



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Vivir en la imposibilidad y combatir con la posibilidad.
Práctica artística colaborativa a través de la instalación.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Marhuenda Barberá, Sara

Tutor/a: Crespo Ricart, María Pilar

Cotutor/a: Cucala Félix, Antonio

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022



“gocemos de la fortuna cotidiana que supone el mero hecho de estar vivos, convirtamos eso en el centro de todo placer”

(Manrique, 2020, p. 206)

Resumen

Este Trabajo Final de Máster (tipología 4) aborda las convergencias entre el trabajo artístico y la experiencia vital en el tiempo presente, marcado por el individualismo generalizado, las dinámicas de autoexplotación, la precariedad laboral y la preponderancia de la visualidad que impone el capitalismo neoliberal. Partimos del malestar producido por la imposibilidad de convertir la creación artística en un trabajo a tiempo completo, un medio de vida que sirva para cubrir las necesidades económicas básicas. Pretendemos reivindicar la urgencia de habitar una sociedad más común e igualitaria y la necesidad de corporeizar las vivencias frente a la creciente tecnologización y alienación de los afectos y el tiempo libre. De este modo, mediante el lenguaje de la instalación, planteamos una serie de propuestas artísticas interdisciplinares y colaborativas cuyo objetivo es proponer espacios alternativos a la aceleración y la hiperproductividad. Abrimos y colectivizamos el proceso artístico, generamos pensamiento colectivo gracias a los relatos ajenos, mediante acciones que impliquen el cuerpo y metodologías que priorizan el diálogo y la participación en la experiencia estética.

Palabras clave: trabajo, precariedad, común, colectivo, cuerpo, sensorialidad, mundo sensible, dimensión digital

Abstract

This Master's Degree Final Project assesses the meeting point between artistic artwork and our vital experience at the present time, marked by generalized individualism, auto-exploitative dynamics, job insecurity and the preponderance of visuality imposed by neoliberal capitalism. We start from the discomfort caused by the inability to transform artistic work into a full-time occupation, a means of livelihood that can allow for the coverage of basic economic needs. We aim to reclaim the urgency of setting up a more communal and egalitarian society and the necessity to materialize experiences in the face of increasing technologization and the alienation of affection and spare time. Thus, through the installation language, we set out a series of interdisciplinary and collaborative artistic suggestions which goal is to propose spaces serving as alternatives in front of acceleration and hiper-productivity. We open up and collectivize the artistic process, we generate collective thinking thanks to alien tails, by means of actions which imply the body and methodologies that prioritize dialogue and involvement in the aesthetic experience.

Key words: work, precariousness, common, collective, body, sensoriality, sensible world, digital dimension

A mis padres les agradezco ahora y siempre, porque han hecho posible que ahora esté escribiendo esto.

A mi hermana Julia y a Álvaro Giménez que me han acompañado con consejos y ánimos.

A mis amigos, compañeros, por haber podido compartir momentos, pensamientos, malestares. En especial a Las mediocre, que en realidad siempre fueron referente.

A mis tutores Pilar Crespo y Toni Cucala por su ayuda y confianza.

ÍNDICE

1. Introducción	8
1.1. Objetivos	10
1.2. Metodología	11
2. Contexto personal: Trabajar para <i>poder</i> y terminar no <i>pudiendo</i>	13
2.1. Tiempo muerto	21
3. Pensar lo común en búsqueda de un nosotros	24
3.1. Anonimato, impropiedad, cualquieridad, nosotros ¿quién?	24
3.2. La comunidad que ya existe	28
4. Corporeizar la existencia, encarnar el presente.....	34
4.1. Imágenes que circulan sin cesar, yo no las puedo asimilar	34
4.2. El cuerpo conoce	38
4.3. Las manos recogen y abrazan: “El encuentro”	39
5. Arte participativo	47
5.1. Del arte a la vida	47
5.2. De la vida al arte	52
6. Obras	56
6.1. <i>Los males</i>	56
6.2. <i>El tiempo otro</i>	60
6.3. <i>Dejarse afectar</i>	63
6.4. <i>¿Qué se oye entre el soap y el cutting?</i>	69
6.5. <i>Entretanto</i>	76
7. Conclusiones	82
8. Bibliografía	85
9. Índice de imágenes	87

1. Introducción

El presente Trabajo Final de Máster (tipología 4) se compone de una serie de piezas instalativas de carácter interdisciplinar y colaborativo respaldadas por una reflexión teórica que las encuadra en un contexto e inquietudes concretas. Las obras que vertebran este trabajo responden a una necesidad de explorar las posibilidades del lenguaje artístico para crear espacios de encuentro en los que generar conocimiento y experiencia colectiva. A través de la lectura de diversos textos y la exploración de propuestas artísticas de referencia tratamos de configurar un marco teórico que nos ayude a comprender mejor la realidad y las consecuencias derivadas de la misma.

Hemos titulado este trabajo *Vivir en la imposibilidad y combatir con la posibilidad. Prácticas artísticas colaborativas a través de la instalación* partiendo de la asimilación de un presente de naturaleza conflictiva que avanza en un estado de crisis permanente, determinado en gran parte por un sentimiento de imposibilidad hacia el futuro. Siendo conscientes de esta imposibilidad, encontramos en el arte un lugar de apertura, de excepción desde el que tratar de confrontar la idea de un futuro desesperanzador, un espacio de señalamiento a través del cual repensar las problemáticas que nos atañen.

Las inquietudes que mencionamos surgen de la instauración del capitalismo neoliberal como orden imperante al que parece imposible desestabilizar. Este articula la vida en torno al individualismo, el consumo y la explotación de recursos sin precedentes para el beneficio propio. Así, el estilo de vida que propone se construye en oposición a lo común, lo impropio, el poder de los vínculos y los afectos. En su promesa de realización personal nos aleja del cuidado de nuestro entorno próximo y de la labor colectiva de alcanzar una sociedad más igualitaria. Partiendo de esta problemática inherente al modelo vital hiperproductivo, queremos abordar la incertidumbre en la que nos vemos abocados a vivir. En nuestro caso, esta incertidumbre casi asimilada se ve reflejada en la imposibilidad de dedicarnos a la práctica artística plenamente de modo que nos proporcione estabilidad económica. De este modo, en el segundo capítulo de esta memoria tratamos la precariedad impuesta en las formas del trabajo creativo. A partir de una experiencia personal en un empleo ajeno al ámbito artístico, exponemos los sentimientos de insatisfacción y malestar que nos produce tener que participar de una serie de dinámicas de consumo, con las que no estamos de acuerdo, en una jornada laboral extenuante. La alienación producida por el trabajo se convierte en frustración e insatisfacción, debilitando la pulsión creativa e incluso llegando a anular nuestros deseos.

Estas etapas de malestar suelen estar asociadas a la soledad y al abandono

de los vínculos. Por ese motivo, en el capítulo siguiente nos aproximamos a la noción de lo común, mediante algunos planteamientos filosóficos que versan sobre el poder de lo anónimo y lo impropio. En este sentido, es clave pensarnos en los vínculos, en la proximidad sensible que nos confirma que ya existe una comunidad, que a nuestro alrededor se dan dinámicas afectivas capaces de reavivar nuestra voluntad de transformación. Por ese motivo, mencionamos y reflexionamos en torno a la obra del colectivo artístico *Las mediocre*, construido desde la amistad y la convergencia de voluntades comunes haciendo del arte su lugar de reunión y enunciación.

Posteriormente en los capítulos 4 y 5 centramos nuestra labor en la puesta en valor del cuerpo y su capacidad háptica para corporeizar la dimensión real que parece perderse en la acumulación de infinitas imágenes. Nos vemos envueltos en una especie de simulación virtual que nos provoca en ocasiones una suerte de desrealización. De este modo, mediante planteamientos que ponen de manifiesto la problemática causada por la preponderancia de la vista sobre los demás sentidos, introducimos la urgencia por reapropiarnos del presente, de la fisicidad de los encuentros y los afectos. En este sentido, durante el siglo XX se dan una serie de transformaciones en el arte determinantes en su tránsito hacia el espacio de la vida. Estas se consagran con la aparición de los *happenings*, la performance y la proliferación del arte participativo en los años 90. Mediante la intervención cada vez mayor del público en las piezas, terminan por ocupar un lugar esencial que incluso los convierte en ejecutores. Podemos afirmar entonces que la práctica participativa conlleva un entusiasmo por intervenir, por formar parte, y en esa convergencia se dan los encuentros físicos que tanto necesitamos y que nos sitúan en diálogo con los otros.

Por otra parte, una vez atendidas las cuestiones teóricas nos dedicamos a explorar el proceso desarrollado en la serie de piezas que dan sentido a este trabajo. Cabe mencionar que algunas de ellas se han realizado durante el máster y otras como *¿Qué se oye entre el soap y el cutting?* y *Entretanto*, gracias a la obtención de dos convocatorias distintas, lo que para nosotros ha supuesto poder ejecutar estos proyectos en unas condiciones adecuadas.

El cuerpo práctico de este trabajo como decimos lo conforman cinco propuestas interdisciplinares e instalativas que, de una manera u otra, giran en torno a la idea de generar encuentro. Existe una tónica general en las piezas, ya que se toman de referencia estética algunos elementos de la corriente *satisfying*. Esto se debe a nuestro interés por pues partir de aquello que pertenece a la dimensión digital para trasladarlo a la realidad en un gesto de reapropiación. De este modo, recurrimos a diversas estrategias que pretenden estrechar la relación entre el cuerpo y las piezas, por ejemplo, potenciando los sentidos del tacto y el olfato o planteando la necesidad de mover el cuerpo para alcanzar a conocer el sentido total de la obra. Como podremos ver en las distintas propuestas hay una participación ya

sea durante la creación de la obra o en su posterior exposición.

Con todo, alcanzamos las conclusiones en las que mediante un proceso de reflexión repasamos los objetivos planteados al inicio del trabajo y su grado de consecución, así como señalamos algunos resultados que consideramos relevantes para nuestra investigación futura.

1.1. Objetivos

Los objetivos generales se fijaron en su mayoría al inicio de este proyecto. En cuanto los específicos, aunque también se derivaron en un primer momento de los generales, fueron surgiendo y tomando forma durante el proceso artístico.

Objetivos generales:

- Partir de las vivencias personales para abordar la creación artística entendiéndola como un lugar de reflexión y enunciación que nos ayuda a comprender nuestra realidad, así como a impulsar posibles alternativas a lo establecido.
- Explorar las posibilidades de la práctica artística colaborativa para proponer espacios de diálogo en los que se generen experiencias comunes a través de la centralidad del cuerpo y su capacidad sensorial.

Objetivos específicos:

- Identificar las sensaciones de malestar provocadas por la imposibilidad de convertir la creación en nuestra profesión y ubicarlas en las problemáticas derivadas del capitalismo neoliberal.
- Aproximarnos a la noción de lo común a través de algunos planteamientos filosóficos y sociológicos que proponen su ejercicio desde el anonimato y la impropiedad.
- Exponer la problemática de la predominancia de la imagen, y por tanto la visión, sobre las demás experiencias sensoriales, favoreciendo una presencia cada vez mayor de la dimensión digital en nuestras vidas. Esto provoca cierta alienación y dificulta la articulación de la lucha en común contra el orden hegemónico.
- Devolver al cuerpo a través de la experiencia estética, su posibilidad de conocer el mundo mediante el tacto, en contraposición de la vivencia visual y solitaria que nos ofrece lo virtual.

- Contextualizar la integración de la vida como espacio de acción y exploración para el arte a través de los *happenings* y la instalación, para terminar exponiendo la capacidad del arte colaborativo para generar encuentro, diálogo y unión.

1.2. Metodología

La metodología empleada para la realización de este trabajo atiende, por un lado, a la investigación teórica y, por otro, a la matérica. A pesar de que ambas han convergido en muchas ocasiones, se ha dado también que una lectura ha motivado la realización de una obra o, de manera contraria, la obra nos ha comunicado la necesidad de explorar otras referencias para ampliar nuestras posibilidades.

En el caso de la investigación teórica se han tomado en cuenta algunas de las lecturas propuestas en asignaturas del máster como *Claves del discurso artístico contemporáneo* o *Comportamientos del arte ante un nuevo cambio de paradigma*. No obstante, el libro *Lo común sentido como sentido común* ha supuesto un punto de inflexión tanto para la investigación como para nuestra vida, ya que nos ha llevado a revisar nuestra manera de relacionarnos y comprender el mundo. Algo, a lo que sin duda deseamos aproximarnos con este trabajo que parte desde una experiencia vital y unas necesidades propias. Cuando decimos “aproximarnos” queremos expresar la complejidad de la cuestión de lo común que, como veremos, no tiene una forma concreta y practicable. Nos gustaría además señalar que en la estructuración de esta memoria hemos tratado de incorporar los referentes artísticos a la conceptualización de las cuestiones, por lo que no existe un apartado de referentes como tal. Así como también hemos incluido un par de obras propias que nos han servido para señalar ciertos aspectos teóricos que se ven reflejados en las piezas. Consideramos que estas decisiones dotan al trabajo de una coherencia mayor proponiendo una lectura enriquecida con casos prácticos. También hemos incluido un par de escritos propios de carácter más literario, que hemos querido que formaran parte de la memoria, ya que la escritura es algo recurrente en nuestro proceso artístico. Estos textos ponen de manifiesto la asimilación de contenidos, así como una interpretación propia que bebe de nuestras vivencias.

Podemos afirmar que las reflexiones expuestas en esta memoria han surgido, sin duda, de una búsqueda de autores que nos guían en el denso e inabarcable mundo de la teoría, pero la potencia, aquello que nos ha empujado en todo momento a investigar ha sido la práctica artística. El proceso de planteamiento y ejecución de las obras ha sido en ocasiones irregular y condicionado por las limitaciones anímicas y materiales del momento. Sin embargo, se ha otorgado al proceso creativo una centralidad clave para comprender la importancia de las pruebas, los ensayos y, en

definitiva, la búsqueda constante de posibilidades dentro del lenguaje artístico. En este sentido, podemos decir que a nivel práctico hemos partido en muchas ocasiones de la fascinación por ciertos materiales, jugando con ellos, llevándolos al límite hasta descubrir de qué manera articularlos en las piezas para que den lugar a la interacción sin necesidad de una mediación directa entre autor y espectador. Por este motivo, se ha trabajado mucho en los modos de construir los espacios que inviten al acercamiento y al diálogo, dejando atrás la distancia entre los materiales y quien los percibe.

En definitiva, hemos tratado de que la exploración matérica y la teórica dialogaran en todo momento, devolviéndose y descubriéndose conocimientos experienciales y discursivos. A pesar de que contábamos con un extenso archivo de ideas y referencias anteriores elaborado durante la realización de las piezas, la escritura de esta memoria se ha abordado, en su mayoría, una vez finalizada la práctica. Esto nos ha permitido asumir la verdad reposada que emana de los procedimientos prácticos, pudiendo así construir una narrativa sincera y anclada a la realidad. Además de permitir que las obras comuniquen sus necesidades pudiendo encauzar el discurso con lecturas y referencias visuales. Cabe señalar que durante el trabajo se alude de manera repetida a la experiencia personal, por lo que en algunas partes utilizamos la primera persona del singular.

2. Contexto personal: Trabajar para *poder* y terminar no *pudiendo*

Una luz blanca, a veces gris o azul, que invade la habitación inaugurando el día. Un lunes que dura hasta el sábado por la noche. Coger los calcetines largos, la camiseta negra que me queda limpia y acudir a la cocina. De pie, junto a la bancada termino de beberme el café con los ojos todavía hinchados, todavía con la resaca del sueño anterior. Salir por la puerta, entrar al ascensor y de repente el aire de la mañana. Caminar, o más bien andar rápido hacia el metro repitiendo conscientemente el gesto que lleva el reloj a la altura de los ojos. Cuando bajo las escaleras, inclinando el pie, dejando atrás un escalón y otro (y otro), me veo reflejada en la gran cristalera que me espera cada día. También de lado miro mis piernas. Aparecer en el exterior en unas ruinas sumergidas en torno a las cuales se ha acomodado la ciudad. ¿Es esto la ciudad?, me pregunto. ¿Existe aquí la vida de lo cotidiano o se compone por el contrario de desplazamientos útiles y apresurados?

Cada mañana cuando llego a la tienda toco el cristal: “¿Me abres?”. En menos de cinco minutos me calzo los incómodos zapatos con los que tengo que pasar la temporada de invierno y bajo las escaleras. De nuevo inclinando cada pie, de manera automática, a veces alcanzo a sobrevolar las tablas que configuran el descenso hacia el exterior de la tienda. Me apresuro a llegar al ordenador y, sin pensar, mis dedos danzan sobre el teclado. Ya estoy dentro. Escoba, recogedor, ¿qué pienso mientras barro? A veces no es la mente sino el cuerpo el que me advierte de lo fría que es esta mañana, de lo poco que he dormido, o del dolor de piernas de la primera semana. ¿En qué pienso mientras friego? Casi siempre hago dibujos con el agua, sin que nadie me vea, porque nadie desea verme en realidad. Yo tampoco quiero ver a nadie todavía, pero, sin embargo, un cuerpo se desplaza rápidamente por la acera y no puedo evitar percibirlo.



He pintado el suelo con el agua hasta dejar la superficie totalmente cubierta y llega el momento de salir a vaciar el cubo. Se aparecen ante mí, desde abajo, las ranuras de la alcantarilla y trato de encajar el chorro de agua sin que toque el otro barrote de hierro. Otras mañanas la tiro sin más con el único objetivo de que no me salpique los pantalones. En esas salidas rutinarias que duran menos de dos minutos, y esos días en los que no juego a encajar el agua, suelo levantar la mirada hacia los edificios blancos con los cristales relucientes y el vacío material de la ausencia de vida en ellos. Es entonces cuando pienso en mi madre, en mi hermana y en mi padre. Cada uno en su trabajo, a kilómetros de distancia. Mi padre ve un descampado y al fondo la última carretera de Monóvar. También arbustos descuidados y alguna pitera. Mi madre solo ve gente desesperada, también con los ojos hinchados, que le describen el grano que les ha salido en el rabillo y que les produce gran molestia. Por el contrario, mi hermana está haciendo un viaje de una hora en

Fig.1. Instalación colectiva en la asignatura Instalaciones. Espacio e Intervención.

transporte público a Torrejón de Ardoz, esperando levantarse un día y poder ir al trabajo caminando. La nostalgia se hace presente y persiste unos minutos, los minutos que delimitan mi instante de desrealización diario. Luego vuelvo, claro que vuelvo. Vuelvo a entrar, retomo mis tareas con el limpiacristales en la mano para dejar los expositores impecables. Paso un aspirador muy potente por la zona de los niños y también esa tarea me permite cierta actitud de juego. Busco la piedrecita y paso el tubo por encima hasta que desaparece. A veces incluso puedo cantar en voz baja porque nadie me oye, y es que en realidad todavía no hay nadie, quedan diez minutos para que se abra la tienda.

A media mañana ya he subido unas veinte cajas de zapatos que luego he tenido que volver a colocar. El almacén es un no lugar, un espacio de tránsito que parece no retener la memoria de los innumerables pasos con los que lo recorreremos mis compañeras y yo. Nadie cuida con cariño el almacén porque nadie quiere verlo o estar allí. Sin embargo, de tanto en tanto planchamos las cajas recolocando punta con punta hasta dejar la torre recta y lisa. En el almacén puedo expresar mi disconformidad con un movimiento de ojos, con una mueca o con el resoplo del hartazgo, pero siempre en solitario. Hay ocasiones en las que desarrollo mi jornada entera allí abajo, abriendo las cajas que llegan cada día en el camión de la mañana. Y de repente, en esa repetición, me deslizo de la realidad y me convierto en ejecutora. Los movimientos han de ser tan ágiles que no puedo más que fijarme en la punta de la caja que he de coger para girarla de manera óptima y traerla hacia el lugar donde están mis manos. Deslizo el cúter y consigo abrir las solapas. Después, en un ejercicio de ordenación resolutiva, separo los pares de mujer, de hombre y de niño, y en la mesa escrito con rotulador puedo leer: “Chicas, vosotras podéis”, “No os rindáis nunca”.

Este texto se aborda desde un presente que recuerda fielmente aquel pasado laboral inaugurando el marco conceptual de esta memoria con el deseo de poner en valor la experiencia personal como punto de partida en la práctica artística. De este modo, siguiendo el planteamiento de artistas como María Ruido, que durante toda su trayectoria ha mantenido el compromiso y la necesidad de trabajar desde lo que le atraviesa, me permito hacer referencia al empleo de dependienta en una tienda de zapatos que desempeñé durante un año. Esta situación marcó el fin de la universidad y la salida al mundo laboral en una ciudad que no es la de origen. Siendo esta la situación de muchas personas que se desplazan a la ciudad por estudios o trabajo, en muchos casos sus vivencias se verán marcadas por sus condiciones materiales próximas a la precariedad.

Consideramos esencial comenzar el desarrollo conceptual de este trabajo exponiendo un relato personal que sin duda ha determinado el rumbo del conjunto de obras que se expone en esta memoria. Mediante la narración ordenada del desarrollo de una jornada laboral, dejamos entrever aquello que resulta ajeno, la sensación de impropiedad provocada por estar en un

sitio por obligación. En un intento de suspensión mental, la mirada se activa y busca pequeños detalles en las acciones cotidianas que nos ofrezcan un momento de fuga donde desligarnos temporalmente de la realidad que nos envuelve y constituye nuestra relación con el mundo. El empleo ajeno a nuestro ámbito de profesionalización – al que se ha llamado “principal” porque aporta el sustento económico estable, o alimenticio¹ en relación con la necesidad, por ejemplo, de alimentarse – se da como imposición en la vida de muchos artistas actualmente. Esto se debe al carácter vocacional atribuido a la labor artística, a su constante representación como acto visceral todavía latente en el recuerdo de los artistas de las vanguardias. No obstante, Remedios Zafra (2017) señala que la vocación “es algo que construimos culturalmente y [...] precisa un mayor esfuerzo de la institución educativa para sintonizar el mundo y lo posible” (p. 196). Al contraponer “mundo” y “lo posible” dota a la vocacional de un carácter pasional que en la mayoría de las ocasiones no encuentra la vía de inserción en las formas hegemónicas de acumulación del capital. En ese sentido, el trabajo del artista se ha enmarcado en ese ámbito difuso y abstracto de las profesiones denominadas como vocacionales. El capitalismo neoliberal quiere mostrarnos continuamente que la concepción del artista como trabajador no solo es difícil, sino que en una escala de funcionalidad se encuentra en un lugar menor. Esta afirmación es fácilmente refutable en tanto el arte supone un motor imprescindible para generar experiencia, pensamiento y relaciones, además de un nicho para el ocio turístico y cultural.

En este escenario frágil y cambiante desde el que opera la práctica artística, el artista queda expuesto a unas condiciones precarias que le sumergen en la insatisfacción, la tristeza e incluso la ansiedad o la depresión. Este es el reto que afrontan los entusiastas que describe Zafra, a los que se ha imbuido de la idea productivista del esfuerzo como camino para alcanzar nuestras metas. Unas metas que se adaptan a la forma de nuestros deseos, una posibilidad que nos abraza y envuelve en una promesa ilusionante que a la vez nos salva y condena. (Zafra, 2017, p. 32). La desazón a la que hacemos referencia deriva de ciertas condiciones impuestas por nuestros trabajos, los ajenos, los no pertenecientes a la práctica artística. Las largas jornadas laborales, los horarios comerciales de fin de semana, la obligatoriedad de la disponibilidad constante, vernos abocados a participar de las lógicas del consumo inconsciente en empleos comerciales componen un largo etcétera de cláusulas a cumplir para obtener un trabajo con el que mantenerse. Entre estas condiciones, la más determinante y bajo la que podrían suscribirse todas: un sueldo insuficiente que no nos permite proyectar una idea de vida.

Desde la práctica artística y la teoría se ha trabajado en torno a estas

1 Una compilación de más de 600 artículos de Camilo José Cela fue titulada por su hijo “Obra alimenticia” pues como el escritor Premio Nobel afirmó en una de sus cartas: “Resulta muy cruel esta dura pelea por el garbanzo”; haciendo referencia a su tarea como colaborador de prensa en distintos diarios, que no le permitía escribir lo que quería.

preocupaciones que podríamos denominar contemporáneas. Es el caso de la artista gallega María Ruido cuya trayectoria se ha basado en obras audiovisuales que, como ella misma explica, no son documentales entendidos en su sentido tradicional, sino “un análisis sobre la información o la narración que se hace de ese hecho” (Ruido, 2021, p. 4). Le interesan los relatos que se generan desde lo mediático de la televisión, pero también del cine, es decir, la construcción de la memoria, en su caso, enmarcada en los imaginarios del trabajo en el capitalismo posfordista. Como ya hemos indicado anteriormente asume la labor creativa desde su propia experiencia. Así, encuentra en sus vivencias aquellas cuestiones que considera que puede tratar dando resultado a trabajos honestos en los que ella misma suele aparecer.

Su último trabajo *Estado de malestar*, una película desarrollada entre 2018-2019, está motivada por una experiencia de “quiebra personal” (Ruido, 2021, p. 5). La pieza audiovisual comienza con una conversación en la que la propia artista cuenta un episodio depresivo por el cual acudió a terapia y empezó a tomar antidepresivos. La autora muestra desde su inicio la voluntad de recolocar esta experiencia – próxima a lo que popularmente se entiende por desequilibrio mental – en el ámbito de lo cotidiano, afirmando que puede ocurrirnos a cualquiera.



Fig. 2. Fotograma de la película *Estado de malestar*

Mediante la utilización de imágenes prácticamente estáticas del mar o de flores, Ruido afirma que el “yo neoliberal nos convierte en personas en extremo frágiles” pero que, sin embargo, “esta fragilidad tiene una potencia política muy fuerte” (Ruido, 2018- 2019).

Posteriormente, se inicia un diálogo con Guillermo Rendueles, psiquiatra y autor de títulos como *Suicidio(s)*², en el que se habla sobre las consecuencias de los avances técnicos en algunos puestos de trabajo que habían sido muy valorados, y de los cuales se empezó a prescindir dejando de lado a quienes

los ejercían y produciéndoles un fuerte choque contra la realidad que podía llevarlos incluso al suicidio. Del mismo modo, cuenta como ante el cierre de una fábrica de confección en Gijón, las trabajadoras se organizaron e iniciaron movilizaciones que duraron hasta nueve años. No obstante, se pone de manifiesto la dificultad que encontraron para articular la lucha desde el relato común y relacionar su sufrimiento con el mundo laboral.

La narración continúa con el testimonio de dos mujeres del colectivo InsPiradas de Madrid, activistas en salud mental y feministas, cuyo trabajo se centra en las redes de apoyo y la experiencia en primera persona. Relatan sus vivencias mientras la autora, detrás de la cámara, recorre sus rostros realizando planos detalle que se desestabilizan para grabar sus manos, su boca o sus ojos. Una de ellas cuenta como su primer episodio de delirios y alucinaciones se manifestó a los 36 años, cuestionando el discurso de que existe en las personas con enfermedades mentales un desequilibrio biológico previo. Como ella misma dice, su sufrimiento tuvo que ver, por supuesto, con su propia biografía y diversos traumas, pero en gran parte lo desencadenaron las exigencias del contexto laboral y social en el que se movía.

Fig. 3. Fotograma de la película *Estado de malestar*, personas del colectivo InsPiradas



Fig. 4. Fotograma de la película *Estado de malestar*. Día del “Orgullo Loco”, 20 de mayo de 2018, Madrid

En relación con estos relatos, se introduce la aparición del primer “Orgullo Loco” en 2018 en Madrid, en el cual se reivindicaron los derechos de personas que han sido o son usuarias de los servicios de psiquiatría, en los que se dan lugar diversas formas de violencia sobre los pacientes. Actualmente, una de las demandas principales en este día es: “que la salud mental sea una prioridad política, porque las consecuencias de las condiciones materiales, producto de un sistema capitalista, se patologizan, y así se medica el estrés laboral en vez de mejorar las condiciones de trabajo”.

Cabe mencionar la importante aportación que la lectura de *Realismo capitalista* de Mark Fisher hizo a *Estado de malestar*. En concreto, la autora habla del capítulo “La privatización del estrés”, centrado en el contexto británico en el que, en los años 80, Margareth Thatcher propuso el capitalismo neoliberal como el único sistema capaz de gestionar las demandas de

mercado del momento. Entonces, las alternativas al neoliberalismo eran posibles, pero actualmente el panorama es tan desesperanzador que “es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo”³. Fisher define el realismo capitalista asemejándolo a “una atmósfera general que condiciona no solo la producción de la cultura, sino también la regulación del trabajo y la educación, y que actúa como una barrera invisible que impide el pensamiento y la acción genuinos” (Fisher, 2018, p. 41). En el capítulo mencionado, el autor plantea desde una perspectiva sociológica y política como el sistema capitalista anula el malestar derivado de las formas de vida actuales mediante fármacos que además convierten esta experiencia en un problema individual. La hiperproductividad que rige la vida, así como el camino hacia el éxito, ha provocado que entendamos la frustración, la insatisfacción o la falta de esperanza como un fracaso personal.

[...] puede llamar la atención, a primera vista, que se logre persuadir a tantos trabajadores de que acepten este deterioro en las condiciones de trabajo como <<naturales>>, y que se ponga el foco en su interioridad (ya sea en las características de su química cerebral o en la de su historia personal) para encontrar las fuentes del estrés que puedan sentir. (Fisher, 2019, pp. 178-179).

Este texto también lo encontramos en el libro *Working Dead*, resultado del grupo de investigación formado por Antonio Gómez Villar, Marta Echaves y María Ruido. Esta publicación compila las reflexiones de diversos autores sobre los imaginarios del trabajo posfordistas tratando las cuestiones que delimitan este marco político, económico y social. Nos ha sido de gran ayuda para encontrar e identificar vivencias propias en el ámbito laboral que tienen significaciones en este contexto. Por ese motivo, queremos hacer referencia a un fragmento del texto de Marta Echaves, “Confiad en la piedad química”, que fue revelador:

El obrero no es sólo un cuerpo mecánico corregido y domado, que ha de repetir ad infinitum la coreografía de una cadena de montaje, sino que es un cuerpo que se manipula, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas pueden multiplicarse. La pedagogía universal del trabajo, fundamental para imprimir en el individuo desobediente y perezoso la disciplina y el respeto a los valores civilizados (familia, ahorro y vivienda), necesitó de la colonización del taller por parte de la ciencia y del desarrollo de un higienismo médico-social que puso en el centro no solo a la psique-alma, sino a ese cuerpo orgánico, maleable que debía adaptarse a las regularidades industriales, respetar el contrato laboral y ajustarse al tipo de producción requerido por las nuevas ciencias de la disciplina. (Echaves, 2019, p. 200)

3 Esta idea se ha atribuido tanto al crítico literario marxista Fredric Jameson, como al filósofo Slavoj Žižek.

Echaves se refiere al cuerpo de una manera muy física, afirmando que es susceptible de cambio, de adaptación a las transformaciones continuas que se han dado en el proceso de tecnologización del trabajo. Encontramos en esta maleabilidad un punto de anclaje con nuestra obra *De casa al trabajo*. Esta pieza fue realizada en noviembre de 2020 y trata de reproducir el camino exacto al que fue mi lugar de trabajo durante un año. Reflexionamos sobre algunas de los métodos disciplinarios como la implementación del uniforme de trabajo o los sistemas de fichaje y gestión horaria. Representamos esto mediante la realización de una fotografía de nuestra figura y su posterior impresión sobre loneta a tamaño real. Vestida con una camiseta blanca y el pantalón vaquero que utilizaba siempre, la figura carga con la bolsa y la riñonera en la que cada día se repiten los elementos: calcetines negros, camiseta blanca, monedero con bono de transporte, maquillaje y agua.



Fig. 5. Sara Marhuenda. *De casa al trabajo*, 2020. Loneta impresa, 165 cm x 45 cm aprox.



Fig. 6. Sara Marhuenda. *De casa al trabajo*, 2020. Loneta impresa, 165 cm x 45 cm aprox.

A día de hoy todavía continuamos reflexionando si la obra es la acción en sí o el registro fotográfico que queda de la misma. Este conflicto también se plantea en la pieza *When faith moves mountains* de Francis Alÿs, que abordaremos más tarde incidiendo sobre esta cuestión.

En cualquier caso, las imágenes que mostramos aquí son una serie de fotografías tomadas durante el trayecto en las que se puede ver la total adaptación del cuerpo a las superficies por las que se desliza, contiene referencias a diversas ideas. La decisión de colocar el cuerpo como dispositivo central del debate político sobre el control conecta con el concepto de biopoder de Foucault. En su caso, trataba de cooptar las aptitudes propias de los trabajadores, como son: su manera de relacionarse, su predisposición, su ánimo y su intelecto; convirtiéndolos en fuerza de trabajo y ámbitos desde los que crear necesidades de consumo. Estas necesidades se muestran como metas que alcanzar, legitimadas por los medios de difusión que propagan estilos de vida atractivos y cuerpos normativos, provocando un efecto de doble dirección: a la vez que producen un anhelo y una necesidad de cambio, debilitan nuestra autoestima y nuestra agencia. Así, nos convertimos en “sujetos domados bajo la lógica del biopoder” (Perán, 2016, p. 24).



Fig. 7 y 8. Instalando la figura en el trayecto. Estación de metro Aragón, Valencia.



Fig. 9. Instalando la figura en el trayecto. Bajando las escaleras del exterior de la estación de metro de Colón, Valencia.

2.1. Tiempo muerto

El título de este apartado alude a lo que en los procesos de producción supone el tiempo de interrupción por la rotura de una máquina. Es significativo que se denomine “muerto” al tiempo de suspensión de la rentabilidad durante el fallo. ¿Cómo podríamos reapropiarnos de ese tiempo muerto? Nos aproximaremos a esta cuestión más adelante en una obra titulada *El tiempo otro*, en la que pretendemos imaginar un espacio-tiempo que se pretende contrario al trabajo sin caer en el consumo.

Mediante la capitalización de ámbitos de la vida hasta ahora no rentabilizados, el tiempo de trabajo y el tiempo libre se han solapado dando lugar a modelos de vida hiper-productivos. Es decir, si antes el sistema fabril contemplaba una jornada laboral delimitada que ocurría en la fábrica, ahora la ausencia de un espacio concreto al que acudir posibilita su realización desde cualquier lugar. El trabajo inmaterial encuentra en estas condiciones su escenario ideal.

No saber cuándo estamos descansando realmente y cuando estamos participando del sistema de ocio y consumo, nos lleva a plantearnos qué actividades escapan del intercambio de valor monetario. Sin embargo, estos intentos se dan en un entorno precarizado que en muchas ocasiones nos aboca a la búsqueda de placeres espurios. La falta de tiempo, y por supuesto de ánimo, nos aleja de la labor de búsqueda de alternativas de no-consumo.

El tiempo es, por tanto, una de las preocupaciones más contemporáneas. Esto se debe, como venimos diciendo, a la colonización que el trabajo ha hecho de nuestras vidas. Además, se han instaurado toda una serie de condiciones para alcanzar la realización personal que radican en la rentabilización total del tiempo, no solo el de trabajo si no el que empieza cuando este termina. Como señala Martí Perán (2016): “A cada momento nos encontramos bajo la obligación de tomar infinitas pequeñas decisiones en todos los ámbitos (laboral, emocional, social...) que supuestamente nos consignan y nos dispensan visibilidad” (pp. 11-12). Llenar los espacios con cursos para adquirir nuevas aptitudes y mejorar nuestra profesión, horas de gimnasio, lecturas de provecho si nos dedicamos a la investigación, incluso se podría hablar de la necesidad de encadenar planes asociados al turismo de ocio para no sentir que perdemos el tiempo quedándonos en casa. La necesidad de productividad continua entra en conflicto especialmente con quienes están en paro, haciéndoles sentir incompletos, inútiles, y peor aún, responsables de su inacción.

En torno al paradigma del desempleo hay dos trabajos artísticos que cabe destacar. Por un lado, la obra *El trabajo es la dictadura* de 2013 del artista español Santiago Sierra. Esta se configura como una suerte de

“performance delegada” – concepto que trataremos más tarde con relación al arte participativo – en la que treinta personas desempleadas escriben repetidamente la frase que da título a la pieza configurando un total de mil libros de artista. Se les contrata por el salario mínimo interprofesional, realizando jornadas laborales de ocho horas hasta completar los mil ejemplares. Esta performance contiene diversas lecturas, empezando por exponer la frágil realidad de los desempleados que en su desesperación aceptan trabajos con las condiciones mínimas. La tarea de copiar nos recuerda a ciertos modos de control y castigo y al mismo tiempo a la inutilidad de la repetición. Además, clasificar el trabajo como una dictadura le devuelve todas las connotaciones de disciplinario y obligatorio sobre las que se asienta.

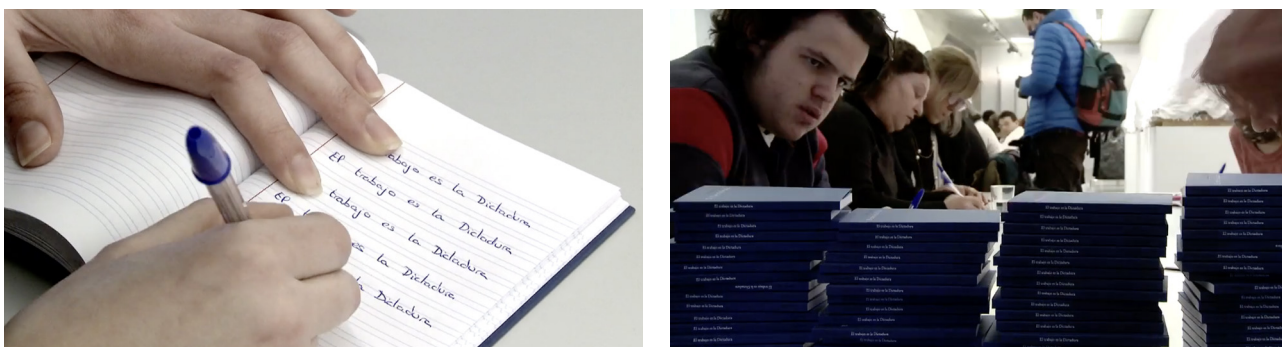


Fig. 11 y 12. Fotogramas de la pieza *El trabajo es la dictadura* de Santiago Sierra, 2013

Por otro lado, *Workday* de la artista peruana Andrea Canepa versa sobre la cuantificación del tiempo, en concreto el transcurrido en una jornada laboral de ocho horas. La artista, cuya investigación se centra en ciertos órdenes lógicos que se dan en nuestra cotidianeidad, ocupa esta jornada laboral esperando en una oficina de desempleo en Madrid. Se dedica a coger tickets y cuando llega el turno, lo deja pasar y vuelve a coger otro. De este modo, registra el tiempo que se da entre un turno y otro. La pieza se compone de las boletas de los turnos y de un libro muy austero en el que va dejando constancia de estos tiempos de espera. A partir de un registro cuantitativo pone de manifiesto la exasperación vivida en estos lugares cargados de imposibilidad, frustración e inacción inquieta.

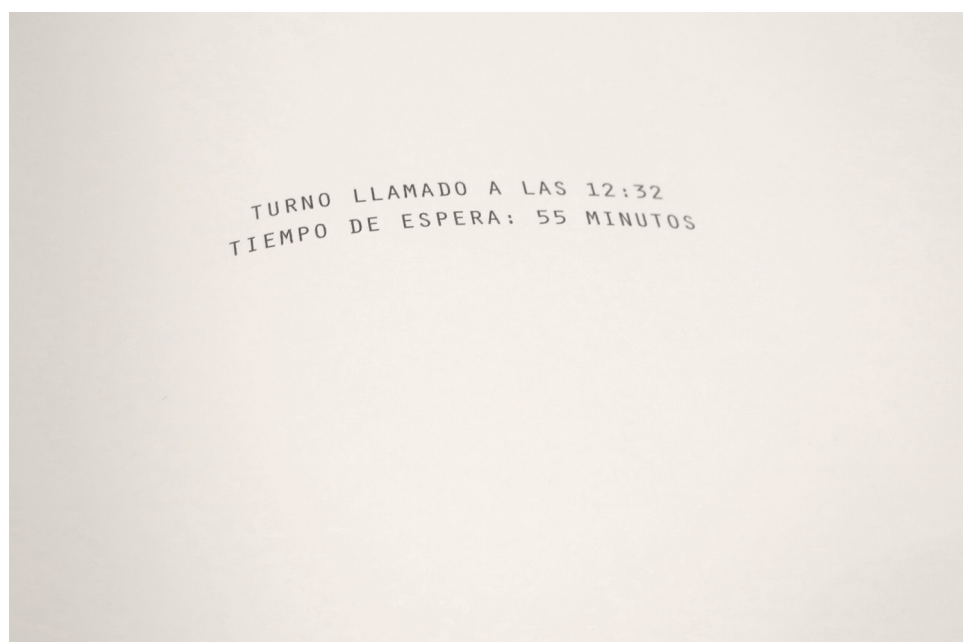
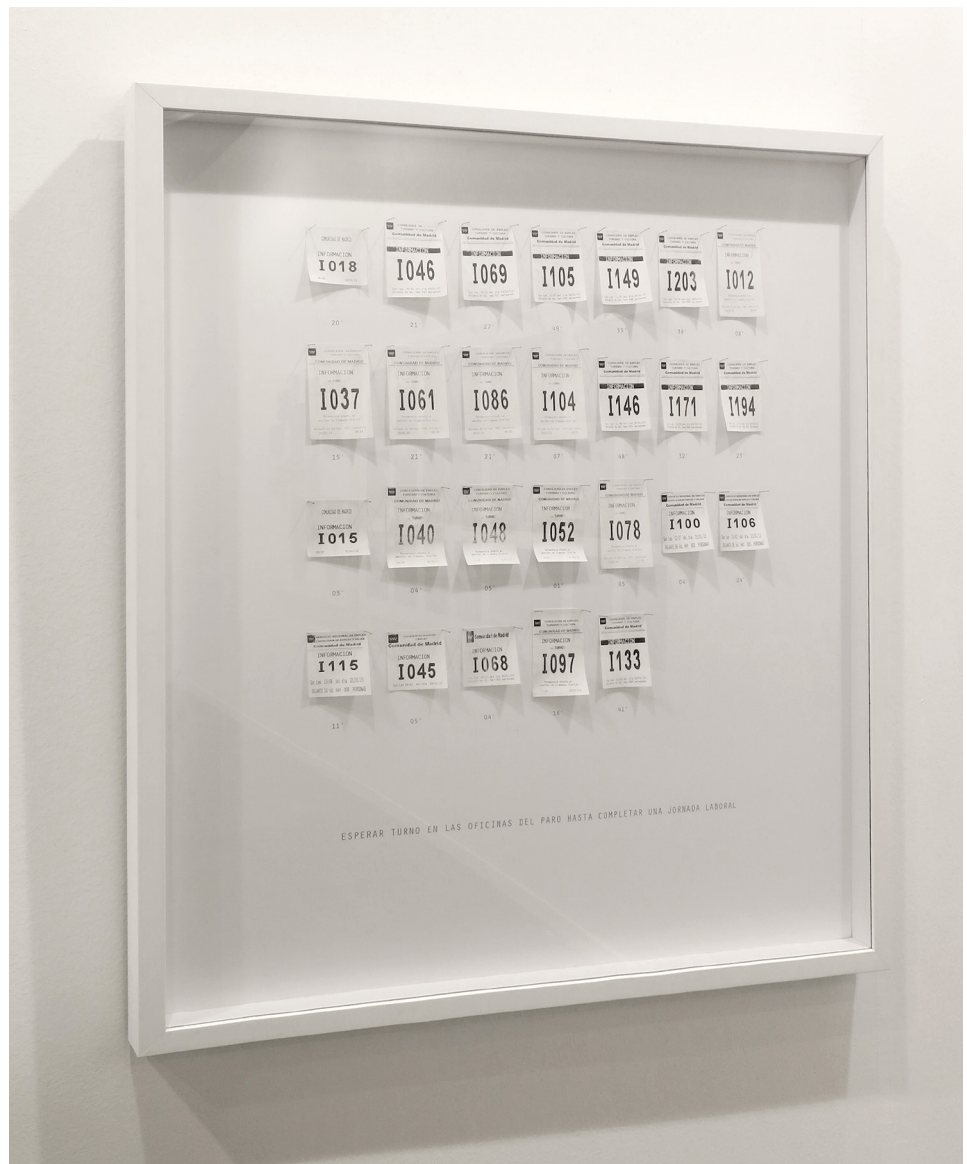


Fig. 12 y 13. Andrea Canepa. *Workday*, 2015. Fuente: Galería Rosa Santos

3. Pensar lo común en búsqueda de un nosotros

Imaginar un mundo más igualitario, compartido, que respete la multiplicidad de maneras de vivir, con un mayor compromiso por el bien común y que no esté sometido a una constante desrealización por medio de la red digital, es una labor compleja que puede caer en el pensamiento utópico. Reconocernos en la dimensión común que todos conformamos parece, de nuevo, una idea lejana, imposible de alcanzar. No obstante, hay quienes sentimos la urgencia de reflejarnos, de sentirnos una extensión del otro porque sabemos de nuestra vulnerabilidad, de la imposibilidad individual que demuestra que somos gracias a otros son con nosotros. Hemos podido concluir que el actual sistema capitalista neoliberal perjudica el sentir común, nos aleja de nuestras familias, amigos, vidas en los pueblos con la promesa de alcanzar la realización personal. Una validación mediante los logros profesionales, y siempre y al final, económicos.

Aquello que queda entonces negado o en segundo plano, es la vida en común, como si no se tratase de lo que nos constituye y posibilita nuestra existencia. En ese sentido podemos afirmar con determinación la voluntad de que uno de los objetivos principales de este trabajo sea pensar el nosotros a través de la teoría, pero esencialmente desde el ensayo en la práctica artística, que supone un lugar desde el que señalar, cuestionar, y con suerte transferir las experiencias que emergen a la otra práctica, que es la ineludible y es vivir.

Con el deseo de intentar comprender qué es lo común y cómo podemos generar espacios en los que se potencie a través de nuestra práctica artística, expondremos de manera breve algunos planteamientos filosóficos para introducir una serie de reflexiones más contemporáneas en torno al anonimato y la impropiedad, que nos permiten pensar en un nosotros a través de lo común.

3.1. Anonimato, impropiedad, cualquieridad, nosotros ¿quién?

Una vida humana, única e irreductible, sin embargo, no se basta nunca a sí misma. Es imposible ser sólo un individuo. Lo dice nuestro cuerpo, su hambre, su frío, la marca de su ombligo, vacío presente que sutura el lazo perdido. Lo dice nuestra voz, con todos los acentos y tonalidades de nuestros mundos lingüísticos y afectivos incorporados. Lo dice nuestra imaginación, capaz de componerse con realidades conocidas y desconocidas para crear otros sentidos y otras realidades (Garcés, 2013, p. 29)

Las ideas expuestas en esta cita las encontramos en el libro *Un mundo común* de la filósofa Marina Garcés. Esta lectura nos abrió un espacio para pensar en lo común motivados por los planteamientos en torno a los puntos de inflexión que presenta la filosofía en la tarea de desentrañar el encuentro con el otro en el mundo. Siendo conscientes de que la filosofía no es nuestra área de conocimiento y no podemos por tanto realizar un análisis pormenorizado, intentaremos mencionar aquello que consideramos esencial para abordar la labor que nos atañe: aproximarnos a lo común.

Garcés expone cómo Heidegger se pregunta por la esencia del ser en *Ser y tiempo* (1927), la que se considera su obra más importante. Lo resuelve con “la idea, casi antimoderna y muy poco occidental” (Garcés, 2013, p. 119) del *Mitsein* (“ser-con-otros” en español). Propone que el ser es arrojado al mundo y por tanto al encuentro con los otros, por lo que no existe un yo anterior al que es con otros (Garcés, 2009, párr. 5). Sin embargo, esta idea no es capaz de rebatir “la lucha de conciencias como esquema básico de la intersubjetividad”. Es decir, el nosotros surge de un enfrentamiento entre tú y yo, “experimentado por una conciencia particular” por lo que es concepto derivado, secundario que no se sostiene por sí mismo. (Garcés, 2009, párr. 5).

La filosofía fenomenológica de Merleau-Ponty pone en valor la percepción como el medio que nos permite conocer. El ser está abierto al mundo, el mundo de la vida, y en su apertura está inacabado. Encuentra su sentido en la medida en que le es dado a través de los objetos “donde encuentra rastros de otro, de una actividad de la que también yo participo” (Garcés, 2009, párr. 7).

Como señala Garcés (2013):

[...] en esta dimensión tan concreta de la vida colectiva hay un nosotros que precede a la separación de las conciencias. Un nosotros que ya no es sólo personal, o que es personal sólo de manera local e intermitente. Un nosotros que ni siquiera es sólo humano, sino que incorpora el conjunto de lo sensible (p. 121).

En este sentido, gran parte de la labor filosófica de Merleau-Ponty se ocupa de cuestionar cómo la ciencia ha prevalecido sobre lo experiencial encontrándose con el problema de explicar la conciencia únicamente desde el ser y su encierro en sí mismo.

Así como la naturaleza penetra hasta el centro de mi vida personal y se entrelaza con ella, igualmente los comportamientos descienden hasta la naturaleza y se depositan en ella bajo la forma de un mundo cultural. No solamente tengo un mundo físico, no solamente vivo en medio de la tierra, del aire y el agua, tengo a mi alrededor carreteras, plantaciones,

ciudades, calles, iglesias, utensilios, un timbre, una cuchara, una pipa. Cada uno de estos objetos lleva la marca de la acción humana a la que sirve. Cada uno emite una atmósfera de humanidad [...], (Merleau-Ponty, 1975, p. 359)

De este modo, comprendiendo el cuerpo como el “grado cero de la espacialidad” (Merleau-Ponty, 2017, p. 46) desde la que percibimos y por tanto articulamos toda nuestra experiencia, afirma que no abordamos el mundo de manera frontal, sino que nos envuelve. En el entorno nos es dado el otro y los objetos que tienen la huella y los gestos de quienes han participado en su creación y puesta en funcionamiento. Por tanto, al entrar en contacto con estos objetos conectamos con los saberes comunes que tienen su origen en la experiencia compartida y en un conocimiento construido mediante la aportación de distintas vivencias. Este conocimiento común que ya existe cuando somos arrojados al mundo es la cultura, y en estos objetos culturales “experimento la presencia próxima del otro bajo un velo de anonimato” (Merleau-Ponty, 1975, p. 360). Lo que no nos pertenece porque ya está dado en esa red de afectos y plurales que es la dimensión común, nos permite entendernos como sujetos impropios, impersonales, abiertos a conformarnos a través de los gestos, los comportamientos de otros.

Agamben por su parte, en su libro *La comunidad que viene* propone en relación con la cuestión de la impropiedad, lo que él denomina la “cualquieridad del cualsea”. El “cualsea” es una singularidad que se ha despojado de la identidad, esa condición que nos permite anunciar que somos de una manera en oposición a otra. Elimina esta posibilidad y la sintetiza hasta el “tal cual es” (Agamben, 1996, p. 9). Según Agamben, adherirse a la impropiedad, a lo común y corriente (Manrique, 2020, p.58) da paso a la exterioridad singular, así “la humanidad accedería por primera vez a una comunidad sin presupuestos y sin sujetos, a una comunicación que no conocería más lo incomunicable” (Agamben, 1996, p. 42). Simboliza también una práctica de antagonismo al poder.

Mediante estos planteamientos, que sugieren la toma de lo impersonal entendiendo que lo singular contiene pluralidad, pues para que exista lo plural ha de existir lo singular y viceversa, alcanzamos la idea del anonimato como dimensión común en la que coexistimos, que vive en cada uno de nosotros “como un campo relacional que no nos disuelve, sino que nos envuelve y nos implica, que no nos uniformiza, sino que precisamente es la condición de toda singularización” (Garcés, 2012, p. 131).

Por otro lado, el anonimato se contrapone a esa idea del sujeto prometeico, que se hace a sí mismo y que el capitalismo neoliberal ha encumbrado como paradigma del éxito. El prometeísmo niega la interdependencia humana y comprende la naturaleza como recurso de explotación y medio

para alcanzar sus objetivos. Se manifiesta autosuficiente y estará dispuesto a sacrificar deseos propios, así como relaciones, cuando sea necesario para la consecución de su éxito, creyendo así que no necesita de una red afectiva que le sostenga a pesar de que “puede ser” porque “otros son” con él.

En cuanto a la cuestión del anonimato, el filósofo Santiago López Petit, en el número 5-6 de la revista *Espai en Blanc*, intenta desgranar cuáles son los espacios del anonimato, desde dónde opera, cómo podemos empoderarnos en él. En un primer momento habla del hombre anónimo, que ya ha tratado en otros textos y que define como nihilista por excelencia, caracterizado por su ambigüedad política y por tanto la imposibilidad de su representación dentro de las agrupaciones políticas. No obstante, señala que “desconoce el nosotros porque no puede verse a sí mismo como constituyendo un nosotros” (López Petit, 2009, párr. 18). Es entonces cuando en su deseo “por vivir y que lo dejen vivir”, López Petit encuentra una clave conceptual: su querer vivir contiene “el querer vivir” que es impersonal y genérico.

Así, en un despliegue de ideas que comprenden en su planteamiento la contradicción y la dificultad de imaginar lo anónimo en un mundo en el que prevalece lo individual, propone una segunda vía hacia el anonimato que considera más eficaz. Dirige la fuerza del anonimato a la subversión del orden predominante del mundo. Es decir, descubre en el activismo radical que trata de parar la movilización global lo que él llama “los espaciamentos del espacio” (López Petit, 2009, párr. 22). Garcés (2009) entiende estos sucesos como “momentos en los que la acción y la palabra agujerean la realidad, abren un espacio de invención colectiva, de subversión de los roles, de cancelación de las condiciones normales de existencia” (párr. 13). Esta conceptualización se rinde a la concreción de la pregunta qué son los espacios del anonimato o quiénes son los anónimos, ya que supone una vuelta a la identidad. En definitiva, en la experiencia de la fuerza del anonimato se constituye un nosotros que acumula una gran variedad de sentidos, que López Petit (2009) lee en clave política, y que a pesar de que “no posee horizonte, es capaz de disolver la realidad” (párr. 33).

3.2. La comunidad que ya existe

Hemos tratado de recorrer los planteamientos que sitúan al ser en su exterioridad e impropiedad comprendiéndose así en la dimensión común. Esta se concibe como una extensa red en la que “sucede” el sentido de manera plural, en el contacto con los otros. Desde esta búsqueda de sentido, queremos explorar cómo se articula lo común en el plano sensible, teniendo en cuenta que está “hecho de interrupción, fragmentación, espaciamento... de seres singulares y sus encuentros y desencuentros” (Manrique, 2020, p. 29). Se hace necesario entonces hablar de comunidad no desde lo proyectual y utópico, si no reconociendo que ya existe una comunidad en lo próximo.

Abordaremos esta cuestión a partir de dos libros que ya hemos mencionado: *Un mundo común* y *Lo común sentido como sentido común*, de las filósofas Marina Garcés y Patricia Manrique, respectivamente. Por un lado, la obra de Garcés nos invita a subvertir, mediante el cuerpo que ya se encuentra implicado en lo común existente, el sentido de un mundo que se pretende individualista. Asume además la interdependencia como modo de relación constituyente de nuestro entorno.

“Se trata de sacar la interdependencia de la oscuridad de las casas, de la condena de lo doméstico, y ponerla como suelo de nuestra vida común, de nuestra mutua protección y de nuestra experiencia del nosotros” (Garcés, 2012, p. 33)

Para su consecución parte de la coimplicación sustentada en una vulnerabilidad asumida que no debilita, sino que nos permite entregar nuestros cuerpos a las vivencias compartidas. Garcés habla de “dejarse afectar”, colocarse entre las fallas de nuestra convulsa realidad somatizando las problemáticas de modo que consigamos sentirlas como propias y en esa reapropiación despierte la voluntad de cambio, de transformación social hacia el bienestar común mediante la construcción de un nosotros.

Digo <<para mí, para nosotros>>, porque este descubrimiento es individual y colectivo: es irreductiblemente propio y, a la vez, concierne a otros. Se da en una relación paradójica entre la felicidad del encuentro y la radical soledad, entre la aparición de preocupaciones compartidas y la necesidad de asumir sus consecuencias desde la propia vida. Yo no sé decir donde empieza mi voz y acaba la de otros. No quiero saberlo. Es mi forma de agradecer la presencia, en mí, de lo que no es mío. (Garcés, 2012, p. 18)

En el caso de *Lo común sentido como sentido común*, la autora coloca lo sensible de nuestra realidad más inmediata en un lugar central desde el que afianzar nuestros lazos, dotar de una importancia transformadora a nuestros vínculos de forma que sea posible imaginar un mundo compartido

en el que prioricemos los afectos. En este sentido, comienza apelando al concepto de “comunismo sensible”, caracterizado por “la acción política situada, concreta, sensible, que debe orientarse a la atención y el cuidado, multiplicando las potencias y conexiones concretas para promover el buen vivir, dispuestas a detectar y apoyar, por ejemplo, todo aquel gesto que suponga poner la vida en común en el centro” (Manrique, 2020, p. 123). Por tanto, se trata de encontrar una fórmula que contemple el impulso de la movilización política sin caer en la defensa encarnizada de los ideales que, en su intensidad, puede descuidar nuestro entorno más próximo.

El tacto sería entonces “la virtud revolucionaria principal” (Manrique, 2020, p. 123). Entender la tarea política desde la sensorialidad del tacto interpela de manera directa a la afectividad puesta en nuestras relaciones, al cuidado de quienes tenemos cerca, de quienes nos sostienen cuando se torna complicado enfrentar los complejos retos que caracterizan la coyuntura actual. En este sentido, el feminismo es un ejemplo de lucha social que, en gran parte, ha dirigido sus esfuerzos a desmentir la separación entre lo personal y lo político, trasladando al debate institucional la problemática que conlleva la intimidad de lo doméstico (Manrique, 2020, p. 176).

Plantea como, paradójicamente, la mayoría de los grupos políticos se construyen desde la exclusión y la contraposición de ideas desde las que se genera el trabajo de activismo. Existe un fallo en este tipo de militancias que se pierden en la persecución de los fines abstractos, que como hemos señalado puede descuidar el bienestar de sus miembros (Manrique, 2020, p. 127). Es entonces cuando debemos pensar en las formas de comunidad espontáneas y naturales que se dan en nuestra vida, como son los amigos, los vecinos, los compañeros de estudio, la familia... Manrique propone que enraicemos nuestra lucha en nuestra cotidianeidad de manera honesta y comprometida. Y para llevar a cabo esta labor, que se proclama opuesta al sistema capitalista neoliberal, necesitamos “del arte, del conocimiento, de la diversión, de la lucha, crear embrujos comunitarios que rompan el velo neoliberal que convierte todo en una superficie cuantitativa, en un centro comercial.” (Manrique, 2020, p. 204).

“[...] gocemos de la fortuna cotidiana que supone el mero hecho de estar vivas, convirtamos eso en el centro de todo placer” (Manrique, 2020, p. 206)

A raíz de esta inspiradora frase que enuncia Manrique al final de su libro, consideramos honesto y necesario introducir la práctica artística de un colectivo que conocemos de cerca y que guarda relación con los planteamientos demandados para la consagración de una comunidad que parta del nosotros atendido y abordado desde el entorno más próximo. Nos referimos al colectivo *Las mediocre*, conformado por ocho personas entre las cuáles me encuentro desde hace unos meses. Este colectivo nació en

2017 del encuentro de sus integrantes en el grado de Bellas Artes en la UPV. A partir de una amistad que ya se había forjado, la convergencia del deseo común por actuar en el plano artístico de manera conjunta se convirtió en su motor de acción.

Su nombre está motivado por una voluntad de alejarse de la figura de genio exitoso que ha perpetuado el arte. En este sentido, su práctica artística se articula en contraposición al relato individualista del arte y en muchas ocasiones, en contra de la institución que con sus escasas ayudas propicia este camino solitario de autorreferencialidad. Mediante la asunción del juego, el tiempo de descanso y la diversión como principales motivaciones de sus acciones, el colectivo ha llevado a cabo diversos trabajos. Entre ellos destacamos *Almuerzo Campestre* en el que acuden al centro de arte Bombas Gens y recrean un picnic respetando las normas de uso del espacio (ya que los bricks y tupperts no contienen comida o bebida). Tensionan de este modo la presunta política del museo en relación con el público, que aboga por utilizar el espacio liminal y de transformación para el encuentro, la investigación, el juego, la colaboración y el aprendizaje compartido. Como se podría imaginar, la propuesta del museo no se lleva a la práctica realmente, ya que este tipo de intervenciones en el espacio se presentan como contrarias al silencio y posibles interrupciones para el público. Por tanto, pronto el personal de vigilancia de la sala interpela al grupo con una actitud de extrañeza. Tras un breve diálogo en el que las participantes exponen sus motivos, la persona encargada les explica que han de pedir permiso para hacer este tipo de propuestas y, aunque ellas alegan que no están infringiendo ninguna norma, terminan marchándose.

El grupo recopila desde sus inicios una gran cantidad de archivos audiovisuales que configuran lo que podría ser su imaginario conformado por celebraciones de cumpleaños, picnics en el Saler o acciones surgidas de manera espontánea en la diversión del momento, etc. A través de una mirada enfocada a lo cotidiano y en lo que sucede de manera natural entre las amigas consiguen que la labor del colectivo sea artística pero también una excusa para estar juntas.

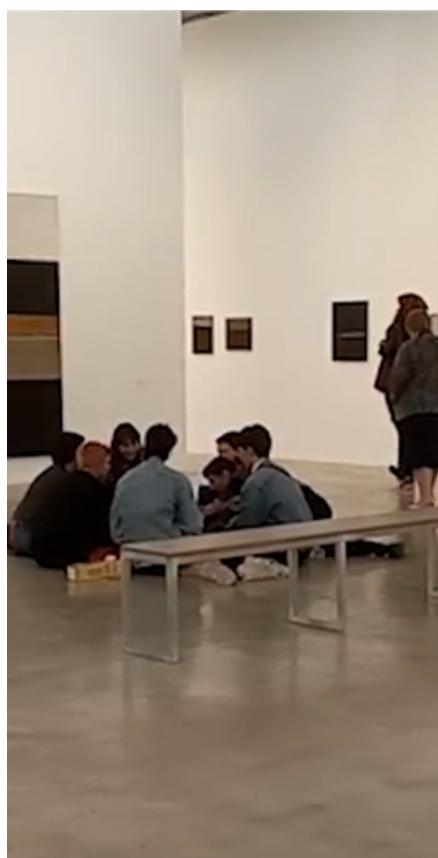


Fig. 14 (arriba) y 15 (abajo). Las mediocres. *Almuerzo Campestre*, 2017.



Fig. 16, 17, 18 y 19. Imágenes del archivo de Las mediocre

Por otro lado, su acción más reciente *Castillos de arena* pone de relieve el poder de reunión que tiene el arte. Se trata de una quedada abierta en la playa de la Patacona (Valencia) para construir un castillo de arena, en la que se invita a todo aquel que quiera unirse. Al considerarse una actividad lúdica y asociada a la infancia, les permite reivindicar un espacio alejado de la productividad. Se pone en valor la creación en común, la toma de decisiones conjunta, la espontaneidad y el gusto del hacer en compañía. Surgieron interesantes conversaciones en torno a la construcción del espacio y sus jerarquías, los sistemas sociales y cómo nos afectan o cómo nos gustaría construir nuestros espacios de manera utópica. La espontaneidad de las conversaciones, así como su carácter discursivo prueba que la práctica artística es un lugar desde el que articular narrativas que cuestionan los modelos hegemónicos de vida.



Fig. 20 y 21. Las mediocre. *Castillos de arena*, 2022. Playa de la Patacona, Valencia



Fig. 22. Las mediocre. *Castillos de arena*, 2022. Playa de la Patacona, Valencia

Las acciones de este colectivo son posibles gracias al compromiso de colaboración por parte de sus integrantes, pero también de quienes las acompañan en sus propuestas. Aquellos que acuden sienten también la necesidad de subvertir el sentido del mundo, ir en contra de la prisa, evitar la soledad en la que podemos caer sin buscarlo o problematizar las formas de entretenimiento ligadas al consumismo que se nos imponen desde el capitalismo. No solo pretendemos contraponernos al orden establecido, sino que en estos encuentros emerge un arranque común, entusiasta, pero consciente de los peligros que acechan el sentimiento de comunidad y las acciones alejadas de la rentabilización del tiempo.



En este sentido, la obra *When faith moves mountains* (“Cuando la fe mueve montañas” en español) de Francis Alÿs, es una pieza que coge aire de esta voluntad conjunta, desde esta clase de ilusión que emana de entre las pesadas piedras que minan el camino del sentir común. El artista belga, que cuenta con una larga trayectoria dedicada a las prácticas relacionales emplazadas en el espacio público, propone en esta pieza mover unos centímetros una duna situada en Lima (Perú). Son convocados un total de 500 voluntarios para llevar a cabo esta labor colectiva que finalmente supone un cambio casi imperceptible pero que en su consecución implica esfuerzo y coordinación. Los participantes se enteran en la universidad y a través de sus compañeros y amigos que se busca gente para mover una duna. Como se puede ver en el registro audiovisual la transmisión es esencialmente oral generando un auténtico “boca a boca” en el que además existe un entusiasmo tal que muchos de ellos acuden sin saber muy bien de que se trata.

Cuando en una entrevista se le cuestiona la no remuneración del trabajo de los participantes, tanto Alÿs como su colaborador el curador Cuauhtémoc Medina, afirman que esto les produjo conflicto, pero que “la gratuidad del gesto en este caso respondía casi matemáticamente al axioma de la pieza” (Alÿs, 2005, p. 105). Además, uno de los objetivos de la obra era explorar alternativas de acción al sistema capitalista y también a la influencia de los medios de comunicación.

Conocemos la simbólica pieza de Alÿs por el cuantioso registro que se hizo necesario para que la obra pudiera ser conocida y de algún modo “sobrevivir de manera íntegra a los hechos” (Alÿs, 2005, p. 71). No obstante, reconoce que la intensidad vivida en la duna no se puede reproducir mediante el registro audiovisual. Si bien es cierto que la experiencia real y la documentación entran en conflicto porque puede llegar a perderse la esencia y la potencia del momento, en este caso la existencia de imágenes y vídeos no ha hecho más que reafirmar la fuerza simbólica de lo allí acontecido, a lo que Alÿs (2005) apunta:

“La adrenalina producida por un esfuerzo colectivo se deriva del borramiento voluntario del individuo en pro de la causa común. En esta era de aislamiento cibernético y mediático, ése fue el verdadero milagro de la acción de la duna: la resistencia provoca una alucinación compartida, un caso del sublime social, donde el yo se funde brevemente en la multitud” (p. 91).



Fig. 23. Francis Alÿs. *When faith moves mountains*, 2002. Lima, Perú

Fig. 24. Francis Alÿs. *When faith moves mountains*, 2002. Lima, Perú

4. Corporeizar la existencia, encarnar el presente

En este capítulo nos ocupa la cuestión del cuerpo como medio y origen de la experiencia del conocimiento del mundo. En un momento de crisis visual provocada por la presencia acuciante de la imagen en contraposición con la realidad nos hemos convertido en lo que Martín Prada (2008) denominó “prosumidores”, es decir, consumidores de los símbolos que circulan de manera libre por la red, pero también productores de los mismos. Inmersos en este círculo de producción-consumición y viceversa, al crear una imagen la sometemos a nuestra óptica y la volvemos a lanzar al espacio virtual en la que se le dotará de infinitas interpretaciones más. Como apuntaba Susan Sontag (1977): “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado”. Sontag entiende la acción de fotografiar como una intervención en el entorno, por tanto, una relación de poder en la que nosotros creemos estar produciendo algún tipo de conocimiento. (Sontag, 1977, p. 16). Más de cuarenta años han pasado desde la publicación de estas ideas y a pesar de que por aquel entonces ya se había innovado en los aparatos fotográficos, el panorama actual no solo constata una accesibilidad total a la producción de imágenes, sino que plantea que ya no existe la realidad y, por el contrario, como ha expuesto Baudrillard, vivimos en una simulación. Este cambio de paradigma comunicacional que ha supuesto la tecnología y la aparición de plataformas de creación en la red ha hecho de la imagen su campo de batalla confundiendo el medio y el mensaje (Baudrillard, 2010, p. 47).

En este contexto y con el deseo, que hemos expresado en el subcapítulo anterior, de fortalecer los vínculos que tienen lugar en la realidad, queremos dedicarnos ahora a explorar como el cuerpo y, en concreto, el sentido del tacto son imprescindibles para propiciar nuestras vidas en común. Entrar en contacto a partir del cuerpo y, de este modo, recolocar la esencia de la existencia en su dimensión real. Así, mediante la relación entre algunos apuntes sobre la filosofía de Merleau-Ponty y el pensamiento del arquitecto Juhani Pallasmaa pondremos en valor el cuerpo y su condición táctil con el propósito de cuestionar la predominancia de la visión.

Por último, y siguiendo con Pallasmaa, partiremos de algunas de sus reflexiones en torno a las manos y su autonomía para introducir una experiencia de creación conjunta en la que se reflexiona sobre su importancia.

4.1. Imágenes que circulan sin cesar, yo no las puedo asimilar

Actualmente nos encontramos envueltos en imágenes de las que difícilmente podemos escapar. Si no es a través de las redes sociales, las vemos en la loneta del camión, en los rótulos de un bar o en la pantalla publicitaria que hay en la entrada de la universidad. La saturación es

tal que podríamos pensar que ya no existe nada nuevo que contemplar, ninguna cosa en la que focalizar nuestra atención sin acudir rápidamente a nuestro dispositivo para registrarlo. Este proceso permanente de transferir la realidad a las imágenes nos lleva, según el autor francés Jean Baudrillard (2010), a “una realidad inmediata y desencarnada” (p.36). Esta reflexión está extraída de la publicación que recoge dos conferencias pronunciadas por Baudrillard en el año 2005. Por un lado, la primera bajo el título “El juego del antagonismo mundial o la agonía del poder” en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y la segunda titulada “Violencia de la imagen. Violencia contra la imagen” celebrada en la Universidad Autónoma de Madrid.

En la primera de ellas plantea un paso de la “dominación” a la “hegemonía” como conceptos en relación con el orden imperante. Esta mutación se da en base a un proceso de positivación general de la vida en la que todo es posible o parecer serlo. Este suceso viene dado por “el levantamiento de las prohibiciones y en la suspensión de todo el sistema de valores [...] en la permisividad, en la tolerancia y en la transparencia excesivas” (Baudrillard, 2010, p. 15). Es decir, no existe la negatividad porque ya hemos alcanzado ese nivel de progreso que promovía y legitimaba los últimos cambios de etapa histórica. El autor toma la noción de capitalismo para explicar de qué manera este sistema económico se ha sobrepasado a sí mismo excediendo sus propias leyes de mercado asociadas a la regulación del valor y aniquilando el concepto que le da sentido: el intercambio (Baudrillard, 2010, pp. 20-21).

La hegemonía, por tanto, se comunica en términos de bienestar apoyado en la transparencia total, lo que dificulta el ejercicio de imaginación y por tanto nos coloca en un contexto casi imposible de confrontar. Por otro lado, a la hegemonía se le asocian consecuencias como la globalización, un suceso uniformizador y posibilitador en términos de comunicación. Sin embargo, la globalización implica una fragmentación porque se ha construido mediante la destrucción por parte de Europa de territorios que conservaban sus valores y tradiciones. Por tanto, Baudrillard concluye afirmando que la universalidad como discurso de referencia “no tiene sentido ni efectividad en ningún lugar, ni del lado del poder mundial ni del de su oposición” (Baudrillard, 2010, pp. 40, 42).

Entre estos procesos de positivación el de la imagen se convierte en el más acusado ya que se ha violentado su condición hasta convertirla en un objeto vacío que no deja lugar a ninguna sombra, a ningún secreto. Baudrillard asemeja la violencia de la imagen a lo vírico y a las células cancerígenas que en su positividad aniquilan tanto lo malo como lo bueno (Baudrillard, 2010, p. 47). De hecho, la naturaleza virtual es virulenta por su rapidez de contagio, por su concepción como red extensa e infinita de información. Decir que la imagen conlleva una violencia en doble dirección originada en

su creación y devuelta en su difusión, nos permite plantear una analogía con lo que sucede con el capitalismo neoliberal. La posibilidad de emprender con la que se anima al individuo, puede alejarlo de su condición común por la necesidad de hacerse un hueco en un mercado hipercompetitivo. Le hace renunciar a ciertas cosas que asimilará como un sacrificio positivo, pero que terminarán por sumergirlo en una relación sumisa con su propio negocio, llenándole de deudas y preocupaciones sin dejar de participar en el circuito de consumo que otros crean y del que se aprovechan. Es decir, a la vez que nos ofrece una posibilidad de autonomía, la inserta en sus lógicas de rentabilidad para que nunca podamos imaginarnos un afuera de las mismas.

Leyendo el texto “Violencia de la imagen. Violencia contra la imagen” quise expresar en unas líneas sobre cómo esta violencia se revela en mi realidad. Considerando que expone algunas ideas interesantes en relación con el presente apartado, lo adjunto a continuación:

Mientras leo “La violencia de la imagen, la violencia contra la imagen” me descubro acudiendo de nuevo a la dimensión digital. Ese espacio que, a pesar de su naturaleza intangible, se vuelve en su ansiosa presencia casi más tangible que la propia realidad. Identificamos cierto problema, una confrontación de sentidos cuando diferenciar y, por ende, describir la realidad precisa de adjetivos como tangible, palpable, material.

No sabría a qué acontecimiento de la historia tecnológica remontarme, pero señalaría quizás la aparición de los portales de mensajería virtual y las redes sociales como punto de inflexión directamente relacionado con la mutación de la realidad. Ya ni siquiera nos preguntamos la invención de estas plataformas, tampoco su puesta en funcionamiento porque no necesitamos entenderlo, solo usarlas.

Me siento una esclava digital cuando se me apaga el móvil y estoy fuera de casa. Al llegar lo conecto rápidamente al cargador y espero a que se encienda mientras pliego la ropa, me saco los zapatos, y encadeno acciones en un intento por aprovechar el tiempo de espera. Y esto ocurre cuando no sabemos esperar con nosotras mismas, con nuestros pensamientos, con nuestras ideas, con nuestros problemas y preocupaciones. Si la imagen es más rápida que la reflexión el tiempo dedicado a meditar se reduce hasta ser aniquilado. Cuando ya no existe, ni siquiera nos planteamos por qué Google es el nuevo traductor de conceptos y, en última instancia, por qué no conocemos esos conceptos. Posiblemente no los hayamos aprehendido, no hayan calado en nuestra conciencia porque la bombardeamos incesantemente con imágenes, contenido visual, auditivo y de todo tipo.

Una imagen y su desaparecida autonomía podría llegar a presentarse

confusa, alejada, inexacta, incluso trastornadora, pero toda experiencia negativa se verá pronto (con un simple desliz hacia la izquierda) acallada por la imagen posterior creando un conjunto de fotografías que nos facilitan la construcción de un espacio, un instante y definitivamente un contexto.

Conseguimos acallar la leve extrañeza que nos han suscitado estas imágenes, aunque todavía mantenemos cierta fascinación por la falsa ilusión de ocultación y misterio que la(s) imagen(es) parecen habernos aportado en su fugaz aparición. Es violento porque puede llegar a ser desquiciante, porque no sacia, tampoco tranquiliza, ni deja espacio, pero sin duda el vacío del espacio es lo que podría parecernos más inmediatamente violento.

La distancia, tan paradójicamente inexistente entre la realidad y la imagen, pasa a existir originalmente en el mundo material, pero quién recuerda eso cuando podemos acudir a una muestra en un museo lejano a través de una visita virtual. Por un momento la desocultación de algo que está ocurriendo varios kilómetros más allá de nuestra ubicación podría propiciar en nosotros un deseo por conocer desplazándonos, por experimentar con los pies, con las manos, con el olfato, pero de repente un pensamiento fugaz se interpone en nuestro camino ilusionante. Corta de raíz “el afán por”, “la necesidad de”, y lo convierte en asimilada admiración hacia lo digital y las comodidades con las que nos colma.

Nos permite ser sin estar y hablar sin saber. Y al igual que ahora yo he abierto una brecha temporal dedicada a pensar con los dedos en el teclado, este texto caerá olvidado en una carpeta titulada “pensamientos varios”. En un intento por recoger una experiencia de reflexión introspectiva, me atrevo a pensar en silencio. Escuchando el sonido de las teclas y el de la culpabilidad por hacer este ejercicio solo de vez en cuando, por dedicar tanto tiempo a consumir vidas ajenas, por perpetrar la velocidad en todos los ámbitos de la vida y olvidar que puedo subvertir lo “hiper” aunque sea durante treinta minutos. Intentaré en los siguientes treinta no coger el móvil mientras voy al aseo o no consultar Instagram inmediatamente después de dar por finalizado este texto. Si así fuera, no estaría siendo hipócrita porque no he propuesto alternativas, pero sí estaría negándome la posibilidad de contemplación, de quietud, que ahora mismo experimento, en mi cuerpo, aunque sea a última hora del día sentada en mi escritorio frente al ordenador realizando aquellas tareas que en algún momento postergué a cambio de un placer espurio y obscenamente digital.

En definitiva, asistimos a un desborde total de los significados de la imagen que en su infinita aparición es vaciada. Esta cuestión también la aborda Juhani Pallasmaa al hilo de las transformaciones que han producido

las tecnologías en la arquitectura, siendo la transparencia uno de los acabados más recurrentes. En esta línea, expone una comparación con lo que sucede con la imagen, afirmando que “se convierten en productos manufacturados infinitos que aplazan el aburrimiento”; y lo que es todavía más problemático: “cada persona se ha mercantilizado, consumiéndose a sí misma despreocupadamente sin tener el valor, o ni siquiera la posibilidad, de afrontar su propia realidad existencial” (Pallasmaa, 2006, p. 33).

4.2. El cuerpo conoce

Tengo (j'ai) el mundo como individuo inacabado a través de mi cuerpo como poder de este mundo, y tengo la posición de los objetos por la de mi cuerpo o, inversamente, la posición de mi cuerpo por la de los objetos, no en una implicación lógica y tal como uno determina una magnitud desconocida por sus relaciones objetivas con unas magnitudes dadas, sino en una implicación real, y porque mi cuerpo es un movimiento hacia el mundo, el mundo, punto de apoyo de mi cuerpo. (Merleau-Ponty, 1975, p. 362)

Partiendo de nuevo desde el pensamiento de Merleau-Ponty, queremos señalar como enraizada en el cuerpo y su relación con el mundo sensible, las reflexiones sobre el individuo. Hemos tomado como principal referencia bibliográfica para comprender su filosofía, el libro *Fenomenología de la percepción*. La hegemonía de la ciencia como método de conocimiento está de la misma manera asociada a la supremacía de la visión en detrimento de sentidos como el olfato o el tacto. Sin embargo, el pensamiento objetivo ha propiciado que en contraposición nos volvamos a buscar en el cuerpo, en las sensaciones corpóreas y los conocimientos que estas nos confieren (Merleau-Ponty, 1975, p. 222).

Cuando Merleau-Ponty piensa sobre la relación del ser con aquello que se encuentra en su entorno más próximo pensamos en el papel que juega el espacio y su concepción como lugar en el que se dan estas conexiones. En palabras del arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa (2006): “es imposible separar la imagen del yo de su existencia espacial y situacional” (p. 66). Pallasmaa, dedica gran parte de su labor reflexiva a escribir sobre estas cuestiones desde el paradigma arquitectónico. El autor afirma que mediante la arquitectura nos reconciamos con el mundo ayudados por los sentidos. Esto se explica en la capacidad de la arquitectura para abordar el espacio y dejar que el tiempo transcurra a través de sus materiales, permitiéndonos asimilar estos conceptos tan abstractos como tiempo y espacio en nuestro habitar las formas arquitectónicas (Pallasmaa, 2006, pp. 16, 72).

Añade también que el arquitecto o artista trabaja esencialmente de manera corporal, afirmando que en el momento de finalización del trabajo artístico el cuerpo que ha somatizado los esfuerzos del proceso, reconoce este final

y lo traduce en una sensación de relajación y satisfacción (Pallasmaa, 2009, p. 90). En el caso de los artistas el cuerpo se convierte en ejecutor de los pasos del proceso creativo, pero también lleva a cabo la siempre costosa logística compuesta por trabajos esencialmente físicos como transportar materiales, pero también de orden más organizativo. La situación muchas veces precaria en la que se desarrollan los proyectos obliga al artista a convertirse en un perfil multidisciplinar. De este modo, suele convivir con un cansancio asimilado en un cuerpo que se desgasta en cada proyecto.

Volviendo al pensamiento de Pallasmaa, en su libro *Los ojos de la piel*, mediante varios ejemplos, expone cómo la visión se ha erigido como el sentido primordial, dando lugar en las últimas décadas a la predominancia de arquitecturas basadas en la transparencia, los materiales lisos y reflectantes, el uso de la luz, etc., características propias de lo que el filósofo Byung-Chul Han ha denominado “estética de lo pulido” para referirse a la identidad de nuestra época en búsqueda constante de lo optimizado.

En muchas ocasiones se refiere de manera indistinta a la arquitectura y al arte. Equipara el arte a la arquitectura en tanto son expresiones artísticas que demandan una mayor percepción sensorial, apuntando que para que las obras interpelen al espectador es necesaria “una tensión entre las intenciones conscientes y los caminos inconscientes” (Pallasmaa, 2006, p. 28). Estas tensiones en la arquitectura se dan, por ejemplo, mediante el uso de la sombra.

Entre aquellos sucesos que imposibilitan una relación más completa con la obra se encuentra la creciente conceptualización de los trabajos artísticos en los últimos tiempos (Pallasmaa, 2009, p. 83). No obstante, no deberíamos atribuirle a lo conceptual una carencia sensorial en su origen, ya que consideramos que prácticamente cualquier pieza conlleva un proceso de reflexión y, por tanto, conceptualización.

Ante la aparente desatención de la arquitectura hacia su hapticidad, Pallasmaa defiende que una lectura visual del entorno no puede ser completada, incluso podríamos decir concebida, sin la memoria háptica que nos permite conocer la consistencia de los materiales, su temperatura, su peso o sus cualidades epidérmicas. En esta capacidad de retención de lo táctil es donde reside su poder, tornándose imprescindible para conocer el mundo y relacionarnos con el mismo.

4.3. Las manos recogen y abrazan: “El encuentro”

Si todos los sentidos son extensiones del táctil (Pallasmaa, 2009, p. 88) entonces la mano es por excelencia la parte del cuerpo mediante la que conectar, ya que las puntas de los dedos contienen innumerables

terminaciones nerviosas. Sin embargo, se le ha llegado a considerar un miembro banal. La implementación de progresos técnicos en la era de la industrialización provocaron que las manos pasaran de moverse en un rango de gestos útiles incansables a tener un cometido más sencillo como podía ser accionar las máquinas que sustituían la hechura humana.

En las manos reside el poder del artesano, su herramienta principal, la que le permite procesar la materialidad de un pensamiento y traducirla primero en una imagen abocetada para terminar trayéndola al mundo de lo sensible (Pallasmaa, 2012, p. 14). A pesar de los esfuerzos del pensamiento objetivo por comprender los procesos corporales a partir de una orden que manda el cerebro, “nuestros sentidos y todo nuestro ser corporal estructuran, producen y almacenan directamente un conocimiento existencial silencioso” (Pallasmaa, 2012, p. 9). Es decir, volvemos a la idea de la memoria háptica como estadio necesario para la concepción de los objetos y su proceso constructivo. Las manos realizan una labor de acercamiento esencial para que se pueda dar un proceso de reflexión posterior.

Cabe señalar que la saturación de imágenes y pantallas en el contexto actual podría estar abriendo la experiencia táctil a otro ámbito que es necesario abordar. Nos referimos a la proliferación en la última década de un tipo de contenido audiovisual cuyo objetivo principal es la manipulación de elementos que se consideran atractivos a nivel táctil y visual. Paradójicamente, estos vídeos que han nacido bajo la etiqueta *satisfying* (“satisfactorio” en español) tienen lugar en el espacio virtual que solo nos permite activar el sentido de la vista y el oído. No obstante, se produce en la visualización de este contenido una especie de placer visual que llama al tacto a la vez que lo elimina. Observar cómo unas manos se envuelven repetidamente en una masa viscosa (*slime*) transparente y suave (nos lo dice su aspecto), capta nuestra atención de manera instantánea, no solo por su poder de ensimismamiento sino por el deseo de tocarla con nuestros propios dedos. Este tipo de experiencias digitales cercanas a lo táctil podrían despertar en nosotros la necesidad de habitar el presente y tratar de sentir con nuestras manos todo aquello que vemos a través de la pantalla, pero en la mayoría de los casos nos relegan a lo virtual, acotando nuestra experiencia a su carácter espurio y momentáneo.

Nos interesa deshabitar la escena digital para reapropiarnos de la sensible. Esto se debe, en primer lugar, a la urgencia de escapar de la alienación solitaria que provoca el permanente consumo digital de redes. Por otro lado, poner en valor el mundo de lo sensible nos permite tener una experiencia más enriquecedora y situada, consciente del presente y de aquello que nos rodea, además de ofrecer un espacio para las vivencias compartidas. En esta línea, una de las piezas presentadas en esta memoria, la cual abordaremos más adelante, tiene como objetivo principal desplazar la vivencia digital hacia lo real. Se trata de la obra *¿Qué se oye entre el soap y el cutting?*

basada en la acción de cortar pastillas de jabón (“*soap cutting*” en inglés) que es una de las tendencias que conforman la corriente satisfying. A través de una acción colectiva, cortamos juntos pastillas de jabón escapando de la individualidad asociada a lo virtual. También reflexionamos sobre cómo reacciona nuestra mente a los estímulos de la mano, es decir, de qué manera se articulan los pensamientos que enunciarnos cuando tenemos las manos ocupadas en una acción entendida como mecánica e inútil.

Son las manos las que se adelantan a nuestro cuerpo con el entusiasmo de tocar, identificar y descubrir las cualidades epidérmicas de las superficies. También son las que reciben con sus gestos de bienvenida a los otros. A través de ellas mostramos afecto y establecemos un nivel de intimidad concreto. Es por ello, que cuando se piensa en relaciones interpersonales se dibujan en nuestra mente imágenes de brazos y manos entrelazadas.

PROCESO	COMPLETO
CUIDADO	INCOMPLETO
PEQUEÑO	REPLETO
SENSITIVO	ACOGEDOR
SENSORIAL	CERCANO
TOCABLE	SINCERO
VISUAL	VITAL
ATRACTIVO	ATRAVESAR
SOFT	MAL
SUAVE	BIEN
DURANTE	MALESTAR
SUEÑOS	BIENESTAR
PLANTEAR	PREDICAR
PROYECTAR	MUCHO
DAR DE NOSOTRAS	ATONCIÓN
VOLCARSE	PRESENTE
IMPLICARSE	PROYECTA
ESTAR DENTRO	PLANTEA
AFECTARSE	IMAGIN
QUE NO OCURRA EN VANO.	PLANEA
LA IMPOSIBILIDAD.	
PRECARIO	PLANIF
LLEVO	LLEVAR /
VACIO	QUEDARSE

Fig. 26. Lista de palabras compartidas durante el proceso de creación de la exposición “El encuentro”

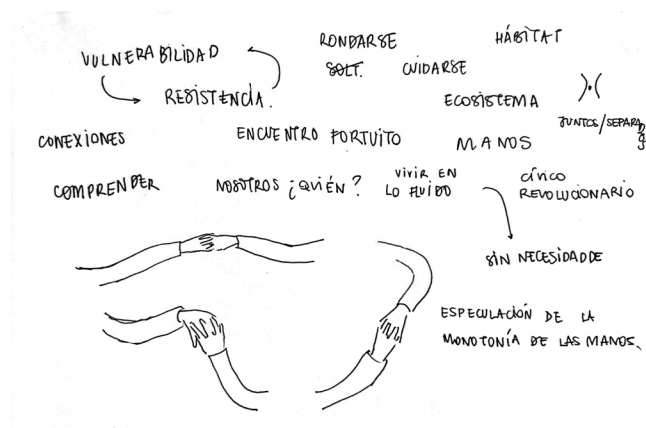


Fig. 25. Boceto realizado durante el proceso de creación de la exposición “El encuentro”

A continuación, introduciremos la exposición “El encuentro” por considerar interesante tanto la metodología llevada a cabo durante el proceso como el lugar central que han ocupado las manos a nivel físico y simbólico. Esta muestra surge a partir de la proposición de realizar obra inédita de manera conjunta. Trabajar con otra persona por primera vez puede suscitar ciertas dudas en torno a la pérdida de autonomía en las decisiones o la dificultad para encontrar puntos en común con los que ambas partes se sientan cómodas. En nuestro caso, el proceso se inició con una conversación sobre nuestros trabajos previos y un intercambio de palabras encadenadas para empezar a imaginar. Sin embargo, pronto abandonamos esta fase pasando a una de carácter más práctico. Realizamos una maqueta en cartón de la sala expositiva ya que tenía características tan particulares como una planta en forma de piano de cola, lo que implicaba una pared curvada no habitual en los cubos blancos. Siguiendo con el trabajo a pequeña escala, ensayamos una serie de cuadros compuestos por una imagen velada con sustancias opacantes como glicerina o parafina.



Fig. 27 y 28. Imágenes del proceso de creación de la exposición “El encuentro”

En la selección de estas imágenes, recurrimos a la galería de nuestros teléfonos, lo que suponía abrir el proceso a la cotidianidad de nuestras vidas. Curiosamente había una gran cantidad de imágenes compuestas por una mano que mostraba algún elemento. Nos interesaba mucho lo genérico de una mano mostrando algo, y como ese algo en realidad puede ser aleatorio o puede contener un valor especial para nosotras. Además, la pequeña escala en la que nos movimos durante las pruebas iniciales nos permitió tomar conciencia de la importancia de nuestras manos, capaces de completar un proceso de principio a fin, al contrario de lo que puede ocurrir cuando la producción está más avanzada y ya se requiere de manos ajenas o incluso máquinas.

Volviendo a las imágenes a las que hacíamos referencia, estas tenían un carácter estéticamente desintencionado, es decir, conforman una narración sobre los sucesos que ocurren cada día: el redescubrimiento de una fotografía de carnet ajena, la fascinación por una flor encontrada en un paseo por el campo, mostrar un blíster de pastillas a la cámara o la redondez perfecta de un huevo. Muchos de estos archivos visuales no habían sido únicamente capturados por la cámara con el objetivo de retener, sino que habían participado del flujo comunicativo que se da en las plataformas digitales. De este modo, las fotografías componían una suerte de relato de la realidad constituyente de cada instante capturado.

Con el objetivo de dotar de un acabado más estético a las imágenes, ya que además fueron impresas en gran formato, nos reunimos una tarde para hacer fotografías con una buena cámara. Hicimos el ejercicio de traer elementos a los que tuviésemos un cariño especial, que fueran recuerdo de un momento o simplemente que nos causaran algún tipo de fascinación. De nuevo, las manos fueron el eje desde el que articular las fotografías, ya que nos servimos de estas para sostener los objetos, mostrarlos o intervenir sobre ellos. Le siguieron una serie de fotografías en las que únicamente aparecían nuestras manos reproduciendo gestos de apego aprendidos: acercándose, entrelazadas, creando una red o sobreponiéndose la una a la otra. La proximidad de nuestras manos exhala así una poética del afecto



Fig. 29. Lucía Sanz y Sara Marhuenda. *Continuación I*, 2022. Fotografía de Guillermo Etchemendi

Poner las manos en primer plano nos permitió dotar de importancia al proceso conjunto, a los encuentros y desencuentros que se habían dado en esa unión. Durante los meses de producción previos a la exposición, surgió entre nosotras una voluntad de cuidarnos que fue más allá de alcanzar o no los objetivos propuestos. Aprendimos a darnos espacio, respetar nuestros tiempos, comprender que la práctica artística no solo sucede a la vez que la vida, sino que se entrelaza con la misma y graba sus vivencias en las propias piezas. La asimilación de las limitaciones vitales del momento fortaleció nuestro vínculo, algo que consideramos queda reflejado en estas imágenes de manos entrelazadas, que se sostienen, dedos que cuidadosamente posan sobre otros una sustancia viscosa a modo de cura...



Fig. 31. Lucía Sanz y Sara Marhuenda. *El sol desnudo*, 2022
Fotografía de Guillermo Etchemendi



Fig. 31. Lucía Sanz y Sara Marhuenda. *Yo x ti, tú x mi*, 2022
Fotografía de Guillermo Etchemendi



Fig. 32. Lucía Sanz y Sara Marhuenda. *Corto el llanto*, 2022. Fotografía de Guillermo Etchemendi

Paralelamente a la producción de estas imágenes, estuvimos trabajando con madera contrachapada. Sobre estas maderas grabamos con una fresadora textos que versan sobre el acercamiento en la práctica artística y, por ende, en la vida. Se pone en valor el acto de cuidar, de conectar con los otros poniendo en primer lugar el afecto, la comprensión y la empatía. Además, para la elaboración del texto de la exposición se siguió la misma metodología de creación conjunta. En este caso, la escritura realizada por María Albert, Sara Aliana, Alfredo Burguera y yo, supuso un ejercicio muy enriquecedor en el que uniendo fragmentos conseguimos armar un honesto elogio a los cuidados en el que se pierde la voz de quien enuncia.



Fig. 33. Lucía Sanz y Sara Marhuenda. *Epifanía con la resina de un pino*, 2022. Cajón de madera contrachapada fresada. (Fotografía de la exposición “El encuentro”)



Fig. 34. Lucía Sanz y Sara Marhuenda. *Cura sana*, 2022. Cajón de madera contrachapada fresada (Fotografía de la exposición “El encuentro”)

*En el encuentro sucede
todo, porque en el
encuentro se busca
hasta que se encuentra
¿Cómo se pueden
encontrar dos personas
que ya se conocen?
Entre objetos pequeños
asidos x nuestras
manos con las que nos
manifestamos afecto.
Lucía te quiero.*

*Cura sana, cura sana.
Si no se cura hoy, se
curará mañana.*

5. Arte colaborativo

Este último capítulo se configura como una última llamada a la urgencia de colaboración para la toma de una vida compartida, construida sobre aquello que nos constituye que, aunque no sabemos definir muy bien, se revela en nuestro deseo por estar con nuestras amigas, familia; en la valentía de sincerarse, crear un grupo de apoyo y compartir dolor; en el entusiasmo que impulsa la creación de un colectivo artístico; en la empatía que nos permite entregarnos al cuidado de quienes lo necesitan; en la necesidad de salir a la calle cuando algo nos interpela de manera hostil; en la esperanza por un mundo de cuidados que nos devuelva a nosotros mismos cuando la promesa de éxito del capitalismo amenace con doblegarnos.

Al final todos estos deseos parecen reclamar el derecho a la vida, y de la vida el arte habla constantemente. Pretendemos en los siguientes apartados abordar el acercamiento progresivo de las expresiones artísticas del siglo XX hacia la vida en su sentido más físico, es decir, en la toma del espacio como lugar de transferencia de saberes a través del arte con el objetivo de generar experiencia y conocimiento.

5.1. Del arte a la vida

La historia de las vanguardias del siglo XX podría resumirse en un intento repetido por “matar a la pintura”. A través de una serie de acontecimientos protagonizados por los artistas más influyentes de cada corriente, que se explican de manera pormenorizada y muy acertada en la asignatura de máster *Retóricas del fin de la pintura: teoría y práctica del último cuadro*, se construye una narración que revela cuáles han sido estos intentos de asesinato a la pintura y como concluyen con la aparición de prácticas más abiertas al espacio y a la participación como lo fue el *happening*.

Destacamos algunos sucesos como la aparición en los años 40 del “*action painting*” con artistas como Jackson Pollock y Hellen Frankenthaler. Una vez la verticalidad ya no es la posición de referencia en la pintura en un acto casi performativo se posa sobre el suelo incorporando la movilidad completa del cuerpo en la acción de pintar. Otros artistas violentan el lienzo con elementos punzantes o incluso pistolas (Lucio Fontana y Niki de Saint Phalle respectivamente). Al hilo de estas agresiones al soporte cabe mencionar las acciones más conocidas del colectivo japonés Gutai fundado en 1954. Por un lado, Saburo Murakami atraviesa con su propio cuerpo una serie de papeles kraft que previamente ha montado sobre un bastidor. Por otro, en la pieza *Challenging Mud*, Kazuo Shiraga se propone enfrentarse únicamente con la fuerza de su cuerpo a un lodazal enorme

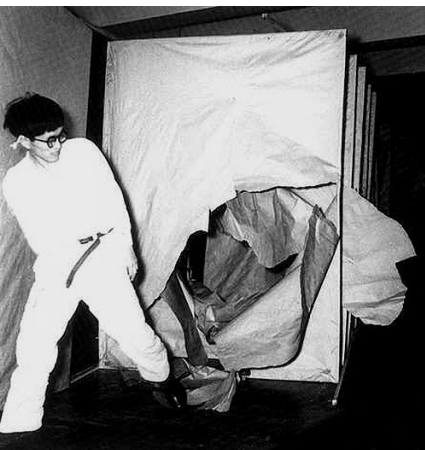


Fig. 35. Saburo Murakami.
Passage, 1956



Fig. 36. Kazuo Shiraga
Challenging Mud, 1955

compuesto de grava, cemento, barro y yeso. Las acciones del grupo Gutai se han entendido como uno de los acercamientos a la performance en un contexto en el que el arte había puesto en entredicho su propia naturaleza en un éxodo hacia los espacios donde se desarrolla la vida y las cuestiones que de la misma manera la conforman.

En este sentido, cabe mencionar el texto de 1958 del artista estadounidense Allan Kaprow “El legado de Jackson Pollock” en el que por primera vez introduce el término “*happening*”. En este pone en valor el compromiso corporal de Pollock en sus *drippings*, en los que “con el enorme lienzo tirado en el suelo, y la consiguiente dificultad de que el artista pudiera ver la totalidad de la obra o cualquier sección ampliada de sus <<partes>>, Pollock podía afirmar, cargado de razón, que estaba <<dentro>> de su obra (Kaprow, 2012, p. 45). Afirma que este artista nos ha hecho aprender que es “necesario inquietarse por el espacio y los objetos de nuestra vida cotidiana, por nuestros cuerpos, nuestra ropa, nuestras habitaciones [...]” (Kaprow, 2012, p. 51). De este modo, augura que el arte venidero tomará una gran conciencia de lo cotidiano redescubriendo aquello que podemos encontrar en los sitios más corrientes de nuestro entorno.

Kaprow se convierte en una figura relevante en tanto se aproxima a la vida mediante la inclusión del público en sus piezas y el uso de elementos provenientes del entorno próximo. En propuestas como *Yard* ocupa el espacio con llantas de neumático resignificando de alguna manera el lugar e invitando al espectador a que participe de manera activa o contemplativa.



Fig. 37. Allan Kaprow
Yard, 1961

En cuanto a la introducción de elementos cotidianos en el ámbito artístico hemos de hacer referencia necesariamente a la herencia de los ready-mades de Marcel Duchamp que permanecen latentes durante todo el siglo.

Definió los *happenings* como “actos que ocurren” (Kaprow, 2012, p. 59). En un principio, el término nació para nombrar aquellas propuestas que no cabían en ninguna tipología anterior. Sin embargo, si guardaba conexiones con el teatro, ya que una de las características más definitorias era que se desarrollaba en tiempo real, por lo que trató de alejarse del mismo mediante la eliminación del ensayo, la producción de un escenario concreto e incluso

en un primer momento prescindió del público. Sin embargo, posteriormente la participación se convierte en un elemento determinante dentro del desarrollo del *happening*. Como apunta Jeff Kelley (2012) en el texto de introducción que hace para el libro *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*: “Para Kaprow, la participación lo es todo: implica tanto a nuestras mentes como a nuestros cuerpos en acciones que transforman el arte en experiencia y la estética en significado” (p.24)

Por tanto, en oposición a las formas de arte ya existentes se abría un campo enorme de exploración en la propia rutina diaria (Kaprow, 2012, p. 261). Manifiesta sin embargo que el hecho de que los happenings se asemejen tanto a lo que sucede de forma natural en la vida nos devuelve de manera constante a cuestionarnos si forma parte de los códigos del arte. Esta pregunta permanece vigente en la actualidad, en la que el arte parece haber adoptado tantas y tan variadas formas que nuestra reflexión se aproxima a la creencia de que es la intención de quien propone la que dota la propuesta de su condición artística. Lo que si podemos afirmar sin duda es que el hecho de que el presente esté determinado por todo tipo de crisis sociales, políticas y económicas, hace que nuestra existencia en el mundo se vea afectada por estas problemáticas y por tanto también lo haga nuestra obra.

Cabría concluir en relación con el pensamiento y la práctica de Allan Kaprow que supone un punto de inflexión en el arte de las vanguardias situando el happening como punto de partida de expresiones artísticas posteriores como por ejemplo la instalación. En este sentido, cuando el artista Ilya Kabakov habla de instalación la asocia a algunas prácticas próximas al *happening* de artistas como Rebecca Horn, Dennis Oppenheim o Allan Kaprow. El artista soviético, que ha desarrollado numerosos trabajos instalativos junto a Emilia Kabakov, expone como la instalación podría ser aquello que queda una vez se han llevado a cabo las acciones, en sus palabras “los trozos de lava fría y amorfa después de que el fuego y la energía que les dieron vida se han disipado” (Kabakov, 2006, p. 128).

Cuando el profesor Josu Larrañaga intentó conceptualizar el término “instalación” a principios de este siglo en su libro titulado *Instalaciones*, se encontró con un término al que se había recurrido en numerosas ocasiones ante el dilema que presentaba su difícil clasificación. Moviéndose entre el “género” y la “categoría artística” a la instalación se le ha dado más o menos relevancia, ya que, en sus comienzos en los últimos años de la década de los sesenta, y podría decirse que continúa viéndose así de cierta manera, se entendió como un ataque a las formas del arte más próximas a lo bidimensional, a pesar de que el mundo del arte se enfrentaba a una crisis de principios desde hacía ya tiempo. En esta línea, el autor apunta que podría parecer que el grado de contemporaneidad de una pieza dependiese de su proximidad a los planteamientos instalativos (Larrañaga, 2001, p. 7). Por tanto, consciente de su indefinición, Larrañaga recurre a las expresiones

artísticas surgidas a principio del siglo XX para identificar en las mismas algunos de los intereses que comparten con la instalación: “Así que, tanto en el sentido literal como en el metafórico, el plano del cuadro se estaba rompiendo hacia delante, hacia el espacio del espectador y hacia los lados, apropiándose del espacio expositivo” (Larrañaga, 2001, p. 11).

En nuestros días, seguimos girando entorno a la incertidumbre sobre la que se construye la teoría del arte caracterizada por una actualización constante. La sensación de que nuevas corrientes se están generando continuamente desde distintas partes del mundo se apoya en la percepción generada por la globalización, que nos hace creer que abarcamos un panorama mucho más amplio que antes. Esto no quiere decir que conozcamos mejor las tendencias del arte, ni que podamos reflexionar de manera más coherente sobre ellas, ya que esta misma saturación desactiva en muchas ocasiones nuestro interés y no nos permite atender plenamente. A pesar y contra los impedimentos que trae consigo la era global, tenemos la opción de mirar despacio, pararnos en aquello que tenemos cerca y habitar la escena artística próxima. Se trata de un ejercicio de compromiso con el presente y con aquellos que lo construyen a nuestro lado.

En este sentido, siempre he tenido la necesidad de poner en valor lo que conozco, lo que he visto. Por esta razón, reflexionaremos a continuación en torno a una pieza de la artista monovera M Reme Silvestre, con la cual he compartido muchos momentos y conversaciones. Hemos escogido la instalación titulada *PH8.2CLI.2* que presentó el pasado año en el espacio expositivo independiente Pols, en Valencia. Se trata de una instalación inmersiva en la que el espacio se transforma de manera íntegra. Mediante el uso de un enorme plástico de invernadero construye una especie de conducto que apenas podemos cruzar erguidos y que finaliza en una planta superior con el suelo cubierto de toallas viejas. En el recorrido podemos identificar trozos de cloro, agua estancada en los pliegues del plástico, pelos amarillentos aglutinados con vaselina, un blíster de pastillas, un ticket. La artista está haciendo alusión a un espacio que le es muy familiar: una piscina de club de natación. Partir desde el relato personal caracteriza su discurso, vertebrado por la cuestión central del culto al cuerpo a través de los mecanismos de control del biocapitalismo. Compone su imaginario a partir de materiales y acabados que se asocian a lo optimizado y placentero entendido en un gusto de la sociedad por aquello que no opone resistencia y que nos provoca una satisfacción inmediata. El deporte es uno de estos mecanismos de autoexplotación mediante el que se busca el bienestar personal y el modelado de un cuerpo más normativo capaz de introducirse en los parámetros socialmente aceptados.



Fig. 38. M Reme Silvestre
PH8.2CLI.2, 2021
Pols, Valencia

Fig. 39. M Reme Silvestre
PH8.2CLI.2, 2021
Pols, Valencia





Fig. 40 y 41. M Reme Silvestre
PH8.2CLI.2, 2021
Pols, Valencia

En este caso, *PH8.2CLI.2* – que hace referencia a la formulación del PH y del cloro (CL) del agua de Valencia (8,2 de PH y 1,2 de cloro) – se configura como una de las instalaciones de la artista en las que el espacio es ocupado de manera más completa, proporcionándonos una experiencia visual, olfativa, táctil y auditiva. El fuerte olor a cloro al igual que el sonido continuo del agua que recorre una manguera hasta caer en unos bidones ocultados tras el plástico, nos sumerge de lleno en la idea o recuerdo que tenemos de una piscina olímpica. Mediante el opacado del plástico, la presencia de marañas de pelo embalsamadas o la visible suciedad de las toallas colocadas en la estancia superior, la artista pretende mostrar el lado oculto de las piscinas, las salas de purificación donde se encuentran los agresivos productos para el cuidado del agua. El ejercicio de traer esta suciedad a un ámbito que recuerda a la piscina le permite revelar que para que el agua de la piscina permanezca aséptica y clara otros mecanismos han de trabajar en su consecución. Esto se podría traducir en un hecho recurrente y extrapolable a muchos ámbitos de la vida: para que algo funcione de manera fluida y se mantenga en un estado óptimo, desde otro lugar se está tiene que hacer posible, lo que en la mayoría de los casos conlleva sacrificio y desigualdad.

En definitiva, la pieza de Silvestre aúna distintos aspectos que consideramos significativos en relación con los planteamientos de la instalación: el espacio se transforma acogiendo nuevas formas y códigos artísticos; se potencia la dimensión sensorial de manera coherente con la narrativa de la obra; el espectador participa de la exposición atravesándola, es decir, no existe una intervención como tal, pero sí una vivencia total a través de nuestro cuerpo.

5.2. De la vida al arte

Sin duda, durante el siglo XX, se producen una serie de transformaciones en el arte que estrechan su relación con la realidad de la vida. En este acercamiento, el público había tenido un papel importantísimo, ya que dotaba a las acciones de un carácter participativo a la vez que las anclaba a la realidad. Podemos afirmar que desde ese momento el arte se abre a la colaboración y lo colectivo tratando de explorar la manera de introducir el aspecto relacional en las obras.

Entre los autores que se han dedicado a teorizar sobre la dimensión relacional del arte situándola a finales del siglo XX como suceso inherente al cambio de paradigma artístico, conocemos a Nicolas Bourriaud y su texto *Estética relacional*. Escrito en 1998, recoge la reflexión del historiador y crítico de arte francés sobre el giro producido en el arte con motivo de las constantes transformaciones acontecidas. El autor apunta que la toma del aspecto relacional por parte del arte es síntoma de una profunda crisis “de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte

moderno” (Bourriaud, 2013, p. 23). Sin embargo, pese a ser la tónica general adoptada por los artistas durante los años noventa, la estética relacional no se puede definir como una teoría del arte con un inicio claro, ni tampoco augurarle un final como si de una tendencia de moda se tratara. Sino más bien se configura como “una teoría de la forma”, ya que no se le puede atribuir una “esencia inmutable” (Bourriaud, 2013, p. 19). Al hablar de forma, otorga a la estética relacional un cariz materialista. Esto lo explica mediante la referencia a la tradición de filosofía materialista que planteaba la relación de los átomos como dos elementos que “caen paralelos en el vacío, ligeramente en diagonal”. La posibilidad de que en algún punto del recorrido se desvíen nos hace imaginar su encuentro, y, por tanto, su unión. La unión permite la forma y revela el hecho de que uno ha tomado cosas del otro y viceversa (Bourriaud, 2013, p. 19). Esta descripción del desvío no hace más que constatar cuán determinante será el encuentro en la conceptualización de lo relacional.

“El arte es un estado de encuentro” (Bourriaud, 2013, p. 17)

Este encuentro se da en un intersticio social tomando el concepto de “intersticio” como lo utilizó Marx para definir aquellos intercambios materiales que escapaban de las leyes de valor. Para Bourriaud supone un espacio de cierta libertad en el que se generan las relaciones derivadas del arte que está comprometido con su contexto, ya que “el artista habita las circunstancias que el presente le ofrece” (Bourriaud, 2013, p. 12). Y es que como apunta Claire Bishop, lo que propició la puesta en valor de lo social en los años noventa fue “una serie de deseos compartidos por invertir la relación tradicional entre el objeto de arte, el artista y la audiencia” (Bishop, 2016, p. 13).

La historiadora y crítica de arte Claire Bishop propone una revisión crítica sobre la historia del arte participativo en su libro *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectadoría*. En cuanto al arte participativo, que como sabemos tiene un fuerte anclaje en lo social y por tanto lo relacional, Bishop (2016) apunta que supone un reto encontrar otras maneras de analizar unas prácticas artísticas que no se asientan ya únicamente en la dimensión visual “a pesar de que la forma permanece como un vehículo crucial para comunicar significado” (p. 21). En este sentido, cuando pensamos en el arte participativo imaginamos algo cercano a la escena teatral, y es que muchos de los códigos del teatro están relacionados con este arte de la participación. Poco a poco los espectadores van interviniendo en mayor grado en las propuestas artísticas, hasta el punto de ser ejecutores de la propia pieza. Bishop lo llama “delegación” o “subcontratación”, introduciendo así el término “performance delegada” que define como el hecho de contratar a personal no especializado en arte, con remuneración o sin ella para que lleven a cabo las acciones que el artista dicta en un momento concreto (Bishop, 2016, p.348). Expone la ruptura que ocasionan



Fig. 42. Santiago Sierra
Línea de 250 cm tatuada sobre la espalda de seis personas remuneradas, 1999
 La Habana, Cuba

las piezas de Santiago Sierra a finales de los 90, en relación con el tipo de performance delegada que se venía haciendo en los últimos años en Europa que estaba centrada en trabajar con aspectos populares con cierto cariz humorístico. La obra de Sierra pasó de instalaciones llevadas a cabo por trabajadores mal remunerados a exhibirlos a ellos centrandolo el discurso en los pagos salariales que recibían (Bishop, 2016, p. 352). Siendo *Línea de 250 cm tatuada sobre la espalda de seis personas remuneradas* (1999) una de sus piezas más controvertidas supone un punto de inflexión no solo en la práctica de la performance delegada sino en su propia trayectoria, ya que enuncia directamente la situación de los contratados, haciendo de las condiciones económicas uno de sus materiales primarios. (Bishop, 2016, p. 353).

Un caso contrario de arte participativo es el trabajo llevado a cabo por el colectivo turco Oda Projesi (“cuarto de proyectos” en turco) formado por las artistas Özge Açıkkol, Güneş Savaş y Seçil Yersel. Este grupo con base en Estambul inicia su recorrido artístico a principios del 2000 cuando alquila un piso en el barrio de Gálata. En este espacio realizan talleres a los que acuden los niños y vecinos del barrio, así como otro tipo de reuniones siempre con el objetivo de generar espacios comunes.

Destacamos *Picnic* de 2001, realizado junto al escultor Erik Göngrich, por sus similitudes con las prácticas que propone el colectivo Las mediocre. Se trata de una acción que puede parecer falta de interés discursivo por su emplazamiento en el mundo de lo cotidiano pues es una una de las formas de reunión más comunes por su carácter distendido y el hecho de que se puede realizar en prácticamente cualquier lugar. Sin embargo, hay algo muy especial en los códigos rituales que se dan en un picnic. Desde la colocación del mantel en el suelo hasta la organización de la comida sobre el mismo son dinámicas comunes basadas en compartir. Quien acude a un picnic se ha preocupado por preparar algo para los demás; al sentarse alrededor del mantel tiene en cuenta que todos estén cómodos; y por supuesto se mantiene atento a las necesidades que puedan surgir para que la situación sea fluida y agradable.

Fig. 43. Oda Projesi
Picnic, 2001
 Gálata, Estambul





Fig. 44. Oda Projesi
Picnic, 2001
Gálata, Estambul

Cuando Bishop cita a Oda Projesi introduce lo que considera uno de los mayores debates que atañen al arte comprometido con lo social: “su relación negada con lo estético” (Bishop, 2016, p. 48). De hecho, las propias artistas de Oda Projesi afirman que no les interesan los códigos estéticos en los que se formalice la obra, sino que buscan la posibilidad de diálogo. Este tipo de prácticas se contraponen a aquellas mencionadas anteriormente en referencia a la performance delegada, en las que los participantes sirven incluso como materia prima sobre la que efectuar un cambio físico o psicológico. Podemos determinar que la intención del picnic de Oda Projesi no es obtener reconocimiento en el circuito del arte, ni tampoco experimentar los procesos de delegación de la autoría y la acción. Más bien el colectivo no comprende la autoría como algo trascendental a lo que acogerse, sino que establecen una relación mucho más igualitaria con los “participantes”, si es que se les puede denominar así, que disfrutaban de sus reuniones.

En definitiva, podríamos decir que actualmente las propuestas artísticas son, en mayor o menor grado, relacionales entendiendo la labor del artista como un ejercicio de mirada atenta a su entorno poniendo atención en aquello que de alguna manera le afecta o le atraviesa. Observaremos en las piezas contenidas en esta memoria cómo se han realizado desde la colaboración y la escucha de relatos ajenos en un intento por generar una narrativa colectiva anónima y abierta. El hecho de trabajar desde una situación personal le confiere a la obra una verdad capaz de traspasarse al público. Es decir, el aspecto relacional se revela tanto en el planteamiento de las piezas como en su posterior exposición en la que el espectador tiene la posibilidad de encontrarse en las ideas de las obras generando sus propias reflexiones. No cabe duda de que uno de los actuales objetivos del arte es propiciar la experiencia, y las piezas de arte colaborativo son espacios ideales para compartir ideas y encontrarse en lugares alejados del consumismo alienante y la individualidad que desarticula las luchas.

6. Obras

Este capítulo se compone de un total de cinco piezas desarrolladas desde principios de 2021 hasta el presente, etapa que coincide con los dos años de máster cursados. El carácter interdisciplinar y proyectual de las piezas requiere que las exploremos de manera individualizada en subapartados donde se profundizará en cuestiones técnicas pero también discursivas que pondremos en diálogo con lo expuesto en los capítulos teóricos.

Observaremos como en el planteamiento de prácticamente todas las piezas nos servimos de la corriente *satisfying*, no solo por sus cualidades estéticas cercanas a lo pulido y agradable a la vista, sino porque es un fenómeno que se desarrolla esencialmente en internet, lo cual nos permite partir de esta condición digital para proponer alternativas en la dimensión de lo real.

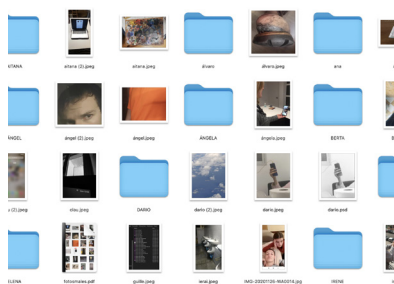
6.1. Los males

Componer una constelación de las preocupaciones contemporáneas puede resultar una tarea compleja por la abundancia y diversidad de las mismas. Sin embargo, si nos remitimos a los problemas de Occidente comprobaremos que guardan una relación muy estrecha con las consecuencias del actual sistema capitalista neoliberal. Aunque podrían compilarse de manera general bajo la incertidumbre sobre el futuro, subyacen algunos como el miedo a la soledad, la preocupación por habitar un cuerpo normativo, el problema de la identidad, el dinero o la búsqueda de un trabajo que nos “complazca”.

Esta pieza se propone abordar estas cuestiones de una manera colectiva. Para ello, propuse a un grupo de personas cercanas realizar un ejercicio en el que a través de una imagen debían reflejar un pensamiento o sensación que les inquietase. La manera en la que planteo la propuesta es a través de un texto en el que, a partir de un relato personal de una noche de insomnio, hablo de estas acechanzas que surgen antes de dormir y que comúnmente se conocen como “males”. Nos interesa el momento antes del descanso nocturno porque es un instante único en el que la dimensión digital desaparece después de todo el día y nos quedamos a solas con nuestros pensamientos.

Se trata de un ejercicio complejo pues, además de requerir una apertura emocional, las preocupaciones son ciertamente abstractas, incorpóreas, y representarlas en una imagen requiere de un esfuerzo por traducirlas al mundo material. Cuando las personas me enviaban sus fotos en la mayoría de los casos se producía una pequeña conversación sobre aquello que querían expresar en la imagen. En este sentido, trabajar a partir de una metodología individualizada me permite atender el proyecto desde una

Fig. 45. Captura de pantalla de las carpetas con los archivos recibidos



posición humilde y de igualdad con quienes colaboran. Las imágenes recogidas expresaban preocupaciones como: el cambio físico del cuerpo, la insuficiencia económica, las relaciones a distancia, el paso del tiempo y la pérdida de la juventud, la necesidad de medicación para tratar la ansiedad, el estrés provocado por el trabajo o los estudios, etc.

Una vez recopilado el material visual comencé a estamparlo en cuatricromía sobre una sábana blanca, a la que siguieron una bajera con una imagen de unas gotas de agua haciendo alusión al imaginario de la relajación y una funda de cojín en la que se podía leer un texto de Álvaro Giménez, graduado en Bellas Artes. Este texto versa sobre la difícil inserción del arte en lo profesional y de qué manera la precariedad asociada al ámbito creativo no permite imaginar unas expectativas vitales dignas.

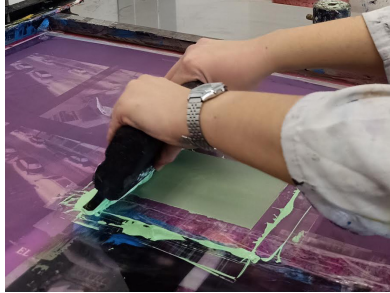


Fig. 46. Estampación en serigrafía a cuatro tintas (cuatricromía)



Fig. 47 y 48. Sara Marhuenda
Los males, 2021
Juego de cama con imágenes serigrafiadas



Fig. 49. Sara Marhuenda. *Los males*, 2021. Juego de cama con imágenes serigrafiadas



Fig. 50. Sara Marhuenda. *Los males*, 2021. Juego de cama con imágenes serigrafadas

En definitiva, esta pieza se construye desde el relato ajeno estableciendo una relación de intimidad con quienes colaboran, que se contrapone a las formas de arte participativo que perpetúan ciertas relaciones de poder en las que los participantes pueden llegar a verse como simples ejecutores negando la posibilidad de que su experiencia permee la obra. El hecho de escoger como soporte un juego de cama nos permite devolver esas preocupaciones al lugar en que se manifiestan. Además, estas imágenes a las que no se les conoce la autoría componen un conjunto de situaciones anónimas en las que el espectador se puede ver reflejado.

6.2. El tiempo otro

Este trabajo se configura como una instalación interactiva compuesta por tres módulos de madera de distinto tamaño, a cada cual más pequeño, que sirven como elementos vehiculares y articuladores del resto de objetos presentes. Pretendemos crear un espacio en el cual los módulos determinen la organización y den lugar a sus usos múltiples como mesas bajas, estanterías o asientos.

En la instalación se pueden encontrar diversos elementos que aluden al juego, a las manualidades y a la relajación. Encima del cajón más grande se han colocado figuras hechas con materiales pertenecientes a la tendencia digital *satisfying*, a la que ya hemos hecho referencia anteriormente. Como sabemos se trata de elementos blandos, coloridos o transparentes, suaves y maleables que nos producen placer visual y/o auditivo. Entre ellos encontramos arena cinética, arcilla polimérica, esponjas o jabón de glicerina.



Fig. 51. Sara Marhuenda
El tiempo otro, 2021
Instalación a partir de tres módulos de
madera contrachapada



Fig. 52 y 53. Sara Marhuenda
El tiempo otro, 2021
Instalación a partir de tres módulos de
madera contrachapada

Con el objetivo de trasladar la experiencia que se tiene en digital a la realidad se invita a interactuar con estos objetos. Se pretende generar una experiencia colectiva a partir del hacer, del tocar y conocer estos materiales con tan peculiares cualidades.

De esta manera, reivindico la existencia de un tiempo otro que no quiere ser tiempo de trabajo, pero tampoco tiempo de ocio rentabilizado en forma de consumo. Una vía de escape hacia una vivencia del tiempo más cercana a un afuera del capitalismo neoliberal y su propuesta vital. Por tanto, ha de desarrollarse en el plano de la realidad en contacto con objetos sensibles que nos permitan poner a trabajar el sentido del tacto mediante la manipulación de estos materiales tan sugerentes. De este modo, pensamos mientras hacemos con las manos y compartimos nuestras impresiones. La acción puede llegar a un punto tal de relajación que las conversaciones viren hacia temas más personales, configurando un espacio idóneo para la reunión.

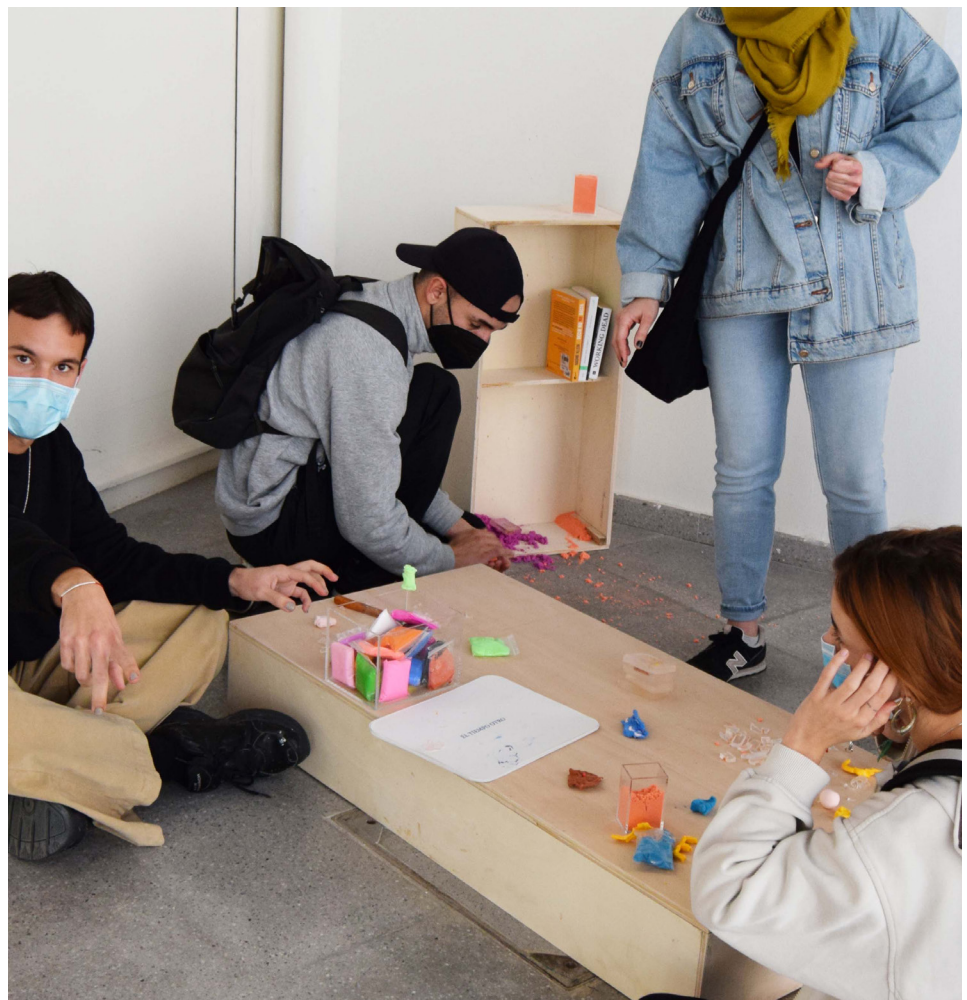


Fig. 54. Sara Marhuenda. *El tiempo otro*, 2021. Instalación a partir de tres módulos de madera contrachapada

Fig. 55, 56, 57 y 58. Sara Marhuenda
El tiempo otro, 2021
Instalación a partir de tres módulos de madera
contrachapada

(Fotos detalle de la interacción entre los
espectadores y los elementos de la instalación)



6.3. *Dejarse afectar*

Se trata de una instalación de carácter inmersivo que parte de la idea que la autora Marina Garcés de “afectarse”, “implicarse” desde el arte con nuestras acciones y así interrumpir el sentido del mundo. Garcés (2013) lo expresa en estas líneas:

La honestidad es a la vez una afección y una fuerza que atraviesan cuerpo y conciencia para inscribirlos, bajo una posición, en la realidad. Por eso la honradez, de alguna manera, siempre es violenta y ejerce una violencia. Esta violencia circula en una doble dirección: hacia uno mismo y hacia lo real. Hacia uno mismo, porque implica dejarse afectar y hacia lo real porque implica entrar en escena (p. 69).

A partir de este planteamiento el arte se presenta como una oportunidad para subvertir las dinámicas actuales, tumbar la prisa y crear nuevos espacios lejos de la aceleración y la inmediatez que constriñe nuestra existencia. Esta instalación nos invita a dedicar un tiempo mayor a su experimentación en un espacio ajeno al trabajo, pero también del consumo disfrazado de ocio necesario. El objetivo principal es encontrar la manera de afectarse corporalmente, lo que nos lleva a potenciar la dimensión sensorial para que surjan conexiones entre el espectador y las piezas. Se configura atendiendo a las cualidades de la estética de la corriente digital *satisfying*. Esta tendencia de producción audiovisual digital se convierte en un mecanismo anestésico que nos relega a la soledad y a la suspensión mental.

Tomando esta referencia estética los elementos que componen la instalación son un total de sesenta y siete pastillas de jabón de diversos tamaños realizadas mediante varios procesos, que se encuadran en este tipo de materiales suaves y amables. Algunas de ellas se han hecho mediante la fusión de pastillas industriales cambiando su textura y forma, y otras son de glicerina blanca o transparente que se ha intervenido con colorantes y aceites esenciales para activar el olfato. El elemento que completa la instalación es la espuma de poliuretano, con la que construimos un posible recorrido con el deseo de que sea transitado.



Fig. 59. Sara Marhuenda
Dejarse afectar, 2021
Jabones, espuma de poliuretano y
otros elementos

Un aspecto esencial en la propuesta, como ya hemos señalado, es activar la interacción con el público. Nos servimos de diversos recursos para que la experiencia no quede solo en la contemplación. Empleamos el lenguaje con la colocación de dos textos elaborados por M Reme Silvestre y Álvaro Giménez, personas pertenecientes al ámbito del arte, que reflexionan sobre el trabajo creativo y su presente situación precaria e inestable. Estos escritos se ocultan bajo jabones de glicerina transparente que dejan ver levemente, pero que dificultan la lectura, incitando al espectador a intervenir cogiéndolos para poder leer. El escrito de la artista M Reme Silvestre, por ejemplo, lo hemos introducido en un jabón de glicerina gelatinosa que produce diversas sensaciones al contacto con la piel. De este modo nos servimos de estéticas amables y atractivas a la vez que colocamos ciertos obstáculos al espectador que requieren de él un esfuerzo conceptual e incluso físico que entra en conflicto con la experiencia agradable que transmite la pieza en un primer momento.



Fig. 60. Sara Marhuenda *Dejarse afectar*, 2021. Jabones, espuma de poliuretano y otros elementos

En definitiva, *Dejarse afectar* plantea una experiencia interactiva que demanda al espectador un compromiso con los elementos que allí encuentra y con los textos que de manera clara denuncian la frágil situación de los artistas. Podríamos decir que esta instalación se inserta en la contradicción visual presente en la actualidad en tanto se lee inicialmente como una experiencia agradable pero realmente esconde preocupaciones comunes sobre las que conviene reflexionar.



Fig. 61. Sara Marhuenda *Dejarse afectar*, 2021. Jabones, espuma de poliuretano y otros elementos



Fig. 62. Sara Marhuenda *Dejarse afectar*, 2021. Jabones, espuma de poliuretano y texto impreso



Fig. 63. Sara Marhuenda *Dejarse afectar*, 2021. Jabones, espuma de poliuretano, agua y plástico



Fig. 64. Sara Marhuenda *Dejarse afectar*, 2021. Texto impreso y base de jabón de gelatina

6.4. ¿Qué se oye entre el soap y el cutting?

La hiperproductividad en pos de la optimización del individuo y la precariedad como estado vital permanente son algunos de los motivos por los que muchos de nosotros nos vemos abocados a recurrir a la dimensión digital para calmar, por un momento, la desazón, la preocupación o la ansiedad.

En la conceptualización de esta pieza volvemos a servirnos de la corriente *satisfying* para establecer una relación entre la proliferación de imágenes de elementos pulidos y la necesidad generalizada de consumir contenido fácil de digerir que no conlleve un esfuerzo reflexivo. En este caso, hacemos referencia a una tendencia en concreto dentro de esta gran corriente, el llamado “*soap cutting*” (“cortando jabón” en español). Esta es una acción que tiene un gran poder de atracción ya que al cortar las pastillas de jabón con un cúter o un pelador la herramienta se desliza muy suavemente.

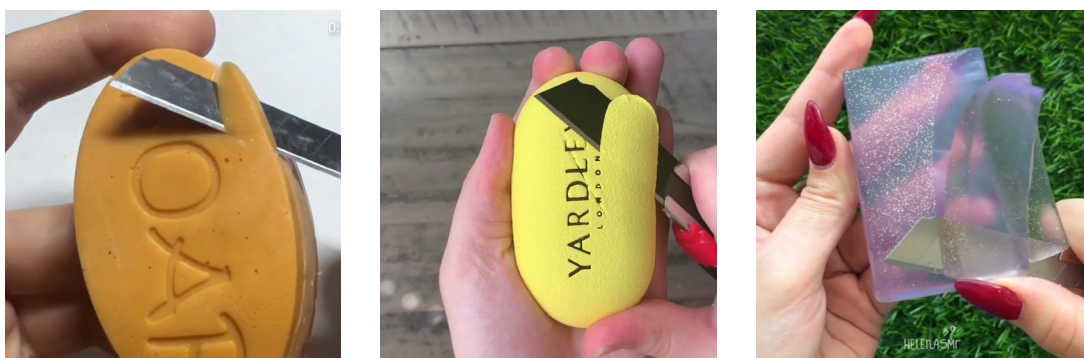


Fig. 65, 66, 67. Imágenes de “soap cutting” de internet

Se trata de una actividad mecánica que sin embargo puede llegar a captar nuestra atención hasta alcanzar el ensimismamiento. Observamos que en cierta manera se genera un ambiente distendido en el que perfectamente podríamos entablar una conversación mientras tenemos las manos entretenidas. Moviada por esta idea, pensé en convocar una reunión en la que cortáramos jabón juntos mientras unos micros registraran las conversaciones contemplando dos hipótesis posibles: que el material y la acción nos fascinase y por tanto compartiésemos lo que nos sugiere o que la acción perdiese para nosotros su extrañeza pronto y la relegásemos a un gesto mecánico. Por esta razón, titulamos *¿Qué se oye entre el soap y el cutting?* a la instalación.

Cabe señalar que esta acción se pudo desarrollar gracias a que fue seleccionada como propuesta ganadora en la convocatoria Bandeja de Entrada en La Casa Encendida en el marco del Festival Puwerty en Madrid. Cuando estuve preparándola, hice un primer ensayo con mis amigas en el que nos sentamos alrededor de un micrófono y fuimos cortando pastillas

de jabón. De esta primera reunión salieron frases tales como: “Es algo que vas haciendo y que de forma inconsciente va variando y tú no te impones, porque no hay una pretensión” o “Esto podría ser una terapia”. Fui colocando a lo largo de un largo plástico de unos cuatro por siete metros las frases formando cuadrados y rectángulos abiertos con el objetivo de marcar una especie de asientos para el día de la acción, así como también contextualizarla mínimamente. Para que hubiese una cohesión estética, las imprimí en papel y las calqué con un rotulador permanente poniéndolas por debajo del plástico.



Fig. 68. Imágenes de la prueba realizada antes del día de la acción. Taller Cuba 12, Valencia



Fig. 69. Imágenes de la prueba realizada antes del día de la acción. Taller Cuba 12, Valencia



Fig. 70 y 71. Preparación del plástico para la pieza *¿Qué se oye entre el soap y el cutting?* Taller Cuba 12, Valencia

Finalmente, la acción se dividió en cuatro partes: la primera en la que se repartieron peladores y cuchillos a los participantes para que empezaran a cortar las pastillas de jabón; una hora después se recogieron las virutas producidas, se metieron en una caja, y con la ayuda de mis amigas y mi hermana transcribimos alguno de los audios que habíamos obtenido; en la tercera parte repartimos a los participantes las frases impresas para que las fueran calcando siguiendo la tipografía digital y la colocación; por último sacamos los papeles de debajo del plástico y juntos esparcimos todas las virutas de jabón con una actitud festiva para después acabar paseando descalzas por encima, sintiendo estos trozos romperse con el paso de nuestros pies.



Fig. 72. Sara Marhuenda
¿Qué se oye entre el soap y el cutting?, 2021
La Casa Encendida, Madrid



Fig. 73. Sara Marhuenda
¿Qué se oye entre el soap y el cutting?, 2021
La Casa Encendida, Madrid



Fig. 74. Sara Marhuenda *¿Qué se oye entre el soap y el cutting?*, 2021. La Casa Encendida, Madrid



Fig. 75. Sara Marhuenda *¿Qué se oye entre el soap y el cutting?*, 2021. La Casa Encendida, Madrid (Levantando el plástico para introducir las frases impresas por debajo)



Fig. 76. Sara Marhuenda *¿Qué se oye entre el soap y el cutting?*, 2021. La Casa Encendida, Madrid (Calcando con un rotulador permanente las frases registradas durante la acción)

De este modo, en la acción se da un primer momento en el que se generan conversaciones muy variadas, y esta tercera y cuarta parte donde los participantes pueden leer aquello que ellos mismos y otros han dicho, se vuelve a propiciar el diálogo y la experiencia corporal a través del contacto directo con estas virutas de jabón. Por tanto, podemos concluir que esta pieza logra su objetivo principal alejándose de la dimensión digital, pero a la vez partiendo de un suceso esencialmente digital y dando lugar a un encuentro físico en el que se genera experiencia colectiva.



Fig. 77 y 78. Sara Marhuenda *¿Qué se oye entre el soap y el cutting?*, 2021. La Casa Encendida, Madrid (Cogiendo las virutas de jabón de la caja y tirándolas sobre el plástico)



Fig. 79. Sara Marhuenda *¿Qué se oye entre el soap y el cutting?*, 2021. La Casa Encendida, Madrid



Fig. 80. Sara Marhuenda *¿Qué se oye entre el soap y el cutting?*, 2021. La Casa Encendida, Madrid

6.5. *Entretanto*

Entretanto es el último proyecto que he desarrollado en el marco de la beca “Residències Artístiques” impulsadas por la concejalía de Juventud del Ayuntamiento de Valencia. Este trabajo reflexiona sobre las dinámicas vitales de quienes se dedican a la práctica artística poniendo atención en la dificultad existente para profesionalizar la creación. Se instaura así una dualidad vital entre dos realidades que se alternan, suceden simultáneamente y se retroalimentan. Por un lado, la labor creativa y por otro el empleo ajeno. A partir de esta dicotomía se pretende comprender desde dónde y en qué condiciones operan los artistas.

Surge de una experiencia personal sucedida el pasado verano, cuando estaba trabajando en dos zapaterías distintas y recibí la noticia de la selección de la propuesta *¿Qué se oye entre el soap y el cutting?* en una convocatoria. Este momento de entusiasmo puso de manifiesto la dualidad emocional de la que hablábamos y que coexiste de manera prolongada en la carrera de muchos artistas que tienen segundos empleos.

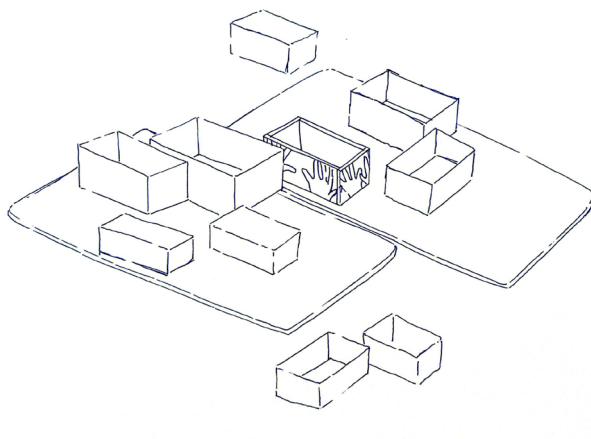


Fig. 81. Boceto de la pieza *Entretanto*



Fig. 82 y 83. Pruebas poniendo el jabón derretido directamente sobre las paredes interiores de la caja previamente espolvoreada con maicena

A partir de una serie de cajas recogidas en las tiendas y las virutas de jabón que se produjeron en la acción, pensé en la manera de aunar estas dos experiencias. Compuse así una instalación formada por las réplicas de las cajas hechas a partir de la fusión de las virutas. El proceso de exploración matérica comprendió varias pruebas en busca de un material y un procedimiento adecuado. Probé con un sistema de dos cajas de madera, una más grande y otra más pequeña entre las cuales quedaba el perfil de la caja. Esto no funcionó pues tuve que licuar mucho la mezcla de las virutas con el agua para que subiera por las paredes y completara la forma, pero además de no suceder, como el jabón no estaba al aire nunca secó. Posteriormente decidimos actuar directamente sobre las cajas de zapatos añadiendo sobre las paredes interiores una mezcla menos diluida. De este modo perdíamos la caja original en el desmolde pero conseguíamos una réplica con una estética irregular y orgánica.

La instalación comprende también unas tablas sobre las que se apoyan las cajas. En estas hemos esculpado con la ayuda de una máquina fresadora dos textos: uno de ellos escrito por mí y el otro por Alfredo Burguera, artista emergente y, actualmente, ayudante de carpintero. Ambas narraciones reflexionan sobre cuestiones como el cansancio que puede producir la jornada laboral provocando que nos alejemos de la creación artística por falta de ánimo o tiempo. Se trata también la distinción entre el trabajo vocacional y el alimenticio que se equipara a lo que podría ser una dimensión real y una mágica, reforzando el ambiente pasional que envuelve la labor artística.



Fig. 84. Proceso de fresado sobre la madera



Fig. 85. Proceso de pulido con lija circular

Esta manera de escribir sobre la madera le confiere un carácter táctil muy interesante que entra en diálogo con las cajas de jabón que ocultan parcialmente el texto. De este modo, se pretende llenar de agua algunas cajas aludiendo al desborde y sabiendo que terminarán degradándose hasta deshacerse. La instalación resulta una propuesta muy sensorial, ya que desprende un olor a jabón potente a la vez que, sin ser esencialmente participativa, demanda al espectador un tiempo de visionado más sosegado para intentar completar el sentido del texto.



Fig. 86. Sara Marhuenda. *Entretanto*, 2022. Tablas de madera con texto fresado, caja de madera y réplicas de cajas de zapatos con jabón reutilizado



Fig. 87. Sara Marhuenda. *Entretanto*, 2022. Tablas de madera con texto fresado, caja de madera y réplicas de cajas de zapatos con jabón reutilizado

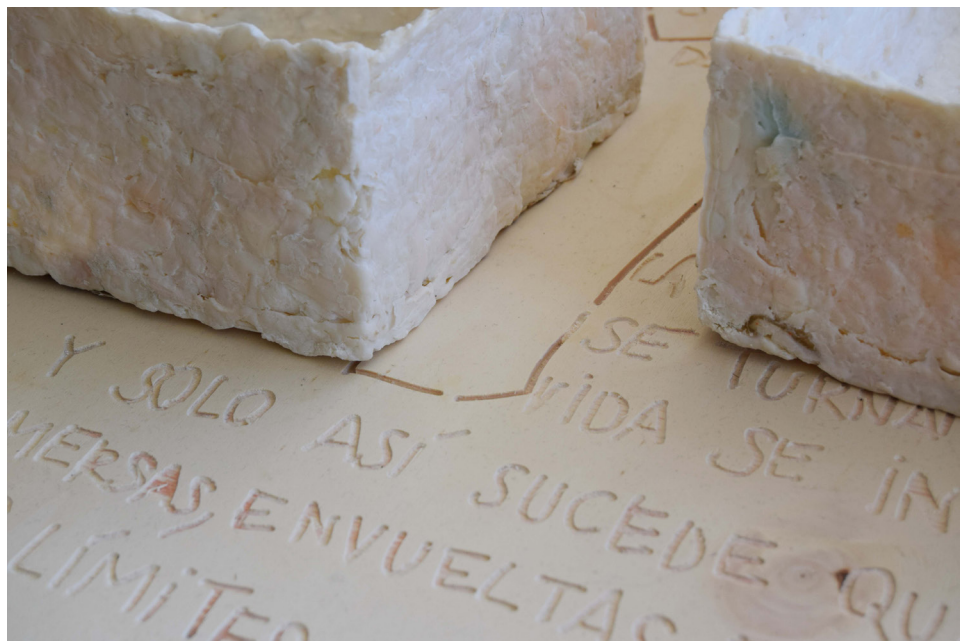


Fig. 88. Sara Marhuenda. *Entretanto*, 2022. Tablas de madera con texto fresado, caja de madera y réplicas de cajas de zapatos con jabón reutilizado

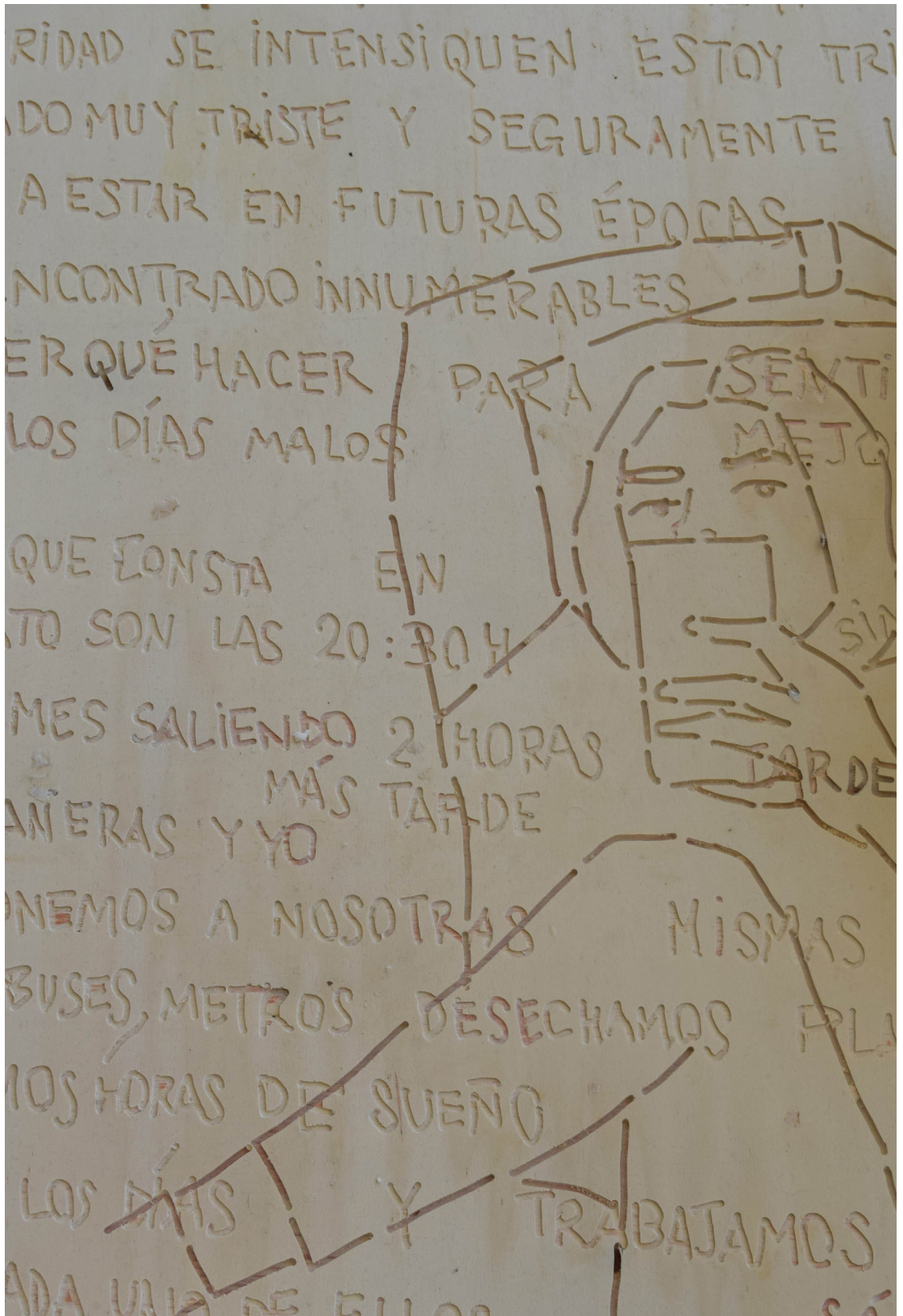


Fig. 89. Sara Marhuenda. *Entretanto*, 2022. Tabla de madera contrachapada con texto fresado

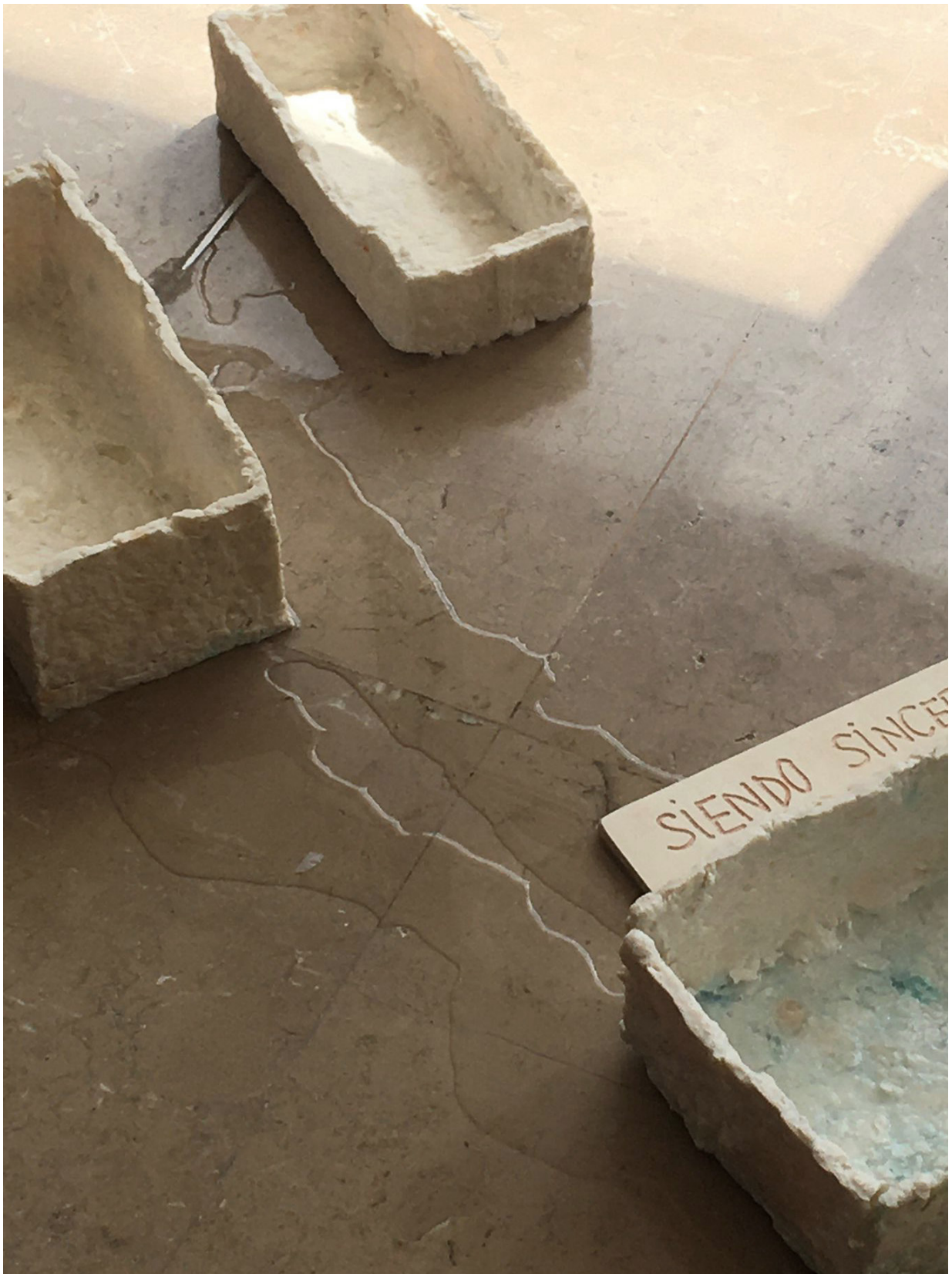


Fig. 90. Sara Marhuenda. *Entretanto*, 2022. (Imagen de la pieza tras probar a echar agua en una de las cajas de jabón)

7. Conclusiones

Nos dedicaremos ahora a valorar el grado de consecución de los objetivos planteados al inicio y durante el desarrollo de este trabajo. Del mismo modo, reflexionaremos sobre las pruebas realizadas en la parte práctica y sus correspondientes resultados.

En primer lugar, abordar la práctica artística desde las consecuencias de una vivencia personal me ha permitido identificar cuáles son las condiciones materiales asociadas al artista. Podemos afirmar que la necesidad de un segundo empleo, que acaba siendo el principal porque nos sustenta, relega la pulsión creativa a un segundo plano. Este estado de insatisfacción causado por las estructuras individualistas del capitalismo inhabilita el ánimo del sujeto por construirse en comunidad y buscar alternativas vitales. Es decir, lo somete.

Hemos visto que la urgencia por reapropiarnos del espacio común y articular una suerte de oposición, es una cuestión en torno a la que se reflexiona con el objetivo de trasladar la posibilidad teórica a la dimensión de la realidad. Para su consecución, se propone la asimilación del anonimato no como una condición que niega nuestra singularidad, sino como una potencia común sustentada por un sinfín de sentidos. Desde esta multiplicidad podemos trabajar por una realidad común más igualitaria y cuidadosa a todos los niveles.

En cuanto a la problemática de la supremacía de la visión, hemos partido de la violencia que la propia imagen ejerce sobre sí misma en su acto de multiplicación y vaciamiento de sentido. Hemos podido constatar que la hegemonía de la visión ha calado en nuestra manera de habitar y relacionarnos con el mundo. La dimensión digital se ha convertido en un espacio de autoproducción de identidad y relaciones personales, en detrimento de las experiencias en el mundo sensible donde el cuerpo ocupa un lugar principal. Consideramos que hemos planteado de manera interesante la reconquista corpórea de la realidad mediante las ideas de diversos autores, pero también a través de la narración de una experiencia de creación conjunta que pone de relieve la importancia de fortalecer los vínculos y dotar a nuestro cuerpo (y manos) de un poder que nos ancla a la realidad, y nos permite disfrutar del encuentro con otros.

Por otro lado, creemos haber tratado la incursión del arte en la vida de una manera breve, pero capaz de representar las transformaciones artísticas más relevantes. Estas confirman que el arte no era ajeno a la vida, sino que está inscrito y tiene lugar en ella. Por tanto, los espacios, así como los elementos pertenecientes a nuestra cotidianeidad, se configuran como posibles vías de conocimiento y producción de pensamiento y experiencia estética.

En el caso de las propuestas artísticas que presentamos en este trabajo, cabe señalar que uno de nuestros objetivos principales era explorar las posibilidades del lenguaje instalativo para proponer dinámicas que contribuyan a la participación. Consideramos que todas las piezas parten de un interés por compartir, ya sea un estado de ánimo, un relato, una acción que nos causa extrañeza o interés... En esta voluntad por poner en común, el proceso tiende a abrirse, colectivizando la práctica y convirtiéndola en un lugar de revisión, diálogo y búsqueda conjunta. Se ha querido expresar de manera insistente, el deseo de descentralizar la experiencia digital y reapropiarnos de la realidad, de lo próximo, de lo que podemos tocar, comprender y comunicar. Es por ello que, en muchas ocasiones se parte de la corriente satisfying que nace y vive en internet, pero que presenta una potencialidad háptica enorme. Consideramos que el ejercicio de situar en el plano real una acción que solo existe en el virtual, no solo provoca reflexión sino que incorpora sentidos como el tacto, el olfato o el oído a la experiencia estética.

Propiciar la conversación, fundamentalmente a partir de la capacidad táctil de las manos ha sido uno de los retos que hemos abordado en *¿Qué se oye entre el soap y el cutting?* Mediante la manipulación de las pastillas de jabón conseguimos un nivel de atención, que se mueve entre el ensimismamiento y la asimilación, que conlleva la automatización del movimiento. Estos dos niveles se revelan en la variedad de las conversaciones registradas durante la acción: en unas se habla de las cualidades hápticas del propio material y en otras se tratan temas más cotidianos y personales. Consideramos que la puesta en funcionamiento de los mecanismos que creemos aptos para la convergencia y el encuentro, han sido llevados a cabo de manera satisfactoria, ya que de ellos ha surgido un entusiasmo común por intervenir y encontrarse, ya sea en la vida o en los códigos del arte.

Nos gustaría señalar también, la dificultad que hemos encontrado en la delimitación de cuestiones sobre las que versa el trabajo. A pesar de que parece que todas puedan reunirse bajo el deseo de abandonar el estado de malestar e inacción provocado por la alienación laboral y las dinámicas capitalistas, se podrían enumerar múltiples y más concretas preocupaciones. Por esa razón, se ha realizado un trabajo de síntesis en constante diálogo con las obras, para encontrar en ellas el origen y representación de estas problemáticas. Ha sido esencial retornar de manera continua a las reflexiones que nos brinda la práctica artística, que es en realidad, nuestra labor primera. Con esta reflexión destacamos el poder del arte para hablar de la vida y de lo que nos ocurre.

En definitiva, este trabajo ha supuesto una labor de reflexión motivada por una vivencia personal en el ámbito laboral, que me había causado una profunda desazón, llegando a plantearme si continuar con la práctica artística. Esta imposibilidad, que se hizo presente durante aquella época, es

desde la que hemos querido iniciar el proceso creativo que compone este trabajo. El hecho de haber encontrado de nuevo en el ámbito creativo la ilusión por plantear alternativas vitales, nos advierte de la capacidad poética y alusiva que tiene el arte. Contribuye así a desestabilizar los cimientos de lo hegemónico. Ya decíamos que vivimos en crisis, inmersos en una vida que sabemos que podría llegar a extinguirse a causa de la explotación de recursos que hemos originado. Sin embargo, emerge de entre todo aquello desesperanzador, una posibilidad que se encuentra en nuestro entorno más próximo. En nuestro querer cuidar, en nuestro querer crecer junto a otros y sobre todo en aquello que, aunque no sabemos muy bien como potenciar, nos afirma como múltiples singulares: lo común.

8. Bibliografía

Agamben, G. (1996) *La comunidad que viene*. Pre-textos.

Alÿs, F., Medina, C. (2005) *Cuando la fe mueve montañas*. Turner.

Baudrillard, J. (2010) *La agonía del poder*. Ediciones Pensamiento.

Bishop, C. (2016) *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. T-e-eoría.

Bourriaud, N. (2013) *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.

Echaves, M., Gómez Vilar, A., Ruido, M. (2019) *Working Dead*. La Virreina Centre de la Imatge.

Fisher, M. (2016) *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?* Caja Negra.

Garcés, M. (2009). Un mundo entre nosotros. *Espai en Blanc*, (5-6). Recuperado de: http://espaienblanc.net/?page_id=759

Garcés, M. (2013) *Un mundo común*. Edicions Bellaterra.

Kaprow, A. (2016) *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*. Alpha Decay.

Kabakov, I. (2014) *Sobre la instalación total*. ESAY.

Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. Editorial Nerea.

López Petit, S. (2009). Los espacios del anonimato: una apuesta por el querer vivir. *Espai en Blanc*, (5-6). Recuperado en: http://espaienblanc.net/?page_id=749

Manrique, P. (2020) *Lo común sentido como sentido común. Políticas, políticas y políticas contra el credo neoliberal*. La Vorágine.

Merleau-Ponty, M. (1975) *Fenomenología de la percepción*. Ediciones Península.

Merleau-Ponty, M. (2017) *El ojo y el espíritu*. Mínima Trotta.

Pallasmaa, J. (2015) *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Gustavo Gili.

Pallasmaa, J. (2008) *Los ojos de la piel*. Gustavo Gili.

Perán, M. (2016). *Indisposición general. Ensayo sobre la fatiga*. Hiru.

Ruido, M. (Directora). (2018-2019). *Estado de malestar* [Película].
Co-producción: Xarxa de Centres d'Arts Visuals de Catalunya, Arts Santa Mònica, Departament de Cultura de la Generalitat y LOOP Barcelona.

Ruido, M., Noya , P. (2021). Entrevista a María Ruido. *Exit-express*.
Recuperado en: <https://exit-express.com/producto/entrevista-a-maria-ruido-por-paula-noya/>

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.

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

9. Índice de imágenes

- Fig.1. Instalación colectiva en la asignatura *Instalaciones. Espacio e Intervención*
- Fig. 2. Fotograma de la película *Estado de malestar*
- Fig. 3. Fotograma de la película *Estado de malestar*, personas del colectivo InsPiradas
- Fig. 4. Fotograma de la película *Estado de malestar*. Día del “Orgullo Loco”, 20 de mayo de 2018, Madrid
- Fig. 5. Sara Marhuenda. *De casa al trabajo*, 2020. Loneta impresa, 165 cm x 45 cm aprox.
- Fig. 6. Sara Marhuenda. *De casa al trabajo*, 2020. Loneta impresa, 165 cm x 45 cm aprox.
- Fig. 7. Instalando la figura en el trayecto. Estación de metro Aragón, Valencia
- Fig. 8. Instalando la figura en el trayecto. Estación de metro Aragón, Valencia
- Fig. 9. Instalando la figura en el trayecto. Estación de metro Aragón, Valencia
- Fig. 10. Fotogramas de la pieza *El trabajo es la dictadura* de Santiago Sierra, 2013
- Fig. 11. Fotogramas de la pieza *El trabajo es la dictadura* de Santiago Sierra, 2013
- Fig. 12. Andrea Canepa. *Workday*, 2015. Fuente: Galería Rosa Santos
- Fig. 13. Andrea Canepa. *Workday*, 2015. Fuente: Galería Rosa Santos
- Fig. 14. Las mediocre. *Almuerzo Campestre*, 2017
- Fig. 15. Las mediocre. *Almuerzo Campestre*, 2017
- Fig. 16. Imágenes del archivo de Las mediocre
- Fig. 17. Imágenes del archivo de Las mediocre
- Fig. 18. Imágenes del archivo de Las mediocre
- Fig. 19. Imágenes del archivo de Las mediocre
- Fig. 20. Las mediocre. *Castillos de arena*, 2022. Playa de la Patacona, Valencia
- Fig. 21. Las mediocre. *Castillos de arena*, 2022. Playa de la Patacona, Valencia
- Fig. 22. Las mediocre. *Castillos de arena*, 2022. Playa de la Patacona, Valencia
- Fig. 23. Francis Alÿs. *When faith moves mountains*, 2002. Lima, Perú
- Fig. 24. Francis Alÿs. *When faith moves mountains*, 2002. Lima, Perú
- Fig. 25. Boceto realizado durante el proceso de creación de la exposición “El encuentro”
- Fig. 26. Lista de palabras compartidas durante el proceso de creación de la exposición “El encuentro”
- Fig. 27. Imágenes del proceso de creación de la exposición “El encuentro”
- Fig. 28. Imágenes del proceso de creación de la exposición “El encuentro”
- Fig. 29. Lucía Sanz y Sara Marhuenda. *Continuación I*, 2022. Fotografía de Guillermo Etchemendi
- Fig. 30. Lucía Sanz y Sara Marhuenda. *El sol desnudo*, 2022. Fotografía de Guillermo Etchemendi
- Fig. 31. Lucía Sanz y Sara Marhuenda. *Yo x ti, tú x mi*, 2022. Fotografía de Guillermo Etchemendi
- Fig. 32. Lucía Sanz y Sara Marhuenda. *Corto el llanto*, 2022. Fotografía de Guillermo Etchemendi
- Fig. 33. Lucía Sanz y Sara Marhuenda. *Epifanía con la resina de un pino*, 2022. Cajón de madera contrachapada fresada. (Fotografía de la exposición “El encuentro”)
- Fig. 34. Lucía Sanz y Sara Marhuenda. *Cura sana*, 2022. Cajón de madera contrachapada fresada (Fotografía de la exposición “El encuentro”)
- Fig. 35. Saburo Murakami. *Passage*, 1956
- Fig. 36. Kazuo Shiraga. *Challenging Mud*, 1955
- Fig. 37. Allan Kaprow. *Yard*, 1961
- Fig. 38. M Reme Silvestre. *PH8.2CLI.2*, 2021. Pols, Valencia
- Fig. 39. M Reme Silvestre. *PH8.2CLI.2*, 2021. Pols, Valencia
- Fig. 40. M Reme Silvestre. *PH8.2CLI.2*, 2021. Pols, Valencia
- Fig. 41. M Reme Silvestre. *PH8.2CLI.2*, 2021. Pols, Valencia

- Fig. 42. Santiago Sierra. *Línea de 250 cm tatuada sobre la espalda de seis personas remuneradas*, 1999. La Habana, Cuba
- Fig. 43. Oda Projesi. *Picnic*, 2001. Gálata, Estambul
- Fig. 44. Oda Projesi. *Picnic*, 2001. Gálata, Estambul
- Fig. 45. Captura de pantalla de las carpetas con los archivos recibidos
- Fig. 46. Estampación en serigrafía a cuatro tintas (cuatricromía)
- Fig. 47. Sara Marhuenda. *Los males*, 2021. Juego de cama con imágenes serigrafiadas
- Fig. 48. Sara Marhuenda. *Los males*, 2021. Juego de cama con imágenes serigrafiadas
- Fig. 49. Sara Marhuenda. *Los males*, 2021. Juego de cama con imágenes serigrafiadas
- Fig. 50. Sara Marhuenda. *Los males*, 2021. Juego de cama con imágenes serigrafiadas
- Fig. 51. Sara Marhuenda. *El tiempo otro*, 2021. Instalación a partir de tres módulos de madera contrachapada
- Fig. 52. Sara Marhuenda. *El tiempo otro*, 2021. Instalación a partir de tres módulos de madera contrachapada
- Fig. 53. Sara Marhuenda. *El tiempo otro*, 2021. Instalación a partir de tres módulos de madera contrachapada
- Fig. 54. Sara Marhuenda. *El tiempo otro*, 2021. Instalación a partir de tres módulos de madera contrachapada
- Fig. 55. Sara Marhuenda. *El tiempo otro*, 2021. Instalación a partir de tres módulos de madera contrachapada. (Fotos detalle de la interacción entre los espectadores y los elementos de la instalación)
- Fig. 56. Sara Marhuenda. *El tiempo otro*, 2021. Instalación a partir de tres módulos de madera contrachapada. (Fotos detalle de la interacción entre los espectadores y los elementos de la instalación)
- Fig. 57. Sara Marhuenda. *El tiempo otro*, 2021. Instalación a partir de tres módulos de madera contrachapada. (Fotos detalle de la interacción entre los espectadores y los elementos de la instalación)
- Fig. 58. Sara Marhuenda. *El tiempo otro*, 2021. Instalación a partir de tres módulos de madera contrachapada. (Fotos detalle de la interacción entre los espectadores y los elementos de la instalación)
- Fig. 59. Sara Marhuenda. *Dejarse afectar*, 2021. Jabones, espuma de poliuretano y otros elementos
- Fig. 60. Sara Marhuenda. *Dejarse afectar*, 2021. Jabones, espuma de poliuretano y otros elementos
- Fig. 61. Sara Marhuenda. *Dejarse afectar*, 2021. Jabones, espuma de poliuretano y otros elementos
- Fig. 62. Sara Marhuenda. *Dejarse afectar*, 2021. Jabones, espuma de poliuretano y texto impreso
- Fig. 63. Sara Marhuenda. *Dejarse afectar*, 2021. Jabones, espuma de poliuretano, agua y plástico
- Fig. 64. Sara Marhuenda. *Dejarse afectar*, 2021. Texto impreso y base de jabón de gelatina
- Fig. 65. Imágenes de “soap cutting” de internet
- Fig. 66. Imágenes de “soap cutting” de internet
- Fig. 67. Imágenes de “soap cutting” de internet
- Fig. 68. Imágenes de la prueba realizada antes del día de la acción. Taller Cuba 12, Valencia
- Fig. 69. Imágenes de la prueba realizada antes del día de la acción. Taller Cuba 12, Valencia
- Fig. 70. Preparación del plástico para la pieza *¿Qué se oye entre el soap y el cutting?* Taller Cuba 12, Valencia
- Fig. 71. Preparación del plástico para la pieza *¿Qué se oye entre el soap y el cutting?* Taller Cuba 12, Valencia
- Fig. 72. Sara Marhuenda *¿Qué se oye entre el soap y el cutting?*, 2021. La Casa Encendida,

Madrid

Fig. 73. Sara Marhuenda *¿Qué se oye entre el soap y el cutting?*, 2021. La Casa Encendida, Madrid

Fig. 74. Sara Marhuenda *¿Qué se oye entre el soap y el cutting?*, 2021. La Casa Encendida, Madrid

Fig. 75. Sara Marhuenda *¿Qué se oye entre el soap y el cutting?*, 2021. La Casa Encendida, Madrid. (Levantando el plástico para introducir las frases impresas por debajo)

Fig. 76. Sara Marhuenda *¿Qué se oye entre el soap y el cutting?*, 2021. La Casa Encendida, Madrid. (Calcando con un rotulador permanente las frases registradas durante la acción)

Fig. 77. Sara Marhuenda *¿Qué se oye entre el soap y el cutting?*, 2021. La Casa Encendida, Madrid (Cogiendo las virutas de jabón de la caja y tirándolas sobre el plástico)

Fig. 78. Sara Marhuenda *¿Qué se oye entre el soap y el cutting?*, 2021. La Casa Encendida, Madrid (Cogiendo las virutas de jabón de la caja y tirándolas sobre el plástico)

Fig. 79. Sara Marhuenda *¿Qué se oye entre el soap y el cutting?*, 2021. La Casa Encendida, Madrid

Fig. 80. Sara Marhuenda *¿Qué se oye entre el soap y el cutting?*, 2021. La Casa Encendida, Madrid

Fig. 81. Boceto de la pieza *Entretanto*

Fig. 82. Pruebas poniendo el jabón derretido directamente sobre las paredes interiores de la caja previamente espolvoreada con maicena

Fig. 83. Pruebas poniendo el jabón derretido directamente sobre las paredes interiores de la caja previamente espolvoreada con maicena

Fig. 84. Proceso de fresado sobre la madera

Fig. 85. Proceso de pulido sobre la madera con lija circular

Fig. 86. Sara Marhuenda. *Entretanto*, 2022. Tablas de madera con texto fresado, caja de madera y réplicas de cajas de zapatos con jabón reutilizado

Fig. 87. Sara Marhuenda. *Entretanto*, 2022. Tablas de madera con texto fresado, caja de madera y réplicas de cajas de zapatos con jabón reutilizado

Fig. 88. Sara Marhuenda. *Entretanto*, 2022. Tablas de madera con texto fresado, caja de madera y réplicas de cajas de zapatos con jabón reutilizado

Fig. 89. Sara Marhuenda. *Entretanto*, 2022. Tabla de madera contrachapada con texto fresado

Fig. 90. Sara Marhuenda. *Entretanto*, 2022. (Imagen de la pieza tras probar a echar agua en una de las cajas de jabón)