



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

TREBALL FI DE MASTER
TIPOLOGIA 4
Producció artística inèdita
acompanyada de fonamentació teòrica

ENTRE COL Y COL, LECHUGA
Pensamiento nómada ilustrado



KATRINA BIURRUN

TUTORS ACADÈMICS
Dr. PEPE ROMERO - Dr. J L CLEMENTE

València, juliol 2013

ENTRE COL Y COL, LECHUGA
Pensamiento nómada ilustrado

Diseño de cubierta: Katrina Biurrun Sanz.

Imagen:

Entrando y saliendo a cuadro con flores para, dentro, leer a Bourriaud. Psicotriller en Super8. Pontevedra 2011.
(Fragmento de grabación de la proyección)

Edición: Katrina Biurrun Sanz

València, juliol 2013
La Patacona

TREBALL FI DE MASTER
TIPOLOGIA 4
Producció artística inèdita
acompanyada de fonamentació teòrica

ENTRE COL Y COL, LECHUGA
Pensamiento nómada ilustrado

KATRINA BIURRUN

TUTORS ACADÈMICS
Dr. PEPE ROMERO - Dr. J L CLEMENTE

València, juliol 2013

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



Pensamiento nómada ilustrado

Oil on canvas sobre lienzo usado y vuelto del revés.

0,27 m x 0,22 m

Cuadro duplicado.

Juego onírico con varias soluciones.

València 2013.



Pensamiento nómada ilustrado

Oil on canvas sobre lienzo usado y vuelto del revés. 0,27 m x 0,22 m

Cuadro cuaduplicado.

Juego onírico con varias soluciones.

València 2013.

Mis agradecimientos a:

Marina Pastor por ser tan generosa con todo el mundo.

A Pepe Romero por ser mi tutor y adorarme.

A José Luís Clemente por ser mi tutor y confiar tanto en mi obra des/montable.

A David Pérez por contestar a todas mis preguntas con pelos y señales.

A mis amigos y amigas nuevas, por quererme mucho y ser tan buenas personas.

A mi espléndido amor y

a mi dicharachera familia de familiares y amigos, vivos y/o muertos.

Pensar, sentir, querer para Beuys son los verdaderos criterios estéticos.

BETWEEN ONE CABBAGE AND ANOTHER, LETTUCE! (Illustrated nomadic ponderings)

ABSTRACT

In our *doing*, 'Play' becomes the creator of knowledge and of tools as well as the translator of the relationship between artist and world.

Being the player *and* the game itself constitutes our basic hypothesis.

Will we be useful? Will we gain something from it?

Appropriation and action are articulated on a theoretical basis as well as through the artistic process. Both are intimately interwoven into how we present our dialogic surface. First we gather bits and pieces from our environment creating a transdisciplinary *herbarium*, then we translate it into a collage of sorts.

The pieces (Thing) presented are conceived creatively: everything is suspended until it finds its timeless place. Creative multiplicity.

The artistic dis-'*play*' is constructed as a game that creates its own articulations as it is being played. It is inherently dependent and designed by circumstance.

Color, humor, context as well as the setting being played upon are contributing to the work itself. The 'doing' *is* the work without reference or rules.

We intentionally try to null the negative platonic assessment of the factors traditionally ascribed to the artistic realm: creative imagination and fantasy. Both, like poetry, belong to the realm of 'Play.' We abide in it, it is our nomadic household. In our 'Play' (as in the essence of poetry) things look differently than they would in *ordinary reality* and are linked to one another by illogical threads.

Our intent is to remain as close to the pure energy of 'Play' as possible. Like a poet or a child who creates an incorporeal double while staying in touch with the sense of an event.

KEYWORDS

HUMOR / GAME / PLAY/MIMESIS (b Plato e)

DIALOGICAL RELATIONS: MULTI-TRANS-QUEER

RADICANTES RHIZOMATIC

PANSEXUAL

BRICOLADOS ENVIRONMENTS

BEAUTY OF RELATIONS

CONTEXT ANARCHO-DREAM

RESUMEN

En nuestro *hacer*, el juego aparece como productor de conocimiento, herramienta y potencial traductor de las relaciones de los artistas con el mundo.

Ser las que juegan y el juego mismo es nuestra apuesta/hipótesis básica.

¿Seremos útiles? ¿Obtendremos provecho?

Apropiación y acción se articulan tanto en la base teórica como en la práctica artística del trabajo; todo íntimamente imbricado en lo que intentamos sea una superficie dialógica. Recopilamos, hacemos herbario transdisciplinar, traduciéndolo al bricolar nuestro entorno.

Las piezas (Cosa) que se presentan se conciben creativamente: todo está en suspenso hasta que todo encuentra su espacio atemporal. Multiplicidad creadora.

El dispositivo artístico se construye como un juego que va adquiriendo sus propias articulaciones al ir jugando en cada nuevo acontecer.

El color, el humor, el sin sentido/sentido neutro, así como el acontecer jugado son los que mueven todo el trabajo. El *hacer* es el juego sin tablero ni reglas.

Intentamos anular la noción platónica como evaluación negativa o tolerante de los factores tradicionalmente adscritos al ámbito artístico: imaginación creadora y fantasía; y como la poesía (nacida de la esfera del juego) permanecemos en él como en nuestro hogar nómada. En nuestro juego (o en el de la poesía) las Cosas tienen otro aspecto que en la *realidad ordinaria* y están unidas por vínculos muy diferentes a los lógicos.

Intentamos estar tan cerca del puro concepto de juego como lo está la esencia de la poesía o, por lo general, las niñas: que teniendo el sentido del acontecimiento liberan un doble incorporal.

PALABRAS CLAVE

HUMOR/JUEGO/MÍMESIS (a Platón)

RELACIONES DIALÓGICAS: MULTI-TRANS-QUEER

RADICANTES RIZOMÁTICOS

PANSEXUAL

ENTORNOS BRICOLADOS

BELLEZA DE LAS RELACIONES

CONTEXTO ANARCO-ONÍRICO

ÍNDICE DE CONTENIDOS

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 19 |
| Motivaciones | 19 |
| Metodología | 21 |
| Objetivos | 23 |
| Hipótesis de trabajo | 23 |
| Procedimiento científico | 27 |
| Presentación índice, bibliografía y referentes | 29 |
| | |
| CAPÍTULO 1: DES/ENCUADRE TEÓRICO | |
| 1. MÉTODO | |
| 1.1. La noción de <i>elección</i> – Duchamp | 35 |
| 1.2. Método paranoico-crítico – Dalí | 35 |
| 1.3. La interforma o materialismo aleatorio - Althusser | 36 |
| 1.4. El axioma arte=vida – Fluxus/Beuys | 38 |
| | |
| 2. DES/ENCUADRE | |
| Nociones/Reflexiones (a partir de textos de Bourriaud) sobre: Rizoma, Radicante, Altermoderno, Transmoderno, Semionauta | 39 |
| | |
| 3. CONCLUSIONES PARCIALES | 47 |
| | |
| CAPÍTULO 2: TRABAJO EXPERIMENTAL | |
| LAS COSAS | 49 |
| | |
| COSA I: ANOMAL | |
| Anomal, perra sin órganos | 57 |
| Anomal in Drag | 63 |
| | |
| COSA II: LAS BRAGAS INCRUSTADAS DE BARBIE | |
| Antecedentes, referentes, reflexión | 70 |
| Barbika galopando (fotografía) | 73 |
| Serie Video/fotográfica EL CABALLO DE BARBIE | 74 |
| | |
| COSA III: LIEBRE: | |
| De cómo los conejos se convierten en Liebres | |
| Antecedentes, referentes | 80 |
| Series I, II, III | 82 |

| | |
|---|-----|
| Antecedentes, referentes _____ | 86 |
| Liebre _____ | 90 |
| | |
| COSA IV: EL ESPACIO | |
| La alfombra voladora _____ | 97 |
| | |
| CAPÍTULO 3: EXPONER/DISPONER | |
| | |
| LA UNIÓN DE LAS COSAS DISPUESTAS EN EL ESPACIO | |
| | |
| COSA V: El espacio conceptual | |
| Añorando Euskal Herria _____ | 105 |
| COSA VI: Juego de adultos _____ | 111 |
| Biurrun comiéndose un conejo _____ | 116 |
| Anomal in drag más sería que nunca _____ | 117 |
| Liebre _____ | 118 |
| Lluvia en la sillita de pensar _____ | 119 |
| Granada _____ | 120 |
| | |
| DISPOSITIVOS: Acciones/Situaciones/Relaciones | |
| | |
| COSA VII: En casa de Anomal, perra sin órganos (UPV) | |
| Texto, referentes _____ | 124 |
| Anomal feliz _____ | 127 |
| Imágenes del dispositivo _____ | 130 |
| COSA VIII: El cuadro desmontable _____ | 142 |
| Liebre en urgencias _____ | 147 |
| COSA IX: El sexo. El último/único juego _____ | 149 |
| | |
| EL CUERPO Y LA VOZ | |
| | |
| COSA X: El mapa/el archivo/el territorio _____ | 153 |
| | |
| CONCLUSIONES PARCIALES _____ | 163 |
| | |
| CONCLUSIONES _____ | 165 |
| BIBLIOGRAFÍA _____ | 167 |

INTRODUCCIÓN

¿No podría haber, una *pintora* que no tuviera ningún concepto de “cuatro colores puros” y que inclusive encontrara risible hablar de una cosa así?
O, en otras palabras: ¿qué le faltaría a las personas para quien este concepto no es en modo alguno natural?

Ludwig Wittgenstein
Observaciones sobre los colores
(Redactado en Oxford en la primavera de 1950)

Motivaciones

Vamos a jugar.

En este juego nosotras no establecemos reglas, ni leyes, ni fines, ni nada de *nada*. No deseamos demostrar nada aunque nuestra hipótesis sea clara.

Nuestra estructura es una superficie en la que todo es válido y todo sirve, aunque haya que desecharlo. No *creemos* que Platón tuviera razón al decir, allá por el siglo IV a C, en la plaza del mercado de Atenas que el arte debe probar su utilidad¹, ni que las mujeres, los niños² y los esclavos, parafraseándolo con astucia, debieran probar su no inferioridad.

El arte, como las mujeres, los niños y los esclavos³, no han de probar nada, son parte de la *nada* pero al mismo tiempo están objetualizados siendo *lo otro* (aunque, eso, sería otra cuestión).

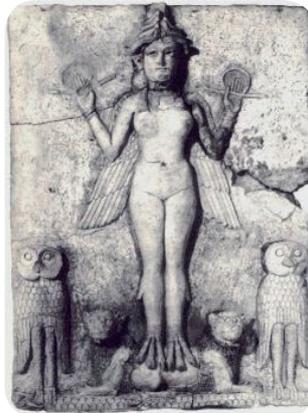
La ciencia, y en aquel caso Platón, iniciador, siguiendo a los sofistas, de esa lectura lineal y heroica de lo que sucede (lo que mucho más tarde Husserl llamaría, de forma positiva, la teleología de la historia europea, entendiendo Europa como un concepto y no como un territorio), son los que establecen la pureza de la física, los que establecen la prueba y la demostración: la verdad y el error. Es una creencia que al final nos acabará dando la razón (al feminismo, al arte y a la magia, se entiende).

¹ Juan Hidalgo: *Todo lo inútil es muy importante. El arte es hacer útil lo inútil*. (“Una práctica nómada”, *La voz en la mirada*, 2º Seminario de diálogos con el arte. La persistencia en la actitud: acciones y reacciones).

² Ver *¿Quién defiende al niñx queer?* de Beatriz Preciado, MACBA, Barcelona 2013.

³ Se entiende desde este trabajo que en la actualidad son miles de millones los esclavos de occidente.

Este trabajo es abrir la tinaja de Pandora cabalgando como Lilith.



Lilitu

Es un tránsito, un puro devenir estableciendo relaciones.

Nos concentramos en el triángulo isósceles Apropiación-Concepto-Acción formado por Warhol, Duchamp y Beuys respectivamente; siendo Duchamp el vértice agudo, y por tanto el solitario *gran respirador* del triángulo que se formó hacia la segunda mitad del siglo veinte, para; no desechando ninguna de las tres opciones, ni decantándonos por nada, quedarnos con los graves.

En el presente trabajo se citan a muchas personas hombre, la mayoría de las veces en un tono que tanto podría ser de burla como podría ser de admiración; nada más lejano de la realidad; sencillamente lo que hacemos es apropiarnos de sus conocimientos para accionarlos con el humor que a nosotras nos vaya bien.

Hay que recordar, en todo momento, que estamos jugando y que según escribió el historiador y filósofo holandés Johan Huizinga en la inflexión de mitad del siglo XX en su libro *Homo Ludens* lo más cercano al juego es la pura esencia de la poesía (de ahí la obsesión obscena de Platón por crear una proscrita).

Según este autor⁴:

“La poesía, nacida en la esfera del juego, permanece en él como en su casa. *Poiesis* en una función lúdica. Se desenvuelve en un campo de juego del espíritu, en un mundo propio que el espíritu se crea. En él, las cosas tienen otro aspecto que en la “vida corriente” y están unidas por vínculos muy distintos de los lógicos. Si se considera que lo serio es aquello que se expresa de manera consecuente en las palabras de la vida alerta, entonces la poesía nunca será algo serio. Se halla más allá de lo serio, en aquel recinto, más antiguo, donde habitan la niña, la animal, la salvaje y la vidente; en el campo del sueño, del encanto, de la embriaguez y de la risa. Para comprenderla hay que ser capaz de añiñarse el alma, de investirse el alma de la niña como una camisa mágica y la de preferir su sabiduría a la del adulto”.

⁴ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Alianza Editorial, Madrid 2012, (pp 183-184)

Así exactamente es como intentamos hacer este/nuestro trabajo, tanto en la parte práctica como en la parte teórica. No somos historiadores, somos artistas y éste es un trabajo teórico/práctico.

Metodología

Nuestra metodología, tanto en la parte práctica como en la teórica (entendemos las dos como práctica; *somos poetas*), se basa en el muestrario, en el herbario, en la clasificación de los hallazgos y en su posterior articulación. Unas cosas encajan y otras no. Unas son desechadas, otras se retienen hasta nuevo aviso. Procedemos por selección, agregados, y luego multiplicaciones, no buscamos un estado ideal del yo, del arte o de la sociedad, sino que organizamos los signos para multiplicar una identidad por otra.

Recabar información es igual a recabar objetos e imágenes. La lectura metódica, aunque lacónicamente desordenada, es exacta a los hallazgos surgidos del entorno. No puede haber una intención diferente a la otra. La intención es siempre la misma⁵, y con las piezas del puzzle hecho a mano (las hemos trabajado y desmenuzado para transformarlas en otra cosa), bricolando⁶ entornos, hacemos que todo se articule, tenga coherencia interna y, por tanto, externa. Entendemos articular como lo que tenemos entre manos cuando estamos a punto de concretar dispositivos artísticos, ya sean físicos o textuales.

Hacer o pensar en arte, en este caso, sería tener un impulso vitalista que mira el mundo de manera multi-trans-queer. No hay escisión. No hay un saber distinto. Las cosas requieren reflexión sin afán totalizador. Pensamos que hay que sentir placer en la propia contradicción, dejando espacio para la duda y el desorden.

Utilizamos la transdisciplinariedad (a través de, atravesar, perforar, disolver, dilapidar las nociones estanco) teniendo en cuenta que nuestras clasificaciones entran en contacto dialógico: son indisociables, indispensables e imbricadas. Utilizamos la retroalimentación discursiva entendiendo la misma como una manera de pensar no lineal, no heroica.

⁵ Jonas Mekas; fragmento de *Ningún lugar adonde ir*.

1948 - UN RELATO BREVE

Guardo este extraño secreto. Me carcome pero no puedo revelarlo. La cuestión es que este secreto no puede ser dicho con palabras, sólo se puede transmitir a través de la risa. Pero cada vez que intento reírme para comunicarlo, todos mis amigos piensan: qué risa tan rara. Esta risa se parece a la risa de un niño cuando le hacen cosquillas en el cuello, suave, muy suavemente. Me dicen: no lo destruyas si no tienes nada mejor para sustituirlo. No entiendo. La destrucción es la destrucción. La mierda es la mierda: ¿cual es la diferencia?

⁶ Según Edgar Morin:

- a) desviar un objeto, un instrumento, una idea, una institución, etc., de su sistema de referencia y de su finalidad propia, para integrarlos en un sistema nuevo y darles una finalidad nueva;
- b) transformar un conjunto de elementos para dotarlo de propiedades y finalidades nuevas.

Todo es al unísono una idea y una imagen, todo está relacionado al mismo tiempo y nada tiene demasiada importancia.

Lo interesante es jugar.

1er juego: el título.

El título surge hace un año en una ensoñación nocturna: tu cuerpo se incorpora en la cama como si tuviera un muelle en la cintura, se levanta y apunta lo que ve.

Es un título color-verde-fresco. Es una idea y una imagen al unísono.

Título y subtítulo son la alta y la baja cultura. Tiene que ver con el concepto de emancipación de Rancière y con Bourdieu.

Pensamos que es el título adecuado para todo nuestro trabajo de este período (2011 en adelante). A veces la solución a los enigmas que nosotros mismos nos planteamos surgen del sueño como pompas de jabón, la mayoría de las veces dejamos, por pereza, que esas pompas estallen sin ser cabalgadas.

Parecemos absurdas y lo somos.

En este título el juego y el humor se presentan como coherencia interna y no como apariencia, que, por otro lado, es lo que se nos pide.

No aparentamos nada.

Como dicen Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* hablando de Anomal:

(...) Nosotros, los brujos, sabemos perfectamente que las contradicciones son reales, pero que las contradicciones reales no lo son en serio (pp 249-250)

Expuestas las bases metodológicas de nuestro juego, en los siguientes puntos desarrollamos nuestros objetivos, nuestra hipótesis de trabajo, nuestro esquema ideal de procedimiento científico; y presentamos el índice del presente trabajo haciendo mención a algunos autores tanto de nuestros referentes como de nuestra bibliografía.

Objetivos

1.3.1. Encuadrarnos en el momento actual (siglo veintiuno, se entiende) como artistas tras consultar a los filósofos, estetas y sociólogos franceses⁷ pues según Salvador Dalí⁸ Francia es el país más intelectual del mundo y el más racional.

1.3.2. Jugar jugando con/en la tradición espanyola, sintiéndonos, básicamente, pintoras. Pues según Salvador Dalí:

Espanya ha tenido siempre el honor de ofrecer al mundo los más altos y violentos contrastes, pues es el país más irracional y más místico del universo, dando un aspecto crudo y sangrante de la verdad.

1.3.3. Ayudar a que los individuos accedan al proceso creador, alimentar la vida cósmica y social, pues ésta es la misión del artista.

Hipótesis de trabajo

Somos la que juega y el juego mismo⁹. Yo es otra y otra y otra¹⁰.

El juego representa claramente una ordenación en la que el vaivén del movimiento lúdico aparece como por sí mismo. Es parte del juego que ese movimiento tenga lugar no solo sin objetivo ni intención, sino también sin esfuerzo.

Todo jugar es un ser jugado. La atracción del juego, la fascinación que ejerce, consiste precisamente en que el juego se hace dueño de los jugadores.

En general, a pesar de que los juegos son esencialmente representaciones y de que en ellos se representan los jugadores, el juego no acostumbra a representarse para nadie, esto es, no hay en él una referencia a los espectadores, exactamente igual que lo que ocurre con la *mímesis* (anterior a la *mímesis* teatral, que sería una *mímesis* ficticia).

⁷ Pierre Bourdieu, Nicolas Bourriaud, Félix Guattari, Gilles Deleuze, Louis Althusser, Victor Segalen, Jean Baudrillard, Edgar Morin.

⁸ Salvador Dalí i Domènech artista participante en la dOCUMENTA (13) Kassel 2012, a los veintitrés años de su muerte. Retrospectiva en el Centro Pompidou 2012/2013. Actualmente retrospectiva en el Reina Sofía (27/04 al 02/09/2013). Importancia dada por Chelo Matesanz, Juan Carlos Román y Francisco Javier San Martín (Universidad de Vigo y UPV-EHU).

⁹ Parfraseando a Maillard.

¹⁰ Parfraseando a Rimbaud.

La mimesis afirma la identidad en la diferencia y el parecido está fuera de toda cuestión. La mimesis ritual no se ajusta a un modelo empírico, es un hecho antes que la cualidad de un objeto o una imagen.

Aquel que participa en la acción ritual, en la *mimesis*, está representando a una divinidad, un héroe o un animal, pero esa representación es una verdadera encarnación mediante la sugestión. La *mimesis* pone en primer plano la concepción cíclica propia de los griegos: la fiesta. Esa fiesta es siempre la misma reencarnada, de la misma forma que todos los años renace la naturaleza.

En este renacer se rompen las normas de lo cotidiano.

El conocimiento mimético es conocimiento de lo evidente: el dios está ante los ojos del que mira, su presencia es lo que se conoce. La evidencia mimética lo impregna todo y la persona sale de su individualidad para participar en la universalidad que el rito ha propiciado¹¹.

Parece claro que, frente al modelo de la copia (Platón) nos decantamos por el modelo del simulacro (planteado por Platón, puesto en la superficie por Deleuze y denostado por Baudrillard) que, eliminando el orden jerárquico (La Idea o el Padre¹²), asume la universal orfandad y propone la imagen de un universo transformativo en el que las individualidades son puntos que se modifican mutuamente. Los puntos son núcleos de fuerza. A veces estallan, otras veces se disuelven. Son intensidades.

La copia se funda en el parecido mientras que el simulacro lo hace en la diferencia. El criterio para establecer la “bondad” o “verdad” de una imagen-copia es su parecido con la idea de esa cosa, a la que también la cosa se asemeja y a la que se refiere. Esa idea es el concepto, el universal, el único. El simulacro, en cambio, no necesita del referente eidético porque no pretende adecuarse a ninguna esencia preestablecida. El simulacro no funciona verticalmente, como la jerarquía platónica, sino en superficie, estableciendo relaciones entre las diferentes cosas.

El artista no tiene la aspiración científica de objetividad. El saber (para Deleuze aprender) artístico asume la implicación *subjetual* como una condición ineludible. No ofrece una hipótesis sobre la verdad de las representaciones, sino una mirada¹³.

El aprendizaje de la mirada no implica a los ojos tan sólo. Se trata de una actitud que implica al cuerpo entero. La mirada del que contempla con su cuerpo no atrapa simplemente imágenes, coágulos; su mirada queda absorta, absorbida en la acción o en la escena. Es un ir hacia fuera cuya vuelta se hace con ligereza, pues no se posee entonces más de lo que se tenía, pero sí la amplitud que otorga el haber sido más, haber sido en otro, por un tiempo. El mirar que da es un mirar que aumenta la pulsión del gesto y lo acompaña¹⁴.

11 Valeriano Bozal, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Visor, Madrid, 1987 (pp 42-46).

12 Cuando me arranco los ojos/ y los miro,/ veo a mi padre./Vivo. Katrina Biurrun- 2005

13 Según expresan Juan Luis Moraza y Salomé Cuesta en El arte como criterio de excelencia (Campus de Excelencia Internacional) - 1.3.3. implicación y recursividad subjetiva (p. 9)

14 Maillard, Chantal, *Contra el Arte y otras Imposturas*, PreTextos, Valencia, 2009 (pp 77-78)

La realidad (la ordinaria, la de todos los días, de la que habla Bourriaud) que en general creemos comprender, no es más que un fragmento o sección de la realidad total. Desde nuestro nacimiento, somos modelados, adaptados, condicionados por un determinado medio cultural. Éste nos *fuerza* a ver solamente las secciones de la realidad que él abarca y con las cuales construye *su mundo* . Tales secciones de la realidad son, como su nombre indica, fragmentos de la realidad total, son sólo apariencias o imágenes parciales que pretenden substituir a la totalidad, impidiendo su aprehensión.

Procedimiento científico¹⁵

1.
 - alejarnos del sentido común
 - poner entre paréntesis las cosas secundarias (èpoché)
 - desembarazarnos de las preconiciones
 - superar la visión dicotómica del mundo para detectar cómo interiorizamos las reglas del sistema social
 - debido a la producción y al consumo: situación de retroceso reflexivo y crítico
2.
 - elevar la conciencia de la existencia de mecanismos que manipulan
 - idea compleja = dificultad de difusión generalizada
 - los productores han de salir de su campo y luchar colectivamente para tener la propiedad de sus medios de difusión
 - educación pensada para elevar el nivel de recepción
 - universalización de las condiciones de acceso a lo universal
3.
 - el campo artístico debe reaccionar, dejar de ser elite y salir de la aporía de que lo incomprensible es profundo
4.
 - el campo del arte crea una ilusión: la de jugar
 - ser conscientes de que cada individuo construye su posición
 - tener en cuenta que el arte es a un tiempo un campo de subversión y de dominación.
5.

Tratar a la obra como un signo intencional habitado y regulado por algo distinto, de lo cual también es síntoma, siguiendo los siguientes pasos:

 - anular la singularidad del autor (dejándola latente)
 - reconstruir el espacio en el que el autor se encuentra englobado y comprendido como un punto
 - a partir de ahí y sobre ese espacio colocar el punto de vista singular
 - reconstruir y estar en disposición de comprender y sentir, a través de la identificación mental con una posición construida, esa singularidad:
 - posición
 - ocupación
 - esfuerzo para hacerla existir

¹⁵ Bourdieu, Pierre, *Las Reglas del Arte*, Anagrama, Barcelona 1992 – Esquema tutorizado en la asignatura Métodos y Técnicas de Investigación aplicadas a las Bellas Artes – Impartida por Rosa M^a Andrieu – UPV-EHU - 2007.

Presentación índice, bibliografía y referentes

Además del resumen, las palabras clave y esta introducción, nuestro índice consta de cuatro capítulos, la bibliografía y el índice de figuras.

Cada capítulo se refiere a una parte diferenciada del trabajo que como ya hemos dicho anteriormente se relacionan entre ellas de forma dialógica.

El primero nos habla del encuadre al que se refiere el primer punto de nuestros objetivos:

Por un lado hablamos del método a seguir en nuestro trabajo tanto textual como práctico (la noción de elección, el método paranoico crítico, la interforma y la conjunción arte=vida), entendiendo como explica Edgar Morin¹⁶ que método no tiene que ver con metodología:

(...) el método que se desprende de nuestra andadura será una ayuda a la estrategia (...) necesariamente comportará el descubrimiento y la innovación.

(...) paradoja clave: el operador del conocimiento debe convertirse al mismo tiempo en objeto del conocimiento.

Por otro, intentamos un encuadre teórico, basado en los conocimientos y recopilaciones de conocimiento de Bourriaud, sobre todo en su libro *Radicante* (aunque siempre partiendo de *Estética relacional* y *Formas de Vida*) que al mismo tiempo es el que hace que se conforme el punto del método.

Hemos escogido Bourriaud por ser el esteta que habla de la estética del siglo XXI y ser el que da las pistas para entender cómo llegar ahí. Por supuesto no estamos de acuerdo en todo lo que Bourriaud plantea, pero de eso ya hablaremos más adelante.

De ese modo utilizamos a Dalí como maestro de ceremonias sobre todo haciendo caso de sus escritos delirantes (obras completas).

El capítulo dos y el tres intenta encuadrarnos en definiciones importantes y en lo que a referentes artísticos se refiere mientras os mostramos nuestra obra o juego.

En ellos vemos a filósofos: Deleuze, Guattari, Castoriadis, estetas: Maillard, escritores: Leopoldo María Panero y a artistas: Beuys, Kelley, McCarthy, Alÿs, Blasco, etc.

Dividimos nuestro trabajo en X Cosas. Las Cosas hablan por sí mismas y se muestran como son. Están divididas en dos capítulos por presentarse solas o acompañadas formando dispositivos.

¹⁶ Morin, Edgar, *El Método 3: El Conocimiento del Conocimiento*, Cátedra, Madrid (1ª ed 1988) (p 36)

No intentamos que se entienda todo. Solo damos unas briznas de luz mostrando, tan siquiera un poco, como funciona nuestro cerebro o nuestras manos al realizar operaciones creativas. No queremos ser demasiado tajantes, queremos dejar un camino abierto al porvenir y tener un punto absurdo sin retorno.

En cuanto a nuestra bibliografía el primero de todos fue Bourdieu. A partir de ahí todo se entiende mucho mejor.

Los libros detonantes de la parte teórica/práctica son, como hemos citado anteriormente los de Bourriaud, siendo *Radicante* el más importante para este trabajo. Bourriaud en ninguno de sus libros cita a Bourdieu, pero está claro que está completamente imbuido de sus conocimientos.

A partir de esas lecturas se nos abre un mundo nuevo interesándonos mucho más por Guattari en solitario y sus libros en compañía de Deleuze, así como por los de Deleuze en solitario. Por otro lado descubrimos a Maillard con el libro poema *Matar a Platón* y a partir de ahí nos interesamos por sus escritos sobre estética, que nos abren camino hacia Castoriadis.

Por otro lado está Baudrillard que es completamente delirante y hacedor de un humor negro excepcional, siempre teniendo en cuenta que su punto de vista no es en absoluto marxista.

Por último citar a Morin que para nosotros es el gran pacificador. Se revela sencillamente lo que para nosotros era obvio con una brillante sencillez compleja.

Relatada, esta bibliografía parece fácil pero hemos dedicado años a entender y aprehender lo que se explica, de manera muy compleja, en estos textos. No es tarea fácil, no lo entendemos todo, pero son autores que al leerlos y ver que están pensando te hacen pensar; al pensar empiezas a jugar en su partida y en la tuya propia; la mayoría de las veces no sabiendo a qué juego estás jugando; simplemente juegas y de repente se abre una compuerta enorme; y todo está allí, boca abajo, al abasto de nuestras manos imaginarias de Kali que van trasteando dentro del desván fantástico de nuestro propio cerebro, o ¿es del suyo de ellos?.



El jardín de las Delicias. El Bosco. Detalle.
1480-1490. Museo del Prado. Madrid

Nuestra bibliografía no solo se relaciona con el texto de este trabajo sino con una forma de entender la vida y una forma de hacer en arte, además de una manera de disfrutar del conocimiento acumulado de otros. Esta bibliografía nos hace estar cada vez más seguras de nuestra *pequeña sensación* o hipótesis.

Citar también como texto muy importante para este trabajo la introducción de (Leopoldo María) Panero al libro de Carroll *Matemática demente* en su edición de Tusquets Editores. Y el libro *Homo Ludens* de Huizinga, así como el artículo de (Francisco Javier) San Martín de 2007 para el nº 25 de la Revista Exit, "*Artista Ludens*".

Así como, dando seguridad a nuestro pensamiento y como un murmullo expléndido de fondo, el capítulo "*Concepto de Ilustración*" (*Mito e ilustración* en el texto original) del libro *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos*, de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno.

CAPÍTULO 1
DES/ENCUADRE TEÓRICO

1. MÉTODO¹⁷

El presente método se presta a las siguientes clasificaciones para su mayor comprensión, pero para nosotras, como hemos dejado claro en nuestra introducción, entran en contacto dialógico, siendo indisociables, indispensables e imbrincadas; y no en contacto dialéctico (opuestas).

Intentamos obtener una retroalimentación discursiva en estos cuatro puntos.

- 1.1. La noción de *elección* de Duchamp
- 1.2. El método *paranoico-crítico* de Dalí, que por otro lado entroncamos con el pensamiento, para nosotros también paranoico (seco), de Oteiza¹⁸
- 1.3. La *interforma*: materialismo aleatorio de Althusser
- 1.4. El axioma *arte=vida* de Beuys (proveniente de Fluxus)

1.1. Noción de elección de Duchamp: dar una idea nueva.

Se corresponde a la fórmula estética de la desposesión como belleza de la indiferencia. No hacer nada, Wu wei.

Hay que aplicar la METIS: detectar los factores facilitadores de cada situación para dejarse llevar por ellos. Hay que dejar que las cosas sucedan (el proceso) sin por ello descuidarlas. Hay que cuidarse tanto de la impaciencia como de la inercia.

Ni voluntarismo, ni pasividad: cuando se secunda el proceso de crecimiento, se saca provecho de las propensiones de la obra y se las lleva a su plenitud.

No hacer nada, de suerte que nada deje de hacerse (Wu wei er wu bu wei).

Del proceso de transformación- que no se ve -no hay nada que decir¹⁹

1.2. Método paranoico crítico

Es el método espontáneo de conocimiento irracional basado en la objetivación crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones delirantes. Paranoia: blanda. Crítica: dura. Cerebro de Dalí: máquina cibernética viscosa, altamente artística.

Dicho método opera por superposiciones, deslizamientos, metamorfosis y fusiones, con una clara voluntad de materializar el delirio, considerando la razón habitual demasiado estrecha y, por tanto, superándola por la intuición poética.

¹⁷ MORIN, Edgar, *El Método 3: El Conocimiento del Conocimiento*, Cátedra, Madrid (1ª ed 1988) (p 36)

¹⁸ Juan Carlos Román ve en ellos algo muy parecido. Universidad de Vigo.

¹⁹ JULLIEN, François, *Conferencia sobre la eficacia*, Katz, Buenos Aires 2006.

Lo que se pretende es que no haya un simple análisis lógico de las cosas, sino un análisis profundo, complejo, coherente e involuntario; llegando al mismo gracias a un proceso netamente paranoico.



Fairy feller's master stroke - Richard Dadd
Oil on canvas 1855 -1866. Detalle. Tate Gallery

1.1. La interforma o materialismo aleatorio de Althusser.

Utilizando la primacía de la desviación como principio de toda realidad, como cambio de vía o reorientación, se ataca el idealismo que presupone un inicio y un fin para el universo, la historia, etc.

En lo estético es negar la existencia del concepto de monstruosidad. El monstruo, excepción en la cadena regular de los seres, no existe sino por oposición a una "naturaleza", a una normalidad que se inscribe como una ley absoluta tanto para la especie humana como para sus producciones históricas.

El capitalismo o el arte, tienen sus reglas, pero estas valen tanto como las del póker, ya no sirven cuando uno decide jugar al ajedrez.

El mundo no es sino un conjunto de universos espacio-temporales (de sociedades, culturas, comunidades que representan, cada una en sí, una excepción); nada existe sino casos (a la vez circunstancia y azar) producidos por encuentros.

Para Althusser la filosofía no tiene objeto, para partir sólo de la *nada*, y de esa variación infinitesimal y aleatoria de la nada que es la desviación de la caída. Es una filosofía singular, un *materialismo del encuentro*, pensado a través de la política, y que no supone nada preestablecido. Es la filosofía de la alternativa: los encuentros pueden tener o no tener lugar. Por lo tanto sería preciso *crear las condiciones para una posible desviación* y por lo tanto un encuentro.

Althusser basa su *materialismo del encuentro* en la filosofía de Epicuro²⁰, en su tesis de los átomos:

“Epicuro nos explica que, antes de la formación del mundo, infinidad de átomos caían en paralelo en el vacío. No paraban de caer. Lo que implica que antes del mundo no había nada, y al mismo tiempo que todos los elementos del mundo existían por toda la eternidad antes de que hubiese ningún mundo. Lo que implica también que antes de la formación del mundo no existía ningún Sentido, ni Causa, ni Fin, ni Razón ni sinrazón. La no-anterioridad del Sentido es una tesis fundamental de Epicuro con la que se opone tanto a Platón como a Aristóteles. Sobreviene el *clinamen*. (...)”

El *clinamen* es una desviación infinitesimal, *lo más pequeño posible*, que tiene lugar *no se sabe dónde ni cuándo ni cómo*, y que hace que un átomo *se desvíe* de su caída en picado en el vacío y, rompiendo de manera casi nula el paralelismo en un punto, provoque *un encuentro* con el átomo que está al lado y de encuentro en encuentro una carambola y el nacimiento de un mundo, es decir, del agregado de átomos que provocan en cadena la primera desviación y el primer encuentro.

Que el origen de todo mundo, y con ello de toda realidad y todo sentido, sea debido a una desviación, que la Desviación y no la Razón o la Causa sea el origen del mundo, da una idea del atrevimiento de la tesis de Epicuro²¹.

Y su teoría de la libertad en base al texto de Hobbes, *El Leviatán* (capítulo XIV), diciéndonos que la libertad consiste en el *vacío de obstáculo*, en la *ausencia de obstáculo*. Desde esta reflexión, nosotras entendemos, que si no crees que haya obstáculo, realmente no lo hay. Está claro que la juventud es un estado mental, por ejemplo, o que la felicidad es algo elemental.

“Diremos entonces que el materialismo del encuentro se basa en la tesis de la primacía de la positividad sobre la negatividad (Deleuze), en la tesis de la primacía de la desviación sobre la rectitud del trayecto recto (cuyo Origen es desviación y no razón), en la tesis de la primacía del desorden sobre el orden (pensemos en la teoría del *ruido*), en la tesis de la primacía de la *diseminación* sobre la posición del sentido en todo significativo (Derrida), y en el brotar del orden en el seno mismo del desorden que produce un mundo. (...) Diremos por último que el materialismo del encuentro no es el de un sujeto (ya fuese Dios o el proletariado), sino el de un proceso sin sujeto pero que impone a los sujetos (individuos u otros) a los que domina el orden de su desarrollo sin fin asignable²².

20 Epicuro (337/340 a C – 260 a C aprox.). Fundador en el 306 a C de la escuela filosófica *El jardín*, en las afueras de Atenas. Escuela filosófica sin distinción de sexo entre su alumnado, o sea, mixta. Muy interesado en el hedonismo y en la ataraxia en su justa medida para alcanzar la felicidad, entendida como algo plausible.

21 Althusser, Louis, *Para un materialismo aleatorio*, Arena Libros, Madrid, 2002 (p 33)

22 *Ibidem* (p 56).

1.2. Arte=Vida.

La calidad del trabajo de un artista depende de la riqueza de sus relaciones con el mundo. Deberíamos no saber de dónde viene el tren ni a dónde va, pero subirnos a él. Deberíamos percibir la cultura de principio de este siglo XXI como un campo caótico infinito donde el artista sería el navegador por excelencia.

SEMIONAUTA: hay que aprender a pilotar el pensamiento.

(Idea griega de el pirata: el que se aventura, el que se pasa la vida ensayando²³).

Esto lo entroncamos con el concepto de Juan Luis Moraza²⁴

Saber=sabor (prefilosófico).

Este saber implica una funcionalidad integral. Apela a la rentabilidad personal y social.

“La mujer está realmente viva cuando se da cuenta de que es un ser creativo y artístico. Exijo una implicación del arte en todos los reinos de la vida. De momento el arte es enseñado en un campo especial que demanda la creación de documentos en forma de obras de arte. Por eso, yo abogo por una implicación estética de la ciencia, la economía, la política, la religión, de toda esfera de la actividad humana. Incluso la acción de pelar una patata puede ser una obra de arte si es un acto consciente”²⁵

23 Oyarzábal, Alberto - Clase 1/10/2010 - Experiencia: pericia (intentar ensayar) y peligro. UPV –EHU.

24 MORAZA, Juan Luis: Conferencia de sobre la investigación en el arte – 7/11/2008.

25 Entrevista de Sharp, Willough a Joseph Beuys el 28 de agosto de 1969. Citado en *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*, Síntesis, Madrid, 2006 (p 40).

2. DES/ENCUADRE

La mayoría de los sistemas biológicos y muchos sistemas físicos, son discontinuos, no homogéneos, irregulares.

La variable y compleja estructura y conducta de los sistemas vivientes parece tan propensa a estar al borde del caos como a converger en un diseño regular.

Caos, irregularidad, imprevisibilidad ¿Es posible que dichos elementos no sean mero ruido sino que tengan leyes propias?

Según Deleuze y Guattari²⁶ lo que define las tres grandes formas del pensamiento: el arte, la ciencia y la filosofía; es afrontar siempre el caos, establecer un plano, trazar un plano sobre el caos.

Al arte le ocurre lo que a las ecuaciones no lineales²⁷: Aunque comparta ciertas cualidades universales, las soluciones tienden a ser tercamente individualistas.

La no linealidad ha despedazado el sueño reduccionista.

La energía no es una sustancia continua sino que viene en paquetes pequeños (CUANTOS). Aunque, al mismo tiempo, esos pequeños paquetes solo son relativamente autónomos y pertenecen a una totalidad fluida²⁸.

El sujeto no es evidente²⁹; no basta pensar para ser, como proclamaba Descartes, puesto que muchas otras formas de existir se instauran fuera de la conciencia.

Cuando el pensamiento se empeña obstinadamente en aprehenderse a sí mismo no capta ninguno de los territorios reales de la existencia, los cuales, por su parte, derivan los unos en relación a los otros, como placas tectónicas bajo la superficie de los continentes.

Hay que hablar de *componentes de subjetivación* y no de sujeto.

Dichos componentes trabajan por su cuenta y el individuo (no el sujeto) estaría en posición de terminal.

Así la interioridad se instaure en el cruce de múltiples componentes relativamente autónomos, pudiendo ser, al mismo tiempo, discordantes.

²⁶ Deleuze, Giles y Guattari, Félix, ¿*Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona 1993.

²⁷ Las ecuaciones no lineales sirven para ilustrar el modo en que estalla un terremoto.

²⁸ Briggs, John y Peat, F. David, *Espejo y Reflejo, del Caos al Orden, Guía Ilustrada de la Teoría del Caos y la Ciencia de la Totalidad*, Gedisa, Barcelona 1990 (pp 6 – 27)

²⁹ Guattari, Félix, *Las tres ecologías*, Pre-Textos, Valencia 2000 (p 21-23)

Lo que nos une al arte son nuestras características como individuos, nuestra interioridad:

- individuos nómadas: los que no disponen de ningún espacio a dónde volver
- individuos éxotas: los que logran volver a sí mismos tras haber atravesado lo diverso
- individuos con ecosofía mental: que articulan universos singulares, formas de vidas raras; que cultivan en sí la diferencia, antes de hacerla pasar a lo social.
- individuos con concepción transversalista de las operaciones creativas: no la repetición de un “hacer” petrificado sino “el movimiento del pensamiento”
- individuos sin sexo³⁰, edad, género, clase social, cultural, origen geográfico o inclinación sexual relevante
- individuos que en su propio devenir devienen³¹
- individuos que no *creen* en la propiedad privada: precariedad
- individuos que han vivido plenamente la postmodernidad (a nivel social) y se han dado cuenta de que las premisas no eran las correctas
- individuos que han parado la velocidad de sí mismos para ir en contra del capitalismo integrado: inoculación de la lentitud como forma de resistencia
- individuos con intención de adquirir su propia subjetividad
- individuos con intención de realizar operaciones creativas
- individuos con intención de compartir todo lo aprendido y aprehendido³²

30 Notas extraídas: Mayayo, Patricia, *Historias de Mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid 2003 (pp 115-116)

No es relevante, pero queríamos puntuar:

El sexo, el género y la inclinación sexual son cosas diferentes y diferenciadas.

El sexo es de orden fisiológico, el género de orden psicológico o discursivo y la inclinación sexual atañe a las atracciones sexuales que vayas teniendo a lo largo de la vida.

El problema es que los géneros van a parecer socialmente como modelos de comportamiento que se imponen a las personas en función de su sexo.

Preferimos utilizar los términos de Mary Kelly: considerar al sujeto como un conglomerado dinámico (y no como un sujeto unificado, compacto y en último término trascendente) socialmente construido y fundamentalmente escindido, por ejemplo entre consciente e inconsciente.

Por otro lado estamos de acuerdo en la crítica aun más radical de la concepción del sujeto que efectúa la pensadora feminista Judith Butler:

La mayor parte de la teoría feminista sigue postulando la existencia de un grupo o categoría, “las mujeres”, que constituye el sujeto del feminismo, un sujeto que ha de ser emancipado y liberado de la opresión patriarcal. El problema es que hablar de un sujeto “mujeres” parece presuponer una identidad común a todas aquellas personas que denominamos como tales. Suponiendo que alguien “sea” mujer, eso no es lo único que ese alguien es; el término no logra ser exhaustivo (...) porque el género no se construye siempre de la misma forma en distintos contextos históricos y porque se entrecruza con otros componentes discursivos. Nuestra idea se parece más a la que defiende el pensamiento queer, o sea una composición del yo por imitaciones, citas y cercanías, por lo tanto un puro constructivismo, como individuos fluidos.

Por otro lado que nosotras nos sintamos o nos reconozcamos así, sea por las razones que fuere, no quiere decir que estemos en contra o no valoremos el arduo trabajo de las pensadoras que articulan el feminismo desde otro punto de vista.

31 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrénia*, Pre-Textos, Valencia (1ª ed 1988) (p 254 sobre Castaneda).

32 Estamos interesados en gran medida en lo que Nicolas Bourriaud expresa en sus ensayos, pero nos vemos completamente desplazados en cuanto a lo que él piensa que es la materialización del arte del siglo XXI y de lo que él piensa que es la realidad.

Entendemos que la objetividad consiste *en la ilusión del que cree que las observaciones pueden hacerse sin observador* (Karl von Foester).

El relativismo es siempre peligroso y la subjetividad entraña la defensa de la relatividad de la belleza. Como ya anunció Giordano Bruno (1548-1600), la belleza depende de las relaciones. Ésto pone en peligro la idea (eidos) como referente inmediato, y la objetividad de lo bello. El orden conceptual es siempre reductivo.

Por lo tanto me des/encuadro dentro de lo que Nicolas Bourriaud denomina radicante y altermoderno. Pinto y construyo cosas, como diría Lévi-Strauss soy bricoleur de sexo mujer.

Pero según Edgar Morin ésta es una de las quince cualidades inteligentes:

la aptitud para <bricolaje>.

Es decir:

- a) desviar un objeto, un instrumento, una idea, una institución, etc., de su sistema de referencia y de su finalidad propia, para integrarlos en un sistema nuevo y darles una finalidad nueva;
- b) transformar un conjunto de elementos para dotarlo de propiedades y finalidades nuevas³³.

Lo que intentamos desde el principio es engarzarnos en la malla de lo real mediante el ello, desde luego lo que nos interesa es estar en contacto, nos referimos a Internet y a la inteligencia cósmica. Nos damos cuenta de que existe una confusión, inherente a nuestra persona, entre la trascendencia y el *entusiasmo* (según los griegos: estar poseído por el dios). La verdad es que vamos por el borde, ensimismadas como una anomal.

Para Bourriaud estos conceptos ni existen, pero utilizamos su estudio para incluirlo dentro de nuestros intereses, su transversalidad nos sirve.

Bourriaud utiliza un léxico vegetal lo *radicante*³⁴ (como en su momento Deleuze y Guattari con el término *rizoma*) que se correspondería con la hiedra común, la familia botánica de los radicantes cuyas raíces crecen según su avance.

Bourriaud crea una metáfora entre el artista y el radicante diciéndonos que el radicante se desarrolla en función del suelo que lo recibe, se “traduce” en los términos del espacio en que se encuentra. Ello define al sujeto como un objeto de negociaciones.

³³ MORIN, Edgar, *El Método 3: El Conocimiento del Conocimiento*, Cátedra, Madrid (1ª ed 1988) (p196)

³⁴ Bourriaud, Nicolas, *Radicante*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires 2009 (p 61)

El radicante elige los contactos con el suelo en vez de sufrirlos. Es un nuevo estilo de vida y de pensamiento que permite vivir plenamente la realidad en vez de soportarla o resistirse a ella por inercia.

Según Bourriaud hay que inocular la larga duración y la lentitud extrema en el centro mismo de la velocidad.

Hay que tener un pensamiento nómada, flexible; un pensamiento precario.

El radicante se pone en camino, y sin disponer de ningún espacio a dónde volver, no existe en su universo origen ni fin, excepto los que decida fijarse para sí mismo. Elabora trayectos. Recorta fragmentos de significación, recoge muestras; constituye herbarios de formas.

El arte radicante implica por lo tanto el abandono de las exclusividades disciplinarias.

Lo radicante es un pensamiento de traducción, y la traducción se entiende como un desplazamiento: hace que el sentido de un texto se mueva de una forma lingüística a otra y manifiesta estos temblores.

Cada punto de contacto que forma la línea radicante representa por lo tanto un esfuerzo de traducción. No se trata de rechazar su herencia, sino de aprender a dilapidarla, de trazar la línea a lo largo de la cual será trasladado ese bagaje para diseminar e invertir su contenido.

En términos estéticos lo radicante implica de antemano una decisión nómada cuya característica principal será la ocupación de estructuras ya existentes: aceptar ser el inquilino de las formas presentes, con el riesgo de modificarlas en mayor o menor medida.

1. Trazado de errancia calculada
2. Rechazo de pertenecer a un espacio-tiempo fijo o familia estética identificable
3. Inmigración voluntaria (globalización)
4. Identidad construida tanto por movimiento como por impregnación
5. Entendido en el desprendimiento de las pertenencias

Bourriaud utiliza otro concepto: *altermoderno*³⁵, que sería el nuevo “precipitado” cultural de principio de este siglo XXI. Lo formarían un pueblo móvil de artistas y pensadores que eligen ir en una nueva dirección. Un éxodo. Sería una aleación que mezcla sin disolver creando discursos heterogéneos de forma políglota.

Habría que fomentar las posiciones que permiten a elementos dispares funcionar juntos, construyendo a la vez su motor y su contenido.

Esa operación que transforma a cada autor en traductor de sí mismo, implica que se acepta que ninguna palabra lleve el sello de una supuesta “autenticidad”.

³⁵ Bourriaud, Nicolas, *Radicante*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2009 (94-95)

Bourriaud la nombra como la era del subtítulo universal. Una era que valora los vínculos que tejen los textos y las imágenes, los recorridos creados por los artistas en un paisaje multicultural establecido entre los formatos de expresión y de comunicación.

Pero según el semiólogo argentino Walter D. Mignolo en *La Colonialidad: la cara oculta de la modernidad*, la palabra altermoderno, así como la palabra posmoderno, no dejan de ser palabras adjuntas o entreveradas con el concepto de colonización.

Según Mignolo la palabra y concepto paralelo que debe utilizarse al estar en el bando descolonial es la transmodernidad o transmoderno. Según Mignolo hay que conseguir un *cosmopolitismo descolonial*.

A la historicidad del árbol, su verticalidad y su arraigo, Deleuze y Guattari (en los años setenta) opusieron la imagen de *rizoma* (ej. raíces de la planta de la patata, las patatas mismas) que aportó una metáfora ideal por su estructura fluida y no-jerárquica en los años noventa tras la aparición de Internet.

Para ellos un árbol o una raíz fija un punto, un orden, una radicalidad. La idea de árbol como estructura jerárquica de conocimiento es una metáfora que aplican estos autores tomándola de Descartes, para hacer así un discurso contracartesiano. Buscan el rizoma para confrontarlo con la idea de árbol del que previamente había hablado Descartes (la ciencia como árbol cuyas raíces son la metafísica, el tronco la física y las ciencias particulares sus diversas ramas y frutos). Todo ello para hacer una ruptura epistemológica mucho más evidente.

Para Bourriaud un *rizoma* es una multiplicidad que no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, magnitudes, dimensiones. En cambio, lo radicante (ej: la hiedra) implica un sujeto, pero éste no se reduce a una identidad estable y cerrada sobre sí misma. Existe únicamente bajo la forma dinámica de su errancia y por los límites del circuito que delinea³⁶, por su trayectoria como punto.

Entiendo que Bourriaud intenta sustituir lo rizomático por lo radicante, pero no queriendo por mi parte soltar a Deleuze y Guattari (me coloco entre los dos, les doy la mano, a mis cuatro años, y me siento muy bien) he estado esperando, pensando e investigando como solucionar el enigma.

Parece ser que el problema de lo rizomático no alude directamente al sujeto (por eso como bien dice Bourriaud no tiene ni objeto ni sujeto) sino al conocimiento y su jerarquía. Es decir: ¿cómo saber y de qué estructura dotar al conocimiento?

Por su parte la metáfora de Bourriaud, la hiedra, parece derivar hacia lo identitario, es decir no tanto qué significa conocer, sino qué quiere decir el hecho de decir yo.

³⁶ Bourriaud, Nicolas, *Radicante*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires 2009 (p 61)

Por lo tanto no parece que sean términos que puedan sustituirse puesto que no se refieren a realidades sinónimas o parangonables, sino conceptos próximos y complementarios. Ambos aluden a la movilidad y a la no fijeza de categorías (casi a lo líquido de lo que habla Bauman) y parece que se apoyan mutuamente³⁷:

A un saber sin jerarquías y horizontal, corresponde un sujeto plural, un no-sujeto unitario.

Bourriaud indica que los radicantes deben encauzarse a partir de los radicales, que serían las vanguardias históricas.

Estas dos ideas entroncarían con la fórmula de Oteiza



(SERES REALES+SERES IDEALES) + SERES VITALES = SER ESTÉTICO
 SER BINARIO
 RADICAL
 SIMPLEMENTE ABSTRACTO
 PLÁSTICA PURA ARTE ABSOLUTO TIEMPO ESTÉTICO

SR: Mundo ontológico. Están en el tiempo. Lo que se ve o recuerda. La materia física.

SI: Los seres intemporales e interespaciales. Elementos matemáticos. Abstracciones u objetos platónicos.

Esta primera composición binaria proporciona una materia abstracta suficientemente de su tiempo y época.

SV: La vida. Los sentimientos. Expresión pasional libre.

La final alteración provocada por el ingreso traumático de lo vital en lo abstracto es menos decisiva que la anterior colisión para los efectos de un personal efecto creador³⁸. Radicante.

³⁷ Conversaciones con David Pérez - UPV - 2012

³⁸ Oteiza, Jorge, *Interpretación Estética de la Estatuaria Megalítica Americana* (anotación y explicación en clase por parte Xavier Elorriaga – UPV-EHU -2009).

Para Bourriaud la figura del sujeto³⁹ definida por lo radicante se parece a la que defiende el pensamiento *queer*, o sea una composición del yo por imitaciones, citas y cercanías, por lo tanto un puro constructivismo. Un sujeto fluido.

Bourriaud indica que para conseguir ese des-prendimiento de las identidades y de los signos importa volver al modernismo, atormentado por la pasión de radicalidad:

Talar, depurar, eliminar, sustraer, volver a un principio primigenio, denominador común de todas las vanguardias del siglo XX. Volver al punto de partida, para empezar de nuevo enteramente y fundar un nuevo lenguaje despojado de sus escorias.

En mi trabajo hay puntos en común con diferentes de estos radicales y que se presentan como fundamento del método de este trabajo (punto 1 del Capítulo 1).

Ahí donde el modernismo procedía por sustracción con el objetivo de desenterrar la raíz-principio, el artista contemporáneo procede por selección, agregados, y luego multiplicaciones: él o ella no buscan un estado ideal del yo, del arte o de la sociedad, sino que organizan los signos para multiplicar una identidad por otra.

Según Bourriaud lo que el arte produce realmente⁴⁰, son relaciones con el mundo. Hay que cultivar la ecología mental, de la que habla Guattari, y producir y cultivar un territorio existencial, presuponiendo un comportamiento artista que debe enseñarnos a pensar transversalmente⁴¹ un mundo en que las interacciones resultan cada vez más complejas y las producciones más estandarizadas.

Para Felix Guattari las obras de arte son *maquinas de hacer bifurcar la subjetividad*, y hemos de producir nuestra existencia con su ayuda.

Para Bourriaud el artista es el analista de lo real y hacer obra es inventar una manera de trabajar, más que saber hacer tal cosa mejor que otra. Piensa que el artista de hoy en día extrae modelos de comportamiento de la vida cotidiana, que buscan su léxico formal en dominios de formas exteriores al mundo del arte, y por ello el gesto creador es poco identificable como tal, pues ya no depende forzosamente de modelos como el cuadro o la escultura.

Citando a Peter Fend, Bourriaud nos dice que la función del artista es la misma en la sociedad moderna que en la sociedad primitiva de las cavernas, teniendo que definir direcciones, identificar los objetivos a alcanzar, establecer ideales plausibles, ayudar a dirigir los gestos de la supervivencia.

Para Bourriaud el arte actual busca insertar signos en los mecanismos sociales. Busca la transformación del mundo.

El arte de la *gran política* opuesto al arte del realismo operativo.

39 Bourriaud, Nicolas, *Radicante*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires 2009 (pp 122-130)

40 Bourriaud, Nicolas, *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*, Cendeac, Murcia 1999.

41 Por otro lado es lo que debe hacer el pensamiento feminista según Alicia García Santos, Consultora en igualdad de género y abogada decrecentista.

Según Bourriaud creer en el fin del arte supone una perspectiva idealista de la historia, piensa que hay que estar abiertos a lo que ocurre en el presente, que supera siempre a priori nuestras facultades de entendimiento.

Hay que utilizar el tiempo como creación, pues el arte de vivir, según Foucault, se opone a todas las formas ya presentes o amenazantes del fascismo.

3. CONCLUSIONES PARCIALES

Por todo lo que llevamos dicho parece ser que la opción del arte en estos momentos es intentar cambiar la política mundial desde la inoculación de la lentitud mediante procesos artísticos desde un arte entendido dentro del realismo operativo.

Hay que ir en contra del capitalismo integrado.

Y parece ser que para ello ya no es importante trascender: ya no hay que intentar engarzarse en la malla de lo real mediante el ello, sino en la malla de lo social mediante una estética relacional.

No hay que fabricar objetos terminales que luego puedan ser absorbidos por el sistema capitalista.

Ahora bien, parece ser, también, que gran parte del arte relacional está subvencionado por el estado⁴², cosa que está totalmente fuera de lugar según el planteamiento de Joseph Beuys en cuanto a la independencia que debe tener el arte con respecto al estado, ya, desde su aprendizaje, para poder mover, realmente, la política mundial⁴³.

La subvención de la subversión.

Por lo pronto somos, entre otras cosas, radicantes rizomáticas transmodernas que operan de forma creativa transversalmente a la manera *queer* haciendo bricolar nuestro entorno. *Anomal, perra sin órganos.*



⁴² Largas y arduas conversaciones con Juan Carlos Román, Universidad de Vigo..

⁴³ Parte de la entrevista entre Joseph Beuys y Bernard Lamarche-Vadel, realizada en agosto de 1979 y publicada por vez primera en la revista *Artistes*:

El objetivo principal es liberar a la cultura del gobierno y del Estado... Tenemos, en el sistema occidental capitalista y privado, una economía nacionalizada. Es un hecho. Al ampliar estas ideas de cuerpo social, de libertad y cultura, de igualdad y democracia, de fraternidad y economía, estamos ampliando esta idea de cultura a una dimensión antropológica... Pues la cultura y la economía son una sola y misma cosa y, en nuestra sociedad, los medios de producción más importantes, las fábricas más importantes que crean capital, son las escuelas y las universidades. Por eso están en manos del Estado y por eso debemos liberarlas. Esto implica el establecimiento de una constitución por el pueblo. Y significa una democracia en el sentido más elemental. E implica un nuevo papel del dinero y otro sistema bancario. Verdaderamente esto es muy esquemático, pero es la realidad.

Parece un chiste envuelto en un rollito de fieltro gris del setenta y nueve, pero es la realidad.

CAPÍTULO 2
TRABAJO EXPERIMENTAL
LAS COSAS

El arte se habrá de considerar como el término que no solo define las técnicas de representación, sino algo anterior, una disposición que responde a una necesidad, la de con-figurar: hacer figura, formar imagen, elaborar sentido, ordenar y para ello se vale de la IMAGINACIÓN, que es la facultad de producir imágenes y por tanto de representar. Según Castoriadis la imaginación no presupone el logos, sino que lo antecede, y a la imaginación no le pertenece la duda ni por tanto la creencia (la creencia es teórica: verdad y error).

Bajo la idea de juego, mimesis y simulacro realizaremos nuestro trabajo. No hablamos en él directamente de estos conceptos, sino que bajo lo que significan trabajamos. Trabajamos jugando de una manera mimética. Jugamos a aprehender y a aprender. Como a Deleuze, no nos basta con saber. Ponemos en marcha nuestro artefacto de imaginar y crear.

(Por lo general, sólo las niñas comprenden el estoicismo, tienen el sentido del acontecimiento y liberan un doble incorporal.)¹

El color, el humor y el sinsentido, sentido neutro, son los que mueven todo el trabajo. No trabajamos con objetos, trabajamos con cosas y con lenguaje.

Todo está abierto y susceptible al cambio. Nada está concluso, sino que a cada nuevo paso se amplía más.

El transito, el aprendizaje, el muestrario. Cada vez saber más y al mismo tiempo tener menos certezas.

Dilapidar la noción de conocimientos estanco.

No saber a dónde vas ni de dónde vienes.

Según Juan Luis Moraza el arte es un fenómeno de atención: hay que estar atento (a un encuentro) y ser atento (compromiso de socialización, poner al público a sentir, trabajar, pensar).

¹ Deleuze, Giles, *Lógica del Sentido*, Paidós Básica, Barcelona 1989 (p 33)

Nuestra apuesta básicamente está en:

- Pintar como vía para el *entusiasmo*: como construcción, admitiendo y propiciando la diferencia, la multiplicidad, elaborando con criterios de eficacia. Utilizar el color para hablar de otras realidades que están en esta.
*De todos modos y en todos sus estados, la pintura es pensamiento: la visión es mediante el pensamiento, y el ojo piensa más aun de lo que escucha*².
La visión es inteligencia.
- Bricolar artefactos (cosa) incongruentes, imposibles y difíciles de solucionar sino es mediante el arte, utilizando la paradoja y el humor; el sinsentido y el acontecimiento.
- Acontecer como existencia, como solución de conflictos, como caminar sin sentido. Simplicidad: metafísica en movimiento, en actividad.
- Escribir utilizando todo lo citado anteriormente y el loco, el arquitecto, el crítico y el perfeccionista: Pensamiento nómada, vagar en diagonal.

Para ello utilizaremos la noción de arte de coherencia interna: la buena articulación de sus elementos (sean estos los que fueren). Definimos ahora la verdad como coherencia interna: valorar en términos de relaciones, hacer sentido. Será verosímil, que no verdadero, siempre que sus elementos formen un todo coherente.

La coherencia se establece entre los elementos que confirman el todo.

(Esto implicaría definir las teorías científicas como elaboraciones artísticas).

Anular la noción platónica como evaluación negativa o tolerante de los factores tradicionalmente adscritos al ámbito artístico: imaginación creadora y fantasía.

No aplicaremos lo bello (1747 Betteux) en el sentido platónico (verdad, bondad, el bien) sino como lo que no es sino lo que deviene y acontece (gerundio): pliegues, bifurcaciones, encrucijadas, tizne, proceso, trayectoria.

Los acontecimientos gozan de una irrealidad que se comunica al saber y a las personas a través del lenguaje y del arte.

Entendemos, desde las premisas de Deleuze, que vivir en el arte es una trayectoria³, puro devenir: pasado y futuro a la vez, en un *continuum*.

Entender el hacer como un pensar: haciendo pienso.

⁴⁶ Deleuze, Giles y Guattari, Felix, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona 1993 (p 197)

⁴⁷ Bourdieu desde su concepto sociológico de Campo del arte también habla de trayectoria como lo que define la obra o al mismo sujeto artista.



Katrina Biurrun. Sitges1969.

Hay momentos en la vida de cualquiera en los que de repente todo parece un disparate.

Ahora parece ser uno de esos momentos.

No sabemos muy bien porqué o bien lo sabemos muy bien, lo absurdo se apodera de nosotras, quisiéramos estar siendo como en esa instantánea donde lo de dentro del marco está siendo al unísono. Donde una es la niña o bien el cisne o bien la arena, o más bien la huella que el cubo dejó en la arena, como diría Peret.

Todo está bañado por el sol y la luz está en todo.

La orilla mediterránea es la experiencia más intensa jamás sentida y no tenemos conciencia de la infinitud o finidad del mar.

En absoluto somos conscientes de que nos están mirando, y mucho menos dejándonos a la posteridad.

La tripa al aire nos da la libertad y agarrada al cisne que luego engulló el mar, nos sentimos seguras e inmensas. O ni siquiera eso. No sentimos nada, no somos conscientes de nada, no somos nada y como la nada que tanto horrorizaba a Sartre simplemente acontecemos en nuestra rotundidad de estar siendo.

Intentamos seguir siendo así y nunca nos acordamos de acordarnos, no nos acordamos de que para comunicar hay que acordarse de manera narrativa de lo que ves, lees, oyes, sientes... para luego poder explicarlo en voz alta y clara.

No sabemos disfrutar de la fruta si al unísono tenemos que hacernos una historia mental que poder contar. Preferimos parecer ignorantes sin datos que exponer.

Simplemente queremos estar siendo huevas de esturión beluga rodeadas de más huevas de esturión beluga. Ser siempre caviar, como diría Dalí.

Intentamos pasar por el aro pero le da tanto la luz que siempre vamos por el borde etéreo de su difracción.

Somos Anomal, perra sin órganos.

Intentamos enseñaros nuestras tripas, pero no tenemos. No hay dentro y fuera y cuando intentamos que haya fuera todo se vuelve pesado e irremediable.

Si pensamos en el juego perdemos comba.

Lo demás... no importa.

No hay que tener prejuicios.

Es un poco absurdo.

El hilo de la narración no es lineal y la memoria es visual.

COSA I: ANOMAL
anomal, perra sin órganos



Localización de Anomal depiezada, de Vegetal y de los fragmentos de cerámicas pasadas.
Camí de Vera - València - 2012.

De cómo Katrina, tras la primera clase de la Asignatura de Claves del Discurso Artístico Contemporáneo (con Pepe Romero) entiende la cartografía emocional de su casa al colegio como la huella de un tránsito o el fragmento o el paréntesis; y al siguiente día halla a su paso, al ir a educarse, una perrita de cerámica despiezada y abandonada; y lo que en Alemania denominan la planta del dinero completamente denostada y encharcada en el borde de una acequia inútil. Y cómo, desde ese día, no deja de encontrar, en su devenir y para su deleite, fragmentos de cerámicas pasadas que como ellas (las tres) están siendo en la linde o el borde. Fragmentos precarios de otras realidades.

A la perrita, Katrina la recompuso con los fragmentos de cerámica y la volvió perra llamándola Anomal (en honor a Deleuze y Guattari y sus *Mil Mesetas* y a Castaneda y sus *Relatos de Poder*), y uno de los esquejes de planta que cosechó se lo plantó a la perra a modo de peineta (por aquello de la función del humor o el humor de la función o de si el arte tiene o no tiene lo que tiene que tener).

Decir aquí que Anomal y su vegetal cada día están más seguras de sí y van creciendo y creciendo, no sabiendo, desde donde se suscribe, dónde va a ir esto a parar (parece ser que ya van en platillo volante rollo *Liquid Sky*).

De cómo Anomal y su vegetal estuvieron posando sin ganas tras miccionar; en su platillo volante; hartas de ser nómadas; a la búsqueda de columna jónica para proseguir su precario mosaico.



Anomal y su Vegetal

Y de cómo Anomal, tras encontrarse con Francesc Vera, se hizo una sesión fotográfica de estudio, para quedar mucho más mona, dejando a Vegetal en casa por sentarle mal los focos; y de cómo así, se convirtió en Anomal, perra sin órganos.



Anomal, perra sin órganos. Cerámica. València 2012.



Anomal, perra sin órganos. Cerámica sobre plato de PVC. València 2012.



Anomal, perra sin órganos. Cerámica. València 2012.

anomal in drag

De cómo Anomal, perra sin órganos, en esa sesión fotográfica se disfrazó y consiguió ser Anomal in Drag (como Dalí, Duchamp o Warhol por citar algunos de tantos).

De cómo Anomal, perra sin órganos y Anomal in Drag; pues ahora tiene doble personalidad o alter ego (que es mucho más cool) no sabiendo cuál es la personalidad femenina y cuál la masculina (si es que eso existe exactamente); están encantadas de ser trans-queer.

De cómo Anomal, perra sin órganos y Anomal in Drag lo pasan bomba y disfrutan al máximo al tener alter ego y darse cuenta de que pueden hacer lo que les viene en gana, hasta volar y cambiar de tamaño a conveniencia.



Anomal in Drag. Cerámica y cabeza volteada de conejo de peluche. València 2012.



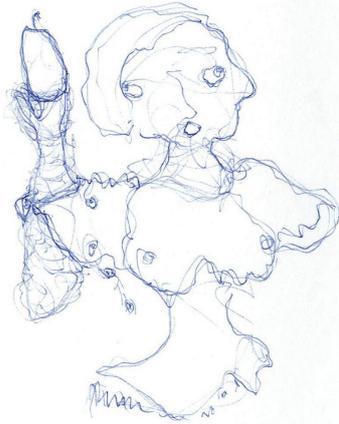
Anomal in Drag. Cerámica y cabeza volteada de conejo de peluche, sobre plato de PVC.
València 2012.



Anomal in Drag. Cerámica y cabeza volteada de conejo de peluche, sobre plato de PVC.
València 2012.

COSA II:
LAS BRAGAS INCRUSTADAS DE BARBIE

serie video/fotográfica
el caballo de barbie



Desprendimiento de himen.
Dibujo a bolígrafo. Colección particular.
Pontevedra 2012.



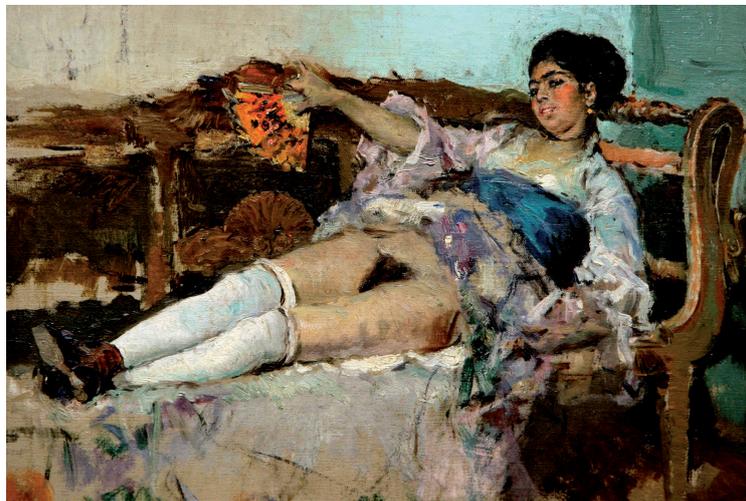
Esfinge.
Composición con muñeco de peluche y restos
de cabeza de muñeca.
UPV-EHU Leioa 2011.



Aizpea Lasa en "la pecera".
Fotografía colección particular.
UPV-EHU Leioa 2011.



Yaa-Hoo Town. Paul McCarthy. 1996.
Espacio construido. Varias proyecciones. Berlín.



Carmen Bastián. Marià Fortuny i Marsal. Granada 1870.
Oil on canvas 0,45 m x 0,62 m. MNAC Barcelona.



La señorita del castillo en su lecho de muerte. (Recorte). Marià Fortuny i Marsal. 1872.
Oil on canvas 0,575 m x 0,705 m.
MNAC Barcelona.



Pocahontas' underwear.
Jimmie Durham. 1985.

La Serie El Caballo de Barbie surge de una urgencia: ver las bragas incrustadas de Barbie.

La historia:

Una amiga de Barcelona de nueve años, Eilika, decide darme, en diciembre de dos mil doce, tras su uso y disfrute, a Barbie y su Caballo, pues recuerda que cuando a ella se los regalaron unos años antes a Katrina le fascinó el caballo.

Katrina llegó a su casa, tras su viaje y lo primero que hizo fue desnudarse y desnudar a Barbie, y cual fue su sorpresa y su apuro, al ver que Barbie lleva sus braguitas incrustadas al cuerpo y que no se le pueden quitar. Barbie no tiene vulva, ni vagina, ni ano, ni se lo puedes hacer, ni pintar. Mi Barbie tiene bragas en vez de vulva.

¿En qué lugar inhóspito de la tierra se inventaron algo así?

La Serie se llama el *Caballo de Barbie* y consta de una fotografía individual, *BarbiKa Galopando* (Barbie y Katrina fusionadas en un juego delicioso) , las series fotográficas *I, II, III* , así como los videos *La Inocencia de ser Pansexual* y *El Caballo de Barbie* (se adjuntan en DVD y se pueden visualizar en Vimeo llegando a ellos poniendo en Google: Katrina Biurrun Vimeo).

Por otro lado y como se aprecia perfectamente en *BarbiKa Galopando* las bragas son color carne e imitan a las braguitas caladas, teniendo un relieve ideal para producir sonidos al rasparla con la uñita del dedo índice, como muestra muy claramente Yasmina la Siciliana en su entrevista para PAM! Que se puede encontrar en Vimeo poniendo en Google: PAM! 2013 Yasmina la Siciliana, y que, según Juan Sánchez, fiel seguidor de Yasmina, es la mejor pieza de la exposición PAM!



Yasmina la Siciliana. Dibujo a bolígrafo y lápiz de color y Construcción a base de varios despieces de muñecas.

De la Serie: *Las amigas de Meri*. Meri = Chelo Matesanz.

Pontevedra 2010.

(Yasmina después y antes de encarnarse en persona humana)



Barbika galopando. Fotografía sobre papel de algodón. La Patacona. València, enero 2013.

En este caso parece que los antecedentes hablan por sí mismos. Sólo decir que Aizpea Lasa se pasó toda nuestra Licenciatura en Euskal Herria intentando que no me desnudara (como soy nudista, casi de nacimiento, estar desnuda me parece lo más normal del mundo), y, lo consiguió. Tuve que encontrarme a Pepe Romero para, junto a Manuel C. Horn (también de Barcelona), poder desnudarnos en escena y a nuestro antojo.



Serie I: El Caballo de Barbie.
Fotografías sobre papel de algodón.
La Patacona. València, enero 2013.

En cuanto a los referentes, la pieza de McCarthy es aterradora y completamente explicativa de la hipocresía estadounidense en cuanto a la pornografía, violaciones y mojígatería; y no hablemos ya de esa extraña idea tan extendida de que las mujeres (sean bio mujeres o no) que se dedican a la prostitución lo hacen porque quieren. Por favor seamos serios. Brea explica nuestra situación con una frase espeluznante e inmejorable en el cuarto párrafo de la primera página de su ensayo *El único juego*:
“Un régimen de proscripción ladina que opera por la producción de una falsaria obscenificación total -o, más allá, de una exhaustiva pornificación total (y de todo)”



Serie II: El Caballo de Barbie.
Fotografías sobre papel de algodón.
La Patacona. València, enero 2013.

Esta Pieza, *Yaa-Hoo Town*, está en la colección de Friedrich-Christian Flick en Berlín. Es una construcción de madera de pino, con planta en forma de cruz y elevada del suelo, en la que entras mediante unas puertas de Saloon y algún escalón. Una vez dentro el suelo está ligeramente inclinado hacia un costado. En el interior un par de proyecciones con

escenas del Oeste representadas por muñecos. Escenas soeces, machistas, obscenas y, como en todas las piezas de McCarthy, tremendamente turbadoras y aterradoras; consiguiendo, como siempre, darte un puñetazo directamente en la boca del estómago, consiguiendo que los espectadores en general, salgan al momento del Saloon, despavoridos.

Por otro lado las braguitas de Pocahontas de Durham hablan por si mismas. Así como la falta de bragas de Bastián pintada por Fortuny, orgullosa de su sexo; y ya, el chiste macabro, por mi parte, de la señorita del castillo, en su lecho de muerte, también del espléndido Fortuny. Cuadro maravilloso que he contemplado durante horas, y que siguiendo con el humor macabro y tras leer el texto de Forriols *El último cuadro. Una introducción a los fines y finales de la pintura*, no puedo dejar de citar la cita de Castro Flórez con la que Forriols finaliza su texto: “*cuesta mucho enterrar a la pintura*”.



Serie III: El Caballo de Barbie.
Fotografías sobre papel de algodón.
La Patacona. València, enero 2013.

COSA III: LIEBRE
de cómo los conejos se convierten en liebres



Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta. Joseph Beuys. 1965.
Fotografía de performance.



La joven liebre. A Dürer. 1502. Acuarela.



Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta. Joseph Beuys. 1965.
Fotografía de performance.



El lamento de la Emperatriz.
Pina Bausch. 1990.
Película. Fragmento.



The art of falling apart. Itziar Okariz. 1996.
Fragmento de video/performance.
Extraído de *Metrópolis*. TV 2. 2010.



Mujer-Liebre.
Joseph Beuys. 1960.
Dibujo.



Serie II: De conejos y liebres.
Fotografía sobre papel de algodón.
UPV València 2012.



Serie III: De conejos y liebres. Mundo aparte.
Fotografía sobre papel de algodón.
UPV València 2012.



Serie III: De conejos y liebres. Mundo aparte.
Fotografía sobre papel de algodón.
UPV València 2012.



Realismo operativo II. Merienda en la hierva.
 Oil on canvas
 Fragmento duplicado.
 Juego conceptual.
 València 2013.



*Liebre muerta, sobre higo volador,
 hablando con dibujo.*
 Oil on canvas 0,30 m x 0,20 m
 Leioa 2011.

Antecedentes



El jardín de las delicias. El Bosco. 1480-1490. Detalle. Museo del Prado. Madrid.



White Rabbit, 1966. Jefferson Airplane Portada del Single.

Digo juegos con la gravedad con la que lo dicen las niñas. Toda poesía que merezca ese nombre es un juego y sólo una tradición romántica ya inoperante persistirá en atribuir a una inspiración mal definible y a un privilegio mesiánico del poeta productos en los que las técnicas y las fatalidades de la mentalidad mágica y lúdica se aplican naturalmente (como lo hace la niña cuando juega).

Julio Cortázar
 Último round, tomo I
 Siglo XXI México, 1969, p 47



March Hare, 1865. John Tenniel



1 + 1 = 0

Oil on canvas 0,46 m x 0,38 m

Imagen doble.

Juego conceptual.

València 2013.

Antecedentes



Lost Highway (1997)
Director: David Lynch
Fragmento.



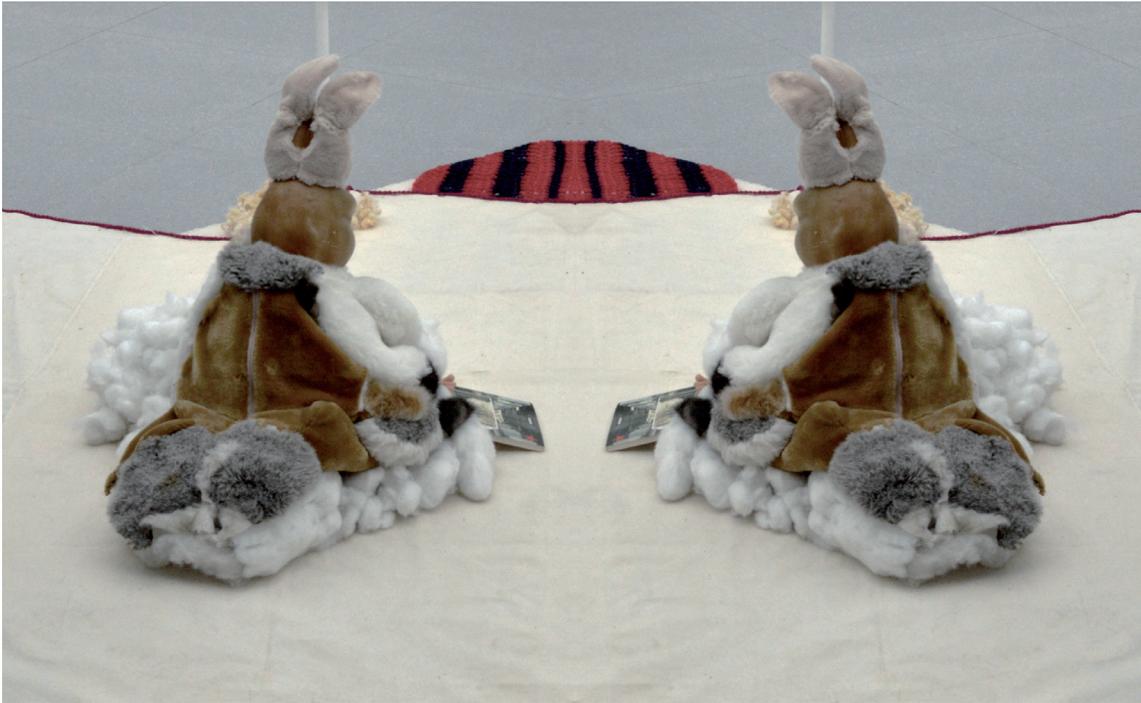
Eraserhead (1977)
Director: David Lynch
Fragmento.



Inland Empire (2006)
Director: David Lynch
Fragmento.



Rabbits (2002)
Director: David Lynch
Fragmento.



Liebre doble mirando la Mantita del Barça.
 Parte lateral trasera.
 UPV València 2013.

Vayamos por partes. Este apartado presenta piezas diferentes, pero desde donde se suscribe se entiende todo como un todo informe y caótico. A veces se ordena otras se desordena.

Liebre tiene un punto dramático, de coneja de cerámica perseguida por sus propios miedos al borde de una carretera perdida; que de repente se convierte en un punto de alarmante locura vista desde sí misma, mientras parpadea perpleja al ver a su imaginación de liebre completamente desbordada al son de una música rara; que, cuando consigue darle la vuelta a la chistera o agujero negro de su propio cerebro de roedor ensimismado, se convierte en el más delicioso, contagioso y sencillo sinsentido humor feliz que una dulce coneja pudiera sentir, mientras mordisquea una brizna de hierba fresca, un día de marzo completamente soleado, en la campiña inglesa, al saberse liebre de orejas largas.



Liebre, ambos perfiles .
Conejo de cerámica disfrazado de Liebre mediante
pieles de animales de peluche y colas de conejo.
UPV València 2013.

DAVID LYNCH

¿Qué les podríamos decir?

Una oreja sin dueño entre unos hierbajos nos despertó de entre los muertos. Nos dejó fascinadas, ¡qué gente tan rara...! Las reproducciones actuales de la película ya no contienen la escena donde Dennis Hopper, cantando con el respirador de oxígeno, *Blue Velvet*, hizo que se nos nublara la vista y casi con desmayo, por esa mezcla de peligrosísimo abyecto infantiloides en su momento de gloria. Brutal.

Nos gusta todo, desde los primeros cortos. Casi nadie entiende nada, pero en realidad son ideas muy sencillas que suceden en un breve espacio de tiempo real y lineal, pero que si no das con la clave se complejizan convirtiéndose en enigmas indescifrables. Es fantástico. Dando miedo o produciendo terror/pavor con esos personajes tan sencillos: con un ligero maquillaje blanco y una sonrisita de otro mundo... esos ancianitos que van en el taxi con la protagonista de *Mulholland Drive*... es algo tan sencillo y tan terrorífico. Nos encanta.

Como esos espacios en los que de repente estás y no sabes por dónde llegaste... normalmente rojizos pasillos con cortinajes de los que puede salir cualquier cosa... Lo malo es que son siempre personas y no cosas... Toda esa amalgama de personajes raros, enanos saltimbanquis vestidos de cowboys enrollados en moqueta roja, ¿qué sabemos nosotros? Estrambóticos espacios desdoblados que no reconoces si salieron de tu sueño, del de él o del/la protagonista.

Es completamente fascinante como utiliza los diferentes módulos de tiempo. Ya sea tiempo real ordinario, sueño, alucinación, magia; sin avisar en absoluto a espectador, salvo con algunos guiños casi imperceptibles que te dan la clave completa de la película. Al ver *Mulholland Drive* hay que fijarse en los dientes de la protagonista y de los demás actores. No decimos más, así es más divertido. Hay que arriesgarse y jugar. Y a ser posible ver la película en un cine, que es donde se aprecian todos esos detalles casi insignificantes pero llaves clave para comprender, siquiera un poco, en qué ámbito de la realidad estás. Pues a Lynch tanto le da estar en un sueño que en Cracovia en pleno invierno hace siglo y medio.

Esos personajes en teatrillo televisivo con esas cabezas de liebre en *Rabbits*. Inconcebibles, tan anodinos, cada uno en su rincón, haciendo siempre lo mismo, con su público forofo, de fondo, riéndose de nada. Es tan audaz y tan ácido, y al mismo tiempo, esas cabezas de liebre, ese piso, ese color verdoso, tienen un tono tan años cincuenta que viéndola planchar a veces dan ganas de llorar.

Miguel Ángel Hernández en las jornadas de ArtDating dijo sobre nuestra pieza: *Juego de adultos* (pp 111 a 121 de este trabajo) que le recordaba a Lynch, concretamente a *Carretera Perdida*. Y que era una pieza bastante siniestra.

No se lo explicamos, pero, hace casi treinta años, sin saber y sin querer *vimos* a nuestro padre muerto, en la cama. Fulminado. Lo bello se había convertido en lo siniestro. Traspasamos, sin querer y sin saber, la barrera de lo terrible que ya no se puede soportar. Se nos reveló aquello que debe permanecer oculto.



Detalles Liebre.
UPV València 2013.

Y eso, no tiene marcha atrás, es *das Unheimliche* en estado puro.

Hace mucho tiempo que ya no trabajamos sobre aquella sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas; pero nuestras piezas pivotan sobre un sentido/sinsentido del humor que intenta desvelar o señalar lo real por la otra orilla de lo siniestro; y bien sabemos todas, como intenta siempre mostrarnos Lynch, que no hay orilla, que nada es lineal y lo que lo es, *Mulholland Drive* por ejemplo, no lo parece en absoluto. Y lo que lo es y lo parece *The Straight Story* es un camino sorprendente hacia la misma muerte que en realidad cierra un círculo o brecha con un tiempo y espacio pasado.

En *INLAND EMPAIRE*, Lynch, da un salto al vacío tan alucinante como sacrificial. El argumento de la película se va moviendo como el jazz de John Zorn y sus diferentes composiciones grupales, Masada, Naked City, etc.

A base de estridencias alarmantes que de repente forman un bucle o burbuja que tanto puede ir hacia delante como hacia atrás, y que, si consigues seguir, regresando con los músicos al punto de partida, en ese preciso momento se abre una puerta en tu cerebro, o en la misma onda sonora por cuya apertura puedes y debes pasar para ir al siguiente nivel. Si es que quieres seguir jugando y lo soportas. Esta película habla, entre otras cosas, del concepto de ser mujer vista como trofeo de caza que no se puede defender o acaba muerta, de lo que supone ser el trofeo de otro y de un hechizo maligno que hay que erradicar. Hay montones de mujeres cautivas en diferentes espacios y en diferentes tiempos que de repente se van encontrando y buscando, no sabiendo cómo. Es una película muy rara, de contenido muy fuerte, que habla de los vínculos de las mujeres entre ellas en diferentes espacio tiempos, teniendo claramente relación entre sí, por lo que parece, un maleficio de hombres asquerosos. Como la película *Antichrist*, de von Trier, te está mostrando el poder del patriarcado. Te está mostrando que en definitiva los hombres pueden matarte porque eres suya y estás aquí para tener a sus hijos, o sino, estás loca o eres bruja. Son películas aterradoras. Hablan de mujeres muy bellas unidas a hombres muy poderosos.

Y este texto, está tomando un cariz totalmente macabro. Lo importante es que Lynch nos muestra que todas esas mujeres juntas pueden (o podemos) hacer que los hombres malos y asquerobabosos de *falo* enorme, dejen de tener importancia por mucho poder que tengan. Y que el poder depende de cada una y al mismo tiempo de todas. Que hemos de dejar de pertenecer al otro por los siglos de los siglos. Y romper el maleficio de una vez por todas, por lo menos en el terreno conceptual de lo que entendemos por Europa.

Y delante de toda esta diatriba esto:

Liebre: de cómo los conejos se convierten en liebres.

Ahora y yendo hacia el pasado, también envuelto en fieltro, en esta ocasión gris, hemos de hablar de Beuys, de la liebre, del movimiento nómada y de Eros.

No tenemos mucho que decir, sólo unas pequeñas anotaciones que aporten un poco más de luz a nuestro trabajo, sacándonos del concepto de lo siniestro mediante Beuys, apoyándonos en el libro sobre Beuys de Mónica Ortuzar (artista, escritora y doctora titular de la Facultad de Pontevedra) y en la tesis doctoral, sobre el mismo artista, de la Doctora Blanca Gutiérrez Galindo (UNAM).

Para Beuys la liebre simboliza el movimiento, el nacimiento y la encarnación y representa al individuo, a lo femenino, a la creatividad, relacionándola siempre con los conceptos de vida y muerte. Generalmente la sangre seca que utiliza en sus obras proviene de la liebre.

Se trata del principio de un movimiento nómada que reúne vida y muerte en procesos de comprensión que transforman el pensamiento¹.

Para Beuys la liebre al ser capaz de enterrarse en la tierra que es la materia primera, agudiza y transforma su pensamiento, creando leyes que convierten dicho pensamiento en revolucionario.

Por otro lado para Beuys cualquier cosa es susceptible de convertirse en material con que hacer escultura y no busca producir objetos sino acciones. Ambicionando la condición del nómada. Siendo lo nómada la existencia en un lugar que es camino hacia todos los lugares, el goce del movimiento y la proyección hacia el volumen completo del espacio.

Lo que también supone tener un campo de actividad mucho más amplio de lo que comúnmente entendemos por Eros. Para Beuys Eros no se encuentra reducido a una comprensión burguesa de un biologismo entre las personas, para Beuys el amor es el gran secreto.

¹48 Ortuzar, Mónica, *Beuysiana*, Universidad de Vigo, Servicio de Publicaciones, ed. Vigo 2011 (p 69)

COSA IV: EL ESPACIO
la alfombra voladora

* IMAGINACIÓN RADICAL (Castoriadis)

Surgimiento puro en virtud del cual, en lo cual y por lo cual la subjetividad ineliminable es.

* ACCIÓN DE LA FANTASÍA (Castoriadis)

Arborescencia de la imaginación radical del sujeto singular.
Nada habría para nosotros sin esta potencia.



Manta del Barça entre tela de lienzo.

Loneta de algodón, acrílico y mantita varios colores tejida a mano a punto alto de ganchillo + reborde de punto de cadeneta granate a ganchillo, unida a la cola caliente.
UPV València 2013.



Manta del Barça entre tela de lienzo. Loneta de algodón, acrílico y mantita varios colores tejida a mano a punto alto de ganchillo + reborde de punto de cadeneta granate a ganchillo, unida a la cola caliente. UPV València 2013.



Manta del Barça entre tela de lienzo. Loneta de algodón, acrílico y mantita varios colores tejida a mano a punto alto de ganchillo + reborde de punto de cadeneta granate a ganchillo, unida a la cola caliente. UPV València 2013.

**CAPITULO 3:
EXPONER/DISPONER**

COSA V: EL ESPACIO CONCEPTUAL
añorando euskal herria

* LA COSA FRENTE AL OBJETO (Maillard)

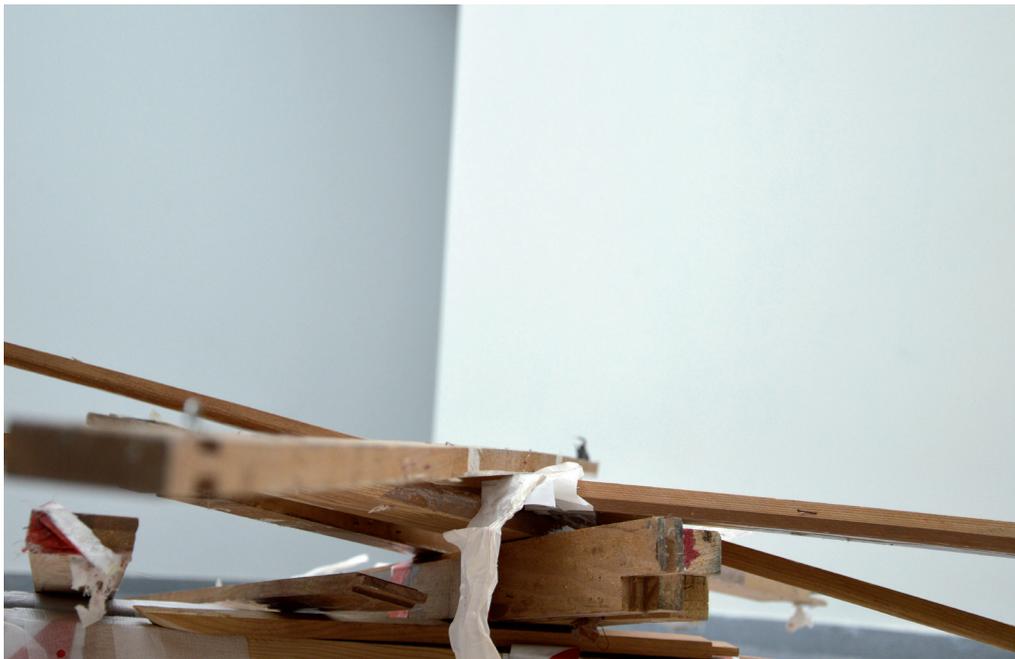
Yo hubiera deseado que (las cosas) existieran con menos fuerza, de una manera más seca, más abstracta, con más moderación. La Nausea – Sartre

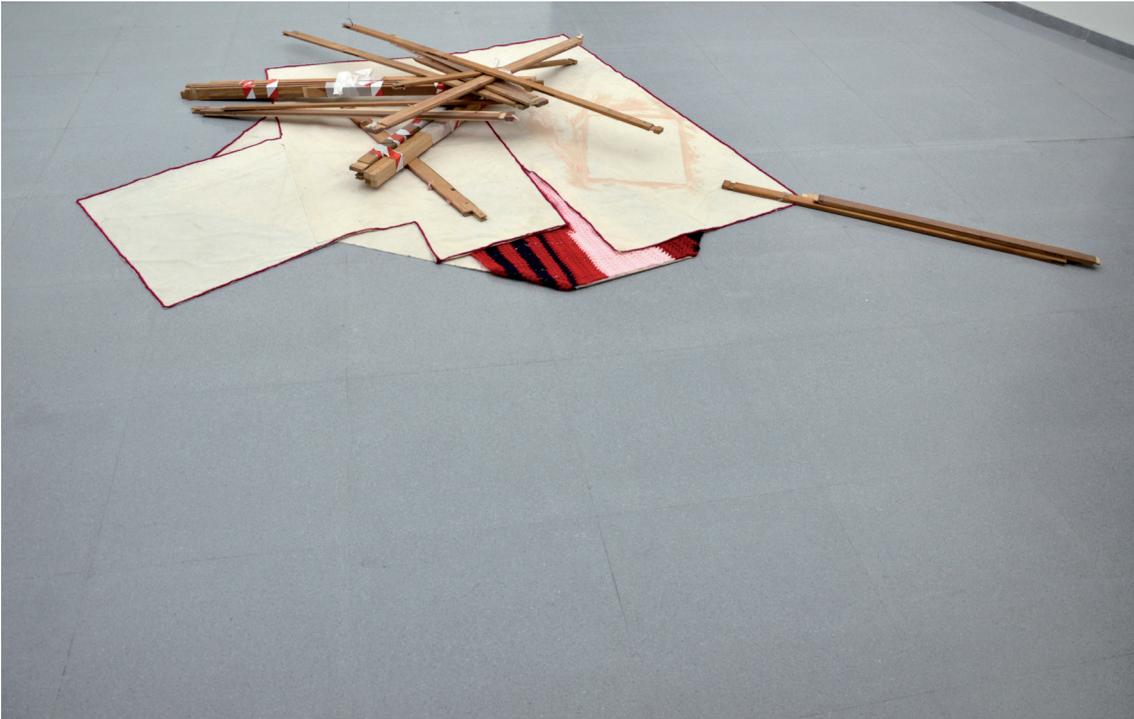
En la singularidad de su ser-siendo (gerundio), cualquier cosa es infinita.

He aquí la diferencia entre el hombre teórico que se horroriza ante la vibración de la cosa que, por resonancia, remite a la pulsión del universo y el poeta que adivina una amplitud inabarcable.

Las cosas son demasiado intensas, tendemos a disminuirlas, a convertirlas en objetos (un objeto, por definición, es siempre para un sujeto). Confinar a las cosas en los límites de su ser-objeto mantiene a salvo la individualidad de quienes resisten a disolverse como ellas, con ellas, de quienes no se quieren sentir viviendo, como ellas, en gerundio.

Las cosas no tienen límites, los objetos sí, y sin límites las cosas son intensas. Sin concepto un objeto es una cosa. Y las cosas son particulares. Un individuo, sin concepto, es infinito.

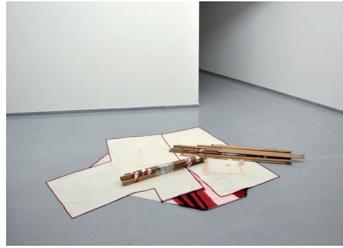




Añorando Euskal Herria.

Loneta de algodón, acrílico, mantita varios colores tejida a mano a punto alto de ganchillo + reborde de punto de cadeneta granate a ganchillo, unida a la cola caliente, bajo bastidores usados en cuadros pasados.

UPV València 2013.



Añorando Euskal Herria.

Loneta de algodón, acrílico, mantita varios colores tejida a mano a punto alto de ganchillo + reborde de punto de cadeneta granate a ganchillo, unida a la cola caliente, bajo bastidores usados en cuadros pasados.

Varias situaciones en espacio ideal/onírico. Juego conceptual.

UPV València 2013.



Añorando Euskal Herria. Loneta de algodón, acrílico, mantita varios colores tejida a punto alto de ganchillo + reborde de punto de cadeneta granate a ganchillo, unida a la cola caliente, bajo bastidores usados en cuadros pasados.

Varias situaciones en espacio ideal/onírico. Juego conceptual.
UPV València 2013.

COSA VI:
JUEGO DE ADULTOS

Algo chirría.
 Emite un sonido sordo,
 seco,
 como manada de gaviotas hambrientas
 picoteando palomas moribundas.
 El humor hace que no duela y
 que el sonido parezca dulce.
 El rojo intenta ser rosa
 pero siempre es rojo.
 Sangre dulce de olor escarchado.
 Imágenes extrañas de un mundo raro.
 En algún momento
 el silencio y el amor
 harán que el chirrido amanse y se convierta en luz.
 Como los columpios cuando vas muy fuerte y muy alto un día completamente soleado.
 Sonido estridente y feliz.
 La felicidad de la infancia.
 Mucha luz.
 Mucho sol.
 El columpio va muy fuerte.
 Es de los de antes: alto, cadenas largas.
 Yo voy de pie,
 doblando las rodillas,
 todo lo más fuerte.
 Cuerpo arqueado al máximo.
 Panza hacia el cielo.
 No veo el sol porque la risa cierra mis ojos.
 La luz, a borbotones, entra por mi boca.

 Y el amor y la muerte soy yo.
 Ni más ni menos.
 Ni dentro ni fuera.
 Lo dicotómico se estrella en el vacío infinito de una misma.
 No hay dolor, sólo luz en lo oscuro.
 El sonido es luz.
 Brillante.
 Estridente.
 Yendo.
 Yendo hacia allí directamente, sin miedo, rozándose en su propio son.
 Siempre ampliando más el límite.
 Demostrando que no hay límite (sólo miedo).
 Saltando a la comba, por el borde...
 Ahora a un pie... Silbando... Gozando...
 Como si nada de todo ésto hubiera ocurrido...

 Unida a mi muerte con todo mi amor.
My favorite things.

My favorite things.

Poema inspirado por la audición del directo del festival New Port de 2/07/1966 de My favorite things interpretado por y de John Coltrane (1923-1967 EEUU).
 Pontevedra 2010.

Antecedentes



Juego de adultos.

Alfombra voladora acotando el espacio ideal/onírico+Lluvia en la sillita de pensar+Liebre+Biurrun comiéndose el conejo de Marc+Anomal más sería que nunca+Granada: inicio de madurez+algo de relleno de varios muñecos de peluche, peana y varilla con base cuadrada.

Misma situación en espacio ideal/onírico. Juego conceptual. Detalles.

UPV València 2013.



Juego de adultos.

Alfombra voladora acotando el espacio ideal/onírico+Lluvia en la sillita de pensar+Liebre+Biurrun comiéndose el conejo de Marc+Anomal más sería que nunca+Granada: inicio de madurez+algo de relleno de varios muñecos de peluche, peana y varilla con base cuadrada.

Misma situación en espacio ideal/onírico. Juego conceptual. Pieza completa.

UPV València 2013.

Juego de adultos.

Alfombra voladora acotando el espacio ideal/onírico+Lluvia en la sillita de pensar+Liebre+Biurrun comiéndose el conejo de Marc+Anomal más sería que nunca+Granada: inicio de madurez+algo de relleno de varios muñecos de peluche, peana y varilla con base cuadrada.

Misma situación en espacio ideal/onírico. Juego conceptual. Detalles.

UPV València 2013.





Juego de adultos.

Alfombra voladora acotando el espacio ideal/onírico.

Biurrun comiéndose el conejo de Marc montada en varilla con base cuadrada.

Misma situación en espacio ideal/onírico. Juego conceptual. Detalles.

UPV València 2013.



Juego de adultos.

Alfombra voladora acotando el espacio ideal/onírico.

Anomal más seria que nunca en peana.

Misma situación en espacio ideal/onírico. Juego conceptual. Detalles.

UPV València 2013.



Juego de adultos.

Alfombra voladora acotando el espacio ideal/onírico.

Liebre con algo de relleno de muñeco de peluche.

Misma situación en espacio ideal/onírico. Juego conceptual. Detalles.

UPV València 2013.



Juego de adultos.

Alfombra voladora acotando el espacio ideal/onírico.

Lluvia en la sillita de pensar.

Misma situación en espacio ideal/onírico. Juego conceptual. Detalles.
UPV València 2013.



Juego de adultos.

Alfombra voladora acotando el espacio ideal/onírico.

Granada: inicio de madurez (óleo sobre lienzo usado y vuelto del revés). Detalles.

Misma situación en espacio ideal/onírico. Juego conceptual. Detalles.

UPV València 2013.



Juego de adultos.

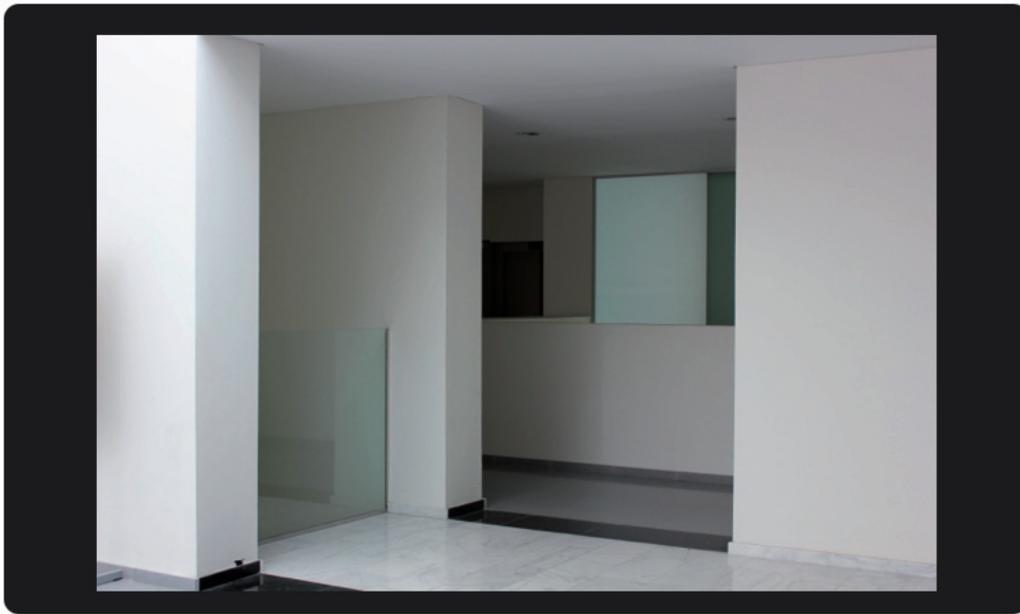
Alfombra voladora acotando el espacio ideal/onírico.

Granada: inicio de madurez (óleo sobre lienzo usado y vuelto del revés)

Misma situación en espacio ideal/onírico. Juego conceptual. Detalles.

UPV València 2013.

COSA VII: DISPOSITIVOS
en casa de anomal, perra sin órganos



Espacio ideal/onírico/vacío escogido para la realización del site specific:
En casa de Anomal, perra sin órganos
 dentro del marco de la exposición PAM! 2013.
 UPV València 2013.

Intentando posibilitar una vuelta de tuerca sobre qué es el arte, además de para qué sirve y cuál es su sentido,

En casa de Anomal, perra sin órganos tiene la particularidad de ser una creación ambigua, entre instalación o cosas instaladas; cuadro desmontable; site specific; o/y un accionismo en la apropiación del espacio de la propia institución del arte y del comportamiento que eso conlleva para los habitantes de dicha institución.

En este caso la primera planta del edificio principal de la Facultat de Belles Arts Sant Carles en la UPV de València, en su zona más tranquila y sombría, siendo, por lo visto, el camino más corto o el más fácil (en absoluto el camino mejor) para el paso por dicha primera planta. Aunque, y por eso mismo, zona muy transitada, que demostró por sí misma, y muy claramente, la rigidez de las personas en su esquema diario de funcionamiento literal y lineal.

Por norma general en este tipo de trabajo se produce una cierta confusión de relación entre el espectador y la cosa o cosas dispuestas por la accionante. Sin embargo se intentaron propiciar guiños de uso, auspiciando la posibilidad de su utilización y posibilitando ocasionalmente la intervención o consiguiendo alcanzar una reflexión, cierta sensibilización, intercambio o cierta satisfacción de necesidades. Como ocurrió con Amparo, Mariló, Jacoba... que son las personas trabajadoras de esa plata, no artistas, que disfrutaron de la pieza, opinando que era la más divertida de la exposición PAM!



Espacio ideal/onírico/lleño: Contexto anarco/onírico.
En casa de Anomal, perra sin órganos
 Vista frontal.
 UPV València 2013.

Y reflexionando sobre lo que en un principio parecían demasiadas cosas, pero que mirado en profundidad y con detenimiento, día a día, esas cosas se convertían en una pieza muy evocadora.

El planteamiento tendría que ver con atentar contra el estatuto elitista del arte, permitiendo el acercamiento de las personas más diversas. Abandonar la tradicional seriedad del arte para ser menos trascendente y más próxima. E introducir el divertimento y el juego, hasta convertir la obra en un vehículo para el espectador.

Se está a favor del microproceso y el disfrute inmediato, generador de relaciones y en contra la autosatisfacción y la complacencia de la artista.

Se trataría de colaborar con la participación y generar la transitividad.

La idea de tránsito efímero y cambiante, de la que habla Bourriaud.

Momentos de sociabilidad y de objetos productores de la misma. Se trata de un arte contextual y situacional, y de la restauración del aura funcional en la recepción.

Parecería ser que todas estas cuestiones se formarían en detrimento de los mecanismos de la investigación, la invención, el estilo, la voz del artista, la sensibilidad, la catarsis depuradora o la idea convencional de belleza, aunque, evidentemente, eso es solo teórico o una verdad tan antigua como el concepto de belleza como *una mujer bella*; pues realmente se investiga, se inventa, y la artista tiene una voz alta y clara, dejando la sensibilidad y la catarsis en el puro acontecer del juego, como ha explicado, en una cita anterior, espléndidamente, Cortázar (p **)

Intentaríamos tener la virtud de mejorar las condiciones de las gentes, aunque sólo momentáneamente, como un analgésico, o ir contra todo.

La idea de reparar la distancia entre el arte y la vida, acercar el arte al público, ha sido una premisa muy extendida que ha fomentado el fenómeno de lo interactivo y las estéticas de la recepción.

Es una apuesta por la existencia del otro y la creación de una obra no directamente ligada al yo del autor. Es deseo y necesidad de intervenir en la realidad, así como propiciar servicio al sentido artístico, repensando la función del arte.

La intención es hacer vivir en directo unas situaciones, necesidades, reflexiones, emociones, experiencias o sensaciones.

No se trataría ni de representar lo que se cree real, ni reflejar lo que es la vida, ni expresar la realidad de un proceso, ni de un mero presentar lo real, ni simular lo real, sino de trabajar con lo real. Lo real, en este caso, son cosas, lenguajes, códigos o situaciones que se dan realmente. Experimentar a partir de una franja de situaciones y cosas conocidas, dando sentido nuevo, dando la vuelta o creando conflictos al sistema.

Intentar mirar la realidad tal cual es, y utilizarla a fin de perseguir sus secretos. El sentido crítico entremezclado con la vida, el arte y el humor. Los límites son imprecisos, sutiles, vagos o no existen, conforman un todo.

El fin es poner las condiciones para que suceda algo:

Objetos reales que proponen la participación e intervención de la gente sin apenas modificación, y que funcionan, crean un contexto para que se produzcan textos individualizados de relación

La huída del sentido estético (que por supuesto no es real) y la irrupción de la implicación real manifiesta una vida compleja y relativizada que se desliza minuciosamente.

Hay que introducir la práctica en la vida y utilizar los mecanismos del sistema del arte.



Anomal y Anomal in Drag feliz

En casa de Anomal, perra sin órganos: Contexto anarco/onírico.

Vista de cerca desde dentro. Detalle.

UPV València 2013.

Los canales son crear ambigüedad e interferencia entre arte y vida, y las diferentes realidades existentes. Intervenir en el sistema del arte pero también intervenir en otros ámbitos creando contextos y medios para reflejar ese fenómeno de escenificar la vida, narrando la experiencia de la vida. En este caso el de las niñas y su doble corporal, buscando el intersticio o *escletja* donde todo es posible en un momento dado, buscando, parafraseando a Lyotard, la infancia fuera de la infancia.

Pivotando en el centro de la pieza, marcando la inflexión debajo de un objeto sonoro, natural y extraño: los apuntes de la asignatura Razones de la sin Razón. La crisis de la Modernidad. Como portada, la portada de la primera lectura: *¿Qué quiere decir pensar?*, Heidegger, Martin, bajo el título: él, ojo avizor, escudriñándonos desde su estudio, intentando dar a pensar o señalar/nos aquello que no se oculta detrás de demostrar sino de desvelar.

Acabaremos esta extraña explicación con una cita de Lyotard:

La lectura es filosófica solo si es autodidáctica, si es un ejercicio de turbación en relación con el texto, un ejercicio de paciencia¹.

¹ Lyotard, Jean-François, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona 1990 (p 117)



Narizotas. Elena Blasco
Madrid



Mi croclima Elena Blasco
Galería Luís Adelantado València 2012



Merengues son de cremita. Elena Blasco
Madrid.



Paul McCarthy. 1995.
Video a partir de una acción.

... "an-omalía", sustantivo griego que ha perdido su adjetivo, designa lo desigual, lo rugoso, la aspereza, el máximo de desterritorialización. (...) lo anomal es una posición o un conjunto de posiciones con relación a una multiplicidad. Los brujos utilizan, pues, el viejo adjetivo "anomal" para situar las posiciones de un individuo excepcional en la manada. Para devenir-animal, uno siempre hace alianza con el Anomal, Moby Dick o Josefina.

(...) Nosotros, los brujos, sabemos perfectamente que las contradicciones son reales, pero que las contradicciones reales no lo son en serio.

(...) El anomal, elemento preferencial de la manada, no tiene nada que ver con el individuo favorito, doméstico y psicoanalítico.

(...) El anomal no es ni individuo ni especie, sólo contiene afectos.

Deleuze y Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, (pp 249 y 2509)

Referentes



Museo ratón. 1977. Claes Oldenburg
Guggenheim Bilbao.



Museo ratón 1977. Claes Oldenburg
Guggenheim Bilbao.



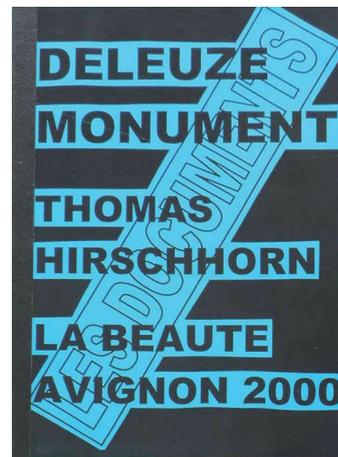
Oswald Oberhuber



Mickey Mouse. Walt Disney

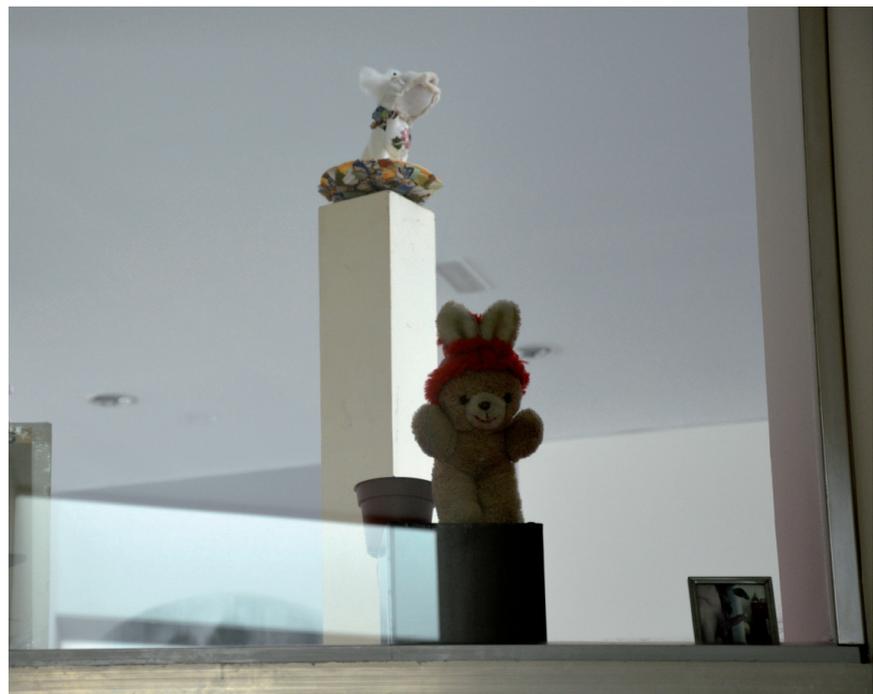


Spinoza Monument. Thomas Hirschhorn
1999 Amsterdam.





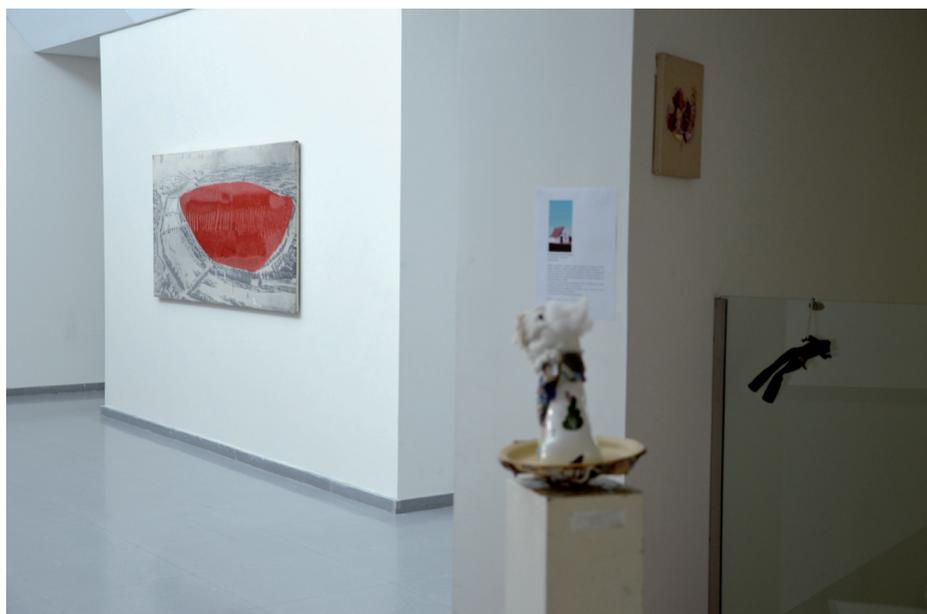
En casa de Anomal, perra sin órganos, dialogando con La otra orilla de Chema López.
Vista frontal desde la escalera.
UPV València 2013.



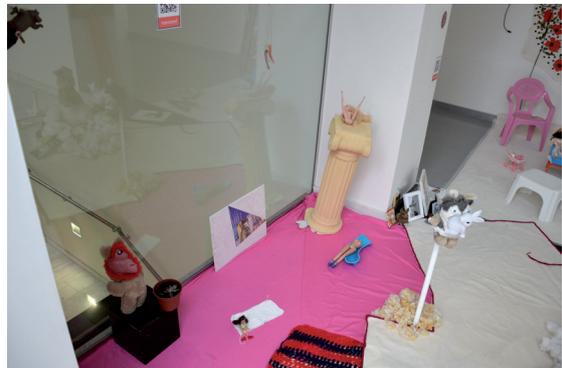
En casa de Anomal, perra sin órganos
Contexto anarco/onírico.
Vista desde la escalera. Detalles.
UPV València 2013.



En casa de Anomal, perra sin órganos, dialogando con otras piezas de PAMI!. Contexto anarco/onírico. Vistas traseras. UPV València 2013.



*En casa de Anomal, perra sin órganos, dialogando con otras piezas de PAM!.
Contexto anarco/onírico. Vistas traseras.
UPV València 2013.*



En casa de Anomal, perra sin órganos
Contexto anarco/onírico.
Vista desde dentro. Detalles.
UPV València 2013.



En casa de Anomal, perra sin órganos
Contexto anarco/onírico.
Vista desde dentro. Detalles.
UPV València 2013.





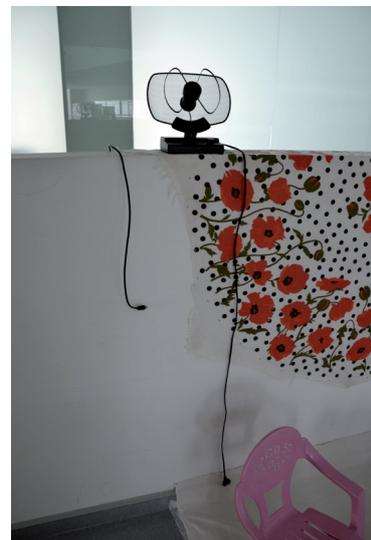
En casa de Anomal, perra sin órganos
 Vista de cerca desde dentro. Fotografiando sin mirar.
 Fragmentos. UPV València 2013.



En casa de Anomal, perra sin órganos
 Vista de cerca desde dentro. Fotografiando sin mirar.
 Fragmentos. UPV València 2013.



En casa de Anomal, perra sin órganos
 Vista de cerca desde dentro. Fotografiando sin mirar.
 Fragmentos. UPV València 2013.



*En casa de Anomal, perra sin órganos
Vista de cerca desde dentro. Fotografiando sin mirar.
Fragmentos. UPV València 2013.*

COSA VIII: DISPOSITIVOS
el cuadro desmontable



Mike Kelley



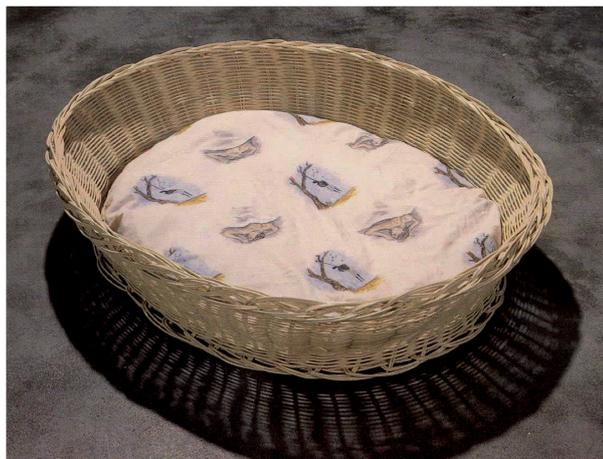
La guardia nocturna 2004 Francis Alys
National Portrait Gallery. London.



Craft Morphology Flow Chart 1989
Mike Kelley



Stral Star 1984
Mike Kelley



Cat Litter, 1986. Robert Gober.

Referentes



El cuadro desmontable

En casa de Anomal, perra sin órganos, desmontado, guardado y montado en carrito para su posterior almacenaje en el Taller de Plásticos.

Vista frontal de lejos desde fuera. Fotografiando sin mirar (GOPRO).

Mismo espacio ideal/onírico/vacío.

UPV València 2013.



*El cuadro desmontable. Fotografía sobre papel de algodón.
En casa de Anomal, perra sin órganos, desmontado, guardado
y montado en carrito para su posterior almacenaje en el Taller
de Plásticos. Vista frontal de lejos y de cerca, desde fuera.
Fotografiando sin mirar (GOPRO).
Mismo espacio ideal/onírico/vacío.
UPV València 2013.*



El cuadro desmontable. Fotografía sobre papel de algodón.

En casa de Anomal, perra sin órganos, desmontado, guardado y montado en carrito para su posterior almacenaje en el Taller de Plásticos.

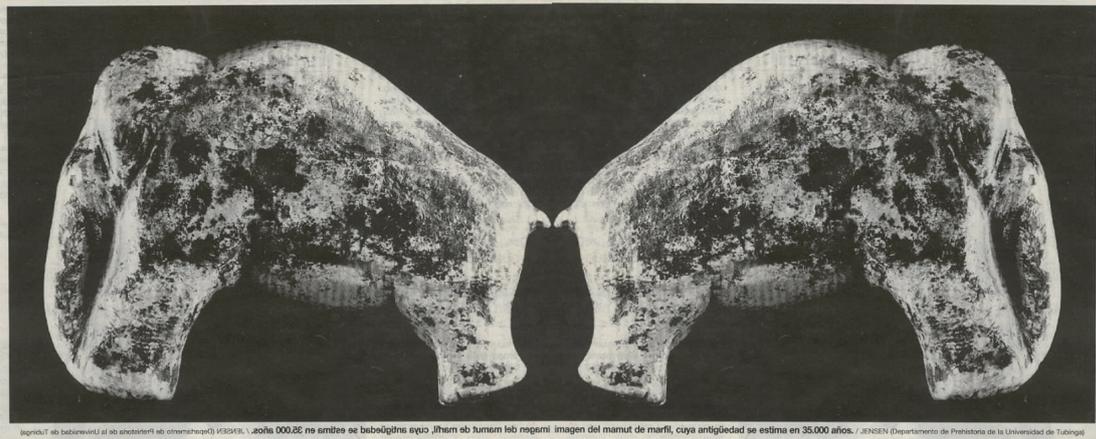
Vista frontal de cerca desde fuera. Fotografiando sin mirar (GOPRO).

Mismo espacio ideal/onírico/vacío.

UPV València 2013.

Esta pieza se sitúa en el absurdo, en lo nómada, en las situaciones que se suceden al cambiar de estado las cosas. Paradójicamente: las mismas cosas. Ésta es una de las posibilidades de *En casa de Anomal, perra sin órganos*. Se convierte, irremediabilmente, en *Liebre en urgencias*. Es una de las tantas caras de nuestra moneda. Intentaríamos transformar la poesía en acción.

En DVD adjunto se incorpora documento video gráfico que incorpora una brizna de luz a nuestra acción (no es ni una pieza, ni un documental, es solamente un documento un tanto chistoso), *El cuadro desmontable*. En dicho documento se ve de dónde sale el título de la pieza, se ve cómo juegan las personas intelectuales, se intuye que hay personas a las que la palabra España no molesta en absoluto y se llega a la conclusión de que Liebres hay en todos sitios.



Mamut de la cueva de Vogelherdhöhle, Tubinga, sur de Alemania, 35.000 a. de C. realizado con hueso de Mamut. Imagen doble.



Friend of the Animals. Animal Self. 1987. Mike Kelley.



We are a Family, 2002. Patricia Piccinini.

Referentes



Liebre en urgencias. Fotografía sobre papel de algodón.

El cuadro desmontable

En casa de Anomal, perra sin órganos, desmontado, guardado y montado en carrito para su posterior almacenaje en el Taller de Plásticos.

Vista cenital de cerca desde fuera. Fotografiando sin mirar (GOPRO).

Mismo espacio ideal/onírico/vacío.

UPV València 2013.

COSA IX: EL SEXO
el último/único juego

SALVADOR DALÍ I DOMÈNECH

El Gran Masturbador:

Nos sacamos el sombrero, nos lo ponemos, damos cabriolas enloquecidas y nos sostenemos con la punta del dedo índice del pie derecho mientras nos hacemos cosquillas con el glande peludo en alguna zona sin pelo entre los dedos del pie izquierdo.

Lees sus diarios y quieres estar como él: en su casa, desnuda y cubierta de moscas vestidas de Balenciaga: delirando, pintando y escribiendo durante meses.

Su lucidez me asombra por momentos. Me ilumina y me hace feliz.

De momento deberemos conformarnos con glande peludo vestido de princesa rosa enana (nada de cabezas de elefantes o rinocerontes). Hasta que quizá, algún día, sepamos hacer lo que hacía Balenciaga: *trabajar en ese espacio entre la piel y el tejido*.

A los glandes les va a encantar.

Habría que, como los Estoicos, utilizar el humor como concepto filosófico.

El humor trastorna, hace una síntesis disyuntiva desde donde opera, introduce la grieta (toda obra está abierta a cualquier lectura). Más bien que más allá, funde repetición y diferencia, repite la diferencia. Es la risa amoral, extramoral, ya que es transversal a la moral.

El humor desconoce toda profundidad y altura, es un movimiento de superficie, superficie que entiende que la profundidad es escasamente extensa.

El humor es (fusión) del sentido y sinsentido: el humor es el arte de las superficies y las dobleces, de las singularidades nómadas y del punto aleatorio siempre desplazado: el arte de la génesis estática, el saber-hacer del acontecimiento puro o <la cuarta persona del singular>: han quedado suspendidas toda significación, designación y manifestación, abolidas toda profundidad y altura¹

(Aquí habría que puntualizar que Leopoldo María Panero explica en la introducción de *Matemática demente*, que la ironía no es humor, que es un tipo de risa moral. Panero llama a la ironía la *risa constipada*, la risa de quién se piensa superior, ya sea moral o culturalmente).

Nos reímos de lo singular y de lo excéntrico. La risa es el fracaso de la represión.

50 Deleuze, Giles, *Lógica del Sentido*, Paidós Básica, Barcelona, 1989.



Glande peludo con vestido de fiesta montado en periscopio vaginal .

Amiga de Yasmina.

Oreja de zorro de peluche, vestido rosa de lentejuelas para princesa enana y periscopio vaginal de Yasmina y sus amigas.

Fotografer: Guibert Rosales

València 2013.



Mirando por el periscopio vaginal de Yasmina y sus amigas.
UPV. València 2013.

COSA X: EL CUERPO Y LA VOZ
el mapa/el archivo/el territorio



Autorretrato en casa abandonada.
Fotografía colección privada.
Bilbao 2011.



2800 ° K - Autorretrato en baño.
Fotografía colección privada.
Bilbao 2010.



2800 ° K - Superheoína.
Fotografía colección privada.
Bilbao 2010.



Pensamiento nómada, pensamiento precario.
Acción de un par de horas, poniendo/quitando/articulando toda la ropa sobrante del armario ya muy gastada, que antes nos habían dado ya usada o habíamos recibido en herencia. Interior de una linterna mágica gigante construida al efecto. Plató de televisión. UPV-EHU Leioa 2009.

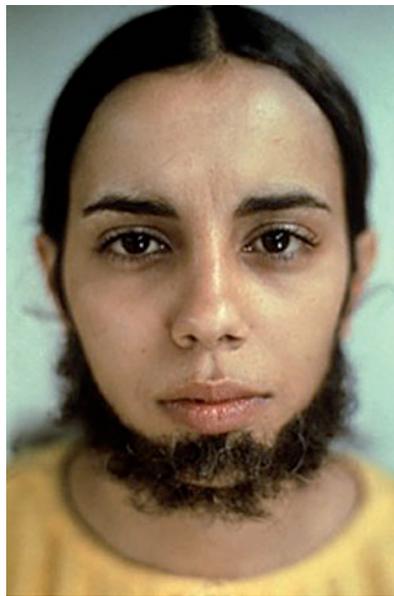
Antecedentes



Cathy Berberian 1925 -1983 - EEUU
Compositora, Mezzosoprano y
Vocalista de música contemporánea.



Stripsody 1966. Cathy Berberian.



Facial Hair Transplant 1972.
Ana Mendieta.



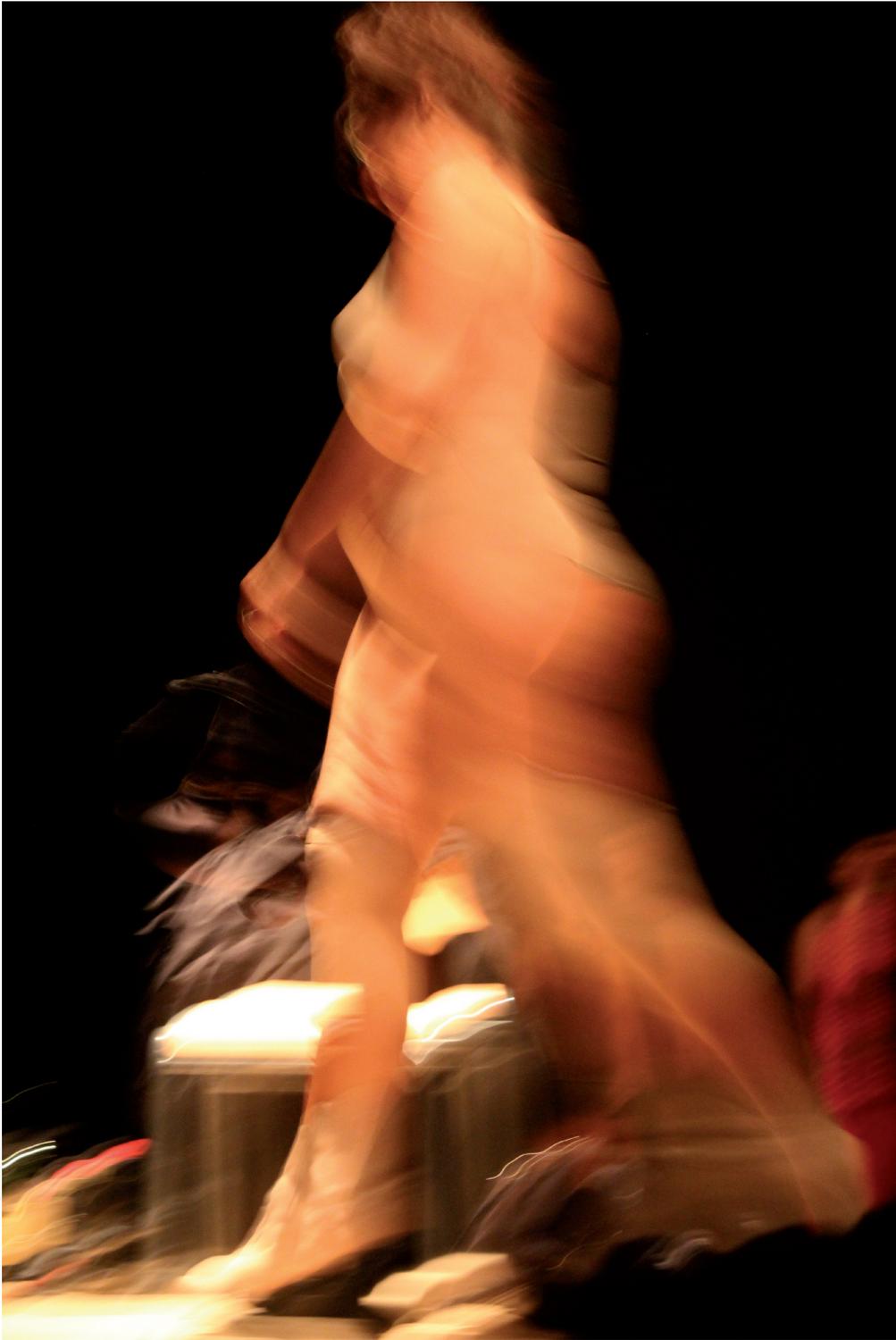
Können Frauen denken?

¿Piensan las mujeres? 2000.
Anna y Bernhard Blume.



Rape scene 1973.
Ana Mendieta.





KatLigre - Super Heroína.

De la performance coral: *Mamá dame un besito y el delirio de la amiga linda.*

Improvisación ensayada con Ramón S Resalt - *La Pantera Negra - Super Heroína.*

Dirección y montaje Pepe Romero.

Fotografer: Tana Garrido.

Auditori Alfons Roig UPV València 2013.





El Habla. Autorretrato. De: El habla y el delirio.
Improvisación idioma inventado.
Video. Grabación y montaje Pepe Romero.
UPV València 2013.



La identidad es deslizante. Autorretrato.
Fotografía en papel de algodón.
La Patacona. València 2012.



El Delirio. Canto. De: El habla y el delirio.
Improvisación pieza sonora e idioma inventado.
Video. Grabación, dirección y montaje Pepe Romero.
UPV València 2013.



Katligre y su pantera negra.
De la performance coral: *Mamá dame un besito y el delirio de la amiga linda.*
Improvisación ensayada con Ramón S Resalt.
Dirección y montaje Pepe Romero.
Fotografer: Tana Garrido.
Auditori Alfons Roig UPV València 2013.



La peonza loca. De la performance coral: *Mamá dame un besito y el delirio de la amiga linda.*
Improvisación ensayada.
Dirección y montaje Pepe Romero.
Fotografer: Tana Garrido.
Auditori Alfons Roig UPV València 2013.



“La Katrina”

De la videodanza: 00.07.15.03 *antes de morir*.

Improvisación dirigida, gravada, bailada y montada por Odette Fajardo “Rey” y Katrina Biurrun.

Fotografer: Jürgen Konzett.

Camí de Vera. València 2013.

Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de esta oposición), en una unidad pequeña o grande, puede ser citado, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable. Esto no supone que la marca valga fuera de contexto, sino al contrario, que no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto. Esta citacionalidad, esta duplicación o duplicidad, esta iterabilidad de la marca no es un accidente o una anomalía, es eso (normal/anormal) sin lo cual una marca no podría siquiera tener un funcionamiento llamado “normal”. (Derrida, 1967: 361-362)¹.

¹ Extraído del artículo de David Córdoba García *“Identidad sexual y performatividad”*, Athenea Digital, núm. 4 otoño 2003, (pp 6-7)



Homenaje a Fillou, Cage, Gila y a mi abuela Florencia.
Performance improvisada. Idioma inventado.
Varias grabaciones.
Aquí con Santiago y Enrique. UPV València 2013.

EL CUERPO¹:

Estamos en un punto de inflexión que genera la necesidad de representar y en este momento de crisis nos encontramos ante una aparición que todavía no entendemos: EL CUERPO (que como el concepto “lenguaje” está lleno de trampas y hacen un proceso de objetivación imposible)

LA VUELTA DEL CUERPO:

Tras el proceso de des corporación en el ámbito artístico desde hace unos quince años de repente nos encontramos con el cuerpo de manera insospechada. Parecía que el cuerpo o su utilización había pasado de moda.

Pero, de repente, nos encontramos con EL CUERPO PRESENTE:

Contradictorio, que se pone por delante, que se incorpora, físico y opaco, siendo plástico que se modula. Quebrando el debate artístico contemporáneo.

En este cuerpo hay elementos de todos los anteriores cuerpos pero no es un cuerpo humano como diferente del cuerpo animal.

Como diría Donna Haraway:

Los monstruos han definido siempre los límites de la comunidad en las imaginaciones occidentales (...)

Los cuerpos son mapas de poder e identidad y los cyborgs no son una excepción.

52 Ideas e hipótesis extraídas de la conferencia impartida en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV, València, el dos de mayo de dos mil trece, por Jesús Carrillo, Director de los Programas Públicos del Museo Reina Sofía de Madrid. En la Jornada: Vigilancia y Control de Subjetividades. Mecanismos de Control y de Vigilancia del Espacio Público.

Un cuerpo cyborg no es inocente, no nació en un jardín; no busca una identidad unitaria y, por lo tanto, genera dualismos antagónicos sin fin (o hasta que se acabe el mundo)².

No es el cuerpo físico y privado, ni el individual frente al colectivo, ni el que se identifica... contiene todos esos cuerpos sin ser ninguno de ellos.

Es una emergencia: nuevos modos de subjetivización que pugnan por desbordar los límites. Se incorpora hacia delante y eso le hace cuerpo.

Por lo tanto es necesario encontrar un espacio político que esté más allá de la distinción de Aristóteles: de la diferenciación aristotélica entre bíos y zoos. Siendo el primer concepto la vida civil en la polis y el segundo, zoos (zoon en nominativo neutro), la vida desnuda, que en sí misma carece de valor (física).

Este sujeto (bíos) tiene UN OTRO: el subalterno, el esclavo, que sigue siendo zoos.

Políticamente el migrante sería el modelo a extrapolar al resto de población, que, actualmente, ya no tiene derechos.

El RETO sería partir de la situación paradójica y sin dar continuidad, reinventarse.

Hay una urgencia de rearticulación.

MOMENTO PROTOAGENTE: campo enorme para la imaginación política y poética.

INTERCORPORALIDAD: No ser sin el común.

Hemos de conseguir tener un cuerpo productivo desvinculado de los procesos de acumulación, un cuerpo precario, en sentido positivo, en sentido decrecentista.

Un cuerpo en proceso de construcción de sus herramientas de producción de subjetividad política, sabiendo que estas herramientas no pueden ser imaginadas por unos y llevadas a la práctica por otros. Tienen que ser un acto preformativo.

⁵³ Haraway, Donna, *Manifiesto Cyborg, El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*, 1984. Traducción Manuel Talens. http://webs.uvigo.es/xenero/profesorado/beatriz_sua-rez/ciborg.pdf, (pp 36-37)

CONCLUSIONES PARCIALES

De momento vamos a intentar hacer lo que dice Guattari: primero ecosofía mental.

Y sintiendo la necesidad imperiosa de ser libres: dibujar, pintar, construir y escribir cosas delirantes. Tenemos un mundo propio, onírico, del que no nos vamos a desprender. Pretendemos hacer *maquinas de hacer bifurcar la subjetividad*.

Seguiremos montando fiestas y cultivando nuestra propia huerta (literal o metafóricamente), ahora, como siempre, como actitud ecosófica y artística frente a la vida y al sistema capitalista integrado. Vamos a seguir haciendo y deshaciendo, montando y desmontando, creando cosas imposibles de vender, reciclando lo que otros no quieren y volviéndolo a reciclar.

Lo que intentamos desde el principio es engarzarnos en la malla de lo real mediante el ello, como dice Cortázar, mediante las técnicas y las fatalidades de la mentalidad mágica y lúdica que se aplican naturalmente mientras trabajas como lo hace la niña cuando juega.

Desde luego lo que nos interesa es estar en contacto, y nos referimos a la red y a la inteligencia cósmica. La juventud es, claramente, un estado mental.

Pensamos que es de vital importancia para una artista estar físicamente con otros artistas, no aislarse en su mundo, sino trabajar codo con codo con otros individuos que a poder ser no hagan ni por asomo lo mismo, ni piensen, por supuesto, lo mismo.

Dentro de esos grupos que de repente te encuentras en la vida de individuos trabajando juntos tenemos un papel muy importante como motor de propulsión: Somos totalmente optimistas en lo que se refiere a lo que estamos haciendo, además de ser individuos muy seguros y carentes de miedos.

Según Deleuze y Guattari, los cambios revolucionarios provocados por las minorías, es decir, por la gran mayoría de excluidos y anómalos, no pasan por la vía de los estados ni por los procesos de la axiomática. Una minoría puede ser numerosa, igual que ocurre con una mayoría; sin embargo, la potencia de las minorías no se mide por su capacidad de entrar y de imponerse en el sistema mayoritario. Las minorías, no axiomatizables, son en definitiva multiplicidades de fuga o de flujo.

CONCLUSIONES

No nos queda más que decir, conectadas a Gadamer⁵⁴, que la base antropológica de nuestra experiencia en arte es el juego. El juego como un impulso libre, como un movimiento de vaivén que se repite continuamente. En nuestro caso un automovimiento. Por lo tanto nosotras lo que haríamos, por todo lo que se ha dicho y se ha visto, es un juego que no tiene un final ni una meta, un juego de automovimiento. Según Gadamer *un fenómeno de exceso, de la autorepresentación del ser viviente*.

Y, claramente, como Gadamer, relacionaríamos el arte a la fiesta. La fiesta como comunidad. Hay que celebrar el arte. *Celebración es una palabra que explícitamente suprime toda representación de una meta hacia la que se estuviera caminando. La celebración no consiste en que haya que ir para después llegar.*

La conclusión, claramente, sería esa:
Estamos yendo.

⁵⁴ Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1991 (pp 31, 46,47)

BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER, Louis, *Para un materialismo aleatorio*, Madrid, Arena Libros, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.
- BAUDRILLARD, Jean, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- BEUYS, Joseph, *Ensayos y entrevistas*, Madrid, Síntesis, 2006.
- BOURDIEU, Pierre, *Las Reglas del Arte*, Barcelona, Anagrama, 1992.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006-2008 (1ª ed 1998).
- BOURRIAUD, Nicolas, *Formas de vida, El arte moderno y la invención de sí*, Murcia, Cendeac, 1999.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Post Producción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, (1ª ed 2002)
- BOURRIAUD, Nicolas, *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- BOZAL, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987.
- BRIGGS, John
- PEAT, F. David, *Espejo y Reflejo, del Caos al Orden. Guía Ilustrada de la Teoría del Caos y la Ciencia de la Totalidad*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- CARROLL, Lewis, *Matemática demente*, Barcelona, Tusquets, 1975.
(Edición y traducción de Leopoldo María Panero)
- CASTORIADIS, Cornelius, *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*, Barcelona, Gedisa, 1988.
- DALÍ, Salvador, *Diario de un genio*, Barcelona, Tusquets Editores, (1ª ed 1983)
- DE LA CALLE, Román
- FORRIOLS, Ricardo, *La investigación actual en Bellas Artes*, Valencia, BBAA San Carlos, 2012.

DELEUZE, Gilles, *Lógica del Sentido*, Barcelona, Paidós Básica, 1989.

DELEUZE, Gilles

GUATTARI, Félix, *El Anti-Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, (1ª ed 1972).

DELEUZE, Gilles

GUATTARI, Félix, *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, (1ª ed 1988).

DELEUZE, Gilles

GUATTARI, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993.

DELEUZE, Gilles

GUATTARI, Félix, *Rizoma. Introducción*, Valencia, Pre-Textos, (1ª ed 1977).

GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1991.

GUATTARI, Félix, *Las tres ecologías*, Valencia, Pre-Textos, (1ª ed 1990).

HORKHEIMER, Max

ADORNO, Theodor, *La dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 1994.

JULLIEN, François, *Conferencia sobre la eficacia*, Buenos Aires, Katz, 2006

LYOTARD, Jean-François, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 1990.

MAILLARD, Chantal, *Contra el Arte y otras Imposturas*, Pre-Textos, Valencia, 2009.

MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid, 2003.

MORIN, Edgar, *El Método 3: El Conocimiento del Conocimiento*, Cátedra, Madrid (1ª ed 1988).

MORIN, Edgar, *El Método 4: La Ideas*, Cátedra, Madrid (1ª ed 1991).

ORTUZAR, Mónica, *Beuysiana*, Universidad de Vigo, Serv. Public, ed. Vigo 2011.

RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, EllagoEnsayo, Castellón, 2010.

LIBROS ELECTRÓNICOS

HARAWAY, Donna, *Manifiesto Cyborg, El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*, 1984. Traducción Manuel Talens.
http://webs.uvigo.es/xenero/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf

ARTÍCULOS ELCTRÓNICOS

BREA, José Luís, *El único juego*, <http://www.joseluisbrea.net/articulos/juego.pdf>

CÓRDOBA GARCÍA, David “*Identidad sexual y performatividad*”, Athenea Digital, núm. 4 otoño 2003.

PRECIADO, Beatriz, *¿Quién defiende al niñx queer?* MACBA, Barcelona 2013.

SAN MARTÍN, Francisco Javier, “*Artista Ludens*”, nº 25 de la Revista Exit 2007.

TESIS DOCTORALES

GÓMEZ HARO, Leonardo, *Las especies del humor en el arte contemporáneo. Derivas del humor en la modernidad*, UPV 2008.

GUTIÉRREZ GALINDO, Blanca, *Joseph Beuys. Arte ampliado y Plástica Social* UNAM 2012.

TRABAJOS FIN DE MASTER

CASTRO REY, Alejandro, *Sombra y Subcultura. Una propuesta metodológica de análisis. Lo anormal ligado a la producción artística*, UPV 2012.

NAVARRO ROMERO, Javier, *Nacido bajo el signo de Capricornio. Analogías entre la práctica artística y el ritual*, UPV 2012.

