Este es el caso de *Rapear Filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*¹²⁵ (2016), una propuesta que se introduce en el ritmo de la escritura para comprender la sinfonía de su voz, la que empuja el significado hacia lo inteligible, y luego desestructurarla. Se rompen los modelos de lectura tradicional para rapear sus letras. Se invita a tres MCs de Madrid, Hábil Harry, Starr y Meya, para que se apropien de los textos, para que los hagan suyos a través de la fragmentación, la reconstrucción, la musicalización y la interiorización, y luego presentarlos en un evento experimental, una especie de performance/concierto que tiene lugar el 13 de mayo de 2016 en la Galería Elba Benítez (Madrid). Los MCs “hacen tuyas las palabras, las sílabas, los fonemas, profundizando en los ritmos que tanto la manifestación formal del lenguaje como los significados inherentes al texto nos ofrecen”.¹²⁶ Cuentan para ello con un equipo de Djs, OKP Music, que les preparan bases musicales específicas para las voces de cada pensador.



Fig. 282a y 282b__ Cabello/Carceller, *Rapear Filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*, Galería Elba Benítez, Madrid, 2013.

125__ Se puede ver un vídeo en <https://vimeo.com/166934188> (consultado el 19 de marzo de 2020).

126__ Extraído nuevamente de la página web de las artistas. En <http://cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/rapear-filosofia/> (consultado el 19 de marzo de 2020).

Estas son dos formas de afrontar la lectura en público de un modo performativo. Las palabras empujan al cuerpo y la voz para que se asimilen desde el trabajo creativo, desde la experiencia personal, desde la interiorización. Y no sólo afecta a los intérpretes, sino también al público que presencia la acción, mostrando que hay otras maneras de aproximarse a la filosofía, logrando que el bloque de texto no sea un cuerpo muerto y cobre vida a través de su movimiento y su compás.

Estas artistas demuestran que la apropiación del texto puede darse de múltiples maneras, desde la exposición literal del mismo a una reconfiguración que añade capas y más capas de lectura. Concretamente, Chiara Fumai y Cabello/Carceller abren la práctica a otras maneras de presentar, otras maneras de leer.

8.5 Estudiar performance

Si hasta el momento nuestra investigación se ha centrado en las derivas implícitas en el leer, sobre todo cuando es asimilado y expuesto en un contexto artístico, en nuestra obra tan importante es esta acción como todo lo relativo a los estudios performáticos.

Al leer, solo el que lee sabe lo que lee. Su interpretación es única en esa angustia de cruzar un abismo que sólo entiende quien da el salto, en palabras de Blanchot (1987, p. 17). Nos preguntamos, ¿se puede compartir esta experiencia transindividual?

Como doctorandos en Arte: Producción e Investigación de la Universitat Politècnica de València nos interesa especialmente cómo se realiza una lectura formativa e investigadora vinculada al mundo de la performance. Por lo general, cuando se trata de recabar información sobre acontecimientos pasados, que hablan de unos artistas y unas acciones que no se presencian en vivo, la investigación en performance se encuentra con dos problemas.

El primer problema se vincula con la falta de objetividad. Detectamos que se accede a la performance a través de tres medios: el relato escrito, la documentación fotográfica, y la documentación videográfica. A cada uno de estos medios se le podría atribuir diferentes capas de veracidad y precisión, pero sin duda, en todos destaca un papel mediado. A través de ellos se decide qué contar y cómo se cuenta, se elige lo que se incluye en el campo visual y lo que no. Este carácter mediado de un arte que se caracteriza por lo vivencial, impide que podamos sacar nuestras propias lecturas y conclusiones a través de algo tan primordial como la sensación y la percepción en primera persona. Omitida esta, nos hemos de conformar con lo que nos llega: una mirada dirigida.

El segundo inconveniente es la dificultad para acceder a estos contenidos, la imprecisión que recogen o la escasa calidad que presentan a la hora de hablar de un arte que se caracteriza por su espíritu efímero, por no dejar objeto sino vestigio. Los relatos escritos destacan por su falta de concreción o inexactitud. Convierten en narración lo que no pretendía serlo. Presentan la acción como una sucesión de actos, más o menos resumidos, que tienen como objetivo transmitir una experiencia que no terminan de retratar. Las fotografías sirven para ilustrar, pero no pueden combatir la quietud de la imagen estática, eliminando toda concepción de tiempo, movimiento y ritmo. Y el vídeo, quizá la disciplina que, por incluir tiempo, movimiento y sonido, podría consolidarse como la más certera, es incapaz de captar la energía, el detalle, la sensación. Todas y cada una de estas formas de registro, traducen la acción en una "obra otra". Cada una de ellas presenta diferentes problemáticas con un mismo resultado, la imposibilidad de comprender lo que ya pasó.

Sobre el problema de la documentación en performance, Isidoro Valcárcel Medina entiende que un acto, por sí mismo, es un testimonio. Cualquier documentación de lo acaecido, del acto en sí, no cuenta necesariamente el acto original, al contrario, lo transforma en otra narración, en otro testimonio. Aunque se puedan apreciar puntos en común, los testimonios son, siempre, diferentes. Por eso, el artista elude documentar sus acciones. Las afronta como ejercicios sin posibilidad de repetición. No objetualiza,

se centra en la experiencia en directo, huyendo, por tanto, de los aspectos comerciales del arte. De ahí que no contemple ni valore la documentación en su práctica. Al contrario, según él “hay que documentarse para lo que se va a hacer mucho más y mejor que documentar lo que se ha hecho.” (en Castro, 2018, p. 81).

Por su parte, Peggy Phelan (EE.UU., 1959) apunta que “la ontología de la performance es la desaparición” (en Pérez Galí, 2018, p. 9). Recordemos que, en sus inicios, allá por los años 60, el arte de acción responde a una libertad creadora que se aleja del mercado del arte y sus consignas, en un afán de desobediencia y rechazo a sus normas y convenciones. Huye del objeto artístico, en un escenario creativo donde el cuerpo se convierte en soporte, material, objeto y presencia en un devenir de extañamiento de la cotidianeidad. Una nueva tendencia totalmente liberadora que pone el foco en los procesos. De esta forma, incide en la importancia de la experiencia a través de lo efímero: el cuerpo, el tiempo, la presencia, la energía. Los artistas apenas documentan sus eventos, ni guardan los vestigios de sus actividades. El papel del performer es el del ejecutor o facilitador, en un rol metafórico lleno de posibilidades, que busca y vivencia otros modos de ser y de estar. La acción se consume a través de la mirada del espectador, depositario último de la experiencia. Por eso, cuando Phelan habla de desaparición, no se refiere a una disolución, sino a un proceso de transferencia por el cual un suceso vivo pasa a ser parte de la memoria de alguien, “siendo la memoria ese ámbito de la conciencia que no admite regulación ni control.” (en Pérez Galí, 2018, p. 9).

Esto responde a las dificultades con las que nos encontramos en algunas ocasiones los investigadores de performance, donde hemos de acudir a las personas y los espacios en que se enseña esta disciplina, para completar el aprendizaje. Y aunque a día de hoy se están produciendo múltiples exposiciones que ponen el foco precisamente en este frágil medio, no hay que olvidar que el espíritu indisciplinado de esta práctica subversiva por definición sigue penetrando en el hacer de los creadores contemporáneos.

Todas estas cuestiones relativas a la performance, su comprensión y asimilación nos han preocupado siempre. Igual que las maneras de vincular el estudio de disciplinas artísticas y su aplicación práctica. Nos preguntamos si los procesos de aprendizaje concernientes al arte de acción, así como la transmisión del conocimiento performático y performativo, pueden ser visibles para los otros, justo en el preciso instante en que se producen. Y si este acercamiento a la investigación sobre performance puede, a su vez, convertirse en acción.

El acto de leer, por sí mismo, es ya una acción corporal. Un movimiento de ojos que recorre una superficie. Un hablar hacia el interior, para nosotros mismos, entre dientes. Pero qué ocurre si de pronto potenciamos el carácter performático que reside en él y elevamos la voz. Si hacemos que el cuerpo se desplace a través de los renglones, de los ritmos, del movimiento de las hojas. Qué pasa si este gesto nos conduce a estructurar nuestra posición de lectura según los pensamientos que esta genera. Incluso, si accionamos aquello descrito. Este puede ser un modo de mostrar la adquisición del conocimiento como una vivencia física y empírica, como ya hemos visto en diversos ejemplos como los de Dora García o Cabello/Carceller, con propuestas que

aprecian la lectura como una partitura ejecutada, una deriva de la re-producción del original. Y en consecuencia operar desde el lenguaje, consumando una lucha con el texto, con los significados y con el autor. Una lucha que se materializa en uno mismo. A fin de cuentas, comprender un texto implica poner en juego los propios conocimientos (Abuín González, 2006, p. 67).

8.6 El lector. Un ejercicio de lectura

Para *Acción Spring(t) II Congreso de Arte de Acción* (2018, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid), proponemos una acción que fundamentamos en estas inquietudes. Los días 9, 10 y 11 de mayo de 2018, leemos en voz alta las aportaciones de la primera edición del evento. Para ello nos servimos de un guion que contiene todo lo relativo al primer congreso.¹²⁷ En este libreto subrayamos, con un código de colores,¹²⁸ aquellas informaciones pertinentes para el estudio, las relacionadas con la formación, los lugares, las fechas, las acciones, los materiales. Tomamos apuntes en un cuaderno negro. Y re-interpretamos aquello que nos llama la atención, de forma anónima, no anunciada, desapercibida. Así comprendemos lo leído a través del cuerpo.

Durante tres días, vestidos de riguroso negro, leemos en los tiempos intermedios del congreso, en cualquier lugar de la facultad. El día 9 de mayo, media hora antes de la sesión de bienvenida, comenzamos. En las puertas de la facultad, transferimos el título de la performance, "El lector", con letras set negras, a las portadas, también negras, del guion y del cuaderno. Con esta primera acción remarcamos lo que es nuestra intervención. Por un lado, una transferencia, ni perfecta, ni entera, ni completa, como las mismas letras que se pegaron con dificultad. Por el otro, una actividad desapercibida.

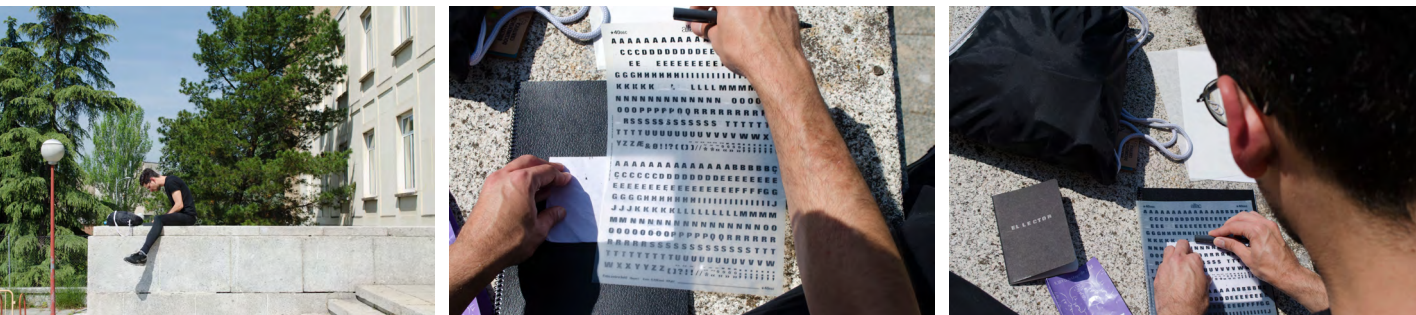


Fig. 283a, 283b y 283c__ *El lector*, *Acciones desapercibidas*, 9 de mayo de 2018. Antes de empezar *Acción Spring(T) II Congreso de Arte de Acción* en la entrada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Fotografías: Van Jesus.

Allí, en la entrada de la facultad, iniciamos la lectura. Según se produce, subrayamos con un código de colores que se pone al servicio de las necesidades que van surgiendo, tratando de discernir lo importante, lo que va a suponer una ayuda en nuestro propósito. Apuntamos todo lo que se nos ocurre en relación a los contenidos que tratamos.

127__ Editamos el documento las semanas previas a la fecha del congreso.

128__ Azul = fechas. Naranja = Conceptos. Amarillo = Personas. Verde = Formación. Rojo = Materiales. ____ (subrayado en negro) = Acción



Fig. 284a, 284b y 284c__ Cuaderno de notas de la acción *El lector*, mayo de 2018.

Lo primero que anotamos es: “Nadie cuenta con que el performer tenga mocos antes de comenzar. / Y durante. / Durante también. / Sonarse es una necesidad fisiológica”. El performer ha de estar siempre listo, pero es inevitable que la realidad de la vida se cuele y forme parte de su acción. Es más, nuestro deseo es que el ejercicio sirva de espejo, y que la sucesión de lecturas se cuele en la realidad de la facultad, para compar-tir con sus estudiantes e investigadores parte de nuestro proceso.

Para ello, mientras leemos, caminamos por el edificio, nos estremecemos, gritamos, co-rreremos, nos agitamos, susurramos, seguimos a las personas que nos cruzamos. Leemos parados en las escaleras, subidos al alfeizar de una ventana en el baño de chicos, deambulando por el jardín, debajo de una silla en un pasillo, tumbados frente a una puerta cerrada, colgados de un árbol o atrincherados en una letrina del baño de chicas. Nues-tra intención es ocupar el espacio, sin importar especialmente dónde nos situamos ni por qué. Al estar solos, apenas contamos con registro de estas acciones. “¿Qué ocurre cuando el performer no tiene quien le grabe? ¿No se produce performance?”, nos preguntamos en la primera jornada. Comprobamos que, mientras la acción se produce, tiene sentido, aunque al escribirla, sucede como literatura.¹²⁹

De cuando en cuando, la acción se desliga del leer para convertirse en una interpreta-ción de lo leído. Dibujamos líneas paralelas en la grava; nos quedamos mirando una fo-tografía a escasos centímetros del papel, concentrados en lo que tratamos de ver y no podemos; tiramos seis manzanas por unas escaleras, aumentando la distancia del suelo y la intensidad con la que las arrojamos; mantenemos el móvil pegado a la nariz mientras sostenemos el cargador en la otra mano, así vagamos con prisa por los pasillos hasta que encontramos un enchufe, conectamos el cargador, depositamos el *smartphone* en el suelo y esperamos a que cargue, boca a bajo, con la nariz aún en la pantalla; con-templamos los vídeos que se proyectan en un televisor, en la misma postura, inmóviles, durante quince minutos. Todas las acciones producen extrañeza en aquellos que las contemplan, sin saber que son espectadores, azarosos y ocasionales.

129__ Incurriendo nosotros mismos en dos de las problemáticas que hallamos a la hora de hablar de acciones pasadas: escribir las performances y mostrarlas a través de fotografías.

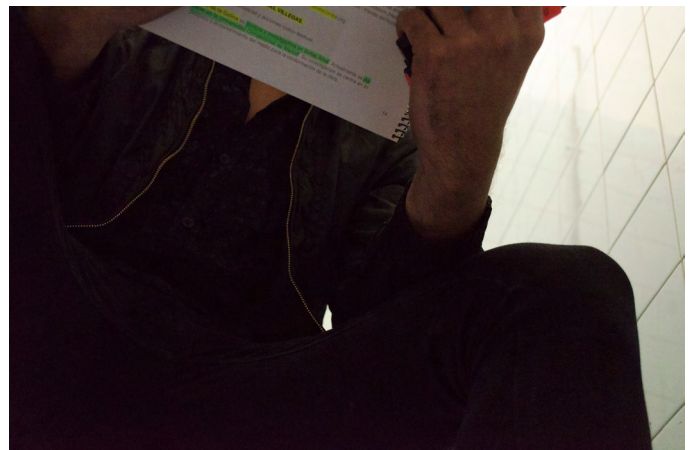


Fig. 285a, 285b, 285c, 285d, 285e, 285f, 285g y 285h__ *El lector, Acciones desapercibidas*, 9, 10 y 11 de mayo de 2018. En los descansos de *Acción Spring(T) II Congreso de Arte de Acción* en la entrada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Fotografías: Van Jesus.



Fig. 286__ Guion subrayado de la acción *El lector*, mayo de 2018.

in" Madrid 06 Arte, en el
internacional de perform
"Manifiesto Bufo" en la
participaron en el encu

dad Europea de Madrid.



recto de Mujeres Artista

o desarrollando en el cua
niversidad Central del Ec
nismo.

curso estudios de Docto
láster en Investigación e

). Exposiciones: 2015:
alaga Crea OFF, La Caja
Banco Central del Ecuad
xas, Fundación Vipren C
ultural Conde Duque, Ma

cción será siempre
mpo participo en
como NeoNOCIA

do lugar en España
en Japón, España
y Nuevos medios, y su i

del Arte especializada e
del arte de acción, trab
il) y Factoría Fuegos p
expuesto en Acción!Ma
er, y ha trabajado como
a del Museo Solomon. F

para varios medios y c
ncia creativa.

El 11 de mayo, como colofón, presentamos una ponencia/acción. Nos apropiamos de algunos elementos de las acciones estudiadas: el mirar fijamente, el desvestirse, la tinta china, una montaña de arroz, una cuerda, el atarse. Literalmente damos voz y cuerpo a lo que antes de ser tinta ya fue performance. Preparamos una mesa de dibujo sobre la cual disponemos una montaña de arroz. A los lados situamos un bote de tinta china sin abrir y un vaso de chupito. En la repisa del pupitre colocamos el guion, el cuaderno, los rotuladores, los bolígrafos y el portaminas que hemos usado los días previos.



Fig. 287a, 287b y 287c__ Vista del pupitre y los elementos que conforman *El lector*, 11 de mayo de 2018.

Performance/ponencia en *Acción Spring(T) II Congreso de Arte de Acción*,
Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Cuando anuncian nuestra intervención, la audiencia se sitúa alrededor del pupitre, a una distancia prudencial. Nosotros permanecemos alejados, a un lado. Desde el anonimato, comenzamos a mirar a cada persona, una por una. Es nuestra presentación. Nuestro modo de imponernos. El público tarda unos diez minutos en darse cuenta de que somos el performer. Cuando los que estaban situados a nuestro lado se separan para dejarnos espacio, empezamos a quitarnos la ropa. Primero una zapatilla. La levantamos con el brazo y la dejamos caer. Luego la otra. Los calcetines, la chaqueta, la camiseta. Todas las prendas ascienden para después caer. Ya con el torso desnudo, nos acercamos al pupitre. Abrimos el tarro de tinta china, vertemos su contenido en el vaso de chupito. Como nos manchamos los dedos, nos los limpiamos en el costado. Alzamos el vaso, a modo de brindis, e introducimos su contenido en la boca. Permanecemos así unos segundos, moviendo el líquido negro entre los dientes, cada vez con más fuerza e ímpetu, hasta que escupimos su contenido. A partir de ahí tomamos la palabra. Nos sentamos. Leemos y subrayamos nuestra propuesta para el congreso de ese año.

A continuación, cogemos el cuaderno y articulamos la lectura con una secuencia de acciones que exponen los datos obtenidos del análisis del anterior congreso. Una lectura que se produce en movimiento, con un tono irreverente y crítico, incidiendo en las características de una práctica que se da en vivo, y las desventajas que devienen cuando se estudia desde una distancia espacio-temporal.

Empleamos estrategias que incluyen al público. Por ejemplo, pedimos que nos aten una cuerda a una pierna. Silvia Ariño (Zaragoza, 1995) se presenta voluntaria. Con cada nudo que le pedimos, gemimos. Ante su asombro, le solicitamos que nos arrastre por el espacio. Y accede. Primero lo hace ella. Luego se suman María Vidagañ (Casinos, 1981) e Irene Covalada (Teruel, 1987). Mientas, nosotros enunciamos los datos recabados.

Meses antes, cuando nos llega toda la información relativa al congreso del año anterior, nos llama poderosamente la atención que muchos de los participantes no hubiesen entregado apenas los datos que se solicitan en la convocatoria: una biografía personal, un *statement* y un resumen de su acción. De hecho, se puede establecer una clara diferencia entre los investigadores que escogen realizar una comunicación teórica y aquellos que presentan su práctica como comunicación. Se contabilizan un total de 47 inscritos,¹³⁰ incluyendo aquellos que también presentan un vídeo. De 14 ponencias teóricas, 10 se efectúan de forma individual y 4 en pareja. De estos investigadores, sólo 6 entregan toda la información requerida y 1 se presenta sin facilitar nada. Sigamos el análisis, 13 de ellos responden con la biografía correspondiente, 9 con resumen, 7 con fotografía. De 27 acciones/ponencias, 5 de ellas se llevan a cabo en pareja, 1 en trío, 1 en grupo de cuatro y 1 en grupo de 6. De estos performers, 10 entregaron toda la documentación, 3 no entregaron nada. 18 facilitaron biografía y fotografía, y 16 escribieron un resumen.

Es necesario reivindicar y aceptar la práctica como investigación, pero a la vez resulta desolador para el investigador no tener material que recabar. Optamos, entonces, por analizar las imágenes de todo el guion, foto por foto, atendiendo al número de personas que aparecen, las poses que presentan, la vestimenta que llevan y, como remate, presuponemos lo que hacen. Este acercamiento irónico donde se ejecuta una lectura de la fotografía, para tratar de acceder al contenido que trata de reflejar, se erige como herramienta de re-interpretación de lo acaecido, como un medio para comprender y cuestionar la manera en la que se produce y se divulga performance.

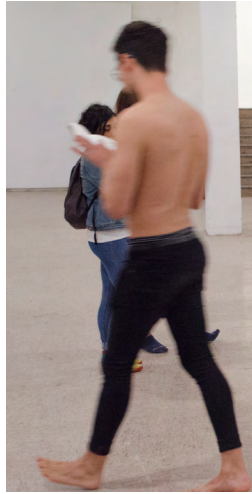
Una vez leemos todos los datos, pedimos que no nos arrastren más, nos desatamos la cuerda, volvemos al pupitre y leemos nuestra biografía personal, subrayándola, para concluir. La performance, en su conjunto, desde el comienzo del congreso, se ha de entender como una pieza única que apunta a la adquisición del conocimiento como un proceso performativo de larga duración, donde el lector se expone como intérprete, en un escenario de búsqueda y aprendizaje constante.



Fig. 288a, 288b, 288c y 288d__
El lector, 11 de mayo de 2018.

Performance/ponencia en
*Acción Spring(T) II Congreso de
Arte de Acción*, Facultad de Bellas
Artes de la Universidad
Complutense de Madrid.
Fotografías: Van Jesus y
Carmen Mendoza.

130__ De los cuales 7 participantes repiten ese 2018.



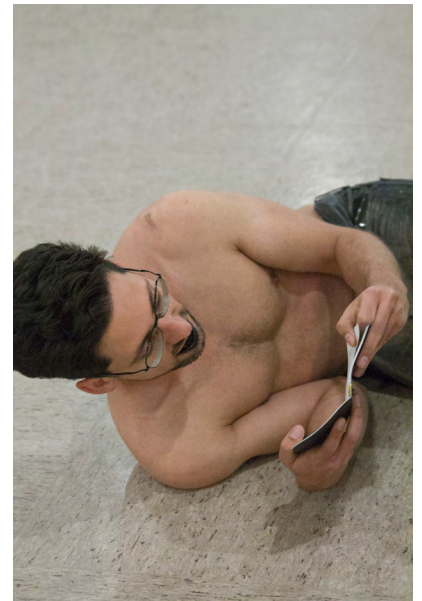
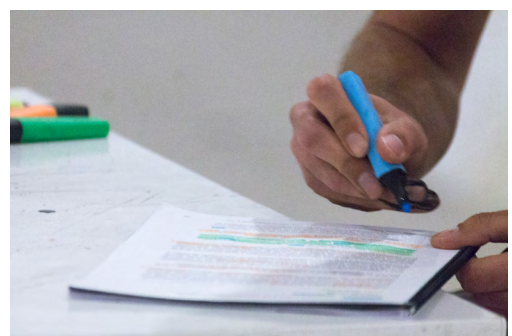


Fig. 289a, 289b, 289c, 289d, 289e, 289f, 289g, 289h, 289i, 289j y 289k__
El lector, 11 de mayo de 2018. Performance/ponencia en
Acción Spring(T) II Congreso de Arte de Acción, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.
Fotografías: Van Jesus y Carmen Mendoza.



A través de la orquestación que hemos desarrollado para esta intervención en el *Acción Spring(t) II Congreso de Arte de Acción*, hemos abordado una lectura inclusiva donde no sólo se manifiestan los modos de leer, entendiendo estos como las formas en las que se pronuncian las palabras, jugando con las intensidades y los ritmos, sino que además hemos interpretado lo leído como una partitura abierta donde se manifiestan los contenidos de lo leído. Aquí, el leer se presenta como un proceso de aprendizaje abierto que busca mostrar públicamente los momentos en los que se produce la transferencia y asimilación del conocimiento.

Para ello nos hemos servido de un guion en el que hemos recogido toda la información relativa al congreso anterior, como análisis de su contexto. Nos hemos servido de nuestra voz para presentar todos estos contenidos, de una manera libre y propia. De alguna forma, hemos devuelto al congreso lo que ya ofreció el año anterior. Re-incidiendo en sus contenidos, trayéndolos de vuelta en la segunda convocatoria como un ejercicio de reconocimiento y memoria que pone en valor, expone y analiza su trayectoria. Esta es una manera de retornar al congreso la misma energía de lo que un año antes entregó. Pero claro, bajo una mirada crítica que se esfuerza en estudiar los modos de producción e investigación en performance.

Ante nuestra sorpresa, comprobamos el vacío que en muchas ocasiones se produce dentro del mundo de la investigación en performance, analizando cuáles son las problemáticas que se presentan no sólo en la accesibilidad de los contenidos, sino también en el relato mediado que se produce como documentación o testimonio de lo acaecido, de una práctica artística que pretende deshacerse de las narraciones para expandir sus sentidos más allá de la lógica del pensamiento y establecer nuevas realidades, muchas de ellas comprensibles a través de los sentidos, no necesariamente del pensamiento ni del lenguaje.

Podríamos decir que la acción se divide en dos actos. El primer acto, cuenta con un tiempo disperso e inconcreto, se inicia los días previos a nuestra intervención cuando leemos en público, de diversas formas, sin que nadie nos observe como performer en acción. El segundo acto se produce el día 9 de mayo, justo cuando defendemos nuestra performance/ponencia como una conferencia performativa que expone los resultados obtenidos en el primer acto.

Cuando iniciamos nuestra acción, antes de la presentación del congreso, de un modo no esperado estamos desarrollando una investigación en torno al tiempo de la performance. Nos estamos saltando el tiempo que el congreso nos dedica, unos veinte minutos, para dilatar y alargar durante tres días una única acción que se presenta con múltiples intervenciones no anunciadas. Acciones desapercibidas, a veces llamativas, otras simples extrañezas que se suman al amplio abanico que tiene lugar dentro del ámbito cotidiano de una facultad de Bellas Artes. Al ubicarse estas intervenciones en los tiempos de descanso del congreso, podríamos decir que suceden fuera del tiempo destinado para el mismo. Si antes afirmamos que, en cierto sentido, le devolvemos al congreso lo que ya había ofrecido el año anterior, con esta nueva connotación podríamos asegurar que no es al congreso a quien le devolvemos lo ya facilitado, sino a la gente que conforma la enseñanza universitaria en Bellas Artes. Alumnos y profesores

que no necesariamente acudieron el año anterior a ninguna de las ponencias. Individuos que no necesariamente fueron testigos del relato que enunciamos, pero que, sin embargo, les llega a través de nuestra voz, como megáfono o extensión. Como sombra de un hacer y un estudiar que a veces pasa inadvertida.

Algo similar ocurre con los espacios. Nos adueñamos de la facultad en su totalidad, para elaborar nuestra lectura allí donde se nos antoja. En lugares que nos resultan atractivos por lo recóndito, por el paisaje, por el tránsito, por las personas. Todo lugar nos parece adecuado para acometer nuestra acción, prolongando los temas y contenidos. Experimentando en primera persona, y en público, todo aquello que leemos. Para luego anotar lo que nos llama la atención, aquellos datos con los que podemos trabajar, que recordamos que no son muchos. Precisamente esta carencia es la que nos empuja a desarrollar un análisis en relación a la información que se nos facilita. Nos preguntamos por qué los ponentes no entregan todo lo que les requieren, en una informalidad que nada tiene que ver con el carácter académico que implica un congreso en una universidad pública. Eso es lo que nos conduce, como colofón, a emprender un estudio profundo de aquello que no se nos explica, es decir, las fotografías de los participantes. Más allá de la conclusión simplista de reducir el campo de investigación y la divulgación a una mera foto, como testimonio de la acción, pero también como elemento que reivindica el ego, nos parece que es el campo intermedio perfecto para colmar la interpretación textual que abordamos. Es decir, en este juego de traducciones, donde el texto es ejecutado con total libertad, llevando a cabo lo que nos suscita en cada momento, al final acudimos a la imagen para trascender lo escrito y tratar de averiguar lo que no se nos ha contado –entre otras cosas porque no se nos ha querido facilitar–. Este giro no pone los acentos en la imagen, puesto que al final, los resultados se presentan como exclusivos datos orales. Al contrario, se fija en aquello que guarda aún más información para tratar de extraer más referencias y establecer relaciones. Nuestra intención no es extraer resultados conclusivos, sino señalar los huecos que nos encontramos.

Para ello nos apropiamos tanto de lo leído como de lo visto, para articular un segundo acto en el que nada nos pertenece, salvo la manera de articular los diversos préstamos y de enfocar el estudio. Lo cual consigue una acción totalmente novedosa, donde la apropiación se presenta bajo la forma de conferencia performativa con una mirada transformadora donde todo son ecos, pero nada suena a lo de antes. Quizás, porque uno de los propósitos que nos planteamos, cuando nos sentimos aterrorizados por abordar la palabra con las dificultades que solemos tener para hablar en público, es que, pese a todo, en la presentación nos lo hemos de pasar bien. Nos convencemos de que hemos de disfrutar la acción. Esto nos sitúa en un estado de comodidad en el cual todo puede ser dicho y hecho, sin importarnos mucho las opiniones ajenas. De ahí que finalmente emerja el humor como una herramienta muy eficaz para exponer nuestros resultados, que aspiran a ser incisivos y muy críticos, que pretenden preguntarse en el seno de los estudios de performance, qué es esto de estudiar performance.

En definitiva, ponemos el foco en los procesos en los que presentamos la información, en la manera en la que interactuamos con el público. De ahí que rodeemos a nuestra audiencia mientras leemos, que nos dirijamos constantemente a ella, ya sea mirándola

fijamente, desviándola del foco de atención, escupiéndole tinta o solicitándole que nos arrastre por la sala. Es esta una manera de involucrarla en nuestra actividad. De hacerla co-partícipe de la acción, y apelarla, para que no sólo se vea obligada a ver performance, a escuchar sobre performance, sino que además se introduzca activamente en una performance. Y mientras tanto leemos, leemos con energía y velocidad, concentrados en los contenidos que queremos exponer tanto como en las formas de este hacer. Ya sea semi-desnudos, sentados, arrastrados por una cuerda. Ponemos el foco en la palabra. En nuestra manera de dar voz a lo que antes era tinta, en nuestra manera de exponer los productos de nuestro estudio. Esta es nuestra forma de abordar la confidencia performativa.

Bien es cierto que, trabajando siempre con el mismo material, podríamos habernos dirigido hacia otros derroteros. Es más, aún hoy podríamos recuperar los dos libretos para ofrecer una nueva mirada muy distanciada de lo que ocurrió en primer lugar. Sin embargo, no seríamos fieles con nuestra intención primera, que es la de ofrecer una lectura, la que se produce precisamente en esos días de aprendizaje. Es ineludible pensar que lo vivido, lo visto y lo escuchado durante las jornadas del congreso, también han influenciado. De un modo u otro, marcan un estado, un ambiente contextual. Un marco en el cual insertarse. Como bien decíamos antes, si hoy recuperásemos los libretos y acometiésemos la acción, el resultado sería otro, porque no podríamos ignorar lo ya hecho, añadiendo nuevas capas de lectura. Y esta, solo es la primera.



Narciso

CAPÍTULO 9

En el 5° *Encuentro Cuerpo a Cuerpo* que se celebra en el Centro de Arte La Regenta reflexiono en torno a la idea de exhibirse, dentro de una sala institucional, como una pieza artística que emplea el cuerpo como medio. Para ello tomo como referencia trabajos performáticos asimilados por el sistema del arte: la *Base mágica. Escultura viviente* o las *Esculturas vivientes* firmadas de Piero Manzoni; *Family Tree*, de Zhang Huan; *Untitled (Go-Go Dancing Platform)*, de Felix Gonzalez-Torres; o *Shiva*, de Ana Laura Aláez. Propuestas de distinto carácter donde el cuerpo deviene escultura a través del uso de la peana, la escritura o el espejo.

Narciso es una performance de tres horas donde me (auto)exhibo al completo. Me desnudo. Primero me quito la ropa, luego la barba, el pelo (con la ayuda del comisario, Pedro Déniz), las cejas. Toda la superficie de mi piel se convierte en un lienzo donde poder escribir la palabra "yo". Un ejercicio de auto-reconocimiento que, si bien sirve para comprender y analizar los límites del cuerpo, también pone en juego el narcisismo que supone en mucho arte de acción hablar desde la experiencia en primera persona, donde se pone el acento en lo que el performer ensaya y siente.

En la acción, me sitúo sobre una peana cilíndrica que tiene una superficie reflectante donde mi imagen reverbera a mis pies. En torno a la peana se disponen de modo organizado, como segunderos de un reloj, varios rotuladores que responden a tres grosores distintos. En una peana cúbica cercana se sitúan un espejo circular y un reloj. Este reloj suena cada 40 minutos para señalarme que he de cambiar de rotulador a uno de punta más ancha. Al empezar, escribo con un marcador muy fino, que viaja desde la superficie de mi dedo anular de la mano izquierda al dedo meñique del pie derecho. Como el proceso de escritura es lento, voy adoptando posturas prácticamente estáticas, lo que me convierte en una escultura que se dibuja a sí misma.

Con el tiempo, cambio de grosor y consigo abarcar más espacio corporal, cada vez más rápido. En la fase final, el comisario invita al público, sin más indicaciones, a que siga mi escritura por aquellas partes del cuerpo a las que no accedo: nalgas, brazo derecho, espalda, cráneo, cara. Y lo hacen, continuando la textura visual de un texto que no reconocen.



9.1 Cuerpo a Cuerpo

Pedro Déniz comisaría, desde sus orígenes, el *Encuentro Cuerpo a Cuerpo* que tiene lugar en el Centro de Arte La Regenta (Las Palmas de Gran Canaria). El festival nace con la intención de crear un espacio de difusión y acercamiento a la creación contemporánea en artes vivas como la performance, la música y la videoperformance. En su programa suelen darse cita creadores canarios, performers de prestigio en el panorama nacional y también en el internacional. Uno de los objetivos que se plantea el festival es conectar a estos autores con dos intereses claros, que se pueda disfrutar del buen hacer de los artistas no residentes en Canarias, y que los artistas canarios puedan iniciar una red de contactos fuera de las islas, y así alcanzar mayor proyección y visibilidad. Por ello, el evento es un lugar de convivencia entre artistas, disciplinas y audiencia. Son habituales los talleres, las ponencias y los debates. De hecho, una de las prioridades de Déniz en las últimas ediciones, es que los participantes estén presentes durante todo el festival, para que se produzcan esas retroalimentaciones. *Cuerpo a Cuerpo* es un encuentro abierto y gratuito para disfrute de los participantes y la ciudad palmense.

El festival se inaugura el 8 de junio de 2007 con el firme compromiso de celebrarse cada tres años. A pesar de comenzar justo antes de la crisis económica y financiera de 2008, la coordinación capea los recortes y las dificultades que presenta la gestión de las políticas culturales de cada momento. El formato se adapta al espacio y al tiempo, con tal de cumplir con su programación. En las últimas tres ediciones, el edificio entero de La Regenta se pone al servicio de este evento. Sus recursos materiales, económicos y humanos son destinados a *Cuerpo a Cuerpo*. Tres días completos de performance, charlas, debates, exposiciones de proyectos, presentaciones de libros, visionados de vídeos y conciertos. Así se perfila este festival, como un lugar de confluencia polivalente y ecléctico.

En la primera edición de 2007, el festival se centra en las alternativas de mostrar y de ser cuerpo. Para ello se abordan cuestiones vinculadas al cuerpo, al no-cuerpo o el cuerpo-otro, relacionando estos últimos con las nuevas tecnologías. Un cuerpo que es a la vez imagen grabada e imagen digital. Un cuerpo alterado, híbrido, tecnológico, biónico. En definitiva, un cuerpo que es muchos cuerpos. En la segunda edición de 2010, los artistas trabajan con el cuerpo a modo de *laboratorio somático*. Se adentran en sus vericuetos, fragmentos, posibilidades o conjunciones. El cuerpo se concibe como material y tubo de ensayo para exponer sus resultados performáticos alrededor de una amplia gama de contenidos de diversa naturaleza. En la tercera edición de 2013, titulada *En los límites*, se produce una reflexión en torno a las disciplinas artísticas hermanadas con las artes vivas, para mostrar un compendio de creadores que formalizan su práctica entre la performance y la danza, el teatro y/o el cine. En esta ocasión, se dan cita de forma no excluyente ni limitante lo performático y lo escénico. En la cuarta edición de 2016, el tema es el propio arte de acción. De este modo, se albergan todos los intereses propios de la performance, de forma inclusiva, aunque se pone el acento en el público y en las estrategias que se pueden implementar para involucrarlo en la ejecución de la obra.¹

1__ Para consultar la programación de las dos primeras ediciones se puede visitar el blog de *Cuerpo a Cuerpo* en

La quinta edición tiene lugar los días 3, 4 y 5 de octubre de 2019.² El tema que se propone es *In time*, título también de la edición. Déniz pide a los performers que tengan en cuenta este factor, tan relevante en el arte de acción. Que piensen en el tiempo, en su medida objetiva, matemática y racional, así como en su sentido subjetivo, personal e interior. Incide en que se comparta en el espacio, en cada una de las presentaciones. Un tiempo relativo que se dilata y contrae. Que es político, social, y económico. Una constelación de tiempos en las maneras de imaginarlos, de pensarlos, de proyectarlos y de trabajar con ellos. Desde el segundo que se escapa escurridizo ante nuestra mirada, al tiempo que no transcurre y permanece imperturbable. Un tiempo para compartir.

En el marco de este quinto encuentro, Pedro Déniz nos invita³ para que desarrollemos una performance de larga duración. La proposición supone volver al lugar en el que vivimos, porque durante tres años residimos en la ciudad de Las Palmas, pero también porque durante dos años fuimos residentes en el Centro de Producción de Artes Visuales del Centro de Arte La Regenta.⁴ Este espacio está destinado a ofrecer estudios a jóvenes artistas canarios, para que tengan la oportunidad de establecer redes con creadores en su misma situación, así como ayudarlos a divulgar su actividad creativa dentro y fuera de las islas.

Dado el contexto, decidimos realizar una reflexión en torno a la idea de exhibirse dentro de una sala institucional. El hecho de que la performance se incluya en las salas de un centro de arte o museo, de algún modo revela cómo esta práctica subversiva y no reglada, poco a poco, ha sido asimilada por el sistema del arte, para neutralizar todo lo que tiene, o tuvo, de compromiso, contestación y libertad. Por todo ello, nos parece que la mejor manera de cumplir con el espacio impuesto es auto-exhibirnos haciendo un uso pausado del tiempo, como si nos convirtiésemos en una escultura viviente. Para ello tomamos como referencia trabajos performáticos ya asimilados por el sistema del arte.

En este capítulo abordaremos los contenidos de esta propuesta específica. Un recorrido que iniciaremos con la apropiación, tema ya tratado anteriormente, pero que en esta ocasión lo redirigimos para, más allá de la absorción, la cita y el préstamo de antecedentes artísticos, analizar el *tableau vivant* y la escultura viviente como dos elementos que le son propios. A nosotros nos interesa tanto el empleo del tiempo suspendido

<https://cuerpoacuerpocanarias.com/> (consultado el 2 de abril de 2020). En lo sucesivo, el blog no está actualizado.

La cuarta edición se puede consultar en la página web del Centro de Arte La Regenta <http://laregenta.org/actividades/performance/cuerpo-a-cuerpo-2016> (consultado el 2 de abril de 2020).

2__ En la programación de esta quinta edición que participan Nelo Vilar, Tania García, Isabel León, Mario Montoya, Franzisca Siegrist, Rubén Barroso, Yolanda Pérez, Luis Sosa, Los Torreznos, Ana Matey, PSJM y nosotros mismos. Se puede ver en <http://laregenta.org/actividades/performance/cuerpo-a-cuerpo-in-time> (consultado el 2 de abril de 2020).

3__ Ya habíamos participado en la edición anterior, la de 2013, mostrando tres trabajos videográficos. Para esta nueva convocatoria, también se nos solicita que enviemos una videoperformance.

4__ Los artistas que han pasado el Centro de Producción de Artes Visuales se pueden mirar en <http://laregenta.org/c/espacio-produccion> (consultado el 2 de abril de 2020).

como la re-elaboración de una pieza ulterior. En el desarrollo de este apartado, además de estudiar el *tableau vivant*, nos fijaremos en cómo este arte del estatismo ha sido asimilado por otras disciplinas. Y concluir que, en la performance, cuando se trabaja con la escultura viviente, en cierto sentido se está haciendo referencia a este gesto apropiacionista, que produce nuevos relatos en relación con nuestro pasado cultural.

A continuación, realizaremos unas disquisiciones sobre la peana, como elemento histórico que, en el espacio público, ha servido para enaltecer la escultura como producto del discurso hegemónico imperante. Tras la desaparición del pedestal en la modernidad, con Constantin Brancusi y Julio González como precursores, atendemos a una serie de prácticas contemporáneas que se valen de la base para pervertirla e incidir en la idea de escultura viviente.

Luego nos adentramos en el mundo de la escritura sobre la piel, revisando los modos en los que los artistas han intervenido su epidermis, ya sea mediante el empleo de pegatinas, la tinta, la herida o el tatuaje. Son estas, distintas técnicas que buscan un mismo objetivo, que el cuerpo se comprenda como lenguaje. Es indiscutible que el cuerpo en sí mismo incluye un lenguaje, pero al vincularlo con la palabra, el cuerpo se convierte en una afirmación tautológica donde se aúnan texto e imagen.

Por último, antes de exponer como resultado la acción que hemos realizado, presentamos una serie de consideraciones en torno al yo, desde una perspectiva performática. Es decir, nos valemos de un conjunto de ejemplos y artistas que han profundizado sobre el concepto para que en sus trabajos emerjan distintas capas teóricas y conceptuales que se vehiculan con el tema. Todo ello nos sirve como marco teórico para presentar nuestra solución artística, con una pormenorizada descripción.

9.2 El apropiacionismo. Del *tableau vivant* a la escultura viviente

En el capítulo anterior, en el apartado 8.4 *La apropiación*, que comienza en la página 470, hemos realizado una revisión profunda de la apropiación en la historia del arte. Para ello partimos del cubismo, con Pablo Picasso y Georges Braque, para luego detenernos en los *ready made* de Marcel Duchamp.⁵ A partir de ahí vemos una serie de casos que pasan por Robert Rauschenberg, Jasper Johns y el arte pop. Luego realizamos una aproximación al apropiacionismo, como movimiento artístico de los años 70, con trabajos fotográficos que re-visitan y re-producen obras ulteriores, para vaciarlas de significado, mediante un procedimiento alegórico,⁶ y construir nuevos relatos en su presente, como una interpretación contemporánea. Visitamos para ello las propuestas de Richard Prince y Sherrie Levine.

Justo a continuación, por la naturaleza del contenido tratado en ese capítulo, que gira en torno a la lectura, nos adentramos en el universo de los textos apropiados. En esta ocasión, vamos a realizar un análisis que nos conduce del *tableau vivant* a la escultura viviente. Aquí concebimos el *tableau vivant* como una de las primeras manifestaciones de apropiación, traduciendo una imagen bidimensional a una escena tridimensional. En este apartado, vamos a tratar esta disciplina artística, desde sus orígenes, para ver cómo se ha manifestado posteriormente en la fotografía, en el cine, en el vídeo, y también cómo ha sido asimilada por la performance, acercándonos a la escultura viviente como un elemento que le es propio, se dé o no se dé referencia previa a otra obra.

5__ Además, lo hemos tratado en el capítulo *La fiesta no es para todos*, apartado 7.2 *La exclusión*, pp. 300-301. Y nos volvemos a aproximar a su obra en *J'en ai un de pas assez*, en el 10.2 *Dejar de hacer, Bartleby y la improductividad*, p. 571, para tratar el dejar de pintar como un gesto teñido de indiferencia.

6__ Si para la construcción de los parámetros conceptuales del apropiacionismo nos servimos de la figura de Douglas Crimp, como teórico y comisario que ensaya y defiende el mismo, para el acercamiento en torno al concepto de alegoría nos valemos del pensamiento de Craig Owens y José Luis Brea.

9.2.1 El *tableau vivant*

Tableau vivant es una expresión francesa que se puede traducir como “cuadro viviente” o “imagen viva”. Remite a una representación escénica medieval donde varios actores o modelos caracterizados posan inmóviles emulando la composición y la iconografía de una pintura o escultura religiosa. El tiempo se ofrece aquí como una suspensión, una dilatación o una congelación. Existen ejemplos ilustres de los *tableaux vivants* a principios del siglo XIV en Florencia o Flandes. Durante el s. XIX esta reproducción teatral cobra fama, se convierte en un reclamado pasatiempo que engrandece las reuniones y celebraciones de los aristócratas en Francia y Reino Unido. Recrear la estética de una pintura, grabado o escultura, se convierte en un reto complejo para satisfacer la curiosidad y deleite de las clases más poderosas. La puesta en escena se construye con minuciosidad. Se trata con especial mimo el vestuario, la iluminación, el maquillaje, la disposición de los actores y la pose. En estas escenas, se niega el movimiento por parte de los actores, pero también de los asistentes, con el objetivo de encontrar un punto de vista único y lograr con la perspectiva el encuadre deseado, para alcanzar una fiel aproximación a la obra pictórica preexistente. A fin de cuentas, parte del entretenimiento consiste en que los espectadores comprueben, con mirada analítica, la adecuación del montaje. Esto hace que el entramado y la decoración se consideren más importantes que el contenido de la propia pintura.

Del *tableau vivant* deriva una práctica con visión erótica, las *poses plastiques*. Los modelos, mayoritariamente mujeres, se presentan desnudas o prácticamente desnudas adoptando las posturas de obras clásicas de la pintura o la escultura. Las *poses plastiques* se convierten a principios del s. XX en un aclamado recreo para ver el cuerpo íntegro de féminas voluptuosas en escenarios y en postales. La distancia permite cierta benevolencia moral al ocultar la lascivia en la mirada que reposa sobre un cuerpo desnudo, objetualizado bajo la apariencia de una obra de arte.



Fig. 290__ Olga Desmond. Fotografía de Julius Staudt, *Seldoms Venus: Olga Desmond*, Berlín, 1906.

Un buen ejemplo de *poses plastiques* se halla en la bailarina Olga Desmond (Polonia-Alemania, 1890-1964), quien con apenas 16 años se une a un programa de variedades, *The Seldoms*. Durante casi un año, su intervención consiste en aparecer completamente desnuda, pintada de blanco, adoptando gestos que la convierten en Venus. Para disimular su desnudez se muestra sin vello, con el fin de asemejarse a la lisura de las esculturas. Junto con el director de la revista, Karl Vanselow (Polonia-Alemania, 1877-1959), para quien el desnudo es una liberación de las convenciones burguesas, crea *Schönheitsabende* (*Noches de belleza*), un número donde los protagonistas también se convierten en estatuas

clásicas, solo que, en un momento dado, Desmod rompe a bailar desnuda. El espectáculo gira por salas pequeñas de Alemania y San Petersburgo. Cuando en 1909 regresa a Alemania y accede al gran *Berlin Wintergarten Theatre*, el show despierta un fuerte escándalo social, y las *Noches de belleza* se prohíben por decisión parlamentaria.

La aparición de la fotografía no sólo ayuda a la proliferación de *poses plastiques* transformadas en postales, también cambia radicalmente la idea del *tableau vivant*. En sus primeras manifestaciones, se emplea la cámara para, a través de su óptica exacta y objetiva, registrar el acto de dar vida a un cuadro previo, lo que conocemos por *tableau vivant*. El propósito se reduce a documentar la escena, no sustituye la acción, a fin de cuentas, la fotografía está condenada al estatismo original de cualquier pintura, escultura o grabado. Se convierte entonces en un recuerdo estático y bidimensional de un acto que una vez vivió para permanecer en el tiempo como inacción. Precisamente esta quietud también se aprecia en los nuevos retratos fotográficos. Los tiempos de obturación que requieren las máquinas de entonces para tomar una imagen son tan largos y tan costosos, que todo el despliegue que se desarrolla alrededor de la persona fotografiada, la elección del lugar y la vestimenta, así como la obligación de mantener una pose que finge ser natural, hace que incluso cuando la fotografía busca su propio lenguaje, este se asuma de forma inconsciente como *tableau vivant*. No obstante, la fotografía y su reproductibilidad ofrece muchas más facilidades que la pintura, de ahí que se comiencen a generar otras puestas en escena semejantes a la práctica del *tableau vivant*, sin responder a ninguna obra anterior. Es más, la rapidez con la que la fotografía se puede obtener frente a otros medios permite que las escenas se multipliquen, y se desarrollen historias completas mediante imágenes que ilustran el proceso de la misma.

Uno de esos cambios se produce como un hecho anecdótico, la fotógrafa Julia Margaret Cameron (Calcuta-Sri Lanka, 1815-1879), cuando reside en Freshwater, en la isla de Wight (Reino Unido), es vecina del escritor Alfred Tennyson (Reino Unido, 1809-1892). En la casa del autor es habitual que familiares y amigos lleven a cabo *tableaux vivants* basados en una de sus piezas poéticas, *Idylls of the King* (*Idilios del Rey*, 1859), un conjunto de doce poemas que narra la leyenda del Rey Arturo y las hazañas de sus caballeros. La fotógrafa registra las puestas en escena. Así nacen una serie de fotografías que se asumen como fotogramas de una película que aún no existe. Sin embargo, en la cuidada composición escénica y la lección del encuadre y del enfoque, se aproxima a una concepción que se desarrolla posteriormente en el cine.



Fig. 291__ Julia Margaret Cameron,
The Passing of Arthur, 1874.



Fig. 292a y 292b__ Kaulak (Antonio Cánovas del Castillo), *¿Quién supiera escribir?*, 1903.
Conjunto de postales y detalle.

Encontramos otro ejemplo en España. Kaulak, seudónimo del fotógrafo Antonio Cánovas del Castillo (Madrid, 1862-1933), aprovecha los avances técnicos de la fototipia, que posibilitaba múltiples copias de un solo negativo, para editar tarjetas postales y elaborar un catálogo de referencia. En *¿Quién supiera escribir?* (1903) adapta *Doloras* (1845), un conjunto de poemas del cántabro Ramón Campoamor (Navia-Madrid, 1817-1901). Mediante una veintena de fotografías, cuenta la historia de una joven analfabeta que acude a su párroco para que le ayude a escribir una carta a su novio. Según la moza le dicta al sacerdote, éste la reprende por el lenguaje empleado. Sin embargo, la viveza de las palabras escogidas por la joven, así como el estilo poético que es capaz de proferir el amor que siente, consiguen que al final el clérigo se pregunte quién de los dos sabe escribir. Si es él, que domina la técnica, o por el contrario lo es ella, que construye un relato enérgico. Kaulak cuida la ambientación, la luz, los detalles, con unas composiciones claramente pictorialista.⁷

Con estos ejemplos observamos que en la evolución del *tableau vivant* se vislumbra el origen de la fotonovela, incluso esta disciplina se percibe como elemento precursor del cine, a fin de cuentas, consiste en una traducción del relato en una sucesión de imágenes tomadas de la realidad. En el artículo del investigador Giovanni Orozco Abarca (Costa Rica), *Le tableau vivant: Una forma de trasvase entre pintura y cine* (2016), aborda esta relación a través de los pensadores Ortiz y Piqueras, quienes aseguran (en Orozco Abarca, 2016, p. 12):

De hecho, fue uno de los principales espectáculos ante los que se puso una cámara de cine, paradoja sorprendente si se tiene en cuenta que la esencia y la función del *tableau vivant* es detener el tiempo y el movimiento, justo lo contrario que el cine.

7__ El pictorialismo es un movimiento fotográfico que se desarrolla a escala mundial desde finales de los años 1880 hasta 1918, el final de la Primera Guerra Mundial. El nombre procede de la palabra inglesa *picture* (imagen). Los fotógrafos en este momento buscan un lenguaje propio, un registro que se aproxime más a la realidad que a la composición escenificada de la tradición pictórica.

En muchos sentidos, este género encuentra un camino donde desarrollarse en el nuevo arte. En numerosas ocasiones el cine incorpora el *tableau vivant* como práctica vinculada al arte cristiano. Es el caso *Viridiana* (1977), película de Luis Buñuel (Aragón-México, 1900-1983), en la cual un grupo de mendigos escenifica *La última cena* (1495-1498) de Leonardo da Vinci. O también *La ricotta*⁸ (1963), cortometraje de Pier Paolo Pasolini⁹ que recrea las condiciones que se dan para grabar la Pasión de Cristo. Los *tableaux vivants* que construye Pasolini reproducen las obras de los pintores manieristas Jacopo da Pontormo (Italia, 1494-1557), *La Deposizione* (*Descendimiento de la cruz*, 1523-1525), y Rosso Fiorentino (Italia, 1495-1540), *La Deposizione* (*Descendimiento de Cristo*, 1521). Ambas reconstrucciones aparecen en dos momentos distintos del film como imágenes en color, cuando el resto del metraje es en blanco y negro. Con este recurso se produce un trasvase, el mundo interno de la película que se rueda, lo imaginario, se presenta como lo real. Lo real se traduce en una escena bíblica con actores europeos caracterizados que reciben órdenes del director, Orson Welles,¹⁰ a voz en grito, para permanecer en sus puestos de la forma deseada. Al respecto caben más consideraciones que se vinculan con la pintura, con la abstracción de la imagen debido a su fondo plano, y con la misma muerte como cese de lo corporal y despertar de lo espiritual. Sin embargo, no nos vamos a detenernos aquí para, en lo sucesivo, profundizar en otros dos films que suponen dos maneras diferentes de trabajar los *tableaux vivants* a través de la imagen en movimiento.



Fig. 293__ Luis Buñuel, *Viridiana*, 1977.



Fig. 294a y 294b__ Pier Paolo Pasolini, *La ricotta*, 1963.

8__ Este cortometraje pertenece a la película colectiva *RoGoPaG* (1963) que consta de cuatro episodios independientes rodados por cuatro directores distintos. Estos episodios son: *Illibatezza* (*Castidad*) de Roberto Rossellini (Roma, 1906-1977), *Il nuovo mondo* (*El nuevo mundo*) de Jean-Luc Godard, *La ricotta* de Pier Paolo Pasolini, y *Il pollo ruspante* (*El pollo de corral*) de Ugo Gregoretti (Roma, 1930-2019). El título del film es una abreviación de los apellidos de los autores.

9__ De quien también hablamos en el capítulo 7, *La fiesta no es para todos*, en el subapartado *La orgía*, p. 276.

10__ Orson Welles (EE.UU., 1915-1985) interpreta el trasunto del cineasta italiano.



Fig. 295a, 295b, 295c, 295d, 295e, 295f, 295g y 295h__ Raúl Ruíz, *L'hypothèse du tableau volé*, 1979. Distintas escenas.

El primer lugar, destacamos *L'hypothèse du tableau volé* (*La hipótesis del cuadro robado*, 1979) de Raúl Ruíz (Chile-Francia, 1941-2011), hipnótico film francés en blanco y negro en el cual hay dos narradores para introducir un mismo evento: la desaparición de una pintura. El primero es un narrador extradiegético, su voz en *off* nos presenta a un coleccionista obsesionado con un pintor francés llamado Tonnerre, quien en el s. XIX retrató diferentes acontecimientos que ocultan una historia secreta. El segundo narrador es el propio coleccionista. Las imágenes nos adentran en su casa, moviéndose entre marcos y lienzos. El coleccionista posee de Tonnerre seis cuadros de una misma serie, pero le falta uno, un óleo que fue rechazado del Salón al plasmar un tema inapropiado. Se desconoce el paradero del cuadro desaparecido, así como qué es lo que representa, aunque se sospecha que la controversia de la imagen guarda un escándalo mucho mayor. El resto de los cuadros también resultaron, en la misma exposición, chocantes, pero no se censuraron. En apariencia, no guardan ninguna relación, sin embargo, el conjunto describe un acontecimiento que pone en evidencia la reputación de varios personajes ilustres. El cuadro desaparecido se sitúa como una escena intermedia entre estos óleos. El experto trata de desentrañar qué contiene el lienzo ausente. Para ello se mueve del cuarto en que se encuentra. Abre una puerta que pasa desapercibida en una pared mural, e invita al espectador a que lo acompañe en su indagación. A partir de ahí, se desplaza por las habitaciones de su mansión. En cada una de ellas se adentra en el espacio recreado de una de las pinturas. Busca literalmente en el interior de un *tableau vivant* aquellas señas o pistas que puedan ratificar su teoría, mientras los personajes de las pinturas se mantienen detenidos en una acción. La película es una lección del punto de vista y la profundidad de campo, convirtiendo en tridimensional un espacio que es plano. Aunque Ruíz emplea el *tableau vivant* como recurso, el terreno fílmico no le da la oportunidad al coleccionista de adentrarse en el mundo del óleo, sino en el interior de su propia cabeza, para que pueda reconstruir sus sospechas y exponerlas.

En segundo lugar, abordamos una película más cercana en el tiempo, la del director experimental Peter Greenaway. En *Nightwatching* (*La ronda de noche*, 2007), Greenaway desarrolla un cine en el que vierte su formación como pintor. En su filmografía es habitual hallar, en la construcción de sus decorados o en el modo de emplear el color, una visión pictórica. Una muestra es *The cook, the thief, the wife, and her lover* (*El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, 1989) donde emplea colores distintos para cada una de las escenografías de estilo barroco que levanta.¹¹ Cuando los personajes pasan de un escenario a otro, su ropa sigue siendo la misma pero el color cambia inmediatamente al que domina la escena.¹² En *La ronda de noche* esta manera de componer la imagen como si de una pintura se tratase, alcanza un elevado grado de sofisticación. A este proceso se le llama cinematización, es decir, cuando el cine absorbe algo característico de otro tipo de arte, en este caso la pintura. Una práctica que Greenaway desarrolla desde los años 80. Trabaja con el concepto de *pintura de apropiación*, que consiste en partir de una obra de arte para producir una imagen sobre otra, y obtener como resultado una interpretación, donde la solución difiere del original. En el caso de *La ronda de noche*, el director, tras estudiar toda la obra de Rembrandt, emplea planos fijos, con un tratamiento muy cuidado de la luz, del color y de la escenografía para reconstruir la atmósfera de sus óleos. El film se convierte en una pintura que incluye movimiento para exponer los hechos biográficos que giran en torno a la elaboración del afamado cuadro. La obra filmica al completo se concibe como un gran *tableau vivant*, reproduciendo incluso el cuadro al que hace referencia su título.

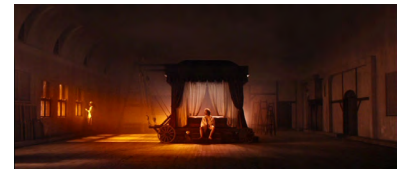
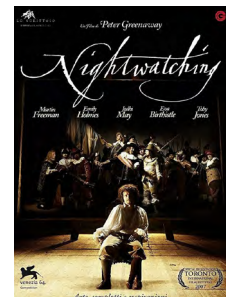


Fig. 296a, 296b, 296c y 296d__
Peter Greenaway, *Nightwatching*,
2007. Cartel y escenas.

Hasta aquí lo relativo al cine, mundo en el que hemos encontrado una amplia gama de referencias. En adelante, trataremos de identificar las distintas formas de aplicación del *tableau vivant* en otras disciplinas. Empezaremos hablando del vídeo, con una figura tan relevante como la de Bill Viola (EE.UU., 1951). Reconocido como uno de los artistas más destacados de nuestro tiempo, es considerado un pionero del videoarte. Desde los años 70 inicia un trabajo de investigación técnica, que ha evolucionado de forma paralela a las innovaciones digitales. En sus obras emplea montajes complejos y sofisticados efectos de cámara, lo que le permite llegar al efecto ralentizado por el que es conocido. Las imágenes, en primera instancia, parecen fotografías donde al observarlas detenidamente se incorpora algún cambio gradual o elemento de violencia que tensa la escena. Sin embargo, por el tratamiento de la luz y los colores es frecuente que el vídeo se perciba antes como pintura que como fotografía. Se debe a que sus referentes visuales están basados en el Renacimiento y la Baja Edad Media. El vídeo introduce al espectador en un mundo interior de una gran intensidad y belleza que se repite en bucle. En ese mundo, no existen las palabras, todo permanece mudo, como suspendido

11__ Estas escenografías remiten a pinturas de Rembrandt, Velázquez o Caravaggio.

12__ El único personaje que no cambia el color de su ropa es Michael, el amante, que permanece siempre vestido de marrón.



Fig. 297__ Jacopo da Pontormo, *Visitazione*, 1528.



Fig. 298__ Bill Viola, *The Greeting*, 1995.

en un ambiente plagado de elementos simbólicos que se refieren a la espiritualidad y las experiencias fundamentales de la existencia, como lo son el nacimiento, la muerte y el paso del tiempo. Para ello toma elementos de las tradiciones espirituales del budismo zen, el sufismo islámico y el misticismo cristiano. Para luego poner el foco en sentimientos y estados de ánimo universales, afrontándolos como un despertar de la conciencia.

En *The Greeting* (*El saludo*, 1995), Viola realiza una versión videográfica de *Visitazione* (*La Visitación*, 1528) del pintor italiano Jacopo da Pontormo,¹³ un lienzo religioso que plasma el momento en que la virgen María le dice a su prima Isabel que está embarazada. Del cuadro llama la atención el grupo de cuatro mujeres y las ondas de las telas. Viola rescata el momento para convertirlo en un intervalo aparentemente trivial en el que hay dos mujeres hablando y aparece una tercera para saludar a la mayor de estas. Mientras se saludan, sus cuerpos ocultan a la tercera dama. Se produce una tensión entre las tres mujeres y la situación que se desarrolla. Aunque las desconocidas son presentadas, el recelo no desaparece, algo que se puede apreciar a cámara lenta. La escena se filma en un plano secuencia con una cámara fija de 35mm de alta velocidad, que graba a 300 fotogramas por segundo. El acontecimiento tiene lugar en 45 segundos, pero el artista los alarga hasta llegar a los 10 minutos. A este ritmo, se detectan sutilezas en la coreografía, en las miradas, en el lenguaje corporal inconsciente, que a tiempo real sería imposible advertir. Viola aprovecha la cotidianeidad de un advenimiento banal para centrarse en la sensación foránea, la inquietud que el otro despierta para despojar a cualquiera de su sentimiento de pertenencia, seguridad y armonía. A través del empleo de los colores y el aire que agita los ropajes, así como el cambio de iluminación que se produce en el primer saludo, Viola enaltece el suceso, para que deparemos en, y nos cuestionemos, esa aparente normalidad que presenta el cuadro de Pontormo.

Pasemos ahora a otro ejemplo en el mundo del videoarte. Adad Hannah (Nueva York, 1971) es un fiel trabajador de la tradición de los *tableaux vivants*. Recrea distintas obras de la historia del arte, para filmarlas luego en tiempo real. No trata de reproducir fidedignamente el original, sino desmenuzar la imagen en capas, para materializarlas espacialmente, reordenando volúmenes y superficies pintadas que devuelve a la realidad con la impresión de vivir una pintura. En las decisiones que toma para construir

13__ Viola revisita la obra de Pontormo como antes lo hiciera Pier Paolo Pasolini en *La Ricotta* (1963), como ya hemos visto en este mismo subapartado.

la escenografía, se perciben variaciones respecto al original. Cambia el sexo y la posición de los personajes, también la ropa. Una vez monta el decorado, mientras los modelos aguantan su pose, rueda la escena con un encuadre fijo y sonido ambiental o nulo. Vuelve a conducir la imagen al mundo bidimensional, en este caso, del vídeo. Su objetivo es anular la distancia entre lo real y lo representado, señalando a la imagen y su doble. Hannah ha trabajado principalmente la pintura. Es el caso de *The Raft of the Medusa (100 Mile House)*¹⁴ (*La balsa de la Medusa [100 Mile House]*, 2009), una recreación del cuadro homónimo de Théodore Géricault (Francia, 1791-1824). Pero también ha hecho lo propio con la escultura. Un ejemplo es *The Burghers of Vancouver*¹⁵ (*Los burgueses de Vancouver*, 2015), una revisión del monumento escultórico urbano *Les Bourgeois de Calais* (*Los burgueses de Calais*, 1889) de Auguste Rodin (Francia, 1840-1917). El videoartista cuenta con seis personas para que durante varios días se conviertan en esculturas vivientes frente al Vancouver Art Gallery, adoptando la configuración de la obra de Rodin. Cabe destacar que existen doce copias de este grupo escultórico.¹⁶ Hannah trata una vez más la imagen y su doble, recreando en esta ocasión un conjunto vivo, dispuesto a pie de calle para que el espectador se lo encuentre. No se esfuerza en que los cuerpos oculten su viveza bajo alguna capa de pintura que cubra completamente la piel, al contrario, se interesa en descubrir los cuerpos. Las seis personas, hombres y mujeres –a diferencia del conjunto original, que solo retrata a hombres–, son parados que contrata para disponer de su cuerpo, de su silencio, de su inmovilidad y de su anonimato, y que de pronto se revele la jerarquía que se establece entre los que tienen el poder sobre los más desfavorecidos. El artista, a través del museo, se sirve de una pieza artística para disponer del tiempo de vida de estas personas y así construir una obra. En toda su producción, Hannah hace referencia a obras originales para desestabilizarlas, para traerlas a la actualidad e infiltrarles cambios que se relacionan con el género, la mirada y la distancia.



Fig. 299__ Adad Hannah, *The Raft of the Medusa (100 Mile House)*, 2009.



Fig. 300__ Adad Hannah, *The Burghers of Vancouver*, 2015.

14__ En la página web de Adad Hannah, el artista facilita una serie de vídeos e imágenes resultado de este *tableau vivant*. En <https://adadhannah.com/2009-the-raft-of-the-medusa-100-mile-house> (consultado el 28 de mayo de 2020).

15__ Ver extracto videográfico en <https://adadhannah.com/2015-burghers-of-vancouver> (consultado el 28 de mayo de 2020).

16__ La ley francesa sólo permite este número de copias de los moldes de Rodin.

Sigamos en esta línea donde se percibe una acción, para además analizar sus técnicas de registro. Vamos a tratar dos ejemplos, que se aproximan al género del *tableau vivant* desde el ámbito de la performance. En primer lugar, nos fijamos en el mundo bidimensional de la pintura y la fotografía para que la obra acabe siendo una nueva foto. En segundo lugar, atendemos al mundo tridimensional de la escultura para comprobar cómo, después de cobrar vida, el resultado es un vídeo accidental.



Fig. 301__ Yasumasa Morimura, *Doublonnage (Marcel)*, 1988.

Adentrémonos en estos dos estudios. En el primer caso nos vamos a centrar en el artista japonés Yasumasa Morimura (Osaka, Japón, 1951) quien trabaja la fotografía escenificada apropiándose de imágenes del mundo del arte y la cultura popular para reconstruirlas insertándose él mismo como paradójico protagonista. Se vale tanto del *tableau vivant* como del fotomontaje. Su interés versa principalmente sobre el retrato, ocupando el lugar de los otros en imágenes icónicas a lo largo de la historia. Su resultado es tan teatral y extravagante como cómico e hilarante. El humor mordaz y poco convencional que presenta en su producción, gira siempre alrededor del autorretrato. Su obra se puede comprender como 30 años de ego y narcisismo exacerbado, no obstante, arroja luz sobre otras cuestiones fundamentales en relación a la cultura, la raza, la nacionalidad y la identidad sexual,¹⁷ desmontando la influencia de occidente, y sustituyendo sus referentes por la anatomía propia, la de un hombre oriental que no tiene

inconveniente en travestirse y posar con la fuerza de Frida Khalo, la enigmática sonrisa de *La Gioconda* (1503) o la sorprendida candidez de *La joven de la perla* (1655). En su afán apropiacionista, al igual que Adad Hannah, se interesa por la imagen y su doble, una muestra de ello es *Doublonnage (Marcel)* (*Duplicación, [Marcel]*, 1988) una fotografía donde no sólo se conforma con emular la mítica imagen tomada por Man Ray (EE. UU., 1890-1976) de *Marcel Duchamp como Rrose Sélvay* (1921), con el rostro pálido, labios pintados y sombra de ojos, sino que duplica su sombrero y los brazos, haciendo que la copia se evidencie como una duplicación, una repetición, una segunda vez.

17__ Cabe mencionar aquí, que Yasumasa Morimura inicia un trabajo que se aproxima a las bases conceptuales de Sherrie Levine. Mientras Levine desmonta la historia del arte desde la visión de una mujer, Morimura orientaliza las obras.

En el segundo caso nos vamos a fijar en Joan Morey,¹⁸ quien suele concebir sus escenografías como *tableaux vivants*.¹⁹ Nos limitamos fundamentalmente a un caso concreto, vinculado a su vez con la escultura y las *poses plastiques*. En 2015 es becado por la Real Academia de España en Roma con su proyecto *Il linguaggio del corpo* (*El lenguaje del cuerpo*), un estudio sobre la representación del cuerpo en la escultura clásica. Su interés radica en realizar tres performances que dialogan con esculturas clásicas que se encuentran en la ciudad de Roma. Para ello organiza tres sesiones de una hora cada una, en distintos espacios de la academia y sus alrededores. En ellas, los performers participantes han de adoptar las mismas posturas de una serie de esculturas escogidas, y mantenerlas en un ejercicio de resistencia. El artista se inspira en el trabajo de la bailarina y coreógrafa norteamericana Yvonne Rainer (EE.UU., 1934) y su texto *No Manifiesto* (1965), según el cual reduce la danza a sus elementos esenciales. De igual modo, Morey reduce la performance a una lucha por encajar en el canon corporal clásico, por conservar el máximo tiempo posible una imagen estática, la misma a la que se han visto doblegadas las piedras por toda la eternidad. El cuerpo vivo se retuerce y tensa, batallando por permanecer en una posición asumida como bella, aunque resulta impracticable encarnarla.

La primera acción tiene lugar en el Tempietto del Bramante (1510), un pequeño templo renacentista ubicado en los patios del convento de San Pietro in Montorio. En su interior, una intérprete ejecuta tres posiciones basadas en *La verdad desvelada por el tiempo* (1646-1652), *El éxtasis de Santa Teresa* (1647-1652) y *El éxtasis de la beata Ludovica Albertoni* (1671-1674). La segunda acción se realiza en las salas de la academia. Siete hombres desnudos adoptan las posturas de los dioses marinos y fluviales de las fuentes romanas: la Fontana di Marforio, la Fontana dei Tritoni y la Fontana dei Quattro Fiumi.



Fig. 302a, 302b y 302c__ Joan Morey, *Il linguaggio del corpo*, 2015.

18__ Sobre Joan Morey comenzamos hablando en *La fiesta no es para todos*, apartado 7.3 *La exclusión*, p. 306. Volveremos a abordar su obra en el capítulo *El lector, Lecturas dramatizadas*, p. 444. Y acabamos con *J'en ai un de pas assez*, 10.2.1 *La indiferencia*, p. 578.

19__ Recordamos que en *GRITOS Y SUSURROS. Converses amb els radicals* (2009) [Fig. 252], obra tratada en el capítulo *El lector*, subapartado *Lecturas dramatizadas*, página 445, también emplea el *tableau vivant*.

A causa del calor y los focos, los performers sudan pronto. Cada vez que desean descansar, como sanción, han de beber agua.²⁰ Esto provoca que, con el tiempo, no puedan evitar orinarse, convirtiéndose en fuentes humanas. La tercera acción tiene lugar en el salón de retratos de la academia, cinco intérpretes masculinos desnudos, por turnos, toman, sobre un taburete que funciona a modo de peana, una variación del mármol fragmentado del *Torso del Belvedere* (del s. I a. C.). Los performers reproducen la parte conocida del modelo, y completan, como desean, lo que falta.²¹ Para sumarle un grado de complicación, una vez el intérprete tiene la figura, un grupo de mujeres lo traslada y sitúa sobre una superficie de caucho, para que conserve la postura horizontalmente, abatiendo lo que antes estaba apoyado. Las ayudantes colocan toallas allí donde el performer puede requerirlas para aliviar la tensión de sus articulaciones. Una vez este no aguanta más y cae, lo releva el siguiente, en un ciclo que se acelera según avanza la acción, debido al cansancio. Todas estas performances se desarrollan a puerta cerrada, y son grabadas por un equipo ajeno al artista. Lo que nos queda es precisamente este registro, que luego el performer monta pese a no haber sido testigo de las acciones.²²

En definitiva, hemos realizado una revisión del *tableau vivant* como una herramienta apropiacionista que se ha reproducido desde el s. XIV y que aún se escenifica en diversas prácticas contemporáneas, como un recurso que recrea, revisa y revisita la historia del arte para, a través de una aproximación física del modelo original, analizar, cuestionar o modificar la propia imagen, extrayendo nuevas lecturas.

Precisamente, a finales de marzo de 2020, cuando la sociedad del mundo occidental está confinada en plena crisis sanitaria por la pandemia causada por la COVID-19, esta práctica se convierte inesperadamente en *trending topic*. El 14 marzo de 2020 una joven holandesa comienza un juego con sus compañeras de piso, recrear obras de arte y colgarlas en Instagram.²³ Poco después, el Rijksmuseum de Ámsterdam y el J. Paul Getty Museum de Los Ángeles se hacen eco de la propuesta, animando a que la gente se sume a la iniciativa y realice sus aportaciones. Una gran cantidad de familiares y amigos que mantienen el aislamiento juntos llenan sus horas libres recreando sus piezas artísticas favoritas, con los medios que tienen a su alcance. De hecho, se celebra más la creatividad que las posibles soluciones y destrezas escénicas. Esta iniciativa espontánea se vuelve viral, consigue que un gran público consuma arte a partir de las representaciones de los otros y contrasten el resultado con el original. Con ello se manifiesta la total actualidad de esta disciplina que invita a entender, construir, adentrarse y ser parte de una obra de arte.

20__ El agua se dispone a su alrededor en botellas de plástico.

21__ La disposición de los brazos, la cabeza, y las piernas por debajo de las rodillas.

22__ Este aspecto lo desarrollamos con mayor profundidad en el capítulo *J'en ai un de pas assez*, suapartado 10.2.1 *La indiferencia*, página 578.

23__ Se puede visitar el perfil en <https://instagram.com/tussenkunstenquarantaine/> (consultado el 24 de mayo de 2020).

La escultura viviente

Si hasta el momento hemos visto cómo la historia del arte ha trabajado con el apropiacionismo adentrándose, en sus modos de re-producción o re-creación, en la propia obra de arte, a continuación, vamos a realizar un análisis vinculado a la performance y a cómo se presenta el cuerpo como escultura, sin requerir necesariamente una obra previa que entre en diálogo con la nueva producción. Evidentemente esta concepción del cuerpo como escultura tiene su antecedente en el *tableau vivant* y las *poses plastiques*. Ya hemos visto dos ejemplos en las mencionadas piezas: *The Burghers of Vancouver* de Adad Hannah, y *Il linguaggio del corpo* de Joan Morey. En adelante, vamos a fijarnos en la idea de escultura como figuración clásica antropomórfica que encarnan los artistas en su propia piel o en la de otros. En estas prácticas, se entiende lo escultórico como una promiscua e indisciplinada inespecificidad donde el cuerpo se presenta no sólo como material sino también como objeto. Presencia llena de connotaciones donde confluyen vida y arte.

Ya en el s. XIX, Bruyan Brummel (Reino Unido-Francia, 1778-1840), un famoso dandi, concebía su persona como obra de arte. En 1856 Lola Montez (Irlanda-Nueva York, 1821-1861) se expone a sí misma como animal exótico en Nueva York, y por un dólar, el espectador puede hablar con ella durante 10 minutos. A mitad del s. XX, con los inicios de la performance se producen numerosos casos en los que los artistas relacionan el arte del cuerpo con una escultura viva.

El primer caso que detectamos viene de la mano del artista italiano Piero Manzoni (Italia, 1933-1963), quien en 1961 comienza su serie *Sculture viventi* (*Esculturas vivientes*). El artista firma sobre la piel de distintos individuos y sostiene que, a través de este gesto, tan sencillo como determinante, se convierten en una obra de arte. El autor parte de la idea de que cualquier huella humana, procedente de la mente y cuerpo del artista, es susceptible de convertirse en obra de arte, como en su archiconocida *Merda d'artista* (1961). Apela de este modo, con gran sarcasmo, al poder divino del creador, que confiere vida artística a cualquier expresión que proceda de su persona. En el caso de *Sculture viventi*, se percibe inmediatamente que el recién nombrado objeto artístico posee carácter escultórico, a fin de cuentas, hablamos de un cuerpo tridimensional, exento, con unas formas, dimensiones y proporciones que se aproximan a toda la escultura figurativa clásica, época en la que la figura humana se reproduce de modo recurrente, constituyendo un imaginario que se repite a lo largo de toda la historia del arte. La fisonomía del ser humano se ha representado una y otra vez, sólo que en esta ocasión es un ente literalmente vivo.



Fig. 303__ Piero Manzoni, *Sculture viventi*, 1961.

Este acto revolucionario, que pone el acento en la concepción de la idea, se encuentra en la línea de los *ready made* de Marcel Duchamp. Manzoni, quiebra la concepción de lo que se entiende por producto artístico, al escoger un elemento que existe antes de ser escultura. La firma imprime un carácter diferenciador para que lo que antes no era obra ahora sí sea. Esta transustanciación es un producto mágico y simbólico que perpetra el artista re-convertido en genio. Es más, en la propuesta, Manzoni genera un código de diferencias. Una firma amarilla significa que sólo la parte del cuerpo firmada es una obra de arte. Una firma roja confiere carácter de obra a la persona en su plenitud, hasta el día de su muerte. Para avalar este hecho, expide certificados de autenticidad.

Una de sus víctimas es Marcel Broodthaers a quien conoce el 23 de febrero de 1962 con motivo de una exposición que Manzoni realiza en la Galerie D'Aujourd'hui (Bruselas). Entonces le entrega al belga un certificado, el número 71, en el cual manifiesta:

Por la presente declaro que Marcel Broodthaers ha sido firmado por mí y puede por lo tanto ser considerado a todos los efectos como una obra de arte auténtica, con validez a partir de la fecha abajo indicada. Bruselas, 23-2-62. Piero Manzoni. (en Buchloh, 2016, p. 47).

Si en Manzoni vemos cómo son los otros los que se convierten en piezas de arte, generando una separación entre el artista y su obra, en el mismo año, Timm Ulrichs²⁴ (Alemania, 1940) da un paso y se convierte en el primer creador en exhibirse a sí mismo

como una obra de arte. En *Selbstaussstellung* (*Exposición de sí mismo*, 1961, 1965 y 1966) se auto-expone sentado en el interior de una vitrina. Trata su cuerpo como materia prima, en un amplio campo de sentidos que incluyen lo físico y lo intelectual. Así como sus extremidades, cabellos, uñas, sangre y semen, adquieren la característica de ser arte, también lo hacen sus procesos vitales, aquellos imprescindibles para mantenerlo con vida, como el respirar, el comer o el dormir. Ulrichs retuerce la manera en la que se concibe el producto artístico mediante el ejercicio mental de auto-denominarse como algo que previamente, se supone, no es. Para ello emplea la vitrina, como espacio delimitador que carga de significados aquello que pretende mostrar y conservar lejos de la mano del espectador, como una reliquia. De este modo pone en cuestión la forma en la que miramos las cosas, al igual que señala la distancia como un aspecto relevante dentro del sistema de valores que usamos para designar y guardar lo que culturalmente es meritorio y provechoso.



Fig. 304__ Timm Ulrichs, *Selbstaussstellung*, 1965.

24__ De Timm Ulrichs ya hemos mencionado una pieza en el capítulo *Per speculum in aenigmate*, en el apartado 6.2 *El infinito como punto de partida*, página 161. Volveremos a él en este mismo capítulo, en el apartado 9.4 *La escritura sobre la piel*, página 535.



Fig. 305__ Gilbert & George, *The Singing Sculpture*, 1969.

En 1969, el grupo inglés Gilbert & George (1968) presenta por primera vez su *The Singing Sculpture*²⁵ (1969). Acción que ejecutan sobre una mesa, vestidos de traje, con su piel cubierta de pintura color bronce, como estatuas. Suena una música y de pronto rompen a cantar, durante horas, la misma canción, *Underneath the Arches* (*Bajo los arcos*, 1955). Sus movimientos lentos, casi teatrales, algo forzados, recuerdan a los de un muñeco, un robot o una máquina. *The Singing Sculpture* se muestra 26 veces entre 1969 y 1972, en Alemania, ciudades de Italia, Bélgica, Noruega y Suiza, y en la recién inaugurada Galería Sonnabend en Nueva York. Para que nos hagamos una idea de la clonación de sí mismos a la que se someten una y otra vez, en 1973 viajan a Australia. En Sydney, *Underneath the Arches* se repite 112 veces al día. Destinan cinco horas por jornada durante seis días en el patio de entrada de la Art Gallery of New South Wales, y otras cinco horas por jornada durante cinco días en la National Gallery of Victoria, en Melbourne. Las multitudes se congregan para ver al dúo. Muchos se quedan largos periodos de tiempo.

Gilbert & George realizan un acercamiento escénico sencillo que despierta relaciones sensibles entre la realidad y el sueño. Personifican el papel del autómatas que repite el mismo canto, de tono melancólico pero de espíritu paradójicamente optimista. La letra apunta a la camaradería que se profesan dos hombres durante la depresión de los años 30. Puede que sólo tengan sobre la cabeza los arcos de un puente –que no se explicita en la canción–, sin embargo, se muestran radiantes ante la posibilidad de un nuevo amanecer. Interpretada por la pareja inglesa, elegantemente vestida, parece que respondan a la necesidad de complacer a un sistema capitalista que espera de ellos que trabajen bajo su mandato, con la promesa de alcanzar sus sueños, aunque de momento sólo obtengan miseria. Este engaño los mantiene en movimiento, alienados, incluso constreñidos, en su trágico papel de esculturas que han de cumplir, y compartir, un propósito.

Por otro lado, en el terreno del cuerpo propio, con un posicionamiento radical, trabaja Orlan (Francia, 1947). En 1971 se auto-canoniza como santa Orlan. Se presenta como santa bajo su propio designio. Desde entonces desarrolla un arte corporal intrusivo y salvaje. Con ella la piel se podría asimilar como una materia que puede ser re-confeccionada, como un traje, en un juego descarnado de identidades. Llegando

25__ Se puede ver en <https://youtube.com/watch?v=CsuHpi2gcGY> (consultado el 29 de mayo de 2020).

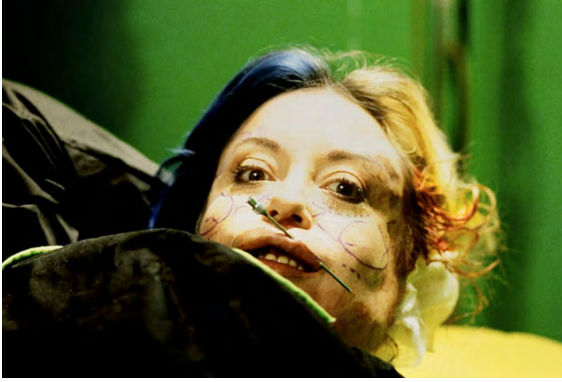


Fig. 306__ Orlan, *Carnal Art*. 7ª Cirugía-Performance, *Omnipresence*, New York, 1993.

incluso a poder considerar el cuerpo como escultura. En los 90 Orlan emprende su proyecto más ambicioso, *Carnal Art (Arte carnal)*. Colabora con profesionales de la cirugía estética de distintos países para reconfigurar su físico en un cambio integral que recombina los rasgos faciales, a modo de *collage*, de cinco diosas mitológicas e iconos de la historia del arte: Diana, Psyché, la Europa pintada por François Boucher (Francia, 1703-1770), la Venus de Boticelli y *La Gioconda*. Escoge estas partes no por su apariencia, sino por los míticos atributos asociados a estas representaciones. Entre 1990 y 1993 se somete a nueve operaciones. Quizás esta visceralidad sea lo más llamativo de su trabajo, pero Orlan no se queda

en la superficie, se apoya en textos filosóficos que hablan del cuerpo social y la construcción de la identidad. En Orlan, tan importante son los resultados como los procesos a los que se somete.

Hasta el momento, hemos visto cómo Manzoni y Ulrichs tienen en común el acto demiúrgico de designar lo que desean que sean las cosas. Es su palabra, manifestada a través de la firma o la afirmación, la que otorga la virtud de personificar la naturaleza de una obra. Aunque Orlan comparte inicialmente este tratamiento, su figura consume la idea de la creadora que se hace a sí misma. De forma integral, se considera materia con la que trabajar. Readapta las formas de su carne e intelecto. La piel se concibe como una tela en constante revisión, para rectificar el vestido de su cuerpo y lograr una apariencia ideal para su identidad construida.



Fig. 307__ Lorenza Böttner de *Venus*. Imagen del documental *Lorenza*, 1991, de Michael Stahlberg.

Otro ejemplo de escultura viva lo hallamos en el trabajo de Lorenza Böttner (Chile-Alemania, 1959-1994), artista transgénero que nace en Chile y se desplaza a Alemania, siendo un niño, tras sufrir un accidente que supuso la amputación de sus dos brazos. En 1986, en Nueva York, hasta en dos ocasiones,²⁶ embadurna su piel de yeso blanco y cubre de sábanas sus piernas, para transformarse en la *Venus de Milo* y la *Victoria de Samotracia*. Se peina como la Venus, se construye unos pechos. Se coloca sobre una base con ruedas, y permanece en la sala, inmóvil, mientras entran los visitantes. Tras pasar desapercibida, la trasladan del fondo de la escena al centro. Entonces abre los ojos, mira al público y dice "¿Qué pensarían ustedes si el arte cobrara vida propia?" (en Paul B. Preciado, 2018, p. 18). Se baja de la peana y rompe a bailar.²⁷ Más allá de su aparente

26__ Primero en un encuentro de creadores en el East Village, poco después en un concierto benéfico en el Hunter College. Cuenta Paul B Preciado (Burgos, 1970) en el libreto de la exposición que comisaría de Lorenza Böttner, *Réquiem por la Norma* (del 7 de noviembre de 2018 al 3 de febrero de 2019, en La Virreina, Barcelona) que la misma performance la presentó en 1987 en el Alabama-Halle de Múnich (Alemania), y en 1988 en el festival de performance *Tonight*, en los Künstlerwerkstatt, unos estudios de artistas, en Múnich también (Paul B. Preciado, 2018, p. 18).

27__ Cabe referir aquí los curiosos paralelismos que se producen entre Olga Desmond y esta acción de Lorenza Böttner. Ambas parten de las *poses plastiques* para reivindicar un espacio de libertad. La primera como mujer desnuda empode-

petrificación, Lorenza trata de quebrar el canon clásico y normalizante, al encarnar una escultura mutilada pero culturalmente aceptada como símbolo blanco, cis-género²⁸ y heterosexual.

El comisario Abraham San Pedro (Las Palmas de Gran Canaria, 1976) dice que “operar desde un cuerpo no es sino implementar –de un modo u otro– el sistema disciplinario, sus modos de producción de saber/placer y de capital” (San Pedro, 2011, p. 109). Un cuerpo que se aproxima, según un valor de mercado, a la mercancía. Responde a un comportamiento de consumo, en una dualidad según la cual, consume y quiere ser consumido. Para ello se reafirma en una serie de convenciones y premisas dispuestas con antelación. Lorenza, en una operación de desplazamiento, fractura esta relación al apropiarse de un icono de la historia del arte, desde una postura trans, con el objetivo simbólico de desprenderse de la inmovilidad de las cadenas del capital cultural y social. Su danza despreocupada entre los espectadores, es una alegoría que pone en crisis lo que se esperaba de ella, pasar desapercibida, mera quietud.

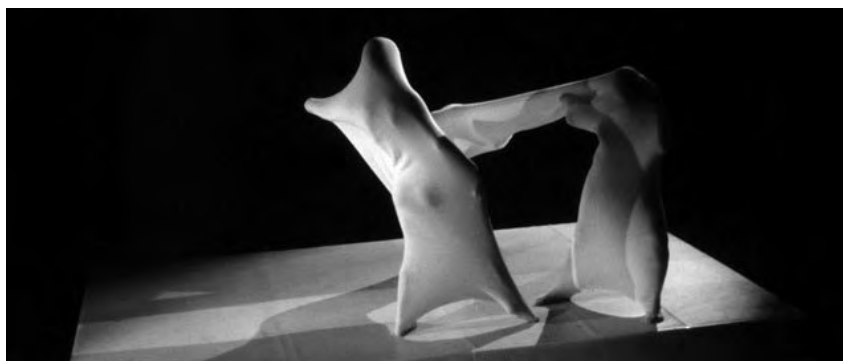


Fig. 308__ Pedro Garhel,
Escultura Viva, Espacio P., 1979.

Este cuerpo intruso e inesperado, también se manifiesta en la obra de Pedro Garhel (Tenerife, 1952-2005). Su serie *Escultura Viva* (1977) disloca, reubica y recoloca el cuerpo dentro de tubos de tela de algodón semielástico.²⁹ Desnudos bajo la malla semitransparente, los cuerpos de los performers se mueven lentamente, tensionando con sus extremidades la superficie del tejido. Generan volúmenes abstractos procedentes de una sucesión de posturas. Lo que Garhel denomina *el drama de la forma* (en Ohlenschläger, 2011, p. 28), un gesto lleno de anonimato, incomunicación y opresión, que subraya la sensación de estar atrapado en una estructura fija, aunque conectado a otros individuos en una relación no verbal y compleja en lo interpersonal. Lo que en Gilbert & George es alienación, en Garhel es confinamiento y olvido. Un cuerpo común que se oculta y desvela en un ejercicio de límites asfixiantes.

rada que se adueña de su sexualidad, la segunda como persona transgénero de diversidad funcional que se desprende de las ataduras e impedimentos de lo moralmente bello.

28__ En este punto Paul B. Preciado también señala que lo cis-género se produce cuando existe concordancia entre el género asignado al nacer y el género asumido socialmente. Un género que responde a lo normativo. Cisgénero se opone, por tanto, a transgénero.

29__ El mismo que se emplea para transportar los jamones curados.

Una perspectiva del cuerpo social la ofrece Vanessa Beecroft (Italia, 1969), artista que coordina acciones donde se muestran grupos de personas, sobre todo mujeres caucásicas, que durante horas se presentan de pie, inexpresivas, como maniquíes. Este planteamiento que se percibe como una solución simple, es el resultado de un trabajo de síntesis que restringe la acción a sus mínimos elementos. En esta reducción, los cuerpos se ven desprovistos de decisión, de identidad, se cosifican hasta perder incluso la noción de vida. Se exhiben con tal crudeza que en ella emerge una severa crítica al tratamiento del cuerpo de la mujer, a su apariencia y percepción por parte de la sociedad. Este interés lo detona un hecho autobiográfico, la creadora sufre anorexia durante su adolescencia. Beecroft inicia esta serie de performances grupales con *VB01*³⁰ (1993), acción inaugural de una individual en la Galería Inga-Pin (Milán). En *VB01* desfilan treinta mujeres que se le parecen y llevan puesta su ropa. Conoce a estas modelos en la calle y las invita para que sean el objeto observado de su exposición. Desde entonces la artista trabaja con grupos de féminas semidesnudas o desnudas,³¹ que responden a tallas, patrones y cánones de belleza aparentemente similares. Suelen ser jóvenes de complexión delgada, las mismas que se observan en las pasarelas de moda. Las exhibe siempre iguales, homogeneizadas, vestidas de igual manera –como si estuviesen uniformadas– o desvestidas,³² como si no fuesen seres vivos, sino tallas. Con una distribución preestablecida y ordenada, se exponen como un ejército en formación que ha de cumplir con un estricto código de normas. No pueden hablar, no han de actuar, han de parecer distantes y remotas, como si estuviesen solas; no se pueden mover, y si lo hacen ha de ser de forma lenta; han de permanecer de pie durante horas, hasta que el agotamiento las abate. Justo cuando las fuerzas les fallan, tienen permitido sentarse o tumbarse, desmontando la composición inicial, transformándola en un paraje de individuos hastiados y hundidos.

Sus cuerpos se agotan en un ejercicio de presentación inútil que habla de la homogeneidad del cuerpo en una época dominada por la economización y la auto-explotación del ser. En otras palabras, Beecroft muestra el cuerpo dispuesto para ser consumido, como en un escaparate. El tiempo que aguantan las modelos en la sala, independientemente de si hay audiencia o no, se convierte en tiempo de consumo. Como en el *tableau vivant*, aquí lo importante no es la duración de la acción, sino que el tiempo se vuelve un ente palpable. En la suspensión se produce una extrañeza que conduce a la reflexión. Las jóvenes acceden a esta sobreexposición consentida, que las objetualiza hasta el cansancio, la impotencia y el decaimiento. En primera instancia, estas mujeres se muestran con el brillo y el poderío del soldado. Cuando no son capaces de mantener la vertical, por culpa de un rendimiento infructuoso, caen al suelo, como en un campo de batalla reposan los vencidos. Beecroft aprovecha este acontecimiento para situar algunas de sus performances sobre tierra. De este modo, cuando las jóvenes no aguantan más y tocan el suelo, se ensucian, en un acto humillante y escatológico. Es una situación incómoda para las muchachas, pero también lo es para el público. El cual

30__ El título atiende a una codificación sencilla procedente de las siglas de su nombre y el número de trabajo, *VB01* = Vanessa Beecroft 01. Desde este primer momento, nombra toda la serie de igual modo.

31__ Aunque su idea original es que el grupo aparezca siempre desnudo, esto no ocurre en su totalidad hasta *VB43*, acción que tiene lugar el 9 de mayo de 2000 en una individual que ofrece en la Gagosian Gallery (Londres). Veintitrés chicas pálidas y pelirrojas permanecen frente al público solo con tacones.

32__ Cabe destacar que se vale de modelos que desposee de su función de percha.

no se ve exento de cumplir otra serie de normas. Ha de estar callado, no tomar fotos ni acercarse a las chicas. Su mirada se ruboriza cuando toma consciencia del papel desigual que desempeñan como observadores de un individuo vulnerable y explotado. En definitiva, Beecroft realiza un retrato de la contemporaneidad y sus nocivos modos de producción y consumo.

A partir de mediados de los 2000 desvía sus intereses de la moda hacia la escultura clásica. El 12 de julio de 2008, en la Iglesia de Santa Maria dello Spasimo,³³ en la ciudad siciliana de Palermo presenta VB62,³⁴ una performance que se desarrolla bajo el ápside de la iglesia, donde sitúa un grupo de peanas blancas rectangulares dispuestas en abanico. Las peanas contrastan con la piedra oscura del lugar. Para Beecroft es importante hacer referencia al espacio en el que se insertan sus acciones. En este caso, se vale de la escultura barroca de Giacomo Serpotta (Italia, 1656-1732), originario de Palermo, para realizar un guiño a la ciudad. Emplea trece estatuas femeninas realizadas en yeso blanco, todas, esculturas yacentes. Algunas reposan sobre los pedestales, otras directamente sobre el piso. Las estatuas se mezclan con veintisiete modelos desnudas, también pintadas de blanco. El espectador siente cierto grado de confusión al contemplar una escena en la que se muestra el cuerpo y su doble. “La yuxtaposición antinatural entre la vida y el calor de los cuerpos y la quietud fría de la piedra resalta la melancolía y la fascinación por la escultura”,³⁵ subraya la artista. Esta peculiar mezcla hace que el espectador se cuestione qué es lo real y qué es lo irreal, que confronte la fugacidad del tiempo –tiempo de acción y tiempo de vida– frente a la inmovilidad de las esculturas.



Fig. 309a y 309b__ Vanessa Beecroft, VB62, 2008.

33__ Es una iglesia de estilo gótico tardío con influencias renacentistas. Por diferentes acontecimientos históricos, jamás se abre como espacio de culto religioso.

34__ Coordinado por Valentina Bruschi (Italia), su producción corre a cargo de la Fondazione GOCA Palermo– Gallery of Contemporary Art y cuenta con el apoyo de Sensi Contemporanei, Ministero dello Sviluppo Economico, Regione Siciliana e Comune di Palermo, Galleria Lia Rumma y Galleria Massimo Minini.

35__ Citado en <https://www.parisphoto.com/en/program/MK2/> (consultado el 18 de mayo de 2020). La traducción es nuestra.

Desde que realizase esta acción, la artista italiana se interesa por la relación cuerpo-escultura, desarrollando una serie de performances en las cuales las modelos dialogan directamente con otras estatuas o fragmentos anatómicos. Beecroft crea un escenario inusual con una composición compleja donde se confrontan lo natural y lo artificial. Es lo que ocurre en *VB70* (2011), un evento de tres horas de duración que tiene lugar en la Galleria Lia Rumma (Milán). En esta ocasión presenta grandes bloques de mármol de Carrara, en bruto, sin cortar. Esculturas inéditas aparecen sobre algunas de estas piedras. Consisten en trozos de cuerpos femeninos. Como ya apuntamos con Lorenza Böttner, el fragmento se percibe como principio de la escultura clásica, muchos de los ejemplos que aceptamos como bellos, están rotos o incompletos. De este modo, Beecroft apela a la imposibilidad de ser bello y completo. Junto a estas estatuas de nueva fabricación, aparecen doce modelos desnudas, se ubican sobre los grandes bloques, cubiertas de pintura corporal de colores vibrantes, lisos, texturizados o vetados, exactamente los mismos que ofrecen las piedras: rojos, azules, verdes, blancos... En oposición a la pulcritud de los materiales que se han empleado en escultura desde la época clásica –materiales claros, lisos, limpios, libres de impurezas–, Beecroft concentra su atención en un material valioso, pero no adecuado para esculpir. De este modo compone un grupo escultórico único, sugerente por su colorido, fuertemente texturizado. La vida de las modelos se enfrenta a la dureza rota de la escultura. El cuerpo, como elemento transitorio y fugaz se opone a la permanencia y monumentalidad de la piedra, en una lucha que resulta imposible de ganar.



Fig. 310a y 310b__ Vanessa Beecroft, *VB70*, 2011.

Lo común en todos los ejemplos que hemos visto en este subapartado es la transmutación del cuerpo en escultura. Una escultura, en su concepción clásica, que remite a la imagen del propio cuerpo, en una circularidad de referencias. Sin embargo, cada una de las propuestas se vale de esta relación para, desde la contemporaneidad, tratar diferentes temas. La auto-referencialidad del arte, la opresión de los sistemas de producción y reproducción de identidad, la incomunicación, el cuerpo, las violencias ejercidas sobre él, y la cuestión del género.

9.3 La peana

La peana siempre ha sido un elemento característico y propio de la escultura clásica, sirve para diferenciar y enaltecer aquello que hay que reconocer, venerar e idolatrar. En otras palabras, todo aquello que se eleva, se convierte en una pieza de pensamiento, que señala lo enaltecido y lo digno, lejos del ámbito de la escatología. La base es un cuerpo que proporciona estabilidad, desde las líneas puras de la simetría, el orden y el equilibrio. Sobre ella, toda escultura, por muy inestable que sea, se acomoda para transmitir tranquilidad. Como soporte, la peana posee un claro carácter conmemorativo. “El pedestal tiene como misión no sólo elevar la obra del suelo y subrayar su carácter erecto, sino expresar la idea de que la obra es un volumen pesado, sólido y macizo capaz de sobrevivir al paso del tiempo”, recoge Javier Maderuelo (Madrid, 1950) en *La pérdida del pedestal* (1994, p. 19). La modernidad pone su mirada sobre este objeto con el propósito de destruirlo. Este declive de la escultura se inicia a finales del s. XIX. Se elimina la lógica del monumento, y con ella lo perdurable y lo memorable. Lo que Rosalind Kraus (EE.UU., 1941) denomina “condición negativa”, “una especie de deslocalización, de ausencia de hábitat, una absoluta pérdida de lugar” (en Maderuelo, 2008, p. 116). Esto supone que la obra, al no atender al enaltecimiento de la memoria de un suceso determinado, no requiera un asentamiento específico, favoreciendo un arte sin pedestal, un arte sin raíces.³⁶ Esto supone una apertura para que los artistas comiencen a poner el acento en los procesos, en lo efímero. Y así buscar una reinención propia frente a la escultura y su tradición.

En este apartado vamos a realizar una revisión en torno a la peana como elemento estable que en un momento determinado se elimina de la escultura como cuerpo inherente a la misma. Nuestro propósito es ver aquí como se produce esto a través de Constantin Brancusi y Julio González, para a continuación buscar propuestas que, desde una mirada moderna, han visitado el pedestal para pervertirlo. Para convertirlo en un dispositivo irónico y mágico, en el caso de Piero Manzoni; para convertirlo en un elemento subversivo y depravado, en Regina José Galindo; o en un escenario, en Felix Gonzalez-Torres.

Comencemos ahora con uno de los pioneros del arte moderno que emprende este camino de desintegración de la base, Constantin Brancusi (Rumanía-París, 1876-1957). Para este escultor, la forma surge como una organización de la superficie, dando como resultado volúmenes geométricos sin detalles, para permanecer en el terreno de las formas simbólicas. Su empleo de los materiales es rupturista, huye de la celebración monolítica y la fidelidad monumental. Es más, busca una disipación del borde de la obra. La peana se convierte en un elemento a intervenir con la misma visión analítica,

36__ Cuando hablamos aquí de un “arte sin raíces”, nos referimos a esa pérdida de un lugar concreto al que apunta Rosalind Kraus. Una de las consecuencias que ocurre cuando la peana desaparece, y con ella su monumentalidad ejemplar, es que la escultura, de pronto, se puede emplazar en cualquier espacio. Apuntamos con esta expresión a la no necesidad de permanecer, con la visión de duración eterna, en un mismo lugar para ilustrar, como icono de un movimiento o una nación, a la población sobre unos temas y no otros. Con ello no negamos que toda instalación, todo *site specific*, se sujeta o ancla al espacio de formas específicas, con otros grados de permanencia o duración, lo cual podría entenderse igualmente como echar raíces. No obstante, creemos que hay una diferencia temporal entre unas y otras propuestas.

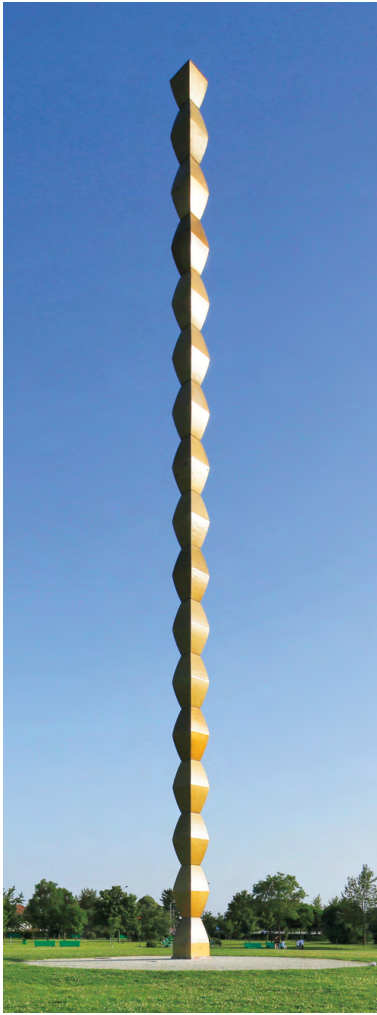


Fig. 311__ Constantin Brancusi,
Coloana fără sfârșit, 1938.



Fig. 312__ Julio González,
Tête de femme couchée II, 1934-36.

espacial y escultórica que la propia pieza. En su obra, los pedestales se convierten en formas apiladas, o bien en madera tallada en facetas o en piedras cruciformes que se montan. Inicialmente, con su práctica sostiene que las bases se pueden separar y reordenar, su unión responde a una cuestión contingente carente de cualquier racionalidad. En esta investigación en torno a las formas de las bases, comienza a apilar las mismas, para generar columnas. En su estudio es habitual encontrar estas columnas de yeso y madera, hasta que en un momento determinado se percata de que este modo de trabajar la base se convierte por sí misma en escultura. Rosalind Kraus dice de él (en Maderuelo, 2008, p. 117):

Mediante la fetichización de la base, la escultura se extiende hacia abajo hasta absorber el pedestal [...]. El arte de Brancusi es un extraordinario ejemplo del modo en que esto ocurre. En una obra como *Gallo*, la base se convierte en generador morfológico de la parte figurativa del objeto; en las *Cariátides* y la *Columna sin fin*, la escultura es toda ella un basamento.

Como bien define Kraus, la peana se vuelve obra, se integra en la misma hasta desaparecer por completo. Ya no es un elemento diferenciador separado de la escultura, es la misma escultura. Una escultura que en el caso de la *Coloana fără sfârșit*³⁷ (*Columna sin fin*, 1938), acaba midiendo casi 30 metros de altura. Este trabajo en torno a la base es uno de los motivos por los cuales es considerado uno de los grandes escultores del s. XX.

Al igual que Brancusi, Julio González (Barcelona-Francia, 1876-1942) también integra la peana en la propia escultura. Recordemos que González es uno de los primeros artistas en emplear el hierro. Utiliza materiales de la industria pesada y la siderurgia, como lo son las planchas de metal, los alambres y la tornillería, rompiendo conceptos caducos ligados a los procesos escultóricos. En 1932 esta investigación de materiales se suelda a una manera de concebir la base como parte indivisible de la escultura. Un ejemplo de ello se halla en su participación en el Salon de Surindépendants (París). Allí muestra una serie de esculturas realizadas con varillas y trozos de chapa en el que las piezas, con una marcada verticalidad, se clavan en una base de madera, contemplando base y escultura como un todo. No obstante, la gran diferencia que introduce González respecto a Brancusi y toda la generación de escultores de principios del s. XX es que, a partir de esta fecha, prescinde completamente

37__ Cabe mencionar que esta obra forma parte del *Conjunto Escultórico Constantin Brancusi* inaugurado el 27 de octubre de 1938 en la ciudad rumana de Târgu-Jiu. Tres esculturas de grandes dimensiones colocadas en línea ocupando 1275 metros para conmemorar las muertes de los jóvenes soldados muertos en la Primera Guerra Mundial defendiendo la ciudad de la invasión alemana. El conjunto también está formado por *Masa tăcerii* (*Mesa del silencio*) y *Poarta sărutului* (*Puerta del beso*).

de la base. La asimilación del pedestal como parte de la obra le conduce, en una intensa reflexión, a no necesitar más la peana, al menos no como parte integrante de la pieza. Esto se aprecia en *Tête de femme couchée II* (*Cabeza de mujer tumbada II*, 1934-36), donde el volumen descansa directamente sobre el suelo.

Estos autores que inician su trabajo en los albores del s.XX nos sirven para contextualizar el empleo del pedestal de las vanguardias en adelante, deshaciéndose de la idea de monumentalidad y memoria para abordar el espacio de la obra desde una óptica próxima al espectador. Sin embargo, en lo sucesivo, nuestro análisis va a recuperar la peana para comprobar cómo otros artistas han trabajado con ella desde mediados del siglo XX, como un elemento referencial que nos remite a una tradición escultórica anterior. De hecho, en las prácticas performáticas logra que todo cuerpo que se sitúe sobre ellas, se perciba visualmente como escultura viviente. Recordemos que en la tercera performance de *Il linguaggio del corpo* [Fig. 302] de Joan Morey, los intérpretes adoptan la postura del *Torso del Belvedere* sobre una peana/taburete –aunque luego pierdan el apoyo y deban mantener, en un ejercicio de resistencia, la misma postura en el suelo–. De igual manera, Vanessa Beecroft se sirve del pedestal en sus acciones VB62 [Fig. 309] y VB70 [Fig. 310]. En el primer caso se vale de un pedestal blanco, de formas geométricas limpias. En el segundo, emplea bloques de mármol en bruto. Aquí se deduce que, independientemente de la naturaleza de la peana, esta confiere al cuerpo la categoría de escultura. Veamos a continuación otros referentes.

Empecemos de nuevo con Piero Manzoni, quien presenta su primera *Base magica* (*Base mágica*, 1961), en la Galería La Tartaruga (Roma). La pieza consiste en un pedestal de madera sobre el que fija dos pisadas de fieltro. Cualquier persona o cualquier cosa que se suba a la base, se convierte temporalmente en escultura. La idea se ejecuta como una extensión de su *Sculture viventi*, donde es la base,³⁸ y no su firma, lo que confiere el carácter distintivo para señalar lo que es una obra de arte, aunque este nuevo carácter dure sólo el tiempo que descansa un cuerpo sobre la superficie. Con ello cuestiona y parodia, en un gesto mínimo, el concepto de valor artístico. La tercera de sus peanas, *Base del mondo* (*Base del mundo*, 1961), es un cubo de acero que se halla invertido en Herning (Dinamarca), y funciona como pedestal del planeta entero. En su inscripción, también invertida, recoge “Hommage a Galileo” (Homenaje a Galileo), en su tono irónico habitual.



Fig. 313__ Piero Manzoni, *Base magica*, 1961.



Fig. 314__ Piero Manzoni, *Base del mondo*, 1961.

38__ Como en Timm Ulrichs lo es la vitrina.



Fig. 315__ Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Go-Go Dancing Platform)*, 1991.

Otro ejemplo de peana es el que establece Felix Gonzalez-Torres en su *Untitled (Go-Go Dancing Platform)* (*Sin título, [Plataforma para gogó bailando]*, 1991) [Fig. 117]. Consiste en una base cúbica de color azul claro –*baby-blue* lo llama el artista cubano (Spector, 1995)–, de 54,6x182,9x182,9cm, con bombillas a lo largo del perímetro del plano superior. Esta pieza aparece, en un cambio de montaje, la segunda semana de la exposición *Every Week There Is Something Different*³⁹ en la Andrea Rosen Gallery (Nueva York, 1991). Aparentemente la peana se ve sola, no presenta nada, sin embargo, de pronto se encienden las luces y aparece un gogó vestido solamente con unos pantaloncitos plateados y unas zapatillas. Con un Walkman Sony, se sube a la tarima y comienza a bailar una música inaudible para el espectador, con unos movimientos atractivos y sensuales. Se crea de pronto un desplazamiento de significados. Se disloca el sentido de la peana para transformarla en un escenario que enaltece a un bailarín con un claro código queer. A la memoria pueden venir The Village People, el grupo musical surgido en los 70 que parodia los roles masculinos esterotipados, ridiculizando el género escogido con un comportamiento homosocial.

Las paredes de la sala muestran tres fotografías donde se lee “Soldier”, “Humanitarian”, “Explore” (Soldado, Humanitario, Explorar). Las palabras, adquieren por su contexto otras connotaciones. El historiador del arte Simon Watney (Reino Unido, 1947) percibe en el gogó la personificación de un hombre homosexual que se ve obligado a servir como un soldado involuntario en un campo de batalla que no escoge contra enemigos que no ve. La homofobia, la censura, la ansiedad, el odio, el miedo son todos invisibles (Watney, 1994, p. 43). El gogó-soldado se encuentra afectado por la pérdida, por las bajas causadas debido a la epidemia del sida. Cada día, al salir de su casa, no se avergüenza y da la cara. Incluso sigue bailando, como hiciera Lorenza Böttner años antes.

39__ De esta exposición se habla más extensamente en el capítulo *La fiesta no es para todos*, apartado 7.4 *La exposición como laboratorio*, página 316.

También encontramos reminiscencias al tema de estudio en la serie de pilas de papeles de Felix Gonzalez-Torres. El artista coloca montones de fotografías directamente en el suelo de la sala. El espectador tiene una participación perceptual y física, al poder coger un pliego del conjunto y llevárselo consigo. Una poética topográfica que se activa con el consumo, agotando la pieza. En *Untitled (Passport)* (*Sin título [Pasaporte]*, 1991), el papel permanece completamente en blanco, la imagen es una ausencia, por este motivo se ve con mayor claridad que la pila construye una base de formas minimalistas perfectas. De hecho, cada una de las pilas de la serie refleja esta identidad monolítica de tramas estáticas que se aproxima a los valores históricos y culturales del monumento. Con ello apela al manifiesto histórico, para hablar de lo autobiográfico desde un imaginario que evoca lo universal fusionado con una poética de lo íntimo y lo personal, tratando parajes y objetos comunes. Produce una diferencia entre lo público y lo privado. La columna de fotografías paulatinamente se acaba para ser repuesta al día siguiente, desafiando la solidez de la escultura convencional. Gonzalez-Torres apunta a la durabilidad del monumento no por su fisicidad, sino por su imagen, inagotable. La fotografía y su reproducción masiva se presentan como una seña de conmemoración y diseminación. "Las piezas se dispersan como un virus que se dirige a múltiples lugares diferentes – hogares, estudios, tiendas, baños, etc."⁴⁰ (Spector, 1995, p. 58). Se abren a la posibilidad de reinventarse. Es más, le interesa cuando la gente usa el pliego como simple papel, escribiendo sobre él. Este gesto quebranta tanto el icono del pedestal clásico como el de la propia obra de arte, subrayando cuestiones de transformación social con un poderoso corte conceptual.

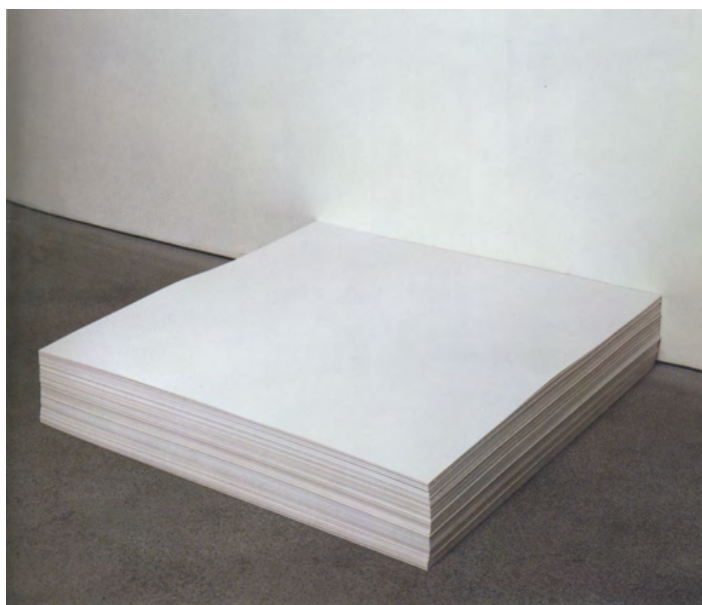


Fig. 316__ Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Passport)*, 1991.

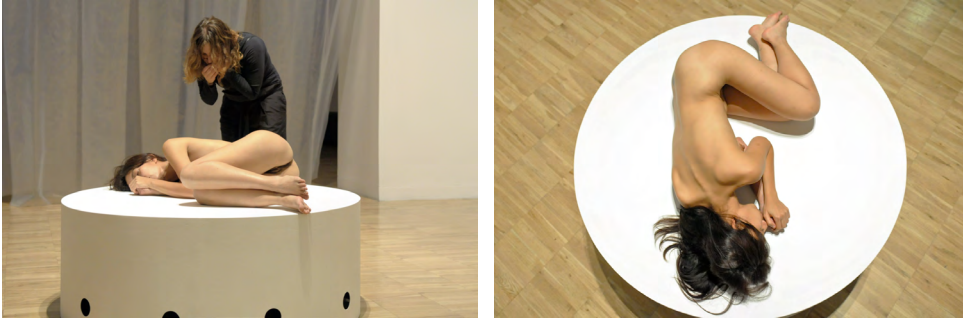


Fig. 317a y 317b__
Regina José Galindo,
Necromonas, 2012.

En 2012, Regina José Galindo (Guatemala, 1974), en la segunda exposición de *Piel de Gallina*⁴¹ que tiene lugar en TEA. Tenerife Espacio de las Artes (Santa Cruz de Tenerife), realiza *Necromonas* (2012), una acción donde se sitúa desnuda, en posición fetal, sobre una peana cilíndrica. La base tiene agujeros circulares de los cuales sale un fuerte olor nauseabundo. "El olor se mete por los orificios y nos lleva hacia el hecho irrefutable de una muerte próxima" (en TEA, 2012). Las necromonas son una sustancia química que algunos insectos emiten antes de morir, así le indican a su comunidad la noticia de su pronto fallecimiento. En este caso, Regina José Galindo se sirve del pedestal para exhibirse, como elemento vivo visible que reposa tranquilo, adormilado, o quizás herido, ante la vista de los demás. Debajo de la peana yace el cadáver de un cochinillo, el causante de la fuerte pestilencia. La base conecta vida y muerte en una circularidad perfecta, en un ciclo inevitable. Estos conceptos se entrevén mediante la posición fetal, visible, y el hedor, no visible. Como un presagio de expiración donde se contradicen la vulnerabilidad viva de la piel desnuda y el rechazo que produce el golpe pestilente. Una audaz forma de trabajar con la base como elemento artístico.

Estos ejemplos trabajan con la peana de forma distinta. Algunos casos se valen de ella para definir cualquier cuerpo como objeto artístico (Manzoni). Otros, reivindican otras realidades que merecen una nueva consideración, una nueva mirada. La base se pervierte al convertirse en una tarima donde bailar, o un organismo que se deshace hoja a hoja (Gonzalez-Torres). También se regenera como elemento mediador a través del cual se enseña tanto como se oculta, posibilitando otros usos que van más allá de lo exclusivamente visual y contenible (Galindo). En cualquier caso, los artistas han usado el pedestal como vehículo que posibilita otras formulaciones creativas dentro del acto expositivo, ya sea para elevar sus propuestas o para diseminarlas. Comprobamos que los tres artistas, convierten el cuerpo sobre el pedestal en escultura viva, ya sea por su simple presencia, porque baila o porque duerme a la espera.

41__ *Piel de Gallina* es una exposición individual de Regina José Galindo comisariada por Blanca de la Torre (León, 1977). Se presenta por primera vez en Artium. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria) el 27 de enero de 2012. Itinera a TEA. Tenerife Espacio de las Artes (Santa Cruz de Tenerife) para estrenarse el 30 de noviembre de 2012. Por último, abre sus puertas en el CAAM. Centro Atlántico de Arte Contemporáneo (Las Palmas de Gran Canaria) el 26 de julio de 2013. En cada inauguración realiza una performance. *Piel de Gallina* (2012), la performance que da título a la exposición, tiene lugar en Vitoria. Durante el evento de apertura, la artista permanece dentro de una cámara mortuoria refrigerada. *Necromonas* (2012), que describimos en el texto, ocurre en TEA. Y *Clausura* (2013) tiene lugar en Las Palmas de Gran Canaria. Durante las dos horas del acto, Galindo resiste en el interior de un nicho sellado.

9.3.1 El espejo como base

En el capítulo *Per speculum in aenigmate*⁴² desarrollamos un análisis en torno a las posibilidades creativas del espejo. Para ello nos servimos de la obra y trayectoria de Michelangelo Pistoletto, para a partir de ella establecer cuatro campos de estudios donde se elimina toda representación de cualquier reflector, y así enfocarnos en él como objeto, material y soporte. Esto nos conduce a estudiar el espejo como superficie pictórica, como cuerpo escultórico, como elemento en la performance y como infinito en la instalación que ubica dos o más espejos enfrentados.

En este subapartado vamos a realizar una aproximación al espejo como base sobre la que se ubica un cuerpo. A continuación, vamos a ver un caso excepcional. *Shiva* (2001), de Ana Laura Aláez, es una serie fotográfica en la que la artista aparece desnuda sobre un gran espejo circular. Encima de su superficie se ubican puntas de pintalabios con el mismo diámetro, pero con distintas alturas y colores, como si emergiesen de detrás del espejo a ritmos diferentes. La artista se encuentra tendida o sentada, totalmente embelesada, ajena a lo que hay a su alrededor. En ocasiones aparece observándose en un espejo de mano, también redondo. Con esta pieza subraya la opresión que el ideal de belleza femenino impone sobre los cuerpos de las féminas. El espejo y la cosmética se sobredimensionan para subyugar a la mujer en una auto-contemplación que la aliena. Para Ana Laura Aláez, "Es importante tu propia estética, cómo te presentas en el mundo. Maquillar tu rareza para que te acepten" (en Aranzasti, 2014). Señala de este modo que los rituales domésticos y su paroxismo sólo buscan la aceptación de una sociedad hipotecada al culto de belleza. Aláez se enfrenta a su propio reflejo en una actitud inocente y ensimismada pero no carente de crítica. Representa un combate que sólo le pertenece a ella. Resulta relevante rescatar en este momento la célebre frase de Barbara Kruger, "Tu cuerpo es un campo de batalla" (en Vindel, 2015). *Shiva* encarna esa lucha, donde el espejo actúa a modo el *ring* de boxeo.



Fig. 318__ Ana Laura Aláez,
Shiva, 2001.

42__ Capítulo *Per speculum in aenigmate*, apartado 6.4. *El espejo*, página 199.

Aunque las propuestas performáticas que hemos analizado guardan distinto carácter, todas presentan el cuerpo como espacio de crítica social. Hablan de las cadenas invisibles y las obligaciones sociales que esclavizan a los individuos en su plano físico y mental. Otro aspecto en común, es que todos los trabajos han sido asimilados por el mundo del arte. Los expertos e instituciones los han arropado y reivindicado por sus motivos formales y discursivos. En todos, el cuerpo deviene objeto y centro, a través del uso de la peana o el espejo, para alterarlo, exponerlo, en suma, adquirir la apariencia de una escultura, una escultura viva.

Para el 5 *Encuentro Cuerpo a Cuerpo* nos servimos de estas referencias, como herramientas creativas que se unen en un mismo objetivo, la auto-exhibición y la representación. Encarnamos la posibilidad de convertirnos en una obra apta para un centro de arte. Mediante la apropiación de algunos aspectos de nuestros referentes, devolvemos a la institución lo que ya ha absorbido. Accedemos a una explotación interesada y mediada del yo. Entregamos nuestro cuerpo desnudo a la causa, para hablar de qué modo se presenta el individuo vivo dentro del cubo blanco, como sujeto-cuerpo-escultura-representación que no responde al canon de belleza del clasicismo, sino como una de tantas alternativas posibles.

A Pedro Déniz le hacemos una propuesta. Pretendemos escribir sobre la totalidad de la superficie de nuestro propio cuerpo la palabra "yo", una y otra vez, en un ejercicio de auto-reconocimiento de los límites del ser físico. Una tarea de introspección en la cual dedicamos un tiempo preciso a cada parte de nuestra epidermis. Escribir se presenta entonces como una acción concienzuda y pausada, que conduce a una actividad extendida en el tiempo. Una representación tautológica basada en dos lenguajes, el plástico y el escrito.

9.4 La escritura sobre la piel

Si hasta el momento hemos visto cómo los artistas trabajan con el concepto de escultura viviente y la peana, en nuestro estudio y en nuestra acción también son importantes aquellos que escriben sobre su propia piel. Dice el filósofo Paul Valéry (Francia, 1871-1945), “Lo más profundo que hay en el ser humano es la piel” (1960, pp. 215-216). Afirmación que conduce a Gilles Deleuze en *Logique du sens* (*Lógica del sentido*, 1969) a reivindicar la superficie como un lugar privilegiado de sentido. Nosotros abordamos la piel como cobertura y límite del cuerpo, que atribuye capas de identidad. Cuando la piel se modifica mediante la incorporación del texto, no es sencillamente que la piel se esté convirtiendo en una hoja o un lienzo, entran en juego lecturas más penetrantes.

En esta ocasión vamos a realizar una revisión de los medios que usan los artistas para elaborar mensajes sobre el cuerpo, a través de la pegatina, la tinta, el corte y el tatuaje. Nos vamos a servir de tres ejemplos con una clara visión feminista que nos sirven para hablar de la escritura como apunte, en el caso de Esther Ferrer, o como mensaje, en Femen, pero también nos valen para hablar de tres formas distintas de afrontar la escritura sobre la piel, como elemento adherido al cuerpo, como tinta que se desliza por la epidermis, o como cuchillo que se hunde en la carne. Tres maneras distintas de actuar que coinciden en un aspecto, en la consideración del cuerpo como soporte donde recoger un escrito, eso sí, con diferentes intenciones. En esta revisión también abordaremos un viaje que se inicia con la lectura inteligible del texto y se dirige a hacia su codificación y encriptación.

Empecemos con Esther Ferrer, artista resistente, independiente y libre. Es la primera mujer en España que opera desde lo performático. Si a finales de los 60 resulta complicado ser artista mujer, no nos podemos ni imaginar qué supone ser artista mujer y performer. Vamos a fijarnos aquí en una acción donde aparece el cuerpo y la escritura. *Íntimo y personal* la realiza desde 1977 y la ha repetido en numerosas ocasiones.⁴³ Aparentemente es una performance sencilla, aunque sus variantes no hacen que sea tan fácil de describir. En esta acción la artista se mide el cuerpo con un metro de costurera y anota las medidas obtenidas directamente sobre la piel (adhiriendo pegatinas) o sobre la superficie de un dibujo de su silueta (habitualmente colocado sobre la pared), con sus medidas exactas. La acción la puede ejecutar a solas, o puede medir a otros (hombres y mujeres). La mezcla de estas dos opciones también es válida. En un momento determinado de la performance, se pega en el torso (o en el de los otros) unas letras negras para construir la frase “ÍNTIMO Y PERSONAL” (o en el idioma que toca según el lugar), en mayúsculas. Con ello apela a la desnudez y la exposición de

43__ A través de la Galería Àngels Barcelona y un vídeo editado por MACBA hallamos que esta performance se ha realizado en 1977, 1991, 1998, 2000, en *ARKONTACT - Performance Art and the New media European Festival*, Lublin (Polonia); 2007, en *Extension du domaine de l'Intime* en FRAC Lorraine - Metz (Francia); 2008, en MACBA (Barcelona); 2012, en el *Festival Nouvelles – Danse / Performance* en Frac Alsace (Sélestat, Francia) y también en la exposición *Six Ways to Sunday*, Peep-Hole, Milán (Italia), y en el CAC Brétigny (Francia).

Las fuentes visitadas son: https://youtube.com/watch?time_continue=345&v=F_fpfZ514NE&feature=emb_logo y <http://angelsbarcelona.com/en/artists/esther-ferrer/projects/intimo-y-personal-performance/329> (consultados el 4 de junio de 2020).

su persona (y la de los otros). Para finalizar la obra, la comisaria Carmen Fernández Aparicio, en la ficha que ofrece la página web del MNCARS⁴⁴ de esta pieza, recoge sus instrucciones:

- 1) Si ha anotado los números en la pizarra, sumarlos cuidando de no equivocarse, pero sin temor a hacerlo. Puede también anotarlo en el suelo y pasearse por encima (lo que facilitará su encuentro con los otros);
- 2) Puede repetir el número cuantas veces lo desee al ritmo de su canción o sinfonía preferida;
- 3) Puede hacer realmente lo que tenga ganas, solo o con aquellos a quienes su proposición interese;
- 4) Puede marcharse tranquilamente;
- 5) Puede quemar en un cenicero todos los números o puntos o notas pegadas en su cuerpo, etc.

Con esto, Ferrer nos viene a subrayar la ridiculez de los números⁴⁵ y las proporciones. Los presenta como meras cifras con las que jugar, o, si apetece, cantidades a destruir, a abandonar, a aniquilar. Su deseo es desbaratar la idea falocéntrica del control a través de la medición de los cuerpos. Hace un guiño al tópico en torno al pene para quebrar ese centro del universo del heteropatriarcado, y desbaratar el deseo que despierta y la preocupación que supone las dimensiones de los genitales. De hecho, en una de sus puestas en escena hace referencia a ello diciendo: “no es imprescindible que los hombres se midan el sexo en erección o no” (Pérez, 2008, p. 187). Con ello señala la opresión y mercantilización que permea en el culto al físico, sobre todo cuando atañe a la mujer y a la representación del cuerpo femenino.



Fig. 319__ Esther Ferrer, *Íntimo y Personal*, fotografías de 1977 y 1992.

44__ Visto en <https://museoreinasofia.es/coleccion/obra/intimo-personal> (consultado el 4 de junio de 2020).

45__ Los números es un tema recurrente en su obra, especialmente los números primos, como hemos visto en el capítulo *Per speculum in aenigmate* a la hora de hablar del infinito. En este caso, pretende anular el número vinculado al canon. No siempre aborda el número desde este enfoque.

Cuando la acción se repite durante más de 20 años, el gesto se convierte en provocador al mostrar un mismo proceso con su cuerpo, que no sólo no responde a los cánones y estándares exigidos, sino que además envejece. Un cuerpo refractario a los discursos de poder y a las presiones culturales, sociales, religiosas, económicas, políticas y estéticas. En su hacer, hay una reivindicación feminista que persigue una visibilidad de su cotidianeidad frente a otros modelos. Su reivindicación es tan primaria como categórica. Su cuerpo le pertenece y puede hacer con él lo que desee.⁴⁶

En el monográfico que le dedica el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) en su individual *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida* esta a finales de 2017, en la acertada presentación que redacta el director del museo, Manuel Borja-Villel (Burriana, 1957), este expone que la artista emplea el lenguaje y la escritura como un material de trabajo más, en la línea de las poéticas conceptuales de los años 70. Explora sus límites a través de elementos lingüísticos no semánticos como ejes motrices de sus acciones, o poniendo de manifiesto la dimensión performativa del mismo, su capacidad para producir realidad, su manera de condicionar la percepción del mundo (Borja-Villel, 2017, p. 13). Las comisarias de la muestra, Laurence Rassel (Bélgica, 1967) y Mar Villaespesa, añaden que esta materialidad y maleabilidad del lenguaje se traduce en notables juegos de palabras. Esto lo vemos en íntimo y personal, una acción muy personal pero poco íntima, o, si se prefiere, digamos que poco privada. Es un juego donde se expone el lenguaje numérico del cuerpo como un punto de autococonocimiento que solo conduce al absurdo.

Si hablamos de escrituras sobre el cuerpo y mensajes feministas, es imprescindible mencionar a Femen,⁴⁷ una organización internacional activista compuesta por féminas que protestan con mensajes pintados en sus torsos a pecho descubierto. Este colectivo es fundado por la economista Anna Hutsol (Rusia, 1984) el 10 de abril de 2008 en Kiev (Ucrania), con una base ideológica que descansa en tres pilares: el sextremismo,⁴⁸ el ateísmo y el feminismo. Las componentes de Femen llevan a cabo acciones espontáneas y no autorizadas. Irrumpen en espacios de dominio público, en instituciones, en manifestaciones y en actos políticos para luchar contra el mundo heteropatriarcal, un mundo construido económica, cultural e ideológicamente por hombres. Inicialmente sus protestas se dirigen al sexismo y al turismo sexual, con el tiempo se abren a otra clase de cuestiones vinculadas con todo tipo de represión, especialmente aquella que se ejerce sobre las mujeres. De ahí que estén en contra de los regímenes dictatoriales que, como en los estados islámicos, imponen la sharia; también se posicionan en contra de la Iglesia católica, promulgando una absoluta separación de la religión y el estado, para que los asuntos religiosos no afecten en las decisiones de la vida social, sexual y

46__ Aunque para Ferrer, cuando trabaja con su cuerpo, ya sea en una performance o en un autorretrato fotográfico, no consiste tanto en hacerlo con una imagen de sí misma como de hacerlo con una imagen (en Rassel y Villaespesa, 2017, p. 60).

47__ El logotipo de FEMEN es Ф, una letra cirílica, cuya forma se aproxima a dos senos en una vertical.

48__ Según aparece recogido en la página web de Femen, el sextremismo es una práctica revolucionaria de acción política donde la sexualidad femenina se rebela contra el patriarcado, para destruir su lógica. Las activistas muestran su fuerza intelectual, psicológica y física en cada uno de sus eventos de protesta no reglada. Es una forma de provocación no violenta que se inserta en la cotidianeidad de otros actos públicos como un boicot transgresor. Se puede leer más en <https://femen.org/about-us/> (consultado el 6 de junio de 2020).

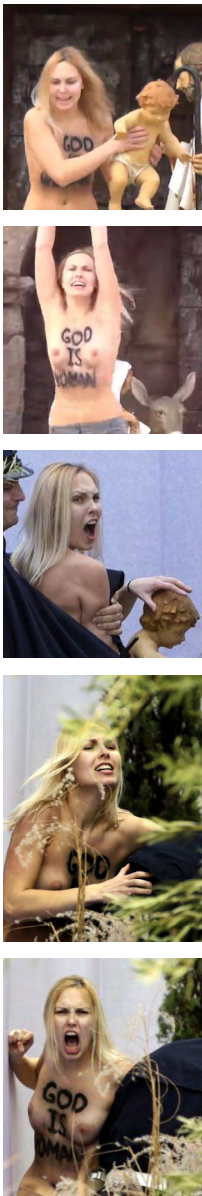


Fig. 320__
Femen, acción de
Yana Zhdánova en
el Vaticano,
Navidad de 2014.

reproductiva de las mujeres de hoy; al igual que se expresan contra todo tipo de prostitución o trata de blancas,⁴⁹ condenando a todo el que se ligue con este entramado mafioso, sean integrantes de estas organizaciones criminales, inversores o consumidores. Por otro lado, se manifiestan a favor de los derechos de los homosexuales y en contra de otros conflictos nacionales, de cada uno de los lugares en los que operan, e internacionales. Actualmente actúan en gran parte de las sociedades democráticas de forma legal,⁵⁰ e ilegalmente en países de regímenes totalitarios.

Al principio de sus andanzas, usan bikinis o se tapan los pezones con cinta adhesiva para llevar carteles con los brazos en alto, pero la prensa ucraniana suele cortar los mensajes y mostrar sólo los cuerpos. En 2009, en Kiev, Oksana Shachko (Ucrania-Francia, 1987-2018) se quita por primera vez el sostén en público. Esta acción se presenta como un acierto por dos motivos. El primero, se produce un golpe visual. El desnudo de Femen colisiona con un imaginario constituido por el hombre heterosexual blanco, donde el cuerpo de la mujer se objetualiza como punto donde dirigir el deseo machista. Cuando la mujer se presenta en público, en *topless*, con un mensaje político, activo y agitador sobre sus senos, se dinamita esta relación primera para convertirse en un virus que introduce su mensaje con el propósito de molestar y causar huella. El segundo motivo que hallamos con esta decisión, es que de pronto reducen los elementos a lo mínimo. Al prescindir del cartón y requerir exclusivamente el cuerpo, resulta más sencillo y eficaz poder colarse en cualquier evento para quitarse la camiseta y mostrar el mensaje que cargan sobre sus pechos desnudos.⁵¹ Las integrantes se convierten en cuerpos-pancarta, para que el texto no se pueda destruir. Atentar contra sus proclamas es atentar contra sus vidas. Esta es la manera en la que presentan al mundo sus inquietudes e ideas, como un grito de guerra que se ha prolongado durante más de veinte años frente a las injusticias sociales. Sus cuerpos trazan un impacto, irrumpiendo en el devenir normal de los acontecimientos que quieren obstaculizar. Quizás uno de los momentos más memorables de Femen es cuando, el 25 de diciembre de 2014, Yana Zhdánova (Ucrania, 1988) aparece inesperadamente en plena Plaza de San Pedro, en la Ciudad del Vaticano, para mostrar en tinta negra sobre su torso "GOD IS WOMAN" (Dios es mujer). Salta entonces el cordón de seguridad para colarse en el belén,⁵² que han construido debido a las fechas, las Navidades, y trata de llevarse al Niño Jesús. Este mensaje demoledor en plena sede católica refleja el espíritu de la organización, donde emplean su cuerpo como instrumento político bajo el lema "¡MI CUERPO ES MI ARMA!".⁵³

49__ En este sentido, Femen se posiciona como grupo feminista abolicionista. Se muestra totalmente anti-prostitución, y considera que todo trabajo sexual es, en mayor o menor medida, una forma de violencia contra la mujer.

50__ Téngase en cuenta que pese a la legalidad que las ampara, pues ejercen su derecho a la libre expresión, normalmente se inician procedimientos judiciales acarreados por sus incursiones. En función de los países y su marco jurídico, las activistas se pueden topar con más o menos problemas, que van desde la absolución a la multa o la prisión.

51__ Habitualmente también visten con pantalones negros y una corona de flores.

52__ Haremos aquí un apunte a modo de anécdota, uniendo lo que estamos exponiendo con lo que hemos visto. Téngase en cuenta que el Portal de Belén ha sido uno de los *tableaux vivants* más representados a lo largo de la historia.

53__ También extraído de <https://femen.org/about-us/> (consultado el 6 de junio de 2020).

Por otro lado, continuando esta revisión de prácticas feministas, podemos citar una acción radical, la de Regina José Galindo cuando en 2005 en la Prometeo Gallery (Milán), vestida con una falda, se sienta sobre una silla en una sala vacía. Se aparta la tela de la falda de su muslo derecho y con un cuchillo escribe la palabra "PERRA". Le tiembla el pulso al hundir el filo en la carne, al esgrimir las líneas de cada una de las letras. La sangre emerge, subrayando en rojo el mensaje. La performer trata con este acto drástico denunciar la violencia que sufren las mujeres en Guatemala, cuando sus cuerpos aparecen sin vida después de ser torturadas y vilipendiadas. Una vez están muertas, sus asesinos les graban insultos con navaja en su piel. Este acto cruel revela el odio y el desprecio misógino de una sociedad violenta y machista.



Fig. 321a y 321b__ Regina José Galindo, *Perra*, 2005.

Estas tres prácticas tienen en común que el texto, después de la performance, desaparece, aunque sea en forma de cicatriz, en el caso de Regina José Galindo. Nos falta incluir aquí la acción de larga duración que implica realizarse un tatuaje. Volvemos a visitar la figura de Timm Ulrichs quien el 16 de mayo de 1981 se tatúa "THE END", con letras mayúsculas negras, en su párpado derecho. En su película homónima, *The End*, coetánea a la acción, combina imágenes del proceso de ejecución del tatuaje con los créditos finales de sesenta largometrajes diferentes que muestran en distintos idiomas esta misma palabra. Con ello, apela a la última vez que cerrará sus ojos, como acto final de la película de su vida. Según los antiguos estoicos, la filosofía no solo significa aprender el arte del pensamiento sino también el arte de morir. Ulrichs transporta este pensamiento de la muerte, sin bloquearlo, como habitualmente hacen nuestras sociedades occidentales, para que asome como parte de la vida. Cargar con este mensaje de forma permanente es un acto tan honesto como visceral. Poco después también se tatúa un objetivo en el pecho y las palabras "Copyright by Timm Ulrichs" en la parte inferior de su pierna derecha. Estos tatuajes siguen explorando la figura del artista como una obra viva, aspecto que inicia, como ya hemos mencionado, con *Selbstaussstellung* (*Exposición de sí mismo*) [Fig. 304].



Fig. 322__ Timm Ulrichs, *The End*, 1981.

Pasemos ahora a analizar cómo la aparición del texto sobre el cuerpo se puede complejizar hasta prácticamente anular su lectura. Para ello vamos a partir de un caso que incluye tanto la anotación como la escritura, para luego comprobar cómo el texto se concibe como una malla de sentido inaccesible.

Para comenzar, nos servimos de John Court,⁵⁴ quien realiza performances e instalaciones desde los 90. En términos generales, el artista inglés se interesa por la línea, el movimiento, el espacio, el ritmo, todos ellos únicos en cada lugar. También lo hace por el texto y su acumulación en un desbordamiento que conduce a la inteligibilidad. En sus acciones, de larga duración, la repetición es una estrategia que le conduce a lo irracional.

En ellas, resulta habitual que escriba sobre su piel, aunque este nunca es el factor más importante que desarrolla. Normalmente utiliza objetos o elementos alargados que hace girar alrededor de una estructura fija, o sobre sí mismos (sobre un mismo punto), siempre en la dirección de las agujas del reloj. Cada vez que consigue dar una vuelta completa sin que el objeto toque sus manos, apoyado en sus hombros, su pecho, su cuello, se dibuja un círculo en los brazos. Una muestra de lo que acabamos de exponer es la acción *Untitled*⁵⁵ (*Sin título*), de siete horas de duración, que tiene lugar el 17 de septiembre de 2016 en Room for Performance (Bildmuseet, Umeå, Suecia). Otra acción vinculada con esta práctica es la que lleva a cabo el 12 de julio de 2015, con *Untitled* (*Sin título*), en el Venø Gård KUNST International Performance Art Festival (Selje, Noruega). En el interior de un silo estrecho, da vueltas



Fig. 323__ John Court, *Untitled*, 2016.

54__ Sobre John Court ya hemos hablado en el capítulo *Per speculum in aenigmate*, en el apartado 6.2 *El infinito como punto de partida*, páginas 159-160.

55__ Se puede ver el vídeo en <https://vimeo.com/190697470> (consultado el 10 de junio de 2020).

sin parar, con dos ladrillos de tiza de magnesio y una piedra del tamaño de una mano que patea de vez en cuando. Acelera y aminora la velocidad en un juego de tiempos que mantiene durante horas. Cada vez que da una vuelta, con rotulador, marca el giro completo en el lado derecho de su cabeza rapada. Según avanza, esa parte del cráneo muestra un enmarañamiento de cifras, como una nube negra sin forma. En ambos casos se advierte que el inglés pretende abordar la resistencia física, empujando a su cuerpo a límites absurdos, más allá del agotamiento, donde la anotación se suma para generar una malla abstracta, como si se tratase de una piel de escamas, o una red de circunferencias (cuando se anota en el brazo las veces que logra dar un giro completo sin tocar el palo), o una mancha abstracta (cuando se apunta números sobre la cabeza, sin saber exactamente dónde lo hace, solapándose los dígitos para conformar un conjunto imposible de descifrar).

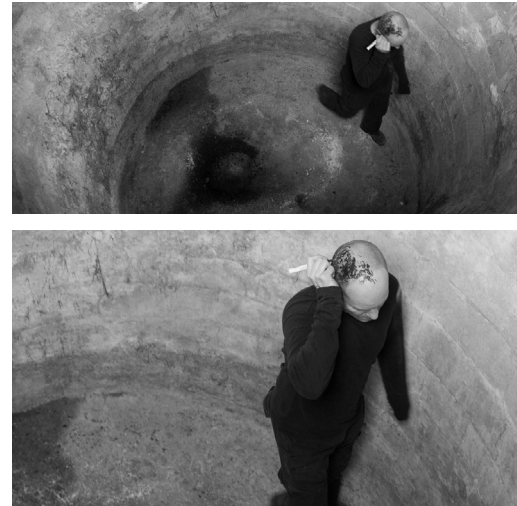


Fig. 324a y 324b__ John Court,
Untitled, 2015.

En la trayectoria de Court, la escritura aparece, de forma más clara, en la acción *Untitled*⁵⁶ (*Sin título*)⁵⁷ que realiza el 24 de noviembre de 2012 en la Spacex Gallery (Exeter, Reino Unido). Durante ocho horas –referencia, que es muy habitual hallar en su producción, a la jornada laboral–, permanece en el lugar de la pata de una mesa bastante austera. El mueble en particular, tiene base cuadrada, su altura es muy superior a la de una persona alta, dispone de tres patas larguísimas, la cuarta pata ha sido acortada. Court se sitúa justo debajo de este apoyo menguado para que el mismo descansa sobre su oreja derecha, mientras él aguanta de pie. De tanto en tanto, escribe en su brazo izquierdo las palabras “open”, “opens”, “opened”, “opening”, “openness” (todas ellas relacionadas con la abertura o apertura). Las letras se engarzan generando una red intercomunicada pero difícil de descifrar. Cuando cubre la parte desnuda de su mano y antebrazo, se detiene, y transcurrido un tiempo, vuelve a repasar lo ya escrito. Esta obra tiene carácter autobiográfico. En su infancia, Court sufrió serios problemas de aprendizaje, la dislexia le impedía leer o escribir. Sus esfuerzos le conducían permanentemente a nuevos fracasos, en una angustia vital que lo mantenía incomunicado. En esta ocasión, el texto funciona a modo de castigo, repitiendo siempre la misma tarea, grabándola sobre la propia superficie de su cuerpo para no olvidar que ha de mantenerse abierto (aunque ello suponga cerrar los poros de su piel), para absorber toda la educación que le concierne. Aunque esta se sitúe por encima de él, inalcanzable, en un ejercicio exigente que inutiliza su cabeza.



Fig. 325a y 325b__ John Court,
Untitled, 2012.

56__ Esta otra acción se puede ver en vídeo en <https://vimeo.com/58054197> (consultado el 10 de junio de 2020).

57__ Aunque las tres obras que hemos escogido en esta ocasión coinciden en que no tienen título, lo cierto es que no exactamente todas sus piezas se ven desprovistas de nombre, por eso no hemos realizado ninguna aclaración al respecto. Esta es solo una coincidencia.

Con John Court hemos visto cómo se pasa del apunte, como anotación sobre el cuerpo, a la escritura, como texto que envuelve y reviste la superficie de la piel en un camino hacia lo ilegible. Sin lugar a dudas, quizá el mayor ejemplo que podemos encontrar en esta misma línea que profundiza en lo incomprensible, lo confuso y lo secreto, lo hallamos en el artista Zhang Huan (China, 1965). Huan desarrolla sus acciones con una mirada autobiográfica para hablar de desolación, aislamiento, soledad y sufrimiento. Parte de gestos simples, que mantiene o reitera como tareas sin sentido, sometiendo a su cuerpo a situaciones extremas, o estableciendo un acto sutil y poético que se presenta como una inesperada revelación. Todas sus ideas nacen con una fuerte carga conceptual. Sus escenificaciones se aproximan a lo ritual para dar como resultado imágenes con un fuerte impacto visual y una compleja carga espiritual. El conjunto de su obra se convierte en una crítica muda dirigida contra las políticas del régimen chino. Actitud que le conduce a abandonar el país en 1998.



Fig. 326__ Zhang Huan, $\frac{1}{2}$, 1998.

Poco antes de marchar temporalmente a los Estados Unidos, Zhang Huan pide a sus amigos que le escriban con tinta china palabras y frases sobre su epidermis. La propuesta da como resultado un tríptico fotográfico, $\frac{1}{2}$ (1998). Analicemos sus tres partes. En todas aparece el performer, en un plano medio, con el torso desnudo y la cabeza rapada. En $\frac{1}{2}$ *Meat* el artista coloca un costillar sobre su tórax blanco. En $\frac{1}{2}$ *Text* el cuerpo de Huan aparece cubierto de letras chinas. Por último, en $\frac{1}{2}$ *Meat and Text* se combinan las dos primeras imágenes. En ellas se contempla a Huan lleno de letras sujetando dos costillares sobre su pecho, como si se tratase de un abrigo o un escudo. Con esta fotoacción, el performer se aproxima de forma sencilla a lo que es como individuo: carne y cultura. Se aprecia aquí que el cuerpo, amasijo de músculos y huesos, es un vehículo para conocer a la sociedad, y viceversa. Es depositario de la identidad. El saber circula por el flujo de la sangre y nutre al sujeto, en un riego incesante de conocimientos que penetra en cada célula. El cuerpo está formado por todas las palabras que pronunciamos, por todas las frases que escuchamos, por todos los mensajes que los otros nos dirigen. El cuerpo es lenguaje.

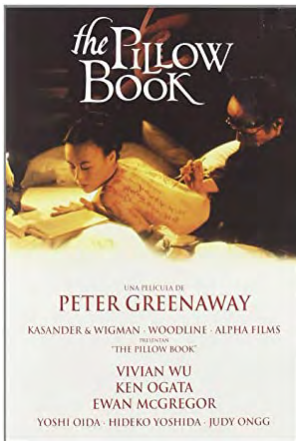
En definitiva, lo que Zhang Huan propone es una asimilación del cuerpo como texto. Como si nos dijese que cuerpo y letra son lo mismo. Mantienen una estrecha interrelación para confeccionarnos como individuos. Todos nuestros pensamientos, deseos, emociones, miedos, se combinan con nuestras vivencias, con aquellos acontecimientos que atestiguamos día a día, acumulándolos en un sustrato invisible en el cual también interfieren todas las leyendas familiares, todas las personas que conocemos, todos los cuentos populares, toda la tradición del territorio al que pertenecemos. Resumiendo, todo lo que nos rodea afecta a nuestra historia personal y nos hace ser.

Si en $\frac{1}{2}$ Huan apunta a todo esto, alcanza su culminación con *Family Tree* (Árbol genealógico, 2000). Acción que realiza en un viaje de regreso a China. En este caso, Huan solicita a tres expertos calígrafos que le escriban textos en el rostro a lo largo de un día completo. Empiezan por la mañana, a primera hora, y terminan por la noche. El artista les da indicaciones de qué escribir. La primera frase, en el centro de su frente, es un proverbio tradicional chino: "Yu Kong Yi Shan" (Mueve la montaña por tozudo). El resto de palabras y frases se vinculan con su linaje como persona. Mientras los calígrafos escriben, su vida interior emerge a la superficie, recogiendo gradualmente todas sus referencias. Según avanzan las horas, los textos se solapan, y así como la luz del día se desvanece, su rostro también se oscurece, quedando oculto bajo la tinta. Su carne desaparece bajo una compleja red de relaciones sociales y culturales. Es cubierto al completo, hasta la asfixia, hasta perder la noción de su propia identidad y no poder reconocerse. Esta escritura, concebida como un palimpsesto que sólo genera negrura, es un ejercicio en el cual el creador nos muestra la manera en la que todo nuestro poso intelectual, cultural, familiar, emocional, de pronto irrumpe en nuestra piel, como una tormenta de signos que conduce a las sombras, para ahogarnos, mostrando en realidad lo que somos, un estrato continuo de textos.



Fig. 327__ Zhang Huan, *Family Tree*, 2000.

Para finalizar, como último caso a considerar, nos gustaría aprovechar esta mirada que hemos dirigido hacia el mundo oriental para centrarnos en un ejemplo fílmico que toca la performatividad de la escritura sobre el cuerpo. Volvemos a hablar de Peter Greenaway, y su cine experimental, para fijarnos en esta ocasión en la *rara avis* *The Pillow Book* (*El libro de cabecera*, 1996). Esta película asume la ecuación cuerpo y palabra como indivisibles.



El film comienza con un primer plano en blanco y negro de una niña asiática a la que le están escribiendo letras niponas en los pómulos, la frente y la boca. Mientras una mano le traza con pincel los signos, una voz en *off* masculina declara en japonés (en Greenaway, 1996):

Cuando Dios modeló en arcilla al primer ser humano, le pintó los ojos, los labios, y el sexo. Y luego le pintó el nombre de cada persona, por miedo a que lo olvidara. Cuando Dios quedaba satisfecho de su Creación, insuflaba vida al modelo de arcilla firmando con su Nombre.

La voz pertenece al padre de la niña, quien, mientras pronuncia las palabras recién referidas, por el día del cumpleaños de la pequeña Nagiko, apunta sobre el rostro de esta, con tinta roja, distintos signos. Luego, moja sus dedos en el pincel y le desliza las yemas por los labios, para coloreárselos. La niña saca la lengua y saborea el líquido. En seguida se observa en un espejo redondo, para comprobar el resultado de su apariencia. Justo entonces su reflejo adquiere color.⁵⁸ Se subraya con esta metáfora un despertar singular que marcará a Nagiko y su devenir, pese a que la ceremonia aún no ha finalizado. El padre, satisfecho como está de su obra, le garabatea en la espalda su rúbrica. Debemos comprender aquí que el progenitor no sólo está orgulloso de su buena caligrafía, sino que también lo está de su primogénita, siendo el máximo autor de ambas, el único responsable de su excelente combinación.

El título, *The Pillow Book*, hace referencia al libro de la escritora japonesa Sei Shonagon (Japón, 966-1025), quien escribe en el s. X *Makura no Soshi*, (literalmente *El libro de la almohada*),⁵⁹ un diario íntimo en el cual declara que dos cosas no pueden faltar en la vida, las delicias de la carne y las delicias de la literatura. Este libro es leído a Nagiko desde su más tierna infancia. Proyecta en ella un deseo a satisfacer. Desde que su padre le diese a conocer la unión de piel y texto, gracias al regalo que le hace cada cumpleaños, en su edad adulta busca el mismo gesto, sin descanso, en todos y cada uno de los hombres con los que duerme. Anhela volverse papel



Fig. 328a, 328b, 389c, 328d y 328e__ Peter Greenaway, *The Pillow Book*, 1996. Cartel y primeras escenas

58__ Nótese que es en este momento cuando se aprecia que la pintura empleada es de color rojo.

59__ Es una costumbre tradicional japonesa guardar en las almohadas, que tienen un cajón de cerámica o madera, el *nikki* o diario íntimo.

blanco para que escriban sobre su desnudez. Los amantes que escoge, han de ser magníficos calígrafos, de lo contrario, los rechaza. La investigadora Sara Sutton, quien realiza un profundo análisis de la película en su artículo *Narrar la imagen. The Pillow Book* (2007), repara en la exigencia de Nagiko. Esta no se debe a qué se escribe, ni a cómo se escribe, sino a cómo se traza. Sutton contempla el trazo como una escritura inspirada en otra: la huella. “La huella no como presencia o representación de las cosas, ni tampoco como la presencia de la ausencia, sino como el trazo que las cosas dejan a su paso. Enfatizamos, no su rastro, sino su trazo.” (Sutton, 2007, p. 377). En el trazo el texto se dibuja, porque también es imagen. De hecho, Sutton comprende que la elección de Greenaway por la escritura japonesa no es casual. A diferencia del mundo occidental donde para nosotros es habitual diferenciar imagen y texto, en la escritura oriental, el texto es indisoluble de la imagen, a fin de cuentas, es un lenguaje jeroglífico. “Y el jeroglífico es la figura por antonomasia que es texto e imagen a la vez.” (Sutton, 2007, p. 376).

También es imprescindible tener en cuenta que la escritura japonesa combina de forma ordinaria tres lenguas, el kanji, el hiragana y el katakana. En este contexto, resulta más sencillo concebir una historia que recoge distintos alfabetos, distintas escrituras, distintas lenguas y distintos campos de visión. Justo lo que acomete Greenaway. La película incluye textos e imágenes que se superponen al encuadre principal. El propio film se concibe como piel en la cual escribir. Así se realizan composiciones en un sugerente juego que no es más que otra forma de escribir, de comprender la composición como si fuese un *haiku*.⁶⁰ Las ventanas sobre la imagen, funcionan como complemento de lo acontecido, o adelantan con escasos segundos lo que va ocurrir luego. Para Sutton (2007), este uso genera una especie de dislexia fílmica. De algún modo, la imagen se compone por capas y su lectura no resulta fácil, ni ahora que estamos acostumbrados a pasar de una ventana a otra en las pantallas de nuestros móviles, conviviendo todas al mismo nivel. No obstante, lo que más nos interesa aquí es el empleo de la escritura, la cual no sólo se desliza por la pantalla, con extractos de *Makura no Soshi*, de Sei Shonagon, sino que además invade la propia escena, se proyecta sobre los personajes o en las paredes de las estancias que estos ocupan, como un elemento más que ayuda a definir el estado mental y emocional del momento.



Fig. 329a, 329b, 329c y 329d__ Peter Greenaway, *The Pillow Book*, 1996. Escenas.

60__ El *haiku* es un género poético japonés que se basa en la contraposición de impresiones. Se construye con tres versos sin rima, que tienen, respectivamente, cinco, siete y cinco sílabas. Sus evocadoras propuestas suelen incluir escenas naturales o de la vida cotidiana, haciendo referencia a alguna época del año.

No profundizaremos en la compleja trama de *The Pillow Book*, que conduce a un fuerte drama expuesto con frialdad y distancia, con momentos crudos y vehementes. Nos centraremos en lo sucesivo en lo que a la escritura del cuerpo concierne. Por ello regresamos a Nagiko y sus amantes, todos ellos muy diferentes en lo físico, pero con un gran don en común, el trazo. Cuando la joven se encuentra por primera vez con Jérôme, un atractivo británico, que además de escritor es traductor, le pide que en cuatro idiomas le rotule una misma frase sobre la tibieza de su piel. Su caligrafía nada la complace. Rápidamente, consciente de su fracaso, el inglés le pide cambiar los papeles, y que sea ella quien le garabatee a él. Aunque en un principio desestima la idea, la japonesa acaba aceptando. De visualizarse a sí misma como soporte pasivo de la caricia del pincel, pasa a ser quien empuña el utensilio e inventa el texto. Sobre la dermis de Jérôme concibe un libro. Juntos, deciden que el extranjero se dirija al editor que una vez rechazó publicar a la joven. No concretan mejor reclamo para asegurarse su lectura. Sobre todo teniendo en cuenta que Jérôme, antes de enamorarse de la japonesa, tuvo una aventura con el librero, un homosexual quien, en el pasado, obligaba al padre de Nagiko a dispensarle favores sexuales a cambio de divulgar sus escritos. De algún modo, cuando la joven se convierte en escritora y accede a que sea su amante quien se presente ante el editor –el mismo que ya lo había amado antes–, está invocando revivir en primera persona la historia de su padre. Una historia que comprende el mundo caligráfico como una unión de sexo y literatura.



Fig. 330a, 330b, 330c y 330d__ Peter Greenaway, *The Pillow Book*, 1996. Escenas.

El editor acepta imprimir el libro si le concede trece volúmenes en total. Esa noche Jérôme no vuelve a casa. Nagiko lo busca y lo encuentra en la cama junto al viejo librero. Llena de celos, decide que a partir de entonces escribirá los tomos sobre los cuerpos de otros hombres. Los temas y los lugares donde se inscriben se vinculan directamente con la apariencia y personalidad de estos. En cuanto Jérôme descubre que los volúmenes se siguen produciendo a sus espaldas, trata de volver con la escritora. Pero ella, airada, lo ignora. El joven, desesperado, se cuelga en el piso de la autora, se toma unas pastillas con el objetivo de perder el conocimiento y llamar así su atención, sin embargo, se excede en la dosis y fallece. Al encontrarlo, Nagiko, escribe sobre su cadáver el sexto tomo, *El libro del amante*. Entierran los despojos del británico cubiertos de letras. En el momento en el que el librero se entera de lo que ha ocurrido, exhuma el cuerpo-libro de Jérôme, lo despelleja, y encuaderna su piel. Al llegar a oídos de Nagiko, esta le hace una oferta. Le promete entregar los siete libros⁶¹ que aún no

61__ Para que el lector pueda comprender cuál es la naturaleza de estos libros vivos, recogemos a continuación, en orden

ha elaborado a cambio de la encuadernación de su amante. El editor recibe los libros vivientes sin previo aviso, con gran estupor. Cada vez son más abstractos. El último, *El libro de los muertos*, está escrito sobre la piel de un sicario que lo mata nada más leerlo. Nagiko recupera la piel de Jérôme el mismo día en que su hija, fruto de la relación con el inglés, cumple años. Siguiendo la tradición, le escribe sobre su rostro, como su padre antes hiciese con ella, cerrando, de este modo, la circularidad del relato.

En la propuesta cinematográfica de Greenaway se percibe una investigación profunda en torno a la escritura como performatividad. El cuerpo se concibe como papel, como pincel, como escritura, como trazo, como caligrafía. Tras haber realizado un estudio en torno a la escultura viviente, podríamos aquí entrever la figura del libro viviente. Un libro que es portador de una historia que se vincula con la naturaleza de su existencia. La epidermis manifiesta, a través del lenguaje trazado-escrito, las razones que le dan vida, para ser descifrados por su valor plástico. Esta idea se opone a la que Ray Bradbury (EE.UU., 1920-2012) expone en su novela distópica *Fahrenheit 451* (1953), donde los detractores de un régimen autoritario, que limita el acceso a la cultura y elimina los textos que no estima oportunos, se convierten en personas-libro, con el fin de guardar en su memoria aquello que un día leyeron y ya no existe como objeto. En Greenaway, en cambio, el cuerpo es texto para ser leído-observado en presente, como superficie y como interior, como escritura que se desliza por la piel de los actores y de la propia película. *The Pillow Book* es en sí misma un cuerpo-libro que habla continuamente. Si deseamos entenderlo, no hemos de atender a lo que dice como palabra, sino asimilar lo que nos ofrece como imagen textual. El film retrata continuamente un gesto poético que se percibe como acción performática, donde la escritura se inscribe sobre los cuerpos para volverse por mí misma iconicidad, sin requerir una comprensión de lo escrito. Precisamente es este el mundo en el que nos queremos mover con la performance que deseamos desarrollar.

A través de los casos que hemos expuesto, hemos analizado las distintas estrategias con las que se puede abordar este acto creativo, donde la escritura adquiere distintas formulaciones, ya sea como pegatina, como tinta, como herida abierta sobre la piel, para, en función de la cantidad de texto, acabar conformado un cartel-humano o, con mayor dificultad, un libro viviente. Hemos comprobado cómo el mensaje no siempre es necesario que se entienda, repasándose o solapándose hasta que ya los signos nos resultan irreconocibles. Lo importante, en todos estos ejemplos, es que, mediante el trazo de unos signos textuales sobre la epidermis, se vislumbra el cuerpo como texto, como lugar vital en el que se custodia un sustrato de referencias textuales y se visibiliza la identidad como una codificación orgánica.

cronológico, los mismo: 1. *La agenda*. 2. *El libro del inocente*. 3. *El libro del idiota*. 4. *El libro de la impotencia*. 5. *El libro del exhibicionista*. 6. *El libro del amante*. 7. *El libro de la juventud*. 8. *El libro del seductor*. 9. *El libro de los secretos*. 10. *El libro del silencio*. 11. *El libro de la traición*. 12. *El libro de los nacimientos y de los comienzos*. 13. *El libro de los muertos*. En ellos reluce la historia de la propia Nagiko, la elaboración y los motivos que la llevan a producir los mismos.

9.5 El yo. Consideraciones performáticas

Antes de pasar a describir la acción resultante, después de haber tocado la apropiación, el *tableau vivant*, la escultura viviente, la peana, el espejo como base y la escritura sobre la piel, cabe realizar una pequeña reflexión entorno a la palabra y el concepto escogido, el yo. Debido a las acotaciones analíticas en esta tesis, por una cuestión de espacio y tiempo, no podemos desarrollar un análisis profundo que abarque el psicoanálisis, con Sigmund Freud (Chequia-Reino Unido, 1856-1939), o la relación naturaleza-lenguaje, con Martin Heidegger (Alemania, 1889-1976). Con esto aclaramos dos de las grandes ausencias que se percibirán a continuación. Nuestra decisión se debe a que estimamos más oportuno emprender un estudio que aborda la creación performática del yo y la exposición de la historia personal, para luego elaborar consideraciones en torno al público, la lingüística y la imagen del yo. En estos ejemplos escogidos, con sus textos, se entrevé el pensamiento y la filosofía que referencia a estos pensadores ya citados, a los que añadimos, además, a Jacques Lacan. Empecemos por lo que concierne a lo performático y la escritura. ¿Cómo se afronta el yo en la práctica de la performance?

El catedrático de Estética Simón Marchán Fiz (Madrid, 1941) diferencia en el *body art* una línea de investigación que denomina el *arte del yo*. Una versión de las mitologías individuales que abusan de cierto solipsismo a ultranza, con modelos que se emancipan de la situación presente, del contexto social, del territorio y del espacio político. El autor lo “percibe en una función supraindividual,” que primariamente se dirige “a una transformación del yo en vez de a un cambio del mundo.” (Marchán Fiz, 2001, p. 240).

Al respecto, encontramos en Juan Hidalgo (Las Palmas de Gran Canaria, 1927) un texto de agosto de 1965 donde ironiza precisamente sobre el ego humano. Este dice, “el león ruge, el gato maúlla, el perro ladra, el asno rebuzna y el hombre YOEA, sí señores, YOEA, YO-E-A”⁶² (en Pérez, 2008, p. 115). El caso de Hidalgo es bastante peculiar, porque como creador rechaza el carácter auto-expresivo del artista, hasta llegar incluso, en esta ocasión, a ironizar sobre el asunto. El grancañario no cree que la obra funcione como espejo del autor. Es más, huye de cualquier proceso de identificación que se pueda producir en la lectura, negando un sentido conclusivo y unívoco. Su trabajo emplea proposiciones enunciadas como signos del habla y rastros de un decir plural, polisémico, abierto a toda interpretación. Precisamente, le interesa este giro hacia la suspensión de una apreciación lingüística que queda en entredicho en su propia formulación. Su propósito va más allá del chiste fácil o de la reflexión ingeniosa, trata de quebrantar el sentido para sencillamente abrirlo. Dicho esto, parece inadecuado que nos sirvamos de su expresión –aunque es lo que vamos a acometer– para subrayar el carácter ególatra del ser humano, y, por ende, de los artistas, cuando sólo se miran el ombligo.

62_ En una lectura posterior del mismo autor, David Pérez (2018), encontramos un extracto más completo de este texto: “La fundación 28-6-15 encomendó a varios sabios y artistas la tarea de individuar el sonido más característico emitido por el hombre. Congregada una sesión extraordinaria, el presidente de la fundación les dijo: el león ruge, el gato maulla, el perro ladra, el asno rebuzna y el hombre ¿qué?, y les acordó un plazo para hallar la respuesta [...] Finalizado el plazo y congregada de nuevo una sesión extraordinaria [...] el sabio más anciano respondió: estadísticamente el sonido más característico emitido por el hombre es YO. Y el más anciano de los artistas continuó: el león ruge, el gato maúlla, el perro ladra, el asno rebuzna y el hombre YOEA. Sí señores, YOEA, YO-E-A” (Pérez, 2018, p. 84).

Precisamente el artista e investigador Nelo Vilar (Castellón, 1969) abre el 5 *Encuentro Cuerpo a Cuerpo* realizando preguntas en la dirección iniciada con Simón Marchán Fiz. En su charla *Arte de acción in time: del comunitarismo autogestionario al liberalismo terapéutico*, ofrecida el 3 de octubre de 2019 en el Centro de Arte La Regenta (Las Palmas de Gran Canaria), expone un análisis en torno al arte de acción que se genera en los últimos años, en el cual detecta un alto porcentaje de creadores que se centran en experiencias personales. Vilar se cuestiona si estas experiencias realmente permean en el público, o por el contrario se quedan en el sujeto ejecutor, con sentido en el seno de su cuerpo y su hacer. En tal caso, concluye, algo está fallando cuando el performer fija su atención en factores exclusivamente autorreferenciales, autobiográficos o incluso con un fin terapéutico, sin atender a los elementos circundantes, las necesidades sociales y políticas de los espacios en los que sus obras se insertan, como pegatinas, ajenas al entramado político y social.

Prestemos atención a esta metáfora de la pegatina. Podemos decir que, pegada sobre cualquier muro, altera la apariencia del mismo. Por lo tanto, es imposible afirmar que no se produce aportación ni cambio. Sin embargo, una pegatina que libera un mensaje sobre la historia del propio muro en que se posa, lo define y lo transforma tanto en la superficie como en el interior. A esto es a lo que se refiere Nelo Vilar en su crítica, a esta necesidad de atravesar el muro y quebrarlo, no ser solo superficie.

No obstante, ¿podemos asegurar que la audiencia no obtiene re-conocimiento en la experiencia del otro? El teatro griego clásico se sirve precisamente de la figura de la catarsis, para que el espectador, guiado por los personajes de la tragedia, conmovido por sus decisiones y las vicisitudes a las que se ven sometidos estos, mediante el temor y la piedad, accedan, a través de las pasiones ajenas que atestiguan, a una purificación emocional, corporal, mental y espiritual. Lo que José Luis Brea (2007, p. 82) define en nuestra era como:

La obra de arte no es tanto *poiesis*, producción individual de un genio que excede la historia y la tradición, cuanto puesta en juego de un efecto capaz de propiciar un proceso de *aiscesis* que se consuma en una experiencia gregaria, de *catharsis*, en el contexto de una dinámica de comunicación intersubjetiva.

Esta consideración de la sensación (*aiscesis*) por encima de la creación material de objetos o acontecimientos (*poiesis*), favorece el re-conocimiento en el otro. A esta experiencia, como motor universal que auspicia el encuentro y la identificación con el otro, es a la que apelan los artistas. Samuel Beckett dice en *L'Innomable (El innombrable, 1953)*, "Parece que hablo, y no soy yo, que hablo de mí, y no es de mí" (en Cortés, 2016, p. 49). Entonces, ¿de quién se habla? La respuesta es evidente, "no es de mí". Para entenderlo mejor y obtener un nuevo resultado, quizá tendríamos que reformular la pregunta y apuntar ¿a quién se habla? En tal caso, no cabría duda, al espectador. A través de lo propio, se alude a este, como destinatario de cualquier hacer artístico. Interlocutor a quien se dirigen los intentos y designios de todo creador, para referirse a su experiencia y ocuparse de su transformación. Entonces, el trabajar desde el yo no puede ser leído exclusivamente como un acto egocéntrico, es mucho más de lo que en principio nos

viene a la cabeza, es un diálogo libre con el otro, con el espectador, a la hora de poder contrastar modos de comportamiento, modos de pensar, modos de imaginar. Pero claro, aquí cabe preguntarse qué es el yo y cómo se puede trabajar con él.

El yo es un concepto gigante donde caben muchísimas consideraciones que se han ido formulando y debatiendo a lo largo de la historia de la humanidad. Vamos a tratar de tocar, de un modo sencillo, aquellos temas que nos interesan para luego volcarlos sobre la producción propia que realizamos. Partimos de unas palabras clarificadoras de Felix Gonzalez-Torres recogidas por Nancy Spector (EE.UU., 1959):

Esas ideas me condujeron a un lugar de placer por el conocimiento y la comprensión de la manera en la que la realidad está construida, la forma en la que el yo está constituido por la cultura, el modo en el que el lenguaje establece sus trampas, y las grietas en la 'narración maestra', esas grietas donde el poder se ejerce.⁶³ (Spector, 1995, p. 4)

Como bien apunta Gonzalez-Torres, el yo es una construcción cultural que se desprende del lenguaje. Es el eje de nuestra identidad, que se constituye a través de la educación y las referencias con las que crecemos, con las que nos limitan la mirada a través de unos códigos sígnicos escurridizos. El yo es la negrura que vimos con Zhang Huan en *Family Tree* [Fig. 327]. Es algo intangible, oculto, oscuro, que permanece guardado bajo nuestra piel, sin una forma definida. Es inaprehensible, es un ente claramente mutable. Nos sumergimos en esta mirada hacia el yo para hallar aberturas, como individuos y como artistas, para trabajar desde lo permeable y lo maleable. Sin dar respuestas concretas, cerradas ni limitantes. Por eso nuestro análisis va a consistir en una reflexión somera en torno a las problemáticas performáticas que puede desentrañar.

Problemáticas que están presentes dentro del propio lenguaje. Una primera clave la encontramos en una obra de Ángeles Marco, quien afronta la acción desde el discurso performado. *Presente* (1991), es un políptico de ocho fotografías con textos tipográficos sobre papel creyssa. Las imágenes muestran, en gran tamaño, el rostro de Marco desde distintos puntos de vista. En las mismas se capta la escansión⁶⁴ de decir "yo soy". Sobre las fotografías se estampa un texto en letras mayúsculas, "YO SOY. PRESENTE. PRESENTE INDICATIVO DEL VERBO SER" (Caplliure, 2018, p. 149-150). Cuando Marco profiere "YO SOY", lo hace consciente de estar siendo. Señala con ello la performatividad del lenguaje que acuña John L. Austin, a través de la cual las palabras se convierten en actos *per se*. Aspecto sobre el



Fig. 331a y 331b__ Ángeles Marco, *Presente*, 1991. Detalles.

63__ La traducción es nuestra.

64__ La escansión es efecto de descomponer las palabras en sílabas pronunciadas separadamente.

que descansa su trabajo. Cuando además le suma "PRESENTE", nos dice que lo está siendo en presente. Como si solo cupiese la seguridad de ser yo justo en este preciso instante. El yo pasado y el yo futuro ya no es sino *otro yo*, que no es ahora, sino que fue o será, pero siempre *otro*.

Si seguimos este camino lingüístico enunciado en presente, según Émile Benveniste (Siria-Francia, 1902-1976), lo esencial del lenguaje no es la referencia, sino la subjetividad que se produce a través de un intercambio entre el yo y el tú (en Mieke, 2002, p. 60-62). Yo significa "la persona que está emitiendo el presente fragmento del discurso que contiene la palabra yo" (en MacCannel, 2007, p. 131). Dicho fragmento es único por definición y sólo posee validez en su singularidad. El referente, yo, está limitado por su contexto. Es quien emite el discurso y al que hace referencia. Pero para ello requiere de tú, restringidos ambos al aquí y al ahora. En esta distribución de posiciones de sujetos entre la primera y la segunda persona, Benveniste ve que se constituye la base de producción de significado. Porque yo y tú no tienen entidad lingüística salvo en la situación de enunciación. Y esa situación es de una equivalencia imparcial, no jerárquica, en la que cualquier individuo puede ocupar la posición del yo y tú. Para Benveniste, el lenguaje, y por tanto el mundo entero, se articula en las formas yo / tú. En la relación de separación entre el yo y el otro.

Fijémonos en dos casos del mundo del arte que han trabajado desde el yo para apelar de un modo directo o indirecto al tú o al otro.

Vamos a atender al escandaloso caso de *I-Box* (*Caja Yo*, 1962) de Robert Morris. Esta pieza consiste en una caja de madera contrachapada, pintada y cubierta con un armazón de metal que tiene una puerta con forma de "I" (yo) en color carne. Al abrirse, se descubre una fotografía del artista, de pie, completamente desnudo, en blanco y negro. Parece auto-satisfecho de su masculinidad, como paradigma norteamericano del heterosexual-centrismo. Según W. J. T. Mitchell (EE.UU., 1942), Morris, con sarcasmo, se mofa de la subordinación del soporte escultórico a la verticalidad fálica de la estatua (Mitchell, 2009). Su chulería puede considerarse una parodia del genio masculino y fálico, como un héroe, totalmente aceptado e institucionalizado en la época. Sin embargo, con su "I", como hombre blanco, occidental, heterosexual, no parece tanto contravenir o disolver su propia figura, sino aprovecharse de su posición privilegiada para subrayar una realidad, la de la supremacía del hombre blanco frente a cualquier otro individuo. Todo ello enfada considerablemente a la crítica, enfocando sus ataques en esta línea.⁶⁵ No obstante, lejos de esta consideración referida al género, Mitchell encuentra que el valor de la obra, y el motivo por el cual Morris desea llevarla a cabo, consiste en imaginar la palabra "I" como una puerta que se balancea sobre la bisagra del diálogo. Mitchell opina que este mecanismo sencillo sirve para activar un laberinto infinito de preguntas. "¿Qué es una imagen? ¿Qué es una palabra? ¿Qué es un objeto?" (Mitchell, 2009, p. 232). *I-Box*, en su paradójica complejidad,



Fig. 332__
Robert Morris,
I-Box, 1962.

65__ Como también ocurriese con el póster de su exposición *Robert Morris: Labyrinths — Voice — Blind Time* de 1974 en la Castelli Gallery y la Sonnabend Gallery (Nueva York). En cuya imagen, en blanco y negro y de plano medio, aparece él mismo con el torso y los bíceps desnudos. Lleva casco militar, manillas y un collar con cadenas, gafas de sol, bigote y barba. Donde se muestra hiperviril, hipermusculado, exhibiendo una masculinidad deformada, llena de tópicos.



Fig. 333__ Robert Morris,
Untitled (Box for Standing), 1962.

puede comprenderse como caja-puerta-pronombre en primera persona. Sin ser exactamente el “yo” visible/invisible ni el cuerpo visible/invisible del artista. Al contrario, parece que Morris está interesado en apuntar que en función de quién use la palabra y en qué lado de la hoja se encuentre, la voz “yo” siempre estará bien empleada, pivotando en un terreno que afecta y atañe por igual a ambos lados. Se refiere con ello al *shifter*, término con el que el lingüista Roman Jakobson (Rusia-EE.UU., 1896-1982) llama a la relación de los interlocutores en una situación del habla específica. Donde cada uno puede ocupar el lugar del otro, como ya vimos anteriormente con Émile Benveniste.

Esta pieza de Morris de algún modo nos hace pensar en una obra suya anterior, *Untitled (Box for Standing)* (*Sin título [Caja para estar de pie]*, 1961) que consiste en una simple caja de madera, un objeto de apariencia minimalista, con las medidas exactas de su complexión física (ancho, altura y profundidad). En su interior, el artista cabe literalmente de pie, sin ninguna dificultad. En ella se entrevé un interés por el recogimiento del ser, como féretro, espacio austero donde descansa el cuerpo y el espíritu al final de

sus andanzas. Pero también podemos percibir un preludio de lo que luego realiza con *I-Box*. Por eso nos aventuramos a decir que *Untitled (Box for Standing)* es una gran “I” mayúscula que alberga y protege al creador, como si se tratase de un embalaje rígido para transportar, manteniendo a salvo, el material delicado y valioso que puede guardar. En ambos ejemplos, se ve una performatividad del yo, donde la verticalidad del ser humano equivale a la palabra “I”.

Frente a estas dos ideas de Morris, con un cierto tono machista, contraponemos dos acciones de Itziar Okariz (San Sebastián, 1965), quien emplea el lenguaje como un dispositivo abstracto para realizar performances desde una perspectiva feminista bajo las premisas del *Do It Yourself* del Punk. Okariz opera con la resignificación del concepto performatividad enunciado por Judith Butler. Desde la teoría *queer*, Butler presenta la noción de identidad como efecto de la reiteración y acumulación de normas preestablecidas por el poder del heteropatriarcado, afectando a múltiples esferas, entre ellas la del lenguaje. “El lenguaje acepta y cambia su poder para actuar sobre lo real mediante actos locutorios que, al repartirse, se transforman en prácticas afianzadas y, con el tiempo en instituciones.” Desde este prisma, el lenguaje “puede utilizarse para afirmar una universalidad verdadera e incluyente de individuos, o”, por el contrario, “puede instaurar una jerarquía en la que sólo algunos individuos son aptos para hablar” (Butler, 2007, p. 233), el resto está excluido del punto de vista universal, no tiene representatividad en el habla del discurso dominante. La artista vasca pretende, a través de la iteración, desestabilizar esta condición identitaria de la que habla Butler, condición que se produce a sí misma, para des-instituirla. Lo que hace Okariz es reproducir, alterar y deconstruir los signos mediante los cuales se normalizan algunas de las conductas que nos conforman, subvirtiendo su estructura.



Fig. 334__
Itziar Okariz y Víctor Iriarte,
Si yo soy yo y tú eres tú,
Capella MACBA, 2017.

En *Si yo soy yo y tú eres tú* (2010), una performance que realiza junto a Víctor Iriarte (Bilbao, 1976), ambos intérpretes repiten el título, frente a un micrófono, sin mirarse. Se establece una especie de diálogo entre los dos, donde pronuncian sin descanso la misma oración. La frase de pronto se solapa, como un eco, se vuelve ininteligible, expandiendo los límites del yo hacia el otro, difuminando las barreras entre yo y tú. La repetición y la fragmentación rítmica de las palabras hace que estas se tornen difusas, se desequilibren, se disuelvan. A partir de la apropiación del chiste, "Si yo soy yo y tú eres tú, quién es más tonto de los dos", Okariz señala que en ocasiones no hay respuestas, sólo sinsentido.

Algo similar ensaya en *Contrariwise (A la inversa)*, 2010, solo que en esta ocasión lo lleva a cabo en solitario. De pie, delante de un micrófono, un altavoz y un *looper*,⁶⁶ la artista vasca emite las palabras, al principio, "sí...", "no...", y hacia el final, "yo...", "tú...", con distintas cadencias e intensidades. El altavoz reproduce su voz con cierto *delay* (retraso), de manera que un "sí..." se solapa, a menudo, con un "no...", y un "yo..." con un "tú...", y viceversa. Confrontando sentidos opuestos. Se personifican todos estos en su persona, diluyendo con ello los límites de un sistema binario que no diferencia entre la afirmación-negación, ni entre el yo-otro. "Me interesa la cualidad abierta del lenguaje, donde todo es variable dependiendo del contexto. Yo reivindico el arte como resistencia y la resistencia a la interpretación, para que ésta pueda ser lo más amplia posible.", dice Okariz (en Espejo, 2013). De este modo desequilibra la lógica para así, quizás, abrirse a lo nuevo, a lo otro posible.

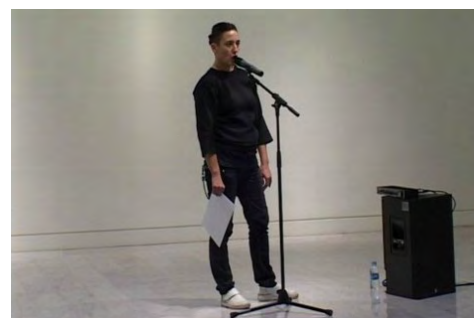


Fig. 335__ Itziar Okariz,
Contrariwise, 2010.

66__ El *looper* o *sampler* es un dispositivo *hardware* que se utiliza para desarrollar el *Live looping*, la acción de grabar y reproducir en vivo una pieza sonora o musical. Los *loopers* reiteran en bucle (*loop*) lo recién grabado, dándole la posibilidad al creador de realizar improvisaciones y composiciones en solitario, pero con la sensación de contar con otros sonidos u otras voces.

Precisamente en esta relación del *yo* y *el otro*, Maurice Blanchot declara que el *yo* siempre se ve afectado por *el otro*, porque actúa sobre sí, desidentificándolo (1987, p. 24). *El otro* se presenta como aquel que observa. Su mera presencia agobia, atesta, deshace y persigue. Es decir, si ejercemos un juicio sobre *el otro*, de pronto este juicio se vuelve contra nosotros, y nos vemos como si fuésemos *el otro*, comportándonos de otro modo, perdiendo parte de lo que somos. Blanchot ve una relación sadomasoquista en la cual somos por *el otro*, sin que ese ser responda a un sentido de normalidad o anormalidad, sólo es un hecho, un condicionante que opera sin imposición. Por tanto, si el ser de uno mismo se ve afectado por *el otro*, podemos afirmar que ese estado se produce a la inversa, y *el otro* se ve afectado por nuestro ser. En una relación de reciprocidad donde tanto influimos como nos influyen. David Dorenbaum formula este pensamiento metafóricamente al definir la vida como “una obra de teatro en la que la identidad no puede escribirse sin la mirada del otro, sin la escucha del otro”. De este modo, el hablante, “se desdobra y multiplica al habla” (en Borja-Villel, 2018, p. 14), convocando a otros y transformándose con ellos.

El *yo* nunca es puro, es una sustancia en continuo cambio que se altera según transcurre el tiempo, según se ve en los otros. No hay esencia inquebrantable, solo caos interior, que proyecta una imagen de nosotros dentro de los parámetros en los que nos movemos y con los que nos sentimos quizás cómodos. Es lo que el artista Txomin Badiola (Bilbao, 1957) percibe, siguiendo las ideas de Jacques Lacan, como ilusión. El *yo* como imagen de un espectro. Badiola declara (en Castro Flórez, 2000, p. 59):

El sujeto, en definitiva, no es más que un producto negociado, es un *yo* Imaginario, un *yo* proyectado como otro en el espejo, un *yo* que me devuelve una imagen que me ayuda a reconciliar la imposible consecución de mi deseo en las obligaciones que se me imponen en el entramado Simbólico.

Nos interesa esta manera de entender la relación del *yo* como reflejo. Como reflejo otro que nos devuelve una imagen que no es el *yo*, sino el *yo* en el otro, afectado y condicionado por este. Al respecto encontramos una cita de Esther Ferrer que resulta bastante oportuna traer a colación. “Entre la idea del *yo* y la imagen del *yo* hay una distancia” (Ferrer, 2017, p. 344). Una distancia que bien podría ser insalvable, como si uno (el *yo*) y otra (la imagen) siempre viajasen en paralelo, sin coincidir jamás, o permaneciesen en esferas de realidad en distintas dimensiones. Con ello no apuntamos tanto al divorcio como a la fragmentación del ser, que, en su complejidad, resulta inaprehensible.

En definitiva, con todos los ejemplos que hemos dado, desde la consideración del *yo* como cuerpo performático, el tiempo del *yo*, el *yo* como ente lingüístico, la influencia que *el otro* nos genera; el *yo* es un espacio de construcción simbólica y escurridiza. Se descubre como constructo cultural y social, donde uno es *yo* siempre gracias al *otro*, pero incluso ese *yo* se nos aleja, pues es pura imagen, se proyecta como alteridad, donde *lo que soy* y *lo que muestro de mí* nunca coinciden. Es este un asunto bastante espinoso, del cual nos vamos a servir de la consideración del *yo* y su imagen, justo para abordar una pieza que entreteja estos dos conceptos. Y ligarlos así con todo lo que anteriormente hemos expuesto: la escultura viviente, la peana, el espejo y la escritura sobre la piel.

9.6 Narciso. Una escultura viviente sobre una base circular

Recapitulemos. En el marco del 5 *Encuentro Cuerpo a Cuerpo* que tiene lugar en el Centro de Arte La Regenta (Las Palmas de Gran Canaria) le proponemos al comisario Pedro Deniz realizar una performance de larga duración donde nos situamos encima de una peana con espejo, completamente desnudos, para escribirnos la palabra “yo” sobre todo el cuerpo. A esta idea, originalmente, la titulamos *Abarcar el yo*.

Para llegar a ella nos hemos apropiado de una serie de obras de carácter performático que han sido asimiladas y expuestas por la institución arte. Hacemos especial referencia a las *Sculture viventi* [Fig. 303] de Piero Manzoni y las performances de Vanessa Beecroft [Fig. 309 y 310], como dos muestras de ejercicios corporales donde el cuerpo se convierte en una estatua momentánea. Luego nos fijamos en el empleo que realizan sobre la peana Piero Manzoni, con sus bases mágicas [Fig. 313 y 314], o Felix Gonzalez-Torres, con (*Go-Go Dancing Platform*) [Fig. 315], donde el pedestal hace que cualquier cuerpo se transforme en esa escultura viviente que perseguimos, independientemente de su movimiento. A continuación nos fijamos en *Shiva* [Fig. 318], el trabajo de Ana Laura Aláez, donde la artista se sitúa sobre un espejo redondo para hablar de la mujer y su imagen. Nosotros redirigiremos esta idea, en nuestra práctica, hacia el yo y su imagen, escribiendo sobre nuestra piel una única palabra, interconectando las letras, cubriéndonos todo el cuerpo, como ya lo hiciera Zhan Huan con su rostro en *Family Tree* [Fig. 327].

En cuanto el comisario aprueba nuestra propuesta, solicitamos al centro que produzca una peana cilíndrica de 1 metro de diámetro y 50cm de alto con un espejo en la base superior. El pedestal es el eje de la performance, porque nos ayuda a conectar varios conceptos que hemos tratado. Al elevarnos unos centímetros en relación al público se produce una diferencia de altura. Por el área reducida del pedestal y unos movimientos lentos, seremos percibidos como una escultura viviente.

La forma circular de la base establece una relación con lo eterno y lo celestial. Nos remite a una universalidad o idealidad, que bien podría situarnos en el pasado de la escultura clásica, en cuyo tiempo, con un canon de belleza bastante regulado, los cuerpos responden a la perfección de dioses y semidioses. Quizás en ese momento podríamos encontrar el origen del sometimiento del cuerpo, comprendiendo que toda aquella carne que no responda a unas medidas determinadas, no es armónica ni bella. Los cánones no han cambiado demasiado a lo largo de la historia de la humanidad, el anhelo de los *bodybuilders* no está tan lejos del *David* (1501-1504) de Miguel Ángel (Italia, 1475-1564). Ese deseo por la definición de un músculo sin grasa supone una fotografía de la presión social a la cual se someten los cuerpos. Por eso, sobre la peana, lo que cabe encontrar es un cuerpo escultural, sin embargo, lo que presentamos es nuestra realidad sin tapujos. Se produce una sustitución, una tensión entre lo esperado y lo que se muestra.

El espejo subraya esa doble visión entre lo que es y lo que podría ser. Ubicado a nuestros pies, nos interesa la inquietud que puede provocar, al reflejar una imagen hacia abajo, en una profundidad a la que estamos poco habituados. Además, la horizon-

alidad facilita la duplicación de los genitales, incidiendo en la visibilidad del cuerpo masculino frente a toda la tradición de la historia del arte, donde el cuerpo femenino ha sido objeto constante de representación. La altura de la peana favorece la contemplación del reflejo.

Por una cuestión de seguridad, el centro nos niega el empleo del espejo, alegando que se puede romper bajos nuestros pies y causar cortes severos. Al no poder permitir ese riesgo y no aceptar que asumiésemos nosotros la responsabilidad de lo que ocurriese, nos propone cubrir la superficie con un vinilo efecto reflectante. Al estudiarlo, vemos que el reflejo no es tan definido, pero se acerca al efecto buscado, por lo que accedemos.

La forma circular de la peana también nos funciona como sinónimo visual de la esfera de un reloj. Así hablamos del tiempo,⁶⁷ un tiempo que remite a lo físico y a lo histórico –en ese viaje entre lo clásico y el ahora–. Un tiempo que marca un diálogo con toda la performance anterior que ha usado la idea de cuerpo como escultura. José Luis Brea en *Noli me legere* (2007) habla de la naturaleza intertextual de toda obra. Cada pieza es eco de una anterior, es leída a su través, en una espesa urdimbre de influencias. Para explicarlo, se vale de las palabras del crítico literario Harold Bloom (EE.UU., 1930-2019), “Así como nunca podemos abrazar a una sola persona, sino que abrazamos todo su romance familiar, así también nunca podemos leer a un poeta sin leer todo su romance familiar como poeta.” (en Brea, 2007, p. 26). Es decir, toda obra se relaciona con su herencia previa, para ahora ser. Nos ubicamos sobre la peana como un objeto para ser mirado, como tantos otros autores antes. Un recorrido a través del tiempo que permite fijarnos en el pasado, así como en el instante actual de la acción, el momento en que esta se produce como puro presente, presente en relación.



Fig. 336a y 336b__ *Narciso*, 5 de octubre de 2019.

Peana cilíndrica con base espejante, rotuladores, cubo y reloj.

67__ Recordemos que el tema de la edición de la 5 *Encuentro Cuerpo a Cuerpo* es el tiempo.

Los días previos a la performance, visitamos el espacio. Pedro Déniz nos emplaza en el primer piso de la sala. Su planta es rectangular, en forma de O. El centro es un gran vano que muestra la planta de abajo. Marcados por la balaustrada, se generan dos largos pasillos. Decidimos ponernos en uno de ellos, el más alejado de las escaleras. Para poder crear dos puntos diferenciados y distanciados donde desarrollar la acción, y así disponer de un tránsito entre ellos. Situamos el pedestal cilíndrico en una esquina de dicho espacio. A su alrededor, en el suelo, colocamos 24 rotuladores Posca de base al agua de color negro de tres grosores distintos en un orden creciente. Están ya preparados para su uso. Los distribuimos a unos 10cm de la base, todos separados por la misma distancia entre sí, independientemente de su ancho y largo, que son diferentes. Primero situamos 8 marcadores PC·1M, con una punta de 0,7mm y un volumen 12cm de longitud y 1,3cm de diámetro. Luego, 7 marcadores PC·5M, con una punta de 1,8mm y un volumen de 14cm de longitud y 1,5cm de diámetro. Por último, 9 marcadores PC·8K, con una punta 8mm, una longitud de 12cm y un diámetro de 2,3cm. Las cantidades de cada modelo son aleatorias, lo que nos interesa es el número total, 24, como el número de horas que tiene un día. Los rotuladores, ubicados a un lado de la peana, rodean poco menos de un tercio del círculo que dibuja la misma. Funcionan como las marcas de tiempo de un reloj, siendo la peña el cuerpo de ese reloj imaginario. Cerca, ubicamos un cubo blanco, de menor tamaño que el pedestal cilíndrico, de 30x30x30cm, para que descansase un pequeño reloj plateado de esfera blanca.

A 8 metros de distancia, en la misma ala de la sala, situamos una peana blanca de 50x40x50cm, y a su lado derecho, en diagonal a esta, un cubo de iguales características que el anterior. Sobre el cubo descansa un espejo redondo de 15cm de diámetro, una cortadora de pelo y una afeitadora de barba. En la parte baja, depositamos una toalla de manos blanca.

Una vez distribuidos los elementos, concretamos con Pedro Déniz las pautas de su participación en la performance.⁶⁸ Después realizamos la documentación fotográfica de la instalación previa. Nos familiarizamos con el espacio y solicitamos al centro que apague el aire acondicionado en el área que afecta a nuestra acción, debido a la baja temperatura que presenta.

El día 5 de octubre de 2019 recibimos una hora antes de la performance a Jon Bengoechea, el fotógrafo que contratamos para documentar la acción. Le explicamos el recorrido de lo que vamos a hacer y le damos instrucciones sobre el tipo de imágenes que deseamos: planos generales, planos detalles y, por supuesto, le pedimos que evite sacar, en cualquier momento, primeros planos de los asistentes, por respeto al espectador.



Fig. 337__ Narciso,
5 de octubre de 2019.
Peana, cubo, espejo, afeitadora,
cortadora y toalla.

68__ Desde el inicio del proyecto hablamos con Déniz para que participe en nuestra acción en dos momentos puntuales. El inicio y el final.

A las 19:00 de la tarde empieza la sesión de performances del encuentro. La nuestra es la primera. Al ser el último día y caer sábado, se congrega muchísimo público. Según las indicaciones del personal de organización, la audiencia se pone frente a la peana más pequeña, a lo largo del pasillo, en varias filas, en las que se combinan personas que están sentadas y de pie. Poco a poco se agolpan más personas. Los rezagados se ubican cerrando el paso que hay entre las bases de mayor tamaño. Hay más de sesenta personas.

Pedro Déniz nos hace una indicación y salimos de una zona que nos estaba reservada. Nos situamos, totalmente vestidos de negro, cerca del grupo de peanas más pequeñas. Miramos a los ojos a cada uno de los asistentes, como ya hiciéramos en *El Lector*.⁶⁹ Es

el modo de presentarnos, de re-conocer aquellos que van a ser testigos y provocar en ellos una llamada de atención, con el fin de construir un tiempo y un espacio común, que nos concentre en lo que va a ocurrir. Repetimos el gesto unas cuatro ocasiones, hasta que deja de entrar público en la sala. Entonces nos desnudamos sin mayor ceremonia, incidiendo en la normalidad con la que afrontamos el acto a diario. Primero nos quitamos la camiseta y la tiramos a un lado. Luego las zapatillas. Los calcetines. Los pantalones. Nos quedamos en calzoncillos. Miramos al público, nos damos la vuelta, y nos agachamos retirando la prenda que falta, con las piernas estiradas, para enfatizar este mostrar el culo. No sólo queremos incidir en la desnudez, sino que anhelamos mostrarnos totalmente entregados a su mirada. Apenas alzamos los pies para sacar el bóxer. Una vez lo conseguimos, nos levantamos y nos giramos. Estamos totalmente depilados, sin vello corporal, sólo mantenemos la barba, el pelo y las cejas.⁷⁰ Nos acercamos a la peana blanca y nos ponemos frente a ella de rodillas, de espaldas al público. Cogemos el espejo que descansa en el cubo derecho. Lo sujetamos a la altura de nuestro rostro y jugamos con su dirección para, en su reflejo, contemplar a los asistentes de nuevo. Con este gesto señalamos que, aunque estemos de espaldas, si modifican su posición, como nosotros con el espejo, podrán ver lo que ocurrirá a continuación. Agarramos la afeitadora, la encendemos y nos retiramos toda la barba, con calma, hasta quedarnos sin un pelo en el rostro. Devolvemos el espejo y la afeitadora sobre el cubo. Retiramos con nuestras manos el vello que se ha amontonado sobre la base. Nos levantamos. Y nos sentamos en el pedestal.

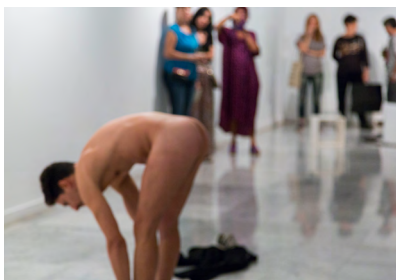


Fig. 338a, 338b y 338c__ Narciso, 5 de octubre de 2019. 5 Encuentro *Cuerpo a Cuerpo*, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria. Foto: Jon Bengoechea.

Pasan unos segundos y sale Pedro Déniz. Se sitúa detrás de nosotros. Toma la cortadora y comienza a raparnos. Primero atraviesa la superficie de nuestro cráneo en diagonal. Poco a poco, quita todo el pelo, de atrás hacia delante. Para nosotros, sólo Pedro

69__ Leer el capítulo *El lector*, apartado 8.6 *El lector. Un ejercicio de lectura*, página 486.

70__ Nos depilamos esa misma mañana, a primera hora, tras haber pasado los días anteriores, de forma deliberada, con camisas abiertas y pantalones cortos que mostraban nuestro vello corporal habitual.

podía ser el ejecutor de esta parte de la performance, ya que es el responsable de la dirección del festival, es la persona que nos avala en nuestra auto-exposición. Una vez finaliza, deposita la maquinilla de nuevo en el cubo y se aleja. Nos tomamos unos minutos mirando al frente, como hemos hecho durante todo este intervalo de tiempo. Nos ponemos de pie, cogemos la toalla debajo del cubo, y sacudimos el cabello que ha caído sobre nuestros hombros y la peana. Doblamos la toalla y la devolvemos a la parte inferior del cubo hueco. Entonces, nos volvemos a arrodillar frente a la peana, de espaldas al público. Una vez más, cogemos el espejo y la afeitadora, y nos rasuramos las dos cejas.

Este gesto de retirar todo el vello de nuestro cuerpo se debe a un único propósito, hacer de nuestra piel una superficie lisa, preparada para poder ser intervenida con la escritura.

Nos limpiamos la cara. Cogemos el espejo redondo con las dos manos, para vernos a nosotros mismos y explorar nuestra apariencia.⁷¹ Nos levantamos. Andamos con el espejo frente a nuestros ojos, en dirección a la peana cilíndrica. El espejo pequeño funciona como conductor hacia la peana-espejo, en un ejercicio de auto-reconocimiento del rostro. Mientras nos movemos, desplazamos el foco de atención, lo que ocasiona que el público se reubique apresuradamente. Se apartan las personas que se encuentran entre ambos pedestales. Los individuos que estaban en primera fila, en la primera parte de la acción, ahora quedan atrás.

Al llegar a la base, dejamos el espejo redondo sobre el cubo pequeño. Tomamos el reloj y ponemos la alarma para que suene en cuarenta minutos. Prendemos un rotulador negro de tiza, el primero de los más finos. Nos subimos sobre la peana, de pie. El público se percata del reflejo y comienzan a sacar los móviles para capturar el momento. Nos situamos frente a la audiencia, extendemos el brazo izquierdo, mostrando la palma abierta hacia el exterior, mientras con la mano derecha agitamos el rotulador. Nos interesa que el espectador atienda a la blancura de nuestra piel para, a partir de ahí, generar una diferencia. Acercamos la palma a nuestro rostro. Paramos de agitar el marcador, lo destapamos con una mano, y comenzamos a



Fig. 339a, 339b, 339c y 339d__ Narciso, 5 de octubre de 2019. 5 Encuentro Cuerpo a Cuerpo, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria. Foto: Jon Bengoechea.

71__ Cabe mencionar que hacía años que no nos quitábamos la barba. Y como es de esperar, nunca habíamos estado sin cejas.



Fig. 340a, 340b, 340c, 340d y 340e__

Narciso,

5 de octubre de 2019.

5 Encuentro Cuerpo a Cuerpo,

Centro de Arte La Regenta,

Las Palmas de Gran Canaria.

Foto: Jon Bengoechea.



escribirnos la palabra “yo” en el índice, cubriéndolo poco a poco, juntando las letras, creando una malla exterior sobre nuestra piel, recorriendo toda la superficie de nuestro dedo.

Repetir la palabra “yo” es un ejercicio de permanencia en el presente, de estar aquí y ahora, de reconocer el límite del ser actual. Robbe-Grillet escribe en *Dans le labyrinthe* (*En el laberinto*, 1959), “Yo estoy solo aquí ahora” (en Barthes, 2002, p. 29), y permanecemos en ese estado de consciencia del estar aquí y ahora, mientras deslizamos el rotulador sobre nuestra piel. La audiencia apenas percibe qué es lo que escribimos, porque se engarzan las letras hacia lo ininteligible. Pero de hacerlo, se produciría una segunda distancia, porque el yo que escribe yo nunca es el mismo yo que lee el otro.

Lentamente vamos tapando el dedo, mientras mantenemos la misma postura, en un tiempo suspendido que se aproxima al *tableau vivant*. Es una acción procesual pausada. Al pasar diez minutos, apenas hemos logrado acabar con la falange. En ese momento, Pedro Déniz avisa, con un tono suave, que esta es una performance de larga duración que estará en marcha hasta el cierre del centro, quien quiera puede quedarse, pero seguidamente comienza, en otro lugar del edificio, otra acción. A partir de entonces, el público va y viene para presenciar el proceso y la evolución de la performance.

En cuanto revestimos nuestro índice, recorremos parte de nuestra mano. Bajamos por la palma. Trazamos una línea de “yoes” que se dirige de nuestra muñeca izquierda a nuestro pie derecho, oscilando de un lado a otro. Nuestra posición corporal la modificamos, con movimientos lentos, en función del lugar en el que estamos escribiendo. Levantamos el brazo, nos agachamos, nos acuclillamos, nos arrodillamos, nos sentamos, estiramos una pierna, siempre manteniendo la postura. Mientras, a los pies nos sigue nuestro reflejo.

Cuando suena el despertador, han pasado 40 minutos. No hemos cambiado de rotulador y a duras penas hemos llegado al muslo izquierdo. Sin bajarnos de la peana, depositamos el marcador en el suelo, en el lugar en el que se hallaba, pero separándolo de la base cuatro centímetros más que el resto de rotuladores. Este es un código que improvisamos sobre la marcha, para distinguir aquellos marcadores que hemos usado y no caer en el error de coger uno que está gastado. Extendemos el brazo, tomamos el despertador. Lo paramos. Y lo volvemos a configurar para que suene 40 minutos después. A continuación, agarramos un rotulador de grosor intermedio.

La alarma nos sirve como detonante para pasar a un marcador de punta más ancha, con el objetivo de cubrir cada vez más en menos tiempo. De este modo, el tiempo se manifiesta a través de las condiciones formales –la peana redonda, los marcadores distribuidos a su alrededor a modo de signos temporales–, y también a través del empleo de un reloj que interrumpe y señala las transiciones de los actos.

Continuamos con el nuevo rotulador justo allí donde interrumpimos el gesto de escribir. Envolvemos parte de nuestro muslo derecho y bajamos al pie. Permanecemos en todo momento sentados, extendiendo el pie y replegándolo, activando las articulaciones para poder llegar a todos los recovecos. Nos encontramos en un estado de



Fig. 341a y 341b__

Narciso, 5 de octubre de 2019.
 5 Encuentro Cuerpo a Cuerpo,
 Centro de Arte La Regenta,
 Las Palmas de Gran Canaria.

concentración donde tratamos de asimilar la superficie que cubrimos en todo momento. Agitamos el marcador cuando ya no pinta, para favorecer el movimiento de la tinta. Lo cambiamos cuando es necesario –hasta en cinco ocasiones–. Al completar el pie, subimos por la pierna. Como nos servimos de la otra mano para tensar la piel y que el rotulador se deslice sin problemas, en un momento determinado, de forma natural, la punta pasa de la pierna derecha a la mano izquierda. Apenas hemos cubierto la mano y suena el despertador. Paramos, depositamos el rotulador y paramos la alarma.

Pasamos al tercer ancho de marcadores. El más grueso. En función de nuestros cálculos, apenas quedan 40 minutos para pasar al acto final. En esta ocasión, partimos de los genitales para, a partir de ahí, continuar con el resto del cuerpo. Al ser la punta mucho más ancha, vamos más rápido. Nos hacemos las ingles, el vientre, el brazo izquierdo, el pecho. Modificamos nuestras posturas de forma más ágil. Nos levantamos y nos sentamos en función de la parte que escribimos. Cubrimos casi en su totalidad la pierna derecha, pasamos a la pierna izquierda. Estamos en ella cuando aparece Pedro Déniz e informa aquellas personas que están alrededor, unas 20, que a partir de entonces pueden coger un rotulador y escribir sobre nuestro cuerpo. Esta es la manera que hemos estipulado para completar aquellas partes a las que no llegamos por ser diestros: nalgas, brazo derecho, espalda, cráneo, cara.

El comisario coge un rotulador y comienza a dibujar grafismos en nuestra espalda. Se acercan varios adultos y dos niñas que han estado muy pendientes de la performance desde su inicio. Como no reconocen lo que escribimos, reproducen una trama parecida, con líneas que se cruzan. Nosotros, mientras, concluimos la pierna izquierda. Como nadie se atreve a tocarnos la cabeza, perfilamos varios “yoes” alrededor de la nariz. Entonces alguien rompe el blanco del cráneo y garabatea sobre él. Justo en ese momento, comprendemos que nuestro trabajo escribiendo ha terminado, cerramos el rotulador. Nos esforzamos entonces en adoptar posturas que faciliten la escritura de los participantes.

Poco a poco, estos, incluyen otras formas y otros textos que luego cubren. Extendemos nuestros brazos, nos ponemos de cuclillas. Levantamos la cara, cerramos los ojos. Nos abandonamos a las manos de los otros, para que concluyan lo que nosotros no podemos. Los adultos se van turnando. Las niñas no se separan, dibujan sin descanso en la superficie tridimensional de nuestro cuerpo.

Son los participantes quienes deciden cuál es nuestra apariencia final, cuándo termina la escritura. No se les da ningún tipo de indicación al respecto. Entienden que han de cubrir toda nuestra piel, y así lo hacen. Cuando nos han revestido de negro al completo,

paran. Retiran sus rotuladores de nuestra epidermis y se apartan, para ver el resultado. Han pasado más de tres horas desde que comenzó la performance. Dejamos que pasen unos minutos, y abrimos los ojos. Nos ponemos de pie, aguantamos un minuto y nos bajamos de la peana.

Nos vestimos allí mismo, ante la mirada de los asistentes. En cuanto terminamos, se acercan amigos y familiares, entre saludos, preguntas y felicitaciones. Cabría suponer que la performance ha finalizado. En absoluto, entendemos que la performance finaliza en el momento en el que nos limpiamos la pintura negra. Después de la acción, permanecemos en el centro celebrando la clausura del festival. Luego nos vamos a cenar con nuestros compañeros. En ningún momento nos lavamos ni aclaramos parte alguna de nuestro cuerpo. Según vamos por la calle, la gente nos mira con una diversa gama de expresiones.

Llegamos a la una de la mañana al hotel. Allí invertimos una hora en quitarnos, con agua, jabón y esponja, todo el negro del cuerpo. El rotulador, al ser base acrílica, sale bien, pero es necesario frotar bastante para eliminarlo por completo.



Fig. 342a, 342b, 342c y 342d__ *Narciso*, 5 de octubre de 2019. 5 *Encuentro Cuerpo a Cuerpo*, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria.

Foto: Jon Bengoechea.





Fig. 343a, 343b, 343c, 343d, 343e, 343f, 343g y 343h__
Narciso, 5 de octubre de 2019. 5 Encuentro Cuerpo a Cuerpo,
Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria.
Foto: Jon Bengoechea.

Según pasan unos días, reflexionamos sobre la acción, analizando nuestras impresiones y las fotografías de Jon Bengoechea. Concluimos que el título correcto para la performance no es *Abarcar el yo*, que entonces nos parece adecuado por no ser explícito, no facilitar información ni condicionar la mirada del espectador. Pero aún así, no vemos que encaje con la solución final. Pero claro, es difícil poner un nombre *a priori*, porque responde a una idea preconcebida de lo que va a pasar, de lo que va a resultar ser la performance, dinamitando todas las posibilidades que se pueden producir en ese instante. Nos parece que adelantar el título de una acción es como nombrar algo antes de que la cosa exista, condicionando su forma y sus posibles lecturas. Por eso, preferimos titular nuestras piezas con distancia, conociendo todos los factores que la componen.

El título, a veces, tiene más poder que lo que le precede. El título pertenece a una esfera temporal en la que todo es posible porque nada ha acontecido aún, no ha aparecido lo que se anuncia. Con él se genera una vaga idea, en ocasiones, con imágenes muy claras. Decidimos por tanto emplear un título abierto y no demasiado definitorio.

En un estudio realizado *a posteriori*, para este caso concreto, percibimos que el espejo es fundamental en nuestra performance. Es un elemento que reverbera y devuelve un *yo otro*, transformado por la exposición, por la escritura, por la experiencia del autoconocimiento y la entrega al público. Por eso desechamos *Abarcar el yo* y escogemos *Narciso* como título final, que aquí puede entenderse como título ideal o no. Tan solo es el que escogemos de entre todos los nombres posibles que le podemos dar.

Con este nuevo título, es imposible no pensar en Ovidio (Italia-Rumanía, 43 a. C.-17 d. C.), quien recoge, en *Las metamorfosis*,⁷² el mito de Narciso. Como es bien conocido, después de rechazar a la ninfa Eco, el joven Narciso es castigado por Némesis a enamorarse de su propia imagen. Tan maravillado queda al verse reflejado en un lago, que es incapaz de separarse de su reflejo. Cada vez anhela estar más y más cerca de su imagen. Lo que le conduce a arrojar al agua y morir ahogado. Maurice Blanchot, en *La escritura del desastre* (1987), visita la historia de Narciso porque entiende que Ovidio ha cometido un error. Narciso no se enamora de sí mismo, ya que no se reconoce en la imagen que ve, se enamora de la imagen, porque es atractiva. Es exactamente el vacío que entraña, en su distanciamiento y no reconocimiento, lo que la vuelve firmemente atractiva. Narciso no ve un espejo que le devuelve una imagen nítida y definida. Ve lo invisible en lo visible, lo infigurable en la figura, lo desconocido inestable de una representación sin presencia, una representación que no remite a un modelo. Narciso no se reconoce, sólo queda maravillado al mirar. Para Blanchot, la enseñanza del mito viene a decir que no conviene entregarse a la fascinación de las imágenes.

Pero claro, Narciso no se siente deslumbrado por cualquier imagen, sino por la de sí mismo. Este hecho contiene múltiples connotaciones. Platón recoge en *Fedro* "no puedo [...] conocerme a mí mismo, e ignorando todavía eso me resulta ridículo considerar lo que no me concierne." (Platón, 1982, p. 33). Quizá la clave en Narciso,

72__ Título original: *μεταμόρφωσις*. Año de publicación: 8 d. C.

lo que le conduce a su perdición, es ese abismo que lo separa de entenderse a sí mismo. Le hechiza la simple posibilidad de adentrarse en sí como un nuevo campo de conocimiento no descubierto antes. Y posiblemente lo que le provoca su desenlace es justo lo que le da sentido a su existencia. Quizá la clave de nuestra obra consista en un intento de navegar por ese abismo, para conocer o reconocer esas partes, en un análisis que bien se desvelaría racionalmente en el psicoanálisis, pero que nosotros proponemos realizar desde el arte, que lejos de ser un razonamiento racional, es una aventura perceptiva.

En este aspecto, nuestro *Narciso* también echa la vista hacia el interior, en un ejercicio que abarca la superficie de la piel como objeto propio pero que a corta distancia se vuelve ajeno. Subraya el esfuerzo de explorar los límites de uno mismo, ya sean definidos por los centímetros que comprende el cuerpo, por la duración que supone el trabajo, o por la íntima exhibición a la que se somete.

Narciso es una performance que trabaja con una compleja red de elementos que oscilan entre la escultura viva, el desnudo, la peana, el espejo y la escritura. Donde es importante la apropiación de lenguajes anteriores, para hacer referencia a Piero Manzoni, Vanessa Beecroft, Zhang Huan, Ana Laura Aláez y Felix González-Torres, donde distintas características de su práctica son asimiladas y recombinadas con el objetivo de dar como resultado una nueva obra. Una obra en relación. En este contexto, en sintonía con la temática del festival, en nuestra acción también es de vital importancia el empleo del tiempo. Un tiempo que se visualiza en la peana redonda, los veinticuatro rotuladores distribuidos a su alrededor y el empleo de un reloj que marca los actos.

Si bien es cierto que admitimos que la performance se estructura por actos, es necesario remarcar los mismos. Como bien hemos mencionado en la descripción, la acción no termina hasta que nos duchamos en el hotel. En este caso vamos a desarrollar una diferencia entre el espacio museístico (la institución), como ámbito en el que se desarrolla la normalidad artística, y el espacio público, como espacio cultural donde se produce un extrañamiento de un público casual que no percibe nuestra presencia como gesto artístico. Dentro del espacio museístico podemos marcar seis actos. En primer lugar, nos desvestimos, nos rasuramos y nos ubicamos sobre la peana cilíndrica. En segundo lugar, nos escribimos con la punta de rotulador más fina, sobre la piel, la palabra "yo" sin descanso, interconectando los signos. En tercer lugar, tras sonar el despertador, cambiamos el grosor del marcador a uno intermedio y seguimos escribiendo. En cuarto lugar, cambiamos a un rotulador más grueso. En quinto lugar, Pedro Déniz invita al público a que nos escriba. Aquí nos abandonamos a sus trazos, completando la superficie de nuestra epidermis allí donde no llegamos. Cuando el público deja de escribirnos, dando por finalizado este proceso, se inicia el sexto acto, donde nos vestimos y actuamos con normalidad dentro del centro en lo que dura la clausura.

Una vez salimos de la sala de arte y nos vamos a cenar, pasamos a otra esfera de la acción, donde nos insertamos en el espacio público, comportándonos con cierta normalidad, aunque llevamos un aspecto bastante llamativo. Aquí, igualmente, podemos establecer tres actos. El primero es la cena en una terraza de un bar cercano. El segundo es el tránsito que se produce de este espacio al hotel. No nos extenderemos

en este paseo, no obstante, reconocemos que el tránsito como disciplina artística ha producido muchas obras a lo largo de la historia y posee connotaciones propias que se podrían desarrollar. Y por último, como tercer acto, comprendemos la limpieza de nuestra piel como purificación y final de la situación que hemos generado.

En definitiva, *Narciso* se concibe como una performance que mira a su propio medio, diseñada especialmente para ser exhibida en el museo. De este modo, pretendemos establecer una fractura entre lo que el museo asimila y acepta y lo que realmente hacemos. Mirándonos a nosotros mismos en el espejo del pasado, buscando una relación de ruptura con la escultura clásica, apropiándonos de lo que otros autores, en el ámbito de la acción, han trabajado con anterioridad, pero devolviendo una versión que parte de un lenguaje propio.

Por otro lado, incorporamos códigos inventados *in situ*, para que nos ayuden a ordenar y distinguir los elementos que hacen posible el desarrollo normal de la propia acción, con el fin de que la estructura interna de la performance no se vea alterada por inconvenientes no previstos durante el diseño de la misma.

Otro aspecto remarcable es que abrimos nuestro proceso artístico, para involucrar a la audiencia, para que experimente parte de lo que han visto durante horas, siendo partícipes de una metodología que desconocen, pero a la que de pronto, no sólo tienen acceso en primera persona, sino que, además, completan. Se les pasa el testigo para que decidan cuál es el resultado final, a qué cambio de apariencia nos someten. Con ello podemos decir que partimos del yo, del conocimiento propio, para dirigirnos al tú, el conocimiento que pueden tener los otros de nosotros mismos. Conocimiento que se manifiesta en cada una de sus aportaciones sobre nuestra piel.

Cabe mencionar aquí, que decidimos documentar la acción con fotografía, como venimos realizando en los últimos años. Esta es una decisión consciente de no documentar videográficamente nuestras acciones, salvo cuando estas se conciben como videoperformance. Hecho que se debe a nuestro interés por la amplitud de relatos y sugerencias que se producen en la serie fotográfica, por la captura reiterada de una sucesión de instantes, aunque no necesariamente se vinculen o describan nuestra acción, que da como producto una serie de momentos icónicos que bien pueden reflejar la parte por el todo.



J'en ai un de pas assez

CAPÍTULO 10

En mi formación académica me especialicé en pintura. Durante una década exploré la fisicidad del óleo y sus posibilidades, indagando en conceptos como el ensimismamiento, la extrañeza y la abstracción. Mis cuadros consistían en escenas domésticas, figurativas y naturalistas. Paulatinamente dejé el medio para investigar otros lenguajes como la instalación, el arte de acción, el vídeo. Aunque el concepto de lo pictórico siempre ha estado presente en mi producción, con esta acción vuelvo a la materialidad de la pintura, para abordarla desde el silencio y el no hacer. Me sirvo de la figura de *Bartleby, el escribiente*¹ (cuento de Herman Melville publicado en 1853) para operar como si todo estuviese dicho, como si todo el lenguaje se hubiese agotado de una vez, y así subrayar las tensiones y el vacío que se produjeron en mi dejar de pintar.

La particular estructura de la fórmula de Bartleby, "I would prefer not to", y su secreta agramaticidad, desconecta las palabras y las cosas, así como las palabras y las acciones, o las palabras y los actos del habla. Para explicarlo, Gilles Deleuze se sirve de una frase en francés, "J'en ai un de pas assez", literalmente "tengo uno de no bastante", que bien podría traducirse como "me falta uno de más" o "me sobra uno de menos". Con ella, doy título a una acción que abarca la elipsis, la interrupción y la potencia del no.

Con el suelo completamente cubierto de plástico, el espectador se encuentra una amplia diversidad de herramientas entre dos cubos blancos: pinceles, brochas y rodillos están meticulosamente colocados en línea, ordenados por tamaño. Vestido de negro y descalzo, destapo los cubos y cojo un primer pincel, el más pequeño, para mojar la punta y escribir en la pared blanca, con pintura blanca, la palabra "NADA", algo imperceptible en el primer momento. Repito la operación cinco veces y paso al siguiente pincel, hundiéndolo un poco más en cada ocasión, hasta empapar por completo los utensilios y mis brazos. De la pared frontal paso a las otras dos paredes de la galería, obligando al público a desplazarse y salir fuera si no desea ser manchado. Es mi modo de jugar con la audiencia y el espacio, la fachada de The Blink Project es una gran cristalera, así activo lo que la sala tiene de escaparate.

Según avanza la performance, la intensidad aumenta, así como las dimensiones de las letras. Chorro cada vez más pintura y el suelo comienza a llenarse de un azaroso *dripping* níveo. Los pasos son progresivamente más difíciles, también el sujetar los rodillos. Pintar se convierte en una actividad de esfuerzo físico. Cuando concluyo con todas las herramientas, sumerjo la cabeza en los cubos, para convertirme en una brocha humana y seguir con el ejercicio. Tres veces introduzco el cráneo, cada vez más hondo, hasta quedarme totalmente a ciegas.

Cómo hacer de nada algo. Cómo volver a la pintura desde la negación. Ya decía Leonardo Da Vinci, "la pittura è cosa mentale", y aunque ya no trabajo con el medio, sigo dándole vueltas al amplio espectro de lo pictórico.

1__ En el apartado 10.2. *Dejar de hacer, Bartleby y la improductividad* de este capítulo explicamos y profundizamos en quién es Bartleby.



10.1. Una performance para The Blink Project

Como artista de la galería The Blink Project, María Tinoco, su directora, nos plantea realizar una performance en febrero de 2020. De las múltiples conversaciones que tenemos, decidimos realizar una acción que se conecta con nuestro pasado como pintor.

Como hemos anunciado en la sinopsis inicial del capítulo, nos formamos académicamente en la rama de Pintura. En 2007 nos licenciarnos en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna especializados en esta disciplina. Tras haber ganado algunos premios en la materia y haber realizado numerosas exposiciones, decidimos dedicarnos a la pintura de forma profesional. Durante más de un lustro exploramos la técnica del óleo, profundizando en conceptos como la introspección y lo desconcertante que puede llegar a ser nuestro ámbito cotidiano. En nuestros cuadros retratamos a personas de nuestro círculo más íntimo, en actos hogareños, con un claro tratamiento naturalista. La imagen se enrarece al emplear un punto de vista poco habitual. Nos servimos de la arquitectura para componer una escena fragmentada o descompuesta. Escogemos un enfoque engañoso. A veces nos fijamos en detalles de un reflejo o la interferencia que se produce mediante un cristal. En cualquier caso, pintamos imágenes sacadas de la realidad, pero sobre la superficie del lienzo adquieren un tono insólito.



Fig. 344__ Joaquín Artime, *Rothenburg*, 2009, óleo sobre lienzo, 162x114cm.

Con el paso de los años entramos en crisis con el medio. Porque, pese a que se nos reconoce, pese a que nuestro nombre es habitual en los certámenes de pintura, en las exposiciones de las galerías locales y disponemos de un importante volumen de encargos, sentimos que como artista estamos fracasando. Impregnamos a nuestras escenas de una tensión suspendida, como si algo oscuro estuviese a punto de ocurrir o acabara de suceder, sin embargo, el público sólo presta atención a la destreza de nuestra mano. La técnica prevalece sobre el contenido; no lo potencia, lo oculta. Iniciamos entonces una lucha con el óleo. Descomponemos cada vez más la pincelada, usamos una mayor cantidad de materia sobre la tela, con el fin de mostrar que aquello es pintura y no una fotografía, como habitualmente nos dicen. El conflicto interior nos deja exhaustos. Por eso abandonamos, interesados en otros lenguajes para poder tratar a la vez otras ideas. Comenzamos a trabajar la instalación, el arte de acción y el vídeo.

Nuestra vida y obra ha cambiado muchísimo a lo largo de los años, pero algunas cosas han permanecido, por ejemplo, el ejercicio de volver a lo ya realizado, para analizarlo, estudiarlo, encontrar faltas, comprender el proceso, hallar nuevas lecturas y rescatar aquello en lo que aún se puede seguir profundizando. Si bien en la producción postrera se alude continuamente, con la composición y el uso del color, a conceptos pictóricos, herencia de nuestros estudios y años de práctica, aún no entendemos exactamente qué nos empujó a dejar de pintar.

A lo largo de este capítulo desarrollamos una investigación sobre el dejar de hacer. Para ello escogemos la figura de Bartleby como paradigma de nuestro objeto de estudio. A través de este personaje, y su abstención, establecemos un análisis que recorre la indiferencia, la renuncia y la suspensión como elementos próximos al abandono de cualquier actividad. Nos valemos de una selección de artistas que se relacionan, en mayor o menor medida con nuestra praxis, poniendo el acento en aquellos cuyas obras renuncian a la representación y la ornamentación, reduciendo sus elementos a la mínima expresión. Sus resultados son prácticamente nada, apenas un gesto, una acción. Prestamos especial atención a aquellos creadores que se preocupan por una idea de lo pictórico en el tratamiento de sus propuestas. Esto nos conduce irrevocablemente a varios ejemplos donde la acción de pintar ya no se produce con el pincel, sino con el cuerpo. Recogemos todas estas cuestiones y referencias para crear la base teórica de nuestro trabajo artístico. A través de una descripción minuciosa, desgranamos el cómo concebimos y ejecutamos una performance en The Blink Project.

10.2. Dejar de hacer, Bartleby y la improductividad

Como ya hemos adelantado, en el camino que hemos iniciado sobre el dejar de hacer es inevitable pensar en *Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street* (*Bartleby, el escribiente*, 1853), cuento de Herman Melville (EE.UU., 1819-1891). Uno de los relatos más fascinantes de la historia de la literatura. La narración comienza con un abogado, dueño de un despacho legal de Wall Street, que busca un buen copista. Bartleby se presenta a la entrevista y se hace con el puesto sin que el jurista perciba en él nada extraño. El joven se convierte en un empleado modelo, que desempeña con gran eficacia, de modo mecánico y en silencio, la faena que se le encomienda. Según se familiariza con las operaciones de la oficina, el abogado le toma cariño. Sin embargo, un buen día, Bartleby comienza a declinar más y más funciones, repitiendo siempre una misma frase, "I would prefer not to". En español se traduce por "preferiría no hacerlo", aunque la agramaticalidad que presenta en su versión inglesa no tiene traducción posible en castellano. En "I would prefer not to" reside una incoherencia intrínseca, el enunciado queda en suspenso al no indicar el qué no preferiría. Esta enigmática fórmula exterioriza la condición del personaje. Bartleby se ve incapaz de continuar, sin comprender qué mecanismos son los que se han puesto en marcha en su persona, ni por qué la desidia recorre su ánimo. Tan sólo sabe que no puede acatar ninguna orden, por muy simple que sea.

Se percibe en esta maniobra una respuesta en contra del sistema capitalista norteamericano, el cual exige la máxima productividad del individuo, hasta agotarlo, en una explotación sin límites. Bartleby representa la impotencia y la inacción en su máximo exponente. El autómatas que de repente, sin cobrar consciencia, se ve afectado por la desgana, la apatía y la indiferencia. Sólo entiende que necesita parar, no hacer nada. Lo que Maurice Blanchot (1987) llama una abstención no decidida, que precede a cualquier decisión. Su modo de actuar responde a la parálisis. Su presente es producto del cansancio, del tedio y del hastío, colapsando todo potencial pasado² y futuro.

Este cuento, por su misteriosa negación, ha fascinado a filósofos y creadores, siendo un referente actual en el mundo del pensamiento, la escritura y el arte. En 2000, la editorial Pre-Textos edita un compendio de escritos de intelectuales que reflexionan en torno a la figura de Bartleby. *Preferiría no hacerlo* (2000), título de la publicación, incluye el texto original de Melville y capítulos de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo.³ Los autores reflexionan en torno al personaje, la negación y el lenguaje.

La particular estructura de la fórmula de Bartleby, "I would prefer not to", y su secreta agramaticalidad, desconecta las palabras y las cosas, así como las palabras y las acciones, o las palabras y los actos del habla. Una expresión que pone en fuga al lenguaje,

2__ En repetidas ocasiones, el personaje prefiere no hablar de su vida pretérita. Melville lo convierte en un hombre sin historia, cuya existencia anterior es un misterio. De algún modo con ello subraya la alienación a la que el sistema lo ha sometido.

3__ Por razones conceptuales y de espacio, en este apartado no nos detenemos en las aportaciones de Pardo, que se enfocan fundamentalmente hacia el problema de la escritura. No obstante, sobre estas hablamos en el capítulo 3, *Letanías, escritura y repetición*, p. 111.

lo priva de toda referencia. Para explicarlo, Gilles Deleuze se sirve de una frase en francés, "J'en ai un de pas assez", literalmente "tengo uno de no bastante", que bien podría traducirse como "me falta uno de más" o "me sobra uno de menos". La frase supone una negación de sí misma, y así permanece en el plano del no decir. Hablar para no hablar, y quizás así callarse. Con "I would prefer not to" Bartleby enuncia un silencio. Como si lo hubiese dicho todo, como si hubiese agotado todo el lenguaje de una vez, y ya no quedase nada (Deleuze, 2000, p. 62).

Por su parte, Giorgio Agamben (2000) establece, con Bartleby, una conexión entre la potencia del no y la creación. Según el filósofo italiano, toda potencia en cuanto tal se produce por una impotencia. A través de la lectura de Aristóteles, recalca que toda potencia del ser y del hacer son siempre, al mismo tiempo, potencia del no ser y no hacer. Por ejemplo, la imagen de un folio para escribir en el que no hay nada escrito lo convierte en signo de pura potencia. En él caben todos los relatos. Es un espacio abierto que invita a soñar. Si por contra el folio presentase grafía, la potencia se trascendería en el acto para simplemente ser sin potencia. El escriba que no escribe es una representación de la potencia perfecta, a la cual sólo una nada le separa del acto de creación. Recordemos que las tres religiones monoteístas más importantes forjan el mundo a partir de la nada. Para Agamben, ya la nada empieza a parecerse a algo.

Todo dejar de hacer implica la posibilidad de empezar algo nuevo, en un acto transformador. Agamben se queda en una consideración romántica e idealista con la potencia del ser y su posibilidad. En ningún momento expone cómo producir el salto definitivo para volver a crear, sólo apunta a la fuerza intrínseca del ideal perfecto.

Así como Bartleby no volvió a escribir,⁴ nosotros tampoco hemos vuelto a pintar. Como tantos otros artistas que después de años de trabajo, deciden desviar su producción hacia otros derroteros. Hallamos un claro ejemplo en el libro de Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948), *Bartleby y compañía*⁵ (2000), donde recoge un momento en el que el novelista Witold Gombrowicz (Polonia-Francia, 1904-1969) habla sobre Marcel Duchamp⁶ y su abandono de la pintura:

¿Por qué no reconocer, ya de una vez por todas, que el pincel es un instrumento ineficaz? Es como si la emprendieras con el cosmos desbordante de resplandores con un simple cepillo de dientes. Ningún arte es tan pobre en expresión. Pintar no es más que renunciar a todo lo que no se puede pintar. (En Vila-Matas, 2000, p. 158).

4__ Y su inacción le consumió.

5__ Enrique Vila-Matas recopila, a modo de notas a pie de página, un inventario de escritores que dieron un éxito y, sin más, dejaron de escribir. En otras palabras, busca en la literatura la pulsión negativa de Bartleby.

6__ Como uno de los artistas más influyentes del s. XX, es imprescindible que a lo largo del desarrollo de esta tesis hayamos abordado desde distintas perspectivas la obra de Marcel Duchamp. En el capítulo *La fiesta no es para todos*, apartado 7.3 *La exclusión*, p. 301, nos fijamos en las instalaciones surrealistas que alejan, atemorizan o impiden el tránsito del espectador. Durante el capítulo *El lector*, apartado 8.3 *La apropiación*, p. 471, nos servimos del *ready made* como motor para analizar esta tendencia artística, y continuar el tema en *Narciso*, apartado 9.2 *El apropiacionismo. Del tableau vivant a la escultura viviente*.

No nos valemos de esta cita para reafirmar el camino propio, sino para comprender que, al igual que nosotros, otros han pasado antes por lo mismo. Dejar una actividad específica, no presupone renunciar a la creación, sino a un modo particular de producir. Duchamp abandona el medio de la pintura pero no el arte. De hecho, su abandono se relaciona con una particular forma de hacer, como infinito inacabamiento de la obra. Decía de *Le grand verre* (*El gran vidrio*, 1915-1923) que estaba “definitivamente inacabado” (en Brea, 2007, p. 81).⁷ Esa interrupción premeditada la entiende como parte del gesto creativo, al darle espacio y tiempo a la obra para que sea y no agotarla en series sin fin que sólo responden a la productividad.

Detengámonos aquí. Hasta el momento hemos visto que la actitud de Bartleby se relaciona con una necesidad del dejar de hacer como renuncia a todo comportamiento anterior. Al tratar la figura de Marcel Duchamp, comprobamos que en su trabajo esta renuncia se produce al dejar de pintar. “Si se interrumpe la producción artística [...] después de haber creado algo, ello se convierte en cosa en sí y se carga de potencia.”, dice (en Brea, 2007, p. 83). Según él, al reposar la obra, esta no cae en la proliferación, ni en cuestiones de gusto. Al revés, adquiere mayor fuerza, como mayor impacto logra un golpe seco. Con esto, se presupone que en el decir una sola vez reside más contundencia que en la repetición, consiguiendo con ello mayor repercusión. Entonces, ¿para qué volver a hacer algo que ya está hecho, aunque se pueda hacer mejor? Duchamp se reafirma en el dejar de hacer, en la renuncia, en el abandonar la obra en su primera solución y pasar a otra cosa, sin importar que se pueda perfeccionar. Hallamos en este comportamiento un paradigma de indiferencia.

Esto no significa que la obra se produzca con rapidez. Al contrario, *El gran vidrio* le lleva ocho años de trabajo. Superponiendo láminas de plomo, alambre, incluso polvo que cae sobre el cristal y se adhiere a él. Es una pieza que mezcla un complejo estudio de perspectiva, geometría, matemáticas y trabajo artesanal, donde el azar juega un papel especial. En 1926, después de haber sido expuesta en el Brooklyn Museum de Nueva York, en el traslado, el cristal se rompe y se llena de grietas. Es entonces cuando Duchamp decide detener el proceso para siempre. Restaura el vidrio, dejando la fractura a la vista, y no lo vuelve a tocar jamás. La coincidencia arbitraria del quiebre la aprovecha para interrumpir su ejecución.

En Bartleby también hallamos esa misma indiferencia. Cuando su animosidad se detiene por completo, no sólo hay una renuncia, sino una desgana absoluta que lo convierte en un ser incapaz de inmutarse ante cualquier estímulo. Ni cuando tiene hambre, ni cuando se lo llevan a rastras de la oficina –en la que termina viviendo porque ya ni se mueve de su puesto de trabajo–. Jamás opone resistencia. Su impasibilidad es definitiva. Lo cual se materializa en un acto tan revolucionario (en su dejar de hacer) como desconcertante (en su inmovilidad). Esta parálisis produce desazón. El relato no facilita las herramientas para comprender cuáles son los mecanismos psicológicos que manifiesta su decisión, o no decisión, de preferir no hacer. Quizás en ello reside la fascinación que despierta. Porque su indiferencia es radical.

7__ Más adelante, volveremos al texto de José Luis Brea, *Noli me legere* (2007), de donde extraemos la cita para tratar la renuncia como reducción creativa a partir del concepto de suspensión.

Nada de lo que acontece, a su alrededor ni a su propia persona, tiene ya valor alguno, ni tan siquiera la muerte.

Es por ello que en este capítulo realizaremos un análisis del dejar hacer partiendo de dos visiones, la de indiferencia y la de renuncia –incluyendo en esta última la suspensión–, como dos caras de una misma moneda que dibuja el perfil de Bartleby.

10.2.1 La indiferencia

Volquemos estas ideas que hemos visto en la figura de Bartleby, a través de Marcel Duchamp, y veamos otros ejemplos de artistas en cuyas obras la indiferencia cobra especial relevancia.

De joven, Robert Rauschenberg se cuestiona si es posible producir una obra de arte a través de un borrado completo, invirtiendo la metodología de creación, en la cual se eliminan los trazos en lugar de acumularlos sobre el papel. En un inicio comienza borrando dibujos propios, pero considera que al eliminar algo suyo, el borrado se convierte en parte del proceso creativo de la propia pieza. Necesita pues eliminar algo que no haya sido creado por él. Es más, si ese algo ya de por sí tiene valor, la maniobra adquiere aún mayor sentido. Por esa razón se pone en contacto con Willem de Kooning, artista por el que siente una gran admiración, y quien además emplea el borrado como técnica pictórica en sus lienzos. De Kooning acepta con dos condiciones: la primera, que el dibujo realmente le guste al joven artista, es decir, que le suponga una contradicción emocional acometer la tarea, y la segunda, que también, por su complejidad, fuese difícil de borrar. Una vez le cede el dibujo, a Rauschenberg le lleva dos meses borrarlo. *Erased De Kooning Drawing (Dibujo de De Kooning borrado, 1953)* es considerada por muchos una acción temprana. El resultado es una página, con una serie de máculas y algunos rastros de líneas, enmarcada en dorado. Al cuadro le añade una cartela, elaborada por su amigo Jasper Johns, que presenta información básica, "ERASED DE KOONING DRAWING / ROBERT RAUSCHENBERG / 1953". Una manera de partir de lo pre-existente y conducirlo hacia el silencio, sin importarle borrar algo que *per se* tiene valor cultural, económico y personal. Rauschenberg lo ignora todo para llevar a cabo la idea. Una táctica que conduce a la desmaterialización de la obra en un giro hacia lo conceptual.



Fig. 345__ Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning Drawing*, 1953.

Por otro lado, podemos citar a otros artistas en cuyas prácticas emerge la indiferencia en su proceso creativo, como abandono del hacer para que la pieza sea. Un ejemplo es Ignasi Aballí, quien además es un pintor que no pinta. Aballí aprovecha su impro-ductividad, su ver pasar el tiempo, para registrarla y convertirla en obra.⁸ La pieza se hace sola con una maquinaria de instrucciones y reglas sencillas. Dejar de hacer sustituye al gesto o lo prolonga. Sus propuestas recuerdan a los *ready made* de Duchamp, en una especie de juego sin manos, donde no escoge un objeto, sino un día y una hora; así el primer objeto encontrado será el elegido. Pura maquinaria (Torres, 2004, p. 8), explica el crítico y comisario de arte David G. Torres (Barcelona, 1967). Pone en marcha estrategias que dan como resultado el silencio o la ausencia, para pensar en ellos más allá del blanco, del vacío, de la nada (Torres, 2004, p. 10).



Fig. 346__ Ignasi Aballí, *Malgastar*, 2001.

Veamos tres pruebas en su obra, donde se manifiesta no sólo el dejar de hacer sino la ya mentada indiferencia. En *Malgastar* (2001) abre 20 cubos de pintura blanca, para que se seque sin hacer algo con ella. La pintura, como el folio blanco de Agamben, se convierte en potencia de ser. Y aunque se pudiese decir que no ha sido usada para nada, se caería en un error, pues se ha secado justo con el propósito de no ser, o si se prefiere, de ser una muestra del desperdicio. En *Luz (seis ventanas)* (1993) coloca cartones en las ventanas de su estudio, con las mismas proporciones de estas, para que el sol quemase las partes visibles, y grave, en sus sombras, los marcos y cuarterones del vano. En *Personas* (2000-2012) mantiene una sala vacía e invita al público a que apoye su espalda en la pared, con un pie detrás, para así estampar su huella. Se interesa en este gesto cuando descubre que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cada poco, debe pintar de blanco la pared que se halla frente al *Guernica* (1937) de Pablo Picasso, pues aparece una mancha azul sin que nadie entienda por qué. Tardan en darse cuenta del motivo, los espectadores se apoyan en la pared para contemplar el lienzo, es el roce de sus vaqueros el que tiñe y provoca el rastro. Aballí rescata este accidente y lo propone como obra, para que sea el público el generador de la misma, en una circularidad donde la acción de mirar se convierte en objeto mirado.

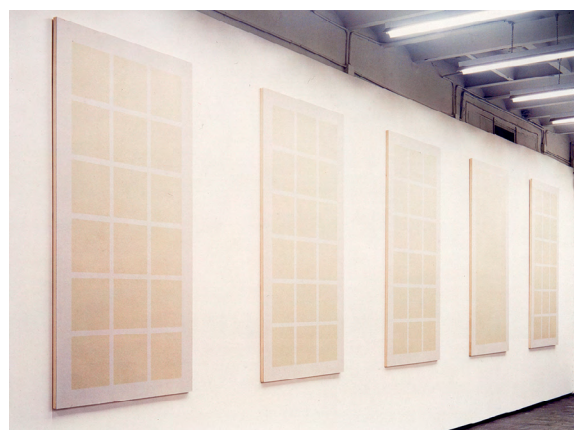


Fig. 347__ Ignasi Aballí, *Luz (seis ventanas)*, 1993.

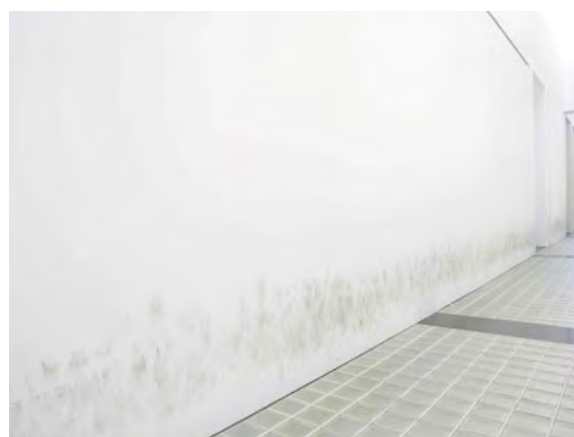


Fig. 348__ Ignasi Aballí, *Personas*, 2000-2012.

8__ En otras palabras, representa el uso de ese tiempo en el que no produce nada.

Las tres son piezas que revelan cierto abandono de la obra. Se conciben como dejar de hacer. El artista apenas tiene trabajo, salvo el de pensar cómo abandonar el hacer en la propia propuesta. Con severa distancia, entrega la solución al azar, lo contingente, lo imprevisible. Las obras son fruto del accidente o la casualidad, en un diálogo que se traduce en el encuentro positivo de la casualidad (la suerte) y el suceso fortuito del accidente (el perjuicio). Esta doble visión ética del acierto y el desacierto se puede aplicar fuera del proceso creativo; al artista, sin embargo, le da igual. Porque el resultado está lejos de ser una decisión suya. Su indiferencia es tal, que el producto final lo aceptará como conclusión propia, sea cual sea el desenlace exacto de su improductividad.

Aballí apela a lo invisible, lo común y lo cotidiano. Lo que Georges Perec denomina *lo infra-ordinario*, aquello que no sabemos ver y se aparece de pronto como una rareza (En Piron, 2012, p. 119) que no podemos parar de observar. Con ello busca alterar su realidad más cercana, subrayando las ocurrencias que le generan los acontecimientos que le rodean. Más que producir, se aprovecha de la observación para permitir que las cosas pasen. En sus propuestas el hallazgo está por encima de la fabricación. El artista funciona como mediador para que las condiciones sean proclives y la obra tenga lugar, sin ejercer ningún control en el proceso.

Cierto es que estas obras a las que nos hemos referido, cobran otra dimensión, quizá con más sentido, cuando hacemos hincapié en el pasado como pintor de Aballí. Aunque renuncia a los pinceles, el acto pictórico permanece. Es la teoría la que deviene tema del cuadro. Las ideas se extienden como una pintura de motivo abstracto, en una deconstrucción paciente y metódica de la misma, en un registro materialista que bebe del arte conceptual. Su obra es un retrato crítico de todos los aspectos materiales que orbitan en torno a la pintura, así como sus aspectos lingüísticos y estructurales (Desánges, 2016, p. 12), para reducirlos a su mínima expresión, en un encuentro paradójico e inusual, donde parece que se manifiesta poco o nada.

Otro caso peculiar de artista que no produce nada es Dora García. Aunque nada ya es algo, como admite en el monográfico que le edita el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con motivo de su individual *Segunda Vez* (en MNCARS, 2018, p. 95).⁹ En muchas de sus piezas, García se comporta como una infiltrada, una precursora de una performance que luego delega. Una vez da las instrucciones, la obra es generada por otros, para luego no pertenecer a nadie. García no exige autoría porque, a fin de cuentas, sus ideas las extrae de otros autores, principalmente del mundo de la literatura y la filosofía, en un denso sustrato de referentes culturales, reproduciendo una cita tras otra. En definitiva, García es una recopiladora que luego incita a la acción. Propicia las circunstancias para, como explica Peio Aguirre (2010), generar arqueologías de aconte-

9_ Complejo volumen que funciona como inventario de textos y obras.

Por cierto, a la consideración de Duchamp, de hacer una obra y pasar a otra cosa, Dora García respondería: "Quien esté familiarizado con la temporalidad del trauma y la teoría de la represión, sabe que en psicoanálisis la segunda vez es la primera" (en MNCARS, 2018, p. 2-3). Para ella, en la repetición siempre se descubre algo nuevo, lo que hace que sus piezas se multipliquen en visitas y cambios de formatos. Una performance se convierte en libro para luego leerse en otra performance, en una circularidad de autorreferencias. En palabras de Jacques Lacan, "la repetición implica un retorno de lo diferente, no lo mismo" (en Aguirre, 2018, p. 41). De hecho, el título completo del monográfico al que hacemos referencia es *Segunda vez que siempre es la primera*. Mientras que la exposición solo se llama *Segunda Vez*.

cimientos que, por sí mismas, producen objetos, sin que la artista haga nada. Una vez crea el marco, se mantiene, en todo momento, al margen, para que la obra sea sin ella. Sin preocuparle el resultado.

Veamos una serie de ejemplos. En *The Messenger* (*El mensajero*, 2002-2017),¹⁰ invita a trabajar con ella a un performer. A este, le da un mensaje en una lengua que desconoce. Para el performer, las palabras son sólo ruido. Las memoriza, y sale a deambular por la ciudad en la que se encuentra en busca de alguna persona que entienda la frase críptica. La acción termina cuando alguien le traduce la oración y por fin comprende la misma. En ningún momento la artista interfiere, ni durante el devenir de su ayudante, ni en el resultado final. Cada día, el performer redacta un diario en el que relata la experiencia de su tarea verbal y le añade imágenes. García se distancia con suma indiferencia. Deposita su confianza en la labor de la persona escogida, para que sea esta la responsable de la resolución, sea cual sea. Ella sólo construye el esqueleto de la acción, la partitura interna de la cual partir. Y así como niega al performer el significado de la frase, le solicita que en la escritura evite decir qué significa, para someter al lector a la misma complicación. Lo importante, subraya, es el recorrido.



Fig. 349__ Dora García, *The Messenger*, Bruselas, 2002.

Si en este caso cede la ejecución de la obra a otra persona, cuando trabaja con el público realiza algo similar, aunque añade un factor distinto, el espectador confecciona la pieza sin ser consciente de ello. En *Narrativa instantánea* (2006-2008) el público accede a una sala vacía tras pasar por delante de una persona sentada frente a un ordenador. En la sala, una pantalla proyecta un texto. Al leerlo, el espectador se percató de que el texto habla de él. Describe lo que está haciendo en ese preciso instante. Se convierte en sujeto creador y objeto observado. La dinámica no reposa en si hay o no hay audiencia para activar la acción, si funciona o no funciona lo que esta hace, sino en la confrontación que de pronto siente el espectador al verse incluido en un relato que evidencia en presente su presencia. Da igual lo que ocurra y quién lo haga,¹¹ la obra no lo necesita para ser.

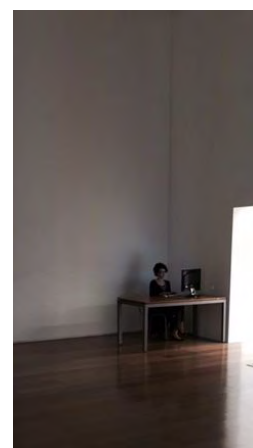


Fig. 350a y 350b__ Dora García, *Narrativa instantánea*, 2006.
Vista de la colectiva *Experiencia Infinitica*, 2015, MALBA, Argentina.

10__ Bruselas, 2002; París y Barcelona, 2006; Metz, Hong Kong y Copenhague, 2008; Niza, Toulouse y Guadalajara, México, 2010; Londres, 2015; Chicago, 2017. Consultar en <http://doragarcia.org/inserts/elmensajero/index.html> (consultado el 21 de junio de 2020).

11__ Nótese aquí que tenemos en consideración también el papel importante del narrador/escritor. Es su visión la que da forma a la experiencia, pero tampoco él es fundamental para que la obra sea. De hecho, se podría hacer siempre con distintas voces, y daría como resultado distintos relatos, con todo, nunca cambiaría la esencia de la pieza.

Hasta el momento hemos observado cómo García cede el testigo creativo, la narración interna de la pieza, a performers y a espectadores, aunque no son las personas lo importante. A ella le interesan las ideas, hacer que estas existan y, a partir de ahí desentenderse, para que funcionen por sí mismas. Este proceso de trabajo, en el que la pieza opera sin ella, llega a otro nivel con *Veintitrés millones quinientas ochenta y seis mil cuatrocientas noventa historias* (2013). García diseña un dispositivo que actúa solo. Con The London Bookshop Map desarrolla una aplicación web, un algoritmo que combina las frases del archivo *Todas las historias*.¹² Respeta las líneas iniciales y traza nuevas combinaciones, tantas como recoge el título. La máquina se pone en funcionamiento cada vez que alguien clica “Enviar historia” en la web. El dispositivo se sirve de una acción anónima, que alguien realiza con el deseo de participar en una obra de Dora García, para de este modo, reconvertir la pieza original en otra paralela y nueva, recombinada, sin que nadie la supervise o corrija.

#46.242 — El dueño de la casa es asesinado. No pasó de la primera noche de la protesta de Zumbado para conseguir gravar las viviendas de lujo.

Fig. 351__ Dora García,
Veintitrés millones quinientas ochenta y seis mil cuatrocientas noventa historias,
2013-hasta ahora.

Podemos citar otro caso de indiferencia en la obra de Joan Morey.¹³ Esta indiferencia se percibe cuando el artista proporciona a sus performers un riguroso código de instrucciones¹⁴ y luego no participa de la acción. Ni la graba ni la presencia. El acontecimiento lo ve después, gracias al material filmado. Como ya hemos visto en el capítulo anterior, en *Il linguaggio del corpo*¹⁵ (*El lenguaje del cuerpo*, 2015) [Fig. 302] el artista orquesta tres performances que tienen lugar a puerta cerrada, sin acceso del público, tan siquiera entra él mismo. Sólo participan los intérpretes, los ayudantes y los cámaras, los únicos testigos de la acción. Somete a su equipo a un estricto sistema de normas para luego darle la espalda al resultado. Sólo lo retoma cuando le llega el material grabado y ha de montar el vídeo de una acción que no ha presenciado. El vídeo sólo es el vestigio, el testimonio. Una obra paralela que permite ver lo que ha acaecido.

12__ *Todas las historias* es un proyecto abierto desde 2001. Ha adoptado múltiples formas, como muchas de las piezas de Dora García, en este caso nos referimos al weblog homónimo cuya dirección es <http://veintitresmillonesdehistorias.org/> (consultado el 8 de marzo de 2021). En él trata de compilar todas las historias del mundo resumidas en cuatro líneas cada una. El usuario puede participar añadiendo nuevos relatos en <http://doragarcia.org/todaslashistorias/> (consultado el 24 de junio de 2020). O simplemente los puede leer, una vez termine, García asegura, todos los hombres, mujeres, tiempos y lugares, habrán pasado por su boca.

Su origen está en una performance en la que una selección de historias escritas por la artista es recitada de forma obsesiva por un narrador anónimo. También es un libro, *Todas las historias* (2003) publicado con los textos originales de la autora.

13__ Joan Morey nos ha servido como referente a lo largo de esta tesis en los capítulos *La fiesta no es para todos*, apartado 7.3 *La exclusión*, p. 306. *El lector*, *Lecturas dramatizadas*, p. 444. Y *Narciso*, subapartado 9.2.1 *El tableau vivant*, p. 513.

14__ Establece un rígido sistema de normas que implican dependencia, perversión, miedo y nihilismo.

15__ Visto en el subapartado 9.2.1 *El tableau vivant* del capítulo *Narciso*, página 513.



Fig. 352a, 352b y 352c__ Joan Morey, *COS SOCIAL. Lliçó d'anatomia*, 2017.

Hallamos otro caso en la producción del artista con *COS SOCIAL. Lliçó d'anatomia* (*CUERPO SOCIAL. Lección de anatomía*, 2017), una performance de casi tres horas de duración que tiene lugar en el anfiteatro anatómico de la Reial Acadèmia de Medicina de Catalunya (Barcelona), construido entre 1762 y 1763. En esta acción un hombre desnudo es examinado y manipulado por un grupo de personajes vestidos con trajes de época. A la sala sólo accede el equipo de grabación. Una cámara subjetiva, sostenida en mano por el cámara, que se encuentra a pie de escena. Y una cámara autónoma que se ubica en la grada de asientos, en la parte superior del anfiteatro. Esta cámara es un sistema híbrido y mecánico que funciona de modo aleatorio.¹⁶ La máquina se desplaza sola sobre una plataforma móvil, gira en ambos sentidos, sube y baja, enfoca y desenfoca, con todas las posibilidades que puede ejercer como cuerpo vigilante. Como consecuencia, la imagen que obtiene, en muchas ocasiones, es irrelevante para la acción; en otras palabras, captura minutos y minutos de balastrada, de techo, de lámpara, sin que encuadre nada de lo que ocurre debajo. En esta ocasión, Morey se somete a una restricción aún más intensa, cuando una de las cámaras no es controlada por un operario. El azar se hace aún más patente, así como el grado de indiferencia sobre la imagen final es más evidente.

A la hora de montar el vídeo, de 50 minutos de duración, asigna dos voces a cada una de las cámaras. La cámara subjetiva adopta una voz en francés que lee fragmentos de *L'Anti-Edipe. Capitalisme et schizophrénie* (*El Anti Edipo*, 1972) texto de Gilles Deleuze y Félix Guattari (Francia, 1930-1992), quienes desarrollan los conceptos de *máquina deseante*¹⁷ y *cuerpo sin órganos*.¹⁸ Y la máquina autónoma, toma una voz en inglés, que recita *Kino-Eye, the Writings of Dziga Vertov* (*Cine-Ojo, escritos de Dziga Vertov*, 1984) del cineasta soviético Dziga Vertov (Polonia-Rusia, 1896-1954), quien en los años

16__ La cámara actúa sola, pero requiere de un técnico externo que introduce mandos azarosos y supervisa que el sistema funcione sin contratiempos.

17__ Gilles Deleuze y Félix Guattari realizan un análisis en torno al deseo y sus representaciones. A diferencia de Sigmund Freud, ellos no contemplan el deseo inconsciente como un teatro, sino como un productor infinito, consideran el deseo y su objeto una misma cosa, una *máquina deseante*.

18__ La noción de *cuerpo sin órganos* procede de Antonin Artaud. Los autores se valen de la lectura de *Pour en finir avec le jugement de dieu* (*Para terminar con el juicio de dios*, 1947) para referirse a un proceso de reconstrucción del cuerpo (como idea) a partir de la destrucción del cuerpo normado (y sus partes asimiladas, los órganos). Se potencia con ello la experimentación del cuerpo como un organismo único atravesado por diferentes tipos de intensidades.

20 reflexiona sobre la percepción no humana y el cine-ojo.¹⁹ Estas voces se unen a una representación de una lección de anatomía, usada como alegoría del acto de mirar, "espectáculo escenificado de repulsión y fascinación" (Latitudes b, 2018). De este modo, Morey borda un complejo entramado de metáforas sobre lo corpóreo, lo incorpóreo y la visión.

Otro ejemplo de indiferencia es la compleja y enigmática *TOUR DE FORCE*²⁰ (2017) [Fig. 173], performance que tiene lugar en el Espai Mirador del Centre de Cultura Contemporània, CCCB (Barcelona). El Espai Mirador está cinco pisos por encima del patio del edificio, a través de los cristales de este espacio se tiene una vista perfecta de la explanada situada debajo. La acción cuenta con un aforo limitado de cien personas. El público padece una serie de restricciones y exigencias, como lo son el ser seleccionado²¹ con antelación, el ir vestido de riguroso negro o el ser puntual. Aun así, ningún asistente puede ver la obra en su totalidad porque la visita se fragmenta. Comprobemos cómo.

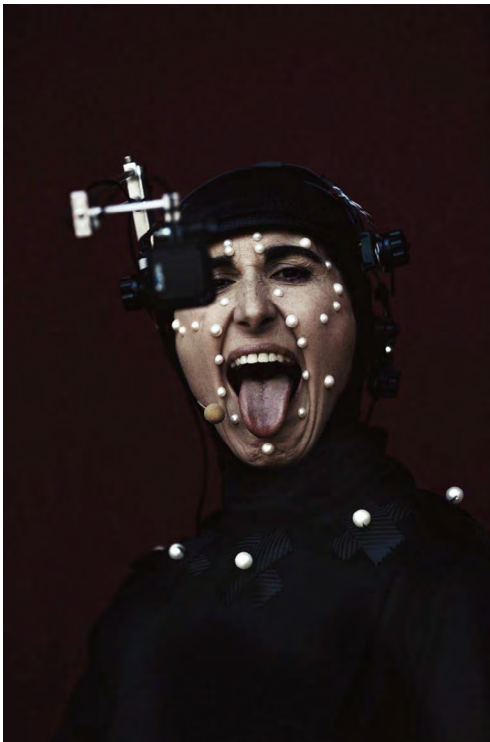


Fig. 353__ Joan Morey,
TOUR DE FORCE, 2017.

Cuando el público accede al interior del Espai Mirador, una actriz está en mitad de un monólogo. El guion toma prestadas citas de dos textos de Antonin Artaud, *Les Nouvelles Révélations de l'être* (*Las nuevas revelaciones del ser*, 1937) y *Pour en finir avec le jugement de dieu* (*Para terminar con el juicio de dios*, 1947), en los cuales el autor, con una visión delirante, trata la decadencia de la salud y el bienestar, desestabilizando la unidad física y psicológica. La mujer va vestida como la muerte (o la peste) en la película *Det sjunde inseglet* (*El séptimo sello*, 1957) de Ingmar Bergman. Además porta señalizadores de captura de movimiento en el rostro y un casco con cámara adherida en la cabeza, como si cada uno de sus gestos fuese monitorizado. El personaje se concibe como una personificación del virus VIH. La performance trata el síndrome desde la estigmatización y aislamiento de los primeros enfermos hasta que se logra su indetectabilidad. Resalta las dificultades que desde los años 80 se presentan para comprender la enfermedad en un sentido epidemiológico, pero también como fenómeno simbólico que manifiesta la política global del momento, poniendo en jaque la gestión variable de los derechos humanos y las libertades civiles.

19__ Dziga Vértov busca con esta teoría de proposición técnica alcanzar una objetividad total a la hora de captar las imágenes, para ello elude cualquier tipo de preparación previa: guion, iluminación, escenografía, actores, etc. Se limita a extraer fragmentos de la realidad con la cámara, que considera que ve mejor que el ojo humano, para luego recomponerlos en un montaje.

20__ Esta acción es una actividad de la exposición *1000m² de deseo. Arquitectura y sexualidad* que se exhibe del 25 de octubre de 2016 al 19 de marzo de 2017 en el CCCB (Barcelona). Comisariada por Adélaïde de Caters (Bruselas, 1969) y Rosa Ferré (Extremadura, 1966), la muestra es una investigación en torno a la arquitectura como espacio proyectado, construido e imaginado para los comportamientos sexuales.

21__ Sobre el sistema de selección para asistir a las obras de Joan Morey hablamos en el capítulo *La fiesta no es para todos*, apartado 7.3 *La exclusión*, pp. 308-311.

Tras noventa minutos de soliloquio, treinta personas del público, preseleccionadas con un brazalete rojo, son separadas del grupo en absoluto silencio. Mientras tanto, en el patio del museo entran cinco limusinas blancas, se colocan ordenadas en cinco puntos de la explanada. Los setenta asistentes sin brazaletes observan desde el mirador cómo llegan los treinta escogidos, y al azar se dividen en cinco grupos de seis para acceder a las limusinas. En el momento en que todos han subido, cada vehículo emprende una ruta diferente por la ciudad de Barcelona. Justo cuando salen del patio, la actriz se detiene y se sienta en una mecedora. Entonces, al público restante se le invita a una visita guiada en la sala de exposiciones.



Fig. 354__ Joan Morey, *TOUR DE FORCE*, 2017.

Mientras, en cada automóvil, como escenario móvil, se lleva a cabo un acto distinto para abordar el miedo, el estigma, la enfermedad, la infección y la medicalización. Todos se producen de forma simultánea, aunque el conjunto de las cinco partes está estrechamente interconectado, se concibe como una unidad. En el interior de cada vehículo hay un chófer, un intérprete, un fotógrafo y seis personas. Veamos a continuación cómo se componen estos actos.

En el primer acto, titulado *La incertidumbre*, un equipo de la Agencia de Salud Pública ofrece a los seis asistentes la posibilidad de realizar sobre la marcha el test de sangre ELISA (Enzyme-Linked Immunoabsorbent Assay), y así detectar de forma gratuita si son portadores de anticuerpos del VIH. Los espectadores se enfrentan a una situación hospitalaria tan común como incómoda, para fomentar la aprensión y la duda.²² En el segundo acto, *La transmisión*, el coche se desplaza por el Montjuïc, precisamente por una zona de *cruising* gay de la ciudad condal. Dentro, una bailarina vestida con una malla de encaje negro formaliza una improvisación en torno a la exploración del tacto y el movimiento,

22__ Quienes aceptan realizarse el test no conocen el resultado hasta el día posterior, de forma telefónica o presencial, ya que el protocolo de confidencialidad no permite revelar este contenido en público.

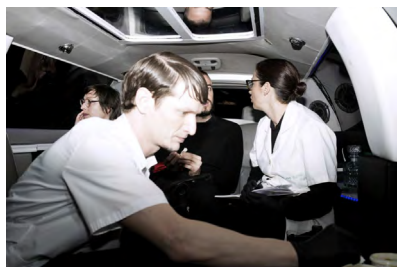


Fig. 355a, 355b, 355c, 355d y 355e__

Joan Morey,

TOUR DE FORCE, 2017.

Actos en en el interior de
las limusinas.

desplazándose sobre los pasajeros durante todo el trayecto. En el tercer acto, denominado *La enfermedad*, el vehículo se desplaza hasta el cementerio de Montjuïc, mientras un actor, con batín hospitalario y un vial intravenoso en el brazo, se vale del concepto *máquina deseante* de Gilles Deleuze y Félix Guattari para crear un marco que revela su relación con el virus. En el cuarto acto, *La teoría*, se hace hincapié en los aspectos comerciales de la investigación, desde una visión fármaco-científica y otra ideológica, en los que prevalece el sometimiento de los cuerpos al capitalismo y las nuevas tecnologías. Una actriz vestida de negro representa un texto construido de fragmentos de la película *Cosmopolis* (2012) de David Cronenberg. Por último, en el quinto acto, el título, *El cuerpo utópico*, hace referencia a una emisión radiofónica que efectúa Michel Foucault en 1966, en la que sugiere que el cuerpo tiene sus lugares sin lugar.²³ En este encuentro transmitido, el filósofo francés –quien fallece por una enfermedad relacionada con el sida– habla de salud y sexualidad. En el interior del coche, un intérprete vestido con cuero negro usa su teléfono móvil para embarcarse en una lectura ritual. En esta, enumera las fechas en las que la FDA (Food and Drug Administration. Administración de Alimentos y Fármacos) aprueba en EE.UU. los fármacos antirretrovirales para el tratamiento del VIH, partiendo del lanzamiento de la azidotimidina en 1987. Los nombres se repiten como figuras de veneración: San Genvoya, San Stribild, San Odefsey... Cada acto tiene una duración diferente, la que determina el recorrido del vehículo.

Hemos realizado una pormenorizada descripción de lo que ocurre porque Morey nos ha facilitado esta información,²⁴ para la consecución de la tesis, de lo contrario, nos sería imposible conocer lo sucedido en cada uno de los coches, sólo lo sabrían los asistentes.

No existe registro videográfico, y el registro fotográfico que hay nunca se mostrará en público por deseo del artista. La acción se convierte en un relato exclusivo de aquellos que participaron del acto. El resto del público, incluido el autor, queda apartado. Se ocasiona con ello un malestar general, una incomodidad al comprobar que se le niega a uno el acceso, y son otros los que se marchan. Es más, en un ejercicio sádico, Morey los obliga a presenciar cómo se van, cómo deriva la acción hacia cinco acontecimientos que permanecen en el espectro de lo inalcanzable. Se apela con ello a un sentimiento de deseo, impotencia y envidia, donde no hay poder de elección. El espectador ansía disfrutar de lo que se le niega. Las limusinas se convierten en un objeto de deseo, por-

23__ Por ejemplo, en la Grecia Clásica no tienen palabra para hablar del cuerpo sino cuando ya es un cadáver.

24__ Por la cercanía que tenemos con el artista, nos ha cedido un dossier personal y ha contestado amablemente nuestras preguntas y dudas a lo largo de la redacción de este capítulo.

que representan el lujo, lo extraordinario. Su color blanco acentúa esta codicia, por el carácter excepcional. Sin embargo, en otra lectura, las limusinas también pueden ser percibidas como coches fúnebres. Se llevan a sus víctimas en un viaje hacia lo desconocido. Para cuando vuelvan, ya no habrá público que les espere.

Para resumir, en *TOUR DE FORCE* se rechaza constantemente al espectador. Se le impide disfrutar de la performance al completo. Todo se reduce a una disposición arbitraria, una sentencia que nadie logra comprender. Y Morey la asume con total indiferencia. No le importa dejar al público siempre fuera, perpetrando que se pierda parte de la acción, sobre todo cuando ya nadie cree que haya más condicionantes. Tampoco le importa sus reacciones. Se lo toma como un divertimento, un juego sadomasoquista donde los sujetos participantes, incluido el propio artista, asumen el rol de amo y esclavo. En todo ello subyace una contradicción. Morey dirige una complicada producción que en el momento de llevarse a cabo abandona, confiando en que el resultado sea el que ha cuidado con celo durante meses. De pronto, ofrece la oportunidad a su equipo de revelarse, después de padecer tantos requerimientos y limitaciones, cuando él no está, invirtiendo de este modo los roles, para que el sujeto sumiso ocupe el papel de poder. En cierto sentido, Morey se desentiende de su ejecución. Es verdad que tanto en *Il linguaggio del corpo* como en *COS SOCIAL. Lliçó d'anatomia* tiene que solventar los problemas que se presentan en la posproducción, al editar el vídeo, pudiéndose encontrar en cualquier momento con algo que no ha previsto, cuando ya todo está hecho y no hay posibilidad de repetirlo. Sin embargo, en *TOUR DE FORCE*, se deshace de esta carga, para que la acción acontezca en un espacio tan reducido como íntimo, y permanezca en el mundo de lo secreto, de lo que nadie sabe si realmente sucedió o no. A fin de cuentas, la obra siempre es la performance. El vídeo sólo es el vestigio. Y mientras la acción sucede, él le da la espalda, con sumo gusto.

Como último caso de la indiferencia vamos a hablar de Pilvi Takala (Finlandia, 1981). La artista llega a un acuerdo con la firma internacional de contabilidad Deloitte, en el que también intervienen el Kiasma Museum of Contemporary y la Finnish Cultural Foundation, para desarrollar la pieza titulada *The Trainee*²⁵ (*La aprendiz*, 2008). Takala entra a trabajar durante un mes en el departamento de marketing de la empresa. Al principio desarrolla su trabajo de manera habitual, pero gradualmente deja de hacer sus tareas. Permanece días enteros sentada en su mesa vacía, también en la biblioteca, o se queda de pie en el ascensor. Lo cual despierta la desconfianza y suspicacia de sus compañeros, quienes se dirigen continuamente a ella para cuestionarle qué hace, o más bien, por qué no hace nada. Ella responde que está pensando, lo cual les descoloca atrozmente. Takala soporta todas las miradas e interpelaciones con indiferencia. Precisamente su aletargamiento levanta reacciones inesperadas entre aquellos que no aprueban su comportamiento dentro del trabajo. Su improductividad les irrita,

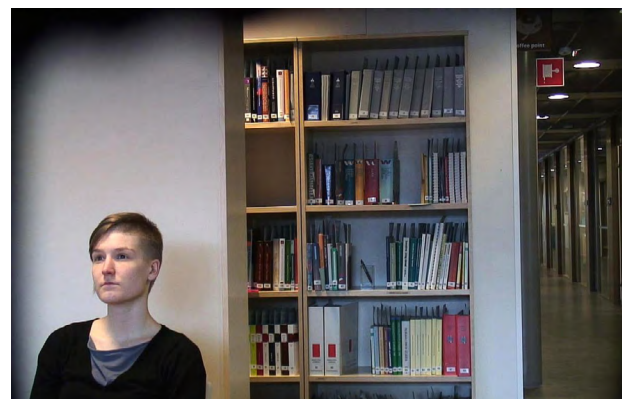


Fig. 356__ Pilvi Takala, *The Trainee*, 2008.

25__ Se puede visitar el vídeo en <https://vimeo.com/119535540> (consultado el 1 de julio de 2020).

pierden la concentración, envían emails al responsable de departamento acusándola. La inacción se convierte en una alteración del orden, una amenaza. Y Takala permanece impasible ante el desconcierto y la desaprobación de los demás.

Percibimos en estos casos una orquestación detallada en la idea, en el proceso mental de la obra, para dejar que su resultado material y físico, su comienzo como realidad, se produzca con total inacción. Se entregan a los efectos del tiempo, a las maneras de hacer de los otros o a los dispositivos que las mueven. Entran en juego lo casual y lo imprevisible. Sin que el autor medie. En estos ejemplos, observamos, la indiferencia es a su vez una renuncia, una búsqueda deconstructiva de la mínima expresión.

10.2.2 La renuncia. El despojamiento como actitud

Malgastar (2001) [Fig. 346], los cubos de esmalte blanco seco de Ignasi Aballí, como notable ejemplo de la indiferencia, nos remite a la primera obra que manifiesta en la historia del arte esa necesidad de plasmar, en el blanco y la nada, la renuncia de llenar el cuadro. Nos referimos a *Белое на белом* (*Blanco sobre blanco*, 1919) de Kazimir Malévich (Ucrania-Rusia, 1879-1935), pintado a inicios del siglo XX. Un cuadrado blanco inclinado emerge sobre un fondo blanco ligeramente más cálido. El pintor prescinde de cualquier otro color, profundidad o volumen, convirtiendo su óleo en una mínima expresión revolucionaria, como si proclamase la muerte de la pintura tal y como se entiende hasta entonces.

Esta pintura, máximo exponente del suprematismo, inicia la renuncia de la representación en la historia del arte. La abstracción geométrica elemental rompe con toda tradición pictórica. No busca grandes relatos, ni una transformación social, tan sólo una investigación plástica en torno a la forma y el color. En paralelo, aparece el constructivismo,²⁶ movimiento artístico influenciado por el empleo geométrico de la estética suprematista. Aunque, en parte, el constructivismo incluye la geometría en la obra porque está interesado en los principios de la ingeniería técnica. Su visión es utilitarista y materialista, con cierta asepsia antisubjetiva. Precisamente eso es lo que critica Malévich, que su producción se pone al servicio propagandístico de la utopía rusa, como un vehículo para construir un imaginario proletario, con el que el pueblo se identifique. El suprematismo, en cambio, se mantiene al margen, como una actividad intelectual cuyo planteamiento, objetivo y racional, busca, como consecuencia, lo universal.

A fin de cuentas, estas prácticas tratan de eliminar todo lo superfluo para llegar a sus componentes fundamentales, prevaleciendo lo elemental, en un intento por llegar a la esencia. Es este el origen del arte abstracto. En torno a las mismas fechas, en 1917 en Holanda, surge el neoplasticismo.²⁷ Movimiento artístico abstracto que reduce las formas a líneas rectas, horizontales y verticales, y un empleo acotado de colores planos, restringiendo la paleta al uso de colores puros –los colores primarios, rojo, azul y amarillo– y colores neutros –blanco, negro y gris–.

Las formas se simplifican, renovando la estética. Se busca una armonía visual y espiritual. Los elementos constituyentes de la obra se sustraen a su mínima expresión. La clave creativa está en cómo articular estos, en un ejercicio sintetizado. Con los años, esta corriente deriva, y brinda su máximo exponente, en el minimalismo norteamericano.



Fig. 357__ Kazimir Malévich,
Blanco sobre blanco, 1919.

26__ Recordemos que suprematismo y constructivismo surgen en Rusia, en torno a 1915, como movimientos artísticos coetáneos.

27__ También denominado como constructivismo holandés.

El rechazo de la representación. El minimalismo como paradigma

En Estados Unidos, Ad Reinhardt (EE.UU., 1913-1967), defensor implacable de la pureza de la abstracción, es considerado el precursor de la pintura minimalista. Su proceso pictórico le conduce a un reduccionismo que también rechaza cualquier tipo de representación. En los años 50 disminuye la gama cromática de las formas y patrones geométricos que inicia en los 40. Progresivamente limita los colores. Es este el origen de sus cuadros monocromáticos, habitualmente rojos y azules, con arreglos geométricos, que ordena sobre la superficie del lienzo en distintas tonalidades. Ya entonces, los minimalistas se fijan en su trabajo. “El único objeto de cincuenta años de arte abstracto es presentar el arte-como-arte y como nada más ...haciéndolo... más absoluto y más exclusivo: no objetivo, no representativo, no figurativo, no imaginario, no-expresionista, no subjetivo”²⁸ (en Kedmey, 2017), dice Reinhardt en 1962, en línea con los intereses de los minimalistas. Estas ideas, lo conducen finalmente, en los 60, a sus conocidas *Black Paintings* (*Pinturas negras*). Grandes lienzos pintados de azabache que también presentan modulaciones, pero tan oscuras, con cambios tan sutiles, que se hallan en el umbral de la percepción, sólo se aparecen de cerca. Estas amplias extensiones de óleo, por su innovadora aplicación, no conservan ningún rastro del pincel. Es como si estuviesen lacadas de forma industrial, oponiéndose a cualquier indicio de la mano.



Fig. 358__
Ad Reinhardt,
Abstract Painting,
Blue 1953, 1953.

Vemos que la austeridad de estas pinturas surge de un proceso de negación o sustracción de los elementos ajenos a las mismas. Reinhardt se deshace de todo lo superfluo, de la emoción, del accidente gestual, de la huella humana, para hallar lo absoluto en el negro. Es como si de pronto decidiese prescindir de los elementos característicos de la pintura para llenar la superficie de una profundidad que nos remite a un gran vacío existencial que se prolonga, en su refinado pintar *Black Paintings*, hasta su prematura muerte en 1967.

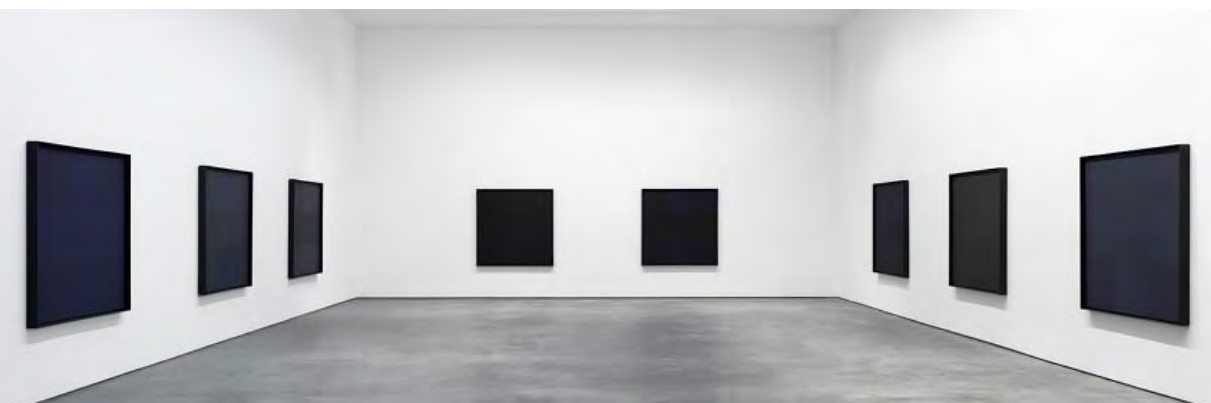


Fig. 359__ Ad Reinhardt, *Black Paintings*, años 60.

28__ La traducción es nuestra. Los puntos suspensivos aparecen así en la cita.

Precisamente para designar las pinturas de Ad Reinhardt, el filósofo Richard Wollheim (Londres, 1923-2003) acuña en 1965 el término Arte Minimal. Además, percibe una fuerte conexión con las obras de sus contemporáneos quienes parten de una creación de objetos geométricos que proceden del mundo de la industria y buscan un máximo orden con mínimos medios (Guasch, 2005, p. 26). La reducción de los elementos de los minimalistas persigue hallar la esencia de la propia obra. Emplean elementos puros en una maniobra autorreferencial. La pintura se mira a sí misma. Al igual que en el neoplasticismo, los lienzos se resuelven mediante la planitud del color y la distribución de este en divisiones geométricas de la superficie.

En este sentido, destacamos el trabajo del pintor norteamericano Robert Ryman (EE.UU., 1930-2019). Si Malévich irrumpe a principios de siglo con un cuadro blanco, este el pintor minimalista dedica toda su vida a desarrollar pinturas blancas. Sus pinturas no representan nada y, sin embargo, se sumergen en el espacio interior del blanco con una permanencia fiel a lo largo de los años. Podríamos decir que Ryman encuentra en Reinhardt un referente, para convertirse en el negativo de sus pinturas negras y continuar, durante sesenta años, la investigación que pronto deja su antecesor. Vemos en esta convicción y compromiso un rechazo radical a la representación, así como un gesto trascendental.

En la segunda mitad de los años 50, Ryman elige el blanco porque ve en él un color al que se subsumen los demás, dejándolos al mismo tiempo ausentes o invisibles. Sus cuadros, generalmente de formato cuadrado, destacan por tener diversos estratos, donde las primeras capas incluyen color, y luego estas quedan sepultadas bajo el blanco. Es un rechazo a la tradición de la pintura como color. Al mismo tiempo, se opone a toda posibilidad de incorporar en el lienzo cualquier forma o signo.

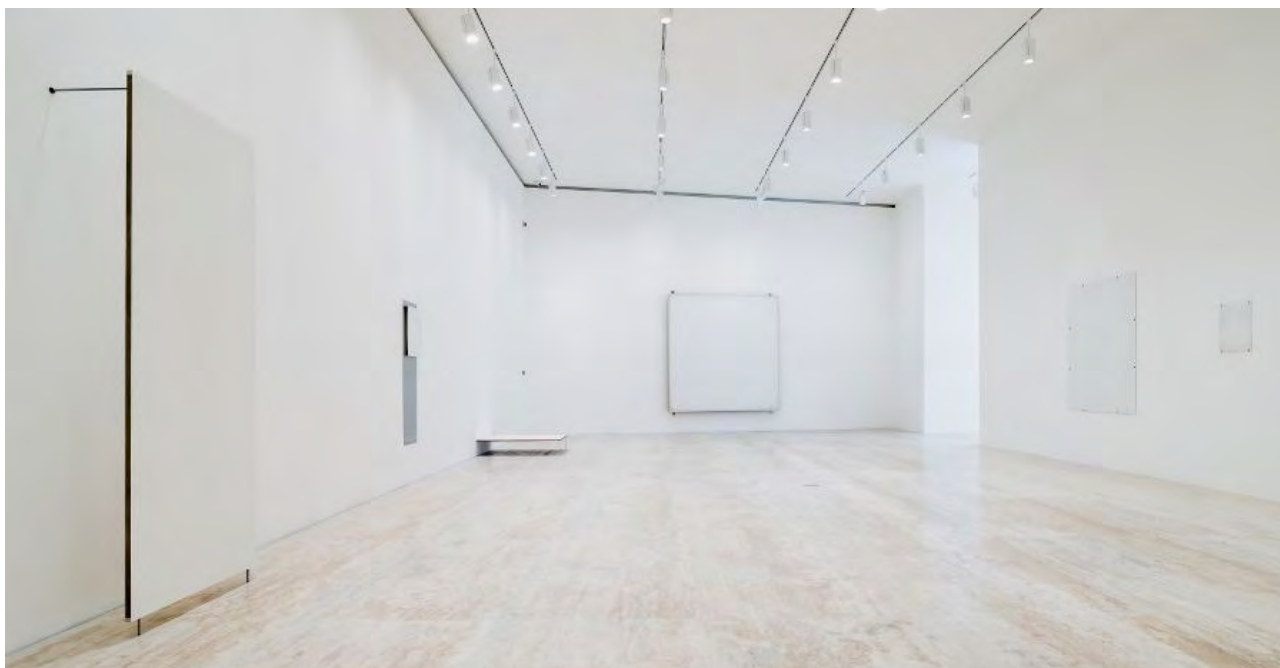


Fig. 360__ Robert Ryman, vista de la exposición *Robert Ryman*, Museo Jumex, Ciudad de México, 2017.

En su exploración extrema, Ryman se fija en los efectos espaciales de la pintura y su luminiscencia. Considera que los cambios lumínicos modifican la realidad perceptiva de la obra. Es decir, se producen variaciones mínimas según la luz incide sobre su superficie. No es lo mismo observarla a primera hora del día, al mediodía o a última. Ni si se contempla en una jornada soleada o nublada. Las condiciones lumínicas generan infinitas variaciones tonales. Por eso estima que la luz natural es la ideal para contemplar su pintura (Martin, 2017). Percibimos en esta decisión un nuevo abandono de la obra a las condiciones atmosféricas del día en que se observa. En la superficie de la pintura se nos ha de revelar esa variación tonal, de súbito, como algo imprevisto en su ejercicio sobre el blanco. Volvemos a ver en ello lo que Perec denomina *lo infra-ordinario*, aquello que está ahí, esperando ser descubierto. Ryman apela a lo que no somos capaces de ver. Aquello que se afana en ocultar bajo el lechoso blanco. En un ejercicio de solapamiento que, en cierto sentido, supone un deshacer, un volver al blanco del que se parte. Como si pintase el cuadro a la inversa, para rescatar la imprimación y, de este modo, incidir en los aspectos que giran en torno al acto de pintar.

El color se ausenta para dejar que los elementos que conforman el cuadro se expresen en un desafío que ahonda en la naturaleza pictórica. El sutil tratamiento del color se une al de la materia. Es importante cómo distribuye la masa pictórica sobre la superficie, cómo la aplica, en una danza²⁹ de cargas, viscosidades, transparencias y reflejos. Investiga sobre distintos tipos de soporte, en una búsqueda de materiales, revolucionarios e industriales, y sus posibilidades. Lino, cartón, papel, cobre, aluminio, acero, fibra de vidrio, plexiglás, son algunos de estos. Su estudio le conduce a reflexionar sobre el propio sistema de sujeción del cuadro, para hacerlo visible, para integrarlo como un elemento compositivo más de la obra. Muestra grapas, tornillos, pernos, y otros elementos de herrería. Examina y exhibe aquello que estaba allí, en la historia de la pintura, de siempre, subrayando sus elementos constitutivos.

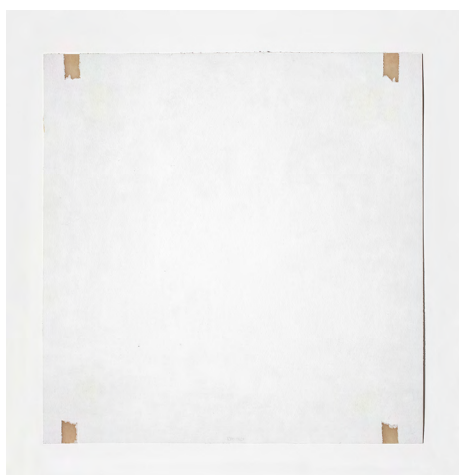


Fig. 361__ Robert Ryman, *Untitled (Prototype)*, 1969.

29__ Cabe destacar que Ryman, antes de ser pintor, es saxofonista, tiene el deseo de ser músico de jazz. Durante siete años, entre 1953 y 1960, fue vigilante del Museum of Modern Art (MoMA) de arte contemporáneo, pudiendo ver obras de Mark Rothko, Dan Flavin o Sol LeWitt, entre otros. Su formación es autodidacta.

Por ejemplo, cuando pinta sobre papel es habitual que fije el soporte con cinta. Aplica la pintura sobre esta. Al secarse, la retira, para revelar el espacio negativo donde estuvo. En *Untitled (Prototype)* (1969) emplea esta técnica. Cerca de las esquinas, cuatro contornos rectangulares imperfectos hacen referencia a esa huella, son de un tono más oscuro, el de su base de fibra de vidrio. De un modo evocador, podríamos pensar que la pintura ha estado expuesta a la luz solar, salvo en esas partes. De pronto nos viene a la mente *Luz (seis ventanas)* (1993) [Fig. 347] de Ignasi Aballí. Existen ecos entre ambas piezas. Podemos percibir en Ryman cierto grado de indiferencia, sin embargo, con estos gestos, pretende recordar al espectador el modo en el que se construye la pintura y sus distintas modalidades temporales. Su obra es un profundo análisis de la naturaleza del propio cuadro, objeto de una deconstrucción, una sustracción total de elementos, un rechazo a engañar el ojo y mostrar lo que normalmente se oculta.

Pasemos ahora al campo tridimensional de la escultura minimalista, que busca un volumen geométrico, limpio de añadidos. Las formas se limitan a cubos, prismas y planos que se repiten como formas unitarias en sistemas modulares. Cuando los minimalistas adoptan el término mínimo como adjetivo con el que se identifican, no se refieren necesariamente a un empequeñecimiento de las piezas, sino a la reducción de las formas a su mínima expresión. El espacio, en la escultura minimalista, se inunda de estructuras de gran formato con un fuerte carácter metódico y racional, una concentración de síntesis y sencillez, donde el artista se preocupa por la obra como un todo (Marchán Fiz, 2001, p. 99-103). Para ser contemplada y asimilada, la escultura se ha de rodear. El espectador ha de vivirla. Se piensa en él con especial relevancia, haciendo hincapié en su experiencia corporal. En cómo, dentro del espacio globalizador donde se expone la obra, se produce su encuentro con la pieza. Lo que empiezan a llamar *enviroments*,³⁰ el origen de la instalación. Ejemplo de ello son las obras expandidas por el suelo de Carl Andre (EE.UU., 1935), los esqueletos modulares derivados del cubo de Sol LeWitt (EE.UU., 1928-2007), o las secuencias seriadas de Donald Judd³¹ (EE.UU., 1928-1994).

Esta manera de concebir el espacio como un todo marca el devenir de una escultura que busca reducir aún más el carácter físico de la pieza. Precisamente en esta línea trabaja el también minimalista Dan Flavin³² (EE.UU., 1933-1996). Disminuye la fisicidad de la obra al punto de componer básicamente con la luz que emana de tubos fluorescentes. Le da nueva vida y uso a un objeto industrial de consumo. Los tubos del mercado

30__ Los *enviroments*, son las primeras experiencias pensadas y realizadas en función del espacio.

31__ Donald Judd se considera la cabeza crítica del movimiento. Filósofo, artista y teórico, escribe sobre el minimalismo. *Specific Objects (Objetos específicos)*, publicado en 1964, es su texto más importante. Para Judd, la presencia, en vivo, del espectador es fundamental para la apreciación de la obra, le obliga a experimentarla a través de su recorrido. Es una paradoja que el MoMA (Museum of Modern Art, Nueva York) inaugure en marzo de 2020 una retrospectiva de su obra y, pocos días después, se vea obligado a cerrar las puertas por la amenaza de la COVID-19. El centro opta por mostrar el contenido de la exposición a través de una visita virtual alojada en su página web, justo en contra de sus ideas. Por cierto, Judd también es un pintor que deja de pintar. Abandona el medio porque se encuentra decepcionado con la sensación de ilusionismo que ve en él.

32__ En los años 60, en su *Icons Series*, introduce bombillas y fluorescentes, a modo de *assamblages*, en los cuadros de madera que pinta de color liso. Desde que su obra se desarrolla exclusivamente con luz, podemos decir que abandona el soporte de la pintura, pero no la concepción pictórica. A fin de cuentas, cuando la luz baña los espacios es como si los pintase, alterando la percepción de los mismos.

Un dato curioso es que Flavin, como Ryman, también trabaja como operario en el MoMA (Nueva York).

apenas tienen 60,96, 121,92, 186,28 y 243,84cm,³³ en una paleta limitada de 10 colores, entre los cuales 4 son blancos. Nuestro interés al hablar de Flavin, no radica tanto en el empleo del color que realiza como en la posibilidad de crear un espacio con apenas nada, salvo la intangibilidad de la luz.



Fig. 362__ Dan Flavin,
Diagonal of May 25, 1963.

En 1963, Flavin presenta por primera vez *Diagonal of May 25* (*Diagonal del 25 de mayo*), un hito del arte minimalista. La escultura consiste en un tubo fluorescente colocado en diagonal.³⁴ Al año siguiente, en 1964, muestra en la Green Gallery de Nueva York, una instalación, lo que él llama *situaciones*, con varias piezas de luz que funcionan en su conjunto como un todo. Un todo que altera la percepción de la sala en la que se inserta. Flavin reduce la materialidad de la obra a tubos fluorescentes, un objeto que ocupa un espacio mínimo, sin embargo, la luz inunda la estancia en la que se instala. Llena la arquitectura creando auténticas atmósferas, con un amplio efecto cromático, valiéndose de pocos elementos. Su obra no requiere emplear ni muchos tubos fluorescentes, ni muchos colores, estos se extienden en el espacio obteniendo, allí donde se mezclan, una nueva coloración. Por eso usa las esquinas y los rincones de las estancias, en un desvío del centro de interés. Se sirve del margen, lo apartado, y la descentralización, para que la luz se proyecte sobre varias superficies a

la vez y conseguir, de este modo, un mayor espectro de gamas y efectos. “Me gusta más el arte como pensamiento que como trabajo. Lo he afirmado siempre [...] es una proclamación: El arte es pensar”, dice,³⁵ poniendo el foco en la idea por encima de la materialidad. Aunque en su trabajo se aprecia una falta de elementos, consigue una concentración de gran intensidad, una experiencia de gran valor sensitivo, que apunta a lo celestial, lo superior, lo envolvente, lo trascendental.



Fig. 363__ Dan Flavin,
The 1964 Green Gallery Exhibition,
recreación de la exposición en
la Zwirner & Wirth, Nueva York, 2008.

33__ Lo que en el sistema métrico usado en EE.UU. corresponde a 2, 4, 6 y 8 pies.

34__ Existen nueve versiones de la obra. La primera, en amarillo, es un homenaje al escultor modernista Constantin Brancusi. La segunda, en un blanco de tono frío, se la dedica al historiador Robert Rosenblum.

35__ Citado en <https://carlasologuren.com/dan-flavin/> (consultado el 7 de abril de 2020).

Esta manera de concebir y modificar el espacio alteró definitivamente la creación artística de los 60. Si en Dan Flavin vemos que la luz se convierte en casi nada, James Turrell (EE.UU., 1943) va más allá cuando trabaja con la luz eliminando el tubo fluorescente. Este artista norteamericano, vinculado al grupo Light and Space –movimiento relacionado con el minimalismo que se dio en el sur de California en la década de los 60–, reduce tanto la materialidad de la obra, que esta, se puede afirmar, ya no es verdaderamente nada. La luz construye un espacio visual donde se pierden las referencias.

Turrell se interesa en la esquina, al igual que Flavin, para desarrollar su primer trabajo, *Afrum (White)* (*Afrum [Blanco]*, 1966). Proyecta luz sobre el canto, de tal modo, que el ojo percibe un cubo blanco flotando. No hay ningún elemento que indique cómo está hecha la pieza. Podríamos decir que supone un desafío a la percepción, un engaño, un *trompe-l'oeil*. No hay materialidad, sólo luz. Puro ilusionismo. Así configura su serie temprana, *Projection Pieces (Piezas de proyección)*, proyectando distintas formas geométricas en las esquinas de un espacio. Poco a poco le añade color.



Fig. 364__ James Turrell, *Afrum (White)*, 1966.

A partir de entonces, elabora una prolifera obra con *múltiples* soluciones. El denominador común es la importancia que cobra la luz. La pieza se presenta con una sutileza abrumadora, como si no fuese nada reconocible. La luz construye una atmósfera con cierto cuerpo, como si se pudiese palpar con las manos. Se percibe como un espejismo, un holograma, una epifanía. En su presencia, el espectador padece un grado de irrealidad, como si aquello que se desenvuelve ante él fuese un artificio para la mente. No hay referencia alguna que ayude a comprender la construcción de la pieza, tan solo el color baña la arquitectura, y esta, tiende a desaparecer sin más.

En 1968, Turrell comienza *Shallow Space Constructions (Construcciones de espacio poco profundo)*, una serie de intervenciones donde el espacio presenta un rectángulo de luz. Visualmente parece que el muro está horadado y el rectángulo extraído flota. En realidad, se trata de un espacio tridimensional que se percibe como plano. Esta planitud también la emplea en *Acton* (1976). Ubicado en una sala del Indianapolis Museum of Art, Turrell presenta un recuadro en mitad de una pared. Los focos iluminan los muros laterales. El recuadro se percibe como una gran pintura de color liso, sin embargo, se trata de un vano que da a una habitación iluminada, de forma invariable, de un mismo color. Como si el aire se tiñese de algo inaprehensible para la comprensión. Ante la sorpresa de los espectadores, el personal de sala anima a tocar la obra, sencillamente porque es imposible hacerlo. Ese es el grado de materialidad de la obra de Turrell. Materia exclusivamente visual. La iluminación diluye el espacio tridimensional, consigue que la arquitectura se desvanezca y se interprete como un color liso.



Fig. 365__ James Turrell, *Acton*, 1976.

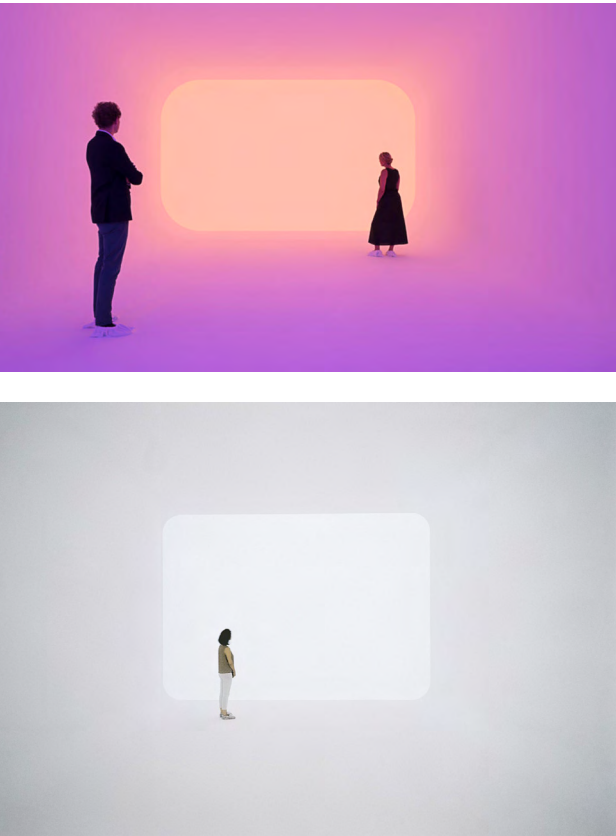


Fig. 366a y 366b__ James Turrell *Apani*, 2011.

En la Biennale di Venezia de 2011, Turrell presenta *Apani* (2011), una pieza donde el público accede a un espacio que advierte como una proyección plana. La habitación no sólo está llena de luz, sino que se redondean las esquinas para que no haya ni rastro de la arquitectura. El color envuelve todo el espacio, como si el espectador se adentrara en una nube de densidad constante. Además, paulatinamente, cambia de color. La pieza consigue el llamado efecto Ganzfeld,³⁶ una pérdida completa de la percepción de la realidad. Efecto Ganzfeld se llama a aquello que ocurre cuando alguien se expone a un campo de estimulación uniforme y no estructurado; el cerebro, tratando de encontrar algún elemento de referencia, amplifica las señales acústicas y visuales, produciendo alucinaciones que varían en función de las personas. Quedémonos con esta necesidad psicológica y natural por buscar y comprender cualquier cosa en el vacío, de pronto, como si de la nada emergiese el caos. No estaríamos lejos de poder afirmar que una atmósfera proyectada mediante un juego de luces, produce en nosotros una *íntima* proyección de quienes somos, vertiendo en el vacío aquello que nuestra imaginación es capaz de conjurar. Como si Turrell, en esta pieza, construyese una experiencia cercana al folio blanco de Agamben y su potencialidad de ser; y el espectador lo llenase, incapaz de soportar tanto silencio.

Entonces, nos preguntamos, ¿es posible re-crear la nada? ¿O incluso cuando se elimina todo tipo de relaciones, nuestra mente está codificada para hallar el mínimo sentido en la confusión de un espacio vacío? Podríamos afirmar que no se puede observar la nada, porque esta siempre despierta algo. Es más, en Turrell, la nada no es una sustancia pura, es un color uniforme que desafía a la percepción. Es un delirio, un espejismo, un estado alterado de la consciencia.

Turrell asegura que, sin lugar ni un cuerpo que mirar, al final, "Te miras a ti mirando"³⁷ (en NMAC, 2005). Entendemos con ello, que el acto de mirar se revela de un modo desnudo y absoluto. Pero también estimamos que en algún momento de ese mirar, surge la gran pregunta, ¿cómo está hecho esto ante lo que nos situamos? Las respuestas se abren en todas las direcciones,³⁸ colmadas de una amplia gama de sensaciones que siempre confluyen en un desconcierto, un estado de irrealidad asombroso.

36__ El efecto Ganzfeld es estudiado por primera vez en la década de 1930, por el psicólogo Wolfgang Metzger (Alemania, 1899-1979). Ganzfeld, en alemán, significa "campo total" o "campo completo". A parte de alucinaciones, el efecto Ganzfeld también puede producir vómitos y taquicardias. (P. B., 2019)

37__ Citado en <https://fundacionnmac.org/es/coleccion/james-turrell/secondwind-2005/> (consultado el 7 de abril de 2020).

38__ Como potencia del ser que surge de la nada. Volvemos nuevamente a Agamben

“Mi trabajo no tiene objeto, ni imagen, ni foco. Sin objeto, sin imagen y sin foco, ¿qué estás viendo?”, dice, “Lo importante para mí es crear una experiencia de pensamiento sin palabras”.³⁹ Es inevitable recordar a Flavin, quien también acerca el pensamiento al arte, y viceversa. A fin de cuentas, estos autores se refieren a la inmaterialidad de sus propuestas y lo que con ello pueden provocar en el cerebro, como estímulos cromáticos procedentes de la luz, como entidades que se nos presentan de modo trascendental.

El estudio de Turrell se sumerge en el mundo de la luz, en su presencia física y el modo en el que se manifiesta de forma sensorial. La manipula en un juego visual fascinante, para crear un ambiente tan leve como hipnótico. La iluminación construye el espacio y oculta el truco, para embaucarnos con su pregnancia.

Quizás, la mejor prueba que hemos encontrado en la obra de Turrell sobre la nada, reside en su serie *Skyspaces*⁴⁰ (*Espacios del cielo*), iniciada en los años 70. Su investigación en torno a la luz, el color y el espacio alcanza tal nivel de sofisticación conceptual, que muestra el mismísimo cielo como cuadro. En este conjunto de instalaciones construye habitaciones con un vano en el techo. A partir del tratamiento de la cubierta, consigue que la bóveda celeste se perciba como un plano, como una superficie adherida al techo. Lo logra eliminando toda seña que pueda remitir a la arquitectura, al hueco, al lucernario, dejando a la vista exclusivamente las aristas limpias y perfectas del vano.⁴¹ Como es habitual en toda su obra, estas piezas también incluyen cambios de color, los que se producen a lo largo del día, sin embargo, en esta ocasión toma un cariz distinto, Turrell no produce la luz que acentúa, sólo la señala, apropiándose de un fenómeno natural. Él apenas construye un hueco en un habitáculo, un punto donde pararse y ver aquello que siempre ha estado ahí, y que aun permanece fuera de la instalación. Si a Ryman le preocupa ver cómo la luz modifica la pintura, Turrell enmarca el cielo para convertir sus cambios tonales en la pieza, descontextualizando la majestuosidad de la bóveda celeste y presentándola como una pintura sobre nuestras cabezas.⁴²



Fig. 367a y 367b__ James Turrell, *The Color Inside*, University of Texas, Austin, EE.UU., 2013.

39__ Citado en un artículo de Anna Lagos en https://elpais.com/cultura/2019/12/03/actualidad/1575396516_715529.html (consultado el 7 abril de 2020).

40__ Existe un *Skyspace* en España, en la Fundación Montenmedio Arte Contemporáneo (Cádiz) un *site specific* permanente titulado *Second Wind*.

41__ En otras palabras, consigue el efecto al terminar el borde en forma de cuña y eliminar el grosor del muro.

42__ Estimamos que esta sensación de pintura se produce por el encuadre.

Según lo que hemos expuesto, acreditamos que el minimalismo rechaza todo tipo de representación, reduciendo las formas a una geometría elemental, en un giro hacia la abstracción, para conseguir una sobriedad y una economía de elementos ornamentales a una escala sin precedentes. En la pintura se produce una austeridad cromática. En la escultura, la fisicidad de la obra se desvanece para ser luz, tomando la forma de tubos fluorescentes en Dan Flavin, y desmaterializándose al completo en las instalaciones envolventes de James Turrell. Todos estos creadores emprenden un viaje donde el despojamiento de la imagen figurativa conduce la mirada a una trascendencia que se vincula con una actitud ascética.

El camino hacia la espiritualidad

Si atendemos a los autores que hemos estudiado en el subapartado anterior, muchos de ellos han declarado sentirse afines al ascetismo. A partir de su análisis, realizaremos una serie de observaciones sobre estos estudios filosóficos, cómo han influido en el cristianismo y la filosofía zen, para después cotejar si en la negación de Bartleby también hay una actitud espiritual.

En términos generales, los minimalistas se identifican con los principios del ascetismo. Esta doctrina filosófica y religiosa, en ejercicio de la virtud, niega todo placer material y promueve la abstinencia con el fin alcanzar una elevación mística. Cuando los autores del minimalismo rechazan la ornamentación y reducen los componentes de la obra a lo mínimo, están emprendiendo el camino del asceta. El control restrictivo que establece Ad Reinhardt en sus *Black Paintings* conduce a un estado de meditación. Algo similar ocurre en la constancia de los cuadros nivosos de Robert Ryman. Percibimos en esta convicción monocromática un matiz sacro, ligado con el culto y la pleitesía. Estos ejemplos parten de la concentración del autor a la hora de realizar la obra, como un estado de ensimismamiento, de mirar hacia el interior para hallar respuestas sobre el orden cósmico. De forma paralela, en los ensayos visuales de Dan Flavin y James Turrell, la luz se convierte en materia, o no materia, envolvente. Una experiencia sensorial cercana a la iluminación como momento de revelación divina. Dos acercamientos distintos que confluyen en una misma mirada hacia lo trascendental.

El ascetismo tiene su origen en oriente, se remonta a tiempos inmemoriales. A occidente llega en la época de la Grecia Clásica. Los ascetas reducen sus pertenencias y necesidades para vivir en retiro y soledad, practicando una vida de privaciones y oración. Quien emprende este viaje, es capaz de discernir qué es lo importante, para dedicarse exclusivamente a aquello relevante. Se vislumbra en todo ello un camino de revelación espiritual.

Por un lado, de las diversas interpretaciones que se ha realizado sobre el ascetismo, se han derivado distintas ramas del budismo, que van desde el trabajo de la sexualidad en el tantrismo, hasta la intensa meditación y la destrucción del ego que promulga el budismo zen. Los primeros textos del budismo zen aparecen en China, se remontan a los siglos IV y I a. C. Esta doctrina espiritual no teísta, mediante el desapego, la meditación y la contemplación, anhela tomar consciencia del sufrimiento para liberarse de él y alcanzar el nirvana. Las distintas escuelas han ofrecido distintas soluciones para llegar al mismo resultado, la aniquilación del yo y la iluminación espiritual. Todos sus métodos ejercen una reducción, a través del silencio y una actividad nimia, que se acerca a la nada. Ya sea meditando en forma de loto, contando la respiración. Mirando una frase o una palabra. Repitiendo el nombre de Buda. Contemplando, de forma consciente, la totalidad de los objetos circundantes, pero desposeyendo a la imagen de cualquier significado; sin juzgar, sin verbalizar, sin pensar, concentrado en el simple acto de mirar. O mediante una tarea física que implica una atención plena, como lo son las artes marciales, la pintura, la caligrafía, el *haiku*, el *ikebana* o la ceremonia del té. El budismo zen es un ejercicio anti-intelectual que persigue el cultivo interno mediante la paciencia, la

concentración de la energía, y el sosiego de la meditación. Como si el budista zen se deshiciese de todo lo superfluo de la vida para situarse en la calma de la impassibilidad y la indiferencia.

Por otro lado, la religión cristiana se sirve de las ideas del ascetismo para configurar, en sus orígenes, un dogma bajo las formas de austeridad, penitencia y oración. En este periodo, la Iglesia se define por el moralismo. Los fieles mortifican sus pasiones y sentidos para hallar un despertar místico, poniendo en práctica hábitos como el ayuno, la castidad, la clausura, el voto de silencio o el uso del cilicio. Todas estas prácticas se asumen como sacrificios a Dios. El piadoso entrega el cuerpo, la parte física del ser, como tributo a la voluntad del Señor. Renuncia a los placeres físicos, considerados apetitos inferiores, y a la autosatisfacción, para someter la naturaleza animal del ser humano (su plano terrenal) a la recta razón de la virtud moral (su plano espiritual). Con el convencimiento de que este ejercicio de autocontrol intelectual se recompensa alcanzando la verdad y la elevación espiritual. Son los pasos para eliminar el yo y unirse a Dios.

La Iglesia cristiana se cuida de no destapar las revelaciones del camino del asceta, aunque tienta al devoto describiéndolo como todos los conocimientos reunidos en un placer sin límites. Sólo quien emprende el viaje, puede acceder a la verdad que reside en él, si es que reside alguna. Consagrando de este modo uno de los pilares del cristianismo, el misterio. Aquello que no puede ser explicado ni aprehendido por el uso de la razón.

Este camino de renuncia entra en contradicción con lo que se convierte la Iglesia, un órgano de poder, que ostenta grandes riquezas y propiedades, que ejerce su influencia y fuerza en toda Europa. En la Alemania del s. XVI, la voz discrepante de Martín Lutero (Alemania, 1483-1546) da inicio al protestantismo, un movimiento de transformación del catolicismo. Aunque el deseo de Lutero es reconducir el comportamiento eclesiástico, un amplio sector de la iglesia que no está satisfecho con el devenir de la institución se enciende. Así es como surgen los reformadores radicales, quienes piensan que se deben de destruir todos los iconos e imágenes religiosas. Ideas que continúa Juan Calvino (Francia-Suiza, 1509-1564) en Ginebra, suprimiendo incluso los bailes, prohibiendo las canciones, los espectáculos, el alcohol y las tabernas. Esta reducción del imaginario cristiano a su mínima expresión constituye un relato cultural anticipatorio al minimalismo. Una exigente sobriedad que contrasta con las decisiones católicas que adopta la Contrarreforma con el Concilio de Trento (1545-1563).⁴³

Establecidas las relaciones espirituales con el minimalismo, ¿podríamos ver en Bartleby la actitud del asceta? Podemos observar una serie de correspondencias. El joven Bartleby rechaza los aspectos mundanos de la vida. Poco a poco, con su particular fórmula de declinar todo lo que le rodea, reduce su existencia a un simple estar. Se sume en un voto de silencio infinito. Contemplando lo que acaece ante sus ojos con cierta indiferencia, como si hubiese sido capaz de despojar de significado a los objetos y las personas, a la vida misma, en un gesto zen. Sin embargo, su comportamiento, alejado

43__ En contraposición a las ideas protestantes, se fomenta la veneración a reliquias e imágenes religiosas, multiplicándose las obras sacras bajo el imaginario excesivo del barroco, movimiento que se produce poco después.

de cualquier actitud trascendental, es claramente nihilista. En él habita el desaliento del que ha perdido el sentido y la perspectiva, del que ya no cree en nada.

El nihilismo, tal y como lo describe el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, es la negación de todo principio religioso, político y social. Hallamos en Bartleby este comportamiento. Se opone con asombrosa pasividad ante cualquier estímulo externo. No obstante, como el nihilismo no está en los intereses de nuestro estudio, y no podemos dedicarnos a realizar un análisis exhaustivo, no nos detendremos aquí.

La suspensión como estrategia contemporánea

Hasta el momento, como elementos de la renuncia, hemos visto el modo en el que los artistas emplean la geometría como una imagen abstracta, rechazando todo tipo de representación. Este es un abandono de los caminos tradicionales del arte en una búsqueda de lo mínimo, incluso lo común, lo universal, lo cual supone un gesto trascendente vinculado con la espiritualidad. En las prácticas posmodernas, José Luis Brea detecta que la reducción es una estrategia de creación habitual. Llama a esta estrategia *suspensión*.

A esta conclusión llega en *Noli me legere* (2007), un estudio sobre la alegoría. Brea explica que en la personificación abstracta de la alegoría reside una potencia de figuración completamente diferente a la de símbolo. La concepción clásica y romántica, bajo la mirada de la verdad y la historia, privilegia una lectura organicista del lenguaje de la obra, como unión duradera de relaciones forma-contenido, signo-significado. De este modo estética y religión se vinculan en tiempos pretéritos. En la era posmoderna, por el contrario, este vínculo simbólico se dinamita a favor de una promiscuidad de significados, se produce una distancia entre el signo y lo que porta. La lectura de la alegoría responde a un momento determinado, si se revisita con el tiempo, este sentido varía, progresa, envejece, en resumidas cuentas, cambia, hasta incluso dejar de ser. El objeto se descentra para multiplicar sus posibilidades e interpretaciones, en un proceso inagotable.

De este modo, el símbolo es sustituido por la figura flexible y permeable de la alegoría. La lectura cae en manos del espectador como un proceso abierto, un juego donde entran y salen referencias subjetivas imposibles de controlar. Brea detecta tres grandes estrategias alegóricas con las que trabajan los artistas posmodernos:⁴⁴ En primer lugar, la condensación, técnica de yuxtaposición, acumulación, montaje y *collage*. En segundo lugar, el desplazamiento, una recolocación que se produce en la apropiación, el *objet trouvé* o el *ready made*. Y por último, la suspensión, un método según el cual los signos pierden sus referentes.

Vamos a detenernos en esta última estrategia. La suspensión en Brea es una interrupción o un enmudecimiento. Es el dibujo de De Kooning borrado por Rauschenberg. Es la supresión de representación iniciada con los suprematistas, y seguida de cerca por los constructivistas, los neoplasticistas y las obras de los minimalistas. De pronto, en la obra artística se produce un silencio enunciativo. Lo vemos en los espacios en blanco de Stéphane Mallarmé,⁴⁵ el silencio musical de John Cage, el lienzo blanco de Malévich. Así como en los cubos blancos de Aballí, las *Black Paintings* de Reinhardt, y la

44__ Aunque Brea ve que esta es una estrategia claramente posmoderna, reconoce que estos rasgos ya se dan en la modernidad. No son antitéticos, el problema se encuentra en que la modernidad reprimió el impulso alegórico.

45__ En nuestra opinión, este no es el lugar para reflexionar sobre la obra de Stéphane Mallarmé, porque, pese a que *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1914) [Fig. XXX] es de vital importancia para la historia de la literatura y del arte, por ser la primera muestra donde se produce un cambio radical en la concepción y tratamiento del espacio en blanco de la escritura, para componer la página y estar al mismo nivel de las palabras, Mallarmé no elimina el texto. Se sirve del blanco para subrayar el espacio entre las letras, el tiempo entre las palabras, y señalar la importancia del silencio.

trayectoria de Ryman, pintando cuadros blancos durante toda una vida. En ellos reside un esfuerzo por negar y reducir la obra a lo mínimo. Las obras se vacían, son apenas algo. Casi nada. Un tubo fluorescente que ilumina en diagonal (Flavin), un vano en el techo para ver el cielo (Turrell), recortes de periódicos entrecomillados donde el texto desaparece (Jorge Macchi).⁴⁶ Esas propuestas se dirigen hacia el silencio, donde los elementos expresivos se minimizan, para apenas enunciar, y evidenciar la desaparición del objeto y del sentido.

46__ Nos remitimos a la obra *The Speaker's corner* (*El rincón del orador*, 2002) [Fig. 190] presentada en el capítulo *La fiesta no es para todos*, apartado 7.5 *La cita, una estrategia de apropiación textual*, pp. 329-330.

Cuando la obra parte de la nada

Para el filósofo George Lukács (Hungría, 1885-1971), la alegoría contemporánea reposa en la nada (en Brea, 2007, p. 108). Como hemos visto en la teoría de Brea, a continuación, vamos a exponer una serie de obras que abordan la suspensión, esa negación e interrupción, y ofrecen la nada como tema. Para ello, elaboramos en primer lugar un estudio de la nada en relación al espacio de exhibición, para, acto seguido, reparar en algunas obras que, mediante la transparencia, el vacío, lo invisible y el reflejo, pretenden subrayar el cero, la ausencia, la nada.

Comencemos con trabajos que se han fijado en el acto expositivo. El primero que hallamos es la muestra de Yves Klein (Francia, 1928-1962), *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée* (*La especialización de la sensibilidad al estado de materia primera en sensibilidad pictórica estabilizada*, del 28 de abril al 12 de mayo de 1958), en la Galerie Iris Clert (París). La sala permanece vacía. Según el artista, compone una atmósfera pictórica invisible pero presente. Un ejercicio contra la tiranía de la productividad. Su propósito es presentar una exposición inmaterial. Para ello, pone el foco en cuál es la materia de la misma, incidiendo en valoraciones conceptuales que oscilan entre los motivos que la generan y el producto a exhibir. Esta pieza define su época *pneumatique* (era neumática), en la cual pone el acento en el aire o el vacío. Posteriormente realiza la misma exposición en el Museum Haus Lange (1961, Krefeld, Alemania).

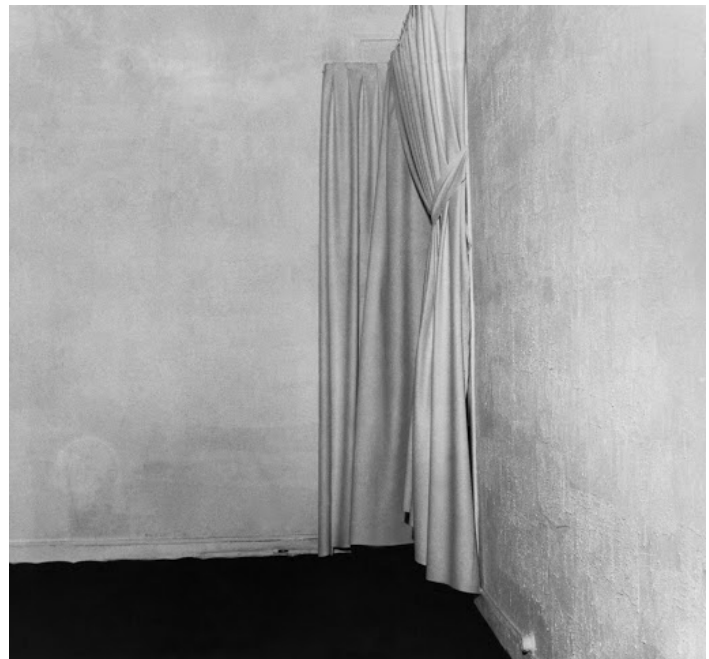


Fig. 368a y 368b__ Yves Klein,

La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée, 1958.

En 1959, Klein es invitado a participar en la exposición colectiva *Vision in motion - motion in vision* en Hesseshuis (Amberes, Bélgica). El espacio destinado a su obra queda desocupado. En la inauguración, el francés se sitúa en el hueco disponible y habla en voz alta al público, "Primero, no hay nada, luego no hay nada profundo, luego una profundidad azul."⁴⁷ Palabras que Yves Klein atribuye al filósofo y crítico literario Gaston Bachelard (Francia, 1884-1962). Cuando el organizador de la muestra le pregunta dónde está su trabajo, Klein responde, "Ahí mismo, donde estoy hablando ahora mismo". Incluso si mirásemos la respuesta bajo el prisma de la despreocupación y la tratásemos como un descaro, también podría responder a una huida ingeniosa que cuestiona el propio producto artístico. En cualquier caso, Klein defiende con vehemencia la idea de vacío como una idea propia. Ya no es necesario producir la obra. Y asume, con total indiferencia, las consecuencias que su no hacer artístico pueden causarle.

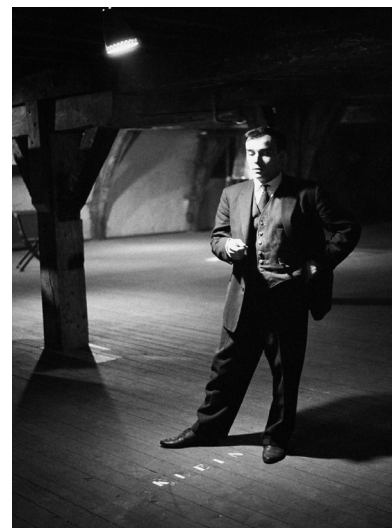


Fig. 369__ Yves Klein en *Vision in motion - motion in vision*, 1959.

La primera individual de Maurizio Cattelan se desenvuelve en unos términos similares. *Torno Subito* (*Vuelvo en seguida*, 1989) tiene lugar en la Galleria Neon de Bolonia. Cuando el joven italiano tiene la oportunidad de realizar su primera individual, cuelga en la puerta principal un cartel que anuncia: "Torno Subito" (*Vuelvo en seguida*). Durante la muestra, la galería permanece cerrada. La gente que se acerca a la sala, comprueba, a través del cristal de la puerta, que no hay nada en el interior. En la trayectoria del italiano es habitual que busque maneras de no hacer su trabajo, de no producir obras, con un tono sarcástico y desvergonzado. En muchas de sus piezas, la evasión se convierte en el tema, subyaciendo una burla ingeniosa a la productividad del mercado del arte. En el caso de *Torno Subito*, el cartel pasa tan desapercibido, como elemento externo de la galería –fuera del espacio expositivo–, que pocos reparan en que esa es la obra, sólo se percatan de que la sala está vacía.



Fig. 370__ Maurizio Cattelan, *Torno Subito*, 1989.

47__ Visto en <http://yvesklein.com/fr/oeuvres/view/6/immateriel/641/presentation-de-l-immateriel-a-anvers/?of=2> (consultado el 12 de abril de 2020).

Recordemos que en el capítulo *La fiesta no es para todos*, en el apartado 7.3 *La exclusión*, abordamos una serie de obras como la de Cattelan, que cierran el paso al espacio expositivo para mantenerlo vacío. Es el caso de Santiago Sierra con su *Espacio cerrado con metal corrugado* (2002) [Fig. 164], donde cierra la puerta de la galería para que nadie pueda pasar, o su *Muro cerrando un espacio* (2003) [Fig. 165] en la 50 Biennale di Venezia. Cuando el público español consigue acceder al pabellón nacional por la puerta de atrás, se encuentra con un lugar desolado, completamente vacío y abandonado, con un único vídeo en medio de una extensión fausta y yerma. Pero también es la invitación de Walter Marchetti a una inauguración en un museo el día que cierra. O la exposición de Graciela Carnevale, donde la sala permanece vacía, se llena de público, y la artista los encierra con candado en el local para luego marcharse [Fig. 166].

Al respecto, Dora García⁴⁸ tiene una performance que trata sobre una visita guiada a una exposición de un creador que no produce ninguna obra. *El artista sin obra (una visita guiada en torno a nada)* (2009) es un monólogo que parte del ensayo del comisario Jean-Yves Jouannais (Francia, 1954), *Artistes sans oeuvres. I would prefer not to* (*Artistas sin obra. I would prefer not to*, 1997). Trata de hallar respuesta a: “¿cómo realizar el acto artístico radical por excelencia, no producir nada, y a la vez permanecer dentro de la práctica artística?” (en MNCARS, 2018, p. 95). El monólogo incluye cinco discursos y cuatro paradas. La última parada es la misma que la primera, en una circularidad sin fin. A veces el monólogo lo realizan dos personas en idiomas distintos. Con un tono igual de sarcástico e irreverente,⁴⁹ García se adentra en este club de artistas que trabajan en torno a la nada.



Fig. 371__ Dora García,
El artista sin obra (una visita guiada en torno a nada), 2009.

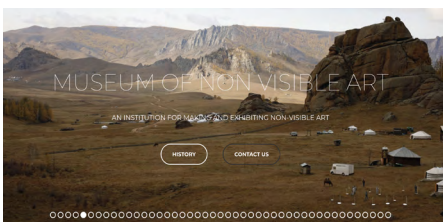


Fig. 372__ Entrada de la web del
Museum of Non Visible Art, 2020.

Una propuesta más contemporánea es el Museum of Non Visible Art (MONA). Una iniciativa del colectivo Praxis, conformado por el matrimonio Brainard y Delia Carey. En 2011 ponen en marcha este proyecto artístico que consiste en levantar un museo que albergue en su espacio físico obras no visibles. La manera de exhibirlas será a través del texto, una descripción breve impresa en una cartela que se adhiere a la pared. De este modo, aseguran, la obra es lo que el espectador es capaz de imaginar en su mente. Al visitar su página web, encontramos un manifiesto, el cual empieza: “El arte en sí mismo no es nada. Todo lo que importa es lo que queda.”⁵⁰ Finalizan el mismo con un decálogo que ha de cumplir todo arte invisible, hecho y por hacer. Una invitación a que cualquiera trabaje desde estas premisas de la inmaterialidad.

48__ Artista de la que ya hemos hablado en este mismo capítulo en el subapartado 10.2.1 *La indiferencia*.

49__ El tono alude a la obra teatral *Publikumsbeschimpfung (Insultos al público)*, 1986) del ganador del Premio Nobel de Literatura en 2019 Peter Handke (Austria, 1942). Sus personajes provocan al espectador con vacilaciones del lenguaje, trampas intelectuales, maquinaciones y tretas.

50__ La traducción es nuestra. Visto en <https://museumofnonvisibleart.com/manifiesto/> (recuperado el 12 de abril de 2020).

Volvamos la mirada hacia las piezas que no son nada. Teresa Margolles (México, 1963) trabaja en *Vaporización* (2001) con el aire. En la sala, un conjunto de condensadores convierte el agua, previamente desinfectada, que se ha usado para lavar cadáveres, en vapor. Distribuye el gas por el espacio produciendo una situación violenta. Transgrede el cuerpo del visitante al introducir en su respiración la última limpieza de quienes ya parecieron. En sus pulmones penetra una crudeza etérea que habla de la disolución y la desaparición de la vida. La artista apela a un ciclo involuntario donde los que ya no están, pasan a formar parte de los que se quedan. La obra consiste en un gesto invisible, donde uno puede negar o rechazar que se esté dando aquello que no ve.



Fig. 373__ Teresa Margolles,
Vaporización, 2001.

Con anterioridad, Robert Barry (EE.UU., 1936) realiza su *Inert Gas Series* (1969). En un lugar indeterminado, alrededor de Los Ángeles, en una fecha inconcreta, libera a la atmósfera cinco volúmenes de distintos gases inodoros, incoloros y nobles. Helio, neón, argón, kriptón, xenón. Los suelta en el mundo como algo que no puede ser medido ni percibido. La pieza se difumina y expande hacia el infinito. Con ello trata de tomar consciencia de los límites de la obra de arte. El artista señala que la inmaterialidad es una cosa incontenible, y que en ella reside uno de los aspectos más poderosos de nuestra realidad, articulando a través de nuestra mente todo lo que nuestros sentidos no perciben. Aunque se tomaron fotografías documentales de la acción, la única evidencia física del trabajo es un póster que Seth Siegelau publico en Nueva York. Este póster es totalmente blanco, en su parte inferior presenta los datos de la acción en una línea de tipografía negra, tan pequeña y fina, que casi pasa desapercibida. "ROBERT BARRY / INERT GAS SERIES / HELIUM, NEON, ARGON, KRYPTON, XENON / FROM A MEASURED VOLUMEN TO INDEFINITE EXPANSION / APRIL 1969 / SETH SIEGELAUB 6000 SUNSET BOULEVARD, HOLLYWOOD, CALIFORNIA 90028 / 213 HO 4-8383".⁵¹ De esta manera, una acción inmaterial se convierte en un objeto que trata de exponer la ausencia y la vacuidad primera.



Fig. 374__ Robert Barry,
Inert Gas Series, 1969.

51__ Citado en <https://moma.org/collection/works/109710> (recuperado el 12 de abril de 2020).



Fig. 375__ Felix Gonzalez-Torres,
Untitled (Orpheus, Twice), 1991.

En *Untitled (Orpheus, Twice)* (1991) de Felix Gonzalez-Torres, se presentan juntos dos espejos idénticos del tamaño de una persona. Hasta que el espectador no se sitúa enfrente, permanecen vacíos, es su reflejo el que los llena. Pero el reflejo aparecerá sólo en uno de los dos, de este modo se apela a la falta que se produce en el otro. Si el espectador se pone entre los dos elementos, su imagen se partirá, revelando un ente dividido. En esta representación transparente emergen conceptos duales como presencia/ausencia, margen/centro, masculino/femenino, heterosexual/homosexual.⁵² El título hace referencia al mito de Orfeo. El artista conduce la percepción hacia la pérdida que se produce al echar la vista atrás. El reflejo muestra que, al lado o quizá detrás,⁵³ no se encuentra la persona amada; como Eurícide, ha desaparecido. En el mundo ideal de Gonzalez-Torres las personas no perviven solas, sobreviven en pareja. La transparencia y el reflejo se perciben como una pérdida, para evocar lo que ya no está.

En un orden de las cosas más cercano, encontramos a Isidoro Valcárcel Medina, quien se caracteriza por realizar un arte improductivo. En 2006 el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) se pone en contacto con él para comprarle una obra y montar una exposición con la nueva colección. El artista rechaza todo tipo de especulación. No le interesa el mercado del arte, ni trabajar con instituciones, ni tan siquiera vender su obra. No está de acuerdo con la idea de coleccionismo. “Aunque el capitalismo sea productivista y rico, ahí encierra también su fragilidad; por eso es tan fácil desenmascararlo y tan difícil vencerlo.”, dice (en Castro, 2018, p. 89). Busca entonces el modo de quebrar el sistema para así inocular su crítica. Por ello, propone al museo realizar una intervención efímera, pintar de blanco una pared con un pincel del número

52__ Cuando Gonzalez-Torres emplea dos objetos idénticos juntos, apela a la homosexualidad, como relación de compañía de elementos de igual naturaleza.

53__ Nótese que la mirada se proyecta hacia delante para comprobar lo que se halla detrás.

ocho. Invierte para ello 8 horas al día, cobrando lo que se le asigna de forma habitual a un pintor de brocha gorda. Es un requisito fundamental no documentar la pieza, ni que jamás se exhiba el contrato como documento artístico. De la acción sólo puede quedar el recuerdo. Manuel Borja-Villel, director del centro ese entonces, accede. Valcárcel Medina tarda seis días, percibe 900 euros, más dietas y hospedaje. Evidentemente, al museo le sale caro, valorando lo que cuesta pintar una pared de blanco, pero le resulta muy barato, considerando lo que pueden ser una adquisición. En la muestra, para que la pieza adopte mayor invisibilidad, el centro sitúa 12 serigrafías del gallego Reimundo Patiño (La Coruña, 1936-1985) sobre la pared blanca. Eso sí, una cartela avisa, "Muro pintado por el artista con pincel del número 8, entre los días 10 y 19 de septiembre de 2006" (en Catalina, 2006). A los pocos meses el museo pinta de nuevo la pared y de la obra no queda nada, sólo su relato.

Con el estudio de estos casos podríamos concluir que el blanco es la ausencia de color, y por tanto, el color de la nada.⁵⁴ Como el folio no usado de Agamben, se visualiza en el blanco la potencia del ser. Se considera que está vacío porque se presenta immaculado, preparado para ser intervenido. Como una pantalla sobre la cual proyectar todas las historias, todas las imágenes. La superficie impoluta está preparada para llenarse de algo que está por aparecer, aún no existe. Lo transparente, lo invisible y el reflejo también apelan a la nada, ocupan un espacio y un tiempo, pero se perciben como vacío. Porque en el vacío siempre hay aire, el aire se concibe como vacío.

Sin embargo, en todos los trabajos expuestos, aunque versan sobre el dejar de hacer y la nada, no podemos afirmar que *no son*, porque en todos se produce algo. Cubos de pintura seca. Cartones alterados por el influjo del sol. Un cartel que anuncia que la exposición aún no está abierta. Una valla de metal corrugado. Un muro. Un juego cruel para el público. Un gas que se libera en el aire. Una cartela. Dos espejos. Una pared pintada con un pincel del 8. Un discurso, una crítica, o un relato.

Incluso en el caso de Yves Klein, su exposición vacía podría parecer que no muestra nada, pero, y si en verdad la estratagema, el gran *trompe l'oeil* del artista, consistiese en enseñar la sala pintada de un blanco impoluto, en la línea habitual de sus cuadros monocromos.⁵⁵ No estaría hablando tanto de la ausencia en sí como de la gran superficie del espacio expositivo, como un lugar a intervenir o dejar en blanco.

Si echamos la vista atrás y nos fijamos nuevamente en *Apani* [Fig. 366], de James Turrell, la nada es un campo uniforme de color, puede que no blanco, pero esta atmósfera continua se percibe como vacío. Cuando el espectador se halla ante una situación sin referencias, entonces desarrolla el efecto Ganzfeld, volcando contenidos donde antes no los había.⁵⁶ Parece imposible afirmar, por tanto, que se puede producir, o reproducir, la nada, pues, aunque se deje de hacer, eso, siempre será algo.⁵⁷

54__ Aunque como color, ya es algo.

55__ Comienza su serie de cuadros monocromos en 1955, hasta realizar en 1957 su exposición *Pinturas Monocromas* en la Galería Apollinaire (Milán) donde sólo presenta cuadros lisos de su azul Klein de idéntico tamaño.

56__ Aunque insistimos en que es un campo de color.

57__ Como ya veíamos con Dora García en el subapartado de este capítulo 10.2.1 *La indiferencia*.

10.3. El desplazamiento en la pintura. Una visión procesual

A partir del estudio de la figura de Bartleby, como exponente del dejar de hacer, hemos incidido en dos conceptos interconectados, el de indiferencia y el de renuncia, con la suspensión como noción incluida en la renuncia. Estos conceptos los hemos abordado desarrollando un análisis de diversas obras de arte que se han producido desde mitad del s. XX en adelante. Los artistas seleccionados nos sirven de referentes para comprender y construir una producción propia. A través de su estudio hemos visto cómo el dejar de hacer está influido por una decisión personal del individuo. Precisamente en las connotaciones de sus razones hemos podido hablar de estos dos temas para tratar de dar respuesta a nuestro dejar de pintar.

Nuestro dejar de pintar se produce en un momento en el que, cansados de mantener una lucha contra el lienzo, cargando la tela de materia para demostrar el medio, no conseguimos deshacernos del lastre de la fotografía. Esta relación la despierta nuestra manera fotorrealista de trabajar la imagen. Es entonces cuando nos embarcamos en otras maneras de hacer, para dar un paso hacia lo conceptual, cargar el énfasis en la idea y en el tiempo del proceso. La dedicación minuciosa que a lo largo de los años hemos vertido sobre el cuadro, también la volcamos ahora sobre nuestras nuevas obras, sólo que en esta ocasión tienen un fuerte carácter abstracto.

Con estas consideraciones nos planteamos realizar una acción que parte de los conceptos de nada y de dejar de hacer, vinculándolos con la pintura. Escogemos como título *J'en ai un de pas assez*, la frase con la que Gilles Deleuze explica el conflicto lingüístico de la fórmula de Bartleby, como espacio intermedio en el que el decir se queda suspendido, en una especie de contradicción interior, como si ya nada pudiese ser pronunciado.

Nos dirigimos hacia la inacción combinando la pintura con la escritura, en una performance donde tiene especial relevancia el cuerpo como vehículo para pintar-escribir. Pero también para salpicar pintura como gesto artístico, en la línea de los *drippings* de Jackson Pollock (EE.UU., 1912-1956). Esto nos hace poner la vista en el desplazamiento que se produce del pintar, como técnica que engendra una obra pictórica, a la acción de pintar, como proceso que adquiere carácter protagónico. Es decir, nos fijamos en aquellas prácticas que ponen el acento en los modos de pintar como maniobra más que en el resultado de la realización, el cuadro.

Nos pararemos aquí para fijarnos precisamente, dentro del expresionismo abstracto estadounidense, en el *action painting*, término acuñado por el crítico Harold Rosenberg (Nueva York, 1906-1978) en 1952 para hablar de la producción de Jackson Pollock, Franz Kline y Willem de Kooning. Este nuevo movimiento toma del surrealismo el automatismo que se vierte en el dibujo o la escritura, como impulso psíquico inconsciente, para dirigirlo a la superficie del lienzo. De pronto los creadores componen obras con la cabeza puesta en una concepción procesual y performática. Sobre el lienzo se fija un acontecimiento totalmente espontáneo, el deambular físico y mental del artista por la

superficie del cuadro, precisamente registrando la actividad en movimiento que supone el acto de pintar. En otras palabras, pintar se convierte en una acción corporal dinámica, un gesto físico, que plasma el estado físico y psíquico del pintor.

Nos interesa aquí cómo se resalta el desplazamiento, la velocidad y la energía de los artistas para que emerja en la tela la viveza del proceso, una apelación directa al cuerpo del pintor a través de los rastros o huellas que deja estampados con su hacer como registro. Ya no estamos ante un cuadro premeditado u organizado, el contenido queda a expensas de la acción de pintar como indicio abstracto, como aplicación de material pictórico sobre un lienzo, buscando la expresividad del propio procedimiento. Es por ello que fundamentalmente trabajan con grandes formatos que les permiten ampliar sus movimientos corporales, relacionándose con la totalidad de la superficie con frontalidad, sin jerarquías.

Estas ideas que hemos expuesto se ven con total nitidez en la figura de Jackson Pollock, el mayor representante del *action painting*, y uno de los artistas más importantes del s. XX. Lo fundamental en Pollock es que para la obtención de la obra se deshace de los elementos históricos vinculados a la pintura. No usa caballete y apenas usa pinceles, se vale de utensilios que le ayudan a la consecución de una pieza de acción, derramando, goteando y chorreando el medio. Por primera vez, Pollock sitúa la tela en el suelo para trabajar alrededor de ella, incluso dentro. Se sirve de distintos elementos para derramar el color en lo que es su conocido *dripping*. Agujerea los botes de pintura en su base para vaciar el contenido encima del lienzo, o emplea pinceles u objetos alargados empapados de pintura, para sacudirlos y que, por efecto de la gravedad, caigan, estampando líneas y gotas que construyen manchas que se solapan para lograr texturas. La pintura se crea como una exploración espacial que fusiona la locomoción del artista con el flujo viscoso de la pintura, con un automatismo rítmico y feroz que involucra todo el cuerpo. Finalmente, sobre la tela se deposita un hecho, un evento que materializa y registra el propio acto de pintar. Un pintar por pintar, como experimento vivo, activo, consciente y presente, en constante búsqueda y movimiento, en un diálogo abierto y directo con la superficie que se trabaja. La pintura se concibe como ente orgánico, que solicita al pintor lo que necesita. El pintor, en este plano, es un facilitador de la pintura, sólo la deja salir, como extensión de sus músculos, de su inquietud y su moción.

De este modo se rompe con la idea del pintor delante de un caballete, para centrarse en el proceso de pintar como experiencia viva e intensa. Estos cuadros evidencian los pasos, las agitaciones, las vibraciones, en una nueva concepción del acto creativo como gesto performático.



Fig. 376__ Jackson Pollock fotografiado en su estudio por Martha Holmes para un reportaje en *LIFE*, 1949.

10.3.1 El abandono del pincel. Pintar con el cuerpo

Una década después de que se inicie el expresionismo abstracto norteamericano, se constituye en Europa, en 1965, el Accionismo Vienés,⁵⁸ una corriente artística que se deshace del lienzo para insistir en el carácter performático de la pintura y pasar a la carnalidad de la misma. Günter Brus, el más representativo de sus componentes, cubre su piel con pintura, convirtiéndose él mismo en lienzo. Deriva los elementos aprehendidos del expresionismo abstracto y el informalismo hacia una gestualidad corporal que conecta con los comportamientos censurados del ser humano. Con ello trasciende lo prohibido.

Brus, quien ya había pintado sobre el cuerpo desnudo de su esposa, Anni Brus, en *Wiener Spaziergang* (*Paseo por Viena*, 5 de julio de 1965) recorre las calles de Viena completamente pintado de blanco, se erige como un nuevo lienzo que es atravesado por una línea negra. El artista se convierte en una pintura viva que se inserta en el espacio público. Deambula por la ciudad, como ente anómalo, entre cuerpos normativos hasta que es detenido por un guardia y termina la acción. La línea negra es metáfora de una herida, como cosida por puntos de sutura, que divide al hombre. También es una presencia amenazadora por su extrañeza. En definitiva, su ser se funde con la obra, cambiando el paradigma de los años 60, dando origen a la pintura de acción corporal.



Fig. 377a, 377b y 377c_ Günter Brus, *Wiener Spaziergang*, 1965.

58__ Del Accionismo Vienés también hablamos en el capítulo *La fiesta no es para todos*, subapartado *La orgía*, p. 268. Fundamentalmente tratamos las figuras de Hermann Nitsch y Otto Muehl.

Inmerso en estas prácticas que dan origen al Accionismo Vienés, Brus coincide con Otto Muehl y le muestra la pintura de acción. Muehl queda conmocionado. Al poco, renuncia a sus cuadros, abandonando su carrera como pintor para emprender un nuevo camino hacia la performance. “La cabeza del pintor debería ser incluida en la superficie de pintura, formar un todo con la pintura, desaparecer en ella”, dice (en Lapidario, 2016), emprendiendo en 1963 su etapa *Materialaktion* (*Acción Material*) donde emplea el cuerpo humano como cuadro. Por ejemplo, en *Versumpfung einer Venus* (*Enfangamiento de Venus*, 1963), se sirve del cuerpo femenino como superficie pictórica donde pinta con barro, pintura, basura y pasta (Kistler, 2018).

En la acción material, los participantes se embadurnan a sí mismos y a otros en aceite, barro, harina, tierra, etc. La vía libre de la destrucción de todos los tabúes de higiene y el contacto de la piel con la masa fangosa conducen a experiencias vitales de regresión en las que los participantes se convierten en niños traviosos o animales. Especialmente la liberación de emociones arcaicas puede llevar a un éxtasis sensual. (En Kistler 2018, p. 171).

Esta metodología de trabajo la continúa a lo largo de su trayectoria. Se conoce que, en los años 80, continúa pintando en la comuna El Cabrito (La Gomera, Islas Canarias). Precisamente allí desarrolla una *Acción Material* para que la presencie el crítico de arte Nicolás Bourriaud (Francia, 1965). Muehl se tiende sobre un lienzo cubierto de pintura amarilla, se agita y desplaza, agarrado a dos ayudantes, para pintar un cuadro con todo su cuerpo.⁵⁹ Sus acciones manifiestan una destrucción irónica y hedonista que tiende a lo grotesco.

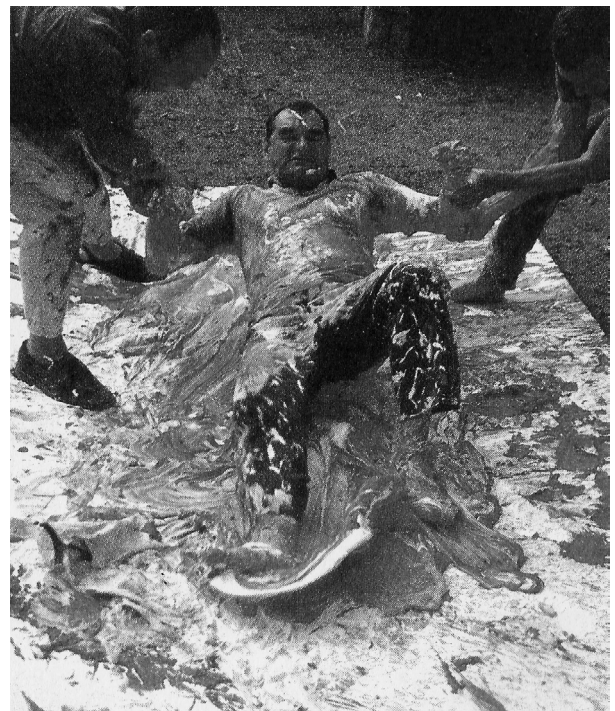


Fig. 378__ Otto Muehl, *Acción Material*, El Cabrito, 1988.

59__ Cuenta Kistler que Nicolás Bourriaud presencia la acción y escribe un reportaje que se publica en otoño de 1988 en la revista francesa *Art International*. “Bourriaud describe un lugar detenido en el tiempo, como situado fuera de la historia.” (en Kistler, 2018, p. 238).

10.4 *J'en ai un de pas assez. Nada como acción*

Nuestro regreso a la materialidad de la pintura, pretende, desde la revisión de estas prácticas, abordar el silencio y el no hacer, con las tensiones derivadas y el vacío que se asienta en nuestro dejar de pintar.

Como bien describíamos al inicio de este capítulo, *J'en ai un de pas assez* es una acción que consiste en escribir la palabra "NADA" con pintura blanca sobre las paredes blancas de The Blink Project, una y otra vez, buscando un *in crescendo* que comprende el propio espacio, las dimensiones de las letras y el ritmo de la performance.

En la concepción de la acción se atisban la renuncia y la indiferencia. El despojamiento está en la elección del propio medio, al escoger escribir con pintura blanca sobre pared blanca, se aprecia un rechazo absoluto a dejar algún tipo de huella. El gesto de escribir o pintar se convierte en un acontecimiento casi invisible. El espectador afronta con dificultad el desentrañar nuestra escritura. Para ello es necesario que se mueva por el espacio, para así atisbar, a partir de las zonas húmedas de la pared, cada una de las letras. Cuando la acción se concibe exclusivamente como performance, también se produce una renuncia. Se desecha la posibilidad de mostrar la sala con el resultado. Este resultado bien podría verse en las capas excesivas de pintura sobre la pared o en el suelo cubierto de blanco. Lejos de esta opción, no sólo la rechazamos, sino que incluso cubrimos el piso con plástico para deshacernos con mayor rapidez del material vertido. No nos interesa producir un objeto artístico, ni dejar vestigios a partir de los cuales atisbar la acción precedente. Huimos en esta ocasión de la materialización de un producto, rechazando la dinámica capitalista de consumo. Nos resulta totalmente indiferente. Ponemos el acento en la performance como un acontecimiento procesual y efímero. Convertimos el espacio expositivo en un área exenta de obra, nos adueñamos del lugar para realizar una acción sin resultado. En cuanto salimos por la puerta de la galería, un equipo de personas limpia las paredes y retira el plástico. Al día siguiente no queda nada.

Explicadas estas cuestiones relativas a la ideación de la obra, nos adentramos a continuación en la descripción material de *J'en ai un de pas assez*.

Los días previos a la performance, forramos con dos grandes plásticos transparentes el suelo de la galería, unos 41m². Situamos en mitad de la sala dos cubos blancos 33cm de diámetro, con 40 y 36cm de alto respectivamente. Colocamos el mayor a la izquierda, el menor a la derecha,⁶⁰ y los llenamos con 9 litros de pintura blanca de pared no lavable. La más económica que encontramos en el mercado. Distribuimos entre los dos cubos, meticulosamente colocados, en un orden creciente, 11 utensilios para pintar. Tres pinceles finos, del 04 al 08. Tres brochas del 04 al 08. Otras tres brochas de mayor tamaño y espesor, del 12 al 16. Y dos rodillos de distintos tamaños. La instalación previa queda limpia y ordenada, con un total de 3 pinceles, 6 brochas y 2 rodillos. Si el público atendiese a los números y al ritmo de la pieza, parece que faltase un rodillo para poder cerrar cuatro grupos de tres.

60__ Cabe mencionar que, por su escasa diferencia, visualmente se perciben como cubos de igual medida.

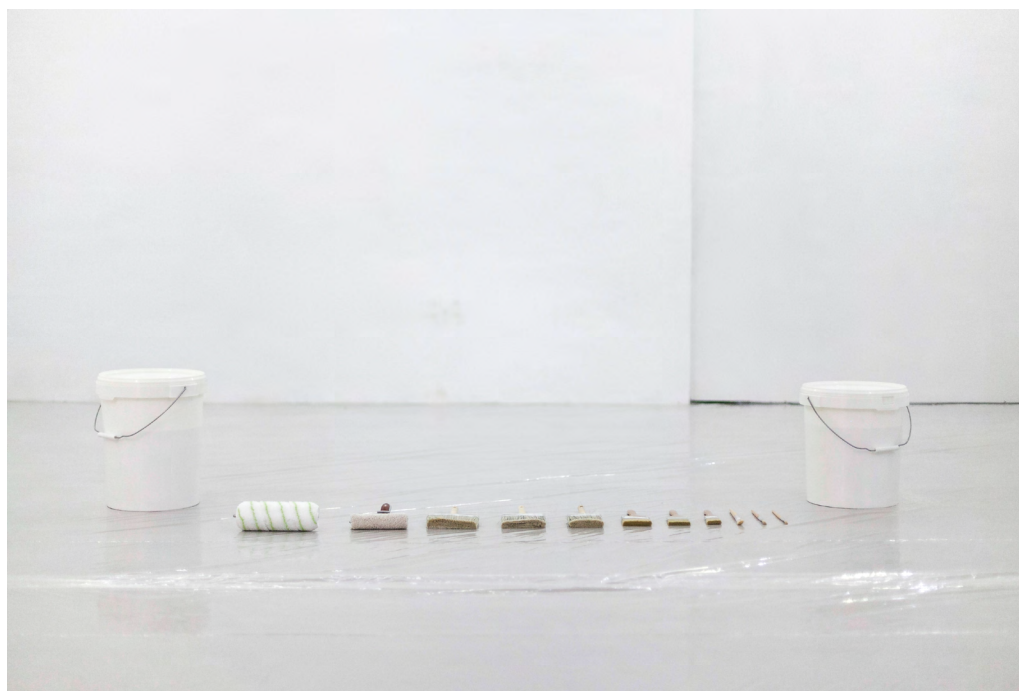


Fig. 379__ Elementos preparados para *J'en ai un de pas assez*, 2020.

El día 5 de febrero a las 20:00 h comienza en The Blink Project nuestra acción. El público se congrega en el interior de la sala, salvo unos pocos que prefieren quedarse fuera al ver en la puerta un cartel que avisa, "Ni la galería ni el artista se hacen responsables de lo que ocurra en la performance *J'en ai un de pas assez*". La pared frontal de la galería es una gran vidriera. Pueden verlo todo desde el exterior.

Salimos rigurosamente vestidos de negro, con unos pantalones largos y una camiseta. Estamos descalzos. Nos situamos entre los dos cubos, de pie. Miramos al público. Descubrimos los cubos blancos y dejamos las tapas a un lado, manteniendo el equilibrio simétrico de la composición. Acto seguido, cogemos el primer pincel. El más fino. Nos arrodillamos en el cubo más pequeño, apenas mojamos la punta, lo mínimo, en la sustancia blanca. Nos levantamos, nos dirigimos a la pared del fondo. Escribimos la palabra "NADA", blanco sobre blanco, en mitad del muro. Algo imperceptible en el primer momento. Volvemos al cubo más cercano, mojamos la punta del pincel y regresamos a la pared del fondo, a otro lugar, a distinta altura, con una postura diferente. Escribimos "NADA". Repetimos la operación otras tres ocasiones. Entonces, devolvemos el pincel a su lugar y pasamos al siguiente número. En esta ocasión introducimos el primer tercio de las cerdas del pincel. Si gotea un poco, dejamos que caiga dentro del cubo, esperamos y nos giramos, camino a la pared del fondo. Escribimos cinco veces la palabra "NADA", humedeciendo cada vez el pincel justo la misma proporción. Pasamos al tercer pincel, humedecemos dos tercios. Chorrea más y esperamos menos. Accidentalmente se empiezan a trazar líneas blancas en el suelo. Nos dirigimos a la pared del fondo y escribimos la palabra otras 5 veces. En este momento, la mayor parte del público ya entiende lo que escribimos.

Queda clara cual es la partitura interna de la performance, repetimos continuamente la palabra "NADA" en un espacio donde no se ve. Cogemos la primera brocha. La mojam hasta la virola. Sacamos el utensilio y lo sacudimos suavemente para deshacernos del exceso de pintura, o al menos parte. Nos dirigimos a la pared izquierda, y escribimos ahí, "NADA". A partir de entonces, usamos las tres paredes de forma indistinta. Buscamos una composición, tratamos de llenar los espacios aún no intervenidos. Cada vez nos acercamos más al público, obligándolo a salir de la sala si desea no ser manchado. De este modo activamos lo que la sala tiene de escaparate, para que seamos vistos desde la fachada.

La siguiente brocha la hundimos hasta la mitad de la virola. Escribimos 5 veces la palabra. Salpicamos más. Se empiezan a manchar las plantas de nuestros pies. Y Pasamos al siguiente pincel, repitiendo la operación de hundir cada vez más la brocha. Cubrimos completamente la virola. Luego un cuarto del mango. La mitad del mango. Tres cuartos del mango. Hasta llegar a introducir la brocha completa. Nuestros dedos para entonces ya están manchados de blanco. Según cogemos una herramienta más grande, también, aumentamos las letras con las que pintamos y se intensifica el ritmo de trabajo. Salpicamos más y más, sin esperar. El suelo se llena de un azaroso *dripping* níveo. Nuestros pies se cubren de blanco. Los pasos son cada vez más difíciles. Las siguientes herramientas las metemos cada vez más en la pintura. Nuestra mano se viste con un guante blanco que sube, con cada nuevo instrumento, más por el brazo. La pintura fluye por el espacio, empantanando el suelo. Llegamos a los rodillos. Se hace casi imposible poder sujetarlos, porque se nos resbalan. Empleamos las dos manos. Arrastramos los pies, para no caer. En una actividad increíblemente física. Las paredes chorrean pintura.⁶¹ El suelo está completamente bañado de blanco.

Cuando concluimos con todas las herramientas estamos exhaustos. Nos situamos frente al cubo de mayor tamaño, de rodillas. Cogemos aire. Apoyamos en él los brazos para ponernos en pie. Miramos al público. Y sumergimos la cabeza. Es esta nuestro tercer rodillo. Nos convertimos en un pincel humano. Al levantarnos se nos ve un gorro blanco perfecto que llega al comienzo de la frente. Nos acercamos a la pared izquierda, nos arrodillamos, porque ya no podemos mantenernos de pie, y escribimos con el pelo la palabra "NADA". Regresamos al cubo e introducimos la cabeza hasta la mitad de la frente. Escribimos la palabra en la pared del fondo. Por último, metemos la cabeza en el cubo de la derecha. Al salir, mostramos que hemos introducido media cabeza. A ciegas, nos movemos a la pared derecha. Escribimos por última vez la palabra "NADA". Nos levantamos y nos situamos frente al público.

Nuestra preocupación reside en volver a la pintura para visualizar la carencia que nos dejó. Ese repetir de modo incesante una nada que se queda en un no decir. En un esfuerzo desmesurado en vano. Esta es nuestra solución para hacer de nada algo. Nuestro modo de volver a la pintura desde la negación. Leonardo Da Vinci decía, "la pittura è cosa mentale" (en Tomás, 2005, p. 13). Con ello podría referirse a que antes de dar cada pincelada, hay que meditar concienzudamente el lugar exacto y el color correcto,

61__ Este exceso de pintura recuerda al que se produce en nuestros cuadros, cuando comenzamos a esforzarnos por mostrar la pintura per se.

pero también, señala el trabajo intelectual⁶² que conlleva. En palabras de Otto Muehl, este trabajo supone incluir la cabeza en el cuadro, y no permanecer ya más frente al lienzo, sino dentro de él.

Aunque ya no trabajemos con la pintura, esta acción nos sirve como declaración de intenciones para señalar que aún seguimos dándole vueltas al amplio espectro de lo pictórico. Sólo que se ha convertido en una actitud, en un producto principalmente mental.

Cerca de dos horas después de empezar, nos limpiamos los ojos. Saludamos a la gente. Recogemos. Y volvemos a casa caminando, totalmente manchados,⁶³ para directamente ducharnos.



Fig. 380a, 380b, 380c__
J'en ai un de pas assez, 2020.
 Foto Manuel López.

62__ Como hemos visto en el subapartado de este capítulo, *El rechazo de la representación*. *El minimalismo como paradigma*, Dan Flavin y James Turrell apuntan: El arte es pensamiento.

63__ Como ya hiciera Günter Brus en 1965 con su *Wiener Spaziergang* (*Paseo por Viena*).

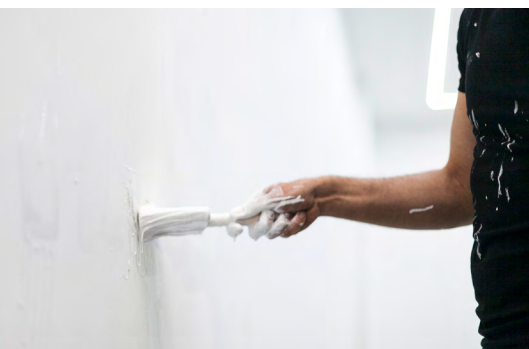
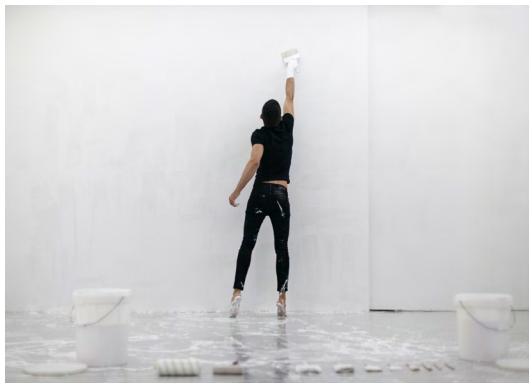




Fig. 381a, 381b, 381c, 381d, 381e, 381f, 381g y 381h__

J'en ai un de pas assez, 2020.

Foto: Manuel López.



Fig. 382a, 382, 382c y 382d__

J'en ai un de pas assez, 2020.

Foto Manuel López.





La descripción que realizamos de *J'en ai un de pas assez* marca las partes o actos de la acción. En ellas se deduce la relevancia de lo numérico en siete tiempos. En primer lugar, preparamos la sala, cubriendo el suelo y distribuyendo los materiales. En segundo lugar, comenzamos la acción. Nos presentamos de negro, destapamos los cubos y con cada uno de los tres pinceles más pequeños escribimos cinco veces la palabra "NADA" –acto que se repite con todas las herramientas presentes durante la performance– en la pared del fondo. En este tramo, las cerdas de los pinceles apenas se mojan en su punta, luego se sumergen un tercio y dos tercios. Nos cuidamos de no salpicar. En tercer lugar, pasamos al primer conjunto de tres brochas. Empapamos las mismas hasta la virola, la mitad de la virola y la virola al completo. Empezamos a salpicar el suelo e incluimos en nuestra escritura las otras dos paredes. Es aquí cuando el público empieza a salir de la sala. En cuarto lugar, pasamos al segundo trío de brochas. Hundimos un tercio de mango, dos tercios de mango y el mango completo, respectivamente. Cubrimos nuestros dedos de blanco. Cada vez hay más carga de pintura, salpicamos más, de la pared chorrea más materia, el suelo está más cubierto. En quinto lugar, pasamos a los rodillos, en este caso sólo dos. Nos valemos de las dos manos para sujetarlos. Se estampa en nuestra piel un guante blanco que asciende más y más. Nos desplazamos con cautela, porque el suelo resbala. En sexto lugar, cuando ya hemos empleado todos los utensilios, introducimos la cabeza y escribimos una sola vez, en cada pared, "NADA". La pintura nos llega a la frente, luego a las cejas y, en último término, por debajo de los ojos. En séptimo lugar, y ya para finalizar, nos presentamos ante el público, bañados de blanco, con la sala llena de pintura que se desliza por las paredes por efecto de la gravedad. Abrimos los ojos. Saludamos. Recogemos. Y emprendemos el camino de vuelta a casa, totalmente manchados, para ducharnos. En este gesto de limpiar nuestro cuerpo de las huellas de lo acaecido reluce el final de la acción, no antes.

Esta manera de construir una descripción por actos responde a la estructura interna de la propia acción, en la cual la relación numérica es vital. Porque establece un orden a través de una lógica propia para desarrollar la pieza. Declara Sol LeWitt en su texto *Sentences on Conceptual Art (Frases sobre arte conceptual, 1969)*, "las ideas irracionales deberían seguirse de manera absoluta y lógica" (en *Latitudes*, 2018 a, p. 14). Esta lógica se desenvuelve a partir de una intuición y una necesidad de organizar la escena de lo que va a ocurrir, tanto en la presentación de los materiales como en los tiempos que marcan el transcurrir de la acción. En un análisis *a posteriori*, comprobamos que, en esta ocasión, funcionamos con los siguientes números:

Un espacio. Un cuerpo-pincel. Como unidad también se percibe el suelo cubierto de plástico. Escribimos una palabra por vez que hundimos el pincel o la cabeza.

Dos cubos blancos. Dos rodillos. Dos días de montaje. Casi dos horas de duración.

Tres veces sumergimos la cabeza.

Cinco veces sumergimos cada herramienta para cinco veces pintar "NADA".

Siete actos.

Nueve son los niveles que establecemos hasta llegar a hundir por completo la primera brocha.

Once son las herramientas que empleamos.

Cincuenta y ocho veces escribimos la palabra "NADA". Cincuenta y ocho introducimos algún elemento en los cubos.

Podríamos deducir que los números primos son importantes en la propuesta. Con ello no tratamos de darle una explicación cerrada ni buscamos hallar un método premeditado a partir del cual crear, sin embargo, observamos que la organización de los mismos nos ayuda a componer con cierto equilibrio. Una manera de proceder que funciona por sí misma.

Con esto podríamos remitirnos a cuestiones pitagóricas y el número áureo, aunque nuestra intención no busca tanto las proporciones armoniosas, como un orden con una coherencia propia a partir del cual operar.

Todas estas consideraciones nos ayudan a construir la pieza. Las sopesamos antes de llevarlas a cabo, en un proceso de reflexión constante donde apenas usamos ninguna anotación, sino el fluir continuo de ideas y valoraciones que conforman lo que finalmente es. Evidentemente esto produce que en ocasiones las piezas no sean como las imaginamos, porque no hay un ensayo previo de lo que va acontecer.

En *J'en ai un de pas assez* originalmente ideamos una obra *in crescendo*, donde de forma paulatina se aumentaría el ritmo. De una acción mínima, imperceptible e improductiva, a un caos y alboroto obtenido por el exceso del derrame de la pintura nívea. Lo que ocurre es que esa prisa gradual que deseamos inferirle se ve impedida por el líquido que en un momento determinado cubre gran parte de la superficie del suelo. Al correr el riesgo de resbalar, nos es imposible apresurarnos. A pesar de todo, conseguimos que la performance suba de intensidad porque aún así, el esfuerzo que realizamos para desplazarnos y continuar en esas condiciones es tan enérgico, que de pronto ciemta una tensión perceptible en la dificultad de los movimientos, el agotamiento de los músculos y la respiración entrecortada. Se quiebra de este modo lo previsto y nos dejamos sorprender por lo que deviene el proceso en sí. Aquello a lo que nos conduce de forma orgánica nuestra propia propuesta.

En definitiva, elaboramos una acción donde presentamos el cuerpo en un espacio, el galerístico, que se convierte en un gran lienzo, en el soporte literal de la obra. Como ya hicieran Yves Klein o Maurizio Cattelan. Trabajamos directamente en este lugar para intervenirlo en un proceso que se basa en la nada, en el blanco sobre blanco. The Blink Project deviene territorio pictórico, donde poder desarrollar el acto creativo, el gesto de pintar. Las paredes y el suelo son el área del cuadro que hemos de confeccionar.

Los utensilios se convierten en una extensión del cuerpo, donde su máxima estriba en usar directamente la cabeza como pincel. El cuerpo como herramienta se visibiliza progresivamente al cubrir las manos y los brazos de blanco. Manchamos nuestra piel de pintura, en la línea de artistas como Günter Brass y Otto Muehl, quienes usaron el cuerpo como soporte y material de la obra. Evidentemente, nosotros no nos enfocamos hacia una transformación ritual del cuerpo degradado, mancillado y envilecido, nos quedamos principalmente con la idea que enuncia Muehl al concebir el cuerpo como extensión física y mental del acto de pintar.

Decía Duchamp que pintar es renunciar a todo lo que se puede pintar. En *J'en ai un de pas assez*, pintamos literalmente "NADA", rechazando todo lo que hemos creado con anterioridad. Nuestra propuesta es un silencio enunciativo. Por dos motivos. Porque se escribe en blanco sobre paredes blancas, y porque su redundancia extrema implica un solapamiento continuo que genera como resultado otro silencio. Ambas estrategias nos conducen a una contradicción intrínseca, la de un escribir prácticamente imperceptible, un enmudecimiento absoluto en el que la nada se pronuncia acallada en un esfuerzo vano.



CONCLUSIONES

Cerrar la boca



Nuestra tesis doctoral *Palabras, palabras, palabras. Análisis del uso de la escritura en la obra artística a través de cinco casos de estudio* presenta una serie de trabajos que afrontan el ejercicio de la escritura desde la práctica artística, siendo conscientes de que toda selección, irremediadamente, deja diversos asuntos en el tintero. Nuestra aproximación es un resultado de tantos posibles. Si nos propusiésemos revisar los contenidos, una vez más, como anuncia Maurice Blanchot (1992), caeríamos en el desliz de reiniciar el acto de escribir, haciendo de esta investigación una actividad *incesante e interminable*. Asumiendo esta frontera insalvable, que genera una diferencia entre lo enunciado y lo que aún está por enunciar, escogemos como título *Palabras, palabras, palabras*, cita que aparece en Hamlet¹ en el momento en el que el príncipe de Dinamarca da esta misma respuesta cuando le preguntan qué está leyendo. Para nosotros, esta es la mejor manera de mostrar la tarea que hemos emprendido, comprendiendo que la redacción de este documento está llena de palabras sobre obras artísticas que incluyen la palabra en el seno de su creación.

Somos conscientes de que todo nuestro empeño puede verse sometido a una revisión, revisita y actualización. Que en el mismo momento en el que este documento sale a la luz, se están produciendo cientos de eventos dignos de ser considerados y añadidos a esta investigación. Pero ya eso, como confiesa el tipógrafo Ewan Clayton (2015), ha de quedar en el plano de las indagaciones futuras. ¿Por qué, como cierre, nos cuestionamos estos aspectos? Porque a lo largo de esta tesis doctoral nos hemos preguntado qué es escribir, pero sobre todo hemos considerado para qué escribir. Ya en la introducción nos preguntábamos cómo afrontar la escritura de nuestra tesis, como un órgano al servicio de lo académico. En ningún momento hemos afrontado esta escritura como práctica artística –sin rechazar con ello el acto creativo que habita en el escribir–, más bien hemos intentado exponer las dificultades que encontramos en relación al texto, la palabra y la comunicación. Dificultades que se aprecian en nuestra práctica artística.

Como ya anunciamos, nuestro interés no se ha ligado tanto al lenguaje, como a la posibilidad de decirlo todo con este. Siendo así, la literatura posee la facultad de aproximarse al mundo desde todos los puntos de vista imaginables. Si en el primer capítulo de este documento tratamos de estudiar qué es el escribir, en el último, analizamos la figura de Bartleby y la potencialidad del no hacer, o enfocado de otro modo, la capacidad constructiva de todo aquello que aún está por ser –entendiendo este ser por un hacer para ser–. Toda hoja en blanco permite que lo que se vaya a escribir sea cualquier cosa, multiplicando las posibilidades creativas exponencialmente. Esta es, precisamente, una de las fortalezas de la escritura: conectar todos los campos del saber en una innovadora combinación que traza puentes entre distintas disciplinas. Esta condición holística le es propia a la literatura, pero también al arte. De ahí que nosotros hayamos hilvanado un texto en el que se entremezclan distintos conocimientos, buscando en todo momento una vinculación directa con la historia del arte, los modos en los que los artistas han producido su obra y la producción propia.² Cada uno de estos saberes

1__ En la obra homónima de William Shakespeare.

2__ Téngase en cuenta que, así como hilvanamos el texto de la tesis, en nuestra producción artística construimos mallas textuales.

son fiel reflejo de unas realidades dadas y de una búsqueda continua para captarlas y alterarlas, hablando del universo de lo humano y algunos de los planetas que lo orbitan.

De ahí que hayamos abordado asuntos tan variopintos como las matemáticas, el infinito, el eterno retorno, el laberinto, la fiesta, la orgía, las drogas, la medicina, la exclusión, la lectura, el aprendizaje, el yo, la improductividad, la renuncia o la indiferencia, ofreciendo un relato que se acompaña con piezas de autores que nos sirven como referentes. Autores que vienen del mundo de la filosofía, la estética, la literatura, el cine y, como no podía ser de otra forma, del arte. A través del prisma del arte, nos hemos acercado a todos estos temas para ofrecer una mirada que compila aquellas aportaciones que consideramos más destacables, en un estudio interesado que muestra como fruto la labor artística propia.

A estos temas les hemos sumado una gran carga de reflexiones que afectan exclusivamente al mundo del arte: los distintos empleos del espejo en función de las disciplinas que lo usan, el *spoken word*, la poesía fonética, la obra como fiesta y espacio de exclusión, la exposición como laboratorio, la apropiación, la cita, el *tableau vivant*, la escultura viva, la peana, la lectura como práctica artística, las implicaciones en los estudios de performance, el desplazamiento en la pintura y el pintar con el cuerpo.

En una observación *grosso modo*, estos son los asuntos tratados en nuestra tesis doctoral. A través de su relato y de un estudio profundo, vehiculamos la teoría con su aplicación práctica, proyectando el perfil de aquellos referentes que nos han servido para la elaboración de cinco trabajos artísticos: dos instalaciones (*Per speculum in aenigmate* y *La fiesta no es para todos*) y tres performances (*El lector*, *Narciso* y *J'en ai un de pas assez*). Siguiendo esta distinción por disciplinas, organizamos los contenidos de la tesis en dos bloques para facilitarle la lectura al lector,³ aunque en nuestra práctica es común que las instalaciones guarden elementos performáticos, y que las performances se valgan de un carácter instalativo en la puesta en escena. El hacer se hibrida, en una piel imbricada, cuyas células se visualizan como letras de distintas naturalezas, herederas de materias igual de diferentes.

En resumen, mediante la selección de una serie de referentes que hemos analizado formal y conceptualmente, hemos establecido una relación directa entre los casos de estudio y la presentación de nuestras propuestas creativas, en una investigación que nos ha conducido, en un vaivén inagotable, de la teoría a la práctica, y viceversa. Estos referentes se circunscriben a la historia acaecida desde las primeras vanguardias hasta nuestros días, aunque en ocasiones nos podamos remitir a tiempos pretéritos. Hemos puesto especial atención a aquellos autores que crean desde nuestro entorno más próximo –de ahí que sean habituales, a lo largo de este texto, nombres como Joan Morey, Dora García, Esther Ferrer, Isidoro Valcárcel Medina o Ignasi Aballí–, también es inevitable acercarse a toda la producción que se desarrolla fuera de nuestras fronteras –sentimos una especial admiración por Felix Gonzalez-Torres, Regina José Galindo, Laurie Anderson y Marcel Broodthaers–. En todo momento, nos ha parecido fundamental evidenciar los modos en los que estos autores trabajan con la palabra, la escritura,

3__ Pese a que, como ya hemos planteado, resulta imposible adelantarnos a lo que el lector leerá y comprenderá.

la lectura y el lenguaje. A lo largo de esta tesis doctoral hemos escogido aquellos trabajos que se valen del texto y de diferentes combinaciones gestadas desde el mundo de la escritura. Si bien es cierto, según los temas, que no todas las obras visitadas tratan, directa o tangencialmente, sobre la escritura.

Hemos puesto nuestro empeño y nuestras energías en poder alcanzar estos objetivos, incluyendo una amplia red de nombres que, desde el mundo del arte, del cine y de la literatura, nos han influido.⁴ Este estudio, a través de la comprensión y asimilación de sus trabajos, nos ha servido como guía para darle una solución a nuestra labor artística. De hecho, sentimos que nuestra obra se ha visto gratamente afectada, mejorando su poso teórico y formal.

Otro de los objetivos fundamentales que nos planteamos al inicio de esta aventura doctoral es conseguir difundir los resultados de nuestra investigación en canales típicos del mundo del arte. Todos los trabajos propios aquí presentados han sido expuestos en museos,⁵ en galerías, en salas de arte, en festivales y en congresos. Consiguiendo con ello no solo que se conozca nuestra obra, sino la investigación que desarrollamos con y en torno a ella.

Con esta tesis doctoral hemos iniciado un estudio sobre el qué escribir, que nos sirve para establecer una tipología de textos escriturales: ya sean escritos a mano, escritos tipográficos o rotulaciones. En esta última categoría, consideramos que una aportación importante es comprender la tridimensionalidad del escrito hecho escultura, ya sea mediante el neón u otras manifestaciones volumétricas. Esta introducción nos sirve para establecer una base en la que se presentan las consideraciones puestas en juego, estableciendo diferencias y conexiones entre ellas y nuestra producción artística.

Es por ello que, en la primera parte, tras exponer las observaciones en torno a la escritura y los modos de escribir, presentamos nuestra serie *Letanías* como antecedente previo a los ejercicios de escritura que luego analizamos como casos de estudio. Esta serie iniciada en 2013 toma una frase o una palabra para escribirla a mano, una y otra vez, sin descanso, con rotuladores de distintos colores sobre superficies también diferentes. Esta escritura es realizada en letras mayúsculas, sin espacios entre los signos. Nuestro propósito es producir un encadenamiento donde los códigos construyen un bloque por exceso. El lenguaje se compacta y codifica en lo que Antonin Artaud (1988, p. 58) llama *encantamiento*, y nosotros preferimos llamar extrañamiento. La comunicación sufre un desplazamiento para que la comprensión no se establezca fácilmente, incluso, en ocasiones, se empañe de tal forma que sea totalmente inaccesible, despertando una sospecha, un desconcierto, un espacio donde el lenguaje se presenta distante e impenetrable.

El texto dibuja una piel imbricada que, como un organismo parasitario o viral, se apropia y adapta a los espacios. Si en un principio la frase escogida hace referencia a la

4__ Nuestra búsqueda interesada nos ha obligado a seleccionar aquellos referentes que mejor se adecúan a cada una de las propuestas. Es por eso que este trabajo tiene sus límites debido a la necesidad de acotar la extensión del mismo.

5__ De ciencia y de arte.

arquitectura, al contexto, al objeto, al cuerpo y/o al espectador, a lo largo de este documento vemos el modo en el que tomamos palabras prestadas –de artistas, escritores y filósofos– dinamitando esta condición primera a favor de hallar otras motivaciones y significados.

Si nos detenemos un poco más en estos fundamentos, entrevemos que el empleo de las letras mayúsculas sobredimensionadas sirve para dos cosas: para potenciar el mensaje y para conseguir una textura de líneas rectas y afiladas, incómodas para la vista. La obra no se puede leer ni mirar, convirtiéndose en un ente, verbal y visualmente, disléxico. Por otro lado, la repetición nos sirve para transformar lo sencillo en complejo. Digamos que el texto se vacía transformándose en mera visualidad, y es precisamente ese vacío el que le permite ser-significar cualquier cosa, despertando una distancia franqueable para pocos.

En definitiva, *letanías* es un trabajo que se centra en la imposibilidad de ser exactos con el lenguaje, invocando un laberinto textual que solo conduce a la pérdida. Esta es una manera de evidenciar el desorden mental de nuestras sociedades contemporáneas, tan sumidas en un estado permanente de incertidumbre, rechazo y sospecha. Los textos ya no se presentan como verdad absoluta, ponemos en duda todo lo que nos llega, como si viviésemos en una isla construida con aquellas ideas en las que, en un ejercicio de confianza ciega, deseamos creer.

Otro aspecto que hemos de destacar en nuestro trabajo es la necesidad de hacer con las manos. Realizamos una escritura manual que estampa fielmente nuestra manera de hacer, de pensar y de hablar. La escritura aquí sirve como registro, que extendido en el espacio se convierte en una conquista del mismo. Para la presentación de este trabajo nos valemos de una exposición, *Noli me legere* (2016), que dividimos en dos apartados vinculados con la instalación y la performance. Las instalaciones se caracterizan por el empleo de colores y textos que se acumulan, arrugan y retuercen, en un palimpsesto que se emplea como estrategia formal. Mientras que las performances recogen distintos modos en los que el cuerpo trabaja con el texto, como generador, portador y destructor del mismo.

A continuación, seleccionamos cinco casos recientes que bien podrían ser herederos de esta forma de hacer, donde lo manuscrito es fundamental. Podemos establecer una relación directa entre la serie *Letanías* y cuatro de los trabajos (*Per speculum in aenigmate*, *La fiesta no es para todos*, *Narciso* y *J'en ai un de pas assez*), porque se ejecuta una escritura sobredimensionada con letras mayúsculas, aunque que se modifican los modos o los espacios en los que esta escritura se inserta. Por ejemplo, la metodología de trabajo se abre a otras manos u otros productores del texto (*Per speculum in aenigmate*, *Narciso*), la pieza cambia en el transcurso de la exposición (*La fiesta no es para todos*), la escritura se aplica sobre la superficie del cuerpo (*Narciso*), la tinta es sustituida por la pintura (*J'en ai un de pas assez*), el cuerpo sirve como herramienta de escritural (*J'en ai un de pas assez*), y el texto ya no se engarza, directamente se solapa en una escritura a ciegas (*J'en ai un de pas assez*). En *El lector* también hay escritura manuscrita, pero esta escritura responde exclusivamente al apunte, como medio idóneo para no olvidar, para poder volver a consultar aquello que se aprende. Quizá este trabajo se

diferencie más de los otros, aunque en él se pone en juego mecánicas comunes a todos, como lo son la escritura, la apropiación y la lectura.

Siguiendo las tipologías de escritura, si analizamos la obra, encontramos escritura tipográfica en *La fiesta no es para todos* (la lista) y *El lector* (el guion). En *El lector* usamos la tipografía para maquetar y encuadernar todos los contenidos del congreso anterior en un libreto, con el propósito de acceder a las palabras de los otros con asepsia y claridad, para no hallar inconvenientes o dificultades en la lectura. Esta escritura tipográfica también se percibe en el momento en el que transferimos las letras set a las portadas del guion y del cuaderno, negro sobre negro, en una actividad casi inadvertida, como inadvertida es la escritura en *J'en ai un de pas assez*, ejecutada con blanco sobre blanco.

Podría parecer que la rotulación en nuestro trabajo es invisible –como estas escrituras de un color sobre el mismo color–, en parte, porque en lugar de dibujar las letras, las sustraemos. Cuando en *La fiesta no es para todos* diseñamos y extraemos las letras de los banderines, estamos rotulando. También rotulamos en las guirnaldas *La fiesta no es para todos* y *Boris Groys* [Fig. 200] o en la fotografía intervenida *Está nublado* [Fig. 206], aunque a primera vista no lo parezca, porque eliminamos o pintamos las oquedades de los signos. Un modo muy particular de dibujar letras. No obstante, para ofrecer un ejemplo más claro, facilitamos un ANEXO en el que estudiamos brevemente la intervención *Referentes invertidos* (2018), una pieza que funciona a modo de gran letrero cuyos caracteres, para más inri, se rellenan con escritura manual.

De este modo ponemos en práctica los tres medios escriturales estudiados, aunque la escritura a mano, como huella, brilla por sí misma.

Si analizamos la segunda parte de nuestra tesis, la que se caracteriza por presentar las instalaciones *Per speculum in aenigmate* y *La fiesta no es para todos*, hallamos una serie de nexos y separaciones entre estas dos obras. Quizás debiéramos empezar por la relación del espacio expositivo. Mientras *Per speculum in aenigmate* se inserta en un área de un museo de ciencias –museo que rara vez muestra intervenciones artísticas–, *La fiesta no es para todos* se apodera de la sala de una galería, Misterpink Contemporary Art Projects (Valencia), para ensayar, en mes y medio, cuatro *displays* y tres acciones. La elección del Museo de la Ciencia y el Cosmos (San Cristóbal de La Laguna, Tenerife) viene dada por la necesidad de trabajar con un elemento concreto: el laberinto de espejos. De ahí que empecemos a negociar con el centro la posibilidad de realizar una exposición.

Otro carácter cardinal que une y aleja ambas propuestas es que en *Per speculum in aenigmate* trabajamos, por primera vez, en colaboración con otra profesional. La bailarina y matemática Judit Mendoza nos invita a realizar esta intervención que aúna matemáticas y conceptos como el infinito, para obtener, mediante operaciones numéricas, un resultado que busca una ordenación que da, como consecuencia, un producto azaroso. El trabajo conjunto es definitorio para el resultado, nutriéndose, con generosidad y compañerismo, de las ideas de dos cabezas. Ponemos en común nuestro proceso artístico y nuestra metodología, ampliando los puntos de mira. Es más, cuando decidi-

mos producir la obra mediante talleres abiertos a todo tipo de público, de pronto se manifiestan dos necesidades: concluir el trabajo en un tiempo concreto, y dar a conocer a todo aquel que esté interesado el modo en el que trabajamos. Mientras aquí buscamos la participación, en *La fiesta no es para todos* deseamos conseguir lo contrario, cerrando el acceso del espectador para abordar la exclusión. Todas las obras operan desde esta dinámica de la obstrucción,⁶ haciendo de la sala un lugar visualmente atractivo pero cuya visita resulta engorrosa, ya sea porque hay unos vigilantes en la entrada que detienen el paso, porque a lo largo de tres metros el espectador se ha de agachar para atravesar un cúmulo de globos, porque hay un ungüento destinado a manchar las manos, porque en puntos clave el tránsito se entorpece, o porque las piezas se transforman a lo largo de la exhibición. La exposición se comprende como un laboratorio donde ensayar, modificar e incorporar elementos según esta avanza, de un modo libre y abierto, sin marcar las pautas previamente, dejando hueco para la improvisación. Con ello se consigue un ambiente vivo y activo que huye del resultado único y responde directamente a lo que acontece. Cuando el espectador accede al espacio y no ha visto los montajes previos, o se pierde las acciones posteriores, ahí también se está manifestando la exclusión: el impedimento real de ser testigo y participe de la totalidad de la muestra, escurriéndose siempre lo sucedido o por suceder. En su último momento, con la performance *Fin de fiesta* [Fig. 214, 215 y 216], el proceso de pronto se vuelve inclusivo, aceptando que intervengan quienes lo deseen, ofreciendo una alternativa compensatoria para aquellos que en la inauguración no pudieron entrar a la galería, por no estar apuntados en lista.⁷ Como colofón, brindamos una obra-piñata para ser destrozada, esparcida y regalada, llevando la apreciación de Hans-Georg Gadamer (1991), aquella que afirma que toda obra activa un tiempo festivo, el tiempo de la contemplación y el disfrute, a una encarnación que habla también de la fiesta, con muchas dosis de ironía.

Otro componente que une ambas propuestas es el empleo del color. En *Per speculum in aenigmate* las mallas textuales de cinco colores –rosa, violeta, celeste, añil y verde–, en el interior del laberinto, se centuplican unas dentro de las otras, generando un campo visual lleno de color que se pierde en el infinito. *La fiesta no es para todos* también juega con una serie de colores –violeta, negro, naranja, azul, rosa, verde– que se repiten dentro del montaje para elaborar rimas y desvíos.⁸ Más adelante, en el apartado tres, veremos que solo en una de las acciones el empleo del color es fundamental. En *El lector* organizamos la información mediante un código de subrayadores de distintos tonos.

Esta aplicación del color puede remitirnos a nuestra formación como pintores. De hecho, *La fiesta no es para todos* es fruto de una exposición, *La fiesta es para todos* (2015), de la pintora lanzaroteña Moneiba Lemes, con cuya hipótesis no estamos de acuerdo. Durante largo tiempo la pregunta “¿es la fiesta para todos?” nos ha perseguido. Nuestra respuesta se sirve del este título para negarlo. Aquí se intuye una técnica apropiacionista. Técnica que explotamos sin tapujos cuando los textos que construimos son citas de pensadores que hablan del poder, la endogamia, el dinero y la exclusión. De forma muy distintas nos aproximamos al texto en *Per speculum in aenigmate*,

6__ Téngase en cuenta que el bloque textual genera piezas que obstaculizan.

7__ Recordamos, una lista elaborada por nosotros mismos.

8__ Estos son también los colores de las bebidas alcohólicas que el público mueve por la sala como una obra más.

serviéndonos de los poemas que nos facilita Judit Mendoza, y el que redactamos nosotros mismos, para distribuir las frases seleccionadas por las superficies reflectantes del laberinto. Textos propios que, al igual que las citas, se tornan en una amalgama de signos difíciles de reconocer y leer. Es más, cuando en la instalación del Museo de las Ciencias y el Cosmos incluimos un audio que busca en sí el bucle como eco del infinito, las palabras orales también se encriptan en un idioma inventado por Mendoza, el *idioma del infinito*, construyendo una pieza sonora muy próxima a la poesía fonética.

En la tercera parte de esta tesis doctoral nos adentramos en tres propuestas performáticas. Estas tres propuestas se generan en tres espacios de distinto calado: el congreso⁹ *Acción Spring(t) II Congreso de Arte de Acción* (2018) en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, el festival *5º Encuentro Cuerpo a Cuerpo* (2019) en el Centro de Arte La Regenta (Las Palmas de Gran Canaria) y en la galería The Blink Project (Valencia). Perfilando tres esferas de acción y divulgación en el mundo del arte, ya sea en el ámbito académico, en la muestra especializada o en el interés que deposita un espacio privado en nuestro trabajo.¹⁰

En los tres trabajos, que plantean diferentes dinámicas, se pone el foco en la participación del público. En *El lector* desconcertamos constantemente las expectativas depositadas en nuestra persona. Creamos un escenario para realizar la acción y comenzamos precisamente en el margen. Miramos a los ojos a todas las personas asistentes, en un ejercicio que persigue captar su atención y establecer una conexión, para a partir de ahí empezar a obrar. Esta estrategia la ponemos en uso también en *Narciso* y *J'en ai un de pas assez*. Una vez este vínculo se ha establecido, iniciamos nuestra acción. Si en *El lector* empezamos de una forma impositiva y seria, en cuanto comenzamos a hablar esta primera impresión se destruye con el humor, para, mientras leemos, levantarnos y deambular entre el público, desviando constantemente el foco de atención, mezclándonos con los asistentes y empleando todo el espacio. Cuando además pedimos a alguien que nos ayude, nos ate y nos arrastre, la performance cobra otra dimensión, es posible gracias a la participación de los presentes. Lo mismo ocurre en *Narciso*, pese a que pasamos horas escribiéndonos en el cuerpo, la acción se abre en un momento dado para que los espectadores completen el trabajo que hemos iniciado estampándonos sus grañas en nuestra piel. Son ellos quienes deciden cuál es nuestra apariencia final. En *J'en ai un de pas assez* ensayamos otro tipo de maniobra: el público se encuentra amenazado por el exceso de pintura con el que escribimos y, llegado un punto, sale de la sala para contemplar lo que ocurre, a través de la vidriera, desde el exterior. Esta es nuestra manera de emplear el espacio, comprendiendo cuáles son sus posibilidades. Algo similar ocurre en *Narciso*, al empezar la acción en un sitio, el público nos envuelve, una vez nos deshacemos de nuestro vello, atravesamos la sala y nos ubicarnos en otro lugar. De pronto, los que estaban en primera fila se quedan los últimos, desestabilizando lo que se espera de nosotros, obligando a los espectadores a desplazarse, provocando una contemplación activa.

9__ También participamos en el congreso *IV Congreso de Videodanza y Videoperformance* (2017) con la instalación *Per speculum in aenigmate*.

10__ Hasta la fecha, The Blink Project solo ha programado performances con nuestro nombre.

En estas tres propuestas decidimos registrar la acción mediante la fotografía. Hemos decidido no documentar nuestras acciones videográficamente, salvo cuando estas se conciben como videoperformance. Nuestro interés se debe a la amplitud de relatos y sugerencias que la fotografía es capaz de despertar, comprendiendo que en la performance el momento es único, cuando este momento no se atestigua en primera persona, cualquier aproximación *a posteriori* genera otros resultados que nada o poco tienen que ver con el original. Al modo de Joan Morey, comprendemos que una vez ocurre la acción, esta es irrecuperable, y lo que se puede mostrar después no es sino una narración distinta. Para nosotros, la fotografía es el medio ideal para que esto ocurra, porque es capaz de captar una secuencia de instantes que bien podrían reflejar la parte por el todo sin necesidad de desgranar el acontecimiento.

Desde que iniciamos el capítulo *La fiesta no es para todos*, detectamos que la apropiación se convierte en un componente primordial en nuestra producción. En *El lector* nos valemos de lo ocurrido en el anterior congreso para poner en valor sus contenidos, en un ejercicio de reconocimiento y memoria. Nuestro objetivo es presentar el aprendizaje y la transferencia del conocimiento como un proceso perceptible. Para ello no solo estudiamos las performances precedentes, sino que nos cuestionamos qué dificultades se hallan al estudiar una disciplina que se caracteriza por la volatilidad de lo inaprehensible. Cuando Pedro Déniz nos invita al 5º *Encuentro Cuerpo a Cuerpo*, hacemos un ejercicio similar, realizando un repaso por aquellas obras que la institución arte ha aceptado e incluido en sus canales de difusión. Incluso en *J'en ai un de pas assez* partimos de una obra que nos ha atraído siempre, la intervención que Isidoro Valcárcel Medina desarrolla en 2006 en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), pintando toda una pared de blanco con un pincel del 8.

También se aprecia un acercamiento al tiempo de la performance. En *El lector*, nuestra acción se prolonga durante tres días, aunque no es hasta que llega nuestra ponencia que el espectador comprende que lo que hemos desarrollado por los espacios de la facultad, en los tiempos de descanso del congreso, es parte de nuestra acción.¹¹ En *Narciso* este tiempo se condensa en poco más de tres horas, siendo la única acción de larga duración del festival. En *J'en ai un de pas assez* este tiempo llega a dos horas, las que son necesarias para finalizar nuestra labor. Ahora bien, de todas las propuestas, esta última es en la que mejor se aprecia cómo se estructura la acción por actos. Cada bloque de pinceles, incluso cada herramienta por sí misma, marca un espacio y un tiempo propio, hasta que llegamos a pintar con la cabeza y luego nos marchamos. Se detecta en ello una estructura numérica, próxima a *Per speculum in aenigmate*, que organiza la propuesta, para plantear un orden lógico a una acción que nunca se ensaya. En *Narciso* los actos llegan a diferenciarse claramente al introducir la alarma del reloj, siendo esta la que anuncia los cambios de grosor de rotulador. Es más, alrededor de una base cilíndrica con base de espejo,¹² disponemos 24 rotuladores, más de los que necesitamos para escribirnos nosotros mismos. Esto se debe a dos razones: referenciar las horas del día, y disponer de material suficiente para que los espectadores puedan escribirnos. En *El lector*, estos actos vienen fundamentalmente

11__ Solo que estas ejecuciones pasan desapercibidas.

12__ Este es el fuerte de la performance.

definidos por lo que ocurre previamente a nuestra ponencia y lo que sucede en la misma.

También podríamos considerar las acciones de *La fiesta no es para todos* dentro de este apartado. Cada una de ellas define un tiempo concreto, pudiendo incluso entenderse las tres como una sucesión de un mismo acontecimiento. En *La lista*, cuando el visitante desea entrar ha de pasar por el vértigo de saber si está o no apuntado en un listado. Una vez dentro, si no tiene pulsera, no puede salir si desea entrar de nuevo. En el interior, además de ver la exposición, puede beber un cóctel azucarado fuertemente alcohólico. La embriaguez marca una diferencia de tiempos, potenciando una fiesta en la que los asistentes se descontrolan paulatinamente al desconocer lo que están ingiriendo. La acción termina al cerrar la sala. Pero esta primera aproximación a la performance otras dos acciones: *Damnificados por la fiesta* y *Fin de fiesta*. No se puede entender las unas sin las otras. Precisamente en este proyecto nuestra acción consiste en generar acontecimientos en los que el público activa la pieza, a diferencia de las tres performances que hemos analizado.

De este modo perfilamos algo que ya hemos anunciado, que hacer esta distinción entre disciplinas sólo nos ha ayudado a diferenciar entre montajes expositivos de larga duración y acciones puntuales, aunque en la obra estas diferenciaciones no son posibles. La performance es tan importante como la obra expuesta en *La fiesta no es para todos*, como una parte más del proyecto. Pero también es cierto que en las acciones habitualmente disponemos los materiales de forma instalativa. Es lo que ocurre con la mesa en *El lector*, con las peanas y la distribución de los rotuladores en *Narciso*, o los cubos y brochas de *J'en ai un de pas assez*.

En todos estos casos, la acción nunca se ensaya. Se prepara con una partitura clara para facilitar el que pueda ser. Esto produce que en ocasiones salgan imprevistos que hemos de solucionar sobre la marcha, tomando decisiones que se conectan con el instante presente. Detectamos que otro elemento que se repite es la idea de que la acción se prolonga más de lo que observa el espectador. En los casos de *Narciso* y *J'en ai un de pas assez*, esta la finalización llega cuando nos bañamos y el producto de nuestro trabajo desaparece de nuestra piel.

En estas tres performances se aprecia la necesidad de ejecutar el texto, en un acto que conduce a una interpretación-traducción. Mientras *El lector* emplea la voz para ofrecer los resultados, exponiendo la importancia de la lectura, *Narciso* y *J'en ai un de pas assez* consisten en presentaciones visuales donde el protagonismo recae en la escritura. Aquí se visibilizan las distintas estrategias que emprendemos al escribir de forma artística. *El lector* emplea la escritura como apunte. En *Narciso* también podemos considerar que hay apunte, en una actividad que nos conduce al auto-reconocimiento de los propios límites del cuerpo. Un ejercicio que abarca la superficie de la epidermis como objeto propio pero que a corta distancia se vuelve ajeno. Aquí la principal diferencia es que empleamos el cuerpo como soporte. En *J'en ai un de paz assez*, el cuerpo, en oposición, se emplea como herramienta de escritura.

Todas estas prácticas profundizan en el tema de nuestra investigación, las estrategias

que empleamos para escribir de forma creativa. Ya sea con nuestra mano o con la de otros, anotamos en un listado, tomamos apuntes con rotuladores en una libreta, engarzamos el texto con rotuladores de colores sobre espejos que los reflejan hasta el infinito, también sobre cristal, papel y metacrilato; escribimos con subrayadores sobre papel, imprimimos con tinta negra un listado o un guion, pegamos letras set, rotulamos extrayendo material de láminas de PV, metacrilato o papel (ANEXO), pintamos las partes negativas de una frase, escribimos con rotulador negro sobre nuestro propio cuerpo, o escribimos con brochas y pintura, incluso con la propia cabeza.

Todas estas técnicas ahondan en el vasto mundo de la escritura, siendo conscientes de que aún quedan infinitas alternativas aún por hacer. Estas son solo algunas, quizás las primeras.

En definitiva, a lo largo de esta tesis doctoral, con una actitud holística, hemos realizado una investigación transversal sobre contenidos variados, todos ellos atravesados por la palabra, la escritura, el lenguaje, la lectura y el habla, como reverberación de una realidad. Nuestro objetivo ha sido entresacar todas las consideraciones puestas en juego y concluir que toda producción artística se mueve en el amplio espectro de las cosas de la vida, tocando en consecuencia los múltiples temas con los que entra en diálogo.

Con esta investigación nos hemos embarcado en una deriva, capitaneados por nuestros directores, en la que hemos tenido el gusto de perdernos, como en una biblioteca infinita, en cuyo deambular hemos encontrando libros, páginas, citas, enlaces. Hallazgos que nos han servido para, en una reconfiguración conceptual, proponer una solución lo mejor estructurada posible. Este viaje lo iniciamos con la sensación de que aquello que debíamos decir se hallaba en la punta de la lengua, como espacio previo a la exterioridad del conocimiento. Ahora, con estas palabras, damos por concluido el itinerario. Se retira la lengua. Se cierra la boca. Los dedos dejan de teclear.

REFERENCIAS

- Abuín González, A. (2006). *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la 'performance' en la era electrónica*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 26 (73), 249-264.
- Agamben, G. (2000). Bartleby o de la contingencia. En Pardo, J. L. (Ed.), *Preferiría no hacerlo* (pp. 93-136). Valencia, España: Pre-Textos
- Aguirre, P. (2010). Conversación con Dora García. En Centro Galego de Arte Contemporánea (Ed.), ¿Dónde van los personajes cuando la novela se acaba? *Dora García* (pp. 84-105). Santiago de Compostela, España: Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Aguirre, P. (2016). Performance. En *Respiración artificial. Performance. Eco oscuro*. Valencia, España: IVAM, Institut Valencià d'Art Modern.
- Aguirre, P. (2018). Wrapped Up in Books (Envuelta en libros). En Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.), *Segunda Vez que siempre es la primera* (pp. 36-47). *Dora García*. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Alonso Molina, Ó. (2011). ¿Qué ha dicho exactamente Laura González Cabrera? En *Laura González. Gramática del color* (pp. 29-41). Las Palmas de Gran Canaria, España: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- Aranzasti, M. J. (2014). *La impostura de Ana Laura Aláez en Moisés Pérez de Albéniz*. Madrid, España: M-arte y cultura visual. Recuperado de <http://m-arteyculturavisual.com/>
- Argullol, R. (1991). El arte después de la <<muerte del arte>>. Gadamer, H-G. (Autor), *La actualidad de lo bello* (pp. 9-23). Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Aromando, G. (2016, junio). Il corpo esteso: cinestesia ed estetica nei labirinti di Koune-llis, Parmiggiani e Pistoletto. *Medea*, vol. II (1). 1-43. Recuperado de <https://ojs.unica.it/>
- Artaud, A. (2017). *El teatro y su doble*. Barcelona, España: Edhasa.
- Asai, T., Mackay, J. (productores) y Jarman, D. (director). (1993). *Blue* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Basilisk Communications Ltd.
- Badia, M. (2005). *Una conversación con Jaume Plensa*. En *Jaume Plensa* (pp. 12-30). Málaga, España: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia, España: Centro de Documentación y estudios avanzados de Arte Contemporáneo.

- Barro, D. (2011). La imposibilidad de la pintura. En Centro Atlántico de Arte Moderno (Ed.), *Laura González. Gramática del color*, pp. 127-143. Las Palmas de Gran Canaria, España: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- Barro, D. (2015). Deshacer para construir la imagen. Los versos sueltos de Moneiba Lemes. En Gobierno de Canarias (Ed.), *Moneiba Lemes. La fiesta es para todos* (pp. 45-54). Santa Cruz de Tenerife, España: Gobierno de Canarias.
- Barroso, R. (junio de 2016). Dadá está contra Dadá. *Casos de estudio. Cuadernos sobre arte de acción: Contra la performance*, (3), pp 110-119.
- Barthes, R. (2002). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.
- Bini, A., Rizzoli, A. (productores), Godard, J-L., Gregoretti, U., Pasolini, P. P., y Rossellini, R. (directores). (1963). *RoGoPaG* [cinta cinematográfica]. Italia: Arco Film.
- Benjamin, W. (1982). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid, España: Alfaguara.
- Benjamin, W. (1986). *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona, España: Editorial Planeta-Agostini.
- Bignone, P., y Labelle-Rojoux, A. (2017). Esther Ferrer, cuerpo manifiesto: sesgo de hiperpresencia. *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta* (pp. 185-196). Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Blanchot, M. (1987). *La escritura del desastre*. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores.
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Blesa, T. (2013, septiembre-Noviembre). Grafías y apropiaciones: Antoni Tàpies, José-Miguel Ullán. *La Manzana Poética. Revista de literatura, creación, estudios literarios y crítica*, (34-35), 95-104.
- Blesa, T. (2018). Ilegibilidad y legibilidad. En Universitat de València. (Ed.), *De la escritura como resistencia. Textos <<in honorem>> Jenaro Talens* (pp. 387-398). Valencia, España: Universitat de València.
- Borges, J. L. (2002). *Ficciones*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Borges, J. L. (2003). *El libro de arena*. Salamanca, España: Alianza Editorial.
- Borja-Villel, M. (2017). Prólogo. En Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.), *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta* (pp. 13-15). Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- Bradbury, R. (2016). *Fahrenheit 451*. Barcelona, España: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Brea, J. L. (2007). *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*. Murcia, España: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Buchloh, B. H. D. (2016). El primero y el último. Dos libros de Marcel Broodthaers. En Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y The Museum of Modern Art (Ed.) *Marcel Broodthaers. Una retrospectiva* (pp. 40-48). Madrid, España / Nueva York, Estados Unidos: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / The Museum of Modern Art.
- Burroughs, W. S. (2013). *La revolución electrónica*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- Butler, Judith. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, España: Espasa Libros.
- Camarzana, S. (3 de marzo de 2015). Sophie Calle: "Mi arte es una ficción real, no es mi vida pero tampoco es mentira". *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/>
- Campo, S., Cañas, S. (productores) y Pallier, M. (directora). (2018). Laurie Anderson. *Metrópolis* [programa de televisión]. Madrid, España: La 2.
- Carrillo, S. (2016). Del performance a la performatividad: la participación colectiva en la obra de Ulises Carrión. *Arte y Parte, Ulises Carrión* (122), 64-75.
- Carrión, J. (2013). *Librerías*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Castro, E. (2018). *Isidoro Valcárcel Medina. Conversaciones*. Logroño, España: Pepitas Editores.
- Caplliure, J. (2018). Mise en abyme del yo. Palabra y performance en Ángeles Marco. En Institut Valencià d'Art Modern (Ed.), Ángeles Marco. *Vértigo* (pp. 15-21). Valencia, España: Institut Valencià d'Art Modern.
- Castro Flórez, F. (1998). CONSIDERACIONES SUPLEMENTARIAS. El desmontaje de las sensaciones extremas y una contribución (oblicua) a la justicia poética. En Institut Valencià d'Art Modern. (Ed.), Ángeles Marco. *El taller de la memoria*. Valencia (pp. 104-117), España: Institut Valencià d'Art Modern.
- Castro Flórez, F. (2000). Dos o tres cosas que yo sé de él. En Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana (Ed.), *Txomin Badiola* (pp. 19-75). Valencia, España: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

- Chevrier, J-S. (2016). Retórica, Sitema D; o poesía con mal tiempo. *Marcel Broodthaers. Una retrospectiva* (pp. 22-29). Madrid, España / Nueva York, EEUU: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / The Museum of Modern Art.
- Chiva Beltrán, J. (2014). Laberintos. Juego, ocultación y deseo en el jardín. En Fernando de Villaverde Ediciones. (Ed.), *Visiones de pasión y perversidad* (pp. 74-89). Madrid, España: Fernando de Villaverde Ediciones.
- Chung, K-W. (2004). Borges y el espejo. *Actas del XV Congreso Internacional de Hispanistas*. Monterrey: Centro Virtual Cervantes, 2004.
- Clayton, E. (2015). *La Historia de la Escritura*. Madrid, España: Ediciones Siruela.
- Cocteau, J. (2010). *El libro blanco*. Barcelona, España: Editorial Cabaret Voltaire.
- Cortés, J. M. G. (2016). Círculo íntimo: el mundo de Pepe Espaliú. En Institut Valencià d'Art Modern (Ed.), *Círculo íntimo: el mundo de Pepe Espaliú* (pp. 148-157). Valencia, España: Institut Valencià d'Art Modern.
- Cotter, S. (2017). El extraño discontinuo: sobre pintura y participación en la obra de Julie Mehretu. En Centro Botín (Ed.), *Julie Mehretu. Una historia universal de todo y de nada* (pp. 24-29). Santander, España: Fundación Botín.
- Deleuze, G. (2000). Bartley o la fórmula. En Pardo, J. L. (Ed.), *Preferiría no hacerlo* (pp. 57-92). Valencia, España: Pre-Textos.
- Deo, A. D., Friedlander, P., Nishimura, L., Fernandez, R., Baron, C. (productores) y Morris, E. (productor y director). (2017). *Wormwood* [serie]. Estados Unidos: Fourth Floor Productions y Moxie Pictures.
- Derrida, J. (1997) *Cómo no hablar y otros textos*. Barcelona, España: Proyecto A Ediciones.
- Derrida, J. (1998). *De la gramatología*. México D. F., México: Siglo XXI.
- Désanges, G. (2016). Vanitas conceptualis. En Fundació Joan Miró (Ed.), *Seqüència infinita. Ignasi Aballí* (pp. 11-13). Barcelona, España: Fundació Joan Miró.
- Dorenbaum, D. (2018). El lugar de la palabra en el trabajo de Dora García. En Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.), *Segunda Vez que siempre es la primera. Dora García* (pp. 62-73). Madrid España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- El Cultural. (2003, 3 de julio) Spoken word. Entre la música y la literatura, el género del futuro. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/>

- El Cultural. (2008, 21 de febrero). Adel Abdessemed. Drawing for Human Park. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/>
- El Mundo (2015, 30 de octubre). Una limpiadora tira a la basura una obra de arte vanguardista en Italia. *El Mundo*. Recuperado de <https://elmundo.es/>
- El País (1980, 20 de mayo). "Saló", la película maldita de Pasolini, estrenada en los cines comerciales españoles. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/>
- Espejo, B. (2011, 9 de diciembre). Martin Creed. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/>
- Espejo, B. (2013, 12 de julio). Itziar Okariz. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/>
- Espejo, B. (2020, 18 de mayo). De Monet al coronavirus: una historia de los ataques a los museos. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/>
- Etchells, T. (2017). Lo planificado, lo improvisado y lo planificado improvisado. CA2M (Ed.), *Coreografiar exposiciones* (pp. 26-34). Madrid, España: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo.
- Europa Press (2016, 24 de noviembre). La Gaspar se mueve entre el pop y el minimal en una muestra contra la "basura" occidental. *Europa Press*. Recuperado de <https://europapress.es/>
- Fernández Mallo, A. (2015). *Ya nadie se llamará como yo + Poesía reunida (1998-2012)*. Barcelona, España: Editorial Planeta.
- Fernández Pan, S. (2020). Up and Down. En CA2M (Ed.), *Ana Laura Aláez. Todos los conciertos, todas las nothces, todo vacío*, pp. 196-205. Madrid, España: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo.
- Ferrando, B. (2009). *El arte de la performance: elementos de creación*. Valencia, España: Mahali Ediciones.
- Ferrer, E. (1976, 30 de diciembre). Orgías y misterios de Hermann Nitsch. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/>
- Ferrer, E. (1996) ESPECTÁCULO / OLUCÁTCEPSE. En Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.) *Zaj* (p. 157). Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Ferrer, E. (2017). Juicio a la imagen. Entrevista con Lea Lublin. En Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.), *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta* (pp. 340-347). Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- Foldager, M., Vesth, L. (productoras) y Trier, L. v. (director). (2011). *Melancholia*. Alemania, Dinamarca, Francia y Suecia: Zentropa y Canal+.
- Foucault, M. (1997). *Las palabras y las cosas*. Madrid, España: Siglo XXI Editores.
- Franklin, S., Handel, A. (productores) y Aronofsky, D. (productor y director). (2017). *Mother!* [cinta cinematográfica]. EE.UU.: Protozoa Pictures.
- Fresán, R. (2017). Apuntes para una teoría de la concentración del infinito: Las bibliotecas imaginarias, ficticias, ideales o imposibles. En Massip, C. (Ed.), *Bibliotecas insólitas* (pp. 42-69), Madrid, España: Arts Santa Mònica y La Casa Encendida.
- Gabilondo, Á., y Duque, F. (2006). Un escorzo del mundo, Coloquio entre Jaume Plensa, Ángel Gabilondo y Félix Duque. En Círculo de Bellas Artes (Ed.), *Jaume Plensa. Sinónimos* (pp. 159-170). Madrid, España: Círculo de Bellas Artes.
- Gadamer, H-G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Gadamer, H-G. (1998). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona / Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Gainza, M. (2005). El último verano. En ArteBA Fundación (Ed.), *Jorge Macchi. Edgardo Rudnitzky. La ascensión* (pp. 3-8). Bienal de Venecia, 51. Exposición Internacional de Arte. Buenos Aires: ArteBA Fundación.
- Gamerro, C. (2013). Por un arte impuro. En Burroughs, W. S. (Autor), *La revolución electrónica*, (pp. 9-19). Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- García, D. (2018 a). Cómo se repitió Masotta. En Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.), *Segunda Vez que siempre es la primera. Dora García* (pp. 144-153). Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- García, D. (2018 b). En una vieja casa. En Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.), *Segunda Vez que siempre es la primera. Dora García* (pp. 22-34). Madrid España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Gielnik, A., Otto, S. (productores) y Schels, Evelyn (directora). (2019). *Body of Truth* [cinta cinematográfica]. Alemania y Suiza: INDI FILM GmbH y DokLab GmbH.
- Gonçavez Sobrinho, M. (2019). *Espaço e arquiescultura: Modos operativos de Cristina Iglesias* (tesis doctoral). Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC y Centro de Artes – CEART, Santa Catarina, Brasil.
- Grimaldi, A. (productor) y Pasolini, P. P. (director). (1975). *Salò o le 120 giornate di Sodoma* [cinta cinematográfica]. Italia: Produzioni Europee Associate y Les Productions Artistes Associés.

- Groys, B. (2008). *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Guasch, A. M. (2005). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, España: Alianza Forma.
- Gutierrez, G. (2007). Laberintos, conocimiento y psicología. *Laberinto*, (6), 3-4.
- Guzmán, N. (2019, 6 de septiembre). UNESCO: Dos de cada diez personas en América Latina no tienen los niveles mínimos de comprensión lectora. DW. Recuperado de <https://dw.com/>
- Haebler, C., Dusi, C., Kasander, K., y Mularuk, P. (productores) y Greenaway, P. (director). (2007). *Nightwatching* [cinta cinematográfica]. Canadá, Francia, Alemania, Polonia, Holanda y Reino Unido: The Kasander Film Company, BAC Films, Aria Films Limited, Yeti Films.
- Hald, B., Kaufman, M. (productores) y Vinterberg, T. (director). (1998). *Festen* [cinta cinematográfica]. Dinamarca, Nimbus Film.
- Hernando, S. (2019, 3 de noviembre). Ana Laura Aláez regresa a la pista de baile del arte contemporáneo. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/>
- Hill, W. (2009). The Schwitters Legacy: Language and art in the early twentieth century. En Selby, A. y Black Dog Publishing (Ed.), *Art and text* (pp. 10-19). Londres, Reino Unido: Black Dog Publishing.
- Holderbaum, F. (2013). Motivo, Tema e Forma na Ursonate de Kurt Schwitters. *Revista do Encontro Internacional de Música e Arte Sonora – EIMAS*, 13 (1), 1-11.
- Hontoria, J. (2016, 23 de septiembre). Mundos de Matt Mullican. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/>
- Hopkins, D. (2014). Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism, Nueva York, 1942. *Tate Papers*, otoño (22). Recuperado de <https://tate.org.uk/>
- Husakowska-Szysko, M. (2011, 15 de noviembre). Labyrinth – fragments. Robert Morris and his installation for ms² Łódź 2010. *RIHA Journal. Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art*, (0032). Recuperado de <https://riha-journal.org/>
- Jarman, D. (2017). *Croma*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- Kamenszain, T. (2012). Las únicas palabras verdaderas son las palabras que se tocan. En Burroughs, W. S. (Autor), *La revolución electrónica* (pp. 83-89). Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.

- Kasander, K.(productor) y Greenaway, P. (director). (1996). *The Pillow book* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Francia, Países Bajos y Luxemburgo: Film4, StudioCanal, Kasander & Wigman Productions, Woodline Films, Alpha Films.
- Kedmey, K. (2017). Ad Reinhardt. MoMA. Recuperado de <https://moma.org/>
- Kistler, R. (2018). *La gran experiencia. La comuna de Otto Muehl en La Gomera*. Castellón, España: Concreta.
- Kitsler, R. y Díaz Cuyás, J. (2018). Introducción. Las vanguardias de los sesenta y la experiencia turística. En Kitsler, R. (Autor), *La gran experiencia. La comuna de Otto Muehl en La Gomera* (pp 7-34). Castellón, España: Concreta.
- Kuni, V. (1999, 1 de enero). Georgina Starr. *Frieze* (44). Recuperado de <https://frieze.com/>
- Lagos, A. (2019, 3 de diciembre). James Turrell: pasajes de luz donde “te ves a ti mismo viendo”. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/>
- Lapidario, J. (2016, enero). Pintura, sangre, sexo y muerte: en las tripas del accionismo vienés. *Jot Down Contemporary Culture Mag*. Recuperado de <https://jotdown.es/>
- Latitudes. (2018 a). *COLAPSO. Joan Morey*. Barcelona España: Centro de Arte Contemporáneo de Barcelona - Fabra i Coats y Arte Sala Tecla.
- Latitudes. (2018 b). *COLAPSO. Máquina deseante, máquina de trabajo*. Barcelona, España. Ajuntament de Barcelona.
- Lévi-Strauss, C. (1988) *Tristes trópicos*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Ljungberg, C. (2014). Laurie Anderson’s versions of Massenet / Corneille, Melville’s *MobyDick*, and Döblin / Fassbinder. *Philology and Performing Arts: A Challenge* (pp. 257-269). Lovaina, Bélgica: UCL Presses Universitaires de Louvain.
- Loers, V. (2011). It’s All Rheydt. *Punto Muerto. Gregor Schneider* (pp.71-80). Madrid, España: CA2M. Centro de Arte Dos de Mayo. Comunidad de Madrid.
- Loock, U. (2011). Gregor Schneider: El espacio que hay detrás. *Punto Muerto. Gregor Schneider* (pp. 129-134). Madrid, España: CA2M. Centro de Arte Dos de Mayo. Comunidad de Madrid.
- MacCannel, D. (2007). *Lugares de encuentro vacíos*. Barcelona, España: Editorial Melusina.

- Mackert, G. (2016). Santiago Sierra. En Galería Labor (Ed.), *Santiago Sierra. Entrevistas* (pp 21-40). México D.F., México: Galería Labor.
- Maderuelo, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Madrid, España: Círculo de Bellas Artes.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Manen, M. (2012). *Salir de la exposición (Si es que alguna vez habíamos entrado)*. Bilbao, España: Consonni, productora de proyectos de arte.
- Marchán Fiz, S. (2001). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad <<postmoderna>>. Antología de escritos y manifiestos*. Madrid, España: Akal Ediciones.
- Martin, C. J. (2017). La luz de Robert Ryman. En una máxima mínima: Primera individual de Robert Ryman en México en el Museo Jumex. *Rotunda*. Recuperado de <http://www.rotundamagazine.comjumex>
- Martínez, R. (2003 a). Entrevista a Santiago Sierra. En Ministerio de Asuntos Exteriores (Ed.), *Santiago Sierra. Pabellón de España. 50a Bienal de Venecia* (pp.150-211). Barcelona, España: Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas.
- Martínez, R. (2003 b). La mercancía y la muerte. En Ministerio de Asuntos Exteriores (Ed.), *Santiago Sierra. Pabellón de España. 50a Bienal de Venecia* (pp. 14-25). Barcelona, España: Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas.
- McCall, A. (2003). "Line Describing a Cone" and Related Films. *October*, 103, 42-62. Recuperado de <http://jstor.org/>
- McLuhan, M. (1998). *La Galaxia Gutenberg*. Barcelona, España: Circulo de lectores.
- Medina, C. (2003). Aduana. En Ministerio de Asuntos Exteriores (Ed.), *Santiago Sierra. Pabellón de España. 50a Bienal de Venecia* (pp. 214-251). Barcelona, España: Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas.
- Mendoza Aguilar, J. (2016). Hilando al infinito. Videodanza y matemáticas. *Proceedings of the international screendance meeting*. Valencia, España: Editorial Universitat Politècnica de València, 111-122.
- Medonza Aguilar, J., Artime Pinilla, J. y Martín García, C. (2018). *Screendance Festivals*. Valencia, España: Editorial Universitat Politècnica de València, 253-272.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid, España: Ediciones Akal.

- MNCARS. (2018). *Segunda Vez que siempre es la primera*. Dora García. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Mondolfo, R. (1971). *El infinito en el pensamiento de la antigüedad clásica*. Buenos Aires, Argentina: EUDEBA Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Morey, J. (2010). *MISA NEGRA*. Vigo, España: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Turismo, Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Moriente, D. (2011). Claustrofilias. *Punto Muerto*. Gregor Schneider (pp. 159-166). Madrid, España: CA2M. Centro de Arte Dos de Mayo. Comunidad de Madrid.
- Muehl, O. (2008). El órgano de sangre: el aparato-M. En Soláns, P. (Autora), *Accionismo Vienés. Günter Brus, Otto Muehl, Hermans Nitsch, Rudolf schwarzkogler* (pp. 409-410). Barcelona, España: Junta de Andalucía.
- Murría, A. (2002). Construir con los Restos del Naufragio. En Gobierno de Canarias. (Ed.), *Restos Anónimos del Naufragio* (pp. 15-34). Madrid, España: Gobierno de Canarias.
- Nanclares, A. (2017). Almacenar, desplegar y destruir: Tres mil años de bibliotecas efímeras. En Massip, C. (Ed.), *Bibliotecas insólitas*, (pp. 72-95). Madrid: Arts Santa Mònica y La Casa Encendida.
- Nietzsche, F. (2001). *La Gaya Ciencia*. Buenos Aires, Argentina: Bureau Editor.
- Nitsch, H. (1993). Todos los cinco sentidos (El teatro del misterio orgiástico: un teatro de los sentidos). En Picazo, G. (Ed.), *Estudios sobre performance* (pp. 49-66). Sevilla, España: Consejería de Cultura y Medio Ambiente.
- NMAC (2005). James Turrell. Fundación NMAC. Recuperado de <https://fundacionnmac.org/>
- Noordzij, G. (2009). *El trazo. Teoría de la escritura*. Valencia, España: Campgràfic Editors.
- Ohlenschläger, K. (2011). Pedro Garhel: La duración del yo. En Septenio, Gobierno de Canarias y Cabildo de Gran Canaria (Ed.), *Pedro Garhel. Retrospectiva* (pp. 25-38). Las Palmas de Gran Canaria, España: Septenio, Gobierno de Canarias y Cabildo de Gran Canaria.
- Olveira, M. (2014). Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos. En Olveira, M., y Backström, F. (Ed.), *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*, (pp. 7-24). León, España: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León y This Side Up.

- Orozco Abarca, G. de J. (2016). Le tableau vivant: Una forma de trasvase entre pintura y cine. El caso de La Ronda de noche (1642) de Rembrandt van Rijn y La ronda de noche (2007) de Peter Greenaway. *Escena. Revista de las artes*. 75 (2), 1-20.
- P. B. (2019, 19 de agosto). Efecto Ganzfeld: ¿se puede «hackear» el cerebro para crear alucinaciones sin drogas?. *ABC*. Recuperado de <https://abc.es/>
- Parcerisas, P. (2008). Cuerpo y revolución. En Soláns, P. (Ed.), *Accionismo Vienés. Günter Brus, Otto Muehl, Hermans Nitsch, Rudolf schwarzkogler*, pp 6-19. Barcelona, España: Junta de Andalucía.
- Pardo, J. L. (2000). Bartleby o de la humanidad. En Pardo, J. L. (Ed.), *Preferiría no hacerlo* (pp. 137-192). Valencia, España: Pre-Textos.
- Peran, M. (2017). Repetir el porvenir. En Institut Valencià d'Art Modern. (Ed.), *Xavier Arenós. La presencia y la ausencia* (pp. 10-13). Valencia, España: Institut Valencià d'Art Modern.
- Perec, Geroges. (2004). *Especies de espacios*. Barcelona, España: Montesinos.
- Pérez, D. (2008). *Sin marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- Pérez, D. (2018). *Una poética del etcétera. Juan Hidalgo y la fractura documental*. Valencia, España: Fire Drill Ediciones.
- Pérez Galí, A. (2014). Aimar Pérez Galí. En Olveira, M., y Backström, F. (Ed.), *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*, (pp.173-188). León, España: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León y This Side UP.
- Pérez Galí, A. (2018). *Lo tocante*. Barcelona, España: Álbum.
- Pineda, V. (2014). Cuestionario. Bartolomé Ferrando. *Experimental. II. Creaciones*, (número especial), 117-118.
- Platón (Autor), Araujo, M. (Traductora). (1982). *Fedro, o de la belleza*. Buenos Aires, Argentina: Aguilar Argentina S.A. De Ediciones.
- Poe, E. A. (1988). *Narraciones extraordinarias*. Barcelona, España: Ediciones Orbis.
- Preciado, P. B. (2018). *Lorenza Böttner. Réquiem por la norma* (folleto). Barcelona, España: Ajuntament de Barcelona.
- Quintana Tejera, L. (2009). El pensamiento infinito en "El libro de arena". Jorge Luis Borges. *Escritos Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, (39-40), 133-143.

- Raquejo Grado, T. (2012). El espejo como no-lugar (1964-2010). *Quintana*, (11), 243-258.
- Rassel, L., y Viallespesa, M. (2017) Todas las variaciones son válidas, incluida esta, Conversación de Esther Ferrer. En Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.) *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta* (pp. 53-64). Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Ribal i Simó, P. (2008). Joseph Beuys: Un arte humano. En Instituto Valenciano de Arte Moderno (Ed.), *Joseph Beuys. Múltiples* (pp. 25-32). Valencia, España: Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Román Gil, D. (13 de diciembre de 2015). Entrevista a la artista Concha Jerez, Premio Nacional de Artes Plásticas 2015. *Mito Revista Cultural 46*. Recuperado de <http://revistamito.com/>
- Rossi, M. (2016). Mario Rossi, 2005. En Galería Labor (Ed.), *Santiago Sierra. Entrevistas* (pp. 77-89). México D.F., México: Galería Labor.
- Ruiz, R. (Director). (1979). *L'hypothèse du tableau volé* [cinta cinematográfica]. Francia: Institut National de l'Audiovisuel
- Ruiz Marull, D. (2019, 11 de diciembre). Los detalles perdidos de las esculturas del Partenón. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://lavanguardia.com/>
- Salas, H. (2017). Prólogo. En Jarman, D. (Autor), *Croma* (pp. 9-15). Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- Salgado, M. (2017). Una acción. Un cuadrado. Un piano. *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta* (pp. 153-168). Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- San Pedro, A. (2011). El cuerpo político. Constitución y sobreexposición. En Septenio, Gobierno de Canarias y Cabildo de Gran Canaria (Ed.), *Pedro Garhel. Retrospectiva* (pp. 109-118). Las Palmas de Gran Canaria, España: Septenio, Gobierno de Canarias y Cabildo de Gran Canaria.
- Serra, C. (2006, 22 de septiembre). Un pintor de brocha fina. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/>
- Sierra, S., España Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, & Biennale di Venezia. (2003). *Santiago Sierra. Pabellón de España. 50a Bienal de Venecia*, Barcelona, España: Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas.
- Smith, R. (1991, 11 de enero). Review/Art; Barbara Kruger's Large-Scale Self-Expression. *New York Times*. New York, EE.UU.: New York Times. Recuperado de <https://nytimes.com/>

- Soláns, P. (2000). *Accionismo vienés*. Madrid, España: Editorial Nerea.
- Sokol, B. (8 de junio de 2018). Robert Indiana, creador de LOVE, la obra que aplastó su vida. *Clarín*. Recuperado de <https://clarin.com/>
- Sologuren, C. (2016). Luz + Arte. Dan Flavin. *Carla Sologuren*. Recuperado de <https://carlasologuren.com/>
- Spector, N. (1995). *Felix Gonzalez-Torres*. Nueva York, EE.UU.: The Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Stachelhaus, H. (1990). *Joseph Beuys*. Barcelona, España: Parsifal Ediciones.
- Steiner, G. (1990). *Lecturas, obsesiones y otros ensayos*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Stephenson, S. (2014). LSD and the American Counterculture: Comrades in the Psychedelic Quest, *Burgmann Journal III*, 41-46.
- Sutton, S. (2007). Narrar la imagen. The Pillow Book. *Acta Poética*, 28 (1-2), 367-378.
- TEA (2012, 30 de noviembre). Inauguración de la exposición "Piel de gallina. Regina José Galindo". TEA. Santa Cruz de Tenerife, España. Recuperado de <https://teatenerife.es/>
- Terrasa, J. (2005). Clepsidras y poesía. Reflexiones en torno a una instalación de Jaume Plensa. En *Jaume Plensa* (pp. 36-53). Málaga, España: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.
- Tomás, F. (2005). *Escrito, pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*. Boadilla del Monte, España: A. Machado Libros.
- Torres, D. G. (2004). De la importancia de hacer nada. En Museo de Bellas Artes / Ayuntamiento de Santander (Ed.), *IGNASI ABALLÍ. Nada-para-ver* (pp. 6-15). Santander, España: Museo de Bellas Artes / Ayuntamiento de Santander.
- Valcárcel Medina, I. (2002). *3 ó 4 conferencias*. León, España: Universidad de León.
- Valéry, P. (1960). L'Idée fixe ou Deux hommes à la mer. *OEuvres, vol. 2*. París, Francia: Bibliothèque de la Pléiade.
- Vila-Matas, E. (2000). *Bartleby y compañía*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Vilar García, S. (2008). *Històries de Paraula Plàstica. Contar Històries Mitjançant La Imatge i El Text En El Discurs Artístic Contemporani* (tesis doctoral). Universitat Politècnica de València, Valencia, España.

- Vindel, J. (2015). *Transparente opacidad. Arte conceptual en los límites del lenguaje y la política*. Madrid, España: Brumaria.
- Vozmediano, E. (2004, 9 de septiembre). *Art & Language*. En el seno de la contradicción. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/>
- Weiner, L. (2010). *Mi Libro Es Su Libro: Selección De Textos Y Obras Traducidas*. Ciudad de México, México: Alias.
- Wilke, T. (2013). Da-da: "Articulatory Gestures" and the Emergence of Sound Poetry. *MLN*, 128 (3), 639-668.
- Wittgenstein, L. (1973). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Wittgenstein, L. (1988). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona, España: Grupo Editorial Grijalbo.
- Zafra Alcaraz, R. (2003). Procesos creativos en la poesía experimental. En Mañero Gutiérrez, A., y Arañó Gisbert, J. C. (Coordinadores), *La investigación en las artes plásticas y visuales* (pp. 397-403). Sevilla, España: Universidad de Sevilla.
- Watney, S. (1994). In Purgatory: The Work of Felix Gonzalez-Torres. *Parkett*, (39), 43.

<https://abc.es/>

<https://accademiaspagna.org/>

<https://adadhannah.com/>

<https://adelabdessemed.com/>

<https://afasiaarchzine.com/>

<http://aftersherrievine.com/>

<http://afterwalkerevans.com/>

<https://aldochaparro.com/>

<https://alfredojaar.net/>

<https://alminerech.com/>

<http://anLauraalaez.com/wordpress/>

<https://andreasgursky.com/>

<https://andressenra.com/>

<http://angelsbarcelona.com/>

<http://anishkapoor.com/>

<https://arch2o.com/>

<http://archivoartea.uclm.es/>

<http://arcvalencia.com/>

<https://artssantamonica.gencat.cat/>

<https://artecontexto.com/>

<http://artepoliticateresamargolles.blogspot.com/>

<https://artishockrevista.com/>

<https://bbc.com/>

<http://bferrando.com/>

<https://boijmans.nl/>

<http://cabellocarceller.info/>

<https://centrobotin.org/>

<https://centrepompidou.fr/>

<http://cgac.xunta.gal/>

<https://clarin.com/>

<http://claudiapages.com/>

<https://coleccion.caixaforum.com/>

<http://collection.imamuseum.org/>

<http://conchajerez.net/>

<http://conferenciaperformativa.org/>

<http://cristinaiglesias.com/es/>

<https://cuerpoacuerpocanarias.com/>

<https://culturacientifica.com/>

<https://dailymotion.com/>

<http://dailyservices.net/>

<https://davidzvirner.com/>

<https://dezeen.com/>

<https://dle.rae.es/>

<https://doppiozero.com/>

<http://doragarcia.org/>

<https://drjonesmusic.files.wordpress.com/>

<https://dw.com/es/>

<https://eacnur.org/>

<https://edition.cnn.com/>

<https://edruscha.com/>

<https://elcultural.com/>

<https://elpais.com/>

<http://erikabalsom.com/>

<https://europapress.es/>

<http://ewanclayton.co.uk/>

<https://exit-express.com/>

<https://facebook.com/>

<https://felixgonzalez-torresfoundation.org/>

<https://femen.org/>

<http://filmslie.com/>

<https://flickr.com/>

<https://frieze.com/>

<https://fundaciongoyaenaragon.es/>

<https://fundacionjumex.org/>

<https://fundacionnmac.org/>

<https://gardnermuseum.org/>

<http://georginastarr.com/>

<http://gerardortin.com/>

<https://goldiechiari.wordpress.com/>

<http://goricoll.it/>

<http://gretaalfaro.com/>

<https://guggenheim-bilbao.eus/>

<https://hirshhorn.si.edu/>

<http://ignasiaballi.net/>

<https://inmafemenia.com/>

<https://instagram.com/>

<https://issuu.com/>

<https://ivorypress.com/>

<http://jamesturrell.com/>

<https://jaumeplensa.com/>

<http://javiercodesal.es/>

<https://jeffreshawcompendium.com/>

<https://jeppehein.net/>

<http://jeromebel.fr/>

<http://joaquinartime.com/>

<http://johncourtnow.com/>

<https://joycefoundation.ch/>

<https://jralonso.es/>

<http://jstor.org/>

<http://juliamariscal.com/>

<http://kenlumart.com/>

<https://lacapella.barcelona/>

<http://laregenta.org/>

<https://laribot.com/>

<https://laurieanderson.com/>

<https://lavac.es/lavac/>

<https://lavanguardia.com/>

<https://lasexta.com/>

<https://life.com/>

<https://loop-barcelona.com/>

<http://m-arteyculturavisual.com/>

<https://macba.cat/es/>

<https://malba.org.ar/>

<http://martincreed.com/>

<https://metmuseum.org/>

<https://mobbaa.com/>

<https://moma.org/>

<https://mumok.at/>

<https://mutualart.com/>

<https://muralarts.org/>

<https://museodelprado.es/>

<https://museoreinasofia.es/>

<https://museosdetenerife.org/>

<https://museothyssen.org/>

<https://museumofnonvisibleart.com/>

<https://mymodernmet.com/>

<https://nelson-atkins.org/>

<https://nytimes.com/>

<http://neon-purpura.blogspot.com/>

<https://ojs.unica.it/>

<http://orlan.eu/>

<http://pablohelguera.net/>

<https://palazzostrozzi.org/>

<https://parisphoto.com/>

<https://pilvitakala.com/>

<https://pinterest.es/>

<http://pistoletto.it/>

<http://realidadesinexistentes.com/>

<http://reginajosegalindo.com/>

<https://replica21.com/>

<http://revistamito.com/>
<https://riha-journal.org/>
<http://robertindiana.com/>
<http://rodriguez-mendez.com/>
<http://rosanaantoli.com/>
<https://rtve.es/>
<https://salimuller.com/>
<http://samdurant.net/>
<http://santiago-sierra.com/>
<https://serpentinegalleries.org/>
<https://sfmoma.org/>
<https://simonleegallery.com/>
<https://slash-paris.com/>
<http://solarizacion.org/>
<http://stefanbruggemann.com/>
<https://tabakalera.eus/>
<https://tate.org.uk/>
<http://timetchells.com/>
<http://theblinkproject.net/>
<http://thomashirschhorn.com/>
<http://universes-in-universe.de/>
<http://veintitresmillonesdehistorias.org/>
<https://victoria-miro.com/>
<https://vimeo.com/>

<https://whitney.org/>

<https://youtube.com/>

<http://yvesklein.com/>

<http://zhanghuan.com/>



ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1__ John Baldessari, *Cremation Project*, 1970. Fuente: <https://tumblr.austinkleon.com/post/124873193906> (consultado el 7 de enero de 2020).

Fig. 2__ John Baldessari, *I Will Not Make Any More Boring Art*, vídeo, 1971. Captura del video colgado en Vimeo. Fuente: <https://vimeo.com/25452374> (consultado el 7 de enero de 2020).

Fig. 3__ John Baldessari, *I Will Not Make Any More Boring Art*, litografía, 1971. Fuente: <https://moma.org/collection/works/59546> (consultado el 7 de enero de 2020).

Fig. 4__ Mel Bochner, *Notecard (No thought exists...)*, 1969. Fuente: <https://inmat.wordpress.com/2011/04/01/notecard-no-thought-exists-mel-bochner-1969/> (consultado el 8 de enero de 2020).

Fig. 5__ Mel Bochner, *Blah, Blah, Blah*, 2010. Fuente: <https://simonleegallery.com/artists/mel-bochner/> (consultado el 8 de enero de 2020).

Fig. 6a, 6b y 6c__ Shirin Neshat, *Women of Allah*, 1994. Fuente Fig. 6a: <https://mutualart.com/Artwork/REBELLIOUS-SILENCE--FROM-WOMEN-OF-ALLAH-/FAA2AE78CDE5DD4Df> (consultado el 10 de enero de 2020). Fuente Fig. 6b y 6c: https://www.replica21.com/archivo/articulos/g_h/671_galindo_neshat.html (consultado el 10 de enero de 2020).

Fig. 7a y 7b__ Adel Abdessemed, *Alson Sprach Allah*, 2008. Fuente: <https://adelabdessemed.com/selected-works/also-sprach-allah/> (consultado el 12 de enero de 2020).

Fig. 8a, 8b y 8c__ Grafitis de Mayo del 68, París. Fuente Fig. 8a: <https://latrincheraobrero.wordpress.com/2008/11/20/1968-las-paredes-hablan/> (consultado el 3 de marzo de 2021). Fuente Fig. 8b: https://es.wikipedia.org/wiki/Mayo_de_1968_en_Francia (consultado el 3 de marzo de 2021). Fuente Fig. 8c: <https://dialogopolitico.org/debates/1968-el-mayo-frances-y-su-legado/> (consultado el 3 de marzo de 2021).

Fig. 9__ Jean-Michel Basquiat, *Untitled*, 1983. Fuente: <https://moma.org/collection/works/63997> (consultado el 10 de marzo de 2020).

Fig. 10__ Stefan Brüggemann. *To Be Political It Has to Look Nice*, CGAC, Santiago de Compostela, 2016. Fuente: http://cgac.xunta.gal/ES/exposicion-detalle/65/stefan_bruggemann_to_be_political_it_has_to_look_nice#ad-image-0 (consultado el 11 de marzo de 2020).

Fig. 11a y 11b__ Stefan Brüggemann, *Headlines and Last Lines in the Movies (Guernica)*, 2019. Fuente: https://centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-cf747d18ad23a8d56fadbf59cbe4cd26¶m.idSource=FR_E-cf747d18ad23a8d56fadbf59cbe4cd26 (consultado el 2 de enero de 2020).

Fig. 12__ Cy Twombly, *Untitled*, 1954. Fuente: <https://moma.org/collection/works/205275> (consultado el 4 de enero de 2020).

Fig. 13__ Cy Twombly, *Untitled*, 1970. Fuente: <https://moma.org/collection/works/80088> (consultado el 4 de enero de 2020).

Fig. 14__ Mark Tobey, *Untitled*, 1949. Fuente: <https://whitney.org/collection/works/2863> (consultado el 4 de enero de 2020).

Fig. 15a y 15b__ Concha Jerez, *Naufragando en espacios del Entre*, 2002. Planta baja y primera planta. Fuente: <http://conchajerez.net/installations-1976-1990/installations/installations-intermedia-2001-2010/restos-anonimos-del-naufragio-1999-2002/> (consultado el 9 de diciembre de 2020)

Fig. 16__ Julie Mehretu, *Empirical Construction, Istanbul*, 2004. Fuente: <https://moma.org/collection/works/91778> (consultado el 6 de enero de 2020).

Fig. 17a, 17b y 17c__ Alfredo Jaar, *Lament of the Images*, 2002. Textos retroiluminados. Fuente: <http://universes-in-universe.de/car/documenta/11/frid/s-jaar-2.htm> (consultado el 4 de marzo de 2020).

Fig. 18__ Alfredo Jaar, *Lament of the Images*, 2002. Pantalla en blanco. Fuente: <http://artasiapacific.com/Magazine/98/HowToSeeAndWhy> (consultado el 4 de marzo de 2020).

Fig. 19__ Sophie Calle, *Les aveugles*, 1986. Fuente: http://arndtfineart.com/website/artist_937_image (consultado el 14 de marzo de 2020).

Fig. 21__ Sophie Calle, *La Dernière Image*, 2010. Fuente: <https://slash-paris.com/critiques/sophie-calle-a-la-galerie-emmanuel-perrotin> (consultado el 14 de marzo de 2020).

Fig. 22__ Sophie Calle, *L'homme au carnet*, múltiple editado en 1989 con 200 ejemplares. Fuente: <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2019/05/sophie-calle-lhomme-au-carnet.html> (consultado el 14 de marzo de 2020).

Fig. 23__ Sophie Calle, *Last Seen...*, 1991. Fuente: <https://gardnermuseum.org/experience/contemporary-art/artists/calle-sophie> (consultado el 23 de diciembre de 2020).

Fig. 24__ Richard Estes, *Welcome to 42nd Street (Victory Theater)*, 1968. Fuente: <https://flickr.com/photos/lurie/34648031222> (consultado el 20 de enero de 2020).

Fig. 25__ Richard Estes, *Telephone Booths*, 1967. Fuente: <https://museothyssen.org/en/collection/artists/estes-richard/telephone-booths> (consultado el 20 de enero de 2020).

Fig. 26__ Ed Ruscha, *Hollywood Study #6*, 1968. Fuente: <https://edruscha.com/featured-works/> (consultado el 26 de diciembre de 2020).

Fig. 27__ Ed Ruscha, *One Night Stand Forever*, 1982. Fuente: <https://edruscha.com/featured-works/> (consultado el 26 de diciembre de 2020).

Fig. 28__ On Kawara, *Today Series*, 1966-1995. Fuente: <https://zoomoncontemporaryart.com/2018/06/22/today-series-on-kawara-1966-2014/> (consultado el 27 de diciembre de 2020).

Fig. 29a, 29b, 29c__ Javier Codesal, *El ogro*, 2019. Fuente: <http://javiercodesal.es/trabajos/el-ogro/> (consultado el 20 de febrero de 2020).

Fig. 30 y 31__ Laura González, *Nemuriguse #8 y #9*, 2014. Fuente: https://scanarteblog.wordpress.com/2015/03/07/laura_gonzalez_cabrera/ (consultado el 18 de enero de 2020).

Fig. 32__ Bruce Nauman, *One Hundred Live and Die*, 1984. Fuente: https://moma.org/calendar/exhibitions/3852/installation_images/41089 (consultado el 21 de enero de 2020).

Fig. 33__ Robert Indiana, *LOVE*, desde 1966. Imagen de las calles de Tokio, 2013. Fuente: <https://mymodernmet.com/es/love-escultura-robert-indiana/> (consultado el 6 de enero de 2020).

Fig. 34__ Jaume Plensa, *Self Portrait as O. W.*, 2005. <https://phillips.com/detail/jaume-plensa/UK010711/140> (consultado el 10 de diciembre de 2020).

Fig. 35__ Jaume Plensa, *Song of Songs*, 2005. Fuente: <https://jaumeplensa.com/exhibitions-and-projects/exhibitions/jaume-plensa-cac> (consultado el 30 de diciembre de 2020).

Fig. 36a y 36b__ Timm Etchells, *Red Sky at Night*, 2010. Distintos montajes. <https://timetchells.com/various/red-sky-at-night-tim-etchells-installation-2010-image-courtesy-of-the-artist-001-72dpi/> (consultado el 23 de noviembre de 2019).

Fig. 37a y 37b__ *196 títulos*, 2013, Biblioteca Municipal de La Laguna, Tenerife. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 38a y 38b__ *Ábreme las puertas*, 2015, hall de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universitat Politècnica de Valencia. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 39a y 39b__ *A la altura de las circunstancias*, 2014, Espacio OTR, Madrid. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 40a, 40b y 40c__ *Subrayar sin texto*, 2016. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

- Fig. 41a, 41b y 41c**__ *Bienvenido al reino*, 2016. Fuente: Archivo Joaquín Artime.
- Fig. 42**__ *No tanta luz*, 2016. Fuente: Archivo Joaquín Artime.
- Fig. 43a, 43b y 43c**__ *Cubrir*, 2016. Fuente: Archivo Joaquín Artime.
- Fig. 44a y 44b**__ *Entre líneas*, 2016. Fuente: Archivo Joaquín Artime.
- Fig. 45a, 45b y 45c**__ *Un apoyo*, 2016. Fuente: Archivo Joaquín Artime.
- Fig. 46a, 46b, 46c y 46d**__ *El límite soy yo*, vídeo, 2013. Fuente: Archivo Joaquín Artime.
- Fig. 47a y 47b**__ *El límite soy yo*, instalación, 2016. Fuente: Archivo Joaquín Artime.
- Fig. 48a, 48b, 48c y 48d**__ *Eco en 5 actos*, instalación, 2016. Fuente: Archivo Joaquín Artime.
- Fig. 49**__ *No me olvides*, 2013. Fuente: Archivo Joaquín Artime.
- Fig. 50**__ *No me olvides*, 2016. Fuente: Archivo Joaquín Artime.
- Fig. 51a, 51b y 51c**__ *Io non parlo italiano*, 2016. Fuente: Archivo Joaquín Artime.
- Fig. 52a, 52b, 52c y 52d**__ *La cartografía del rastro*, 2013. Fuente: Archivo Joaquín Artime.
- Fig. 53a y 53b**__ *Perpetuum mobile*, 2016. Fuente: Archivo Joaquín Artime.
- Fig. 54**__ Mario Merz, *Fibonacci Napoli (Fabbrica a San Giovanni a Teduccio)*, 1971. Fuente: <https://museoreinasofia.es/coleccion/obra/fibonacci-napoli-fabbricca-san-giovanni-teduccio-fibonacci-napoles-fabrica-san> (consultado el 5 de febrero de 2020).
- Fig. 55**__ Mario Merz, *La goccia d'acqua*, 1987. Fuente: <https://lorenzotaccioli.it/igloos-di-mario-merz-allhangar-bicocca-di-milano/> (consultado el 5 de febrero de 2020).
- Fig. 56**__ Mario Merz, *Senza titolo (Triplo igloo)*, 1984. Fuente: <https://artsandculture.google.com/asset/senza-titolo-triplo-igloo/> (consultado el 5 de febrero de 2020).
- Fig. 57**__ Mario Merz, *Senza titolo (doppio Igloo di Porto)*, 1994. Fuente: <https://lorenzotaccioli.it/igloos-di-mario-merz-allhangar-bicocca-di-milano/> (consultado el 5 de febrero de 2020).
- Fig. 58**__ Esther Ferrer, *El mar de números primos*, 2019. Fuente: <https://tabakalera.eus/es/esther-ferrer-expo> (consultado el 7 de febrero de 2020).

Fig. 59__ Jon Court, *V*, 2014. Fuente: <https://lapintaiteilijaseura.fi/artists/john-court/> (consultado el 8 de febrero de 2020).

Fig. 60a y 60b__ John Court, *Untitled*, 2016. Fuente: <http://johncourtnow.com/2017-2013.html> (consultado el 8 de febrero de 2020).

Fig. 61__ Timm Ulrichs, *Unendlich: Beschreibung des Himmels, Kondensstreifenaktion*, 1986. Fuente: <https://wartsy.net/artwork/timm-ulrichs-unendlich-beschreibung-des-himmels-kondensstreifenaktion-infinite-description-of-heaven-action-with-condensation-trail> (consultado el 10 de febrero de 2020).

Fig. 62a, 62b y 62c__ Darren Aronofsky, *Mother!*, 2017. Cartel y escenas. Fuente Fig. 62a: <http://contrapicado.net/2017/10/mother-darren-aronofsky-2017/> (consultado el 14 de febrero de 2020). Fuente Fig. 62b y 62c: Franklin, S., Handel, A. (productores) y Aronofsky, D. (productor y director). (2017). *Mother!* Estados Unidos: Protozoa Pictures.

Fig. 63a y 63b__ Doug Aitken, *Song 1*, 2012. En la fachada del Hirshhorn Museum Washington en 2012 y en la instalación diseñada para el MOCA-Geffen en 2016. Fuente Fig. 63a: <https://domusweb.it/en/art/2012/05/07/doug-aitken-song-1.html> (consultado el 28 de febrero de 2020). Fuente Fig. 63b: https://asexta.com/tribus-ocultas/artes/videoarte-desolador-doug-aitken_20170127588b47eb0cf2d32115fb3362.html (consultado el 28 de febrero de 2020).

Fig. 64__ Inma Femenía, *Mehr Licht!*, 2018-2020, reflejado en *Black Mirror*, 2014-2020. Fuente: <https://inmafemenia.com/works/mehr-licht-2018-2020> (consultado el 28 de febrero de 2020).

Fig. 65__ Robert Morris, *Untitled (Philadelphia Labyrinth)*, 1974. Fuente: <https://pinterest.es/atorner/laberints/> (consultado el 25 de febrero de 2020).

Fig. 66__ Robert Morris, *Fattoria di Celle* cerca de Pistoia, 1982. Fuente: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/69113/64271> (consultado el 25 de febrero de 2020).

Fig. 67a y 67b__ Robert Morris, *Glass Labyrinth*, 2013. Fuente: <https://archdaily.com/513363/glass-walled-labyrinth-robert-morris> (consultado el 26 de febrero de 2020).

Fig. 68a, 68b, 68c y 68d__ Claudio Parmiggiani, *Labirinto di vetri rotti*, 1970. Fuente: <http://glassart.altervista.org/claudio-parmiggiani-labirinto-vetro/> (consultado el 24 de febrero de 2020).

Fig. 69a y 69b__ Jannis Kounellis, *Atto Unico*, 2002. Fuente: <http://labirinti.altervista.org/jannis-kounellis-labirinto-atto-unico/> (consultado el 1 de marzo de 2020).

Fig. 70__ Michelangelo Pistoletto, en *Labirinto, Le Trombe del giudizio*, 1969. Fuente: <https://no-miedo.blogspot.com/2011/09/arte-povera-la-pazzia.html?m=1> (consultado el 2 de marzo de 2020).

Fig. 71a y 71b__ Michelangelo Pistoletto, *Mirror of Judgement*, 2012. Fuente: <https://serpentinegalleries.org/whats-on/michelangelo-pistoletto-mirror-judgement/> (consultado el 2 de marzo de 2020).

Fig. 72__ Gregor Schneider, *Haus u r*, distintas fotografías tomadas en torno a 1988. Fuente: CA2M. Centro de Arte Dos de Mayo; y Comunidad de Madrid (Ed.) (2011). *Punto Muerto. Gregor Schneider* (p. 187, 188 y 193), . Madrid, España: CA2M. Centro de Arte Dos de Mayo. Comunidad de Madrid.

Fig. 73a, 73b, 73c y 73d__ Sam Durant, *Labyrinth*, 2015. Fuente: <http://samdurant.net/index.php/project/labyrinth/> (consultado el 28 de febrero de 2020).

Fig. 74__ Inma Femenía, *Transversal*, 2020. Fuente: <https://inmafemenia.com/works/transversal-2020> (consultado el 28 de febrero de 2020).

Fig. 75a y 75b__ Brut Deluxe, *Y?zhòu*, 2016. Fuente: <https://lightecture.com/proyecto/brut-deluxe-disena-un-envolvente-laberinto-de-luz-dinamica/> (consultado el 28 de febrero de 2020).

Fig. 76__ John Miller, laberinto de espejos en Miami's Institute of Contemporary Art, 2016. Fuente: <https://dezeen.com/2016/03/24/labyrinthine-installation-mirrored-maze-john-miller-institute-contemporary-art-miami-florida-usa/> (consultado el 6 de marzo de 2020).

Fig. 77__ Jeppe Hein, *Follow Me*, 2009. Fuente: https://jeppehein.net/project_id.php?path=publics&id=158 (consultado el 8 de marzo de 2020).

Fig. 78a, 78b y 78c__ Ken Lum, *Mirror Maze with 12 Signs of Depression*, 2002. Fuente: <http://kenlumart.com/mirror-maze-with-12-signs-of-depression/> (consultado el 9 de marzo de 2020).

Fig. 79a y 79b__ Matt Mullican, *Untitled (Learning from That Person's Work: Room 1)*, 2005. Fuente: <https://moma.org/collection/works/179703> (consultado el 15 de marzo de 2020).

Fig. 80__ Cristina Iglesias, *Suspended Corridor I y II*, 2006. Fuente: <https://cristinaiglesias.com/es/obras/corredor-suspendido-i-y-ii/> (consultado el 16 de marzo de 2020).

Fig. 81a y 81b__ Cristina Iglesias, *La Jalousie*, 2012. Fuente: <https://ivorypress.com/es/publication/cristina-iglesias-la-jalousie/> (consultado el 16 de marzo de 2020).

Fig. 82__ Cristina Iglesias, *Historia Natural y Moral de las Indias (Santa Fe I y II)*, 2006. Fuente: <https://cristinaiglesias.com/works/historia-natural-y-moral-de-las-indias-santa-fe-i-and-ii/> (consultado el 16 de marzo de 2020).

Fig. 83a, 83b y 83c__ Cristina Iglesias, *Estancias Sumergida*, 2010. Fuente: <https://cristinaiglesias.com/es/obras/estancias-sumergidas/> (consultado el 16 de marzo de 2020).

Fig. 84__ Michelangelo Pistoletto, *Man with Yellow Pants*, 1962-1964. Fuente: <http://pistoletto.it/eng/crono04.htm> (consultado el 19 de febrero de 2020).

Fig. 85__ Michelangelo Pistoletto, *Green Curtain*, 1962-1965. Fuente: <http://pistoletto.it/eng/crono04.htm> (consultado el 19 de febrero de 2020).

Fig. 86__ Michelangelo Pistoletto, *Mirror Paintings* en la exposición *Michelangelo Pistoletto. A Reflected World*, en el Walker Art Center, Minneapolis (EE.UU.), 1966. Fuente: <http://pistoletto.it/eng/crono04.htm> (consultado el 19 de febrero de 2020).

Fig. 87__ Michelangelo Pistoletto, *Art Takes On Religion*, 1977. Fuente: http://pistoletto.it/eng/gallerie/divmol_aar02.htm (consultado el 19 de febrero de 2020).

Fig. 88__ Michelangelo Pistoletto, *Division and Multiplication of the Mirror*, 1975-1978. Fuente: http://pistoletto.it/eng/gallerie/divmol_aar10.htm (consultado el 19 de febrero de 2020).

Fig. 89__ Michelangelo Pistoletto, *Metrocubo d'infinito*, 1966. Fuente: <https://centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/S01OBSC> (consultado el 20 de marzo de 2020).

Fig. 90a, 90b y 90c__ Michelangelo Pistoletto, *Metrocubo d'Infinito in un Cubo Specchiante*, 2007. Fuente: <https://palazzostrozzi.org/en/archivio/exhibitions/michelangelo-pistoletto/> (consultado el 20 de marzo de 2020).

Fig. 91a, 91b, 91c y 91d__ Michelangelo Pistoletto, *Distruzione di un Metrocubo d'infinito*, 2013. Fuente: <https://vimeo.com/96206825> (consultado el 20 de febrero de 2020).

Fig. 92__ Michelangelo Pistoletto, *Twenty-two less two*, 2009. Fuente: http://pistoletto.it/eng/gallerie/divmol_aar20.htm (consultado el 20 de marzo de 2020).

Fig. 93__ Art & Language, *Mirror Piece*, 1965. Fuente: https://cat.elpais.com/cat/2017/10/13/cultura/1507895796_036791.html (consultado el 10 de marzo de 2020).

Fig. 94__ Ignasi Aballí, *Mirror-Mistake (definición)*, 2011. Fuente: <http://ignasiaballi.net/index.php?/projects/mirror-mistake/> (consultado el 10 de marzo de 2020).

Fig. 95__ Sali Muller, *Au bon vieux temps*, 2019. Fuente: <https://salimuller.com/au-bon-vieux-temps> (consultado el 11 de marzo de 2020).

Fig. 96__ Michelangelo Pistoletto, *The Form of the Mirror* de la serie *Division and Multiplication of the Mirror*, 1975-1978. Fuente: <http://pistoletto.it/eng/crono13.htm#> (consultado el 19 de febrero de 2020).

Fig. 97__ Sali Muller, serie *Pro & Kontra*, 2018. Fuente: <https://salimuller.com/pro-kontra> (consultado el 11 de marzo de 2020).

Fig. 98a, 98b y 98c__ Sali Muller, serie *Verschiebung der Wirklichkeit*, 2017. Fuente: <https://salimuller.com/verschiebung-der-wirklichkeit> (consultado el 11 de marzo de 2020).

Fig. 99__ Stefan Brüggemann, *Trash Mirror Boxes*, 2016. Fuente: <https://exit-express.com/trash-mirror-boxes/> (consultado el 21 de marzo de 2020).

Fig. 100__ Aldo Chaparro, *I'll be your mirror*, 2008. Fuente: <https://aldochaparro.com/early-works/text/> (consultado el 21 de marzo de 2020).

Fig. 101__ Doug Aitken, *NOW (Blue mirror)*, 2014. Fuente: https://victoria-miro.com/exhibitions/476/works/image_custom1896/ (consultado el 21 de marzo de 2020).

Fig. 102__ Anish Kapoor, *Cloud Gate*, 2006. Fuente: <https://edition.cnn.com/style/article/anish-kapoor-nra-scli-intl/index.html> (consultado el 23 de marzo de 2020).

Fig. 103__ Dan Graham, *Present Continuous Past(s)*, 1974. Fuente: <https://proyectoidis.org/dan-graham/> (consultado el 23 de marzo de 2020).

Fig. 104__ Dan Graham, *Public Space / Two Audiences*, 1976. Fuente: <https://proyectoidis.org/dan-graham/> (consultado el 23 de marzo de 2020).

Fig. 105__ Iván Navarro, *Death Row*, 2006-2009. Fuente: <http://abstractioninaction.com/artists/ivan-navarro/#> (consultado el 24 de marzo de 2020).

Fig. 106__ Iván Navarro, *Odio*, 2019. Fuente: <https://artishockrevista.com/2020/02/06/ivan-navarro-entrevista/> (consultado el 24 de marzo de 2020).

Fig. 107__ Alfredo Jaar, *Infinite Cell*, 2004. Fuente: <https://alfredojaar.net/projects/2019/the-gramsci-trigology/infinite-cell/> (consultado el 24 de marzo de 2020).

Fig. 108__ Yayoi Kusama, *Infinity Mirror Room – Phalli's Field*, 1965. Fuente: <https://boijmans.nl/en/exhibitions/mirror-room-yayoi-kusama-infinity-mirror-room-phalli-s-field> (consultado el 15 de marzo de 2020).

Fig. 109__ Yayoi Kusama, *Infinity Mirrored Room – All the Eternal Love I Have for the Pumpkins*, 1991-2016. Fuente: <https://hirshhorn.si.edu/kusama/infinity-rooms/#aftermath> (consultado el 15 de marzo de 2020).

Fig. 110__ Yayoi Kusama, *Infinity Mirrored Room – The Souls of Millions of Light Years Away*, 2013. Fuente: <https://hirshhorn.si.edu/kusama/infinity-rooms/#aftermath> (consultado el 15 de marzo de 2020).

Fig. 111a, 111b, 111c y 111d__ Laurie Anderson, *O superman*, 1981. EP y momentos del videoclip. Fuente Fig. 111a: <https://www.discogs.com/es/Laurie-Anderson-O-Superman/release/880009> (consultado el 15 de marzo de 2020). Fuente Fig. 111b, 111c y 111d: <https://youtube.com/watch?v=Vkfpi2H8tOE> (consultado el 15 de marzo de 2020).

Fig. 112a, 112b y 112c__ Neón-Púrpura, *Desea*, 2013. Cartel, acción en la calle y bobinas con deseos. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 113a, 113b, 113c y 113d__ MoBBAA, *El patio de los deseos*, 2013. Fuente: <https://mobbaa.com/2013/06/24/el-patio-de-los-deseos/> (consultado el 16 de marzo de 2020).

Fig. 114__ Claudia Pagès, *Talk Trouble*, 2018. Fuente: <http://claudiapages.com/?talktrouble> (consultado el 17 de marzo de 2020).

Fig. 115a, 115b y 115c__ Claudia Pagès, *Bromas internas, Romance & Contagius*, 2017. Instalación y vídeo. Fuente Fig. 115a: <http://claudiapages.com/?talktrouble> (consultado el 17 de marzo de 2020). Fuente Fig. 115b y 115c: <https://vimeo.com/256204172> (consultado el 17 de marzo de 2020).

Fig. 116__ Claudia Pagès, *Emissions, Fools & Bonding*, 2017. Fuente: <https://lacapella.barcelona/es/talk-trouble> (consultado el 17 de marzo de 2020).

Fig. 117__ Aleksei Kruchenykh, *Dyr bul shchyl*, 1913. Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Dyr_bul_shchyl (consultado el 27 de marzo de 2020).

Fig. 118__ Hugo Ball, *Gadji beri bimba*, 1916. Fuente: <https://dieterohler.wordpress.com/2019/04/19/gadji-beri-bimba/> (consultado el 27 de marzo de 2020).

Fig. 119__ Kurt Schwitters interpretando la *Ursonate* en Londres en 1944. Fuente: <http://proyectoidis.org/schwitters/> (consultado el 28 de marzo de 2020).

Fig. 120__ Raoul Hausmann, *Fmsbw*, 1918. Fuente: http://a406.idata.over-blog.com/500x337/3/56/85/79/2011/avril/hausmann_fmsbw.jpg (consultado el 28 de marzo de 2020).

Fig. 121a y 121b__ Cathy Berberian, *Stripsody*, 1966. Vídeo y partitura. Fuente Fig. 121a: https://youtube.com/watch?v=0dNLAhL46xM&list=RD0dNLAhL46xM&start_radio=1&t=4 (consultado el 21 de marzo de 2020). Fuente Fig. 121b: <https://cathy-berberian-stripsody-score-pdf-download.peatix.com/> (consultado el 28 de marzo de 2020).

Fig. 122__ Bartolomé Ferrando, *Línea sonora*, 2011. Fuente: <http://bienalexpoesia.blogspot.com/2014/10/barakaldo-exposicion-de-bartolome.html> (consultado el 29 de marzo de 2020).

Fig. 123a, 123b, 123c y 123d__ MoBBAA, *The Doors of Infinite*, 2012. Fuente: <https://vimeo.com/57465057> (consultado el 25 de marzo de 2020).

Fig. 124__ Laberinto de espejos, Museo de la Ciencia y el Cosmos, San Cristóbal de La Laguna (Tenerife). Fuente: <https://museosdetenerife.org/mcc-museo-de-la-ciencia-y-el-cosmos/evento/3466> (consultado el 27 de marzo de 2020).

Fig. 125__ Gama de colores seleccionados. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 126__ Plano del laberinto y distribución de colores.

Fig. 127a, 127b y 127c__ Imágenes de los talleres. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 128a, 128b, 128c y 128d__ MoBBAA, *Enigma*, 2017. Fuente: <https://vimeo.com/251561981> (consultado el 21 de marzo de 2020).

Fig. 129__ *Per speculum in aenigmate*, 2017. Detalle de los espejos. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 130__ *Per speculum in aenigmate*, 2017. Entrada. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 131a, 131b, 131c, 131d, 131e y 131f__ *Per speculum in aenigmate*, 2017. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 132a, 132b, 132c, 132d y 132e__ *Per speculum in aenigmate*, 2017. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 133a y 133b__ Moneiba Lemes, *La fiesta es para todos*, 2015, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria. Fuente: <http://moneibalemes.net/index.php?ongoing/2015/> (consultado el 1 de octubre de 2020).

Fig. 134__ *Partenón*, 447-432 a. C., en la actualidad, Acrópolis de Atenas. Fuente: <https://babelviajes.com.ar/excursion/partenon> (consultado el 3 de octubre de 2020).

Fig. 135a y 135b__ Fidas, friso del *Partenón*, 447-432 a. C., en el British Museum, Londres. Fuente Fig. 135a: <https://eliberico.com/brexit-british-museum-partenon/> (consultado el 4 de octubre de 2020). Fuente Fig. 135b: <https://digitalsevilla.com/2019/05/22/grecia-exige-a-reino-unido-que-devuelva-las-esculturas-del-partenon-que-les-fueron-robadas/> (consultado el 4 de octubre de 2020).

Fig. 136a, 136b, 136c y 136d__ Sandro Botticelli, *Nastagio degli Onesti*, 1483. Fuente Fig. 136a: <https://museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/escenas-de-la-historia-de-nastagio-degli-onesti/6620fb36-c65d-497b-8283-92cef5bc08de> (consultado el 6 de octubre de 2020). Fuente Fig. 136b: <https://museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/escenas-de-la-historia-de-nastagio-degli-onesti/729a99fb-ef2b-41b3-8d81-e3fe3d313240> (consultado el 6 de octubre de 2020). Fuente Fig. 136c: <https://museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/escenas-de-la-historia-de-nastagio-degli>

onesti/8fe1ac8b-2a99-447f-99f7-e4e90a421991 (consultado el 6 de octubre de 2020).
Fuente Fig. 136d: [https://es.wikipedia.org/wiki/La_Historia_de_Nastagio_degli_Onesti_\(cuarto_episodio\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Historia_de_Nastagio_degli_Onesti_(cuarto_episodio)) (consultado el 6 de octubre de 2020).

Fig. 137__ Francisco de Goya, *La Gallina Ciega*, 1788. Fuente: <https://museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-gallina-ciega/a490da25-de17-4936-8f29-3cb418ae6e0b> (consultado el 11 de octubre de 2020).

Fig. 138__ Ana Laura Aláez, *Dance & Disco*, 2000. *Flyer*. Fuente: https://museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2000005-fol_es-001-ana-laura-alaez.pdf (consultado el 14 de octubre de 2020).

Fig. 139a y 139b__ Ana Laura Aláez, *Dance & Disco*, 2000. Fuente Fig. 139a: <https://museoreinasofia.es/exposiciones/ana-laura-alaez-dance-disco> (consultado el 14 de octubre de 2020). Fuente Fig. 139b: <https://tonitapias.com/en/gravats-i-edicions/ana-laura-alaez/#.YM8p9jYzaqA> (consultado el 14 de octubre de 2020).

Fig. 140a, 140b y 140c__ Martin Creed, *Work No. 247: Half the air in a given space*, 2011, en MARCO, Vigo. Fuente: <http://marcovigo.com/es/content/martin-creed-obras> (consultado el 15 de octubre de 2020).

Fig. 141__ Hermann Nitsch, *122 Aktion de su Orgien Mysterien Theater*, 2005, Viena. Fuente: <http://arteconelcuerpo.blogspot.com/2013/01/hermann-nitsch.html> (consultado el 17 de octubre de 2020).

Fig. 142a, 142b, 142c, 142d, 142e, 142f, 142g y 142h__ Hermann Nitsch, *Maria-Empfängnis-Aktion (Aktionen 31)*, 1969. Fuente: <https://vimeo.com/channels/565132/43659639> (consultado el 17 de octubre de 2020).

Fig. 143__ Otto Muehl, *O Tannebaum*, 1969. Fuente: <https://centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cAXd4d> (consultado el 17 de octubre de 2020).

Fig. 144__ Otto Muehl, *Materialaktion*, 1978. Fuente: Kistler, R. (2018). *La gran experiencia. La comuna de Otto Muehl en La Gomera*. Castellón, España: Concreta.

Fig. 145a, 145b, 145c, 145d, 145e, 145f, 145g y 145h__ Pier Paolo Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975. Fuente: Grimaldi, A. (productor) y Pasolini, P. P. (director). (1975). *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Italia: Produzioni Europee Associate y Les Productions Artistes Associés.

Fig. 146a, 146b y 146c__ Greta Alfaro, *El cataclismo nos alcanzará impávidos*, 2015. Fuente: <http://gretaalfaro.com/work/elcataclismo/elcataclismo.html> (consultado el 27 de octubre de 2020).

Fig. 147a__ Errol Morris, *Woormwood*, 2017. Cartel. Fuente: <https://filmaffinity.com/es/film546787.html> (consultado el 30 de octubre de 2020).

Fig. 147b y 147c__ Errol Morris, *Wormwood*, 2017. Cartel, escena de ficción y escena de entrevista a Eric Olson. Fuente: Deo, A. D., Friedlander, P., Nishimura, L., Fernandez, R., Baron, C. (productores) y Morris, E. (productor y director). (2017). *Wormwood*. Estados Unidos: Fourth Floor Productions y Moxie Pictures.

Fig. 148__ Andreas Gursky, *Union Rave*, 1995. Fuente: <https://andreasgursky.com/en/works/1995/union-rave> (consultado el 3 de noviembre de 2020).

Fig. 149__ Carsten Höller, *Upside Down Mushroom Room*, 2000. Fuente: <https://artsy.net/artwork/carsten-holler-upside-down-mushroom-room> (consultado el 12 de octubre de 2020).

Fig. 150__ Carsten Höller, *Test Side*, 2007. Fuente: <https://tate.org.uk/research/publications/tate-papers/15/art-of-interaction-a-theoretical-examination-of-carsten-holler-test-site> (consultado el 12 de octubre de 2020).

Fig. 151a y 151b__ Carsten Höller, *Y*, 2003. Fuente: <https://centrobotin.org/exposicion/carsten-holler-y/> (consultado el 12 de octubre de 2020).

Fig. 152__ Carsten Höller, *Pill Clock*, 2011-2015. Fuente: <https://centrobotin.org/exposicion/carsten-holler-y/> (consultado el 12 de octubre de 2020).

Fig. 153a, 153b y 153c__ Thomas Vinterberg, *Festen*, 1998. Cartel y escenas. Fuente Fig. 153a: <https://en.wikipedia.org/wiki/Festen> (consultado el 6 de octubre de 2020). Fuente Fig. 153b y 153c: Hald, B., Kaufman, M. (productores) y Vinterberg, T. (director). (1998). *Festen*. Dinamarca, Nimbus Film.

Fig. 154a, 154b, 154c y 154d __ Lars von Trier, *Melancholia*, 2011. Cartel y escenas de la película. Fuente Fig. 154a: <https://filmaffinity.com/es/film131917.html> (consultado el 9 de octubre de 2020). Fuente Fig. 154b, 154c y 154d: Foldager, M., Vesth, L. (productoras) y Trier, L. v. (director). (2011). *Melancholia*. Alemania, Dinamarca, Francia y Suecia: Zentropa y Canal+.

Fig. 155a y 155b__ Santiago Sierra, *3 personas remuneradas para permanecer tumbadas en el interior de 3 cajas durante una fiesta*, 2000. Fuente: https://santiago-sierra.com/200013_1024.php (consultado el 8 de octubre de 2020).

Fig. 156a, 156b y 156c__ Cyprien Gaillard, *Recovery of discovery*, 2011. Fuente: <https://publicdelivery.org/cyprien-gaillard-recovery-of-discovery-kw-institute-for-contemporary-art-berlin/> (consultado el 11 de octubre de 2020).

Fig. 157a y 157b__ Goldschmied & Chiari, *Dove andiamo a ballare questa será?*, 2015. Fuente: <https://arte.it/3gates/foto/three-gates-of-in-perfection-goldschmied-chiari-conessione-1259/95261> (consultado el 29 de octubre de 2020).

Fig. 158a y 158b__ Georgina Starr, *The Party*, 1995. Instalación y vídeo. Fuente: <http://georginastarr.com/party.htm> (consultado el 29 de octubre de 2020).

Fig. 159__ Santiago Sierra, *Concentración de trabajadores indocumentados*, 1999. Fuente: http://santiago-sierra.com/992_1024.php (consultado el 2 de noviembre de 2020).

Fig. 160a y 160b__ Santiago Sierra, *2 cilindros de 250 x 250 cm cada uno, compuestos de carteles arrancados 2 cilindros de 250 x 250 cm cada uno, compuestos de carteles arrancados*, 1994. Fuente: http://santiago-sierra.com/941_1024.php (consultado el 2 de noviembre de 2020).

Fig. 161__ Marcel Duchamp en la *Exposition Internationale du Surréalisme*, 1938. Fuente: <https://artplastoc.blogspot.com/2013/08/150-marcel-duchamp-1887-1968-quatrieme.html> (consultado el 4 de noviembre de 2020).

Fig.162__ Marcel Duchamp, *Mile of String*, 1942. Fuente: <https://tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942> (consultado el 4 de noviembre).

Fig. 163a, 163b y 163c__ Thomas Hirschhorn, *Too Too-Much Much*, 2010. <http://thomashirschhorn.com/too-too-much-much/> (consultado el 2 de noviembre de 2020).

Fig. 164__ Santiago Sierra, *Espacio cerrado con metal corrugado*, 2002. Fuente: http://santiago-sierra.com/200211_1024.php (consultado el 2 de noviembre de 2020).

Fig. 165a, 165b y 165c__ Santiago Sierra, *Muro cerrando un espacio*, 2003. Fuente: <https://noshowmuseum.com/es/2do-b/santiago-sierra> (consultado el 2 de noviembre de 2020).

Fig. 166__ Graciela Carnevale, *Encierro*, 1968. Fuente: <http://vivodito.org.ar/node/155> (consultado el 3 de noviembre de 2020).

Fig. 167__ Joan Morey, *Nueva Ola o Desencert*, 2004. Fuente: <http://barcelona.b-guided.com/noticias/b-inspired/this-is-not-a-love-song-301.html> (consultado el 5 de noviembre de 2020).

Fig. 168__ Joan Morey, *OBEY, Humillados & Ofendidos*, 2009. Fuente: <https://exit-express.com/colapso-maquina-celibe/captura-de-pantalla-2020-02-05-a-las-14-07-40/> (consultado el 5 de noviembre de 2020).

Fig. 169__ Joan Morey, *MISA NEGRA*, 2010. Fuente: <https://i.pinimg.com/originals/78/16/46/781646a0a64ac070383867e79807cf42.jpg> (consultado el 5 de noviembre de 2020).

Fig. 170a y 170b__ Joan Morey, *BAREBACK. El poder i la mort*, 2010. Montaje de la exposición. Fuente Fig. 170a: <http://lebastart.com/2016/10/joan-morey-el-deseo-y-lo-social/joan-morey-barceback-2010/> (consultado el 5 de noviembre de 2020). Fuente Fig. 170b: <https://barcelona.cat/fabraicoats/centredart/en/content/bareback> (consultado el 5 de noviembre de 2020).

Fig. 171__ Joan Morey, *GRITOS Y SUSURROS. Converses amb els radicals*, 2009. Fuente: <http://lebastart.com/2016/10/joan-morey-el-deseo-y-lo-social/joan-morey-gritos-y-susurros-2009/> (consultado el 5 de noviembre de 2020).

Fig. 172__ Joan Morey, *POSTMORTEN. Project en sept tableaux*, 2006-2007. Fuente: <https://joanmorey.tumblr.com/> (consultado el 5 de noviembre de 2020).

Fig. 173__ Joan Morey, *TOUR DE FORCE*, 2017. Fuente: <https://cccb.org/es/actividades/ficha/tour-de-force/225747> (consultado el 5 de noviembre de 2020).

Fig. 174__ Público vestido de riguroso negro para asistir a la performance de Joan Morey, *COLAPSO. Màquina esquizofrénica*, Cárcel La Modelo, Barcelona, 2019. Fuente: <https://youtube.com/watch?v=005OJxshikk&t=7s> (consultado el 5 de noviembre de 2020).

Fig. 175a, 175b, 175c y 175d__ Group BMPT, *Manifestation n° 1*, 1967. Fuente Fig. 175a: <https://arts.savoir.fr/les-mouvement-dans-la-peinture-b-m-p-t/> (consultado el 10 de noviembre de 2020). Fuente Fig. 175b y 175c: [http://pointopoint.blogg.org/star-academy-avec-daniel-buren-avec-olivier-mosset-avec-niele-toroni-a-a116323978](https://watermark.silverchair.com/kcs003.pdf?token=AQECAHi208BE49Ooan9kKhW_Ercy7Dm3ZL_9Cf3qfKAc485ysgAAApowggKWBgkqhkiG9w0BBwagggKHMIIcGwIBADCCAnwGCSqGSIb3DQEHATAeBglghkgBZQMEAS4wEQQMiuIbMkawJMWA61I9AgEQgIICTQNP1bLZao27UydETbzcp2HASSyLPMxmBhlf7A3R7OVq9W19mGmlvKtoeSp8rceKwhWwdQj437hA0yZF-xUM9aUEZ7H52ihVvswjCy0yXUH0ZOOL2XjGj3pSx5vkRdJYdHbnK33Gzcn9yf1YLSV-Die6LCX008C6ot-fPNqWtVkpQKV1F4xg6UqXpxDZobx9vykjAV--UTjeF-0_oSiWlmZAam1jNq2c9RjDpFJC-_AS4kinwOnE4I-AJB-u9i0kP7VUke8IAVfHWQHeb8AuzhJc-bUEkqMB0UBmgOG7SL3ZtJhUdG2GV0aTC61WNR-pUTS2W5Wf20huHEa2laLoCT-4jPHNV6oLGrBtHeeBJioYGCLrQWdEbLELV11T587dNhz27bZi5o2-3-IF2Yll21zB-mJ4X-CG5gS1n_3ChkFz00XbMSSjN7QWD4UANIMlJLzmyHQ5IcGz-1Vnsee7jMH6Bzn-GWRvUe-oiM5aJK3pSdYiMFcKqYhxwvGNxzIYRvhqeiujtjkvecfV3F5HwPBOeCoruQ-28ye-RimMvTCN6Lk9mSRZqYXRxp0bp_0BVseymCrMyroFvhCQFrcS7LW0K7BoJil4n-nlhqrX1w0k8S26N6dXKfsXrC7pKIuL8oVx4gt3pnDBHQMSMKTuxr3KawDfsvgzA3C-JAry3QOhtH5QljkKkaOxX_5t_Vn4WXcfvC3ExlAkgJ7_oL9CLrHVOELUmQKRjlvNqZ-n9RgDDXfM4oVSdSIH3TXP1pumNYWZ80zvXOe8-V9AamvodpM0 (consultado el 10 de noviembre de 2020). Fuente Fig. 175d: <a href=) (consultado el 10 de noviembre de 2020).

Fig. 176__ Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Natural History)* en *Every Week There Is Something Different*, 1991. Semana 1. Fuente: <https://felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-natural-history> (consultado el 10 de noviembre de 2020).

Fig. 177__ Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Go-Go Dancing Platform)* en *Every Week There Is Something Different*, 1991. Semana 2. Fuente: <https://felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-natural-history> (consultado el 10 de noviembre de 2020).

Fig. 178__ Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (31 Days of Bloodworks)* en *Every Week There Is Something Different*, 1991. Semana 3. Fuente: <https://felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-31-days-of-bloodworks> (consultado el 10 de noviembre de 2020).

Fig. 179__ Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Placebo)* en *Every Week There Is Something Different*, 1991. Semana 4. Fuente: <https://felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-placebo> (consultado el 10 de noviembre de 2020).

Fig. 180a y 180b__ Rosana Antolí, *Virtual Choreographies*, 2016-2019, en *Totalidad e Infinito (economías de la transferencia en otro(s) tiempo(s) para el arte)*, 2019. Fuente: <http://rosanaantoli.com/> (consultado el 7 de noviembre de 2020).

Fig. 181__ Rosana Antolí, escenografía para grabar en Valencia *Virtual Choreographies*, 2019, en *Totalidad e Infinito (economías de la transferencia en otro(s) tiempo(s) para el arte)*, 2019. Fuente: <http://cargocollective.com/rosanaantoli/VIRTUAL-CHOREOGRAPHY-VALENCIA> (consultado el 7 de noviembre de 2020).

Fig. 182a y 182b__ Gerard Ortín, *Regulated Wild (Reserve)*, 2017-2020, en *Totalidad e Infinito (economías de la transferencia en otro(s) tiempo(s) para el arte)*, 2019. Fuente: <http://gerardortin.com/reserve.html> (consultado el 8 de noviembre de 2020).

Fig. 183a, 183b y 183c__ Gerard Ortín, *Perrolobo (Lycisca)*, 2017. Escenas y cartel. Fuente: <http://gerardortin.com/wolfdog.html> (consultado el 8 de noviembre de 2020).

Fig. 184__ Grafiti producido por el grupo de investigación de *Totalidad e Infinito (economías de la transferencia en otro(s) tiempo(s) para el arte)*, 2019. Fuente: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana (Ed.) (2020). *Totalidad e infinito (economías de la transferencia en otro(s) tiempo(s) para el arte)*. Valencia: España: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

Fig. 185a, 185b y 185c__ Julia Mariscal, *Ocells-Textos-Onades*, 2019, en *Totalidad e Infinito (economías de la transferencia en otro(s) tiempo(s) para el arte)*, 2019. Fuente: <http://juliamariscal.com/performance-III/> (consultado el 11 de noviembre de 2020).

Fig. 186__ Rodríguez-Méndez, *Su celebración*, 2019, en *Totalidad e Infinito (economías de la transferencia en otro(s) tiempo(s) para el arte)*, 2019. Fuente: <https://consorcimuseus.gva.es/exposicion/fragmentos-que-representan-al-mundo/?lang=es> (consultado el 11 de noviembre de 2020).

Fig. 187__ Dora García, *Golden Sentence (Love comes from the most unexpected places)*, 2005-2019. Fuente: <https://projectesd.com/artist/dora-garcia/> (consultado el 4 de noviembre de 2020).

Fig. 188__ La Ribot, Juan Domínguez y Juan Lorient, *El triunfo de la libertad*, 2014. Fuente: <https://veronicalivingblog.wordpress.com/2018/02/21/el-triunfo-de-la-libertad-%C2%B7-la-ribo-juan-dominguez-y-juan-llorente/> (consultado el 5 de noviembre de 2020).

Fig. 189__ Keith Arnatt, *Trouser – Word Piece*, 1972. Fuente: <https://tate.org.uk/art/artworks/arnatt-trouser-word-piece-t07649> (consultado el 6 de noviembre de 2020).

Fig. 190__ Jorge Macchi, *The Speaker's corner*, 2002. Fuente: <http://jorgemacchi.com/es/obras/112/speakers-corner> (consultado el 6 de noviembre de 2020).

Fig. 191__ Plano de Misterpink Contemporary Art Project. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 192__ *La fiesta no es para todos*, 2019. Primer Montaje. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 193a, 193b, 193c, 193d y 193e__ *La fiesta no es para todos*, 2019. Primer Montaje. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 194__ *La fiesta no es para todos*, 2019. Primer Montaje. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 195a, 195b y 195c__ *Clouds in the head en La fiesta no es para todos*, 2019. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 196a y 196b__ *Have a good day!* en *La fiesta no es para todos*, 2019. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 197a, 197b y 197c__ Diseño de las plantillas para los banderines. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 198a y 198b__ *Giorgio Agamben en La fiesta no es para todos*, 2019. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 199a y 199b__ *Hoja de sala en La fiesta no es para todos*, 2019. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 200a, 200b, 200c, 200d, 200e y 200f__ *La fiesta no es para todos y Boris Groys en La fiesta no es para todos*, 2019. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 201a y 201b__ *Lógica de sucesiones en La fiesta no es para todos*, 2019. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 202__ *Cara o cruz en La fiesta no es para todos*, 2019. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 203a y 203b__ *Plantillas en La fiesta no es para todos*, 2019. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 204a, 204b, 204c, 204d y 204e__ *Maurice Blanchot en La fiesta no es para todos*, 2019. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 205a, 205b y 205c__ *Èttiene de Beaumont en La fiesta no es para todos*, 2019. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 206__ *Está nublado* en *La fiesta no es para todos*, 2019. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 207__ Vigilantes de *La lista* en la inauguración de *La fiesta no es para todos*, 2019. Foto: Asun Bonilla. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 208a y 208b__ *La lista*, diferencias entre los que se quedan fuera y los que entran en la inauguración de *La fiesta no es para todos*, 2019. Foto: Susana PG. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 209a y 209b__ *La lista*, dinámicas en el interior durante la inauguración de *La fiesta no es para todos*, 2019. Foto: Susana PG. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 210__ *La fiesta no es para todos*, 2019. Segundo Montaje. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 211a, 211b, 211c, 211d y 211e__ *La fiesta no es para todos*, 2019. Segundo Montaje. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 212a y 212b__ *La fiesta no es para todos*, 2019. Tercer Montaje. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 213a, 213b y 213c__ *La fiesta no es para todos*, 2019. Tercer Montaje. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 214a, 214b y 214c__ *La fiesta no es para todos*, 2019. Cuarto Montaje. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 215a, 215b, 215c y 215d__ *Fin de fiesta*, vídeo de la acción en *La fiesta no es para todos*, 2019. Cámara: Susana PG. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 216a, 216b y 216c__ *Fin de fiesta*, imágenes y restos de la acción en *La fiesta no es para todos*, 2019. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 217a, 217b, 217c y 217d__ *Traca*, vídeo de la acción en *La fiesta no es para todos*, 2019. Cámara: Susana PG. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 218a, 218b y 218c__ *Traca*, restos de la acción en *La fiesta no es para todos*, 2019. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 219a, 219b y 219c__ *Sobre William S. Burroughs, Carlos Gamerro*, 2019. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 220a y 220b__ Jeffrey Shaw y Dirk Groeneveld, *Legible City*, 1989-1990-1991. Fuente: <https://jeffreyschowcompendium.com/portfolio/legible-city/> (consultado el 4 de marzo de 2020).

Fig. 221a y 221b__ Laurie Anderson y Hsin-Chien Huang, *Chalkroom*, 2017. Fuente Fig. 221a: <https://xn--malasaa-9za.com/eventos/chalkroom-realidad-virtual/> (consultado el 4 de marzo de 2020). Fuente Fig. 221b: <https://rtve.es/television/20181120/laurie-anderson/1841043.shtml> (consultado el 4 de marzo de 2020).

Fig. 222__ Derek Jarman, *Blue*, 1993. Fuente: <https://pulitzerarts.org/exhibition/blue-black-curated-by-glenn-ligon/> (consultado el 4 de marzo de 2020).

Fig. 223__ Dennis Oppenheim, *Degree. Burn stage I and II*, 1970. Fuente: <https://neo2.com/sunburn-art/> (consultado el 6 de marzo de 2020).

Fig. 224__ Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1914. Hojas interiores. Fuente: http://alain.les-hurtig.org/coup_de_des/index.html (consultado el 8 de marzo de 2020).

Fig. 225__ Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1914. Hojas interiores. Fuente: http://alain.les-hurtig.org/coup_de_des/index.html (consultado el 8 de marzo de 2020).

Fig. 226a y 226b__ Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tumb*, 1912. Portada y hojas interiores. Fuente Fig. 226a: <https://i.pinimg.com/originals/d9/8e/43/d98e430b68c57712c64e4b24e1b9593c.png> (consultado el 8 de marzo de 2020). Fuente Fig. 226b: <https://huttondavid.files.wordpress.com/2013/07/zang-tumb-tumb.jpg> (consultado el 8 de marzo de 2020).

Fig. 227a y 227b__ Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, 1918. Hojas interiores. Fuente: <https://publicdomainreview.org/collection/apollinaire-s-calligrammes-1918> (consultado el 8 de marzo de 2020).

Fig. 228__ Pablo Picasso, *La Nature morte à la chaise canée*, 1912. Fuente: <https://historia-arte.com/obras/naturaleza-muerta-con-silla-de-rejilla> (consultado el 9 de marzo de 2020).

Fig. 229__ Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965. Fuente: https://researchgate.net/figure/Joseph-Kosuth-One-and-three-chairs-1965-Siendo-cierto-que-cualquier-imagen-puede_fig1_308795808 (consultado el 9 de marzo de 2020).

Fig. 230__ Lawrence Weiner, *Statement of Intent*, 1969. Fuente: <https://charlottegrocutt.myblog.arts.ac.uk/2017/11/09/lawrence-weiner/> (consultado el 9 de marzo de 2020).

Fig. 231a y 231b__ Jenny Holzer, *Installation for Bilbao*, 1997. Fuente: <https://guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/instalacion-para-bilbao> (consultado el 6 de marzo de 2020).

Fig. 232__ Jenny Holzer, *Arno*, 1996. Fuente: <https://projects.jennyholzer.com/projections/florence-1996/gallery#11> (consultado el 6 de marzo de 2020).

Fig. 233__ Barbara Kruger, *Untitled (Your body is a battleground)*, 1989. Fuente: <https://elpulphoto.com/escribir-tinta-cuerpo/> (consultado el 7 de marzo de 2020).

Fig. 234a y 234b__ Barbara Kruger, *Untitled, site specific* en la Mary Boone Gallery, 1991. Fuente Fig. 234a: <http://mediosgroisman.com.ar/instalaciones-en-el-espacio/> (consultado el 7 de marzo de 2020). Fuente Fig. 234b: <https://pinterest.es/rd1162/barbara-kruger/> (consultado el 7 de marzo de 2020).

Fig. 235a, 235b, 235c y 235d__ Paul Sharits, *Fluxfilm 29 Word Movie*, 1966. Fuente: <https://dailymotion.com/video/x22vmtj> (consultado el 16 de febrero de 2021).

Fig. 236__ Isidoro Valcárcel Medina, *La celosía*, 1972. Proyección y cartel. Fuente: <https://museoreinasofia.es/coleccion/obra/celosia> (consultado el 8 de marzo de 2020).

Fig. 237a, 237b, 237c, 237d, 237e, 237f y 237g__ Michael Snow, *So Is This*, 1982. Fuente: <https://youtube.com/watch?v=J48XKZ18qtU> (consultado el 16 de febrero de 2021).

Fig. 238a y 238b__ Antoni Muntadas, *Crédits*, 1984. Fuente Fig. 238a: <https://museoreinasofia.es/coleccion/obra/credits-titulos-credito> (consultado el 9 de marzo de 2020). Fuente Fig. 238b: <https://li-ma.nl/lima/catalogue/agent/antonio-muntadas/52> (consultado el 9 de marzo de 2020).

Fig. 239a, 239b, 239c y 239d__ Marcel Broodthaers, *Le Corbeau et le Renard*, 1967. Fuente: <https://youtube.com/watch?v=p4RSW-G5ZTE> (consultado el 10 de marzo de 2020).

Fig. 240a, 240b y 240c__ Hollis Frampton, *Poetic Justice*, 1972. Fuente: <https://youtube.com/watch?v=Ao70icgZwqM> (consultado el 10 de enero de 2020).

Fig. 241__ Dora García, *The Balcony* de la serie *Leído con dedos de oro*, 2018. Fuente: https://issuu.com/museoreinasofia/docs/03_dora_garc_a_imprensa_esp (consultado el 11 de marzo de 2020).

Fig. 242a y 242b__ Dora García, *Écrits*, 2017. Fuente Fig. 242a: <https://afasiaarchzine.com/2018/02/dora-garcia-4/dora-garcia-ecrits-2017-6/> (consultado el 11 de marzo de 2020). Fuente Fig. 242b: https://issuu.com/museoreinasofia/docs/03_dora_garc_a_imprensa_esp (consultado el 11 de marzo de 2020).

Fig. 243__ Dora García, *The Sinthome Score*, 2014-2016. Fuente: <https://arsmagazine.com/la-constante-innovacion-de-dora-garcia-en-el-reina-sofia/> (consultado el 11 de marzo de 2020).

Fig. 244__ Marcel Broodthaers, *Sophisticated Happening by Marcel Broodthaers. Peinture Sculpture Musique Nature Critique Poésie Instinct Clarté Dada Pop Trap op*, 1964. Hoja de invitación. Fuente: <http://arengario.it/wp-content/uploads/2018/04/arengario-2018-broodthaers-1-retrouve-web.pdf> (consultado el 12 de marzo de 2020).

Fig. 245__ Esther Ferrer, *ESPECTÁCULO / OLUCÁTCEPSE*, 1971. Partitura. Fuente: <https://museoreinasofia.es/publicaciones/esther-ferrer-todas-variaciones-son-validas-incluida-esta> (consultado el 12 de marzo de 2020).

Fig. 246a, 246b, 246c y 246d__ Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975-1977. Fuente: <http://ahmagazine.es/carolee-schneemann/> (consultado el 13 de marzo de 2020).

Fig. 247__ Sharon Hayes, *Hayes, Everything Else Has Failed! Don't You Think It's Time For Love?* de la serie *Love Adresses*, 2007. Fuente: https://researchgate.net/figure/Sharon-Hayes-Everything-Else-Has-Failed-Dont-You-Think-Its-Time-For-Love-2007_fig3_233686197 (consultado el 13 de marzo de 2020).

Fig. 248a, 248b y 248c__ Grupo WDC, *Lectura peripatética sincronizada del libro Caminar de H. D. Thoreau en un trayecto de 1000 metros*, 2016. Fuente: https://youtube.com/watch?v=kDaLgVPVfYl&feature=emb_logo (consultado el 13 de marzo de 2020).

Fig. 249a, 249b, 249c, 249d y 249e__ Pepe Romero, *Lectura en Tránsito*, 2018. Fuente: https://youtube.com/watch?v=kLArlv70_9Q&feature=emb_logo (consultado el 13 de marzo de 2020).

Fig. 250a y 250b__ Rosa mesa, nosotros mismos, Adassa Santana y Josefran Santana, *Hablando con Pepa*, Plaza Santa Catalina, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de mayo de 2012. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 251a, 251b, 251c y 251d__ Van Jesus, Estefanía Salas, Raquel Brelt, nosotros mismos, M Reme Silvestre y Cristina Santos, *A la deriva*, Playa de la Malvarrosa, Valencia, 12 de julio de 2018. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 252a, 252b y 252c__ Joan Morey, *GRITOS Y SUSURROS. Converses amb els radicals*, 2009. Fuente Fig. 252a: <https://barcelona.cat/fabraicoats/centredart/es/content/m%C3%A1quina-esquizofr%C3%A9nica> (consultado el 14 de marzo de 2020). Fuente Fig. 252b: <http://arxiuartistes.cat/1/?q=es/content/morey> (consultado el 14 de marzo de 2020). Fuente Fig. 252c: http://palmaeduca.es/p_activitats/docs/Collapse.pdf (consultado el 14 de marzo de 2020).

Fig. 253__ Joan Morey, *GRITOS Y SUSURROS. Ànima negra*, 2009. Fuente: <https://macba.cat/es/aprendre-investigat/arxiu/anima-negra-gritos-susurros-joan-morey> (consultado el 14 de marzo de 2020).

Fig. 254__ Joan Morey, *Màquina esquizofrénica*, 2019. Fuente: <https://ltds.org/projects/morey/?lang=es> (consultado el 14 de marzo de 2020).

Fig. 255a y 255b__ Joan Morey, *Màquina esquizofrénica*, 2019. Fuente Fig. 255a: <https://ltds.org/projects/morey/?lang=es> (consultado el 14 de marzo de 2020). Fuente Fig. 255b: <https://elperiodico.com/es/barcelona/20190115/maquina-esquizofrenica-performance-joan-morey-la-modelo-7248009> (consultado el 14 de marzo de 2020).

Fig. 256__ John Cage, *The Event*, 1952. Partitura de la acción. Fuente: <http://geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/artistas/fundadores/cage/index.htm> (consultado el 16 de marzo de 2020).

Fig. 257__ John Cage, *Lecture on nothing*, 1950. Partitura de la acción. Fuente: <https://es.scribd.com/doc/313569435/john-cage-lecture-on-nothing-pdf> (consultado el 16 de marzo de 2020).

Fig. 258__ Robert Morris, *21.3*, 1964. Fuente: <http://atpdiary.com/robert-morris-mart-rovereto/> (consultado el 16 de marzo de 2020).

Fig. 259__ Joseph Beuys, *Organisatio für direkte Demokratie*, 1972. Fuente: <http://beuys-der-film.de/beuys.php> (consultado el 17 de marzo de 2020).

Fig. 260__ Joseph Beuys, *100 Tage Freien Internationalen Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung*, 1977. Fuente: <https://thebroad.org/art/joseph-beuys/honigpumpe-am-arbeitsplatz-9?page=11> (consultado el 17 de marzo de 2020).

Fig. 261__ Joseph Beuys, *Honigpumpe am Arbeitsplatz*, 1977. Fuente: <https://robinlevertart.com/2014/12/17/theory-lecture-3-conceptualism/> (consultado el 17 de marzo de 2020).

Fig. 262__ Ulises Carrión, *Gossip, Scandal and Good Manners*, 1981. Diagramas. Fuente: <https://are.na/block/920060> (consultado el 18 de marzo de 2020).

Fig. 263__ Pablo Helguera, *Revolver*, 2009. Invitación. Fuente: <https://studylib.es/doc/1153267/enlace-41.-pablo-helguera> (consultado el 18 de marzo de 2020).

Fig. 264__ Isidoro Valcárcel Medina, *Coloquio-conferencia*, 1983. Fuente: Gutiérrez Serna, M. (2004). *Fuera de formato: evolución, continuidad y presencia del arte conceptual español en 1983* (tesis doctoral). Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.

Fig. 265a, 265b y 265c__ Isidoro Valcárcel Medina, *Utopías*, 1999. Fuente: Valcárcel Medina, I. (2002). *3 ó 4 conferencias*. León, España: Universidad de León.

Fig. 266__ Isidoro Valcárcel Medina, *Puntualizaciones poéticas*, 1995. Fuente: Valcárcel Medina, I. (2002). *3 ó 4 conferencias*. León, España: Universidad de León.

Fig. 267__ Isidoro Valcárcel Medina, *Sin título*, 1997. Fuente: Valcárcel Medina, I. (2002). *3 ó 4 conferencias*. León, España: Universidad de León.

Fig. 268a, 268b, 268c 268d y 268e__ Esther Ferrer, *El arte de la performance: teoría y práctica*, Es Baluard, Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, Mallorca, 2012. Fuente: <https://vimeo.com/61516168> (consultado el 25 de noviembre de 2019).

Fig. 269a, 269b y 269c__ Esther Ferrer, *Performance*, 2016. Fuente: <https://youtube.com/watch?v=ybl4qbwDa7l> (consultado el 22 de noviembre de 2019).

Fig. 270__ Aimar Pérez Galí, *Sudando el discurso*, AnticTeatre, Barcelona, 2016. Fuente: <http://aimarperezgali.com/pages/sudando.html> (consultado el 20 de marzo de 2020).

Fig. 271a, 271b, 271c y 271d__ Jérôme Bel, *Véronique Doisneau*, 2004. Fuente: <https://youtube.com/watch?v=OluWY5PInFs> (consultado el 27 de marzo de 2020).

Fig. 272__ Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917. Fuente: <https://tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> (consultado el 24 de marzo de 2020).

Fig. 273__ Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1959. Fuente: <https://rauschenbergfoundation.org/art/art-in-context/monogram> (consultado el 24 de marzo de 2020).

Fig. 274__ Richard Prince, *Untitled. (Cowboys)*, 1986. Fuente: <https://metmuseum.org/es/art/collection/search/283742> (consultado el 24 de marzo de 2020).

Fig. 275__ Sherrie Levine, *After Walker Evan 4*, 1981. Fuente: <https://whitney.org/collection/works/10247> (consultado el 24 de marzo de 2020).

Fig. 276__ Michael Mandiberg, *AfterSherrieLevine.com/AfterWalkerEvans.com*, 2001. Web. Fuente: <http://aftersherrielevine.com/contact.html> o <http://afterwalkerevans.com/> (consultado el 24 de marzo de 2020).

Fig. 277a y 277b__ Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasar*, 1969. Portada y páginas interiores. Fuente: <https://macba.cat/es/arte-artistas/artistas/broodthaers-marcel/coup-des-jamais-nabolira-hazard> (consultado el 25 de marzo de 2020).

Fig. 278__ Marcel Broodthaers, *Vingt ans après*, 1969. Fuente: <https://moma.org/collection/works/195705> (consultado el 25 de marzo de 2020).

Fig. 279__ Chiara Fumai, *Chiara Fumai Reads Valerie Solana*, 2012. Fuente: https://www.hoyesarte.com/evento/punk-is-not-dead/attachment/ca2m_chiara_fumai_reads_valerie_solanas_still_2013/ (consultado el 25 de marzo de 2020).

Fig. 280__ Cabello/Carceller, *Bailar el género en disputa #1*, Santiago de Chile, 2013. Fuente: <http://cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/bailar-el-genero-en-disputa/> (consultado el 19 de marzo de 2020).

Fig. 281__ Cabello/Carceller, *Bailar el género en disputa #2*, México D. F., 2014. Fuente: <http://cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/bailar-el-genero-en-disputa/> (consultado el 19 de marzo de 2020).

Fig. 282a y 282b__ Cabello/Carceller, *Rapear Filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*, Galería Elba Benítez, Madrid, 2013. Fuente: <http://cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/rapear-filosofia/> (consultado el 19 de marzo de 2020).

Fig. 283a, 283b y 283c__ *El lector, Acciones desapercibidas*, 9 de mayo de 2018. Antes de empezar *Acción Spring(T) II Congreso de Arte de Acción* en la entrada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Fotografías: Van Jesus. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 284a, 284b y 284c__ Cuaderno de notas de la acción *El lector*, mayo de 2018.

Fig. 285a, 285b, 285c, 285d, 285e, 285f, 285g y 285h__ *El lector, Acciones desapercibidas*, 9, 10 y 11 de mayo de 2018. En los descansos de *Acción Spring(T) II Congreso de Arte de Acción* en la entrada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Fotografías: Van Jesus. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 286__ Guion subrayado de la acción *El lector*, mayo de 2018. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 287a, 287b y 287c__ Vista del pupitre y los elementos que conforman *El lector*, 11 de mayo de 2018. Performance/ponencia en *Acción Spring(T) II Congreso de Arte de Acción*, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 288a, 288b, 288c y 288d__ *El lector*, 11 de mayo de 2018. Performance/ponencia en *Acción Spring(T) II Congreso de Arte de Acción*, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Fotografías: Van Jesus y Carmen Mendoza. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 289a, 289b, 289c, 289d, 289e, 289f, 289g, 289h, 289i, 289j y 289k__ *El lector*, 11 de mayo de 2018. Performance/ponencia en *Acción Spring(T) II Congreso de Arte de Acción*, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Fotografías: Van Jesus y Carmen Mendoza. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 290__ Olga Desmond. Fotografía de Julius Staudt, *Seldoms Venus: Olga Desmond*, Berlín, 1906. Fuente: <https://dasverborgenemuseum.de/ausstellungen/ausstellung/olga-desmond-1890-1964> (consultado el 3 de abril de 2020).

Fig. 291__ Julia Margaret Cameron, *The Passing of Arthur*, 1874. Fuente: <https://heraldscotland.com/news/17334344.tennys-sons-camelot-poems-colourful-life-captured-remarkable-pictorial-history-come-scotland/> (consultado el 3 de abril de 2020).

Fig. 292a y 292b__ Kaulak (Antonio Cánovas del Castillo), *¿Quién supiera escribir?*, 1903. Conjunto de postales y detalle. Fuente Fig. 292a: <https://todocoleccion.net/postales-arte/coleccion-20-postales-quien-supiera-escribir-d-ramon-campoamor~x195525525> (consultado el 4 de abril de 2020). Fuente Fig. 292b: https://wresearchgate.net/figure/Antonio-Canovas-del-Castillo-Kaulak-Quien-supiera-escribir-from-the-series-for_fig7_273294534 (consultado el 4 de abril de 2020).

Fig. 293__ Luis Buñuel, *Viridiana*, 1977. Fuente: <https://cartv.es/aragoncultura/nuestra-cultura/la-intrahistoria-de-viridiana-de-bunuel> (consultado el 4 de abril de 2020).

Fig. 294a y 294b__ Pier Paolo Pasolini, *La ricotta*, 1963. Fuente: Bini, A., Rizzoli, A. (productores), Godard, J-L., Gregoretto, U., Pasolini, P. P., y Rossellini, R. (directores). (1963). RoGoPaG. Italia: Arco Film.

Fig. 295a, 295b, 295c, 295d, 295e, 295f, 295g y 295h__ Raúl Ruíz, *L'hypothèse du tableau volé*, 1979. Distintas escenas. Fuente: Ruíz, R. (director). (1978). *L'hypthèse du tableau volé*. Francia: Institut National de l'Audiovisuel.

Fig. 296a, 296b, 296c y 296d__ Peter Greenaway, *Nightwatching*, 2007. Cartel y escenas. Fuente Fig. 196a: <https://amazon.es/Nightwatching-Italia-DVD-Martin-Freeman/dp/B01J60KZTA> (consultado el 4 de abril de 2020). Fuente Fig. 196b, 196c y 196d: Haebler, C., Dusi, C., Kasander, K., y Mularuk, P. (productores) y Greenaway, P. (director). (2007). *Nithgtwhatching* [cinta cinematográfica]. Canadá, Francia, Alemania, Polonia, Holanda y Reino Unido: The Kasander Film Company, BAC Films, Aria Films Limited, Yeti Films.

Fig. 297__ Jacopo da Pontormo, *Visitazione*, 1528. Fuente: <https://lanuovabq.it/it/in-un-gioco-di-sguardi-il-mistero-della-visitazione> (consultado el 5 de abril de 2020).

Fig. 298__ Bill Viola, *The Greeting*, 1995. Fuente: https://washingtonpost.com/gdpr-consent/?next_url=https%3a%2f%2fwww.washingtonpost.com%2fentertainment%2fmuseums%2fbill-violas-videos-show-what-art-can-do-and-expose-what-the-barnes-collection-lacks%2f2019%2f08%2f12%2fd6c0eb40-bad7-11e9-a091-6a96e67d9cce_story.html (consultado el 5 de abril de 2020).

Fig. 299__ Adad Hannah, *The Raft of the Medusa (100 Mile House)*, 2009. Fuente: <https://adadhannah.com/2009-the-raft-of-the-medusa-100-mile-house> (consultado el 28 de mayo de 2020).

Fig. 300__ Adad Hannah, *The Burghers of Vancouver*, 2015. Fuente: <https://adadhannah.com/2015-burghers-of-vancouver> (consultado el 28 de mayo de 2020).

Fig. 301__ Yasumasa Morimura, *Doublonage (Marcel)*, 1988. Fuente: <https://artsy.net/thewarholmuseum/article/the-andy-warhol-museum-yasumasa-morimura-theater-of-the-self-at> (consultado el 6 de abril de 2020).

Fig. 302a, 302b y 302c__ Joan Morey, *Il linguaggio del corpo*, 2015. Fuente Fig. 302a: https://hamacaonline.net/blog/hamaca-projecta_21-octubre-joan-morey-a-larts-santa-monica/ (consultado el 6 de abril de 2020). Fuente Fig. 302b: <https://macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/pesanervios> (consultado el 6 de abril de 2020). Fuente Fig. 302c: <https://barcelona.cat/fabraicoats/centredart/ca/content/cos-espai-temp-llenguatge-taller-de-performance-c%C3%A0rrec-de-joan-morey> (consultado el 6 de abril de 2020).

Fig. 303__ Piero Manzoni, *Sculture viventi*, 1961. Fuente: <https://pieromanzoni.org/pieromanzoni/biographies/30/sculture-viventi?lang=en> (consultado el 7 de abril de 2020).

Fig. 304__ Timm Ulrichs, *Selbstaussstellung*, 1965. Fuente: <https://cafedeutschland.staedelmuseum.de/abbildungen/1uatxjl> (consultado el 7 de abril de 2020).

Fig. 305__ Gilbert & George, *The Singing Sculpture*, 1969. Fuente: <http://artnet.com/artists/gilbert-george/the-singing-sculpture-a-4Q3ESjNuIXWSkVMMzB7gFQ2> (consultado el 7 de abril de 2020).

Fig. 306__ Orlan, *Carnal Art. 7ª Cirugía-Performance, Omnipresence*, New York, 1993. Fuente: <http://orlan.eu/works/performance-2/> (consultado el 8 de abril de 2020).

Fig. 307__ Lorenza Böttner de Venus. Imagen del documental *Lorenza*, 1991, de Michael Stahlberg. Fuente: <https://youtube.com/watch?v=Sd6bJSSl-sg> (consultado el 9 de abril de 2020).

Fig. 308__ Pedro Garhel, *Escultura Viva*, Espacio P, 1979. Fuente: <https://vorematur.uc3m.es/redmediaart/s/pedro-garhel-fondo/item/5321> (consultado el 9 de abril de 2020).

Fig. 309a y 309b__ Vanessa Beecroft, *VB62*, 2008. Fuente Fig. 309a: <https://liveauctioneers.com/price-guide/vanessa-beecroft/24160/> (consultado el 18 de mayo de 2020). Fuente Fig. 309b: <https://nytimes.com/slideshow/2016/05/19/t-magazine/the-very-best-of-vanessa-beecroft/s/19tmag-beecroft-slide-X2YG.html> (consultado el 18 de mayo de 2020).

Fig. 310a y 310b__ Vanessa Beecroft, *VB70*, 2011. Fuente: <https://liarumma.it/mostre/vb70> (consultado el 18 de mayo de 2020).

Fig. 311__ Constantin Brancusi, *Coloana fără sfârșit*, 1938. Fuente: <http://m.interiordesign.net/articles/13037-constantin-brancusi-s-endless-column-restored-to-glory/> (consultado el 18 de mayo de 2020).

Fig. 312__ Julio González, *Tête de feme couche II*, 1934-36. Fuente: <http://artnet.com/artists/julio-gonz%C3%A1lez/t%C3%AAte-de-femme-couch%C3%A9e-ii-5lyiSLR6bYNwAEpm3aNtrg2> (consultado el 18 de mayo de 2020).

Fig. 313__ Piero Manzoni, *Base magica*, 1961. Fuente: <https://frieze.com/article/piero-manzoni-0> (consultado el 18 de mayo de 2020).

Fig. 314__ Piero Manzoni, *Base del mondo*, 1961. Fuente: <https://historia-arte.com/obras/base-del-mundo> (consultado el 18 de mayo de 2020).

Fig. 315__ Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Go-Go Dancing Platform)*, 1991. Fuente: <https://felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-natural-history> (consultado el 10 de noviembre de 2020).

Fig. 316__ Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Passport)*, 1991. Fuente: http://pastexhibitions.guggenheim.org/singular_forms/highlights_13a.html (consultado el 18 de mayo de 2020).

Fig. 317a y 317b__ Regina José Galindo, *Necromonas*, 2012. Fuente: <https://reginajosegalindo.com/necromonas/> (consultado el 20 de mayo de 2020).

Fig. 318__ Ana Laura Aláez, *Shiva*, 2001. Fuente: <https://alchetron.com/Ana-Laura-Al%C3%A1ez> (consultado el 20 de mayo de 2020).

Fig. 319__ Esther Ferrer, *Íntimo y Personal*, fotografías de 1977 y 1992. Fuente: <https://museoreinasofia.es/coleccion/obra/intimo-personal> (consultado el 21 de mayo de 2020).

Fig. 320__ Femen, acción de Yana Zhdánova en el Vaticano, Navidad de 2014. Fuente: <https://lavanguardia.com/vida/20141225/54422791071/activista-femen-nino-jesus-belen-vaticano.html> (consultado el 21 de mayo de 2020).

Fig. 321a y 321b__ Regina José Galindo, *Perra*, 2005. Fuente: <https://reginajosegalindo.com/perra/> (consultado el 20 de mayo de 2020).

Fig. 322__ Timm Ulrichs, *The End*, 1981. Fuente: <http://unttld-contemporary.com/kuenstler/timm-ulrichs/> (consultado el 21 de mayo de 2020).

Fig. 323__ John Court, *Untitled*, 2016. Fuente: <http://johncourtnow.com/2017-2013.html> (consultado el 8 de febrero de 2020).

Fig. 324a y 324b__ John Court, *Untitled*, 2015. Fuente: <http://johncourtnow.com/2017-2013.html> (consultado el 8 de febrero de 2020).

Fig. 325a y 325b__ John Court, *Untitled*, 2012. Fuente: <http://johncourtnow.com/2012-2006.html> (consultado el 8 de febrero de 2020).

Fig. 326__ Zhang Huan, $\frac{1}{2}$, 1998. Fuente: <https://kunzt.gallery/ES/arte/zhang-huan-12/> (consultado el 24 de mayo de 2020).

Fig. 327__ Zhang Huan, *Family Tree*, 2000. Fuente: <https://metmuseum.org/art/collection/search/631073> (consultado el 24 de mayo de 2020).

Fig. 328a, 328b, 328c, 328d y 328e__ Peter Greenaway, *The Pillow Book*, 1996. Cartel y primeras escenas. Fuente Fig. 328a: <https://amazon.es/pillow-book-DVD-Vivian-Wu/dp/B004M1YNOW> (consultado el 25 de mayo de 2020). Fuente Fig. 328b, 328c, 328d y 328e: Kasander, K.(productor) y Greenaway, P. (director). (1996). *The Pillow book* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Francia, Países Bajos y Luxemburgo: Film4, StudioCanal, Kasander & Wigman Productions, Woodline Films, Alpha Films.

Fig. 329a, 329b, 329c y 329d__ Peter Greenaway, *The Pillow Book*, 1996. Escenas. Fuente: Kasander, K.(productor) y Greenaway, P. (director). (1996). *The Pillow book* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Francia, Países Bajos y Luxemburgo: Film4, StudioCanal, Kasander & Wigman Productions, Woodline Films, Alpha Films.

Fig. 330a, 330b, 330c y 330d__ Peter Greenaway, *The Pillow Book*, 1996. Escenas. Fuente: Kasander, K.(productor) y Greenaway, P. (director). (1996). *The Pillow book* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Francia, Países Bajos y Luxemburgo: Film4, StudioCanal, Kasander & Wigman Productions, Woodline Films, Alpha Films.

Fig. 331a y 331b__ Ángeles Marco, *Presente*, 1991. Detalles. Fuente: Institut Valencià d'Art Modern. (Ed.) (1998). *Ángeles Marco. El taller de la memoria*. Valencia, España: Institut Valencià d'Art Modern.

Fig. 332__ Robert Morris, *I-Box*, 1962. Fuente: <https://alminerech.com/exhibitions/4426-words-without-thoughts-never-to-heaven-go> (consultado el 25 de mayo de 2020).

Fig. 333__ Robert Morris, *Untitled (Box for Standing)*, 1962. Fuente: <https://museoreinasofia.es/en/collection/artwork/untitled-box-standing> (consultado el 25 de mayo de 2020).

Fig. 334__ Itziar Okariz y Víctor Iriarte, *Si yo soy yo y tú eres tú*, Capella MACBA, 2017. Fuente: <https://macba.cat/es/aprendre-investigar/arxiu/something-dreamy-2016-si-yo-soy-yo-tu-eres-tu-2011-concierto-idioritmies> (consultado el 25 de mayo de 2020).

Fig. 335__ Itziar Okariz, *Contrariwise*, 2010. Fuente: <https://ileon.com/cultura/032827/fin-de-semana-de-performances-en-el-musac> (consultado el 25 de mayo de 2020).

Fig. 336a y 336b__ *Narciso*, 5 de octubre de 2019. Peana cilíndrica con base espejular, rotuladores, cubo y reloj. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 337__ *Narciso*, 5 de octubre de 2019. Peana, cubo, espejo, afeitadora, cortadora y totalla. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 338a, 338b y 338c__ *Narciso*, 5 de octubre de 2019. *5 Encuentro Cuerpo a Cuerpo*, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria. Foto: Jon Bengoechea. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 339a, 339b, 339c y 339d__ *Narciso*, 5 de octubre de 2019. *5 Encuentro Cuerpo a Cuerpo*, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria. Foto: Jon Bengoechea. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 340a, 340b, 340c, 340d y 340e__ *Narciso*, 5 de octubre de 2019. *5 Encuentro Cuerpo a Cuerpo*, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria. Foto: Jon Bengoechea. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 341a y 341b__ *Narciso*, 5 de octubre de 2019. *5 Encuentro Cuerpo a Cuerpo*, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria. Foto: Jon Bengoechea. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 342a, 342b, 342c y 342d__ *Narciso*, 5 de octubre de 2019. *5 Encuentro Cuerpo a Cuerpo*, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria. Foto: Jon Bengoechea. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 343a, 343b, 343c, 343d, 343e, 343f, 343g y 343h__ Narciso, 5 de octubre de 2019. 5 *Encuentro Cuerpo a Cuerpo*, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria. Foto: Jon Bengoechea. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 344__ Joaquín Artime, *Rothenburg*, 2009, óleo sobre lienzo, 162x114cm. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 345__ Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning Drawing*, 1953. Fuente: <https://sfmoma.org/artwork/98.298/> (consultado el 20 de junio).

Fig. 346__ Ignasi Aballí, *Malgastar*, 2001. Fuente: <https://calcego.com/artistas-y-obras/aballi-ignasi/malgastar/> (consultado el 20 de junio de 2020).

Fig. 347__ Ignasi Aballí, *Luz (seis ventanas)*, 1993. Fuente: <http://ignasiaballi.net/index.php?/projects/llum6finestres/> (consultado el 20 de junio de 2020).

Fig. 348__ Ignasi Aballí, *Personas*, 2000-2012. Fuente: <http://ignasiaballi.net/index.php?/projects/persones/> (consultado el 20 de junio de 2020).

Fig. 349__ Dora García, *The Messenger*, Bruselas, 2002. Fuente: <http://doragarcia.org/inserts/themessenger/index.html> (consultado el 21 de junio de 2020).

Fig. 350a y 350b__ Dora García, *Narrativa instantánea*, 2006. Vista de la colectiva *Experiencia Infinitica*, 2015, MALBA, Argentina. Fuente: <https://afasiaarchzine.com/2015/09/dora-garcia-3/> (consultado el 21 de junio de 2020).

Fig. 351__ Dora García, *Veintitrés millones quinientas ochenta y seis mil cuatrocientas noventa historias*, 2013-hasta ahora. Fuente: <http://doragarcia.org/todaslashistorias/> (consultado el 24 de junio de 2020).

Fig. 352a, 352b y 352c__ Joan Morey, *COS SOCIAL. Lliçó d'anatomia*, 2017. Fuente Fig. 352a: <https://loop-barcelona.com/es/artist-video/cos-social-llico-danatomia/> (consultado el 24 de junio de 2020). Fuente Fig. 352b: <https://arteinformado.com/agenda/f/cos-social-llico-danatomia-170656> (consultado el 24 de junio de 2020). Fuente Fig. 352c: <https://artssantamonica.gencat.cat/ca/detall/COS-SOCIAL-Llico-danatomia> (consultado el 24 de junio de 2020).

Fig. 353__ Joan Morey, *TOUR DE FORCE*, 2017. Fuente: Archivo Joan Morey.

Fig. 354__ Joan Morey, *TOUR DE FORCE*, 2017. Fuente: Archivo Joan Morey.

Fig. 355a, 355b, 355c, 355d y 355e__ Joan Morey, *TOUR DE FORCE*, 2017. Actos en el interior de las limusinas. Fuente: Archivo Joan Morey.

Fig. 356__ Pilvi Takala, *The Trainee*, 2008. <https://pilvitakala.com/the-trainee> (consultado el 1 de julio de 2020).

Fig. 357__ Kazimir Malévich, *Blanco sobre blanco*, 1919. Fuente: <https://artishockrevista.com/2013/01/16/la-cascara-del-sentido-relacion-aspecto-alejandra-prieto/> (consultado el 2 de julio de 2020).

Fig. 358__ Ad Reinhardt, *Abstract Painting, Blue 1953*, 1953. Fuente: <https://whitney.org/collection/works/912> (consultado el 2 de julio de 2020).

Fig. 359__ Ad Reinhardt, *Black Paintings*, años 60. Fuente: https://brooklynrail.org/special/AD_REINHARDT/black-paintings/ad-reinhardt-unvirtual-images (consultado el 2 de julio de 2020).

Fig. 360__ Robert Ryman, vista de la exposición *Robert Ryman*, Museo Jumex, Ciudad de México, 2017. Fuente: <https://fundacionjumex.org/es/exposiciones/84-robert-ryman> (consultado el 2 de julio de 2020).

Fig. 361__ Robert Ryman, *Untitled (Prototype)*, 1969. Fuente: <http://rotundamagazine.com/robert-ryman-museo-jumex/> (consultado el 2 de julio de 2020).

Fig. 362__ Dan Flavin, *Diagonal of May 25*, 1963. Fuente: <https://metmuseum.org/art/collection/search/481231> (consultado el 3 de julio de 2020).

Fig. 363__ Dan Flavin, *The 1964 Green Gallery Exhibition*, recreación de la exposición en la Zwirner & Wirth, Nueva York, 2008. Fuente: <https://davidzwner.com/exhibitions/2008/1964-green-gallery-exhibition> (consultado el 3 de julio de 2020).

Fig. 364__ James Turrell, *Afrum (White)*, 1966. Fuente: <https://jamesturrell.com/work/afrum-white/> (consultado el 3 de julio de 2020).

Fig. 365__ James Turrell, *Acton*, 1976. Fuente: <http://collection.imamuseum.org/artwork/51250/> (consultado el 3 de julio de 2020).

Fig. 366a y 366b__ James Turrell, *Apani*, 2011. Fuente Fig. 366a: https://lightecture.com/arte_digital/the-substance-of-light-la-nueva-exposicion-de-james-turrell/ (consultado el 3 de julio de 2020). Fuente Fig. 366b: <https://jamesturrell.com/work/apani/> (consultado el 3 de julio de 2020).

Fig. 367a y 367b__ James Turrell, *The Color Inside*, University of Texas, Austin, EE.UU., 2013. Fuente: <https://arch2o.com/the-color-inside-overland-partners-james-turrell-skyspace/> (consultado el 3 de julio de 2020).

Fig. 368a y 368b__ Yves Klein, *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*, 1958. Fuente: <http://yvesklein.com/fr/oeuvres/view/642/la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-matiere-premiere-en-sensibilite-picturale-stabilisee-exposition-dite-du-vide/> (consultado el 12 de abril de 2020).

Fig. 369__ Yves Klein en *Vision in motion - motion in vision*, 1959. Fuente: <http://yvesklein.com/en/expositions/view/1160/vision-in-motion-motion-in-vision/> (consultado el 12 de abril de 2020).

Fig. 370__ Maurizio Cattelan, *Torno Subito*, 1989. Fuente: <https://doppiozero.com/materiali/maurizio-cattelan-torno-subito> (consultado el 4 de julio de 2020).

Fig. 371__ Dora García, *El artista sin obra (una visita guiada en torno a nada)*, 2009. Fuente: https://issuu.com/museoreinasofia/docs/03_dora_garc_a_imprensa_esp (consultado el 4 de julio de 2020).

Fig. 372__ Entrada de la web del Museum of Non Visible Art, 2020. Fuente: <https://museumofnonvisibleart.com/manifesto/> (recuperado el 12 de abril de 2020).

Fig. 373__ Teresa Margolles, *Vaporización*, 2001. Fuente: <https://culturacolectiva.com/arte/teresa-margolles-cadaveres-para-retratar-carne-muerta> (consultado el 4 de julio de 2020).

Fig. 374__ Robert Barry, *Inert Gas Series*, 1969. Fuente: <https://moma.org/collection/works/109710> (recuperado el 12 de abril de 2020).

Fig. 375__ Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Orpheus, Twice)*, 1991. Fuente: <https://felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-orpheus-twice> (consultado el 5 de julio de 2020).

Fig. 376__ Jackson Pollock fotografiado en su estudio por Martha Holmes para un reportaje en *LIFE*, 1949. Fuente: <https://life.com/people/jackson-pollock-early-photos-of-the-action-painter-at-work/> (consultado el 5 de julio de 2020).

Fig. 377a, 377b y 377c__ Günter Brus, *Wiener Spaziergang*, 1965. Fuente Fig. 377a: https://lentos.at/html/de/1044_1047.aspx (consultado el 5 de julio de 2020). Fuente Fig. 377b: <https://perinetkeller.at/2020/06/01/perinetkeller-auftauen/> (consultado el 5 de julio de 2020). Fuente Fig. 377c: <https://mumok.at/de/wiener-spaziergang-10> (consultado el 5 de julio de 2020).

Fig. 378__ Otto Muehl, *Acción Material*, El Cabrito, 1988. Fuente: Kistler, R. (2018). *La gran experiencia. La comuna de Otto Muehl en La Gomera*. Castellón, España: Concreta.

Fig. 379__ Elementos preparados para *J'en ai un de pas assez*, 2020. Foto: Manuel López. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 380a, 380b, 380c__ *J'en ai un de pas assez*, 2020. Foto: Manuel López. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 381a, 381b, 381c, 381d, 381e, 381f, 381g y 381h__ *J'en ai un de pas assez*, 2020. Foto: Manuel López. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 382a, 382, 382c y 382d__ *J'en ai un de pas assez*, 2020. Foto: Manuel López. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 383__ Carmelo Gabaldón, *#SOYMARICÓN*, 2017. Fuente: Gabaldón, C. (2018). *Sujeto maricón. Aproximación desde la práctica artística a la construcción de un nuevo paradigma identitario* (TFM). Valencia, España: Universitat Politècnica de València.

Fig. 384a, 384b y 384c__ Joaquín Artime, *MARICÓN*, detalle, 2017. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 385__ Joaquín Artime, *MARICÓN*, 2017. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 386__ Andrés Senra, *Rosa Winkel*, 2017. Fuente: <https://andressenra.com/copia-de-manspreading> (consultado el 5 de agosto de 2020).

Fig. 387__ William S. Burroughs, *Chicago*, 1981. Fuente: <https://rollingstone.de/el-hombre-invisible-zum-100-geburtstag-von-william-s-burroughs-363248/> (consultado el 3 de agosto de 2020).

Fig. 388__ Pedro Lemebel. Fuente: <https://epicentrochile.com/2019/02/18/documental-sobre-pedro-lemebel-gano-importante-premio-en-alemania/> (consultado el 3 de agosto de 2020).

Fig. 389__ Terenci Moix. Fuente: <https://elmundo.es/cataluna/2018/04/05/5ac5f8fd468aeb84568b4580.html> (consultado el 3 de agosto de 2020).

Fig. 390a y 390b__ *Referentes invertidos*, proceso, 2018. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 391a, 391b, 391c, 391d, 391e, 391f, 391g y 391h__ *Referentes invertidos*, de día, 2018. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 392a, 392b, 392c, 392d y 392e__ *Referentes invertidos*, de noche, 2018. Fuente: Archivo Joaquín Artime.

Fig. 393a y 393b__ *Biblioteca en paral·lel*, portadas y contraportadas, 2019. Fuente: Archivo Engomado Editoras.

Fig. 394a, 394b y 394c__ *El lenguaje no es una red*, intervención en el interior de *Biblioteca en paral·lel*, 100 ediciones, 2019. Fuente: Archivo Joaquín Artime.





ANEXO

Referentes invertidos

Este Anexo trata de exponer el proceso creativo de nuestra obra *Referentes invertidos* (2018) recuperando para ello la comunicación publicada en el IV Congreso INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES ANIAV 2019 IMAGEN [N] VISIBLE] (2019), ampliando considerablemente la información facilitada. Inicialmente esta obra iba a formar parte del grueso de la tesis, como un capítulo más dentro de la *Parte II. La escritura como práctica artística. Análisis de obra. Instalaciones*. Dada la extensión que ha tomado el documento final, decidimos descartar un análisis profundo de la misma, aunque la recuperamos aquí para presentar sus contenidos brevemente.

Referentes invertidos es una intervención realizada en las cristaleras de la Biblioteca Central la Universitat Politècnica de València. Para ello realizamos una presentación de la pieza y el marco contextual, subrayando la importancia que tiene realizar una colectiva en un espacio no expositivo, la biblioteca. Esto supone que nuestra obra entre en íntimo diálogo con lo literario, por eso nos decantamos por trabajar con reconocidos autores, que además han trascendido por ser gays. Este interés por lo homosexual supone continuar una investigación iniciada en 2017 con *MARICÓN*, una intervención de características similares. Como antecedente, hallamos el trabajo de Carmelo Gabaldón quien usa el término "maricón" como reivindicación de su identidad gay. Nos servimos de unos pocos apuntes sobre teoría *queer*, basándonos en textos de Preciado y Butler, para exponer cómo la apropiación del insulto se convierte en una estrategia para subvertir la injuria y convertirse en un empoderamiento.

A continuación, buscamos tres escritores homosexuales, que a través de sus biografías y su producción literaria han ayudado a crear imaginarios donde hombres que mantienen relaciones sexuales con otros hombres se han podido sentir identificados, tomando prestadas sus historias como referentes que afirman y posibilitan otras maneras de establecer vínculos afectivos, amorosos y sexuales. Escogemos a William S. Burroughs, Pedro Lemebel y Terenci Moix. Realizamos un estudio de su obra y vida, para exponer cuáles son los motivos que nos conducen a trabajar con sus nombres. Nos interesa el modo en el que estos se relacionan con la biblioteca y la comunidad universitaria en donde se presentan, incidiendo en su visibilidad y la representación real que tienen en la misma. Todo esto se traduce en nuestra obra, en su proceso, sus características formales y conceptuales, y su resultado. Establecemos, por último, un análisis de las estrategias vinculadas a la palabra escrita que hemos empleado en el seno de su creación.

También hablamos de la publicación de la muestra, un fanzine experimental que acoge los testimonios de las obras, así como deja en su interior un espacio para poner en práctica nuevas intervenciones. Es este, un acercamiento al libro como depositario de lo acontecido y alma de la biblioteca. En esta sección nos acercamos a la pieza que realizamos valiéndonos del papel como único material. Y terminamos, como es habitual en nuestra investigación, aplicando un análisis más sobre las estrategias de la palabra escrita que percibimos en él.

1. Biblioteca en paral·lel, una exposición en la biblioteca

El 26 de abril de 2018 se inaugura en la Biblioteca Central de la Universitat Politècnica de València la exposición colectiva *Biblioteca en paral·lel*, un proyecto que cuenta con una de las ayudas a las Propuestas de Acción Cultural que ofrece el Àrea d'Activitats Culturals de la misma universidad.

Enmarcado como una actividad más del Día del Libro, esta muestra se centra en intervenciones artísticas que se realizan en el edificio de la biblioteca,¹ ocupando espacios que no están ideados para exponer piezas artísticas. Con diferentes prácticas y aproximaciones formales de distinta índole, profesoras/es, doctorandas/os y alumnas/os de la Facultad de Bellas Artes realizan obras inéditas y *ex profeso* que inciden en la relación que se puede establecer entre el libro, las letras y las artes visuales. Pilar Crespo, Salomé Cuesta, Mar Juan, Sara Vilar, Pepe Romero y Rafa Rodríguez, y nosotros mismos producimos seis obras² para crear un nuevo contexto que invita al espectador a otros ritmos y actitudes, a otras formas de entender el acto expositivo, de ocupar el espacio, de acercar el trabajo que se realiza desde la facultad a toda la comunidad universitaria.

En este contexto, presentamos *Referentes invertidos*, un *site specific* que se realiza en las cristaleras de la sala de principal de la biblioteca. Con letras mayúsculas se confecciona los apellidos de tres escritores que, en distintas lenguas, español, catalán e inglés, visibilizaron su condición de hombres gays, reivindicando y asentando otros tipos de imaginarios sobre las relaciones afectivas, amorosas y sexuales que mantienen hombres con hombres. En su producción empleamos conceptos como la apropiación, la escritura a mano y el color para componer un espacio que vincula arte y literatura, así como visibilizar escritores clave en la producción de relatos propios al mundo *queer*.

1__ Hemos de tener en cuenta que este espacio se destina principalmente a la consulta, el préstamo, el archivo y la conservación de material bibliográfico vinculado al conocimiento académico. La biblioteca de cualquier universidad, con la selección de sus fondos, es un retrato del colectivo que la usa.

2__ Entre las que se encuentran una performance, tres intervenciones, una instalación y una obra de *net-art*.

2. Antecedentes. De cómo darle continuidad a MARICÓN

En los últimos años, nuestra serie *letanías* ha evolucionado para construir grandes letreros sirviéndonos de la rotulación como estrategia. Es el caso de *MARICÓN* (2017). En 2017 se nos invita a elaborar una intervención en Cocentaina (Alicante) con motivo de la celebración del orgullo de la localidad, decidimos seguir la línea de Carmelo Gabaldón (Utiel, 1975), con su intervención *#SOYMARICÓN*³ (2017). Su obra, al suscitar polémica,⁴ subrayó la urgencia de activar muchas más propuestas que incluyesen el término como empoderamiento y grito de guerra. Apropiarse de este insulto para arrebatarle su capacidad hiriente y visibilizar el término, en un momento en el que la palabra "GAY" ha dejado de representar a un colectivo agraviado por la homonorma.⁵

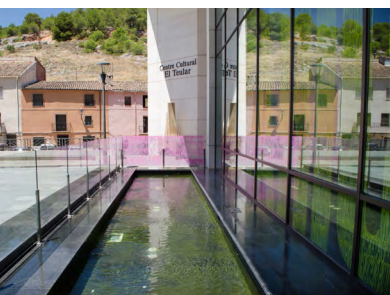
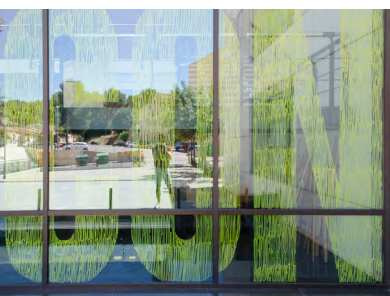


Fig. 383__ Carmelo Gabaldón, *#SOYMARICÓN*, 2017.

3__ Presentada en el *3 Festival Internacional de Cortometrajes y Arte sobre Enfermedades* (2017), Carmelo Gabaldón es invitado a participar en una sección llamada *Presbicia*, que ese año trata la homofobia como una enfermedad social (Gabaldón, 2018).

4__ La universidad inicialmente censura la propuesta. Al filtrarse en prensa lo acaecido, finalmente se rectifica, se produce y exhibe la obra.

5__ "La homonormatividad sería una normatividad derivada de la hegemonía heterosexual. Se trataría de aquella política homosexual que apoya abiertamente la cultura heterosexual dominante, aceptando su hipótesis y aspirando a ser parte de sus instituciones" (Rivas San Martín, 2018, p. 110).



Compartiendo este modo de lucha y la necesidad de seguir activando propuestas que incluyan el término como empoderamiento y grito de guerra, abordamos una de las primeras piezas que deja clara nuestra condición sexual. En la fachada acristalada del Centre Cultural El Teular construimos la palabra “maricón” en mayúsculas con tres metros de altura. Rellenamos las letras escribiendo en su interior, con rotulador de tiza de color amarillo, palabras que nombran distintas tribus gays: *twinks, nutrias, osos, pups, leathers, daddies, cachorros, locas, bakalas, lobos, chasers* y un largo etcétera.⁶ Empleamos una escritura a mano donde todos estos nombres se engarzan. Nos preguntamos cuáles son los criterios de clasificación y si éstos son necesarios. Concluimos que quizás responden a una desvirtuación machista dentro de un colectivo que sufre plumofobia, donde los hombres se hipermusculan en busca de otros hombres igual de musculados, igual de “masculinos”, igual de “discretos”, como si todos ellos fuesen sinónimos.

Nuestro *MARICÓN* se inserta en la fachada del Centre Cultural El Teular para ser leído al derecho, mientras las tribus que conforman cada una de las letras están escritas al revés, enunciando de esta manera un divorcio de sentidos, afectos y representatividades. El color amarillo nos sirve para contrastar con el tono azulado de la fachada y conseguir un impacto lejos de los estereotipos que se ligan a los siete colores de la bandera LGTBQ+.

Completamos la instalación, interviniendo la balaustrada exterior construida con paneles de cristal. Los cubrimos con una escritura de color rosa, color asociado al “marica”,⁷ volcando todas las tribus anteriormente señaladas. Este paño de color nos sirve para componer y enfatizar.

Fig. 384a, 384b y 384c__ Joaquín Artime, *MARICÓN*, detalle, 2017.

6__ En la búsqueda para completar este listado descubrimos que existe una web en la que, introduciendo aspectos físicos, un algoritmo “ayuda” a ubicar a los usuarios gays dentro de una de estas “familias”. Esta página, consultada en junio de 2017, <https://studiomoh.com/fun/census/results.php>, ya no está operativa. Realizando una nueva búsqueda encontramos un artículo de la revista *Shangay*, “¿A qué tribu perteneces?”, que recoge imágenes de los gráficos a los que nos referimos. En <https://shangay.com/2015/02/11/a-que-tribu-gay-perteneces/> (consultado el 3 de abril de 2019). Al emprender esta nueva búsqueda, hallamos otro test para descubrir si el usuario es activo, pasivo o versátil. Para ello emplea una serie de preguntas que rozan lo absurdo y ligan una respuesta ruda con lo activo, una respuesta sumisa con lo pasivo, y una respuesta ambigua con lo versátil. En https://mtmad.es/firstdateslessons/TEST-gay-Activo-Pasivo-Versatil-primera-cita_0_2504775212.html (consultado el 3 de abril de 2019).

7__ El triángulo rosa fue una insignia empleada en los centros de concentración nazis durante los años 30 y 40 para identificar a los prisioneros que allí se encontraban por ser hombres gays, bisexuales o mujeres transgénero (Jarman, 2017, p. 208). En los 50 Stanley Donen (EE.UU., 1924-2019) compone una canción y número musical titulado *Think Pink* para la película *Funny Face* (*Una cara con ángel*, 1957. Ver en <https://www.youtube.com/watch?v=qjS-hvQUbDE> (consultado el 3 de abril de 2019). En los 80, la frase “Think Pink” se convierte en lema de la comunidad queer (Jarman, 2017, p. 206). En la Alemania nazi, mientras el triángulo rosa fue una insignia calumniosa para designar a los maricones, las bolleras son marcadas con un triángulo negro invertido.



Fig. 385__ Joaquín Artime, MARICÓN, 2017.

Ejemplo de ello es la obra de Andrés Senra (Río de Janeiro, 1968), *Rosa Winkel* (2017), presentada como individual en Box 27, escaparate del Casal Solleric (Palma de Mallorca) del 1 de septiembre al 10 de diciembre de 2017. *Rosa Winkel* es un tubo de neón rosa con forma de triángulo invertido que ilumina todo el espacio. Senra nos recuerda que en los campos de concentración los homosexuales varones debían coser en su uniforme un triángulo rosa invertido, visibilizando su condición con la intención de así poder diferenciarlos y darles un trato adecuado a lo que se considera, entonces, un desviamiento sexual. El número de víctimas que perecieron debido a esta distinción se desconoce. En los 70, este símbolo se adopta como símbolo de lucha contra la discriminación y la homofobia. En los 80 Act Up nace en Nueva York, se apropia del triángulo y lo invierte (la punta hacia arriba) para resignificarlo. Esta instalación trata el cuerpo divergente, el deseo disidente, el estigma del odio y el símbolo de lucha. La "geometría hecha dolor, miedo y rabia." (BOX, 2019, p. 35).

Fig. 386__ Andrés Senra, *Rosa Winkel*, 2017.

3. Unos pocos apuntes de teoría queer. Los maricones como sujetos abyectos

Beatriz Preciado en *Multitudes queer. Notas para una política de los anormales* (2003) describe la heterosexualidad como un “régimen político, que forma parte de la administración de los cuerpos y de la gestación calculada de la vida, es decir, como parte de la ‘biopolítica’” (Preciado, 2003, p. 158). La homosexualidad es una noción medicalizada del s. XIX que define las prácticas sexuales. Este término se abandona a favor de una definición política y estratégica de las indentidades *queer*.

El origen de la palabra inglesa *queer* se liga al siglo XVIII donde se emplea para referirse al tramposo, al borracho y a la oveja negra, pero también a todo aquel que no se pudiese reconocer inmediatamente como hombre o mujer. Hoy se sigue usando como sustantivo para llamar al homosexual; como adjetivo para indicar lo torcido, lo raro, lo extraño, lo perverso; como verbo para señalar aquello que frustra, inquieta, desconcierta. El término implica cierto rechazo. La palabra, empleada por el colectivo LGTBI, deja de ser un instrumento de represión social para convertirse en un espacio de acción política. *Queer* representa las sexualidades, los afectos y los géneros que traspasan las fronteras de lo aceptado socialmente, aquello que impone el heteropatriarcado desde lo *straight*, lo “recto”.

La heterosexualidad, como régimen que trata de controlar, regular y normalizar, establece una dualidad de géneros diferenciados, que se articulan en relaciones de monogamia entre personas de diferentes sexos, edades similares y misma clase social. Esta norma, que administra los cuerpos y la vida, se ha definido y defendido dentro de los parámetros de lo “natural”, anulando todo lo que tiene de construido su discurso, con el objetivo de no aceptar discusión alguna.

Judit Butler (2007) comprende que este sistema de representaciones del género ha supuesto una represión histórica para las identidades y cuerpos que no responden al canon. Por ello recupera, en *Gender Trouble (El género en disputa, 1990)*, la figura de Michel Foucault, quien en *L'Histoire de la sexualité (Historia de la sexualidad I, 1976)*, comprende la sexualidad como una herramienta del poder. Estar sexuado significa estar bajo un conjunto de medidas y leyes que impone el principio formativo del sexo, el género, los deseos y los placeres como principio hermenéutico de autointerpretación. (Butler, 2007, p. 200). Pero para el teórico francés “la represión, genera y multiplica los géneros que desea dominar” (Butler, 2007, p. 161). Porque ante este tipo de coacción social se puede responder de dos formas: a. Se siguen los dictámenes del poder y se contesta a lo que él espera de las identidades y los cuerpos. b. Se despierta o crea el deseo que presuntamente quiere eliminar.

Maricas y bolleras se levantan a finales de los ochenta, conscientes de formar una minoría sexual para posicionarse contra “los fundamentos sexistas y heterocentros que impregnan el discurso de la modernidad” (Preciado, 2009, p. 150). Ven en el campo lingüístico un territorio de batalla donde combatir con táctica bélica. Se apropian de los insultos que hasta entonces se habían esgrimido para agredirles, con el objetivo de revertir sus efectos ofensivos. Se adueñan del lenguaje como acto político. Resignifican

la injuria, transmutándola en un calificativo positivo, asociado al empoderamiento y la lucha, usurpando los mecanismos de poder que se dirigen al cuerpo y a la vida. De este modo, identificaciones negativas como "bolleras" o "maricones", sujetos abyectos que han estado ligados a una concepción del mal, de lo negativo, se convierten en un lugar de producción de identidades de resistencia a la normalización, a ese punto de vista "universal", que cuenta una historia única, blanca, colonial y hetero.

Para Preciado, "la multitud *queer* no se basa en una identidad natural (hombre/mujer), ni en una definición basada en las prácticas (heterosexuales/homosexuales) sino en una multiplicidad de cuerpos que se alzan contra los regímenes que les construyen como 'normales' o 'anormales'" (Preciado, 2003, p. 164). Por eso, ante la imposición de reglas sociales que se presentan en el escenario de lo "natural" para ejercer una opresión asfixiante sobre las identidades que no se someten a cumplir con la norma, sólo cabe tomar la palabra, transformar el discurso imperante, entregarse a la resistencia.

4. Referentes invertidos, la idea y los autores

¿Cómo vincular una intervención en la Biblioteca Central con *MARICÓN*? Por el contexto, el Día del Libro. Reivindicamos los nombres de tres autores que han supuesto una huella en la historia de la literatura y lo gay. Estos autores cumplen una serie de condiciones: I. Ser pioneros en su época y lugar de origen, convirtiéndose en un revulsivo al publicar historias de hombres que mantienen sexo con otros hombres. II. Tener prestigio y calidad literaria. III. Que la biblioteca posea copias de sus obras. IV. Escribir en catalán, castellano e inglés, respondiendo a la diversidad lingüística que se habla en la universidad, fiel reflejo de los estudiantes e investigadores que la usan.

Las motivaciones que nos llevan a decantarnos por William S. Burroughs, Pedro Lemebel y Terenci Moix reconocen su poderosa narrativa así como un sentimiento autorreferencial. A continuación, las describimos:

4.1 William S. Burroughs. Ser queer antes de la teoría queer⁸

William S. Burroughs (EE.UU., 1914-1997) es un novelista y ensayista, habitualmente incluido en la *Generación Beat*,⁹ aunque él nunca se siente cómodo con que este encasillamiento. Su obra literaria destaca por una fuerte experimentación con el lenguaje, no sin objetivo. Sus ideas han influido en el mundo de la literatura, de la música y del arte. En *The Electronic Revolution (La revolución electrónica, 1970)* alienta a trabajar con el lenguaje, subvirtiendo el orden establecido, proporcionando ejercicios y estrategias para operar y desestabilizar la norma imperante, con la intención de sembrar la duda. Suya es la frase “el lenguaje es un virus” (Burroughs, 2018), un virus que hace posible la palabra hablada. En sus páginas incita a mutarlo, a multiplicar sus sentidos y así deslegitimizar el poder.

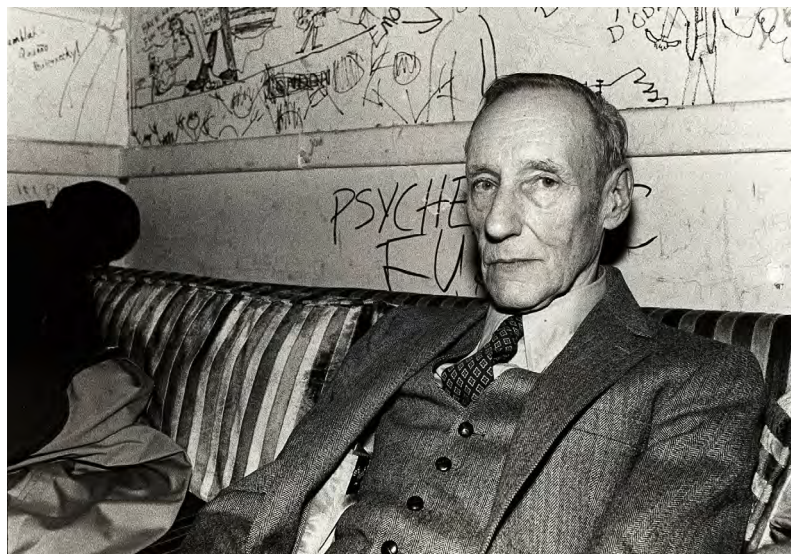


Fig. 387__ William S. Burroughs, Chicago, 1981.

Nuestro primer contacto con su obra se produce al leer *Naked Lunch (El almuerzo desnudo, 1959)*. A los veinte años llega a nuestras manos. Nos conmociona su manera de escribir, impenetrable, fragmentada, contundente. Entre sus páginas se suceden escenas sin una continuidad narrativa clara, aunque con descripciones rotundas, viscerales y una exposición descarnada. Nuestra percepción hace que entendamos su manera de escribir como una intromisión al interior de su pensamiento, justo en el momento en el que se generan las ideas, un lugar donde se producen escenas sin ningún tipo de filtro. De hecho, es la primera vez en nuestra vida que podemos leer sobre hombres que mantienen sexo con otros hombres. Maricas¹⁰ deambulan sus páginas, se deslizan en una orgía de letras en las que se reitera la aparición de vergas y chaperos. Poco después conocemos que esta manera de escribir se llama *cut-up*,¹¹ una técnica creativa que desestructura el resultado, pero definitivamente captura su fuerza expresiva.

8__ Esta es la apropiación de un título de Jorge Aloy (2016).

9__ En la década de los 50 surge la Generación Beat, un grupo de escritores estadounidenses que tiene en común el rechazo a los valores del sueño americano, el empleo de las drogas y una exposición de las relaciones sexuales libres. Entre ellos se encuentran Allen Ginsberg (EE.UU., 1926-1997), Jack Keoruc (EE.UU., 1922-1969) y el propio William S. Burroughs.

10__ Palabra que usa continuamente.

11__ El cut-up es una técnica literaria que corta un texto –propio o de otro– de forma aleatoria y lo reordena siguiendo una estructura azarosa para conseguir un nuevo escrito, un nuevo sentido. Burroughs propone una metodología concreta para la obtención de un nuevo texto: cortar una página a lo largo y a lo ancho, reasignarle cuatro números, siguiendo el orden de la lectura. Colocar la parte 1 junto la 4 y la 3 junto a la 2. También anima a hacerlo con fragmentos mucho más pequeños, para volver el mensaje ininteligible sin llegar a cifrar el código (Burroughs, 2013).

Este libro expulsa las páginas en todas direcciones, caleidoscopio de panoramas, popurrí de melodías y ruidos callejeros, pedos y protestas y las cortinas metálicas del comercio que se bajan, aullidos de dolor y angustia y aullidos de simple lamentación, gatos copulando y rechinantes berridos de la cabeza de toro cortada, murmullos de brujo en trance de nuez moscada, cuellos rotos y mandrágoras que aúllan, sollozos del orgasmo, heroína silenciosa como el amanecer en células sedientas. Radio El Cairo gritando como una subasta frenética de tabaco, y flautas del Ramadán abanicando al yonqui enfermo como un ratero de borrachos en el amanecer gris del metro palpando con dedos delicados los frescos billetes de banco...

Esta es la revelación y la Profecía de lo que puedo sintonizar sin FM en mi receptor de cristal de los años veinte con antena de semen... Amable lector, vemos a Dios a través de nuestros agujeros del culo en el flash del orgasmo... Por esos orificios se transfigura tu cuerpo... El camino hacia FUERA es el camino hacia DENTRO. (Burroughs, 1989, p. 227)

“El camino hacia FUERA es el camino hacia DENTRO” se ha convertido en una frase que nos ha acompañado desde su primera lectura, algo que no hemos podido sacarnos de la cabeza. Por un lado, nos parece una referencia clara al conducto anal y el deseo de revertir el orden “natural”, empleando de un modo distinto lo que, “en teoría”, no está construido para ello. También comprendemos que hay otros niveles de lectura, mucho más profundos, que van más allá de la fisicidad del cuerpo y tratan de subvertir todo tipo de orden, como si con ello, se pudiese establecer alguna relación con un laberinto conceptual¹² cuya entrada siempre será, a su vez, la salida.

Quizá, uno de los aspectos que conectan de forma más evidente a Burroughs con nuestra investigación es la explicitud del título de su segunda novela, *Queer*.¹³ Una novela que termina de escribir en 1952 y que por razones editoriales no se publica hasta 1985. Este texto pertenece a una trilogía que se centra en la decadencia que vive el autor en los 50, compuesta por *Junkie* (*Yonqui*, 1953), *Queer*, y *The Yage Letters* (*Las cartas de la ayahuasca*, 1963).

Sobre *Queer*, y su desarrollo vital, cabe destacar varias cosas. La más evidente es que se apropia de un insulto, “marica”, para revertirlo, algo que también hace con su primera novela, *Yonqui*. Pero sin duda, la más relevante es el motivo por el cual retrasa treinta y tres años su publicación: En una carta, el novelista expone que teme poder sufrir acciones legales por el contenido de la novela, así lo cuenta Oliver Harris (2018, p. 39). Siente desconfianza por algo más que una mala acogida. De hecho, como a su editor no le parece un tema apropiado para sacar a la luz, le anima a pasar extractos enteros de *Queer* al grueso de *Yonqui*,¹⁴ para hacer de ésta una mejor novela. Con el tiempo, tras el éxito de *El almuerzo desnudo*, se le pide al autor que publique *Queer*,

12__ Cabe destacar la relación que se puede establecer entre el laberinto y la imagen de las vísceras humanas, ya sean los intestinos o el cerebro. Para más información sobre el laberinto, acudir al capítulo *Per speculum in aenigmate* de esta misma tesis.

13__ Inicialmente llamada *Marica* en castellano. Tras el éxito académico del término “queer”, la editorial Anagrama decide publicar la novela con el título en inglés (Aloy, 2016, p. 6).

14__ Exactamente fueron 38 páginas (Burroughs, 2018, p. 184).

pero este se niega. Tras sacrificar el texto, no le encuentra sentido. No es hasta mucho después, que acepta el encargo y reformula el manuscrito inicial con cartas que conservaba de aquel periodo.

Queer se ambienta en México, justo donde concluye *Yonqui*. Habla principalmente del síndrome de abstinencia y del deseo, un deseo ciego, devorador, dramático. Se centra en la relación amistosa y sexual que establecen el escritor y un joven. En la primera novela, el sexo entre hombres aparece como consecuencia de la droga y el alcohol, Lee, el personaje que narra –*alter ego* de Burroughs– siente rechazo hacia sí mismo cada vez que tienen lugar estos encuentros. Su sentimiento oscila entre la negación y el arrepentimiento. Según avanza la historia, el personaje naturaliza las relaciones sexuales sin ofrecerles ya un adjetivo, como si asimilase su condición sexual. En *Queer* esa asunción se completa. Lee es un hombre consciente de sus deseos, pero lo que hasta el momento ha sido una cuestión de carne, erección y eyaculación, cobra tintes de obsesión imposible y melancólica, quizás debiéramos llamarlo, incluso, enamoramiento. Entre Lee y el joven se establece un vínculo de necesidad recíproca, donde el protagonista mantiene económicamente al joven a cambio de sus favores sexuales. Ambos pretenden vivir el intercambio desde una asepsia afectiva, pero por algún motivo, es precisamente eso lo que les quiebra.

Oliver Harris mantiene en el prólogo que escribe para la edición de Anagrama que lo *queer*, en este caso, no se encuentra en la historia en sí, sino en su modo de escribir, huyendo de un método narrativo heterosexual, subvirtiendo la propia escritura (2018, p. 29). De hecho, concluye, no hay libros heterosexuales en la obra de Burroughs, cualquiera de sus libros podría haberse llamado *Queer*.

4.2 Pedro Lemebel, *la loca protesta*



Aquí está mi cara
Hablo por mi diferencia
Defiendo lo que soy
(Lemebel, 1997, p. 83)

Fig. 388__ Pedro Lemebel.

Pedro Lemebel (Santiago de Chile, 1952-2015) es un escritor y artista chileno que aún a géneros¹⁵ artísticos. Adopta su apellido materno¹⁶ omitiendo de su nombre artístico referencia alguna al padre. En esta acción, quizá una de las primeras que asume en su activismo, la investigadora Regina Vanesa Cellino (Argentina) ve un gesto de alianza con lo femenino (Cellino, 2015, p. 30), que cobrará, con el tiempo, la forma de lo travesti. Como creador, desplaza el objeto artístico hacia la idea, la concepción y el proceso, reivindicando lo mestizo, lo indígena, lo proletario y lo homosexual.

En 1987 forma en Santiago de Chile, junto a Francisco Casas (Chile, 1959), el grupo de performance Las Yeguas del Apocalipsis. En sus acciones ambos se travisten haciéndose llamar Pedrita y Panchita. Producen situaciones en las que persiguen reprobar el régimen militar de la dictadura y su manera de imponerse sobre los cuerpos. El travestirse en esa época ya es una acción política, pero además sus propuestas defienden lo *underground*, lo abyecto y la prostitución libre. La protesta es su proclama, y la enarbolan para visibilizar las minorías y los olvidados.

Estos intereses se reflejan en su literatura. Lemebel abandona una primera etapa ligada al cuento como medio de expresión para centrarse en la crónica. Ésta se acerca más a la noticia, al diario, al manifiesto, al archivo, mezclando hechos observados de cerca con

15__ Entiéndase el juego de palabras que se establece al emplear la palabra "género" como disciplina y como identidad, refiriéndonos con ello, también, al desvanecimiento de fronteras entre lo masculino y lo femenino que se da en su obra.

16__ Su nombre original es Pedro Mardones Lemebel.

elementos imaginarios. En la crónica plasma la revolución sexual que se da en los callejones de los *ghettos* de Santiago, en plena era de la paranoia del sida, con afán político y espíritu combativo. Emplea su voz con un discurso propio, crítico, breve y rotundo a través de publicaciones en prensa y editoriales. En ellas, defiende los derechos de las maricas del extrarradio de Chile –lo que define como Tercer Mundo–. Sometidas como seres de segunda, discriminadas y despreciadas. Mientras la sociedad les da la espalda, el escritor profiere una denuncia social a través de la narración de sus historias.

En su análisis, advierte en el movimiento “gay” una amenaza, después de que el sistema capitalista neoliberal haya absorbido su fuerza, remasculinizando los cuerpos, neutralizando su ira y desemejanza, inyectando una nueva forma de homofobia surgida desde el poder y dirigida hacia los que no cumplen, como ellos, la homonorma –lo que la hegemonía está dispuesta a aceptar–. En cambio, en el desprestigiado amaneramiento vislumbra “una estrategia de torsión al género dominante”, una manera de “pensar(se) diferente”. Añade, “la diferencia es la ventaja del débil”. (Lemebel, 1993, p. 19).

El primer libro de crónicas que escribe en la pos-dictadura, *La esquina es mi corazón* (1995), es un retrato del deseo, situado en lo que denomina la “ciudad-anal”. Con un lenguaje barroco e irreverente, se aproxima al cuerpo travestido de La Loca, figura principal de sus crónicas. La Loca es una travesti diferente cada vez que, sin embargo, las encarna a todas. Cada una podría ser su *alter ego*. En su segunda publicación de crónicas, *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), Santiago de Chile se convierte en la “ciudad sidada”, escenario de historias de enfermedad y muerte en los barrios marginales. Una especie de taxonomía travesti amenazada por la plaga del SIDA –en mayúsculas–. Lemebel se esfuerza en recordar, como a través de una foto vieja y amarillenta, oráculo de expiración, a sus protagonistas enterradas. Vapulea una realidad herida con actitud valiente y descarnada, sirviéndose de las ganas de vivir y el humor que caracteriza a un colectivo lacrado. No es optimismo, apenas se puede ser optimista en una época en la cual el positivo es una sentencia: “ella creía que todo estaba bien, no había cómo convencerla que ese visto bueno era un desahucio. [...] no le entraba en la cabeza ese ejercicio matemático de invertir el más por el menos.” (Lemebel, 1997, p. 42). El ingenio lo emplea como arma para afrontar el duelo. “Una reconversión familiar que hace de la caricatura una relación de afecto.” (Lemebel, 1997, p. 59). De este modo, enuncia episodios de pluma, carnaval y fiesta, donde se baila hasta el amanecer, declarando minuciosamente el coraje y la tristeza de unas vidas truncadas por lo que el virus se llevó.

Así como se transforma la travesti, su escritura se ornamenta y se carga de artificio, llena de metáforas, como si fuesen tacones, alhajas y complementos que construyen las identidades de las colas.¹⁷ La metáfora, espectro abstracto, multiplica los sentidos de las palabras y sus relaciones, pero por el uso siempre se entrevé qué visión tiene el autor de las cosas (Morales, 2015). En el caso de Lemebel, la metáfora es un recurso estilístico y poético que guarda el mismo espíritu del disfraz, el atavío, el ocultamiento. Sus crónicas son depositarios de dolor y arenga, relatos breves que a golpe de abanico –elemento cambiante; se abre y cierra, oculta y desvela–, muestra una cruda estampa de la realidad, conduciéndonos por sus subsistencias, deseos, pasiones y fallecimientos

17__ En Chile a la loca también se la llama “cola” (Barradas, 2009, p. 74).

en el margen. En sus textos emerge lo diferente como tema y denuncia, en una disección de lo contracultural. Describe-reta, con una función subversiva, posicionándose en contra de las normas heterosexuales.

Hay tantos niños que van a nacer
Con una alita rota
Y yo quiero que vuelen compañero
Que su revolución
Les dé un pedazo de cielo rojo
Para que puedan volar
(Lemebel, 1997, p. 90).

En septiembre de 1986, en un acto político de izquierda lee *Manifiesto (hablo por mi diferencia)*. Con él, critica la política de la izquierda que no lo aceptó por su condición sexual, así como critica al capitalismo por convertirlo en mercancía de la diferencia. En este texto, el cuerpo y la letra son traspasados por la poesía, la política y la sexualidad.

Su rudeza, y el empleo de un *alter ego*, lo conectan con William S. Burroughs. Ambos autores se distancian en su posicionamiento político. Las palabras de Lemebel nacen desde la rabia y las vísceras, con una actitud contestataria y mordaz. Es el compromiso y la valentía que vierte en su lucha marica como hombre homosexual que no responde a la blanquitud ni a sus privilegios.

4.3 Terenci Moix, los sueños del mariquita

Terenci Moix (Barcelona, 1942-2003) es un escritor catalán conocido por su mitomanía. Le fascinan el antiguo Egipto y las estrellas de la edad de oro de Hollywood,¹⁸ culturas a las que atribuye exuberancia, lustre y pose. Nacido como Ramón Moix Meseguer, adopta el nombre de Terenci como seudónimo, en un ejercicio de construcción de su identidad marica. La mitad de su producción se centra en temas autobiográficos, como la educación que recibe bajo valores religiosos y franquistas, o el modo en que vive su homosexualidad durante la infancia, tramas plasmadas en su trilogía *Memorias. El peso de la paja*.¹⁹ En 1986 gana el Premio Planeta con *No digas que fue un sueño* (1986). Conocido también como personaje público y mediático, se declara abiertamente gay en España cuando aún nadie lo hace, siendo una cara frecuente en los programas de televisión desde principios de los años 80 (Vila-Sanjosé, 2019).



Fig. 389__ Terenci Moix.

Nuestro primer contacto con su obra se produce al leer *El arpista ciego* (2004). Situada en la Tebas del esplendor egipcio, la novela introduce cuestiones sobre la libertad sexual y el anhelo homosexual. Se presentan situaciones perversas sin ningún tipo de moralina, con una descripción desnuda y clara, aunque eso no impide que los personajes sufran culpabilidad, rechazo y vergüenza, por lo que piensan de sí mismos o por lo que la sociedad opina de ellos.

En el libro, son dos los personajes que quiebran toda convención, defendiendo con tesón sus sexualidades disidentes. La primera es Merit, la hermana del protagonista –Ipi, el arpista ciego–. Ella es voluptuosa, lasciva y lúbrica, se acuesta con quien le place, orgullosa de que la llamen puta. No siente ningún tipo de emoción amorosa, sólo pasión carnal, por todo tipo de hombre, incluso por su hermano.²⁰ Para ella el sexo es un bien consumible, necesario para la vida. A lo largo del relato, aburrida de sus deslices, comienza una relación lésbica, sólo porque se siente tentada por la prohibición de cormromper a una vecina. Los dioses la amenazan para que ponga fin a su aventura, pero se niega. El castigo le llega *ipso facto*, da a luz a un bebé con cabeza de carnero. Mientras

18__ También encontramos la importancia de los iconos pop en la construcción de una personalidad *queer* en la obra de Roberta Marrero. En su cómic *El Bebé Verde* (2016), Marrero, dibujante transexual, relata que ante un mundo que se decide a devorarla por su diferencia, por haber nacido con unos genitales que no se corresponden con su género, toma como única vía de escape el encerrarse en su mundo interior y abrir una ventana a las vidas de sus ídolos, aquellos con los que se reconoce en su rebeldía.

Cabe realizar una asociación parecida a la personalidad de Moix, quien en cierto sentido maquilla la realidad sumergiéndose en el imaginario de esas biografías que resplandecen.

19__ La trilogía consta de: *El cine de los sábados* (1990), *El beso de Peter Pan* (1993), y *Extraño en el paraíso* (1998).

20__ Que consuma una relación sexual con su hermano se debe a que Merit no concibe que exista alguien que no haya vivido el goce de la lujuria. Le mueve la lástima de ser conocedora de la virginidad de Ipi. Su entrega la forja como un acto altruista, aunque se las ingenia para que el arpista ni la descubra ni pueda negarse.

Merit se empodera y saca provecho de la excentricidad del suceso, su amante, la dama Nofret, enloquece y se suicida.

El segundo, es Jonet, hermano secreto de Ipi, un joven apuesto, consciente y orgulloso de ser gay y pasivo. Físicamente es idéntico al arpista, pese a que sólo comparten padre. Desde que Jonet aparece en el argumento, su personaje se convierte en el motor de la historia. Pasa de ser el mejor amigo de Ipi, su compañero y confidente, a estar locamente enamorado de él. Cuando se declara a su hermano, este lo rechaza. Una vez más, los dioses desaprueban el gesto incestuoso e interfieren, imponiendo su condena. Juegan con su voluntad, haciéndolo esclavo de sus designios. Jonet se ve obligado a huir de Tebas. Aunque Moix parece querer compensar a su personaje cuando los dioses Set y Tiempo se disputan su amor y protección. Y es a través del reconocimiento de sus inclinaciones homosexuales frente a las otras deidades, como Jonet accede a la redención, puede volver a casa, y consumir el amor fraternal. En definitiva, con este gesto, el deseo se presenta como algo ancestral, por encima de las pretensiones de divinidades y seres humanos.

Mucho antes, en 1967, escribe *Sadístic, esperpèntic i àdhuc metafísic*. La novela fue eliminada por la censura inmediatamente, y no se recupera hasta 1975. Se publica tras ganar el Premio Joan Estelrich en 1976. La editorial Dopesa asumió el reto de sacarla a la luz, pero produjo una edición llena de erratas. En 2011 el libro se publica en castellano. No se hace antes porque, en vida, Moix se niega a realizar el trabajo de traducción. No desea verse en la tesitura de revisar el manuscrito, y encontrarse de pronto reescribiendo cada página.²¹

Al principio de la narración, Moix presenta a su protagonista, su *alter ego*, como eje de un problema por venir: es creado a partir del molde original de los hermafroditas. Particular forma de entender el género y su inclinación gay. Reconoce que la historia no se ha hecho cargo de estas vidas, ocultas por erotismos más "higiénicos" para un país (Moix, 1976, p. 20). Como si con ello señalase la suciedad con la que se ha relacionado tradicionalmente al maricón. Durante el desarrollo de la novela, el protagonista reconoce su inclinación homosexual a base de duros golpes y tensiones, llegando incluso a sacrificar a la persona que lo ama por ser incapaz de asumir sus impulsos.

Uno de los motivos por los cuales escogemos a Terenci Moix como escritor en catalán, aunque sólo la mitad de su obra literaria la escribiese y la publicase en esta lengua, se debe a un factor puramente autorreferencial. Moix es el primer hombre que conocemos como personaje gay reconocido públicamente en España. Nuestro recuerdo se retrotrae a nuestra tierna niñez, cuando lo vemos en una de sus múltiples colaboraciones en programas de televisión. Su personalidad no responde a comportamientos masculinos estandarizados, una actitud que entonces no podemos definir, porque no tenemos referentes previos para explicarlo, eso sí, somos conscientes de que su comportamiento se aleja de lo que otros hombres hacen o dicen. Nos siembra una duda por la que estamos inmensamente agradecidos. Al preguntarle a nuestra madre por qué aquel señor actúa de ese modo, nos contesta: "porque es 'mariquita'". Para ella, ser

21__ Imposibilidad que bien hemos visto con Maurice Blanchot (2002).

“mariquita”²² produce, a principios de los 90, tanto rechazo como risa. Su reprobación y burla subrayan el acto subversivo de un “mariquita” que defiende ante los demás algo que no aprueba todo el mundo, ni en la esfera pública ni en la privada.

Aunque muchos otros gays han confeccionado nuestra identidad a lo largo de los años, Moix siempre será el primero.

Si Burroughs encarna al hombre que se siente perdido en sus pasiones y Lemebel funda una efigie social de los más desfavorecidos, Moix ofrece la visión desde el estatus de un intelectual acomodado que busca normalizar su posición de homosexual en unos espacios en los que sabe que aún no encaja, sin ceder en su empeño.

22__ Nos lo define como un hombre que desea tener de pareja amorosa a otro hombre. En el uso del término apreciamos desprecio.

5. La biblioteca. Contenedor de relatos

Todas estas historias tienen cabida en la biblioteca. Lugar de memoria, archivo de lo privado y lo subjetivo, espejo del mundo en que se crea. Es bien sabido que la tarea de una biblioteca es infinita, ya que siempre está incompleta en su utópico afán de albergar todo el conocimiento del mundo. Como centro y espacio donde se acumula el saber, se reúnen y disponen sus contenidos a disposición de sus usuarios. Su propósito es conservar los volúmenes y ofrecerlos para poder reinterpretar la memoria colectiva. Memoria siempre inconclusa.

Anteriormente, enunciamos que la biblioteca es un retrato de sus propietarios. En este caso, la Biblioteca Central del Campus de Vera de la Universitat Politècnica de València se erige como una estampa de la comunidad que alberga. Pero, ¿qué representatividad tienen nuestros autores dentro de la misma?

En el polibuscador, hallamos 3.077 resultados sobre William S. Burroughs, entre los que se encuentran 10 novelas y ensayos en lengua inglesa y española, así como un amplio surtido de artículos enlazados y algún que otro libro centrado en su figura, estos en diversas lenguas. La mitad de los datos que aparecen, responden a alguna coincidencia en el nombre de sus autores.

Sobre Pedro Lemebel encontramos 188 resultados. Solo hallamos una crónica firmada para consultar online, *Las amapolas también tienen espinas* (2000). El resto son artículos que hablan, fundamentalmente, de su faceta como escritor, ya sea como objeto principal de la investigación, o como unidad dentro de una constelación de identidades *queers* en Latinoamérica. Gran parte de estos artículos están escritos en español, pero también los hay en inglés.

Cuando hacemos lo mismo con Terenci Moix, aparecen 99 resultados. 27 son novelas, de las cuales, al menos un tercio se ofrece en catalán, el resto está disponible en castellano. Lo demás son artículos, mayormente en catalán, aunque también los hay en castellano, e incluso en francés. Descubrimos igualmente que sale en una novela de Maruja Torres (Barcelona, 1943), en un dvd de cine, e incluso en un libro sobre tabaquismo.²³

Dice el escritor y editor Alberto Manguel (Argentina, 1948), "Toda biblioteca es, necesariamente, una creación incompleta, una tarea en curso, y cada estante vacío anuncia los libros que han de venir" (Manguel, 2017, p. 119). En este caso, compensemos las faltas cometidas en nuestro archivo con estos autores y con todos aquellos que han posibilitado un imaginario *queer* amplio e inclusivo.

23__ Moix falleció a causa de una enfermedad provocada por el tabaco. Sus últimas palabras fueron para pedir un Ducados.

6. Referentes invertidos. El resultado

Aunque la biblioteca no es un espacio expositivo al uso, es el lugar idóneo para realizar una intervención que aúna artes visuales y literatura.

La elección de estos autores supone tres acercamientos distintos a la visibilización de lo gay como temática literaria. Buscamos los títulos que conforman sus bibliografías completas. A cada escritor le asignamos un color secundario, para señalar la marginalidad de unas historias que nunca han estado en primer plano. El naranja es para Burroughs, por ser el color de la portada de *El almuerzo desnudo*, la edición de Anagrama, de la primera novela suya que leemos. Para Moix, el verde, porque verde es la portada del título de la edición del *Arpista ciego* (2004), primer libro suyo que leemos. Y el violeta para Lemebel. Aunque no podemos atribuirle este color por ningún libro leído que lo contuviese, resulta relevante porque violeta²⁴ se obtiene al combinar rojo y azul, los colores de la bandera de Chile.

En la sala central de la segunda planta de la biblioteca, sobre las vidrieras, erigimos sus apellidos en mayúsculas, seguidos, sin espacios, poniéndolos al mismo nivel. Gráficamente se traduce como "BURROUGHS MOIX LEMEBEL". El orden se debe a un motivo totalmente compositivo, por formas y colores. Primero el naranja, luego el verde y por último el violeta. En cinco jornadas de ocho horas cada una, dibujamos, en primer lugar, los contornos de las letras con cinta de carroceros y una altura de 2,37m cada una. Luego las rellenamos con nuestra metodología de trabajo, escribiendo a mano, con rotulador de tiza, en mayúsculas y sin espacios, los títulos que componen su obra completa, repitiéndolos por orden cronológico. Situar la intervención en la cristallera supone escribir en el margen²⁵ de la estructura del edificio, así se subraya lo lindante que contienen sus novelas.

Desde el interior del edificio se tiene una visión perfecta de los nombres, pero están escritos al revés, aludiendo de este modo a lo "invertido" como un insulto del cual apropiarnos. Desde fuera, las letras se presentan al derecho, sin embargo, las palmeras que se encuentran frente a la edificación impiden su correcta lectura.

El resultado es una intervención de grandes dimensiones. De día, la luz traspasa el rotulador, y aquellos que se sientan cerca son bañados por

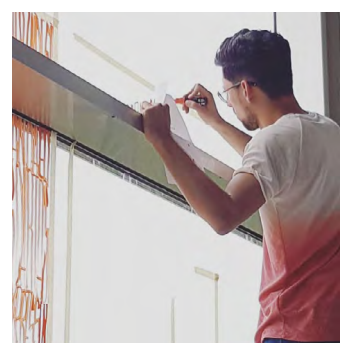


Fig. 390a y 390b__
Referentes invertidos,
proceso, 2018.

24__ En Japón, el púrpura, un color que se encuentra entre el violeta y el carmesí, se vincula con lo gay. La mezcla del azul (símbolo de lo masculino) y el rojo (símbolo de lo femenino) dan el *arito púrpura*, en palabras de Derek Jarman (2017, p. 211). El autor, en *Croma*, también señala que, en inglés, el término *pasaje púrpura* hace referencia a una escritura excesivamente recargada. Esta definición encaja perfectamente con el empleo que hace de la metáfora Lemebel.

25__ En relación al margen, Felix Gonzalez-Torres, cuya obra se ha se caracteriza por presentar una visión queer de los afectos como hombre gay, dice "No quiero ocupar espacio. Pondré mi trabajo en el pasillo en lugar de dentro de la galería. Me encantan los espacios marginales. Me encanta situar el trabajo donde es inesperado, en los espacios que tienen menos autoridad." (En Spector, 1995, p. 175).

la atmósfera que proyecta cada uno de los colores. De noche, la biblioteca se ilumina, mientras todo permanece a oscuras en el exterior, vista desde el jardín, la cristalera se convierte en una enorme caja de luz, mostrando, como un luminoso, lo que antes se veía con dificultad. Mientras sus apellidos se mantienen ininteligibles durante el día, se revelan con claridad por la noche, símil de la vida nocturna a la que se han visto subyugadas las prácticas homosexuales en el pasado, por estar prohibidas. Al respecto, Derek Jarman dice, "Nuestro mundo queer era prisionero de las sombras." (Jarman, 2017, p. 69)

Después de tres meses de exposición, la dirección de la biblioteca decide no retirar la intervención. Sus características formales logran que la pieza se integre perfectamente con la arquitectura y con la finalidad del edificio. De este modo, *Referentes invertidos* ofrece un lugar único a unos escritores que han creado a contracorriente, perteneciendo a una minoría sexual. Con ello, se pone en valor y en común su producción literaria, su importancia histórica y sus aportaciones al mundo de las letras y al mundo *queer*.

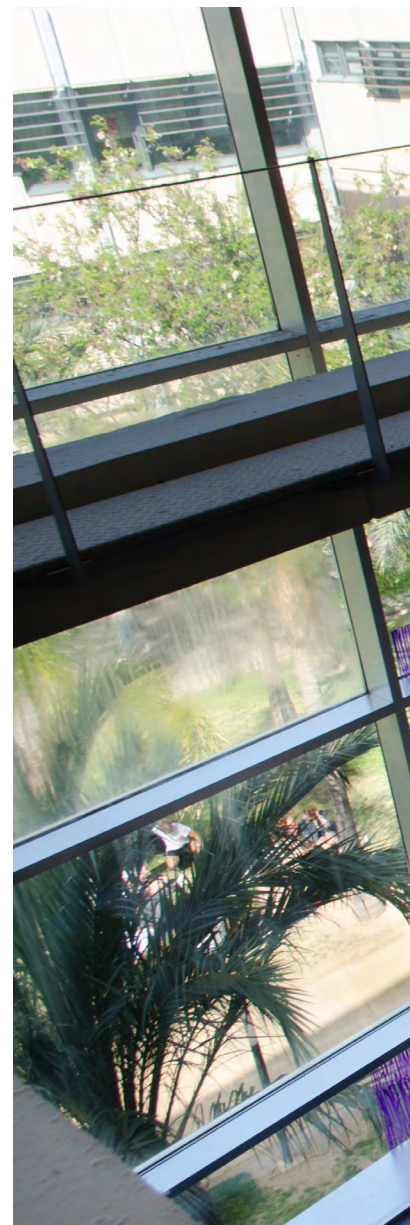


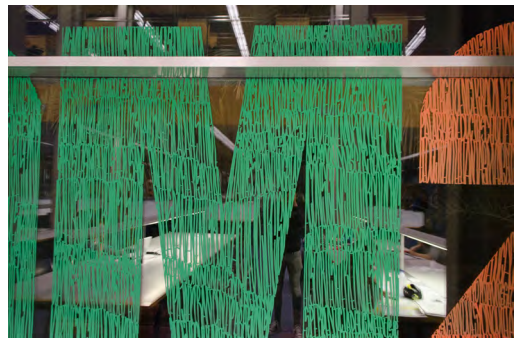


Fig. 391a, 391b, 391c, 391d, 391e, 391f, 391g y 391h__ *Referentes invertidos*, de día, 2018.





Fig. 392a, 392b, 392c, 392d y 392e__ Referentes invertidos, de noche, 2018.



6.1 Un libro para la biblioteca. Experimentación y resultados

La exposición colectiva *Biblioteca en paral·lel* fue más allá del formato expositivo. Auspiciados por Sara Vilar, el Àrea d'Activitats Culturals de la Universitat Politècnica de València y apoyados por el grupo de investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia (Departamento de Escultura. Facultad de Bellas Artes), decidimos realizar una publicación experimental que registrase las intervenciones que tienen lugar en la Biblioteca Central de la Universitat Politècnica de València. Para capitanear este propósito, cofundamos un proyecto editorial independiente, Engomado Editoras,²⁶ en el cual asumimos la dirección editorial.

De la colaboración entre el equipo de Engomado Editoras y las artistas de *Biblioteca en paral·lel*, surge una edición homónima, una fusión entre el catálogo y el fanzine. Su interior recoge los textos explicativos y las imágenes que ilustran los seis trabajos que conforman las piezas de la biblioteca. Como añadido, se incorporan dos páginas, para que cada autor pueda realizar una intervención artística vinculada con la obra que la publicación documenta.

Para la ocasión, invitamos a David Pérez, profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, teórico y crítico de arte, para que nos escriba un texto introductorio. *Del suceder y sus espacios* (2019) es una reflexión que establece relaciones entre la biblioteca y la sala de exposiciones, sus deambulares y lo que posibilitan:

[...] la biblioteca y también el arte –aspirando a lo decible– parece que estarían cobijando lo que puede ser dicho o, al menos, una parte de lo dicho. Sin embargo, lo que en verdad consiguen es escribir una paradójica aunque necesaria imposibilidad: la de decir o la de mostrar lo real, algo que en sí mismo es irrepresentable e indecible. Tan irrepresentable como el suceder. Tan indecible como el acaecer. Tan inasible como el vivir. (Pérez, 2019, p. 13)

Para esta edición, recuperamos los libros que sufrieron la inundación que tuvo lugar en la Biblioteca de Bellas Artes durante el verano de 2018. Como consecuencia de este siniestro, se descatalogan numerosos volúmenes, por no ser aptos para el uso. También nos hacemos con los ejemplares que la Biblioteca Central previstos para desechar ese año. Convertimos sus pliegos interiores en las cubiertas de nuestro fanzine. Estampamos en serigrafía de color rojo, naranja, azul o verde, la portada creada por M Reme Silvestre, sobre páginas de una gran diversidad de temas (historia del arte, arquitectura, filosofía, química, matemáticas, estadística, derecho, etc.), con varios tipos de papel

26__ Editorial independiente que nace en 2018. Fundada por nosotros mismos, Estefanía Salas, M Reme Silvestre y Susana PG. Actualmente conforman el equipo editorial Joaquín Artime, Estefanía Salas y M Reme Silvestre. Bartolomé Limón está en el equipo de producción. Y Carmelo Gabaldón colabora documentando fotográficamente los resultados. Este grupo de trabajo ya estaba consolidado en un proyecto anterior, Papel Engomado.

Papel Engomado nace en mayo de 2012 en Las Palmas de Gran Canaria. Es una publicación autogestionada que trata distintas problemáticas del arte contemporáneo. Su particular formato es una cajetilla de tabaco reciclada. Con una edición al año y una tirada de cien ejemplares, cada número trata un tema diferente y en él participan, produciendo piezas de pequeño formato, artistas del panorama nacional e internacional. Desde 2015 asumimos la dirección del proyecto y conformamos el equipo actual.

(gramaje fino, gramaje grueso, estucado mate, estucado satinado, etc.), con impresiones a color o en blanco y negro, y con diferentes tonos (amarillentos, grises, blancos, azulados). De este modo, logramos conservar parte de los libros que han formado el archivo de la universidad integrándolos en un nuevo cuerpo, como producto de la actividad de la misma universidad, para devolverlos a los estantes de su repertorio.

Biblioteca en paral·lel tiene 76 páginas, está publicada en castellano y cuenta con ISBN. Sus medidas son 21x14,5cm. Con una tirada de 100 ejemplares, cada uno de ellos está numerado a mano.

En las páginas destinadas a nuestra nueva pieza, vinculada a *Referentes invertidos*, escogemos trabajar con el lenguaje engarzado de nuestra serie *letanías*. En lugar de usar el papel como soporte de un texto escrito o impreso, decidimos sustraer material. De modo que troquelamos en el papel las oquedades de las letras, como transparentes se ven los vacíos en el cristal. Escribimos la frase "EL LENGUAJE ES UNA RED", en mayúsculas, pegando las letras entre ellas. Para obtener este resultado realizamos dos plantillas en metacrilato, trasladamos el diseño sobre el papel sirviéndonos de un portaminas y posteriormente, con un bisturí, cortamos las láminas de papel antes de montar el libreto. Esto hace que manipulemos, junto con el equipo de producción de Engomado Editoras, 200 hojas a mano. El resultado es una peculiar celosía que interrumpe la lectura del fanzine, convirtiendo el dibujo, en un elemento tridimensional que confiere profundidad, al poder ver entre las páginas. El texto se solapa. Se ve al derecho y al revés, en función del lado de la página que se observe. En un juego que permite ver lo escrito de un lado y otro, como si el papel se volviese cristalino.



Fig. 393a y 393b__ *Biblioteca en paral·lel*, portadas y contraportadas, 2019.

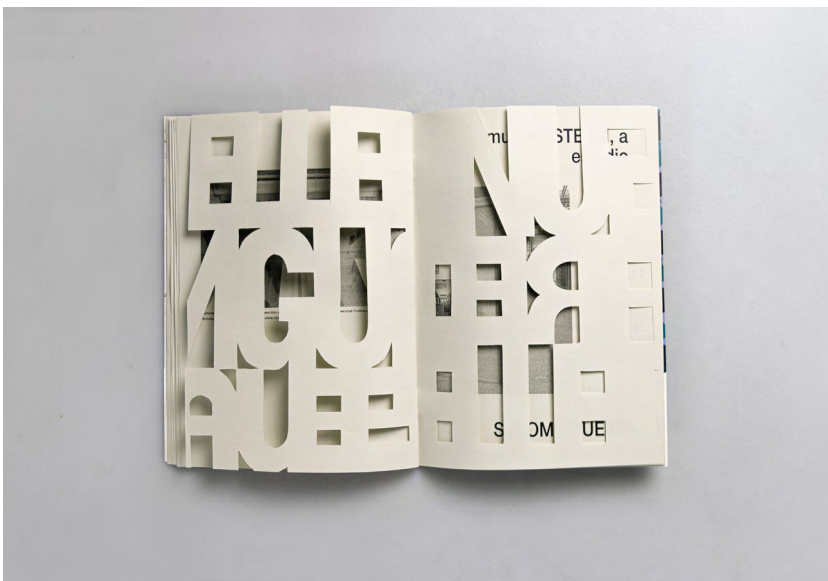
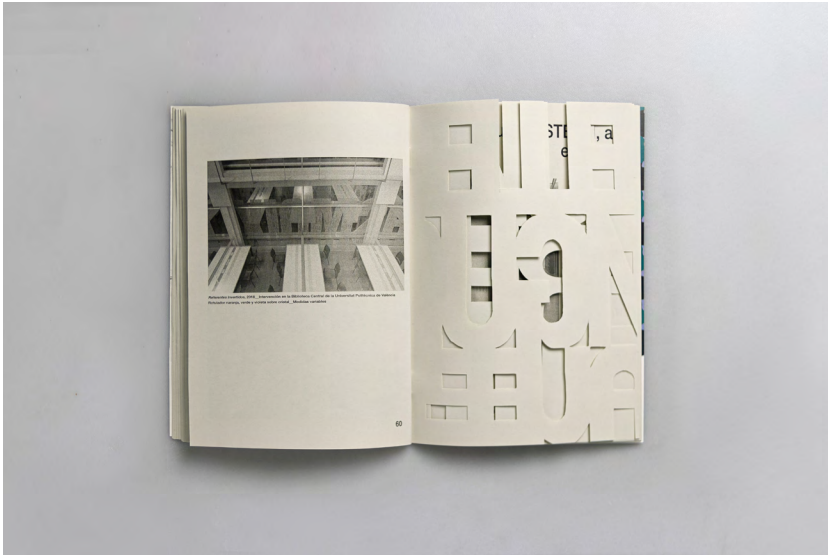


Fig. 394a, 394b y 394c__
El lenguaje no es una red,
 intervención en el interior de
Biblioteca en paral·lel,
 100 ediciones, 2019.

Para no extendernos más y cerrar este anexo, *Referentes invertidos* es una propuesta que sigue una línea de investigación iniciada en 2017 donde, mediante el empleo de la rotulación, visibilizamos problemáticas *queers* adquiriendo un especial compromiso con lo gay. Vinculamos estos conceptos con el lenguaje y la reapropiación de la injuria. La palabra se convierte en forma plástica para insertarse en la biblioteca para, haciendo alusión a la literatura, ofrecer los nombres de unos autores cuya importancia queremos reivindicar. Escritores que han creado desde el margen, perteneciendo a una minoría sexual. Con ello, se pone en valor y en común su producción literaria, su importancia histórica y sus aportaciones al mundo de las letras y al mundo *queer*. Sus apellidos se mantienen ininteligibles durante el día y se revelan con claridad por la noche, puro reflejo de unas realidades que se han visto sometidas a la clandestinidad de lo oscuro y lo abyecto.

Bien es cierto que la biblioteca se presenta en este contexto como el escenario ideal para una intervención de estas características. Esto se debe al estudio que realizamos para conectar nuestra obra con este espacio, *a priori*, no expositivo. De este modo, nuestra pieza de grandes dimensiones se relaciona e integra con la arquitectura y la finalidad del edificio, erigiéndose como un *site specific* que, por su adecuación y sus características formales, después de tres meses de exposición, la dirección de la biblioteca decide que se convierta en una obra permanente.

A esta vinculación le añadimos la publicación postrera, la cual recupera los libros perdidos o desechados de las bibliotecas de la universidad, para que sus páginas, transformadas, se conviertan en la portada de una edición limitada. Edición que incorpora, en su interior, espacio para una nueva intervención de las artistas. En nuestro caso, recuperamos la frase de Burroughs, "el lenguaje es un virus", para transfigurarla en "el lenguaje es una red", construyendo con los signos una malla textual mediante la sustracción del propio soporte. Con esto le devolvemos a la biblioteca la exposición y las páginas extraviadas, re-convertidas en un objeto propio del edificio.

