

SOBRE
Prácticas artísticas y
políticas de la edición

ISSN 2387-1733
E-ISSN 2444-3484
06/2021-06/2022
BBAA/ETSAG-UGR

PERFORMANCE

**SOB
RE-
N07**

SOBRE

Prácticas artísticas y
políticas de la edición

06/2021-06/2022 | 260 pp

ISSN 2387-1733 | E-ISSN 2444-3484 | DL GR 437-2015

Periodicidad: 1 número al año

EDITA

SOBRE Lab. Universidad de Granada
Editorial Universidad de Granada

EDITOR INVITADO N07

Miguel Ángel Melgares Calzado

EQUIPO EDITORIAL

Director

David Arredondo Garrido, Universidad de Granada, España

Secretario

Domingo Campillo García, Universidad de Granada, España

Comité de dirección editorial

Antonio Collados Alcaide, Universidad de Granada, España
Marisa Mancilla Abril, Universidad de Granada, España
Antonio Zúñiga Castellano, Universidad de Barcelona, España

Comité científico

Alfonso del Río, Universidad de Granada, España
Francisco Caballero, Universidad de Granada, España
Asunción Lozano Salmerón, Universidad de Granada, España
Ana del Cid Mendoza, Universidad de Granada, España
Juan Calatrava Escobar, Universidad de Granada, España
Pedro Osakar Olaiz, Universidad de Granada, España
Yolanda Romero, Conservadora Jefe de la colección de arte del Banco de España, España
Francesco Careri, Università degli Studi Roma Tre, Italia
Alberto López Cuenca, Universidad de las Américas, Puebla, México
Mela Dávila Freire, Universität Hamburg, Alemania
Josep Benlloch Serrano, Universidad Politécnica de Valencia, España
David G. Torres, Universidad Autónoma de Barcelona, España
Sandra Sofia Gonçalves Figueredo, Universidade de Lisboa, Portugal
Ignacio López Moreno, Universidad de Granada, España
Juan Martín Prada, Universidad de Cádiz, España
Isabel Tejada, Universidad de Murcia, España
Martin Grossmann, Universidade de São Paulo, Brasil
Bill Kelley, Jr., Otis College of Art and Design – Latin Art, Estados Unidos
Hortensia Mínguez García, Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México
Miguel Ángel Melgares Calzado, Das Graduate School. Amsterdam University of the Arts, Países Bajos
Román de la Calle, Universidad de Valencia, España
Maria Helena Teixeira Maia, Escola Superior Artística do Porto, Portugal
Jesús Martínez Oliva, Universidad de Murcia, España
Ana Navarrete Tudela, Universidad de Castilla – La Mancha, España
Nuria Enguita Mayo, Directora del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), España
Juan Fernando de la Iglesia, Universidad de Vigo, España
Jesús M^a Carrillo Castillo, Universidad Autónoma de Madrid, España
Natxo Rodríguez Arkaute, Universidad del País Vasco, España
Davide Tommaso Ferrando, Libera Università di Bolzano, Italia
Paula V. Álvarez, Vibok Works, España
F. Javier Panera Cuevas, Universidad de Salamanca, España
Salvador Haro González, Universidad de Málaga, España
Carlos Miranda Mas, Universidad de Málaga, España
Rosa Brun, Universidad de Granada, España

Diseño y montaje

Patricia Garzón

Corrección ortotipográfica

Polimnia Correctores

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No Comercial 3.0 Unported

**S O B
R E –
L A B**

sobrelab.info
contacto@sobrelab.info
facebook.com/sobrelab
instagram.com/sobrelab
revistaseug.ugr.es/index.php/sobre

**S O B
R E -
N O 7**

SUMARIO

Contents

- 05 EDITORIAL**
- 07 PANORAMA**
- 07-17 Blanca Molina Olmos. *20 dancers for the XX century*. El Museo Reina Sofía, ¿un museo danzante?.
20 dancers for the XX century. The Museo Reina Sofía, is it a dancing museum?
- 18-28 Carlos Barberá Pastor. Experiencias sensitivas entre *Object/Subject* de John Hejduk, una performance
de Connie Beckley y un poema de David Shapiro. *Sensitive experiences between Object/Subject by John
Hejduk, a performance by Connie Beckley and a poem by David Shapiro*
- 29-37 Carlos Tejo Veloso. Performance y fotografía: una aproximación a los primeros itinerarios en España.
Performance and photography: an approach to the first itineraries in Spain
- 38-48 Eugenio Rivas Herencia y María Rivas Herencia. Cartografiar a la deriva en los Asperones. *Mapping adrift in
los Asperones*
- 49-57 Nerea Ayerbe Elola. Hacia una redefinición de la performance a partir de su documentación. Una sospecha
sobre su ingreso en el museo. *Towards a redefinition of performance art from its documentation. A
suspicion on its entrance into the museum*
- 58-64 José Manuel García Perera. La performance anda suelta. Caminantes urbanos en España y Latinoamérica
en el cambio de milenio. *Performance art is on the loose. Urban walkers in Spain and Latin America in the
change of the millennium*
- 65 ENCARTE**
- 65-97 Igor Dobričić. The time that remains
- 98 PASAJES**
- 98-121 Fossil Free Culture NL. Performance y activismo. Contrapublicidad como estrategia por la justicia
climática. *FFC-NL. Performance and activism. Counter-advertising as strategy for climate justice.*
- 122 CORRESPONDENCIAS**
- 122-130 Miguel Ángel Melgares. Entrevista con Ant Hampton. *Interview with Ant Hampton*
- 131 ESTUDIO**
- 131-145 Victoria Pérez Royo. Cuerpo y literatura. Prácticas anacrónicas en «Time has fallen asleep in the afternoon
sunshine» de Mette Edvardsen. *Body and literature. Anachronic practices in Mette Edvardsen's «Time has
fallen asleep in the afternoon sunshine»*
- 146 EDITLABS**
- 146-183 Miguel Ángel Melgares. BastardScene. Seminario Permanente sobre Performance Expandido, Edición y
Lenguaje. *BastardScene. Permanent Seminar on Expanded Performance, Edition and Language*
- 184 CAMPO**
- 184-197 Carolina Maestro Grau y Ana Torres Barchino. Klaus, diálogo entre arquitectura y cómic. Una herramienta
creativa como método docente. *Klaus, dialogue between architecture and comic. A creative learning and
educational tool*
- 198-205 Juan J. del Junco González y Blanca Machuca Casares. *Afoot: en marcha*. Caminar, investigar, crear en una
práctica transdisciplinaria. *Afoot: on going. Walking, researching, create in a transdisciplinary practice*
- 206-222 Paula V. Álvarez. El *ensayo editorial* en arquitectura: efectos de enmarcado, montaje imaginativo y crítica
editorial. *The editorial essay in architecture: framing effects, imaginative montage and editorial criticism*
- 223 NOTA CURRICULAR DE LOS PARTICIPANTES**
- 226 CITA DE CIERRE**
- 226-259 Marina Hervás y Pedro Ordóñez Eslava. Combustión visual para una brecha sonora en Granada (a partir de
Arde Granada, de Llorenç Barber)
- PANTALLA**
Portada realizada a partir de una imagen del proyecto «Time has fallen asleep in the afternoon sunshine»
de Mette Edvardsen

EDITORIAL

Equipo SOBRE Lab y Miguel Ángel Melgares
 Junio 2021
contacto@sobrelab.info

En un periodo histórico fracturado por el distanciamiento social y la alienación en las relaciones interpersonales, la importancia de los encuentros físicos adquiere una nueva dimensión cultural y emocional. En este inusitado contexto presentamos el N07 de la revista *SOBRE. Prácticas artísticas y políticas de la edición*, cuyo tema está dedicado a la PERFORMANCE, una práctica artística basada en la copresencia física entre performers y espectadores, un espacio donde actores y público han de encontrarse en un lugar y tiempo específico para interactuar.

Precisamente, la irrupción de la performance en las instituciones culturales generó un importante cambio de modelo en la producción artística contemporánea. Este cambio se fundamenta en la *economía de la presencia*, es decir, la presencia de otros cuerpos, de otros seres humanos. Si la desmaterialización de las artes visuales incidió en la transformación del objeto artístico, el devenir de la presencia física en un nuevo bien de consumo cultural está igualmente transformando los mecanismos de producción, presentación y documentación de la estética contemporánea.

En esta nueva entrega, se han introducido algunos cambios en el orden de presentación de las diferentes secciones de la revista con la intención de mostrar claramente 'pel eje temático de este y de los próximos números. De esta manera la sección CAMPO, más abierta a propuestas no necesariamente coincidentes con el tema central, pasa al final de la publicación, mientras que PANORAMA ocupa las primeras páginas.

Los artículos de investigación recibidos y aceptados —tras ser sometidos a revisión por pares ciegos— en la sección PANORAMA forman un complejo caleidoscopio que aborda explícitamente las líneas de investigación propuestas para el número. Nerea Ayerbe nos acerca a la tensión ontológica que se produce en la performance, en la que la naturaleza efímera de estas acciones artísticas ha de coexistir con la materialización de su documentación. Carlos Barberá se aproxima a la experiencia performativa como manifestación eminentemente interdisciplinar a partir del análisis de una colaboración entre Connie Beckley (performance), David Shapiro (poesía) y John Hejduk (arquitectura). En su estudio, Blanca Molina analiza el proyecto *20 dancers for the XX century* del coreógrafo Boris Charmatz, para profundizar en los procesos de musealización de la danza y en el denominado como *giro coreográfico* de las artes visuales. En un estudio de cartografía social, Eugenio y María Rivas emplean la práctica performativa del caminar para estudiar la precariedad y marginalidad del barrio de Los Asperones, en la periferia de la ciudad de Málaga. Por su parte, Carlos Tejo analiza la simbiosis entre el medio fotográfico y la performance en el contexto español de los años 60 y 70. Cerrando esta sección, José Manuel García revisa el trabajo de destacados performers que se liberan de las normas para plantear el caminar como acto creador en el espacio metropolitano masificado de nuestras urbes.

La sección ENCARTÉ recoge una adaptación al medio impreso de la performance *The time that remains* (2020). El dramaturgo serbio Igor Dobričić toma como punto de partida el libro homónimo de Giorgio Agamben para documentar una serie de acontecimientos temporales, recogiendo y organizando un catálogo semanal cuyo proceso se desarrollará durante los próximos diez años. En la performance, un archivo de lunes, martes, miércoles, etc., se comparte con el público, generando una dramaturgia temporal que transita entre lo personal y lo filosófico.

En la sección PASAJES hacemos un recorrido por la trayectoria del colectivo de artistas y activistas climáticas Fossil Free Culture NL. En su lucha por eliminar el patrocinio de las corporaciones de

combustibles fósiles de las instituciones culturales, las artistas Teresa Borasino y Daniela Paes evidencian los procesos de *artwashing* implementados en los grandes centros culturales. Con sus acciones performáticas y estrategias de contrapublicidad, su trabajo está consiguiendo erosionar la imagen de Royal Dutch Shell en la sociedad holandesa, haciendo que diversas instituciones culturales hayan roto los lazos con la petrolera, y que la plaza de los Museos de Ámsterdam (Museumplein) se convierta en un espacio cultural libre de combustibles fósiles.

En consonancia con la relación que se está generando en el campo de la performance entre las preocupaciones climáticas y las políticas de producción y presentación, invitamos al artista Ant Hampton a conversar en la sección CORRESPONDENCIAS. El trabajo de Hampton se ha caracterizado por la economía de medios en la presentación de sus performances auditivas, estrategias a partir de las que explora y cuestiona la hipermovilidad en la performance contemporánea.

En la sección ESTUDIO tenemos el placer de contar con la contribución de Victoria Pérez Royo, en la que explora y contextualiza el trabajo de la coreógrafa noruega Mette Edvardsen *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* (2010-2021). Edvardsen pone en valor la tradición oral, llevando la idea de la transmisión y memoria hasta las últimas consecuencias. Sus performers memorizan obras literarias completas para ser posteriormente ofrecidas al público como un catálogo bibliográfico de libros vivientes. Pérez Royo profundiza en el anacronismo productivo del proyecto, así como en lo que significa incluir el cuerpo, sus procesos y temporalidades en la literatura. Dada la compleja y rica relación entre performance y prácticas editoriales, nuestra PANTALLA —la portada que abre cada número— está dedicada precisamente a esta obra.

En este número de *SOBRE*, el apartado dedicado a EDILABS pone en valor la trayectoria de Bastard Scene, Seminario Permanente sobre Performance Expandido, Edición y Lenguaje. Así pues, recogemos parte de los encuentros, laboratorios y presentaciones que se han organizado dentro de este programa, desarrollado como una colaboración entre el Centro José Guerrero de Granada y el equipo de *SOBRE* Lab. Tomando como punto de partida el difuso territorio de la performance, Bastard Scene ha dado una especial atención al estudio de artistas y proyectos performáticos cuya práctica estuviera estrechamente relacionada con la investigación editorial.

La sección CAMPO recoge tres artículos que nutren y contribuyen a explorar las líneas de investigación genéricas de la revista. De este modo, en la aportación de Carolina Maestro y Ana Torres se analizan las interacciones entre cómic, ficción y arquitectura a partir de las conversaciones de las autoras con el arquitecto y docente Koldo Lus Arana, Klaus. En otro contexto, Juan J. del Junco y Blanca Machuca proponen una revisión del andar como acción performativa susceptible de generar una cartografía de lugares emocionales. Esta sección se cierra con el texto de Paula V. Álvarez, en el que se define el *ensayo editorial* desde el estudio crítico de ediciones experimentales de arquitectura del siglo pasado en relación con las técnicas de diseño propias de la economía cultural de la sociedad de masas.

Continuando la práctica editorial, mantenida en todos los números de *SOBRE*, en la que se incluye una llamada al tema principal de la siguiente entrega de la revista a través de la CITA DE CIERRE, Marina Hervás y Pedro Ordóñez nos presentan un trabajo donde combustionan una partitura de Llorenç Barber. Esto nos sirve de enlace al N08 que estará dedicado al SONIDO PÚBLICO, ciudad, ideología y mediación desde lo sonoro, y en el que contaremos con la colaboración de Marina Hervás y Pedro Ordóñez como editores invitados.

Finalmente, el equipo de dirección de la revista quiere destacar el trabajo de Miguel Ángel Melgares como editor del N07 y, también, renovar su agradecimiento a los autores y lectores interesados en la temática central de *SOBRE*: lo editorial desde el arte y la arquitectura. Su participación deviene fundamental en el compromiso de nuestro equipo de trabajo con la rigurosidad y la calidad, una cuestión imprescindible para lograr un posicionamiento bibliométrico útil y estable.

20 DANCERS FOR THE XX CENTURY. EL MUSEO REINA SOFÍA, ¿UN MUSEO DANZANTE?

Blanca Molina Olmos

CCHS-CSIC

blanca.moliol@gmail.com

Recibido: 25/11/2020 | Aceptado: 2/3/2021

doi:10.30827/sobre.v7i0.16907

7

20 DANCERS FOR THE XX CENTURY. THE MUSEO REINA SOFÍA, IS IT A DANCING MUSEUM?

ABSTRACT: The white cube is a space that is not conceived for dance, however, since the '90s a choreographic turn takes place from which certain practices that we can define as dance exhibitions gain prominence in museums all over the world. This paper addresses the problems and possibilities that this turn sets out, and how these are made effective in a specific case study: *20 dancers for the XX century* by choreographer Boris Charmatz, in its version made in 2016 within the Program of Public Activities of the Museo Reina Sofía. In addition, highlighting this activity will facilitate an approach to the processes of musealization of dance in Spain, which have certain peculiarities and are poorly documented.

KEYWORDS: Boris Charmatz, dance, museum, performance, Reina Sofía

RESUMEN: El cubo blanco es un espacio que inicialmente no está concebido para la danza, sin embargo, desde los años 90 se produce un giro coreográfico a partir del cual ciertas prácticas que podemos definir como *dance exhibitions* cobran protagonismo en museos por todo el mundo. Este artículo aborda las problemáticas y posibilidades que este giro plantea, y cómo estas se hacen efectivas en un caso de estudio concreto: *20 dancers for the XX century* del coreógrafo Boris Charmatz, en su versión realizada en 2016 dentro del Programa de Actividades Públicas del Museo Reina Sofía. Además, el análisis de esta actividad permitirá un acercamiento a los procesos de musealización de la danza en España, que presentan ciertas particularidades y se encuentran escasamente documentados.

PALABRAS CLAVE: Boris Charmatz, danza, museo, performance, Reina Sofía



1. Introducción

Aunque las relaciones entre danza y museo pasan por diversas fases¹, es a partir de los 90 cuando empiezan a cobrar protagonismo en los museos de todo el mundo diversas formas artísticas que podríamos definir como *dance exhibitions* (Bishop, 2018). Tanto es así que la danza incluso «se convierte en un modelo para comisariar artes visuales y performance» (Lepecki, 2012, p. 14). Desde hace aproximadamente una década, se ha empezado a estudiar la integración de la danza en el museo y las consecuencias derivadas de la misma. Esta preocupación se ha traducido en una amplia producción de textos², propuestas expositivas y otras iniciativas que reflexionan sobre el papel que adquiere la danza en su relación con el cubo blanco.

De todas ellas, este artículo toma como objeto de estudio el Musée de la Danse (Rennes) de Boris Charmatz —con el que altera la concepción que tenemos del museo y propone nuevos modos expositivos para la danza— y, más concretamente, *20 dancers for the XX century*, creada en el marco de dicho proyecto. Esta pieza, en la que 20 bailarines reproducen diversos solos de danza del siglo XX, ha sido acogida por numerosos espacios teatrales y museísticos³, pero este artículo propone un análisis de la versión realizada en 2016 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Esto no solo permite plantear algunas de las problemáticas y posibilidades derivadas del desarrollo de la coreografía en el espacio museístico, sino también un primer acercamiento a los procesos de musealización de la danza en España, escasamente estudiados, por lo que este artículo es una incursión en un tema novedoso. Dichos procesos presentan ciertas particularidades —derivadas del desarrollo de la danza española, las políticas culturales que les afectan⁴ y los retos que afronta de manera particular el Museo Reina Sofía— que se materializan en el caso de estudio seleccionado.

1.1. De la caja negra al cubo blanco: problemas y posibilidades

El lugar tradicional de representación de la danza ha sido el teatro y no el museo, por lo que el cambio de esta de un dispositivo a otro va a determinar «radicalmente la danza que en él se representa» (Pérez Royo, 2008, p. 13). De manera inversa, su introducción en el museo cambia sus espacios a nivel físico y simbólico, a la vez que plantea diversos problemas y posibilidades para ambos polos. El elemento más positivo que rescata la danza es la posibilidad de experimentación, pues el museo acoge propuestas difíciles de asimilar para los circuitos escénicos tradicionales. De la misma manera son ineludibles los problemas que conciernen a la financiación y la calidad técnica de luz y sonido.

La complejidad de abordar los problemas y posibilidades va *in crescendo* si atendemos a los que se derivan de la combinación del punto de vista, el tiempo y las formas de recepción de la audiencia. Al introducir la danza en el cubo blanco se rompen las convenciones de visualización de ambos espacios, el escénico y el visual⁵. Esta ruptura puede llevar a una falta de atención del

1 Claire Bishop (2014) indica que la introducción de la danza en el museo se produce en tres olas. La primera, entre los años 30 y 40, tiene como institución protagonista al MoMA, que inaugura uno de los modelos que hoy son más recurrentes a la hora de introducir la danza en el museo, la exposición objetual o de archivo (Bishop, 2014; Cramer, 2014). Una segunda ola se produce entre los 60 y 70, y es protagonizada por el Judson Dance Theater. En esta segunda ola se define otro de los modelos prolongados hasta nuestros días, la presentación de danza esporádica y caracterizada por la eventualidad. En el MoMA, esta segunda ola se inaugura en 1971 con la *Summargarden series*, programada fuera de la narrativa del museo. El Whitney Museum of American Art se incorpora a esta ola con diversas actuaciones ocurridas en el marco del proyecto *Composer's Showcase*. Con las propuestas de los coreógrafos de la Nueva Danza se inicia, a comienzos del presente siglo, la tercera ola, que supone la introducción de la danza en la estructura administrativa y de gestión del museo, pero también en sus espacios. Por ejemplo, el MoMA, en 2009, crea el Departamento de Medios y Performance y se introduce la danza en el atrio (a partir de 2006) y en la Werner and Elaine Dannheisser Lobby Gallery (2014).

2 En lo referido a textos que abordan el tema, la selección de artículos publicados en diciembre de 2014 en la revista *Dance Research Journal*, que emanan del Congress on Research in Dance, son fundamentales.

3 Les Champs Libres, en Rennes (2012); el MoMA, en un proyecto que se denominó Musée de la Danse: Three Collective Gestures (2013); la Tate Modern, con el proyecto If Tate Modern Was Musée de la Danse? (2015), o el Palacio Garnier de la Ópera Nacional de París (2015).

4 *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2008* (Sánchez et al., 2006), volumen coordinado por José Antonio Sánchez, es fundamental para trazar una historia de la danza en España en relación con las políticas culturales que le afectan.

5 La caja negra se generalizó a partir de los 60, especialmente en campus universitarios, y se consolidó teóricamente con la publicación en 1968 de *Hacia un teatro pobre*, de Jerzy Grotowski, y de *El espacio vacío*, de Peter Brook. Cabe puntualizar que, aunque la caja negra se configure como dispositivo escénico en los 60, esta mantiene las características que desde el Renacimiento distinguen el teatro a la italiana. En ella el público adopta una posición estática y un punto de vista único, el tiempo de una representación está claramente marcado, al igual que la separación entre los bailarines y el público. El cubo blanco apareció en Europa y en Estados Unidos a principios del siglo XX, promovido por el MoMA y bajo la dirección de Alfred H. Barr (1929-1943), que, apoyándose en las teorías formalistas de Clement Greenberg, consideraba esta tipología la más propicia para una experiencia estética basada en la autonomía y la neutralidad. Su conceptualización, no obstante, no quedó fijada hasta los años 70 con la obra de Brian O'Doherty. En el cubo blanco los espectadores tienen cierta libertad para transitar por un espacio aséptico y no existe un punto de vista único.

público, que transita libremente por la sala de exposición y puede alejarse o acercarse a la obra en cualquier momento⁶. Asimismo, cuando se introduce una obra con un tiempo interno propio en el espacio expositivo, el visionado de esta no coincide con el tiempo de visita del espectador. A ello se suman las temporalidades introducidas por los dispositivos móviles que filtran todo lo sucedido (Bishop, 2018). Por otro lado, la danza en el museo se acerca al público⁷. La ruptura de jerarquías espaciales que en él se producen ofrece a los intérpretes «la sensación de bajarse del pedestal para poder verle la cara al espectador, sentir de forma directa cómo reacciona [...] y negociar con ello» (Pérez Royo, 2008, p. 18). Además, el museo le permite llegar a mayor cantidad de público con perfiles más variados. Ante esta situación algunos teóricos de la danza se preguntan: «¿Qué está haciendo el museo por la danza sino simplemente proporcionándole lugares y audiencias hasta ahora poco familiarizados con este arte?» (Franko y Lepecki, 2014, p. 4).

El problema de mayor envergadura deriva de la condición efímera de la danza. En el deseo de conservarla, el museo la recoge a través de su materialización en fotografías, videos, partituras... Por un lado, si atendemos a las teorías de Amelia Jones (1997) sobre la documentación de la performance, esta decisión es la más efectiva para estudiar la performance y generar un discurso, en este caso, curatorial. Por otro lado, confirma el miedo que ciertos artistas tienen de que la entrada de la danza en el museo la conduzca a su *muerte* (Copeland Charmatz, 2017, p. 150), por las connotaciones de esta institución de museo-mausoleo (Adorno, 1962, p. 187). El museo atesora los restos de la historia basándose en el archivo, la acumulación y ordenación del conocimiento que se desprende de modelos occidentales y patriarcales (Schneider, 2011, p. 103). La danza y la performance se sitúan en los márgenes de este archivo y permanecen como memoria, siendo posible su transmisión cuerpo a cuerpo (Schneider, 2010, p. 176). En los últimos años, la danza, en lo que André Lepecki (2013a) llama *deseo de archivo*, ha presentado diversas propuestas que pretenden poner en valor el cuerpo como archivo vivo. Estas, lejos de buscar una recuperación de la historia que fracasaría de cualquier modo, proponen nuevas formas de conocimiento de la misma que pasan por los cuerpos y sus subjetividades.

El inicio de los 2000 se encuentra marcado por la entrada masiva del arte en vivo a los museos, que, aunque tengan una base crítica, política o institucional, se ven envueltos en una dinámica de especulación. Así lo afirma Sven Lütticken (2015), que sitúa al museo en el centro de la industria cultural y critica cómo la danza acaba sometida a los dictados del museo *eventualizado*. Al final, la danza en el museo se encuentra en una encrucijada: por un lado, su capacidad de activar elementos críticos y resistirse a los regímenes tradicionales de construcción de la historia, y por otro, la explotación de esta y de sus públicos⁸ en el entramado de la industria cultural que tiende hacia el ofrecimiento de experiencias efímeras.

2. 20 dancers for the XX century. El Museo Reina Sofía, ¿un museo danzante?

En el Museo Reina Sofía, a partir de la creación en 2013 del Departamento de Artes Performativas e Intermedia⁹, empieza a cuestionarse qué supone coleccionar arte en vivo, cómo debe exponerse, qué importancia tiene el documento para su difusión... También se

⁶ Las grandes instituciones museísticas, para la solución de esta problemática, crean espacios híbridos con unas condiciones técnicas que permitan aumentar la atención del público, por ejemplo, los Tanques de la Tate, inaugurados en 2012, o algunos espacios creados en el MoMA tras la reforma planteada en 2014, como el Marie-Josée and Henry Kravis Studio.

⁷ La danza ingresa en el museo cuando tanto las instituciones como los artistas comienzan a interrogarse sobre sí mismos y su relación con el público. Los artistas del Judson Dance Theater, a mediados de los 60, buscan nuevas formas de acercamiento con el espectador, y esto los lleva a desarrollar su trabajo fuera del espacio escénico tradicional, explorando lugares con otras características: el espacio público, el privado, galerías, museos... Del mismo modo, en la década de los 70, la Conferencia del ICOM empieza a plantearse como cuestionable el concepto tradicional de museo que tenía como principal fin la posesión de objetos de patrimonio nacional y cultural. Entonces, este organismo instó a los museos a emprender una reevaluación completa de las necesidades de sus públicos y a desarrollar programas que abordasen el entorno social en el que operaban (Weil, 1999).

⁸ Tanto Sven Lütticken (2015) como Claire Bishop (2018) hacen referencia a que el museo se convierte en *Facebook virtual*. En él se crean nuevos modos de atención a partir de las imbricaciones del sistema capitalista y postdigital, en el que los *smartphones* y las redes sociales juegan un papel fundamental y los espectadores, lejos de ser meros consumidores de las experiencias que esta institución propone, van a convertirse en prosumidores, creando continuamente contenido virtual.

⁹ La inauguración en 2011 de la «Colección 3: De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)» supone un punto de inflexión en cuanto al tratamiento del arte en vivo dentro del museo. Rosario Peiró, jefa del área de colecciones y una de las comisarias de este tramo, dándose cuenta de la importancia que adquiría en él la teatralidad o lo performativo, en 2013 toma la iniciativa de formar el Departamento de Artes Performativas e Intermedia. A la cabeza del mismo puso a Lola Hinojosa. El museo, hasta el momento, estaba dividido de manera muy tradicional con departamentos de escultura, pintura, vídeo... y cada una de las obras vinculadas a la danza, el teatro o la performance se gestionaba de manera aislada por cada departamento dependiendo de la materialidad que estas adquirían en la colección. A partir de la creación de este departamento se empiezan a pensar las obras de la colección permanente en relación con la danza, el teatro y la performance desde su inmaterialidad, generando un marco teórico que englobase todas ellas.

lanza a desarrollar investigaciones para generar un corpus teórico que le permita afirmar que el museo, «ya sea a través de objetos y documentos o de la (re)escenificación, [...] estaría capacitado para aceptar el desafío de conservar y difundir los afectos y discursos implícitos a una práctica efímera» (Hinojosa Martínez, 2014, p. 47)¹⁰.

Estas investigaciones con núcleo en la colección son aplicadas en las exposiciones temporales y las actividades públicas, generando diversas estrategias que eviten que el arte en vivo pueda caer en la *espectacularización*: presentarse en relación con los discursos planteados desde la colección, vinculado a exposiciones temporales o en forma de intervalos, entendidos del modo en que lo hacía Dziga Vertov, como muestras que, aunque aparentemente parezcan aisladas, se hacen eco de investigaciones importantes para el museo o inician líneas para abrir otras nuevas (Hinojosa Martínez, 2014, p. 25).

Para la introducción del arte en vivo, en 2009 se crea, dentro del Programa de Actividades Públicas, el Programa de Artes en Vivo¹¹, que coordinó hasta 2016 Natalia Álvarez Simó. En el marco del mismo se realizó la pieza del coreógrafo Boris Charmatz *20 dancers for the XX century*. Esta tuvo lugar la tarde del 17 de diciembre de 2016, en el horario de apertura del museo. Durante las cinco horas de la actividad, 20 bailarines, coreógrafos y artistas con trayectorias profesionales muy diversas se introducen en el cubo blanco. En él, comparten espacio con la colección y el público mientras interpretan grandes solos que marcaron la historia de la danza del siglo XX o, por el contrario, vuelven sobre formas de danza caídas en el olvido¹².

La inclusión de esta pieza en el cubo blanco, a nivel práctico, supone adaptar el espacio en el que se va a desarrollar la actividad. Así pues, en muchas de las salas se introdujeron bancos, como en la 206.9, en la que se emplazaba *Monument 03* (2016); o estos se retiraban si las coreografías lo requerían, como en la sala 415, donde Antonia Franceschi bailaba coreografías de George Balanchine. Además, se debe bajar la voz de las proyecciones que se encuentran en las salas que rodean a las que acogían esta actividad: como las de la 402 y 408, que influían en las piezas que Marlene Saldana estaba realizando en la 409, *Trademark* (1970) de Vito Acconci, y *Heidi's four basket dances* (1992-2001) de Mike Kelley. Incluso hubo salas, como la 428, en las que se cambió completamente la disposición de las piezas: se puso una catenaria alrededor de *Pupitre* (1977) de Equipo Crónica y el *Espectador de espectadores* (1972), del mismo colectivo, se desplazó del centro de la sala a una esquina.

A la vez, se establecen nuevas dinámicas de actuación para el personal del museo, que se torna insuficiente para la gestión de la entrada de un cuerpo vivo en este espacio. A causa de la precaria situación de la danza que se hace patente en los museos, incapaces de conseguir la dotación presupuestaria que las prácticas escénicas requieren, se opta por recurrir a voluntarios multitarea. Estos asisten a los bailarines, incluso les hacen de traductores y se convierten en parte de la coreografía (figura 1)¹³.

¹⁰ En este sentido, se trabaja con las ideas de Amelia Jones (1997), que ampara la capacidad del museo de crear discursos a través del documento. Al mismo tiempo se cuestiona la jerarquía que esta autora genera entre el documento y el arte en vivo, y que podría llevar a una fetichización del primero. Esta idea se confronta con las de Rebecca Schneider, André Lepecki o Diana Taylor que permiten reflexionar sobre cómo lo efímero no tiene por qué entrar en confrontación con la idea de permanencia intrínseca a la colección, pues cualquier acción efímera es retenida en la memoria y puede ser transmitida de un cuerpo a otro o mediante la reescenificación. El acercamiento de ambas posturas y las respuestas a las diversas preguntas que estas pueden albergar se encuentran en el concepto de archivo foucaultiano: «El archivo que intento definir puede ser material o corporal. [...] Un archivo que, si seguimos a Michel Foucault, no entenderemos como un simple conjunto de documentos transmisores de memoria y testimonio de un pasado, [...] se refiere a la posibilidad de generar enunciados, entendidos como acontecimientos discursivos» (Hinojosa Martínez, 2014, p. 26).

¹¹ La danza empieza a introducirse en el Departamento de Actividades Públicas mucho antes de la creación de este programa, a finales de los 90, adelantándose a la tendencia general de musealización de la danza en España de inicios de los 2000. Esta introducción se lleva a cabo a partir de soportes más asequibles como el vídeo, en ciclos anuales de videodanza que se desarrollaron entre 1995 y 1998 y que fueron organizados por Nuria Font: Coreografiar para la Cámara (1995), Bailando con Vídeos (1996), En dos Dimensiones: Danza en Pantalla (1997) y Filmar la Danza: Principio y Fin de Siglo (1998). La primera vez que se presenta danza en vivo en el museo es en 2003, cuando se realiza *Panoramix* de La Ribot en el Palacio Velázquez, que se concibe fuera del espacio del museo y de sus líneas narrativas. Además, el director del momento, Juan Manuel Bonet, se mostró reacio a que la actividad se llevase a cabo y solo accedió a dejar el Palacio Velázquez entre dos exposiciones. El proyecto fue gestionado con los esfuerzos de la propia La Ribot, Paz Santa Cecilia, su mánager, y Soledad Lorenzo, con la financiación de la Comunidad de Madrid.

¹² El caso de estudio no se detiene en explicar la trayectoria de cada uno de los coreógrafos y artistas que participan en esta actividad, ni de las obras que estos interpretan; pero el museo recoge todas ellas en un dossier que puede ser consultado en la página web del mismo (Museo Reina Sofía, 2016a).

¹³ La imagen recoge la acción *Vistiendo voluntarios*, realizada por Matías Daporta durante el desarrollo de *20 dancers for the XX century*. Esta fue subida a la cuenta de Instagram del artista y comisario el pasado 13 de julio acompañada del texto: «VAV-Vistiendo voluntarios. Esto es de una intervención en el @museoreinasofia. Me ofrecí como voluntario pero me hice mis propias camisetas. Venía a resaltar el exagerado uso de voluntariado del centro... Mi experiencia fue la de tener que llevar agua, hacer de técnico de sonido en una performance y hacer traducción simultánea...» (Matías Daporta, 2020).



Figura 1: Acción *Vistiendo voluntarios*, de Matías Daporta, durante el transcurso de *20 dancers for the XX century* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fotografía de María de Dueñas cedida por Matías Daporta

A nivel conceptual, Charmatz pone su atención en el espacio del museo, sobre todo a partir de 2009, cuando se inicia como director del Centre Choreographique National de Rennes et de Bretagne, que convirtió en Musée de la Danse. La línea narrativa principal que vertebraba los trabajos del coreógrafo desarrollados en el marco del Musée de la Danse, entre ellos *20 dancers for the XX century*, es la reflexión sobre la ontología de sus dos principales objetos de interés: la danza y el museo (Nicifero, 2014, p. 40). De las tensiones entre ambos polos se desprenden diversas cuestiones: ¿qué es un museo?, ¿qué es la danza?, ¿qué tipo de colección puede generar un museo danzante?, ¿cómo se atesora un arte que se define como efímero?, ¿qué supone para el mundo de la danza la apropiación de la palabra museo?, ¿qué consecuencias resultan de la exposición de cuerpos vivos?... Sin embargo, no podemos profundizar en cada uno de estos puntos que articulan el trabajo de Charmatz, en general, y *20 dancers for the XX century* en particular; al menos, no sin tratar de encontrar aquellas líneas de actuación del museo a las que pueden ligarse. Esto se debe a que, a pesar de que esta actividad se plantea de manera autónoma, debe pensarse dentro del sistema de intervalos vertovniano anteriormente mencionado.

El Musée de la Danse es un museo de artistas (Charmatz, 2014a, p. 47). Para la creación de esta institución, Charmatz se inspira en diversos museos como el Musée Précaire Albinet de Thomas Hirschhorn (2004) y el Museum of Modern Art, Department of Eagles (1968), creado por Marcel Broodthaers (Janevski, 2017, p. 24). El Reina Sofía, ese mismo año, presentaba una retrospectiva de este último artista, una de las figuras más importantes para la crítica institucional. Tanto Broodthaers como Charmatz se sitúan dentro de una tradición de artistas que, con la creación de sus propios museos, reflexionan en torno a la institución. La recuperación de ambos es parte de un proceso de autorreflexión sobre su razón de ser y de autocritica de sus modos de hacer que el Reina Sofía lleva a cabo¹⁴.

Uno de estos procesos críticos es el cuestionamiento continuo de las historias hegemónicas (Museo Reina Sofía, 2008, p. 6), una línea de acción que va cogiendo fuerza desde que Manuel Borja-Villel llegase a la dirección del museo en 2008. *20 dancers for the XX century*, en su introducción en la colección, pone en jaque las narrativas dominantes de la historia del arte, pero también las de la historia de la danza. Esta idea cobra más sentido si cabe cuando los bailarines ejecutan los solos junto a las piezas de las colecciones, que ocupan un lugar en ellas porque el museo ha considerado su importancia dentro de la

¹⁴ Esto es precisamente lo que explica Andrea Fraser en su texto «From the critique of institutions to an institution of critique» (2005). De alguna manera esta crítica institucional ya no es posible, pues las estructuras institucionales se han interiorizado por completo; por lo que la dinámica gira de una crítica institucional a una institución de la crítica, esto es, la creación de instituciones que lleven a cabo procesos críticos de autocuestionamiento.



Figura 2: Olga Pericet en *20 dancers for the XX century* de Boris Charmatz en el Museo Reina Sofía, 2016. Fotografía de Juan Albarrán cedida por Juan Albarrán

12

historia del arte o como patrimonio del propio país. El estudio previo que hacen de las colecciones los miembros del Musée de la Danse es fundamental para que se produzca una correspondencia entre patrimonio material y el arte inmaterial. Además, hacen una revisión del panorama dancístico español e invitan a La Ribot y Olga Pericet. La Ribot presenta la pieza distinguida *N.º 14* (1997), de la serie *Más Distinguidas*, y la n.º 28, *Outsized baggage* (2000), de *Still Distinguished*. La primera se sitúa en la sala 206.07, Pabellón de la República Española, 1937 II; y la segunda, transita del pasillo a la sala 205, que recogía obras cubistas de Juan Gris (figura 2), en las que la cultura española está presente a través de la imagen de la guitarra, innegablemente relacionada con el flamenco.

Aunque a primera vista este ejercicio de integración de dos artistas autóctonas pudiese verse como un gesto que señala las especificidades de un contexto frente a las historias hegemónicas globalizantes, no se acaba de cumplir este objetivo. Primero, porque La Ribot se consolida como coreógrafa en los circuitos artísticos internacionales, es una figura esencial para la Nueva Danza Europea de los 90 —los cambios que se producen durante este momento en la disciplina, sus formas y espacios de representación—, y hoy es mundialmente conocida. Segundo, porque toma el flamenco como ejemplo popular, aunque ya hace tiempo que este es reconocido fuera de esta esfera como un estilo artístico legitimado frente a otras ramas de la danza española.

Es en el pasillo donde Charmatz inicia su crítica a la historia hegemónica de la danza, ya que mientras las salas normalmente acogen las obras, este espacio está dedicado al tránsito. Situar allí las intervenciones de Olga Pericet y Mani Mungai, el cual interpreta danzas keniatas y baila por Michael Jackson, casi es una metáfora de que ambas, por las distinciones que se hacen en el arte y la danza entre la alta y la baja cultura o cultura popular, no encuentran sitio entre las colecciones del museo y, por tanto, tampoco en los relatos históricos canónicos. La crítica a la historia de la danza también se produce a través del formato por el que opta Charmatz para presentar las piezas que conforman *20 dancers for the XX century*; un formato en el que todo ocurre al mismo tiempo, produciéndose una convivencia de movimientos, artistas, contextos, y no una sucesión de estilos lineal y positivista en la que cada uno de ellos supera y sustituye al anterior, como se plasma en la historia oficial de la danza, que reduce cada uno de estos relatos a categorías estancas (Conde Salazar, 2018, p. 61).

Mientras que la importancia del estudio sobre el espacio y las colecciones queda patente en esta lectura, otras apreciaciones consideran imposible que este proyecto llegue a profundizar en los espacios del museo y sus colecciones. Ambas visiones serían válidas, y esta segunda estaría igualmente justificada si consideramos que el espacio sobre el que realmente está interesado en trabajar Charmatz es el del cuerpo. El Musée de la Danse es

un museo incorporado (Charmatz, 2014a, p. 48) en el que el «gesto más nómada, efímero e instantáneo tiene el poder de crear su propio espacio, de convertirse en un museo por derecho propio» (Franko y Salomon, 2014, p. 100). Así, los artistas que participan en *20 dancers for the XX century* se convierten en «sus propios museos dentro de un museo» (Nícifero, 2014, p. 38), en un archivo vivo de la trayectoria de cada artista, de la historia de los solos que interpretan y de la historia global de la pieza de Charmatz, que van enriqueciéndose en sus sucesivas representaciones.

Charmatz sitúa el cuerpo como lugar de archivo privilegiado, un archivo que no acumula sino actúa, que no es estable sino precario y fugaz, que en su labor de constitución de la historia no es objetivo, pues cada artista construye su propia historia haciendo uso de sus dispositivos de memoria, sus conocimientos y emociones. De esta forma desafía la base material y acumulativa sobre la que se funda un archivo, la colección de un museo, la producción del conocimiento y la creación de la historia. Y nos dice que los cuerpos de los bailarines son el espacio privilegiado para preservar las obras de danza, pero no solo en el sentido tradicional, en el que el bailarín es un cuerpo cuidadosamente disciplinado para la ejecución de un repertorio coreográfico. El bailarín es un ser híbrido que consigue que el movimiento deje de pertenecer únicamente al coreógrafo, disipándose las ideas de autenticidad, autoría y pertenencia (Charmatz, 2014b, p. 52). Con estos planteamientos *20 dancers for the XX century* se descubre como una de estas propuestas que desarrollan lo que André Lepecki (2013a) denomina como *deseo de archivo específicamente coreográfico*. Este deseo de archivo, no viene de un impulso nostálgico de recuperación del pasado, sino que implica un retorno creativo, que busca generar diferencias respecto al *original*, produciendo así «modos singulares de politizar el tiempo y la economía de la autoría mediante la activación coreográfica del cuerpo del bailarín como un archivo interminablemente creativo, transformacional» (Lepecki, 2013a, p. 79). Es, efectivamente, del deseo de archivo coreográfico, así definido por Lepecki, del que Charmatz se hace eco cuando en su manifiesto insta al plagio:

No se limita a la búsqueda y la representación del objeto «auténtico»; anima a los artistas y visitantes a hacer suyas las obras, estimula el plagio. La creación artística y la experiencia del visitante están en el centro de su acción. Siendo un lugar de [...] conversación e interpretación, no es solo un espacio de acumulación y representación. (2014a, p. 48)

A partir de esta actividad se abre una línea de investigación para las artes escénicas en el museo que conecta cuerpo, archivo y memoria para el cuestionamiento de las narrativas dominantes y que se materializa en actividades posteriores como el seminario «Podría quien te recuerda... Cuerpo, archivo y memoria» (2017)¹⁵ o ligando esta combinación a procesos políticos y de resistencia (Museo Reina Sofía, 2018, p. 13).

El Museo Danzante que propone Charmatz, y en el que se convierte el Reina Sofía durante unas horas, no solo se conforma por los cuerpos de los bailarines, sino también por los cuerpos de los espectadores. Estos se mueven por las salas formando parte de una gran coreografía que rompe con los patrones de conducta habituales requeridos en el espacio expositivo y pone de relieve nuevos regímenes de atención.

En el museo «los modos de recorrer y mirar han sido re-afinados de acuerdo con las prácticas cambiantes de mostrar y las condiciones de visualidad» (Rees Leahy, 2012, p. 4), es decir, al recorrer el espacio expositivo estamos llevando a cabo técnicas corporales que se adaptan a los modos museográficos y de representación que la institución propone. Estos patrones de visualidad que el cubo blanco exige se ponen en tensión cuando los cuerpos vivos se introducen en él. La tarde en la que se desarrolla en el Reina Sofía *20 dancers for the XX century*, el flujo de público es irregular, y este pasa de la estaticidad (sentados en el suelo o agolpándose junto a las paredes) a la motilidad en cuestión de segundos; la atención en la sala del *Guernica* (1937) se diversifica y un grupo de personas dirigen directamente su atención a las danzas del Magreb interpretadas por Filipe Lourenço, casi obviando la presencia del lienzo de Picasso, que es habitualmente el protagonista absoluto de esta sala. El visitante del museo se hace más consciente de sus movimientos y los de aquellos que lo circundan y debe negociar sus posiciones con el resto del público (Tolmie y Giannachi,

¹⁵ Actualmente se encarga de las artes escénicas Isabel de Naverán, y uno de los temas en los que está interesada esta comisaria e investigadora es en las posibilidades de la danza y el cuerpo como dispositivos de memoria y recuperación de la historia. En este ámbito ha editado el libro *Hacer historia, reflexiones desde la práctica de la danza* (2010) y ha publicado artículos como «La danza, aliada perfecta del pasado» (2015). Sus intereses conectan con los del museo, que en 2018 establece como una de las líneas de fuerza del Programa de Actividades Públicas las cuestiones relativas a la memoria y la revisión de las historiografías dominantes.

2017, p. 103). En algunos museos donde la audiencia de estas prácticas es mayor estas negociaciones del espacio se hacen con dificultad y las grandes masas impiden la visión y el correcto desarrollo de las coreografías. Esto no llegó a suceder en el Reina Sofía, a pesar de la buena acogida que tuvo la actividad.

Asimismo, los visitantes que esa tarde acuden al museo ven su tiempo de visita completamente modificado; un tiempo que se torna difuso, sobre todo por la combinación de diversas temporalidades. Cada acción tiene una temporalidad interna propia que difiere del resto, incluyendo las acciones del público, que puede decidir recrearse viendo un solo o, por el contrario, no terminar de ver una coreografía¹⁶. En cualquier caso, el tiempo interno de las piezas no coincide con el tiempo de visita del espectador, insuficiente para ver cada uno de los solos en su totalidad, y que siempre va a tener una visión segmentada del conjunto de la pieza. En este sentido, la obra de Charmatz sedujo a los espectadores al tentar su *impulso posesivo* (la necesidad de verlo todo, relacionada con nuestra obsesión clasificatoria que el museo posterior a la Ilustración representa) y, al mismo tiempo, negar su satisfacción (Wood, 2017, p. 93).

Estos nuevos modelos de visualidad generan nuevos regímenes de atención. Charmatz, con esta pieza, consigue enfatizar lo que Catherine Wood llama la *puesta en escena de la atención* («staging of attention»): en ocasiones la atención es ilimitada y nos permite darnos cuenta de lo que normalmente no apreciamos porque consideramos insignificante. Así sucede durante la pieza, en la que el espectador no solo consigue apreciar la coreografía de los bailarines, sino también la suya propia (Wood, 2017, p. 88). Las políticas de la espectadoría constituyen un punto clave en el trabajo conceptual de Charmatz. Este entiende la coreografía no solo como el movimiento previamente planificado que se produce durante una pieza de danza, sino como cualquier movimiento regido por una norma que configura una forma social. Es decir, para él, el cuerpo adopta roles predeterminados en relación con el entorno social construido, lo que limita la interacción con el espacio y los cuerpos que lo habitan. Asume papeles perfectamente coreografiados o, mejor aún, *coreopoliciados*, entendiendo la policía —como lo hacen Jacques Rancière y Michel Foucault— como la herramienta que consigue una conformidad «basada en una imagen preformada de lo que es considerado no solo la norma, sino lo normal» (Lepecki, 2013b, p. 19). Al mismo tiempo, y en las dualidades que encierra las propuestas de Charmatz, rechaza la idea de que determinados códigos disciplinarios configuren las posiciones de los sujetos y utiliza la danza en términos coreopolíticos, como una herramienta para subvertir el texto predictivo al que se han acomodado nuestros movimientos, e imagina cómo estos podrían construir el espacio del museo (Wood, 2017, p. 88) transformándolo en un lugar de reflexión conjunta. Esto entronca con uno de los objetivos del museo plasmado en la memoria de ese mismo año:

Cambiar las relaciones y dinámicas de investigación y trabajo tradicionales de la institución museística, para concebir un escenario articulado en torno a [...] la reflexión y el debate. El sujeto al que se dirige el museo ya no es un espectador pasivo ni el usuario de un servicio público, es un agente activo en un proceso de aprendizaje que implica el análisis crítico y transversal del mundo contemporáneo. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016b, p. 104)

3. Conclusiones

La primera de las particularidades que desvela la integración del trabajo de Charmatz en el Museo Reina Sofía es la posición en la que este —y otros museos españoles— se encuentra frente a la danza. España se incorpora tardíamente a los procesos de musealización de la danza, a inicios del 2000, y en el intento de aproximarse a los discursos dominantes producidos en el ámbito internacional, asume propuestas, como la de Charmatz, ya consolidadas; con lo cual, en dichos procesos, los museos españoles, más que considerarse como un espacio para la experimentación —como sucede en los primeros acercamientos que la disciplina tiene con esta institución—, refuerzan su papel como institución legitimadora y conservadora de la historia. En este sentido, el reto del museo es un viaje de ida y vuelta del pasado al presente para situarse como una institución abierta que da cabida

¹⁶ Además, la temporalidad de las acciones en vivo no es la misma que la registrada por los teléfonos móviles: el instante detenido de una fotografía, un vídeo de 30 segundos que dura una historia de Instagram, la temporalidad ubicua de un directo, entre el presente real y el virtual; temporalidades que se extienden desde antes de que el espectador entre en el cubo blanco hasta más allá del final, en cada *hashtag* #20dancersfortheXXcentury, #Charmatz, o en cada pantalla iluminada en futuros presentes.

a propuestas novedosas y que, al mismo tiempo, consigue entretejer la propia historia con la global, rescatando las ausencias de la historia de la danza en el panorama español, que todavía son muchas.

En cuanto a los problemas o retos a los que se enfrenta el museo en la introducción de la coreografía, anteriormente detallados, podríamos destacar, en primer lugar, el problema económico¹⁷, reflejado en *20 dancers for the XX century* en la participación de voluntarios que suplen al personal necesario para la gestión de este tipo de actividades¹⁸. El segundo de los problemas se encuentra enmascarado en un rasgo de la actividad que a primera vista hemos leído como positivo: la facilidad con que la audiencia consigue negociar sus posiciones en el espacio y un mayor acercamiento con los bailarines, que pueden entablar relaciones más directas con el público, pues este no es una masa desmedida que dificulta el óptimo desarrollo de la actividad, como sucede en otras instituciones museísticas del panorama internacional. Sin embargo, en profundidad, está relacionado con uno de los problemas estructurales que afectan a la danza en España a todos sus niveles: la invisibilidad y la falta de educación de los públicos. Además, y al igual que en el ámbito internacional, en España se plantean problemas técnicos y derivados de la combinación entre el punto de vista, el tiempo y el comportamiento de la audiencia cuando la danza se introduce en el cubo blanco; pero el reto no es tanto solucionarlos como enfrentarlos con mayor frecuencia, pues normalmente la danza suele quedar relegada a la caja negra anexa al museo.

A nivel teórico, el museo contempla nuevas formas de archivo y de conocimiento de la historia y ve en las prácticas corporales que funcionan como archivo viviente un potencial político que se trata en ciclos y conferencias, pero acaba generando una jerarquía que considera el archivo tradicional el más capacitado para generar discursos, presentados en colecciones y exposiciones temporales. A nivel práctico, la danza en vivo no ha alcanzado el grado de institucionalización que ha conseguido en el resto de museos internacionales y sigue manteniendo el apelativo de actividad que debe estar siempre ligada a un discurso previo desarrollado en la colección o en las exposiciones temporales. Así lo refleja el ejercicio realizado durante el artículo orientado a conectar las líneas de fuerza de la actividad con las propuestas por el museo, que, en última instancia, puede contradecirse con una de las ideas clave que se desprenden de la pieza de Charmatz: «La danza puede musealizarse en tanto que resalta y acumula evidencia de su relación con el pasado histórico: con el pasado del arte, así como con su propio pasado» (Franko y Lepecki, 2014, p. 3) y, por tanto, no debería ser necesaria esta búsqueda continua de razones a las que anclar su participación en el museo. Al mismo tiempo, sin estas líneas a las que anclarse, el museo podría ser acusado de incluir la danza para adaptar su oferta a las nuevas dinámicas de consumo cultural de los públicos.

En cualquier caso, el análisis de esta actividad invita a preguntarse: con este tipo de propuestas, ¿la institución se está cuestionando la concepción del archivo —patrilineal y blanco-occidental—, conformado por la historiografía del arte, poniendo en valor el cuerpo como archivo vivo y transmisor de historia, o tan solo está adaptando su oferta de actividades públicas a ciertos discursos dominantes (giros performativos y experienciales) y a las nuevas dinámicas de consumo cultural de los públicos en el museo? Pero, sobre todo, el análisis de *20 dancers for the XX century* realizado durante este artículo invita a aceptar, como hace Charmatz, que la danza en el museo no puede existir sin asumir el riesgo de la contradicción, sin debatirse entre lo perenne y lo perecedero, entre lo cinético y lo estanco, y entre su potencial de presentarse como herramienta de activación política a la vez que es explotada como producto de un régimen cultural mercantilizado.

¹⁷ Los problemas económicos no afectan únicamente al museo, conciernen a la danza a todos los niveles, que acaba siendo la hermana pobre de las artes, como tantos bailarines y coreógrafos han afirmado. Sus presupuestos, que dependen de la financiación pública, son escasos y no siempre están bien gestionados, desviándose hacia la creación de infraestructuras que no pueden ser bien atendidas ni dotadas de programas de calidad, en vez de destinarse al apoyo y la creación tanto teórica como práctica que asegure una estabilidad para creadores emergentes o veteranos, y a la educación de los públicos que son la base para que esta disciplina pueda dejar de lado la precariedad, la inestabilidad, la dependencia y la invisibilidad por la que se caracteriza (Foro Estatal de Danza, 2009, p.5).

¹⁸ Es habitual que los museos, debido a la mayor necesidad presupuestaria que requieren las escénicas, firmen convenios con otras instituciones para sumarse a su programación de danza y teatro. Sin embargo, esto no sucedió exactamente así en el caso de esta actividad, pues no fueron los Teatros del Canal quienes programaron en primera instancia a Charmatz, y el Museo Reina Sofía, compartiendo el interés por la producción del coreógrafo, lo invitó también a participar en su institución, sino que Natalia Álvarez Simó, que conocía el trabajo del coreógrafo en sus diferentes facetas, quiso que en su primera presentación en España se mostrasen todas ellas, la más escénica y la más experimental. Así pues, gestionó su participación en el XXXIV Festival de Otoño a Primavera, organizado por la Comunidad de Madrid y que tuvo lugar en los Teatros del Canal, donde se presentó *Manger*. Además, este fue el inicio del convenio que mantienen el Museo Reina Sofía y los Teatros del Canal.

Referencias

- Adorno, T. W. (1962). *La crítica de la cultura y la sociedad*. Ediciones Ariel.
- Bishop, C. (2014). The perils and possibilities of dance in the museum: Tate, MoMA and Whitney. *Dance Research Journal*, 46(3), 62-76. <https://doi.org/10.1017/S0149767714000497>
- Bishop, C. (2018). Dance exhibition and audience attention. Black Box, White Cube, Gray Zone. *The Drama Review*, 62(2), 22-42. https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00746
- Charmatz, B. (2014a). Manifiesto for a National Choreographic Centre. *Dance Research Journal*, 46(3), 45-48. <https://doi.org/10.1017/S0149767714000539> (Obra original publicada en 2009)
- Charmatz, B. (2014b). Interview with Boris Charmatz. *Dance Research Journal*, 46(3), 49-52. <https://doi.org/10.1017/S0149767714000540>
- Conde-Salazar, J. (2018). *La danza del futuro*. Contintametieses.
- Copeland, M. y Charmatz, B. (2017). Boris Charmatz en conversación con Mathieu Copeland. París, 28 de octubre de 2011. En M. Copeland (Ed.), *Coreografiar exposiciones* (pp. 148-163). Oficina de Cultura y Turismo-Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid.
- Cramer, F. A. (2014). Experience as artifact: Transformations of the immaterial. *Dance Research Journal*, 46(3), 24-31. <https://doi.org/10.1017/S0149767714000503>
- De Naverán, I. (2015). La danza, aliada perfecta del pasado. *AusArt*, 3(1), 41-53. <https://doi.org/10.1387/ausart.14400>
- Foro Estatal de la Danza. (2-3 de noviembre de 2009). *Plan General de la Danza 2010-2014*.
- Franko, M. y Lepecki, A. (2014). Editor's note: Dance in the museum. *Dance Research Journal*, 46(3), 1-4. <https://doi.org/10.1017/S0149767714000424>
- Franko, M. y Solomon, N. (2014). Museum artifact act. *Tanz und Archiv*, (5), 95-103. https://www.academia.edu/6680600/Museum_Artifact_Act
- Fraser, A. (2005). From the critique of institutions to an institution of critique. *Artforum*, 44(1), 278-283. <https://n9.cl/ne29>
- Hinojosa Martínez, L. (2014). Museo y acontecimiento/Museum and event. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, (26), 21-28. <https://doi.org/10.15366/anuario2014.26>
- Janevski, A. (2017). The first move is to let the hand circle. On Musée de la Danse: three collective gestures. En A. Janevski (Ed.), *Boris Charmatz* (pp. 19-36). MoMA.
- Jones, A. (1997). Presence in absentia. Experiencing performance as documentation. *Art Journal*, 56(4), 11-18. <https://doi.org/10.2307/777715>
- Lepecki, A. (2012). Introduction/Dance as a practice of contemporaneity. En A. Lepecki (Ed.), *Dance* (pp. 14-23). Whitechapel Gallery.
- Lepecki, A. (2013a). Choreopolice and choreopolitics: Or, the task of the dancer. *The Drama Review*, 57(4), 13-27. https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00300
- Lepecki, A. (2013b). El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas. En I. de Naverán y A. Écija (Eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía* (pp. 59-81). Artea.
- Lista, M. (2014). Play dead: Dance, museums, and the time-based arts. *Dance Research Journal*, 46(3), 6-23. <https://doi.org/10.1017/S0149767714000515>
- Lütticken, S. (2015). Dance Factory. *Mousse*, (50), 91-99. <https://svenlutticken.org/articles/>
- Matías Daporta [@un_pretil]. (2020, julio 23). *Esto es de una intervención en el @museoreinasofia Me ofrecí como voluntario pero me hice mis propias camisetas. Venía a* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CC-z1MnKoWk/>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2008). *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Memoria de actividades 2008*. <https://www.museoreinasofia.es/museo/memoria-actividades>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2016a). *20 dancers for the XX century. Bailarines y programa*. <https://www.museoreinasofia.es/actividades/20-dancers-xx-century>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2016b). *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Memoria de actividades 2016*. <https://www.museoreinasofia.es/museo/memoria-actividades>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2018). *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Memoria de actividades 2018*. <https://www.museoreinasofia.es/museo/memoria-actividades>
- Nicifero, A. (2014). Occupy MoMA: The (risks and) potentials of a Musée de la Danse! *Dance Research Journal*, 46(3), 32-44. <https://doi.org/10.1017/S0149767714000527>

Pérez Royo, V. (2008). Danza en contexto. Una introducción. En V. Pérez Royo (Ed.), *¡A bailar a la calle!: danza contemporánea, espacio público y arquitectura* (pp. 13-65). Ediciones Universidad de Salamanca.

Rees Leahy, H. (2012). *Museum bodies: The politics and practices of visiting and viewing*. Ashgate.

Sánchez, J. A., Wert, J. P., Abellán, J., Márquez, C., Saumell, M., Cornago, O., Massip, F., Sedeño, J. A., Giménez, C., Conde Salazar, J. y de Naverán, I. (2006). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Schneider, R. (2010). Los restos de lo escénico (reelaboración). En I. de Naverán (Ed.), *Hacer historia, reflexiones desde la práctica de la danza* (pp. 171-198). Centro Coreográfico Galego, Institut del Teatre Mercat de les Flors.

Schneider, R. (2011). *Performing remains: Art and war in times of theatrical reenactment*. Routledge.

Tolmie, P. y Giannanchi, G. (2017). On becoming an audience: If Tate Modern was Musée de la Danse? En A. Janevski (Ed.), *Boris Charnatz* (pp. 99-106). MoMA.

Weil, S. (1999). From being about something to being for somebody: The ongoing transformation of the American Museum. *Daedalus*, 128(3), 229-258. <http://www.jstor.org/stable/20027573>

Wood, C. (2017). Boris Charnatz: An achitecture of attention (revisited). En A. Janevski (Ed.), *Boris Charnatz* (pp. 85-98). MoMA.

EXPERIENCIAS SENSITIVAS ENTRE *OBJECT/SUBJECT* DE JOHN HEJDUK, UNA PERFORMANCE DE CONNIE BECKLEY Y UN POEMA DE DAVID SHAPIRO

Carlos Barberá Pastor

Universidad de Alicante

carlos.barbera@gcloud.ua.es

Recibido: 1/11/2020 | Aceptado: 29/12/2020

doi:10.30827/sobre.v7i0.16494

SENSITIVE EXPERIENCES BETWEEN OBJECT/SUBJECT BY JOHN HEJDUK, A PERFORMANCE BY CONNIE BECKLEY AND A POEM BY DAVID SHAPIRO

ABSTRACT: The research analyses a performance by Connie Beckley that took place in the Great Hall of the University of the Arts in Philadelphia in front of the piece *Object/Subject*. The event took place at the opening of the exhibition entitled «John Hejduk: The Riga Project», held between 20 November and 22 December 1987. The research analyses the performance, a poem by David Shapiro and the piece by John Hejduk. The research studies the relationship of the events by unravelling an analysis of the poem as a means of investigating the whole of artistic expression and the non-apparent links between objects, people and the strength of the written text when it is declaimed on a television screen. The research tries to study concrete questions that have occurred in an artistic experience.

KEYWORDS: John Hejduk, *Object/Subject*, Connie Beckley, David Shapiro, *Crooked lightning*

RESUMEN: La investigación analiza una performance de Connie Beckley que tuvo lugar en el Great Hall de la Universidad de las Artes de Filadelfia frente a la pieza *Object/Subject*. El acto se llevó a cabo en la inauguración de la exposición titulada «John Hejduk: The Riga Project», celebrada entre el 20 de noviembre y el 22 de diciembre de 1987. En la investigación se analiza la performance, un poema de David Shapiro y la pieza de John Hejduk. El trabajo estudia la relación de los hechos desgranando un análisis al poema como medio para investigar el conjunto de la expresión artística y los vínculos no aparentes entre objetos y personas, y la fuerza del texto escrito cuando es declamado mediante una pantalla de televisión. La investigación trata de examinar cuestiones concretas acontecidas en una experiencia artística.

PALABRAS CLAVE: John Hejduk, *Object/Subject*, Connie Beckley, David Shapiro, *Crooked lightning*



Introducción. La poética en la masque del XVII

La primera vez que John Hejduk habló de la *Masque*¹ fue en la Harvard University Graduate School of Design. A finales de septiembre de 1980, según indicó el periódico de la HGSD a raíz de la inauguración del curso docente, John Hejduk impartió «una charla de su más reciente trabajo» (John Hejduk presents his «Masques», 1980). A través de su conferencia expuso un proyecto de dos edificios dentro de otro edificio, un espacio teatral que incluía dos ciudadanos habitando dos piezas en una clara manifestación artística cargada de luz y música, en una propuesta escenográfica entendida como una performance. El proyecto lo tituló *Masque* (Hejduk, 1985, p. 405). «El término *masque*, explicó, se refiere a *mascarada* y a una forma de entretenimiento dramático del siglo XVII, desarrollado por Ben Jonson y realizado en el Salón de los Banquetes del Whitehall de Londres» (Barberá y Llinares, 2018, pp. 633-642). John Hejduk, a partir de precedentes artísticos del revolucionario siglo, presentaba por primera vez una *masque* contemporánea. Con esta charla, Hejduk mostraba una propuesta que sería previa a la construcción de cientos de estructuras que desarrollaría a partir de entonces, y generaría a finales del siglo XX una de las propuestas arquitectónicas más originales en su condición artística. Un mes después de la disertación en Harvard, en un seminario impartido en la Escuela de Arquitectura de Valencia², también dió un sentido a la *Masque* a partir de las representaciones escénicas que se llevaban a cabo en los palacios aristocráticos:

En tiempos de Isabel de Inglaterra, en tiempos isabelinos, el trabajo más importante y celebrado para los arquitectos era hacer una mascarada, que no es una careta sino que se trataba de un tipo especial de trabajo arquitectónico que se llamaba la *masque*. La *masque* una construcción, una estructura que se introducía en otro edificio. Detrás de la fachada de la *masque* existía un mecanismo como detrás de un escenario. Estaban construidas como las máquinas de guerra de Leonardo, y los participantes en la *masque* no eran solamente los actores sino también los espectadores. (Hejduk, 2002, p. 119)

La *masque* era una representación teatral que se daba en el interior de algunos palacios del XVII en distintas partes de Europa. Según dice Enild Welsford, se juntaba la representación escenográfica y la poética, en una obra cargada de música, luz y efectos especiales. Welsford (1962) apunta a la relación de la arquitectura de Inigo Jones, la poética de Ben Johnson y la representación actoral:

Para Jones, la *masque* fue un gran espectáculo, y parece haber sido muy insensible a su aspecto poético y dramático, aunque ocasionalmente sus descripciones de paisajes muestran destellos de imaginación descritos en una prosa vigorosa. [...] La actitud de Ben Jonson era muy diferente. Era ante todo un poeta

erudito, y si se comprometía a escribir *masques*, significaba que debía ser tomada en serio, que la erudición debía ser exacta, con las ninfas, diosas, sátiros, etc., vestidas de acuerdo a la verdadera tradición de la Antigüedad, y sobre todo debía haber unidad literaria. Para Ben Jonson la *masque* no era un gran despliegue de esplendor escénico, era un poema dramático con elementos espectaculares y musicales³. (pp. 174-175)

Por tanto, las representaciones de la época isabelina, para el estudio de la *Masque* contemporánea de Hejduk, suponen un antecedente para la construcción escénica de la performance realizada en la exposición «John Hejduk: The Riga Project» de 1987, desarrollada en la Universidad de las Artes de Filadelfia, y motivo de esta investigación. Aquel acontecimiento, a día de hoy, es un arranque para investigar una acción que tuvo lugar hace casi 25 años y que, por su contenido referido a la poética, la performance y la escenografía, requiere de un análisis para enumerar sus relaciones contemporáneas que vinculan la escena, una estructura construida y la poética, como sucedía en las *masques* de hace casi cuatro siglos. A través de dos estructuras que ocupan el espacio del Great Hall —como si se tratara del Salón de Banquetes del Whitehall de Londres— la acción marcará un precedente también para el análisis de las propias *masques* propuestas por Hejduk. Este trabajo plantea desarrollar una investigación de los elementos utilizados en las *Masques* del XX —vinculados de algún modo a las del XVII— mediante las acciones que las activan, como medio para entender la propuesta del arquitecto americano y su relación con las distintas disciplinas artísticas.

Una performance en la Universidad de las Artes de Filadelfia entre la estructura *Object/Subject*

El jueves 19 de noviembre de 1987, a las 8 de la tarde, en la inauguración de la exposición titulada «John Hejduk: The Riga Project», tuvo lugar en el Great Hall, ubicado en la Universidad de las Artes de Filadelfia (Pennsylvania), la performance de Connie Beckley *Crooked lightning*. La performance llevaba el título del poema que David Shapiro dedicó al proyecto *Riga*. La acción iba acompañada de una lectura poética presentada en una pantalla de televisión en la que Shapiro recitaba poemas junto a dos piezas propuestas por el arquitecto John Hejduk tituladas *Object/Subject*. El acontecimiento, organizado por el Departamento de Estudios Arquitectónicos y el programa de la exposición, acogió al público que se distribuía en distintas plantas desde las que podía verse el espacio central a gran altura (figura 1). Se llevó a cabo en una sala rectangular, el Great Hall, de unos 30 × 15 m y otros 15 m de alto. En «John Hejduk: The Riga Project» se presentará el libro del proyecto para la ciudad báltica y se expondrán algunos de los dibujos propuestos por Hejduk. Tendrá lugar entre el 20 de noviembre y el 22

¹ Es el primer documento sobre el que se tiene constancia, a través del diario de la HGSD, de la notificación de esta propuesta. El arquitecto John Hejduk planteó, mediante el proyecto, una acción artística para la ciudad de Berlín cuando un año después es incluida la pieza en el concurso Berlin Masque (Hejduk, 1985, pp. 138-153, 382-393, 404-421) definida en la portada del proyecto como «A contemporary Masque» (Hejduk, 1982, p. 7).

² Sobre el seminario impartido en 1980, en el año 2001 y 2002, se publicó en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia dos libros que recogen las conferencias y una exposición con la recopilación de los materiales.

³ Traducción del autor de: «To Jones the masque was a grand spectacle, and he seems to have been very insensitive to its poetic and dramatic aspect, although occasionally his descriptions of scenery show gleams of imagination and are written in vigorous prose. [...] Ben Jonson's attitude was very different. He was first and foremost a learned poet, and if he undertook to write masques, it meant that the masque would have to be taken seriously, that the scholarship would have to be exact, the nymphs, goddesses, satyrs, etc., dressed in accordance with the true tradition of antiquity, and above all there would have to be literary unity. To Ben Jonson the masque was not a grand display of scenic splendour, it was a dramatic poem with spectacular and musical elements».

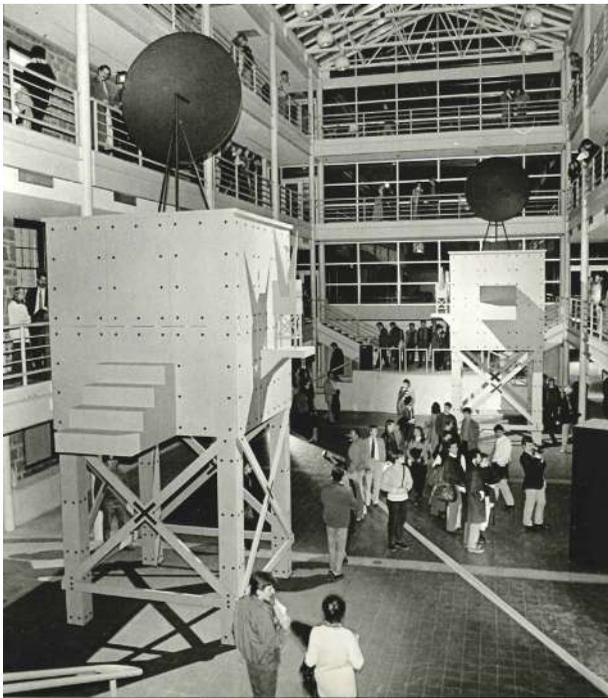


Figura 1: Las piezas *Object/Subject* expuestas en el Great Hall de la Universidad de las Artes de Filadelfia (Hejduk, 1989a, p. 33)

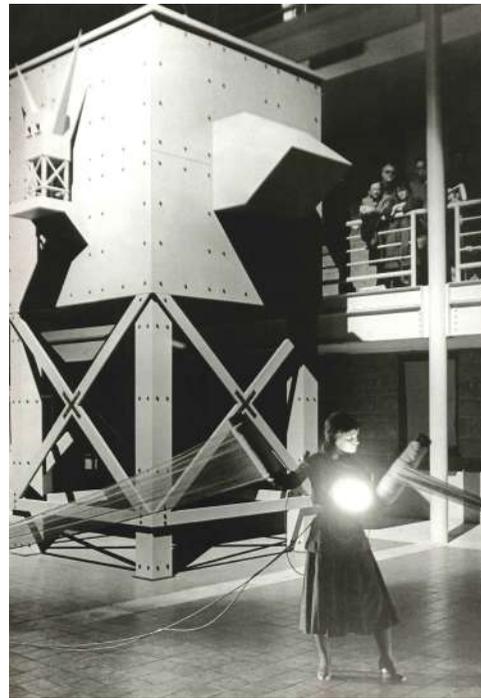


Figura 2: La performance titulada *Crooked lightning* de Connie Beckley en el Great Hall de la Universidad de las Artes de Filadelfia (Hejduk, 1989a, p. 34)

20 de diciembre de 1987, y mediante el acto de la performance se dará por inaugurado el certamen en la Rosenwald-Wolf Gallerie en el que se presentarán las láminas del proyecto *Berlin masque* o *Lancaster Hannover masque*.

David Shapiro, muy vinculado a John Hejduk⁴, puso en contacto a Connie Beckley con la exposición. La performance, a partir del movimiento del cuerpo de Beckley y el rastro dejado de telas (figura 2), entablará vínculos con la voz⁵ del poema y las dos piezas *Object/Subject* que protagonizan la sala.

Por un lado, no es casual que la performance la realizara una mujer. John Hejduk dedica su proyecto *New England masque*, realizado unos años antes, a Regi Goldberg. Goldberg era una de las integrantes de la exposición «Women in American architecture: A historic and contemporary perspective». En los 70, Regi Goldberg, junto con un grupo de chicas, demostraba la calidad del trabajo de las mujeres en el diseño, la arquitectura y la planificación urbana en distintos momentos de la historia de la arquitectura. Esto ocurría en Estados Unidos en una carrera de Arquitectura, en una profesión muy masculina, en la que la expresión artística de la mujer empezaba a destacar a pesar de que fuera silenciada, como refería Goldberg. Por otro lado, la performance protagonizada por el género femenino adquiriría un papel

⁴ El libro de los poemas que serán leídos en el video de la instalación será dedicado al hijo de Shapiro, sin embargo, después del índice, tras el título dice: «for John Hejduk» (Shapiro, 1988, p. 13).

⁵ «Los jóvenes artistas de la performance utilizaron la música como elemento principal de su obra, como Connie Beckley, de orientación "clásica"» (Goldberg, 1988, p. 184).

de «ataque a la tradicional supresión de las mujeres y la perspectiva esencialmente patriarcal» (Goldberg, 1988, pp. 174-175). Artistas como Ulriche Rosenbach o Hannah Wilke (Goldberg, 1988, p. 175) darán un sentido a nuevas manifestaciones para denunciar la ausencia de la mujer en el ámbito del arte. El trabajo de otras artistas, como Rebecca Horn o Valie Export⁶, expondrá la importancia del cuerpo en relación directa con el espacio donde se desarrolla la acción. Todo ello supondrá generar vínculos entre la propia estancia y su ocupación con el cuerpo que, caracterizado por la denuncia de la mujer, plantearán también nuevos enfrentamientos que no solo tendrán que ver con las injusticias generadas por las diferencias entre el hombre y la mujer sino con las injusticias generadas desde el poder establecido para el beneficio de otros intereses como el del capital.

El trabajo de Connie Beckley entabló, mediante la performance en el Great Hall, conexiones en el espacio a partir del movimiento y la estela dejada por las telas que marcaban el recorrido. Tuvo un carácter femenino, tal como expresa parte de su obra titulada *Sonic meditations on life in the city, for female voice and electronics* (1997). La performance era una aportación no solo al espacio de la acción, sino a su relación con la arquitectura y el modo en el que se articulan objetos, acontecimientos y lecturas. El contenido del espacio es, por tanto, lo que este trabajo de investigación trata de estudiar

⁶ «Ella demuestra las cualidades de "adaptación" e "inserción" fusionándose con las formas arquitectónicas en un ansioso intento por escapar de un entorno hostil». Traducción del autor de: «She demonstrates the qualities of "adaptation" and "insertion" merging with the architectural forms in an anxious attempt to escape from a hostile environment» (Mueller, 1994, pp. 97-103).



Figura 3: *Object/Subject* en Riga (Hejduk, 1989b, p. 49)

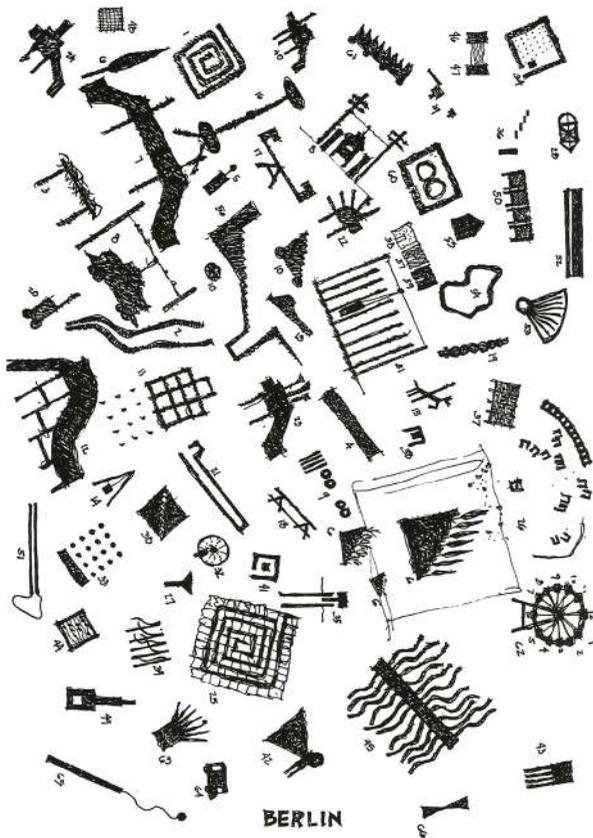
principalmente. Analiza tres disciplinas artísticas que entre ellas enriquecen la acción desde la aportación que supone cada experiencia, donde dos estructuras propuestas por el arquitecto americano serán el vínculo arquitectónico que potenciará la estimulación a través de la escena y la poesía.

Estas piezas, de gran tamaño, permanecían a la espera, como si fueran testigos de aquello que ocurría a sus pies. La imagen de televisión con el rostro de Shapiro, la performance de Beckley destejendo una madeja de tela, junto con las dos estructuras, conformaron a través de la palabra, el movimiento y la ocupación del espacio, un vínculo en el que las dos construcciones manifestaron un enigma que la exposición, en cierta manera, trató de hacer ver y desenmascarar. La performance, que podría parecer un acompañamiento artístico en el programa de la inauguración, iba a tener una gran relevancia desde el ámbito de la actividad efímera. Por su condición en el tiempo, las dos piezas expuestas irrumpían en el espacio de modos diferenciados. Los dos objetos estáticos que permanecían en la sala durante un mes, entre noviembre y diciembre de 1987, quedaron enfrentados al cuerpo en movimiento durante un acto que tendría una duración de unos minutos. En ese contraste se articulaban las piezas, por un lado, y la performance, por otro. Este enfrentamiento se sustentó desde la diferencia, donde uno fomentó el modo contrapuesto en el que ambos ocupan espacio y tiempo. Si uno dura unos días, el otro unos minutos; si uno se mueve, el otro es estático; si uno ocupa el espacio de 2 m sobre el suelo, el otro lo hace muy por encima. Estos alejamientos permitieron hacer ver una dependencia, la de expresar correspondencias entre sujeto y objeto como medio para caracterizar una actividad que instará al resto de actividades acontecidas.

Object/Subject

Las dos estructuras expuestas en el Great Hall forman parte de la *masque* que el arquitecto había proyectado para una plaza de la ciudad de Riga (figura 3). Mediante la acción de moverse en el espacio público a través de las ruedas de las que disponen podrán acercarse o alejarse. Las dos protuberancias que tienen por encima, en cada una de las cajas sustentadas por las cuatro patas que las separan del suelo, hace ver que las dos piezas conectan. A simple vista, parece que las dos partes encajen. Sin embargo, como las piezas de un puzzle, una vez queden unidas, dejarán de tener el sentido en referencia a la acción que activa el motivo de acoplarlas.

De todas las estructuras que John Hejduk planteó en sus *masques* —28 en *Berlin masque* (1982), 68 en *Lancaster Hannover masque* (1982) o 67 en *Victims* (1984) (figura 4), entre otras— *Object/Subject* nos muestra el misterio sobre la ausencia de un sujeto, a pesar de su título: *Objeto/Sujeto*. Casi todas las piezas planteadas previamente disponen de él. En las tres *masques* mencionadas, el sujeto define al habitante de cada una de las arquitecturas. Cada estructura dispondrá de un personaje que vincula los acontecimientos que se suceden en ellas exponiendo la acción humana desde una escenografía protagonizada por el objeto. Las 67 piezas que componen *Victims* disponen de un sujeto que identifica a un habitante, disponiendo la propuesta para la ciudad de Berlín de 67 arquitecturas diferentes para cada uno de los individuos definidos también en el proyecto. Son piezas arquitectónicas ligadas a la expresión de la actividad propuesta, son intrínsecas a cada objeto, y de la misma manera que la pieza se presenta a los ciudadanos en la ciudad, como escenografía, también se presentan las acciones que



22 Figura 4: Objetos del proyecto *Victims* (Hejduk, 1986, p. 98)

las personas llevan a cabo en su interior o ligadas a ellas. Por ejemplo, el objeto titulado *La vista* se corresponderá con el optometrista, *El laberinto* con el solista, *El estudio C* con el poeta (figura 5), o *La casa del coleccionista* con el coleccionista de mariposas, para el proyecto *Victims*. En *Lancaster Hannover masque*, *El hospital de los animales* se corresponderá con el veterinario, *El mercado* con el comerciante, y así.

Sin embargo, *Object/Subject* no queda definido con ningún personaje, con ninguna acción ni actividad concreta, a diferencia de lo que ocurre, generalmente, en otras piezas y en otras *masques*. Por su título, parece que adquiera las dos posibilidades: ser objeto y sujeto. Esta característica genera cierto misterio sobre el cometido de la pieza. Uno se pregunta si una es el objeto y otra el sujeto, o también se pregunta por otras cuestiones a raíz de lo que pueda acontecer a su alrededor.

En el dibujo del proyecto *Riga*, la plaza se dispone con unos paneles que parecen delimitar el espacio. En el interior de la escena es donde se ubican las estructuras que parecen moverse por las ruedas de las que disponen sus patas. En este dibujo están ligadas a un espacio escénico. Podríamos pensar que son parte de la escenografía que, de algún modo, se vincula a la acción que ha de llevarse a cabo en algún momento, como en el Great Hall. Las estructuras están a la espera del acontecimiento, expectantes para la captación de cualquier agitación: un sonido o una actividad humana.

24 Poet - Studio C



24 Poet
The Poet is given Studio C in the park in order to write.

Lampasas Square

*stillness of heat
blue that does not move
clouds that do not echo
darkness that holds
endless twirl of fan*

Figura 5: *Studio C*, Poet (Hejduk, 1986, p. 50)

Según esto, cuando la estructura *Object/Subject* es expuesta en la Universidad de las Artes de Filadelfia, no tiene ningún sentido que las piezas se expongan por sí solas, obviamente requiere de una acción que es lo que permite que tenga significado para interactuar, como ocurre en el resto de las *masques* proyectadas por Hejduk. Si así fuera, la acción es lo que las activa, es aquello que genera vínculos en el espacio referido a aquello que le da coherencia, respecto a su inmovilidad y al silencio del objeto.

La construcción de *Object/Subject* (figura 6) muestran dos cajas elevadas del suelo mediante una estructura de 4 soportes atirantados. Son prácticamente iguales, salvo por sus respectivos lados frontales, que disponen de sendas piezas que, cuando se juntan, parecen ensamblar entre ellas. La cubierta la ocupan dos antenas, una cóncava y otra convexa. En cada uno de los lados, dos figuras sobre una repisa parecen estar batiendo sus alas, por las protuberancias adosadas en dos de sus extremos. Ambas piezas tienen escaleras que no disponen de arranque ni desembarco. Terminan en una de las paredes sin un hueco que permita traspasarla.

Parece que *Object/Subject* no disponga de interior, cuestión que recalca el misterio sobre la intencionalidad de la pieza. Esta ausencia se observa en un plano realizado por John Hejduk (figura 7) que expone cómo la estructura cierra mediante listones de madera los seis lados. En los dibujos realizados para el espacio expositivo de la Universidad de

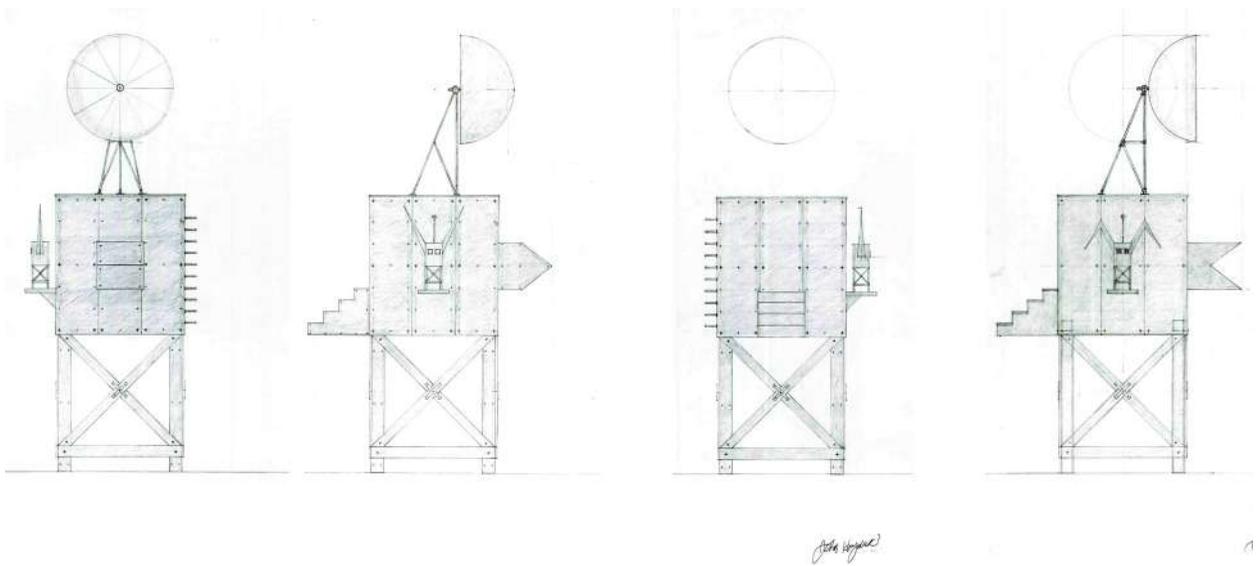


Figura 6: Alzados. Proyecto *Object/Subject* para la exposición en el Great Hall de la Universidad de las Artes de Filadelfia (Hejduk, 1989a, pp. 5-8)

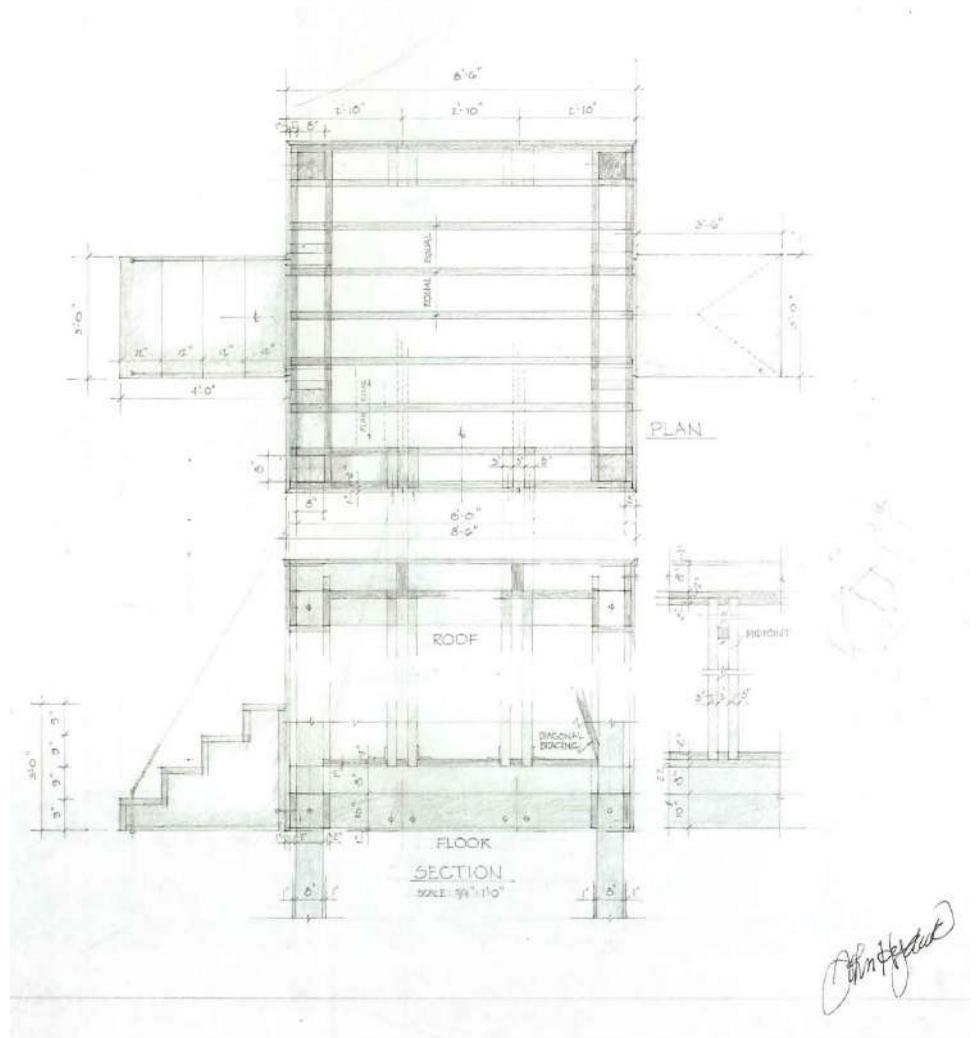


Figura 7: Sección. Proyecto *Object/Subject* para la exposición en el Great Hall de la Universidad de las Artes de Filadelfia (Hejduk, 1989a, p. 9)

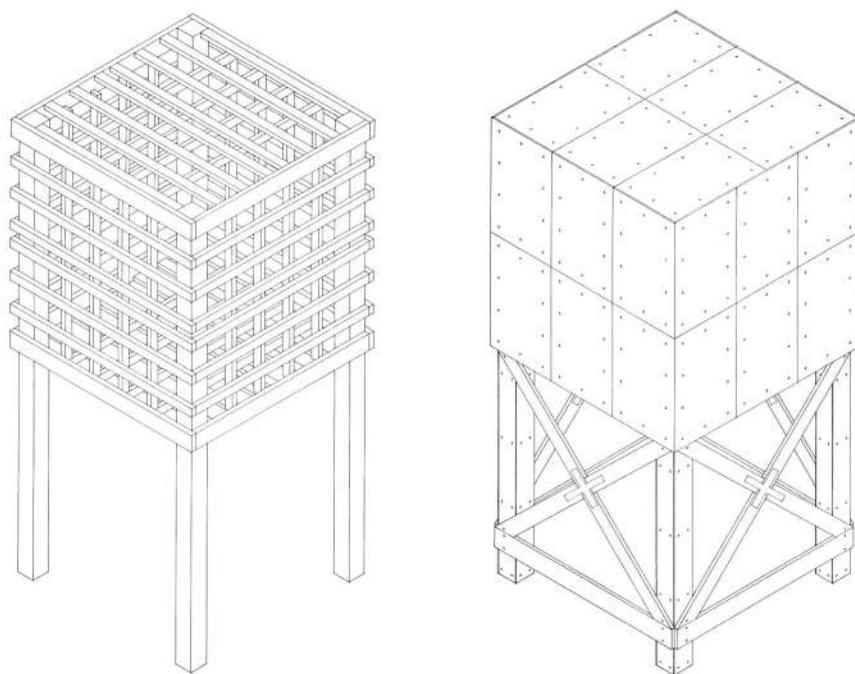


Figura 8: Perspectiva. Construcción de *Object/Subject* para la exposición en el Great Hall de la Universidad de las Artes de Filadelfia (Hejduk, 1989a, p. 15)

24

las Artes de Filadelfia, en la perspectiva dibujada para su construcción (figura 8), puede apreciarse que, una vez ensamblado, el espacio interior quedará cerrado sin posibilidad de acceder a él. El acceso a su interior será negado. La cuadrícula de montantes y travesaños que conforma la jaula no permite que se abra su espacio interior a ningún habitante, y además de sustentar los tableros del exterior, expone el ámbito opaco de los dos cubos. Dos cajas enfrentadas, iguales pero opuestas, a la misma altura y conformadas por la impenetrabilidad que impide acceder al interior mediante unas escaleras sin arranque ni desembarco, no dejan impasibles a quien se acerque. Son arquitecturas que estremecen, que causan curiosidad por saber para qué son, que incitan a preguntar por ellas. ¿Qué son, pues, estas dos piezas que Hejduk titula *Object/Subject*? ¿Quién es su habitante al cual deberíamos acudir para preguntarle sobre su arquitectura? Si en *Object/Subject* no hay habitante, si la pieza no dispone en proyecto de un personaje que se posicione respecto al objeto, ¿es, quizás, la propia acción que se desarrolla a su alrededor la que desvela qué es el objeto y quién el sujeto? Como hemos visto, las piezas no responden de un interior: son todo exterioridad. Están privadas de intimidad y liberadas de un misterio al que no se puede entrar para descubrir las entrañas de su espacio. Podría plantearse que estas piezas quedan definidas en función de un sujeto o de un objeto externo, y que son mucho más simples de lo que parecen por carecer de interior, sin alma que desentrañe la profundidad que dificulta según qué privacidad de su espacio. Por tanto, no hay que preguntarles a las piezas qué son, sino, más bien, que es lo que acontece a su alrededor. Es el medio el que puede responder sobre el enigma que en sí muestran, trasladando el misterio no al interior de la pieza, como hemos visto, sino a los sucesos que transcurren.

¿Qué significa, pues, la estructura titulada *Object/Subject* si carece de interior? ¿Qué son, pues, estas piezas que están al tanto de las acciones que se dan a su alrededor? En la cultura de Occidente «la dualidad del objeto y del sujeto se plantea en términos de disyunción, de repulsión, de anulación recíproca. El encuentro entre sujeto y objeto anula siempre a uno de los dos términos: o bien el sujeto se vuelve "ruido" (*noise*), falta de sentido, o bien es el objeto, en última instancia el mundo, el que se vuelve "ruido"». Sin embargo, «si bien esos términos disyuntivos/repulsivos se anulan mutuamente, son, al mismo tiempo, inseparables» (Morin, 1996, p. 66). Por tanto, para calibrar repulsiones, disyunciones o reciprocidades, habrá que determinar las acciones que las generan. Habrá que comprobar cuáles son los hechos en sí que permiten caracterizar, por un lado, la actividad y, por otro, indagar por el objeto y el sujeto en los acontecimientos que se den junto a ellas.

Crooked lightning

El hecho de que la performance se defina en el ámbito de dos piezas carentes de interioridades nos lleva, de algún modo, a estudiar su exterioridad. Es el caso concreto de la acción que se llevó a cabo el jueves 19 de noviembre de 1987 durante la inauguración de la exposición. Qué sucedió y cómo se comportó cada uno de los intervinientes durante el acto de apertura es el medio para poner en relación a los participantes y comprobar la importancia de la performance presentada por Connie Beckley. Si estudiamos la performance titulada *Crooked lightning*, según las preguntas surgidas sobre quién es el objeto y el sujeto en cada una de las actividades de ese día, una de las hipótesis es plantear que Connie Beckley es el sujeto, que, acompañando a la lámpara

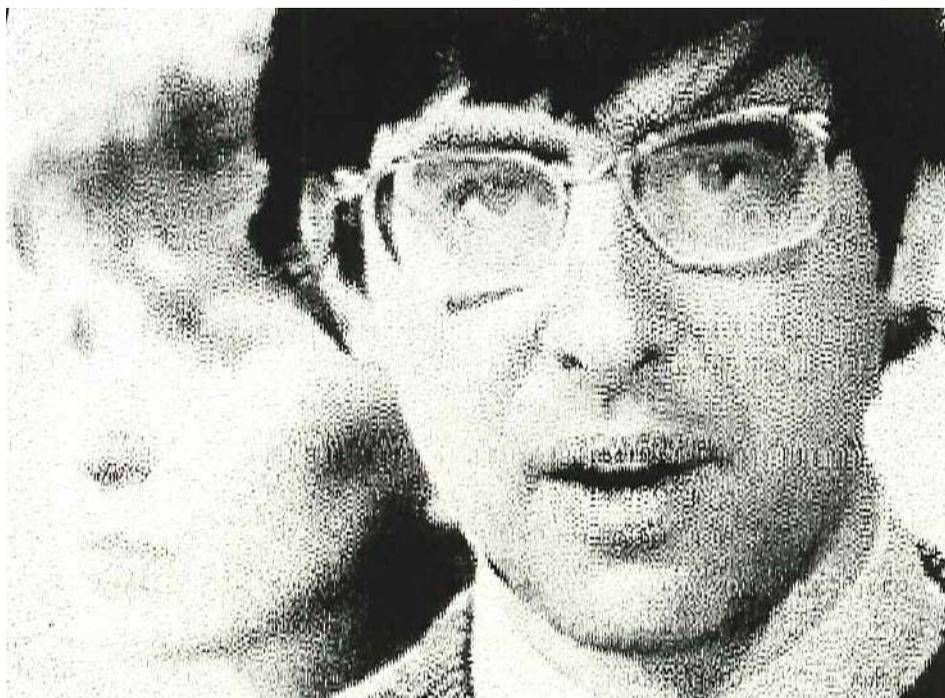


Figura 9: Imagen de David Shapiro recitando uno de los poemas en la pantalla de televisión en la inauguración de la exposición «The Riga Project» (Hejduk, 1989a, p. 36)

colgada del pecho o las telas y los plásticos que se deshila-
chan haciendo visible la unión de unas partes y otras en el
espacio⁷, adquiere una acepción al acto por su implicación
con las dos piezas *Object/Subject*. Por aquellos días Connie
Beckley estaba a punto de casarse. La performance no solo
planteaba establecer lazos de unión entre los asistentes y
los objetos de la sala a partir de las telas, sino que ella re-
lacionaría todo el acto con sus propios sentimientos. Como
suele ocurrir, el acontecimiento de la boda era motivo para
transformar toda una forma de vida.

Pero, por otro lado, si tuviéramos en cuenta al público y
su condición como tal, pueden haber otras hipótesis y, por
tanto, esa condición de objeto/sujeto podría ser otra. Por
ejemplo, la performance de Connie Beckley adquirirá el
papel de objeto desde un análisis del mismo observador que
está expectante por sentir y recibir la transmisión de sensa-
ciones producidas por un movimiento, un sonido o un rayo
de luz. Para algunos de los asistentes, obviamente, el sujeto
de la acción es uno mismo cuando se deja impresionar. La
acción performativa podría plantearse como exterioridad,
como objeto, y el espectador sería el sujeto que asimila
desde su sensibilidad la percepción de los acontecimientos.
Pero también, entre otras hipótesis, una persona del público,
observando el acto, puede considerar que el sujeto de la
acción es ajeno a él y supone a Connie Beckley como sujeto
cuando estudia aquello desde un planteamiento ajeno a sus
sentidos. Con esto, las posibilidades en relación con las pie-

—

⁷ Connie Beckley ya trabajó con plásticos que se desenrollan dejando una estela en el espacio, tal como ocurrió en la sala Vleeshal en Holanda, en la performance titulada *The dream and the line-man*, entre el 18 de mayo y el 9 de junio de 1984. En el catálogo participa David Shapiro con un texto sobre la interacción de Connie Beckley y su hermano. (Beckley y Beckley, 1984).

zas que rodean *Object/Subject* dependen, más bien, de cada
cual, quedando referido al acontecimiento que se dé junto a
las dos estructuras que ocupan el espacio.

La presentación de la acción, de una actividad exhibida
por el movimiento del cuerpo, sin intención de acaparar
un protagonismo para la exclusividad de la propia acción,
plantea un enfrentamiento en el que el sujeto dependerá,
como hemos dicho, de las personas que la presencien y de
su experiencia del acto. En este sentido, en este caso con-
creto de la Universidad de las Artes en Filadelfia —en la que
podríamos caracterizar la acción que Connie Beckley realiza
a partir de las 8 de la tarde y según el programa—, la acti-
vidad ligada al espacio es quien caracteriza los contenidos.
Sin embargo, como hemos dicho, la acción desarrollada por
un espectador, en el hecho de mirar o en el de encontrarse
en la sala en el momento de la performance, protagonizaría
otras situaciones. Es por lo que la actividad no es tanto la de
la performance, que también, como la de los espectadores
que se reúnen en el interior del espacio expositivo. Es por lo
que las dos piezas planteadas por John Hejduk adquieren un
carácter que ensalza el acontecimiento en sí mismo, ya sea
el desarrollado a partir del programa de un acto —como el
de fruncir el ceño por parte de alguno de los asistentes—.
Es algo parecido a los postulados que John Cage propuso en
Darmstadt en septiembre de 1958:

Esta es una conferencia sobre composición que es indeterminada
con respecto a su interpretación. Esa composición es necesaria-
mente experimental. Una acción experimental es aquella cuyo
resultado no está previsto. Al ser imprevista, esta acción no
se ocupa de su justificación. Como la tierra, como el aire, no la
necesita. Una interpretación de una composición que es indeter-
minada respecto a su interpretación es necesariamente única.
No puede repetirse. Cuando se interpreta una segunda vez, el

resultado es diferente del anterior. Por tanto no se logra nada con esa interpretación, pues no puede retenerse como un objeto en el tiempo. Una grabación de una obra tal no tiene más valor que una tarjeta postal: proporciona un conocimiento de algo que sucedió, mientras que la acción era un desconocimiento de algo que aún no había sucedido. (Cage, 2002, p. 39)

La arquitectura de las piezas, el lenguaje que ensalza el valor del acontecimiento y la experiencia propia enaltecen el desconocimiento de algo que está por ocurrir, ¡es el elogio de un hecho en sí! Es la expectación por el suceso, ¡cualquier suceso! Es por esto que las cajas se separan del suelo, por lo que la escalera arranca en el aire y no llega a sitio alguno, por lo que una *submasque* bate sus alas, o por lo que las dos estructuras disponen de antenas que emiten y absorben frecuencias. En sí, no son más que indicadores de acontecimientos, de hechos, y acciones que suceden perceras y que por su razón de ser no se les da la importancia que toca y que realmente tienen por su condición única. *Object/Subject* es como una emulsión que consolida los hechos que se dan en el espacio para trasladarlos a una eternidad, para trasladarlos, según dice Cage (2002, p. 39), a ese lugar que «no puede retenerse como un objeto en el tiempo» por su condición indeterminada.

Crooked lightning es el nombre con el que Connie Beckley titula la performance. Pero, además, es el poema que David Shapiro dedica al proyecto *Riga*. El título se refiere a los tres actos, el de la lectura de los poemas, el de la performance y el de la ocupación del espacio de *Object/Subject*. Es el elemento que pone en relación todas las piezas del tablero: a *Object/Subject*, por ser una pieza del proyecto *Riga*, a la performance que acontece el día de la inauguración y a las palabras que inundan el espacio mediante la lectura de Shapiro en una pantalla de televisión (figura 9). *Crooked lightning* es un poema, que, de algún modo, pone en relación el acontecimiento, pero también, como ahora veremos, queda referido a la propia expresión artística y la experiencia de una acción que da sentido a la performance y a las dos piezas que ocupan el espacio de la sala.

CROOKED LIGHTNING

Lightning is crooked because it takes
the path of lowest electrical resistance.
—New York Times, July 29, 1980

It hits the hill
It is black lightning.
It tries the geometric tower and rebounds.
It detests it, the shifty shifter.
Rain fills our shoes with green pigment.
It spills the wave on the hill.
It costs a lot to soundproof against thunder.
As against a drill
That digs a hole for warm copper.
Plunging the unreal into the real or «vice versa.»
The lightning takes steps.
Like the voice of one in the public library,
«When the lightning is black,
Happy is he who does not think life is too long.»
The first step is beyond the eye.
The second step reduplicates the picture like a doubt.
The third step erases hill and wave.
The fourth step illuminates what might have a private embrace.

El poema tiene una anotación que aparece debajo del título (Shapiro, 1988, p. 41). No es frecuente leer un poema con notas a un periódico. En la poesía, las palabras que la componen disponen de todo aquello que esta necesita transmitir, y no aparece ni un vocablo más ni uno menos. En este caso, la anotación sobre un relámpago ramificado —*crooked lightning*— hace alusión a unos datos que van a cambiar el sentido de la lectura del poema. La excepcionalidad de la nota, por tanto, se hace imprescindible para leer la estrofa porque la información que da va a influir en la asimilación poética. Aquello que expone el New York Times se vincula directamente con el título⁸. El poema podría titularse *Lightning* (relámpago), y leyéndolo, la imagen sería la de un resplandor ramificado en el cielo que mediante su aparición en décimas de segundo es capaz de fijar en nuestras mentes su imagen, caracterizada por la irradiación y el fulgor de la luz. Parece que no sea necesario, a simple vista, aludir a la forma retorcida de un rayo, porque es intuitivo de forma inmediata. La mente lo identifica de este modo sin que haga falta insinuar lo escabroso de su aspecto. No obstante, el título alude a su tortuosidad, *crooked*, justamente porque es necesario para el poema. Si no estuviera, no impactaría de la manera que sucede cuando la nota lo explica, porque la imagen de un relámpago es la que imaginamos habitualmente, pero el poema plantea que nos fijemos en su ramificación, según se expone después. Al aparecer, vinculamos de un modo directo el sentido de su ramificación en el aire, y, de algún modo, sobrecoge con lo que la nota misma dice, que es el desenlace de su lectura.

La nota alude a la apariencia que un rayo adopta cuando se dibuja en el cielo, refiriéndolo a la artificiosidad de su ramificación como la resistencia eléctrica más baja que encuentra hasta que pierde toda su fuerza en el aire. La estampa que todos tenemos de un relámpago adquiere un significado sobre la cantidad de resistencias que puede encontrar un rayo en su trayecto. Al fin y al cabo, cuando un rayo desciende del cielo, la ramificación que dibuja en el aire es la línea más corta que une las variaciones de voltaje que lo producen. El trayecto es consecuencia de la resistencia inferior que encuentra un fulgor tan grande en el aire. Es esto por lo que el poema sorprende: cuando nos damos cuenta de que los iones que componen el ambiente de un lugar pueden transformar el trayecto de una fuerza eléctrica tan descomunal.

Esta explicación, que requiere de la particularidad de exponer paso a paso el sentido y el significado de no más de 20 palabras, ocurre en nuestro cerebro con el simple hecho de leer cuidadosamente el título y la anotación del diario neoyorquino. Después, todo el poema gira en torno a esta distinción y añade aspectos que van aumentando el misterio y la sorpresa de lo que leemos, y cuando dice «golpea la colina» («It hits the hill»), el lector configura la imagen de un valle y un enorme rayo desde la trayectoria que ejerce el aire para ramificar el relámpago, tras un perfil de la colina en el contrastado cielo.

«It is black lightning» (Es un relámpago negro). ¿Qué quiere decir que un relámpago sea negro? ¿Hay relámpagos

—

⁸ «...para realizarse como poema se apoya siempre en algo ajena a ella» (Paz, 1973, p. 185).

negros cuando lo sorprendente de ellos es su luz resplandeciente? En realidad, lo que hace es quitar importancia a la imagen de la sorprendente apariencia de un relámpago y su llamativa ramificación. Al disponer del motivo del porqué de su bifurcación en el aire, no nos interesa su perfil, y por esto trata de omitir su semblante eliminando la luz. En el poema, lo importante no es su deslumbramiento, sino saber que el mismo aire puede transformar en infinitas formas las conexiones de tantas alteraciones eléctricas.

«Rain fills our shoes with green pigment / It spills the wave on the hill» (La lluvia llena nuestros zapatos con pigmento verde / Vierte la ola en la colina). Leído así, fuera del resto de la estrofa, no sabríamos a qué se refiere el pigmento verde. Sin embargo, la tonalidad de la luz producida por la electrificación parece expresar ese tinte verdoso que parece sacado del espectro de luz que tiene un rayo. El poema se refiere a cómo esa transmisión de electricidad que se dibuja en el aire puede tocar nuestro cuerpo accediendo por el lugar más inesperado, a través de nuestros zapatos y arrasado por el agua. Expresa el medio como condición para vincularse a la fuerza de un rayo, que por un lado expresa su ímpetu y por otro su transmisión, que también se pierde en el tiempo y en el aire, para influenciarnos cuando nos toca.

«Plunging the unreal into the real or “vice versa”» (Sumergir lo irreal en lo real o viceversa). La expresión trata de conferir la magia del poema al incrédulo y al indiferente. Trata de hacer ver el sentido de lo expresado, donde la realidad de la nota de un periódico se junta con la irrealidad que expresa la metáfora de llenar nuestros zapatos con pigmento verde. Es una búsqueda por vincular y relacionar aquello que es claro y evidente con la magia de afecciones que ocurren y quedan ocultas. Sumergir lo real en lo irreal es, por el contrario, quitar importancia al impacto que nos trasmite lo visible y la apariencia de las cosas para tratar de hacer ver qué hay detrás de una imagen.

«When the lightning is black, / Happy is he who does not think life is too long» (Cuando el rayo es negro, / feliz es aquel que piensa que la vida no es demasiado larga) es una oda a la complacencia y la satisfacción. Es cuando no hay tiempo para el aburrimiento, porque todo está cargado de una comprensión que da sentido a la placidez del entendimiento que se distancia de la apariencia y la rotundidad, que por el contrario es quien podría ser el partícipe de una diversión o el regocijo. Cuando el rayo es negro, trata de mostrar que hay transmisiones invisibles que tienen tanta fuerza como la de un rayo, y esto, cuando la fuerza no queda referida exclusivamente a su aspecto, muestra que no hay tiempo para la indiferencia o el aburrimiento, como ocurre cuando uno piensa que la vida es demasiado larga.

«The first step is beyond the eye. / The second step reduplicates the picture like a doubt. / The third step erases hill and wave. / The fourth step illuminates what might have a private embrace». El poema termina así, mediante los pasos que pueden hacer sentir que las relaciones entre personas y cosas no están caracterizadas por una fuerza visible y aparente y, de algún modo, son conformadas desde la vivacidad de los acontecimientos que las hacen reales. Si relacionamos los cuatro pasos que expone, trata de enfatizar los vínculos entre relaciones humanas, y borra aquellos que supone per-

derlas por el hecho de resaltar la repetición de la imagen o las apariencias. Podría traducirse así: El primer paso es mirar a los ojos. / El segundo paso reduplicar la imagen como duda. / El tercer paso borra la colina y la ola. / El cuarto paso ilumina lo que podría ser un abrazo íntimo. Que separe las frases por puntos hace del poema un manifiesto.

Entre el objeto y el sujeto a través del poema

El objeto, la estructura propuesta en la *masque* para la ciudad de Riga, *Object/Subject*, depende del espacio, de su configuración, de su ubicación y, sobre todo, de los acontecimientos que la rodean. El objeto, por sí solo, dependerá de todas aquellas cuestiones que hacen de la pieza un material que deja de ser circunstancial cuando hay una acción o una actividad vinculada a él.

Pero entendámonos: no son los objetos los que se mantienen constantes, ni el dominio que forman; no son siquiera su punto de emergencia o su modo de caracterización; sino el establecimiento de una relación entre las superficies en que pueden aparecer, en que pueden delimitarse, en que pueden analizarse y especificarse.⁹ (Foucault, 1970, p. 77)

Es, en la exterioridad, donde se permite confirmar la articulación del sujeto, en su condición más contraria, desde la subjetivación y desubjetivación, que de algún modo las piezas de Hejduk expresan, donde «la indeterminación no afecta sólo a los sujetos del poder, sino también a los del saber. La dialéctica entre amo y esclavo no es aquí, en rigor, el resultado de una lucha por la vida y por la muerte...». Y es a partir de la siguiente cita donde creo que adquiere un sentido todo el desenlace que el presente trabajo trata de exponer: «... sino el de una “disciplina” infinita, de un interminable proceso de enseñanza y aprendizaje, en el que los dos sujetos acaban por intercambiar los papeles»¹⁰ (Agamben, 2002, p. 113).

Si consideramos que *Object/Subject* es una única pieza, habría que concebirla como la acción misma que presenta o, más bien, le falta. Expone el estado de posiciones enfrentadas. Expresa en la escena urbana el enfrentamiento sobre una misma cosa, donde el sujeto es quien desafiará a estas piezas, y son ellas las captadoras de las vibraciones de los sentidos. Su forma enfatiza el vínculo, como si fuera un testigo de las afinidades que son difíciles de percibir y articulan las cosas y las personas en momentos concretos, en instantes que tienen tanta fuerza que se quedan como marcas en el espacio. Al fin y al cabo, será:

...el haz de relaciones que el discurso debe efectuar para poder hablar de tales y cuales objetos, para poder tratarlos, nombrarlos, analizarlos, clasificarlos, explicarlos, etc. Estas relaciones caracterizan no a la lengua que utiliza el discurso, no a las circunstancias en las cuales se despliega, sino al discurso mismo en tanto que práctica. (Foucault, 1970, pp. 75-76)

⁹ Previamente dice: «no definen su constitución interna, sino lo que le permite aparecer, yuxtaponerse a otros objetos, situarse con relación a ellos, definir su diferencia, su irreductibilidad, y eventualmente su heterogeneidad, en suma, estar colocado en un campo de exterioridad» (Foucault, 1970, p. 77).

¹⁰ También dirá: «el sentimiento fundamental de ser sujeto, en los dos sentidos opuestos —al menos en apariencia— de este término: estar sometido y ser soberano» (Agamben, 2002, p. 113).

La escenografía muestra la necesidad de un hacer frente a la obra del autor, a través del acontecimiento, mediante la expresión artística y mediante las infinitas relaciones que cruzan el espacio y que adoptan las más diversas formas invisibles que pueden captar los sentidos del cuerpo. Con esta propuesta, Hejduk, no exponiendo la definición del sujeto, muestra su necesidad, haciendo que la pieza adquiera energía cuando el sujeto se presenta, actúa y acciona. Es una propuesta con cierta alegoría, no solo en la actuación escénica, sino en algo más profundo que puede expresar el hecho de las cosas cuando se convierten en poema. Es el momento en el que «el lenguaje, como palabra esparcida, se convierte en objeto de conocimiento, [...] donde no hay otra cosa que decir que no sea ella misma, no hay otra cosa que hacer que centellea en el fulgor de su ser» (Foucault, 1985, pp. 289-294).

Conclusiones. Una experiencia artística y sensitiva desde un análisis

Las piezas proyectadas por John Hejduk en el momento de la performance junto a la lectura poética plantean un aspecto que reiteradamente nos lleva a establecer vínculos entre cada una de las expresiones artísticas. La posibilidad que tienen las acciones conjuntas, cuando se activan entre ellas, nos hace entender que, mediante la experiencia, somos capaces de percibir la ausencia de lo visible que, paradójicamente, es lo que nos permite extender el amplio espectro de lo que vemos, poniendo en relación a través de nuevas sensaciones el objeto y el sujeto. De esta manera es como adquieren un nuevo sentido por la infinidad de acontecimientos que pueden darse entre asistentes. Por no poder ser expuestos de un modo concreto, queda a expensas de cómo el sujeto construya las relaciones, evidenciado por aquello que acontece a través de la sensibilidad de las personas. Estas son capaces de apreciar un estado de las cosas que pueden ser vinculadas desde muchos modos y desde la percepción del conjunto. La ausencia de claridad para hacer ver los vínculos en un determinado momento es lo que posibilita otorgar un determinado carácter a una acción que se ubica, en este caso, entre la performance, el poema o las piezas. Es un vínculo generado también por la propia investigación —como dicen Foucault o Agamben—, y esto permite exponer que la propia experiencia, al adquirir un valor determinado de sensaciones frente a la diversidad de circunstancias no medibles, adquiere un sinfín de formas sensitivas a través del cuerpo.

El poema, al estar presente y dispuesto para encarnar sensaciones, nos muestra su importancia al exponer, en la mínima expresión, numerosas relaciones durante la performance. La trayectoria seguida mediante la estela de telas que hacen visible un rastro adquiere un nuevo sentido al percibir otros rastros no visibles que se mueven en infinitas direcciones y desde infinitos modos de entender una expresión que se da entre tres actos referidos al movimiento, al sonido de la voz y a la ocupación del espacio. Son sensibilidades que se encuentran muy alejadas de presentarse con naturalidad y, como dice el poema, mediante un relámpago negro nos muestran su existencia y su dificultad para verlo, de ahí la investigación, una labor que nos hace ver y entender otras interminables conexiones.

Referencias

- Barberá, C. y Llinares, F. (2018). Una lectura de la mascarada de Berlín, John Hejduk. En M. A. Chaves Martín (Ed.), *Narrativas urbanas* (pp. 633-642). Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación, Universidad Complutense de Madrid.
- Beckley, C. y Beckley, B. (1984). *Connie Beckley, performances & installatie, Bill Weckley, partituren/tekeningen*. Vleeshal Middelburg. <https://vleeshal.nl/en/exhibitions/connie-beckley>
- Beckley, C. (1997). *The aquarium. Sonic meditations on life in the city, for female voice and electronics*. Composers Recordings, Inc.
- Cage, J. (2002). *Silencio. John Cage*. Árdora ediciones.
- Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1985). *Las palabras y las cosas*. Planeta-De Agostini.
- Goldberg, R. (1988). *Performance art*. Destino.
- Hejduk, J. (1982). Berlin masque. *Chelsea*, (41), 7-53.
- Hejduk, J. (1983). *Vier entwürfe*. Organisationsstelle für Architekturausstellungen.
- Hejduk, J. (1985). *Mask of Medusa*. Rizzoli.
- Hejduk, J. (1986). *Victims*. Architectural Association.
- Hejduk, J. (1988). *Riga*. Aedes.
- Hejduk, J. (1989a). *The Riga Project*. The University of the Arts.
- Hejduk, J. (1989b). *Vladivostok*. Rizzoli.
- Hejduk, J. (2002). *John Hejduk. Seminario de Arquitectura*. Universidad Politécnica de Valencia.
- John Hejduk presents his «Masques». (1980). *HGSD News*, 9(1). Harvard Graduate School of Design.
- Morin, E. (1996). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- Mueller, R. (1994). *Valie Export. Fragments of the imagination*. Indiana University Press.
- Paz, O. (1973). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica.
- Shapiro, D. (1988). *Crooked lightning. House (blown apart)*. The Overlook Press. 41.
- Welsford, E. (1962). *The Court Masque. A study in the relationship between poetry & the revels*. Rusell & Rusell.

PERFORMANCE Y FOTOGRAFÍA: UNA APROXIMACIÓN A LOS PRIMEROS ITINERARIOS EN ESPAÑA

Carlos Tejo Veloso

Universidade de Vigo

carlos.tejo@uvigo.es

Recibido: 31/12/2020 | Aceptado: 30/04/2021

doi:10.30827/sobre.v7i0.17843

29

PERFORMANCE AND PHOTOGRAPHY: AN APPROACH TO THE FIRST ITINERARIES IN SPAIN

ABSTRACT: We understand both action and ephemeral shared time as indissoluble elements of performance, vindicating presence as one of the essential pillars of this practice. These claims –which could be limiting– don't belittle the importance of other media such as photography or video which, sometimes, interact with performance at a short distance. Feeling receptive to these approaches, we will pay special attention to the collaboration between performance and photography, reviewing concepts such as presence, subjectivity, veracity, document or performativity. Given the wide scope of this subject, we have focused on the Spanish context of the fertile 1960s and 1970's. These years brought about the emergence of an international symbiosis between the photographic medium and performance; an awakening that drove significant changes in the value of photography and –in the Spanish case– the survival of a performance barely investigated.

KEYWORDS: performance, photography, Spain, late francoism

RESUMEN: Entendemos el suceder y el efímero tiempo compartido como elementos indisolubles de la performance, vindicando la presencia como uno de los pilares esenciales de esta práctica. Estas afirmaciones —que podrían resultar limitadoras— no desestiman la importancia de otros soportes como la fotografía o el video, que, en ocasiones, interactúan con la performance a una estrecha distancia. Sensibles a estas aproximaciones, prestaremos especial atención a la colaboración que se establece entre performance y fotografía repasando conceptos como presencialidad, subjetividad, veracidad, documento o performatividad. Dada la amplitud del tema, hemos establecido una acotación temporal centrada en el contexto español de las fecundas décadas de 1960 y 1970. Estos años trajeron consigo la aparición de una simbiosis internacional entre el medio fotográfico y la performance; un despertar que impulsó significativos cambios de valor de la fotografía y —en el caso español— la conservación de una performance escasamente investigada.

PALABRAS CLAVE: performance, fotografía, España, tardofranquismo



1. El poder transformador de lo performativo en el arte

Si hablamos de performance en el campo artístico, conviene recordar la trascendencia del término *performativo* acuñado por John L. Austin en 1955 (1962/2016). Interpretando el legado del reputado filósofo del lenguaje, entenderemos lo performativo como un enunciado autorreferencial y constitutivo de realidad que puede modificar el estado de las personas o cosas hacia las que ese enunciado va dirigido. Erika Fischer-Lichte (2004/2017) observa cómo, a partir de la segunda mitad del siglo XX, este carácter performativo comienza a tener una presencia destacada en el arte más innovador, provocando, según sus propias palabras, «el giro performativo de las artes» (2004/2017, p. 47). En este marco, la performance se servirá de lo autorreferencial y lo real para generar una profunda transformación que debilitará la división tradicional del arte anclada en los binomios autor/espectador, sujeto/objeto y significante/significado. La creación de un objeto autónomo pierde vigencia, y comienza a abrirse paso una práctica que encuentra su razón de ser en el tiempo compartido entre el artista y un activo espectador. Ese acontecer desencadena una nueva interpretación del acontecimiento estético que desmantela la lectura signífica de la obra a la que estábamos acostumbrados. Al hilo de este planteamiento, Erika Fischer-Lichte, haciendo alusión a algunos intensos momentos de *Lips of Thomas* —conocida performance de Marina Abramovich— comenta: «No se trataba de comprender la performance, sino de experimentarla y de enfrentarse a experiencias que, in situ, escapaban a la capacidad de reflexión» (2004/2017, p. 34).

El término performativo también está presente y vigente en otras áreas de conocimiento que acabarán influyendo y enriqueciendo el análisis del arte de la performance. No podemos olvidar las valiosas contribuciones de especialistas como Richard Schechner (2002/2013), que concibe la performatividad como un campo híbrido reconocible también en el rito, el juego, el teatro o el folklore; de Artaud (1964), que plantea una renovada dramaturgia capaz de abrirse a nuevos procesos dinamitando la estructura clásica del teatro, o de Butler (2009), que, enfrentando conceptos como performatividad y género, ha contribuido al desarrollo del estudio de aquellas performances comprometidas con lo político y lo social. Desde este posicionamiento más inclusivo, la performance conforma su corpus teórico gracias a la valiosa contribución de diferentes campos del saber, haciendo visibles conexiones que se derivan de la filosofía, de la antropología, de la sociología y de otros juegos *contextuales* (Ardenne, 2006).

30

2. Una aproximación panorámica a la performance

El arte de la performance surge con fuerza alrededor de la segunda mitad del pasado siglo sobre todo en determinadas ciudades de EE. UU., Europa y Japón (Carlson, 1996/2004). El cuerpo, con frecuencia el propio cuerpo del artista, se convierte en material fundamental e interactúa con el tiempo, el espacio y la audiencia incorporando el azar como un elemento más de un proceso efímero. El carácter multidisciplinar de la performance manifiesta una gran libertad a la hora de elegir recursos, característica que le permite escapar de los compartimentos estancos para incorporar cualquier herramienta que sea del agrado del artista. Pese a su condición no comercial, alternativa y periférica, variadas fueron las causas que ayudaron a que la performance lograse crecer y sobrevivir hasta nuestros días; entre todas ellas, recordemos: el declive del paradigma moderno, las aperturas del arte conceptual, la necesidad de buscar en la práctica artística un interlocutor social, una dinámica autogestión de numerosos colectivos de artistas, el empuje y la influencia de otras artes (como el arte sonoro, las artes escénicas o la danza) o el ambiente creado por parte de la crítica y la comunidad artística que apoyaba una progresiva desmaterialización del arte. Estos y otros factores alimentaron a la performance y facilitaron el uso de unas herramientas que iban en lógica sintonía con las reclamaciones y la trama generada por la propia práctica. La lucha política ha funcionado como un telón de fondo que determinó gran parte de la performance desarrollada durante el periodo que acota nuestro estudio. En este sentido, nos parece oportuno recordar la trayectoria del conocido Grupo de Viena, Carolee Schneemann, Chris Burden o VALIE EXPORT, por citar solo algunos ejemplos representativos. Su trabajo y el de un gran número de artistas de la época, a menudo, simpatizaba con los presupuestos ideológicos de importantes colectivos, como los movimientos feministas, la comunidad gay u organizaciones de origen negro o latino. Su prolífica obra ha hecho posible que las preocupaciones que, hasta ese momento, se consideraban asuntos domésticos y privados saltasen al espacio público; por aquel entonces, lo personal era realmente una acción política (Hanisch, 1970).

3. Sobre el presente, el contemplar y el registro de la performance

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance. (Phelan, 1993, p. 146)

En esta conocida cita de Phelan, se abordan cuestiones de suma importancia para el análisis del arte de la performance y su relación con el medio fotográfico. A través de estas líneas, la autora nos enfrenta con la imperiosa necesidad del presente, con la desaparición como requisito indispensable para que la performance pueda ser catalogada como tal o con la documentación entendida como un problema que traiciona las bases ontológicas de la propia práctica. A pesar de no coincidir en todo lo expuesto, sí encontramos un enunciado central que nos parece acertado: defender el *hic et nunc* de la performance como esencia fundamental. Nada que niegue ese principio puede alcanzar la categoría de arte vivo. La performance, al igual que otras disciplinas como la música, el teatro, el circo o la danza, encuentra en su naturaleza fugaz el eje central de su estructura, necesitando de un presente continuo para poder *ser*. Una de las formas de entender este *ser*, su naturaleza filosófica, nos lleva —siguiendo a Schechner (2002/2013)— a identificar el existir con la performance, afirmación que necesitará de una obligada sincronía entre audiencia y artista. Hasta aquí, todo parece seguir los dictados de la lógica. Sin embargo, la desaparición de la performance que Phelan reclama con insistencia nos llama poderosamente la atención. Este paradójico *desaparecer* para *ser* lleva implícito un rechazo compulsivo e ilógico hacia el registro de la performance; un rechazo que, a la postre, manifiesta —tal y como apunta Dubois— un «radicalismo simple» (1998, p. 245). Por ello —contradiciendo a la académica norteamericana— entendemos que la simbiosis entre fotografía y performance nos permite revivir la performance de nuevo y superar así su condición finita, de ahí su importancia. Nada tenemos en contra de la contemplación directa de la performance, pero ello no debería ser ni mejor ni una razón para minusvalorar la observación e investigación de la performance a través de su documentación.

Como hemos visto, el arte de la performance sucede, y ahí, precisamente, radica uno de sus atributos más interesantes. Sin embargo, esta fugacidad puede ser un grave contratiempo para la contemplación directa. El espectador, además de luchar contra las exigencias de lo efímero, tendrá que estar atento a los circuitos alternativos y a la variedad de localizaciones donde la performance tiene lugar. Incluso la audiencia más entusiasmada tendría realmente difícil seguirles la pista a esos itinerarios de la práctica que, en ocasiones, se materializan en espacios alternativos con escasa difusión y alcance. Junto a esta observación —que haría alusión a las performances a las cuales podríamos, hipotéticamente, asistir— nos encontramos con otras que han sucedido mucho tiempo atrás y que ni tan siquiera coinciden con nuestro ciclo vital. Amelia Jones (1997) enumera una serie de performances emblemáticas de las décadas de 1960 y 1970 y las relaciona con la edad que ella tenía cuando estas fueron presentadas. Utilizando un tono abiertamente irónico, Jones comenta que desde los tres hasta los quince años le fue imposible asistir a performances como *Cut piece* de Yoko Ono, *Catalysis* de Adrian Piper, *Eros/Ion* de VALIE EXPORT o *Relation in space* de Abramovic and Ulay. Para terminar el párrafo escribe: «I was thirty years old —then 1991— when I began to study performance or body art from this explosive and important period, entirely through its documentation» (1997, p. 11). Esta inteligente reflexión desmitifica la contemplación directa dejando claro que la performance existe también a través de su documentación y que el estudio de la disciplina es factible observando su rastro documental. Al igual que ocurre con obras clave del arte universal, el acceso que tenemos a muchas performances se produce gracias a la circulación de sus diferentes documentos orales, textuales, fotográficos o videográficos. Su reproducción y documentación las mantiene vivas. Lógicamente, con la irrupción de internet y el uso de plataformas como enciclopedias digitales, blogs, páginas web o *sites* especializados, la trascendencia del documento y el flujo de información se ha multiplicado exponencialmente, alcanzando cotas de impacto nunca sospechadas. Mención aparte merecen lo que podríamos denominar *nuevas presencialidades* que se originan gracias a la profusión de técnicas, como la realidad virtual, el *streaming* o los videojuegos. Reafirmandonos en lo anteriormente comentado y discrepando nuevamente de Phelan (1993), defendemos que la performance puede y debe guardarse, grabarse y documentarse. Diremos más: esta huella de la performance genera una nueva condición, una *meta-performance* que puede llegar a mejorar los fragmentados recuerdos que guarda nuestra mente después de pasado un tiempo de la contemplación en

vivo. En relación con esta idea, las palabras de Stuart Brisley nos parecen especialmente esclarecedoras: «However even if an experience of performance does stay in memory it is subject to the vagaries of being partial, biased, or prejudiced, and limited. In the course of time, memories shrivel to become paper thin» (2007, p. 83).

4. Cambios de significado y de valor en el medio fotográfico: algunas notas para abordar la relación entre performance y fotografía

El recorrido de la fotografía en EE. UU. y en determinados países de la órbita occidental describe un giro radical a partir de la segunda mitad del siglo pasado. Numerosos colectivos de artistas —en su mayoría, seguidores del conceptual— comienzan a exigir nuevas funciones para el medio fotográfico. En esta nueva época, un pensamiento crítico hacia la fotografía moderna abogaba por una ruptura de los convencionalismos técnicos y formales. Tal y como apunta Ribalta (2004), este nuevo rumbo luchaba contra la legitimación formalista de un arte despolitizado anclado en los rigores de una desfasada *straight photography*. Al lado de este rechazo por lo apolítico y lo puramente formal, debemos sumar el creciente protagonismo social de la imagen en el cine, la publicidad o la televisión (Crimp, 1979), la necesidad de incorporar nuevos procesos para oxigenar el mercado del arte o el uso reiterado de la imagen fotográfica por un influyente colectivo de artistas que, priorizando un uso performativo, vindicaban lo fotográfico como un contenedor multiuso (Fogle, 2003). Parafraseando a Abigail Salomon-Godeau, podríamos decir que la fotografía, a partir de los 60, se entiende como recipiente, no como una superficie poseída por un aura (2004).

En este contexto de cambio, Philip Auslander diferencia dos usos de la fotografía en la performance estableciendo para ello dos categorías esenciales: «documentary and the theatrical» (2006, p. 1). La categoría documental de la performance anclará su razón de ser en la ontología misma de la fotografía que defiende al medio como testigo fiel de la realidad esgrimiendo como bandera su —siempre discutible— capacidad para decir la verdad (Dubois, 1986). La imagen fotográfica rescata aquí su valor indécimo para acercarnos a una versión subjetiva de lo que el fotógrafo ha querido ver en el momento de ejecución de la performance (Clausen, 2005). Una buena parte de las fotografías que registran performances realizadas en los 60 y 70 pueden adscribirse a esta categorización. En casi todas estas imágenes encontramos una preferencia por el uso del blanco y negro que refuerza el carácter documental de la imagen, simplificando su lectura en aras de una mayor narratividad y objetividad. Ya en los años 80 la imagen en color toma protagonismo, perdiendo parte de su carácter documental para pasar a ser más una pieza con valor autónomo (Erickson, 1999). La segunda de las tipologías mencionadas es la *theatrical*, también denominada, bajo nuestro punto de vista más acertadamente, *performed photography* (Auslander, 2006). Esta tipología incluiría las performances realizadas para la cámara, frecuentemente sin público y, en ocasiones, con una naturaleza secuencial que ofrece una lectura temporal de la performance que se ejecuta. Aunque no deberíamos considerar estas dos categorizaciones como compartimentos estancos, sí podemos establecer diferencias entre aquellas imágenes que registran el aquí y ahora de la performance (*documentary*) y aquellas otras en las que el artista se sitúa ante la cámara con el firme propósito de crear una obra autónoma a partir de un proceso performativo (*performed photography*). Curiosamente, esta última modalidad se opone al carácter indómito de los primeros pasos de la performance. En ese momento, la performance mantenía un combativo espíritu contra la institución y rechazaba abiertamente el lucrativo negocio del arte. Lejos de esta idea, la *performed photography* acaba creando una obra para el mercado, el museo y la galería. A pesar de que el propio Auslander (2006) sostiene que la diferencia más notable entre estas dos categorías es puramente ideológica, nosotros encontramos, en la intencionalidad del artista, el rasgo sustancial que marca la diferencia.

4.1. La situación en España: las derivas de un búnker permeable

Durante las décadas de 1960 y 1970 España seguía manteniendo un marcado aislamiento internacional. La información manejada por las nuevas corrientes artísticas que se desarrollaban fuera de nuestras fronteras llegaba con dificultad y a cuentagotas. Con frecuencia, la entrada de noticias sobre la actualidad del campo artístico se producía a través de artistas españoles que podían viajar al extranjero y que, a su vuelta, compartían las novedades y facilitaban la circulación de importantes publicaciones que compilaban masa crítica en conocidas revistas y catálogos. A pesar de este retraso, no haríamos honor a la

verdad si simplemente identificásemos la España de la dictadura con un búnker cultural en lo que a producción artística se refiere. Por el contrario, esos difíciles años buscaban la internacionalización de nuestra producción artística y los artistas españoles de la época veían la necesidad de traspasar las oscuras barreras ideológicas construidas por el régimen (Gómez, 2008). Un tímido aire cosmopolita logró penetrar en el país, ejerciendo una innegable influencia a la hora de favorecer una extensa, variada e interesante cartografía creativa (Combalia, 2005).

El arte español de la década de los 50 presenta, como corriente mayoritaria, un informalismo anclado en una parálisis sintáctica y formal. Esta abstracción formalista irá dejando paso poco a poco a lo que Marchán Fiz denominó, con gran acierto, los *nuevos comportamientos artísticos* (1972/1986). Durante las dos décadas siguientes, entraron en escena otras poéticas que dismantelaron numerosas convenciones estilísticas, haciendo posible nuevos paisajes para un arte que llegará a desestabilizar el inamovible principio de la obra como objeto. Agrupaciones como ZAJ, los conocidos Encuentros de Pamplona o el despertar de un potente conceptual de la mano de colectivos como El Grup de Treball, han sido agentes activos en este tránsito. Esta renovada atmósfera hizo posible que la performance española —aun sin mantener una posición privilegiada— comenzase a tener una presencia consciente y consistente (Parcerisas, 2007). La clásica definición de objeto artístico se ve desbordada por renovadas actitudes que compartían, en mayor o menor medida, los siguientes ingredientes: una clara influencia del arte conceptual, la incorporación de nuevas herramientas como la fotografía o el video, el rechazo a la creación de un objeto comercializable, la presencia del cuerpo, el protagonismo de procesos efímeros o una implicación política contra el régimen que, según los casos, podía llegar a ser más o menos evidente. Dentro de este panorama, el sólido trabajo de las mujeres se conforma como uno de los rasgos que caracterizan el periodo. Aunque muchas de estas creadoras no manifestaban un especial interés en la perspectiva de género, sí que podemos identificar determinados trabajos que muestran un tímido despertar de lo que podríamos llamar performance *feminista*, de ahí su profundo interés (Mayayo, 2013). Además de este papel destacado de las mujeres —especialmente significativo en la obra de creadoras como Esther Ferrer, Olga Pijoán, Fina Miralles, Paz Muro o Àngels Ribé—, encontramos otras trayectorias esenciales para entender la performance española de ese momento. Es obligado recordar la obra de autores como Nacho Criado, Jordi Benito, Juan Hidalgo, Valcárcel Medina, Carlos Pazos o Rosa Galindo & Pedro Garhel, entre muchos otros (figura 1). Siguiendo la categorización ya referenciada de Auslander (2006), podemos afirmar que este numeroso grupo de artistas utilizará la fotografía como documento o como medio fundamental para materializar performances realizadas ante la cámara. Vamos ahora a indagar cómo estos usos tienen lugar y en qué situación se encontraba el medio fotográfico en el momento en el que estas nuevas poéticas comienzan a tener protagonismo.



Figura 1: *Concierto party*, Juan Hidalgo, Taller-jardín del escultor Martín Chirino, San Sebastián de los Reyes (Madrid), 11 de diciembre de 1965. Fotografía de A. Schommer. Cortesía de Carlos Astiárraga

4.2. Performance y fotografía en el tardofranquismo

Agotados y domesticados los tímidos intentos reformistas y rupturistas de los años anteriores, la fotografía española acabó enfangándose en el oficialismo de una nueva ortodoxia documental, y pocas voces iban a romper la rutina en aquel panorama tan mediocre, limitado y castrador. (López Mondejar, 2005, p. 503)

Estas palabras de Publio López Mondéjar resumen con acierto el itinerario descrito por una gran parte de la fotografía española durante las décadas más oscuras de la dictadura franquista. España no participó de un periodo moderno contra el que rebelarse, como sí ha sucedido en lugares claves para la historia del medio fotográfico, como Francia o Estados Unidos. La fotografía española se ahogó en un eterno pictorialismo que acabó conformando una práctica encorsetada, anclada en vacuas elucubraciones que giraban alrededor de preocupaciones puramente técnicas y formales que, entre otros factores, frenaron en seco el giro radical que hemos observado en el medio fotográfico internacional. Por otro lado, la existencia de un colectivo de fotógrafos —en su mayoría ajenos a lo que sucedía en el campo de las artes plásticas— tampoco presentó la vitalidad que demostraron sus coetáneos norteamericanos cuando luchaban contra una dominante *straight photography*. Debemos esperar hasta la década de los setenta cuando, con la ayuda de plataformas como la revista *Nueva Lente*, la aparición de galerías especializadas, la creación de escuelas de fotografía y el surgimiento de un incipiente mercado para la fotografía, se comienza a vislumbrar un cambio de rumbo en la fotografía española (López Mondejar, 2005).

Los artistas que utilizaban la fotografía como documento o como soporte de sus performances no eran fotógrafos, y así lo demostraban abriéndose a otras temáticas y liberándose de muchas de las imposiciones de un incuestionable *credo* fotográfico (figura 2). Aquellos profesionales que sí se autoproclamaban fotógrafos, aun cuando rechazaban posiciones dogmáticas, todavía seguían siendo fieles a la división clásica por géneros y sus obligadas restricciones formales. Por ello, si tomamos como marco de referencia casos como Ramón Masats, Alberto Schommer o Gabriel Cualladó, no podemos hablar ni de hibridaciones, ni de encuentros significativos entre esta *nueva fotografía* (abrumadoramente masculina) y una performance que usaba la fotografía como un medio, no como un fin. La fotografía era, para los artistas de performance, una simple herramienta que en muchas ocasiones carecía de interés y que casi nunca se imponía al concepto que la propia performance quería transparentar. A este respecto, cuando en una reciente entrevista preguntamos a Esther Ferrer qué importancia tenían las fotografías en las primeras acciones de ZAJ, la artista responde: «Ninguna, ni nos preocupábamos ni nos interesaba. [...] para mí eran documentos que servían para ilustrar un artículo o un catálogo, pero nada más» (entrevista por correo electrónico, 12 de diciembre de 2020). Corroborando esta afirmación, Martínez Hinojosa y Tejeda Martín (2011), al hablar de la fotografía en la obra de Paz Muro, comentan: «Al igual que muchos artistas de su generación, Paz Muro nunca se preocupó por el registro de sus acciones» (2011, p. 788). Juan Albarrán (2012) nos deja ver la misma idea en el epígrafe de entrevistas que cierra una de sus monografías. En este conjunto de conversaciones, y respondiendo a la pregunta sobre la importancia de la documentación fotográfica en ZAJ, Juan Hidalgo contesta: «Para mí esas fotos son recuerdos. Pero creo que tienen más valor para los historiadores. Comprendo que debe haber una documentación, la que sea. No me parece algo crucial» (2012, p. 363). Más radical se muestra Isidoro Valcárcel Medina cuando se le pide su opinión acerca de la fotografía como registro: «Yo nunca he sacado fotos de mis acciones. Si existen, las han hecho otros. Si quieren sacarlas, que las saquen. Pero detesto la fotografía como demostración de que algo ha ocurrido» (2012, p. 426). Aunque debemos tomar con cautela estas afirmaciones, sí nos parecen una buena pista que bien puede dejar entrever una cierta despreocupación generacional hacia el registro de la performance. De ello deducimos un carácter más evanescente de la performance de la época y, desgraciadamente, la pérdida definitiva de muchos trabajos que sucedieron sin dejar ni huella ni rastro.

Dentro del periodo analizado, encontramos toda una generación de artistas que, además de performances en vivo, también ejecutaron performances para la cámara. Solo por citar algunos ejemplos verdaderamente significativos, recordemos la serie titulada *Acción de tocar y soplar un montón de tierra* de Francesc Abad, realizada en el año 1972; *Vestir-se de Olga L. Pijuan*, del año 1973; *Abecedario* de Alicia Fingerhunt, datada en 1973; *Six possibilities of occupying a given space* de Angels Ribé, del año 1973, o *Voy a hacer de mí una estrella*, extensa serie de Carlos Pazos del año 1975. La imagen, ahora, parece estar más cuidada que cuando se trata de un documento fotográfico, manteniendo una evidente economía de medios, escapando de composiciones complicadas. En numerosas ocasiones encontramos



Figura 2: *Espacio/Tiempo/Presencia*, Esther Ferrer, Ateliers de ORQ, París, 1974. Fotografía anónima. Cortesía de la artista.

una clara preferencia hacia lo secuencial que nos podría recordar a autores como Duanne Michals, Douglas Huebler o Eleanor Antin. Reforzando este paralelismo con el arte internacional, detectamos marcadas confluencias entre la obra de Fina Miralles y Ana Mendieta, Francesc Abad y Vito Acconci, Carlos Pazos y Urs Luthi o Angles Ribé y Adrian Piper, entre otros (Combalá, 2005). Con carácter general, sus imágenes se centrarán en un cuerpo fragmentado que jugará metafóricamente con conceptos como gesto, huella, latitud, espacio, volumen o medida, para recuperar el carácter simbólico de estos términos desde un tratamiento simple y aséptico. Tal y como veíamos cuando analizábamos la *performed photography*, el uso preferente del blanco y negro intentará despojar a la fotografía de toda cualidad que pueda desviar la atención, creando un discurso fotográfico que priorizará el concepto y logrará ser independiente de la performance que le dio origen.

5. Conclusiones

El vademécum artístico internacional ha funcionado como un incuestionable precedente para la performance desarrollada en España durante las décadas de 1960 y 1970. En consecuencia, no parece arriesgado deducir que la performance española asumió un modo de hacer que no supo distanciarse con claridad del omnipresente e impositivo canon anglosajón. Adoptar un lenguaje artístico importado constituía una marca más del carácter periférico y del acusado retraso del país en ese momento. Pese a esta compleja situación y en defensa del extenso, heterogéneo y rico escenario que nos ha dejado la performance del tardofranquismo, tenemos que poner en valor la existencia de un corpus de obras cardinales que, con el paso de los años, mantiene toda su importancia, interés y coherencia. Este conjunto de obras, donde las mujeres como creadoras ostentan un papel destacado, ha creado una referencia genuina para la performance desarrollada en España durante los significativos años 80 y 90. Este antecedente ha permitido la aparición de una nueva práctica mucho más libre en cuanto a dictaduras formales se refiere; una performance que ya no necesitaba observar de cerca modelos foráneos de comportamiento para sentirse plenamente legitimada.

La comunidad de fotógrafos que consiguió detener la parálisis del medio fotográfico en España existía en un universo paralelo respecto al colectivo de artistas plásticos que utilizaba la fotografía, bien como registro, bien como soporte de sus performances. Los artistas de performance usaban la fotografía con libertad, sin respeto hacia la ortodoxia fotográfica, difuminando conscientemente los límites entre los usos y las disciplinas. Tanto es así que, en algunas ocasiones, el registro y el soporte de la performance presentaban bordes inestables, poniendo en aprieto la pertinencia de esta clasificación. Más allá de esta observación, hemos podido constatar otro rasgo que creemos más importante: la fotografía como documento no era realmente valorada por los propios artistas, que, en esos momentos, priorizaban la rebeldía de lo efímero. Así, casi sin quererlo, la performance española de los 60 y 70 ha sido escrupulosamente fiel a su naturaleza transitoria y perecedera. Como resultado de esta actitud, descubrimos una disciplina más volátil que la que se desarrolla actualmente en España, donde es inconcebible no tener varios tipos de registros que, además, se multiplican y se esparcen a través de las numerosas visualizaciones en las diferentes redes y plataformas. Hemos pasado de lo etéreo a la mediatizada, diversa, poco ordenada y casi instantánea huella digital. Ante tan inabarcable océano iconográfico, tal vez —aunque limitador— pueda resultar estimulante volver a vivir el instante de cuando en cuando. Sea como fuere, parece indiscutible asumir que tanto la performance española como la internacional le deben mucho al medio fotográfico. La mitificación de la presencia, el estudio y la permanencia de la propia performance hubiesen peligrado sobremanera de no haber tenido una generosa fotografía que nos demostrase, una vez más, su carácter polimórfico, dúctil e inclusivo.

Referencias

Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC.

Artaud, A. (1964). *Le théâtre et son double* (1964). Edizioni Dodoni.

∞ Auslander, P. (2006). The performativity of performance documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28(3), 1-10.

Austin, J. L. (2016). *Cómo hacer cosas con palabras* (G. R. Carrió y E. A. Rabossi, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1962)

Brisley, S. (2007). The photographer and the performer. En A. Maude-Roxby (Ed.), *Live art on camera: performance and photography* (pp. 83-88). John Hansard Gallery.

Butler, J. (2009). Performativity, precarity and sexual politics. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(3), I-XIII.

Clausen, B. (2005). *After the act. The (re)presentation of performance art*. MUMOK.

Carlson, M. (2004). *Performance. A critical introduction* (2nd ed.). Routledge. (Obra original publicada en 1996)

Combalía, V. (2005). El arte conceptual español en el contexto internacional. En V. Combalía y R. Queral (Eds.), *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España. 1965-1980* (pp. 20-35). Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Gipuzkoa y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Crimp, D. (1979). Pictures. *October*, 8, 75-88.

Diego, J. A. (2012). *Del fotoconceptualismo al fototableau: fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (2.ª ed., G. Baravalle, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1983)

Dubois, P. (1998). La fotografía y el arte contemporáneo. En J. C. Lemagny y A. Rouillé (Eds.), *Historia de la fotografía* (pp. 231-254). Ediciones Martínez Roca.

Erickson, J. (1999). Performing distinctions. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 21(3), 98-104.

Fischer-Lichte, E. (con Cornago, O.). (2017). *Estética de lo performativo* (3.ª ed.) (D. González Martín y D. Martínez Perucha, Trad.). Abada. (Obra original publicada en 2004)

Fiz, S. M. (1986). Nuevos comportamientos artísticos en España. En A. Corazón (Ed.), *Del arte objetivo al arte de concepto* (3.ª ed., pp. 409-439). Ediciones Akal. (Obra original publicada en 1972)

Fogle, D. (2003). The last picture show. En K. Jacobson (Ed.), *The last picture show: Artists using photography, 1960-1982* (pp. 9-19). Walker Art Center.

Gómez, I. S. (2006, 3 de noviembre). *El arte español ante el final de la dictadura de Franco: la necesidad*

de una apertura internacional [Ciclo de conferencias]. I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo, Logroño, España. <https://www.unirioja.es/ghnt/>

Hanisch, C. (1969). The personal is political. En S. Firestone y A. Koedt (Eds.), *Notes from the second year: Women's liberation; Major writings of the radical feminists* (pp. 1-5). Radical Feminism.

Jones, A. (1997). «Presence» in absentia: Experiencing performance as documentation. *Art Journal*, 56(4), 11-18.

Mayayo, P. (2013). Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo. En J. V. Aliaga y P. Mayayo (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 21-38). This Side Up.

Tejeda, I. M. y Martínez, L. H. (2011). Críticas al margen o al margen de la crítica. La obra de Paz Muro durante los años 60 y 70. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, (26), 781-794.

Parcerisas, P. (con Fiz, S. M.). (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Akal.

López Mondéjar, P. (con Muñoz, A. M.). (2005). *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Lunwerg.

Ribalta, J. (2004). Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna. En J. Ribalta (Ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía* (pp. 7-34). Gustavo Gili.

Solomon-Godeau, A. (2004). Imágenes convencionales. En J. Ribalta (Ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía* (pp. 186-194). Gustavo Gili.

Phelan, P. (1993). The ontology of performance: Representation without reproduction. En P. Phelan (Ed.), *Unmarked. The politics of performance* (pp. 146-166). Routledge.

Schechner, R. (2013). *Performance studies: An introduction* (3rd ed.). Routledge. (Obra original publicada en 2002)

CARTOGRAFIAR A LA DERIVA EN LOS ASPERONES

Eugenio Rivas Herencia

Universidad de Málaga
info@eugeniorivas.com

María Rivas Herencia

Servicio de Vivienda Protegida, Junta de Andalucía
mariarivasherencia@gmail.com

Recibido: 2/2/2021 | Aceptado: 28/04/2021

doi:10.30827/sobre.v7i0.20744

38

MAPPING ADRIFT IN LOS ASPERONES

ABSTRACT: Different alternative models of undisciplined mapping are analysed, starting from the situationist drift as a performative model that confronts the cartographic exercise from the human scale. Based on the project A 15 Minutos de Los Asperones and using the performative practice of walking, we study the particularities of this district of Malaga, conceived from its origin as a temporary solution and, therefore, condemned to disappear.

This research aims to demonstrate the power of doubt in the process of mapping in order to break down convention and broaden the understanding of the mapped territory, as well as the behaviours that take place there. Direct exploration of this territory confronts the dichotomy between disappearing and consolidating as a space of dignity. In this context, the sum of different mapping strategies makes it possible to expose the complexity of their social fabric and to approach their plight. From which it can deduce the benefit of replacing a single hegemonic vision with many simultaneous maps that reflect a multiplicity of interpretations and allow alternatives to the established orders to be projected.

KEYWORDS: walking, derive, performance, cartography, mapping

RESUMEN: Partiendo de la deriva situacionista como modelo performativo que enfrenta el ejercicio cartográfico desde la escala humana, se analizan diferentes modelos alternativos de mapeo indisciplinado. A partir del proyecto A 15 Minutos de Los Asperones y empleando la práctica performativa del caminar, se estudian las particularidades de este barrio malagueño concebido desde su origen como una solución temporal y, por tanto, condenado a la desaparición.

La presente investigación quiere demostrar el poder de la duda en el proceso de mapeo para derribar la convención y ampliar el entendimiento del espacio cartografiado, así como de los comportamientos que en él se dan lugar. La exploración directa de este territorio confronta la dicotomía entre desaparecer y consolidarse como espacio de dignidad. En este contexto, la suma de diferentes estrategias de mapeo permite exponer la complejidad de su tejido social y el acercamiento a su difícil situación. De lo que es posible deducir el beneficio de sustituir una única visión hegemónica por muchos mapas simultáneos que reflejen una multiplicidad de interpretaciones y permitan proyectar alternativas a los órdenes establecidos.

PALABRAS CLAVE: caminar, deriva, performance, cartografía, mapear





Figura 1: Eugenio y María Rivas (2020). A 15 Minutos de Los Asperones. Vista aérea del barrio, Málaga

Introducción. Los Asperones, un barrio desplazado de su mapa

En 2021 se cumple un siglo desde que dadá iniciara sus primeras visitas colectivas a diferentes espacios banales de la ciudad de París, un ejercicio revolucionario donde la performance confiaba en el poder del errar para pronosticar nuevas estrategias en el mapeo de la ciudad. Como señala Careri: «A partir de las visitas de Dada y de las posteriores deambulaciones de los surrealistas, el acto de recorrer el espacio se utilizaría como forma estética capaz de sustituir la representación y, por consiguiente, todo el sistema del arte» (2013, p. 62). Apoyados en esta premisa, en verano de 2020, y gracias al patrocinio del Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Málaga, se pone en marcha el proyecto A 15 Minutos de Los Asperones. Este trabajo, desarrollado por Eugenio y María Rivas, nace en un territorio híbrido entre las artes plásticas, la arquitectura y la performance, con el objetivo de analizar y entender la problemática del barrio de Los Asperones, situado en la periferia de la ciudad de Málaga. En 1987 se estableció este núcleo habitacional para alojar de manera temporal a más de un centenar de familias de etnia gitana provenientes de diversos asentamientos chabolistas. El desarraigo producido por el desplazamiento y la condición de temporalidad del vecindario origina una situación insostenible de precariedad y desconexión con el resto del tejido urbano. De esta manera, recurrimos a la performance como ejercicio cartográfico para devolver este territorio al mapa mental de la ciudad.

La escala global desafía a la humanidad en un mundo obligado a recalcular sus medidas. Este cambio de dimensión vuelve a encender la llama de la duda. La estructura de valores se tambalea cuando enfrentamos el macroescenario desproporcionado de la globalidad a la multiplicidad de las microculturas y la incertidumbre perfila un horizonte sin síntesis, sin propósito común para la humanidad (Sloterdijk, 2020, p. 77), donde progreso y catástrofe van de la mano, como advierte Paul Virilio (Paoli, 2009). La desconfianza ante tan cruel panorama precipita la urgencia por recuperar la escala humana, revisar las relaciones con los otros y con

nuestro entorno, y replantear, una vez más, nuestras maneras de hacer mundos (Goodman, 1990). En este contexto, la performance nos ofrece un contacto directo con la realidad que nos permitirá entender la particularidad del territorio y sus gentes.

Cuando enfrentamos el ejercicio de la cartografía, el entendimiento de un espacio y su contexto particular nos posibilita su interpretación y, gracias a ello, la transformación de la realidad que lo compone. En este proceso resulta imposible mantener una visión imparcial. Christian Jacobs describe un cambio de paradigma en la cartografía crítica que supone una evolución de la visión del mapa como representación neutral *transparente* hacia una visión *opaca* que tiene en cuenta las selecciones, omisiones y adiciones, así como las inevitables influencias que definen las características de la traducción gráfica de un espacio determinado (Cosgrove, 1999, p. 3). También Roger Paez i Blanch (2009, p. 174) insiste en que, mediante el mapa, todo acontecimiento es forzado al sentido, gracias a la interpretación lo ordena, lo hace comprensible y manipulable. En su afán de aprehender lo real, la cartografía muestra su interés particular, específico y limitado a la vez. Aunque, tal vez, solo por ese carácter parcial la complejidad de la realidad cartografiada se hace aprehensible.

La metodología adoptada para el desarrollo de la investigación parte de la exploración directa del territorio en cuestión. A ello se suma la revisión de diferentes teorías y prácticas performativas y de mapeo en la línea estratégica planteada. El acercamiento a la realidad desde la talla humana permite la detección de importantes matices y pormenores de la realidad analizada que otro medio no posibilitaría. Mediante numerosas conversaciones con los vecinos del barrio de Los Asperones, se analizó la dicotomía entre abandonar el territorio en busca de una inclusión de las familias en la sociedad malagueña, defendiendo la riqueza de la diversidad, o permanecer en el barrio, estableciendo estrategias de mantenimiento y cuidado para la dignificación de la vida de sus vecinos.

El análisis histórico de la deriva desde el dadaísmo hasta el presente, con ejemplos como el de Francis Alÿs o el del colectivo Stalker, nos ayuda a comprender la pertinencia del empleo

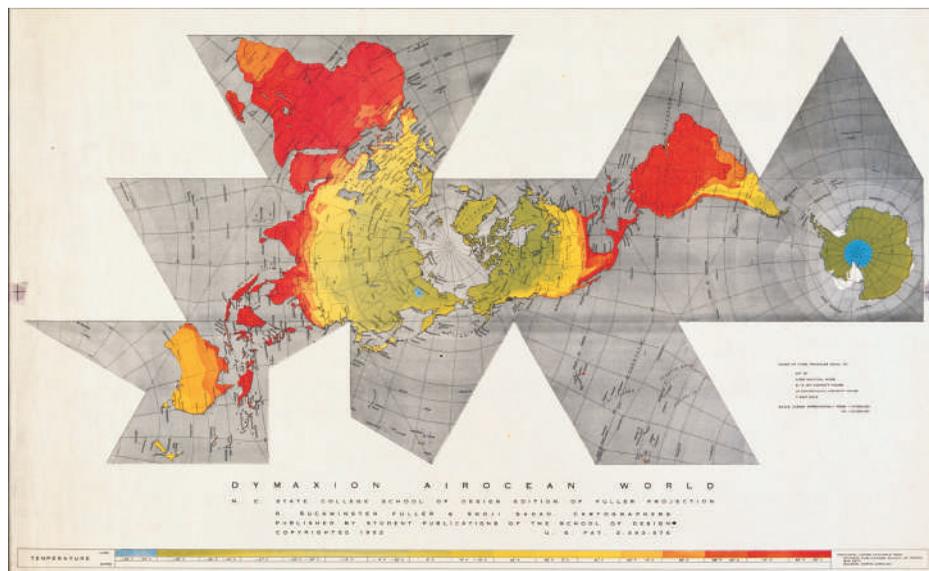


Figura 2: Richard Buckminster Fuller (1943), *Mapa Dymaxion*. <https://culturacientifica.com/2015/05/20/el-mapa-dymaxion/>

40

de esta estrategia en la actualidad y de su eficacia en un contexto tan determinado como el del barrio de Los Asperones. Por otro lado, el estudio de precedentes en el cuestionamiento de la cartografía tradicional y de mecanismos alternativos de mapeo urbano nos sitúa en un ámbito simbólico y político que pone de manifiesto el poder revolucionario de las acciones de carácter poético. Con el presente artículo se pretende demostrar que todas las visiones de la realidad son subjetivas y que solo mediante la multiplicidad de perspectivas puede realizarse un retrato más próximo a la realidad, una representación capaz de dar voz a las minorías, donde se solapan posturas encontradas y se ponga en duda la visión hegemónica. Con este objetivo se defienden otras maneras de cartografiar el territorio, diferentes modos de trazar mapas que respeten la escala humana y sean capaces de atender a los comportamientos y a los tiempos en los que estos se desarrollan.

Una cartografía indisciplinada

I map, therefore I am.
Katharine Harmon, *You are here. Personal geographies and other maps of the imagination*

Como muestran los mapas prehistóricos de Bedolina, tallados hace miles de años en las piedras de los Alpes italianos, el ser humano ha sucumbido desde su origen a la urgencia de mapear (Harmon, 2004, pp. 8-11). Ha sentido el instinto de identificarse respecto a su mundo estableciendo medidas inventadas para acotar el territorio y definirlo como propio. En los petroglifos de Val Camónica encontramos un sistema de conexiones con el que, más que representar el espacio, se describen las relaciones y comportamientos relativos a la vida cotidiana de un poblado paleolítico (Careri, 2013, p. 35). Heidegger (1978) apuntaba que el hombre es un ser arrojado al mundo y que su manera de enfrentarse a él comienza por mantenerlo a distancia, hasta tal punto que, si «la tierra solo existe de veras como marcada, el genuino quehacer arquitectónico consistiría

en la creación artificial de horizontes» (Duque, 2008, pp. 126-130). Dichos horizontes determinan las distancias de lo habitado y condicionan el modo de moverse, pensar y relacionarse en un espacio determinado.

Partimos de la premisa de que todo territorio, objeto o fenómeno es susceptible de ser traducido por la cartografía. La cartografía como técnica y el mapa como documento proceden de una larga tradición cuyo objetivo principal es transmitir el conocimiento espacial a través de una forma gráfica. Pero en toda interpretación se decantan los intereses del sujeto que traduce. A lo largo de la historia, las diversas representaciones del mundo han sido sometidas a la voluntad del poder y empleadas como instrumentos para el mantenimiento del dominio y la apropiación del mundo. «Los mapas son representaciones ideológicas», que además de ordenar el espacio, suponen «la demarcación de nuevas fronteras para señalar los ocupamientos y planificar las estrategias de invasión, saqueo y apropiación de los bienes comunes» (Risler y Ares, 2013, p. 5). Mediante el mapa, la cultura hegemónica impone su mirada y organiza la representación de los territorios atendiendo a diferentes parámetros. Entre los diversos rasgos o aspectos diferenciables en todo mapa, Denis Cosgrove (1999) destaca la escala, el encuadre, la selección y la codificación: «Cartografiar, pues, implica definir un ámbito (escala), construir una posición (encuadre), dirigir una mirada (selección) y traducir gráficamente la información obtenida (codificación)» (Paez, 2009, p. 184). La escala define la distancia del ojo que se acerca al territorio analizado y pone de manifiesto ciertos aspectos y la relación entre sí. El encuadre regula la postura o actitud a partir de la que nace la necesidad de cartografiar; hablamos del punto de vista, de la perspectiva, de la orientación y de otros aspectos que nos facilitan un entendimiento particular del espacio mapeado. La selección de unos parámetros en lugar de otros traza la dirección o interés específico que anima el mapa y pone de manifiesto los aspectos que quieren resaltarse. Por último, la codificación se refiere a la traducción gráfica de la infor-

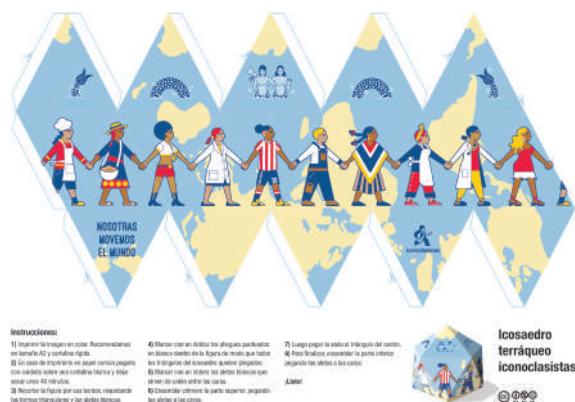
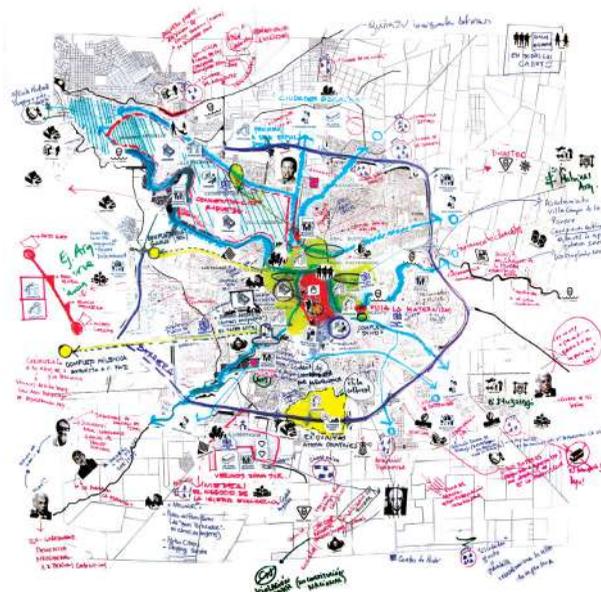


Figura 3: Iconoclasistas (2021), *Icosaedro terráqueo*, Imagen de libre circulación sin fines comerciales, Córdoba, Argentina. <https://iconoclasistas.net/portfolio-item/ico-globo-terraqueo-para-armar/>

Figura 4: Iconoclasistas (2013), Mapeo colectivo de la ciudad de Córdoba, Córdoba, Argentina. <https://iconoclasistas.net/nosotros/>



mación que configura cada representación y los diversos sistemas semióticos (geometría, imagen, información alfanumérica y textual) que conviven en el mapa.

El arte y la performance, como la cartografía o cualquier forma de construcción de conocimiento, redefinen los contornos de nuestro mundo ampliándolo constantemente. Se trata de sistemas de problematización de la condición límite, que resultan del derribo de las fronteras interdisciplinarias y promueven la apertura e interconexión con lo desconocido. Desdibujamos constantemente nuestro propio mapa para cambiar nuestro mundo y mantener viva la creencia de que nada de lo que nos rodea es *dado*, nada es definitivo:

La vida humana consiste en una confrontación perpetua entre condiciones externas (percibidas como realidad, por definición algo que siempre se resiste, y a menudo desafia, a la voluntad del agente) y los designios de sus autores (autores/actores): su objetivo de superar la resistencia activa y pasiva, el desafío y la inercia del asunto, y de remodelar la realidad según su visión elegida de la buena vida. (Bauman, 2009, p. 69)

Muchas cartografías críticas cuestionan el ejemplo de la orientación hegemónica que representa el norte hacia arriba o la simple prioridad de las fronteras políticas en los mapas de nuestro mundo, por delante de otros aspectos más relevantes de las diferentes realidades. R. Buckminster Fuller diseñaría en 1943 un sistema de representación capaz de mostrar la superficie terrestre de un modo más universal y socialmente respetuoso. El diseñador norteamericano alteraba la orientación preestablecida y proponía un modelo propenso al cambio de postura o perspectiva, posibilitando diversas visiones. Su mapa muestra a los continentes unidos con los océanos alrededor, como si de una isla o archipiélago se tratase. El de Buckminster Fuller sería un mapa «que rompiera esa imagen (horizontal y lineal) de los mapas rectangulares, que se había ido estableciendo en las mentes de las

personas llegando a distorsionar la imagen que tenían del mundo» (Ibáñez, 2015).

En un intento similar por redefinir la imagen estandarizada del globo terráqueo, el icosaedro terráqueo de Iconoclasistas (2021), realizado con la estética de las antiguas publicaciones escolares, posee un fuerte carácter pedagógico y político por cuanto plantea una revisión de los mapas consensuados por los poderes fácticos y aceptados como visión única e inamovible del mundo por la mayoría de los mortales. Bajo este paradigma, la cartografía se presenta como una poderosa herramienta para cuestionar el monopolio de las imágenes que representan y nos enseñan nuestro mundo. El mapa se diferencia del territorio representado por el acto de selección que conlleva (Cosgrove, 1999, p. 12). Si cartografiar es interpretar, mediante el ejercicio ontológico de la duda mantenemos la conciencia de que toda frontera es construida, todo muro, a la par que nos ampara, nos coarta (Maillard, 2009, p. 9)¹. Dudar del proceso mismo constituye el primer paso para recordar que toda seguridad es infundada, fruto de la convención: un primer paso para adentrarse en lo desconocido y territorializar.

Muchos mapas para muchos mundos

El ejercicio de la cartografía se presta a la multiplicación de perspectivas, va más allá de la representación mimética, tiene

¹ En su texto *Contra el arte y otras imposturas* (2009), Chantal Maillard declara a modo de manifiesto: «Me he situado "contra" el arte y otros conceptos institucionales como quien se apoya "contra" un muro que, al par que nos ampara, nos coarta. Muros, los de la metafísica, la ciencia, la moral, la política, la religión, las formas consensuadas de emocionarnos social y estéticamente, la filosofía o el arte, que hemos levantado para sostenernos, defendernos o protegernos pero que, cuando cobran solidez, nos impiden ver al otro lado, traspasar el ámbito conocido y aprender otras maneras de caminar, de estar y de relacionarnos con las cosas y, lo que es peor, nos hacen olvidar que alguna vez los hemos construido» (p. 9).

el poder de descubrir y proyectar. Si cambiamos la imagen, la interpretación, también podemos cambiar nuestra óptica y entendimiento, para finalmente modificar la manera de intervenir en el propio territorio (Paez i Blanch, 2009, pp. 175-177). El mapa funciona como un mecanismo hermenéutico a la vez que proyectivo. En un movimiento continuo de ida y vuelta entre la interpretación y el fenómeno interpretado, mediante el roce directo con la particularidad del contexto, se revelarán tanto los aspectos concretos de la realidad cartografiada como la postura asumida por el cartógrafo. Por ello, defendemos la opción de muchos mapas y no *el mapa* (muchos dioses, pero no un dios, decía Nietzsche), muchas opciones o maneras de estar en el mundo, de entender o enfrentarse a una misma realidad: «A cada territorio le corresponden muchos mapas» (Paez i Blanch, 2009, p. 175). Si, como defendía Milton Santos, «el territorio es el espacio socialmente construido» (Risler y Ares, 2013, p. 1), cuantas más voces sean las encargadas de dibujar y mostrar su punto de vista, más inclusiva será nuestra cartografía y mayor será la atención que preste a la diversidad de su mundo para, en definitiva, elaborar un sentido compartido y repercutir en el contexto de la vida. También Jane Jacobs defendía que «las ciudades tienen la capacidad de proveer algo para cada uno de sus habitantes, solo porque, y solo cuando son creadas para todos» (Tyrnauer, 2016, min. 0-1).

En este sentido, para comprender el espacio es importante entender los movimientos que le afectan. El mapa de la actualidad incluye de una manera cada vez más precisa información relativa a procedimientos dinámicos, como sucede en los mapas de comportamiento (Paez i Blanch, 2009, pp. 177-178). El ejercicio cartográfico se convierte así en una técnica de revelación que amplía la percepción de la realidad, permite su comprensión y genera conexiones. Gilles Deleuze y Félix Guattari, en *Mil mesetas* (2000), hacen una clara distinción entre el mapa y el calco. Mientras que el segundo quiere ser una imagen mimética de lo calcado, el mapa se concibe para devolvernos a la experiencia con la realidad y, por ello, existen muchas maneras de penetrar en él, así como de volver al mundo desde su interpretación. Edgar Morin advertía que «las fronteras del mapa no existen en el territorio, sino sobre el territorio, con alambres de púa y aduaneros» (Morin, 2004, p. 62). El mapa no reproduce, sino que tiene que ver con la acción, establece relaciones y, en consecuencia, construye: «funciona como una herramienta reveladora de lo que existe como una herramienta proyectiva de lo que todavía no existe. El mapa nunca reproduce una imagen mimética, sino que establece una lógica operativa» (Paez i Blanch, 2009, p. 184). Al cartografiar los comportamientos detectamos posibilidades para intervenir en las dinámicas, ampliar los horizontes vitales y formular comportamientos futuros. En definitiva, se trata de proyectar movimientos que aún no existen, reducir posibles situaciones a un sistema de signos. Bajo la perspectiva de Camnitzer (2020), defendemos el derecho para crear los propios mapas, sumergirnos en el proceso inagotable de selección y codificación, dibujando, como hace el arte mediante la experimentación social, muchos mapas que funcionen como utopías de proximidad (Bourriaud, 2013, p. 8), a fin de establecer nuevos órdenes capaces de atender a lo imposible. Si, lejos de adoctrinar, el objetivo principal del arte es el aprendizaje social, nuestra empresa cartográfica ha de comenzar por cuestionar todo orden preestablecido

y desordenar la estructura que sustenta nuestro mundo, para entender los intereses que fundaron su orden: «Por definición, las fronteras son instrumentos de fragmentación, separan en lugar de unir, y sirven para definir recipientes cerrados en lugar de crear campos de conexiones. Son, por lo tanto, eminentemente antipedagógicas» (Camnitzer, 2020, p. 273). En este sentido, la labor artística debe actuar en el campo indisciplinado (Careri, 2016, p. 64), propiciando modos de ser o de hacer contraproducentes, construyendo inapropiadamente (Duque, 2007, p. 148), para erosionar la conciencia colectiva e introducir falsos órdenes que estimulen la creación de nuevos modelos. Se trata de fundar nuevos mapas desordenados, incluso borrados, destruidos, que nos devuelvan a la condición singular y compleja del territorio y de su cultura; muchas versiones del mapa que nos ayuden a abandonar las normas sociales impuestas, para defender el derecho a la diferencia y la diversidad mediante la incorporación de las minorías (Filigrana, 2020, p. 59).

Cartografiar a la deriva

¿Y cuáles son las dimensiones de la revolución?
Lewis Carrol, *La caza del Snark*

Los situacionistas, encabezados por Debord con su *Teoría de la deriva* (1958), se lanzaron a deambular por la ciudad. Estos paseantes herederos de Baudelaire y de Edgar Allan Poe, tan inmersos en el devenir de lo humano, se entregaban al azar hasta perderse en su propio hábitat (San Martín, 2007, p. 55). Su deriva azarosa ambicionaba generar situaciones que pudieran repercutir en la transformación de la ciudad. Con la sensibilidad heredada de estos hijos del dadaísmo, Catherine Lampert sostiene que «el artista debía actuar como un *dériveur* cuyas intenciones subrepticias en su propio hábitat (la ciudad) debían ser tanto casuales como menores, provocando, por acumulación, una revolución» (Allys, 2003, p. 14). Una revolución convocada desde los gestos menores, pero con la fuerza de la poesía y el mito: «No me importa quién haga las leyes de una sociedad mientras yo pueda crear los mitos» (May, 1998, p. 58). Francesco Careri (2013; 2016) nos invita a entender la arquitectura como recorrido, desplazamiento a la deriva, acción creadora o constructora, agente de transformación social, una herramienta de acción y manifestación. Al andar el territorio, lo habitamos y lo dotamos de significado. El caminar se convierte de este modo en una actitud social y política, una manera simbólica y poética de estar en el mundo.

Por su antirracionalismo, Francis Allys ha sido considerado un sucesor de los situacionistas. Cada una de sus performances supone una lección de apropiación del espacio urbano mediante la mínima acción. Sus estrategias performativas de mapeo confrontan la realidad directamente, no dejando lugar a otra escala que la humana. Allys recolecta minúscula chatarra, golpea las rejas de los parques, arrastra un bloque de hielo o desplaza una montaña, provocando cada vez el roce directo con el territorio. En su obra *Pacing* (2001), Allys traza una serie de recorridos en un mapa invisible de Manhattan. Los trayectos fueron dibujados sin más referencia a la realidad que la propia cuadrícula del cuaderno. Posteriormente se lanzaba a la calle para completar cada una de estas líneas de fuga preestablecidas. Como analiza

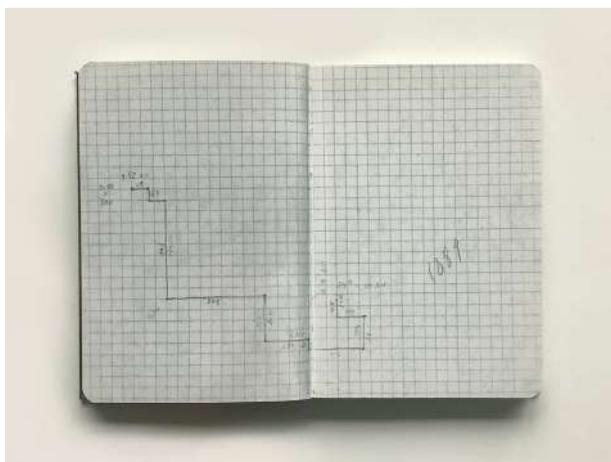
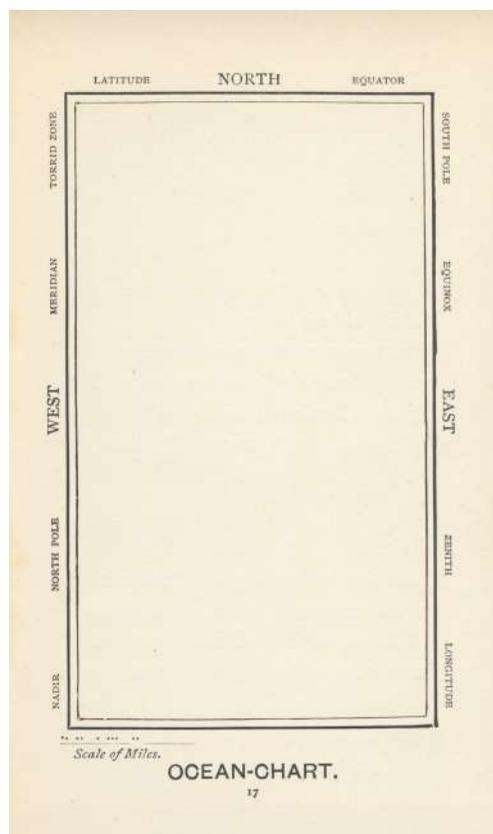


Figura 5: Francis Alÿs (2001), *Pacing*, Nueva York

Figura 6: Lewis Carroll (1874), Mapa del océano, ilustración incluida en *La caza del Snark*, https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Lewis_Carroll_-_Henry_Holiday_-_Hunting_of_the_Snark_-_Plate_4_unrestored.png



Cuauhtémoc Medina, el uso de la media humana para establecer la distancia entre dos puntos puede entenderse como una especie de cartografía sentimental, que revela una representación del mundo en sintonía con la experiencia sensorial (Alÿs, 2014).

El desafío de Alÿs enfrenta literalmente la realidad con su representación, una interpretación siempre sesgada que no atiende a la especificidad de lo real y que, por tanto, no satisface al viajero que prefiere sumergirse en lo particular. Es un gesto similar al de la tripulación embarcada por Lewis Carroll en *La caza del Snark*, para la que cualquier marca en el mapa no suponía más que otro signo convencional, por lo que todos se alegraban de ese hallazgo que disolvía la propia idea de límite: «un gran mapa que representaba el mar y en el que no había vestigio de tierra» (Carroll, 2004, p. 17); un mapa exento de prejuicios, absolutamente abierto a todas las interpretaciones, un mapa que evitaba cualquier distracción y los devolvía irreductiblemente al mundo. Otro caso es el de aquel *viajero extremo* que, en su camino espiritual hasta la capital sagrada de Katmandú en Nepal, medía el recorrido extendiendo su cuerpo sobre el suelo y recorriéndolo una y otra vez hasta completar su peregrinación (San Martín, 2007, p. 72), estableciendo una identificación literal entre el viajero y su recorrido, reclamando la única escala real, la escala 1:1.

Otros trabajos de Alÿs, como *The green line*, desarrollado en Jerusalén en 2004 con la colaboración de Philippe Bellaiche,

Rachel Leah Jones y Julien Devaux, desafían la idea de representación que incorpora toda cartografía y devuelve a la escala real el trazo de la frontera sobre el mapa. Para cuestionar la relación del mapa con la realidad interpretada, el artista derrama 58 l de pintura verde a lo largo de los 24 km que completan su trayecto a pie. Al dibujar la frontera directamente sobre el mundo, pone en evidencia la distancia entre la cartografía y el espacio representado, así como los intereses de los poderes que establecen los límites de nuestro mundo. En el mismo contexto, el proyecto *The Green(er) Side of the Line* de Alban Biaisat (2005) trae a colación el gesto cartográfico llevado a cabo por el comandante israelí Mosher Dayan en 1949 para establecer las líneas de armisticio entre Israel y el West Bank de Cisjordania. Biaisat, como Alÿs, hace visible la frontera con una larga tela que evidencia la noción de frontera como un constructo subjetivo que muestra su carácter artificial y mutable y, en definitiva, su naturaleza absurda (Harmon, 2009, pp. 22-23). En febrero de 2007, con diferente propósito pero con una estrategia relacionada, Dora García llevaba a cabo la acción *Rezos*, mostrando la pluralidad de capas y perspectivas que componen el espacio compartido de la ciudad. En la acción, diez performers distribuidos en puntos diferentes de Madrid registraban un archivo de audio con la descripción de todo lo que veían a su paso. Cada archivo de sonido presenta un rezo incesante que se mantiene durante una hora. La experiencia de cada individuo no se interrumpe, incorporando en la narración todo detalle de la realidad que lo rodea durante su trayecto. Repetidas versiones del mismo proyecto serían



Figura 7: Eugenio y María Rivas (2021), Archipiélago de Los Asperones

44 desarrolladas posteriormente en diferentes ciudades de todo el mundo. La suma de experiencias dibuja en cada caso un mapa sonoro de la ciudad en cuestión, recuperando la escala humana, señalando el carácter temporal y subjetivo y, en definitiva, mostrando la complejidad de la experiencia real más allá de una única visión preponderante. Atendiendo a una realidad particular, Santiago Sierra realizaba recientemente su obra audiovisual *La gran fila* (2020). El vídeo, grabado en Madrid durante el estado de alarma, recorre las largas filas de personas manteniendo la distancia de seguridad mientras hacen cola durante horas a la espera de una ración de comida. Debido a la situación de crisis derivada de la situación sanitaria provocada por el covid-19, miles de personas se vieron empujadas a hacer uso de la beneficencia en las denominadas *colas del hambre*. Este trabajo propone otra dimensión desde la que medir la realidad, la dimensión humana y social que implica una situación tan dramática y urgente.

Muchos mapas para Los Asperones

Como denuncia Miguel López Melero, «si repasamos los treinta derechos humanos, yo creo que en Los Asperones no se cumple ninguno [...], ni de la vivienda, ni de la educación, ni de la salud, ni nada» (Rivas y Rivas, 2020). El nivel de pobreza extrema, en el que vive gran parte de su población, y la baja esperanza de vida son síntomas dramáticos que alertan sobre las condiciones de vida de estas personas, que después de tres décadas siguen a la espera de resolver su situación. Ante el difícil reto que entraña este contexto, el proyecto A 15 Minutos de Los Asperones aspira a despertar los espacios dormidos o inconscientes de la ciudad a través de una cartografía performativa, tanto experimental como

gráfica, para restituir el vacío que este lugar ha dejado en los mapas mentales colectivos.

En su modelo utópico de la *ciudad del cuarto de hora*, el arquitecto y urbanista Carlos Moreno (2020) propone las dimensiones del caminar o del desplazamiento en bicicleta como medida humana para establecer las distancias dentro de los núcleos urbanos. Para ello, se toma como principal regla de juego la medida temporal de 15 minutos. En busca de una mayor sostenibilidad medioambiental y social, Moreno propone la transformación de las grandes urbes en constelaciones sociales organizadas en núcleos menores e interrelacionados capaces de satisfacer las necesidades básicas de la población: trabajo, vivienda, aprovisionamiento, salud, educación y ocio. Como apunta Moreno «debemos asegurarnos de que todos [...] quienes viven en el centro y quienes viven en la periferia tengan acceso a todos los servicios clave del vecindario» (2020). Este ideal podrá llevarse a cabo en sociedades que apuesten por nuevas fórmulas económicas basadas en el pequeño negocio, con mayor prioridad para los espacios verdes y donde se trabaje por la transformación y reutilización de las infraestructuras existentes para ponerlas a disposición de la comunidad. Un modelo que está lejos de la realidad de Los Asperones. El barrio se percibe como una isla o archipiélago desconectado de su mundo y rodeado de abismos insondables. Esta imagen puede recordarnos el trabajo desarrollado en 1967 por los artistas británicos Terry Atkinson y Michael Bladwin bajo el pseudónimo Art & Language. En este proyecto Atkinson y Bladwin producen una serie de mapas para no incluir ciertas partes del territorio, revelando solo aquello que deseaban mostrar y desechando el resto de información, denunciando con esta estrategia lo que los diseñadores de mapas han



Figura 8: Eugenio y María Rivas (2020), A 15 Minutos de Los Asperones, trayectos de 15 minutos desde el barrio, Málaga

Figura 9: Eugenio y María Rivas (2020), A 15 Minutos de Los Asperones, dispositivo carro-mirador siendo desplazado por el territorio, Málaga

venido haciendo desde el origen de la cartografía. Atkinson y Bladwin juegan con las piezas de la realidad como si de un rompecabezas se tratase para demostrar cómo los mapas pueden ser reducidos a fragmentos sin conexión ni contexto. De acuerdo con Denis Wood (Harmon, 2009, pp. 11-13), los artistas, al trabajar con mapas, denuncian el poder de la representación cartográfica para reproducir el *statu quo*. No se trata de rechazar el mapa, sino a la autoridad impuesta por la representación normativa, el modo objetivo y desaparecido, a la hora de retratar la realidad tal y como es.

Por otro lado, la periodista y activista canadiense Jane Jacobs (2011) revisaba el modelo de ciudad en Estados Unidos a principios de los 60 defendiendo una mirada más sensible sobre el tejido urbano y entendiendo la ciudad como un organismo vivo (Tyrnauer, 2016). Bajo el término de *la ciudad viva* reivindicaba el valor de la diversidad, entendiendo la ciudad como un *ecosistema dinámico*: la variedad de usos y profesiones desarrolladas en el espacio público mantienen el aliento y la vitalidad del conjunto social. Richard Sennett (2018) diferencia dos dimensiones que configuran nuestra realidad urbana: la ciudad de Dios, la capa nutrida por significados subjetivos, percepciones, lemas o sentimientos; y la ciudad del hombre, que atiende

a la dimensión puramente física y material del contexto donde se desenvuelve la vida. Mientras una pertenece al mundo de las ideas, la otra contiene la experiencia del roce, la riqueza o crudeza de la relación establecida entre cada persona y su entorno. La terrible falta de recursos económicos y materiales deja a la dimensión onírica el papel de la salvación, puesto que la riqueza simbólica de su imaginario y la idiosincrasia de la cultura propia aún puede jugar a su favor en el reto, *a priori* utópico, de recuperar su identidad comunitaria y esbozar las posibles soluciones para mejorar o escapar de su situación. Pero, en cualquier caso, en palabras de Aristóteles: «una ciudad se compone de diferentes tipos de hombres; personas similares no pueden hacer que una ciudad exista» (Sennett, 2018, pp. 6-7). Necesitamos la diversidad para alimentar el conjunto social.

El ejercicio cartográfico llevado a cabo en Los Asperones denuncia las dificultades de inclusión de un territorio abocado a la desaparición: el barrio está fuera de todo recorrido o plan de acción. No hay nada que hacer allí para los otros ciudadanos de la capital. Es por ello que nos animamos a recorrer, documentar y, en definitiva, dar luz a este escenario invisible. Esta metodología de aproximación a la realidad a escala 1:1 resulta de enorme actualidad y relevancia ya



Figura 10: Eugenio y María Rivas (2021), Plano de situación de Los Asperones

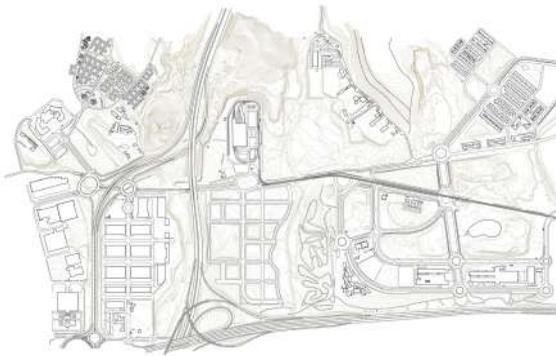


Figura 11: Eugenio y María Rivas (2021), La desaparición de Los Asperones

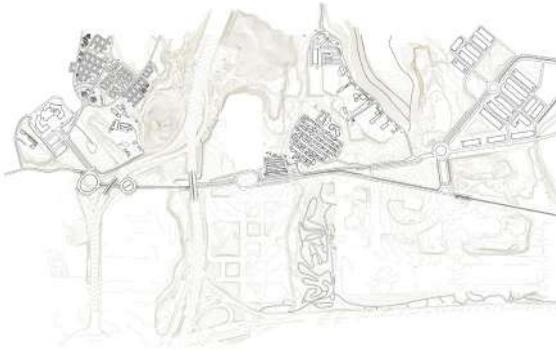


Figura 12: Eugenio y María Rivas (2021), Los Asperones y su mundo

que es «capaz de revelar las zonas inconscientes del espacio y las partes oscuras de la ciudad» (Careri, 2013, p. 16). Por este motivo, empleamos el caminar como método de trabajo para devolver Los Asperones al imaginario colectivo, devolverlo al mapa. Se trata de un modo de cartografiar inapropiado y contraproducente que dibuja la realidad de una barriada que los organismos de poder llevan manejando, de acuerdo con López Melero, como un deshecho social: «las 295 familias, los hombres y mujeres, los niños y niñas, que viven en ese barrio, son considerados, como diría Bauman, residuos humanos» (Rivas y Rivas, 2020). En A 15 Minutos de Los Asperones son trazados seis recorridos, que corresponden a cada una de las mencionadas necesidades básicas y configuran el denominador común de los dos niveles de trabajo en los que se despliega el proyecto. De acuerdo con la teoría de Moreno, cada itinerario parte del barrio para abarcar un radio de 15 minutos. En primer lugar, se lleva a cabo un ejercicio de escucha y análisis del contexto sociocultural mediante una serie de seis entrevistas en las que los autores caminan acompañados de diferentes vecinos y especialistas en materias de educación, arte, arquitectura y urbanismo. Si el mapa recoge irremediablemente la posición de quien lo dibuja, de este modo promovemos la ampliación de nuestro punto de vista mediante una perspectiva múltiple. De forma paralela, se desarrolla una acción performativa en la que los autores desplazan por turnos un dispositivo móvil fabricado *ex profeso*. El diseño de este carro-mirador, construido a partir de restos de perfiles metálicos, se inspira en la idea de nomadismo propia del pueblo gitano; a la que añade la posibilidad de un cambio de perspectiva, a partir de la elevación propia de los miradores turísticos o de las torres de defensa, y viene a constituir un artefacto simbólico de mapeo literal que define el territorio mediante el enfrentamiento directo con la escala real que impone sus propias medidas de distancia y tiempo. En cada uno de los seis recorridos el carro es empujado, con un gesto que nos recuerda al mito absurdo e incansable de Sísifo (Camus, 2006), para delinear teóricas salidas a este contexto rodeado de áreas abandonadas y donde es imposible alcanzar ninguno de los objetivos en trayectos de un cuarto de hora.

La cartografía psicogeográfica del proyecto A 15 Minutos de Los Asperones confronta el mapa de la ciudad del cuarto de hora a la realidad de Los Asperones. De esta forma, quiere poner de manifiesto los puntos de fricción de la ciudad, desdibujar los límites y establecer nuevas conexiones. Cada recorrido evidencia la distancia entre la utopía y nuestro punto de partida, al tiempo que traza la ruta para acercarnos al sueño de ciudad sostenible. Este mapeo impertinente hace vibrar ese territorio límite entre dos mundos enfrentados con el deseo de llegar a configurar, cuando menos, un espacio neutral de intercambio, *un Sahel*, ese espacio híbrido al borde del desierto «donde se integran el pastoreo nómada y la agricultura sedentaria, formando un margen inestable entre la ciudad sedentaria y la ciudad nómada, entre el lleno y el vacío» (Careri, 2013, p. 28).

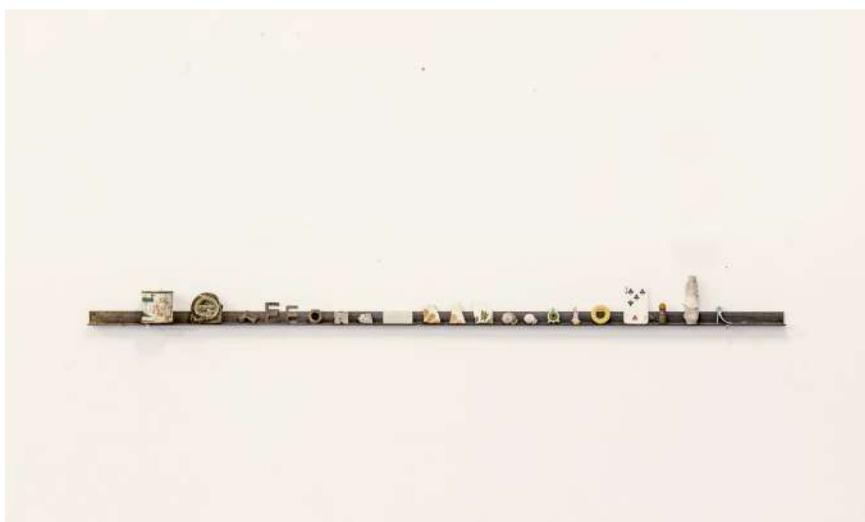


Figura 13 y 14: Eugenio y María Rivas (2020), *Mapas de objetos encontrados* en Los Asperones, Málaga

Conclusiones. Borrar el mapa hasta desaparecer en el territorio

Los Asperones, como *La Nueva Babilonia*, concebida por Constant (2009) tras su visita al campo de Alba en 1956, se define como un núcleo entrópico e incierto, que rechaza la posibilidad de abandonar su esencia temporal, nómada, como una ciudad errante que ha echado su ancla en la periferia de manera circunstancial, pero se mantiene en mutación perpetua y espera la hora de su *puesta en marcha*, de su desplazamiento. De acuerdo con López Melero, los habitantes de Los Asperones «tienen que tomar conciencia de que su única manera es la cultura y la educación y tienen, no que integrarse en la sociedad hegemónica, sino hacerla crujir a la sociedad hegemónica y que respeten a su cultura» (Rivas y Rivas, 2020). El de Los Asperones es un mapa de fragmentos, de retazos, donde los restos sacuden la noción de territorio y hacen chirriar su representación hasta quebrarla, ponerla en cuestión: «Si un monje hubiese preguntado a su maestro: *¿Hay en la tierra una medida?*, posiblemente habría recibido la respuesta: *Fragmentos de ladrillo y guijarros*» (Han, 2015, p. 32).

Con la performance desarrollada en el proyecto planteamos que no solo existe la opción de perderse a partir de un mapa, sino que también, y tal vez esta sea la más interesante, cabe la posibilidad de crear un mapa de la pérdida, dibujar una o muchas rutas inventadas que no cumplan la promesa de un plan o plano, que no se ciñan a una convenida objetividad, sino que se pronuncien en voz alta, en mayúsculas, como un nombre propio, manifestándose como realidad única e irrepetible con suprema subjetividad (Rivas, 2012, p. 120). En su ensayo *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari declamaban: «¿Cuáles son tus propias líneas, qué mapa estás haciendo y rehaciendo, qué línea abstracta vas a trazar, y a qué precio para ti y para los demás? ¿Tu propia línea de fuga?» (Deleuze y Guattari, 2000, p. 207). Y cuál sería, pues, la línea más acertada para cartografiar nuestra existencia sino la que se desdibuja, la frontera borrada de un mapa que desaparece. Al borrar la línea que define nuestro emplazamiento, sacrificamos aquello que hasta el momento habíamos aprendido a aceptar como real; al borrar el límite en el mapa, empezamos a dudar de su valor en la realidad hasta hacerlo desaparecer en el territorio y, así, extender ante nuestro panorama un universo infinito de posibilidad. Volviendo sobre la

alegoría de Borges (Baudrillard, 2006, p. 9), nos imaginamos a un cartógrafo que con una mano dibuja el mapa a escala real, mientras con la otra borra la línea que dibuja su propio cuerpo. Con el proyecto A 15 Minutos de Los Asperones ponemos en marcha la acción performativa para trazar salidas de emergencia, líneas de fuga, que desde su extremo apuntan al que las traza: líneas que dibujan la deseada desaparición del barrio de Los Asperones o, al menos, los caminos para huir de su situación de precariedad y marginación. Sería ese mapa borrado, donde todo signo ha desaparecido, el que nos dejaría ver el territorio y permitiera la construcción eterna de la empresa Babel, un lugar consciente en el que a la especie humana en toda su diversidad le sea permitido conservar su naturaleza plural, una torre de la confusión donde el malentendido, la distorsión provocada por la traducción, sea el eje vertebrador de ese mundo compartido alejado de la divinidad. Es, entonces, la nuestra una cartografía confusa y diversa en la que de forma simultánea participan muchas voces o, mejor, muchos caminantes para dibujar y borrar el territorio a la vez que nos desplazamos, recordando que todo mapa está diseñado para devolvemos irremediabilmente a su realidad.

Agradecimientos

El proyecto A 15 Minutos de Los Asperones se ha desarrollado gracias al patrocinio del Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Málaga. Los autores agradecen al personal del CEIP María de la O, a La Asociación Chavorrillos, a los Servicios Sociales Puerto de la Torre del Ayuntamiento de Málaga y a INCIDE Málaga, su colaboración y asesoramiento en el proyecto. Asimismo, muestran su gratitud por el compromiso y colaboración de Álvaro Carrillo Eguilaz, Enrique Larive López, Félix de la Iglesia Salgado, Francisco Marín Fernández, Francisco Javier Velasco Fano, José Manuel Santiago, José María Alonso Calero, M.^a Victoria Segura Raya y Miguel López Melero. Y, por último, expresan un especial agradecimiento a todos los vecinos de Los Asperones por su extraordinaria lección de resistencia y de vida.

Referencias

Alÿs, F. (2003). *El profeta y la mosca* (T. Arijón, Trad.). MNCARS y Turner.

Alÿs, F. (2014). *Pacing*. Ivorypress.

Baudrillard, J. (2005). *Cultura y simulacro* (A. Vicens y P. Rovira, Trads.). Kairós. (Obra original publicada en 1978)

Bauman, Z. (2009). *El arte de la vida. De la vida como obra de arte* (F. Ochoa, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 2007)

Borges, J. L. (2003). *El hacedor*. Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1960)

Bourriaud, N. (2008 [1998]). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.

Camnitzer, L. (2020). Manual Anarquista de Preparación Artística. *DATJornal*, 5(2), 267-274.

Camus, A. (2006 [1942]). *El mito de Sísifo*. Anaya.

Careri, F. (2013). *Walkscapes*. Gustavo Gili.

Careri, F. (2016). *Pasear, detenerse*. Gustavo Gili.

Carroll, L. (2004 [1874]). *La caza del Snark*. El Cid Editor.

Constant (2009). *La nueva Babilonia*. Gustavo Gili.

Cosgrove, D. (1999). *Mapping*. Reaktion Books.

Debord, G. (1958). Teoría de la deriva. En *2 Internationale Situationniste*. Traducción extraída de (1999). Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte. Literatura Gris.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2000 [1980]). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos.

Duque, F. (2008). *Habitar la tierra*. Abada Editores.

Filigrana, P. (2020). *El pueblo gitano contra el sistema-mundo. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista*. Akal.

Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Visor.

Han, B. C. (2015 [2002]). *Filosofía del budismo zen*. Herder.

Harmon, K. (2009). The map as art. Contemporary artists explore cartography. Princeton Architectural Press

Harmon, K. (2004). *You are here. Personal geographies and other maps of the imagination*. Princeton Architectural Press.

Ibáñez, R. (2015, 20 de mayo). *El mapa Dymaxion*. Cuaderno de Cultura Científica. <https://culturacientifica.com/2015/05/20/el-mapa-dymaxion/>

Jacobs, J. (2011 [1961]). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Capitán Swing.

Maillard, C. (2009). *Contra el arte y otras imposturas*. Pre-textos.

May, R. (1998). *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Paidós.

Moreno, C. (2020, octubre). *La ciudad del cuarto de hora* [Video]. TED. https://www.ted.com/talks/carlos_moreno_the_15_minute_city/transcript?language=es

Morin, E. (2004). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.

Paez i Blanch, R. (2009). Cartografías operativas y mapas de comportamiento (M. Puente, Trad.). En I. Duarte y R. Bernant (Eds.), *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Centro Párraga, CENDEAC y Eléctrica Produccions.

Paoli, S. (Director). (2009, 27 de febrero). *Paul Virilio: Pensar la velocidad*. Canal Arte. <https://www.youtube.com/watch?v=OAPn7pBP0L8>

Risler, J. y Ares, P. (Iconoclastas). (2013). Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa. Tinta Limón. <https://iconoclastas.net/portfolio-item/ico-globo-terraqueo-para-armar/>

Rivas, E. (2012). *Simulacros de verdad. Absurdo e ironía en el arte y el pensamiento de la posmodernidad*. [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Digibug. <http://hdl.handle.net/10481/23484>

Rivas, E. y Rivas, M. (2020). *A 15 minutos de Los Asperones. Entrevistas*. [Proyecto Audiovisual]. Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Málaga.

San Martín, F. J. (2007). *Una estética sostenible. Arte en el final del Estado del bienestar*. Cátedra Jorge Oteiza, Universidad de Navarra.

Sennett, R. (2018). *Building and dwelling. Ethics for the city*. Penguin Books.

Sloterdijk, P. (2020 [1994]). *En el mismo barco*. Siruela.

Tyrnauer, M. (Director). (2016). *Citizen Jane: Batalla por la ciudad* [Documental]. Altimeter Films.

HACIA UNA REDEFINICIÓN DE LA PERFORMANCE A PARTIR DE SU DOCUMENTACIÓN. UNA SOSPECHA SOBRE SU INGRESO EN EL MUSEO¹

Nerea Ayerbe Elola

Universidad de Deusto

n.ayerbe@deusto.es

Recibido: 27/12/2020 | Aceptado: 05/04/2021

doi:10.30827/sobre.v7i0.17790

49

TOWARDS A REDEFINITION OF PERFORMANCE ART FROM ITS DOCUMENTATION. A SUSPICION ON ITS ENTRANCE INTO THE MUSEUM

ABSTRACT: Since its inception at the end of the 1950s, performance has been defined as an ephemeral action that takes place in the physical co-presence of both the artist and the spectator in a certain place and at a specific time. This ontological definition of performance has often resulted in it being impossible to document, on the grounds that this would be contrary to its own *raison d'être*. But the truth is that this paradigm has been debunked in practice in two ways: firstly, by the history of performance art itself, which has resisted permanent disappearance, and secondly, by the treatment afforded to performance art in contemporary art museums. By raising awareness of this situation and acknowledging the debate generated by the permanence of performance, this study proposes a new understanding of performance that takes into account the importance of its materialisation.

KEYWORDS: contemporary art, performance art, documentation, museum

RESUMEN: Desde su surgimiento a finales de los 50, la performance se ha definido como una acción efímera que transcurre en copresencia física del artista y el espectador en un lugar y tiempo determinados. De esta definición ontológica de la performance se ha derivado con frecuencia la imposibilidad de su documentación, con el argumento de que esta resultaría infiel a su propia razón de ser. Pero lo cierto es que este paradigma se ha visto desmentido en la práctica en dos sentidos: de un lado, por la propia historia de la performance, que no obedece a una constante desaparición, y, de otro, por el trato que recibe la performance en los museos de arte contemporáneo. Tomando conciencia de esta situación y recogiendo el debate generado por la permanencia de la performance, esta investigación propone una nueva comprensión de la performance que tenga en cuenta la relevancia de su materialización.

PALABRAS CLAVE: arte contemporáneo, performance, documentación, museo



1. Introducción: performance como arte efímero

No revelamos nada extraordinario si recordamos que la definición asentada de performance la define como acción artística en vivo (Goldberg, 1996; Schechner, 2006; Williamson, 2003). En cuanto acción que sucede en un lugar y tiempo determinado, la performance está condenada a desaparecer según se crea (Schechner, 2002; Stiles, 2012). En la tajante expresión de Phelan (1993): la única vida de la performance está en el presente. Esta condición temporal efímera ha fundado el estatuto ontológico de la performance desde sus comienzos en los 60.

Otro de los rasgos que ha definido el paradigma asentado de comprensión de la performance ha sido la copresencia física de actores y espectadores en esa acción de arte en vivo (Fischer-Lichte, 2008). Desde el comienzo se asigna a la performance una relación con el público más compleja que la de las artes escénicas tradicionales, ya que muy pronto tuvo como objetivo reducir la distancia entre el intérprete y el espectador. Se ha acostumbrado a entender que las performances se distinguen por brindar la posibilidad de experimentar cambios en su transcurso, es decir, de transformar a todos los que participen en ellas (Fischer-Lichte, 2004). De esta forma, la presencia del público se ha entendido como un factor tan relevante que la performance se ha definido como acción artística en vivo que se realiza para alguien, para una audiencia que la reconoce y la valida como tal (Carlson, 1996).

De esta definición de performance basada en la acción se ha derivado la idea de la imposibilidad de documentarla. Muchos teóricos han defendido la imposibilidad de documentar la performance por ser algo que traicionaría su propia naturaleza: «... en la performance los originales desaparecen tan deprisa como se crean. Ninguna anotación, ninguna reconstrucción, ninguna grabación de cine o vídeo puede conservarlos» (Schneider, 2010, p. 176). Su cualidad de acto en el presente limita la capacidad para registrarla, y todo intento de capturarla está condenado al fracaso, tal y como afirma Phelan (1993, p. 146): «La performance no puede ser conservada, grabada, documentada [...]: en cuanto lo hace se convierte en algo distinto de una performance».

En definitiva, se puede afirmar que el paradigma asentado de comprensión de la performance la ha definido como una acción que transcurre en un lugar y un momento determinados, efímera por naturaleza, ya que desaparece según se crea, y que transcurre en copresencia con el público. Asimismo, de esta definición de la performance ha derivado la imposibilidad de su documentación, ya que resultaría infiel a su propia razón de ser.

Al mismo tiempo diversos teóricos han defendido que precisamente gracias a la documentación existe la posibilidad de hablar de las performances (Fischer-Lichte, 2004). Desde este punto de vista, el documento se comporta como un testimonio de la acción, articulando un evento como algo ya sucedido (Schneider, 2005). Habría que reconocer, así, que los objetos resultantes de una performance pueden considerarse vestigios de ella, ya que constituyen los rastros de la acción, y pueden ser legítimamente conservados y expuestos en un museo (Stiles, 2012). De hecho, esto es justamente lo que sucede en las colecciones de los museos de arte contemporáneo. Aunque se asuma que la documentación de la performance es algo diferente a la performance en sí misma, en la práctica se trata la materialización de la performance como obra de arte ya que es lo que se adquiere y conserva (figura 1). Este punto de vista obliga a matizar la idea de que la performance, en un sentido estrictamente ontológico, no es reproducible (Phelan, 1993), puesto que tal idea se ve desmentida continuamente en la práctica. La realidad desmiente las bases del paradigma asentado de su comprensión del trato práctico con la performance.

Tomar conciencia de que la más común definición de la performance ha sido contestada desde la teoría y desmentida en la práctica obliga a repensar la propia definición de la performance. Este ejercicio lo haremos fundamentalmente basándonos en la teoría de dos autores. El primero, Philip Auslander, cercano a los *performance studies*, nos iluminará sobre la capacidad performativa de la documentación. En el segundo caso, acudiremos a la teoría de Boris Groys, en busca de una respuesta para la preocupación por la incesante materialización de la performance. Finalmente, recapitularemos sus aportaciones principales en una aproximación a una nueva definición de performance que haga justicia a la importancia de su documentación.

¹ Este artículo se enmarca en los proyectos del Plan Estatal de I+D+i «Prekariart. Estudio multidisciplinar de la condición precaria del arte y los artistas contemporáneos» (HAR2016-77767-R) y «PUBLICUM. Públicos en transformación. Nuevas formas de la experiencia del espectador y sus interacciones con la gestión museística» (HAR2017-86103-P), financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación.



Figura 1: *Cut piece*, Yoko Ono, 1964. Moma Learning, https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/

2. La performatividad de la documentación de performance

Auslander (1999) propone dos categorías en relación con la documentación de performance: *documentary* (documental) y *theatrical* (teatral). La primera, *documentary*, recoge la relación tradicional que se ha dado entre performance y documentación. En ella se asume que la documentación aporta un registro mediante el cual la performance puede ser reconstruida y constituye, también, la evidencia de que realmente sucedió. En este caso, se supone una relación ontológica de subordinación entre performance y documentación, en la que la acción de la performance precede y autoriza la documentación. En la segunda categoría, *theatrical*, que Auslander denomina también *performed photography*, las performances se realizan exclusivamente para que sean fotografiadas o filmadas y no tienen significado previo como evento autónomo presentado ante una audiencia.

Desde un punto de vista tradicional, las dos categorías, *documentary* y *theatrical*, son excluyentes. Sin embargo, Auslander sugiere que ambas tienen algo en común. En la segunda categoría hemos visto que la performance se realiza para la cámara, que es el único público presente. Ahora bien, aunque es cierto que parte de la documentación de los primeros años no fue cuidadosamente planeada y concebida como tal (Figura 2), los artistas que tenían interés en preservar su obra enseguida fueron conscientes de la necesidad de representarla para la cámara, así como para la audiencia presente (Jones, 1997, p. 13). Así, propiamente en las dos categorías la performance es interpretada para la cámara. Según Auslander, la única diferencia significativa entre las categorías *documentary* y *theatrical* se basa en la asunción de que en la primera categoría la performance es realizada para una audiencia y la documentación es secundaria, constituyendo esta el mero suplemento de registro de un evento que tiene su propia integridad. Pero esa asunción se revela falsa a poco que se observe la propia historia de registro de la performance.

Además, Auslander apunta una cuestión central: la performatividad de la documentación misma. Para ello, recurre al término *performativo* (*performative*) tal y como lo concibe el filósofo del lenguaje J. L. Austin. Austin (2003) denomina *actos performativos* a aquellos enunciados del lenguaje ordinario que producen una acción. Los contraponen a

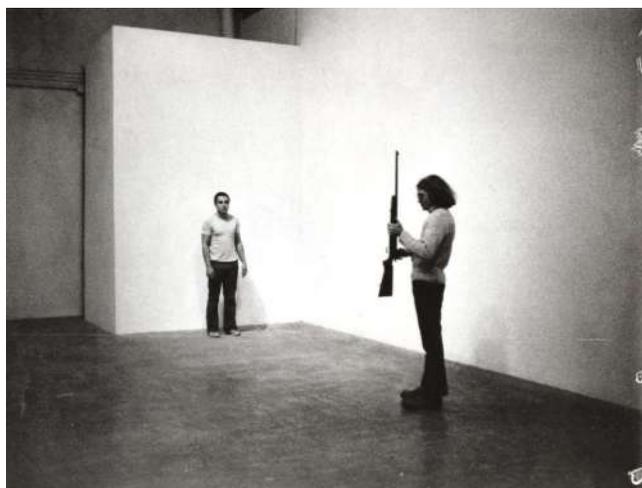


Figura 2: *Shoot*, Chris Burden, 1971.
 Artnet news, <https://news.artnet.com/art-world/documentary-performance-legend-chris-burden-rebel-921092>

25

los enunciados *constativos* (*constative*), argumentando que «pronunciar [un enunciado performativo] no es describir lo que estoy haciendo o lo que debería decirse, que estoy haciendo al pronunciar esto, ni declarar que lo estoy haciendo: es hacerlo» (Austin, 2003, p. 93)². Si asemejamos el documento de la performance a los enunciados del lenguaje ordinario, desde un punto de vista tradicional describiríamos los documentos como constativos, es decir, como aquellos que describen la performance y testifican qué ocurrió. Pero Auslander se distancia de ello y clasifica los documentos como performativos. En otras palabras, afirma que: «el acto de documentar un evento como performance es lo que lo constituye como tal» (Auslander, 2006, p. 5). De modo que la documentación no solo genera imágenes/enunciados que describen una performance autónoma y testifican qué sucedió, sino que constituye un evento en performance y a quien lo realiza en artista (Ward, 1997, p. 40). Sin embargo, se ha defendido a menudo que las habilidades y el virtuosismo comunicativo del performer son parte fundamental de la performance precisamente porque esta se realiza en presencia física de un público que interactúa con el artista (Bauman, 2004, p. 9).

Ahora bien, el propósito de casi toda la documentación de performance es hacer accesible a un mayor público la obra del artista, y no capturar la performance como *un logro de interacción* en el que un público determinado y unos determinados performers juntos, en una situación específica, hacen una aportación significativa equivalente. La mayoría de los teóricos y críticos utilizan la documentación para confirmar ciertas características de la performance y no para explorar la contribución de la audiencia al evento. Preocuparse por cómo una audiencia percibió una performance particular en un momento y lugar determinado y lo que la performance significó para la audiencia resulta extraño. En este sentido, «la documentación de la performance participa en la tradición de reproducción de obras propia de las bellas artes más que en la tradición etnográfica de capturar eventos» (Auslander, 2006, p. 6).

Esto es, Auslander sugiere que la presencia de la audiencia inicial no tiene importancia constitutiva real para la performance en aquellas obras que sobreviven mediante su documentación, porque la preocupación como consumidores de la documentación es entender la obra del artista, no la interacción que se desarrolló. En este sentido, «no es la presencia inicial de la audiencia lo que hace que un evento sea una obra de performance: es su encuadre como performance mediante el acto performativo de documentarla en cuanto tal» (Auslander, 2006, p. 7).

Para Auslander, la suposición de que la performance se constituye mediante la performatividad de su propia documentación es igualmente acertada en ambas categorías, *documentary* y *theatrical*. El hecho de que una ocurriera delante de una audiencia y la otra

² Las citas de originales en otro idioma han sido traducidas por la autora.

no ocurriera en absoluto no supone una diferencia significativa en este contexto: «esta diferencia entre las imágenes no ha tenido consecuencias en términos de su iconicidad y relevancia para la historia de arte y de la performance» (Auslander, 2006, p. 7).

En última instancia, para Auslander es indiferente que una documentación sea auténtica o inauténtica, es decir, que registre una performance real o ficticia, ya que, la relación crucial no es la que se da entre el documento y la performance, sino la que se da entre el documento y la audiencia.

3. El proceso de constitución de la obra de arte y su marco institucional

Como hemos visto a lo largo del apartado anterior, en su reflexión Auslander no se preocupa por el lugar en que se conserva la materialización de una performance, ya sea en forma de objeto o documentación. Sin embargo, ese encuentro fenomenológico entre documentación y público del que habla Auslander no sucede en abstracto, sino en una institución determinada o, mejor, en el marco de una red de instituciones que regulan la memoria cultural. El encuentro del público con la documentación de la performance está siempre mediado por las reglas de museos, centros de arte..., ese conjunto de instituciones que con Groys podemos denominar archivo. Así, en este apartado estudiaremos cuál es su visión sobre lo nuevo y el archivo, la relevancia que atribuye al aspecto objetual en el proceso de constitución de la obra de arte y su aplicación a la performance.

Para Groys, toda cultura está constituida jerárquicamente, es decir, en ella todo adquiere valor según su posición en una jerarquía, y está bajo la tutela de instituciones que la mantienen en perfecto estado, incluyendo modelos nuevos y retirando otros viejos. A la hora de entrar en el sistema universal de archivo, ciertas distinciones se consideran valiosas y culturalmente relevantes, pues definen la novedad y la originalidad —aceptadas socialmente— de un nuevo producto cultural, mientras que otras distinciones quedan como irrelevantes y sin valor (Groys, 2005, p. 57). Esta relevancia o irrelevancia es una cuestión de interpretación, lo que significa que cuestiones que antes podían resultar irrelevantes pasen a ser relevantes y productoras de novedad por un cambio de interpretación.

Lo nuevo se convierte en una exigencia solo cuando los valores antiguos se archivan y quedan protegidos del paso del tiempo. Donde los archivos están amenazados, lo que se pide es la transmisión exacta de la tradición, teniendo preeminencia absoluta sobre la innovación.

Lo nuevo, entonces, surge gracias a una comparación, que es una comparación voluntaria y representa una reacción a la estabilidad de la memoria en el marco del archivo. Como precisa Groys, esta comparación solo puede tener lugar en los archivos culturales: la historia cultural es la historia de las comparaciones. Cada acontecimiento de lo nuevo en el ámbito artístico es una comparación que hasta entonces no había tenido lugar.

Aquello que no está incluido en el archivo se denomina espacio profano y el tiempo lo hace desaparecer. Los conceptos de *archivo cultural* y *espacio profano* están relacionados y son complementarios, ya que la comparación entre ellos tiene un resultado valorizador. Esta comparación siempre ha estado limitada a un lugar y a un tiempo. Y son justamente esas comparaciones concretas (como testimonio de la innovación) las que resultan valiosas en los archivos culturales.

Groys concibe la obra de arte bajo el signo de lo nuevo. Lo nuevo es lo *otro* respecto al contenido del archivo, pero igual de valioso que él para ser conservado (por eso es lo *otro* también respecto a lo profano): «lo que sólo reproduce lo que ya se tiene a mano es rechazado por la memoria cultural organizada como algo superfluo y tautológico» (Groys, 2005, p. 76). Así, en los años 70, en el momento de su aparición como lenguaje artístico, la performance indudablemente no fue una manifestación basada en la imitación, sino que abrió la posibilidad de hacer del arte, de nuevo, algo fuerte y expresivo, individual y pleno de contenido. La performance quiso situar en el contexto valorizado un medio que estuviera fuera de la tradición artística y que por ello no perteneciera al sistema establecido de asociaciones, significados y referencias culturales. Este uso de lo profano y no tradicional demostró la libertad del artista para dar, aquí y ahora, con significaciones nuevas. Pero esto solo, de por sí, no hubiera bastado para otorgar a sus propuestas la condición de obra de arte en el archivo.

Según Groys toda obra de arte, es decir, toda innovación exitosa, contiene dos estratos de valor, que no se mezclan entre sí de manera completa. Cuanto mayor es la tensión entre esos diversos estratos, mayor es el efecto. Con el tiempo, esta tensión de la que hablamos remite, la innovación se archiva, la frontera entre el archivo y lo profano se desplaza, y

finalmente surge la siguiente innovación. Groys analiza el *ready-made* como caso que pone de manifiesto el mecanismo de toda innovación, porque en él no puede fundarse el valor artístico en ningún rasgo objetivo de la obra; se deja así al desnudo que se trata de una operación interpretativa, valorizadora, de una cosa profana. Según Groys siempre ha sido así: el *ready-made* solo lo pone de manifiesto. En las siguientes líneas haremos un paralelismo entre ambos fenómenos artísticos, el *ready-made* y la performance, para aclarar de qué modo puede aplicarse a la performance la teoría de Groys sobre la constitución de la obra de arte.

El *ready-made* es la utilización de determinados objetos, muy conocidos por todos, procedentes de la vida cotidiana. La performance es el uso de la acción corporal, condición universal innata en todo ser humano, como núcleo central del resultado de la obra de arte en el arte contemporáneo. En efecto, la performance sustituía la noción modernista de una obra de arte orientada al objeto material, con su significado ya inscrito, por otro prisma basado en el arte como una transacción entre artista, objeto, y receptor (Brentano, 1994, p. 33). La performance, como el *ready-made*, no quiso fundar nuevos principios artísticos: lo que quiso fue valorizar artísticamente una determinada praxis sociocultural, la acción, que ya existía y que estaba fuera de las artes plásticas. Al igual que en el *ready-made*, para la performance solo existe la posibilidad de transmutar cosas ya existentes.

Al principio, la performance también fue interpretada por muchos de sus contemporáneos como el *fin del arte*. Entendieron la equiparación de la obra de arte valorizada con una cosa profana, como la acción, en el sentido de que por medio de esa operación todo el arte del pasado, pero también del presente, debía ser declarado superfluo y con un valor exclusivamente proporcionado por fluctuaciones de un mercado del arte que respondía a las intrigas de las galerías de arte, los museos y los coleccionistas. Con el tiempo, y cuando la performance comenzó a tener presencia en la historia del arte, empezó a verse no como la devaluación del arte, sino como la revalorización de lo profano. En cualquier caso, lo relevante aquí es constatar la importancia de la dimensión objetiva en este proceso de aceptación de la performance, tal y como sucedió con el *ready-made*.

54 Según la teoría de Groys, la innovación —o constitución de algo profano en obra de arte— se puede alcanzar de dos modos muy distintos: mediante la adaptación negativa o la adaptación positiva. La performance selecciona como modo de expresión la acción o el gesto cotidiano, lo que rompe radicalmente con la alta tradición del arte. La performance ofrecía una alternativa estética claramente definida frente a las representaciones tradicionales de lo valioso, y lo hacía con mayor claridad que un cubo minimalista o una pintura expresionista. Así, afirmaríamos que la elección de la acción como vía de formalización de arte no fue una elección arbitraria ni inconsciente, sino que fue vista como necesaria en aquel momento por parte de muchos artistas desde el punto de vista estratégico. Como hemos visto anteriormente, la condición previa para esa elección es el museo, donde se conservan los estilos estéticos enfrentados y se asume la obligación de definir el presente como un estilo especial dentro de la comparación museística con el fin de asegurar su permanencia. Por lo que, como afirma Groys, la elección artística según el principio del contraste estético, de lo extraño, del exotismo o de la diversidad, es una forma específica de acomodarse a la tradición museística fijada. Es más, «solo las obras de arte, negativamente normativas, negativamente adaptadas o negativamente clásicas, pueden servir de significante de lo actual, pueden designar lo contemporáneo de la contemporaneidad» (Groys, 2005, p. 118). Esta sería la adaptación negativa a la tradición, por contraste.

Por otro lado, encontraríamos la adaptación positiva. A través de un sistema de referencias culturales, la performance reclama la pretensión de conectar positivamente con la tradición de la alta cultura; por ejemplo, mediante las referencias a las acciones realizadas en las vanguardias por surrealistas y dadaístas. Precisamente, una de las interpretaciones más autorizadas de la historia de la performance enfatiza ese vínculo con las vanguardias históricas (Goldberg, 1996). Sin una pretensión de este tipo, la obra de arte no tendría ninguna oportunidad de ser colocada a la misma altura que los modelos del pasado, de manera que el contraste estético (la adaptación negativa) pueda ser experimentado.

Podemos afirmar, entonces, que la performance cumple la estrategia de la innovación definida por Groys, que entrelaza una prosecución negativa de la tradición con una prosecución positiva de la tradición, de manera que tanto la continuidad como la ruptura pueden ser formuladas con la máxima claridad e intensidad: «Entonces la obra de arte se convierte en un lugar en el que las diferencias jerárquicas desaparecen, en el que las tradicionales oposiciones de valor pierden su vigencia y en el que el poder del tiempo [...] resulta superado» (Groys, 2005, p. 119).

La obra de arte en la que la tradición valorizada y el espacio profano han sido puestos en una relación de intercambio se distingue, por ello, tanto de la tradición como de las cosas profanas. Así, la performance es verdaderamente algo nuevo en cuanto al conjunto de todo lo que existía antes. Eso no significa que con ello se haya descubierto, visto, expresado o creado algo que no estuviera antes allí, ya que, en el caso de la performance, la acción es la base misma del comportamiento humano, sino que logra realizar una transmutación de valor de aquello que existía para crear una situación completamente nueva.

Como decíamos, lo nuevo es lo otro que se considera suficientemente valioso como para conservarlo, investigarlo, comentarlo y criticarlo, y para no dejar que desaparezca al instante siguiente: condición, que como hemos visto, define a la performance. Pero aún así, basándonos en la teoría planteada por Groys, la performance no conseguiría alcanzar su ingreso en el archivo por la ausencia de la condición material. Groys afirma que el traslado al contexto valorizado desde el espacio profano se realiza obligatoriamente mediante un objeto. Habitualmente, se piensa que este traslado sucede moviendo el objeto profano al espacio institucional como puede ser una exposición de arte. Con esta lógica, se impondría la conclusión de que el espacio de la innovación no es la obra de arte en sí, sino que lo configuran diversos factores, por ejemplo, institucionales, que en la obra solo se manifiestan. Por el contrario, dice Groys, lo que realmente sucede es que la transmutación de los valores se completa siempre y exclusivamente a través de una interpretación inmanente de la obra de arte (Groys, 2005, p. 115). Añade que esta interpretación se encuentra en una relación necesaria con el objeto de arte, y por eso, es una parte integral de la obra innovadora; ella misma está, por así decirlo, visualmente encastrada en el objeto artístico. De ahí que la performance necesite de la objetualización para cumplir con los requisitos para acceder al archivo, memoria cultural garantizada o, lo que es lo mismo, a la historia del arte, porque no es suficiente con la idea, sino que es necesario un objeto en el que estén encastrados los estratos valorizados y profanos.

Podemos concluir, entonces, que la razón de ser de la documentación no reside en la performance, premisa que defiende una relación ontológica, sino que lo que constituye el valor de la materialización de la performance es el encuentro con su público, es decir, es una relación fenomenológica. Este encuentro con la documentación, como argumenta Groys, sucede tras la superación de un proceso de comparación que valore el objeto para formar parte del archivo de la cultura. Dicho de otro modo: la materialización no se convierte en una obra de arte por su relación con la performance, sino por su propia valorización cultural exitosa.

55

4. Hacia una redefinición de la performance

Con lo concluido hasta aquí se hace necesario presentar una alternativa al paradigma asentado de la definición de la performance. Con Groys, hemos profundizado en la lógica de la innovación cultural, que exige la materialización como paso natural de la performance para poder entrar en el archivo. Además, hemos visto que Auslander invertía la relación habitual entre documentación y performance, concluyendo que la documentación es necesaria para que la performance exista como tal. Es justamente la documentación, afirma Auslander, la que distingue una acción determinada de entre todas las demás y la constituye en performance de cara al mundo del arte. Partiendo de estas conclusiones, a continuación proponemos revisar los tres rasgos propuestos por el paradigma asentado para avanzar una redefinición de la performance que tome en serio su materialización: la naturaleza efímera, la acción y la copresencia con el público.

Como hemos visto, el primer rasgo es que la performance se ha visto definida como un evento concreto, efímero por naturaleza. No pretendemos negar que exista una condición efímera de la performance, sino evitar que esta determine su existencia como performance. La dependencia ontológica de su supuesta condición efímera ha provocado que la performance se considere algo que desaparece y permanece irrecuperable. Pero la performance no desaparece. De hecho, lo raro es precisamente que desaparezca. Por lo tanto, debemos negarle a la condición efímera la capacidad ontológica de legitimar la performance como tal.

El segundo rasgo que la ha definido ha sido su condición de acción. En cuanto a la delimitación de la performance como acción, ha de advertirse que sería más preciso hablar de objetos que hacen referencia a una acción. Como hemos visto, Auslander argumenta que es propiamente la documentación la que crea la acción: «el acto de documentar un evento como performance es lo que lo constituye como tal» (Auslander, 2006, p. 5). De

hecho, aunque desmiente por completo la dependencia ontológica de la documentación respecto de la performance, Auslander sigue hablando de documentación. Es decir, lo sigue denominando como algo que hace referencia a algo *otro*, y esto, incluso en los casos en que no documenta nada real. En la definición fenomenológica que plantea, afirma que no importa la relación del evento representado con el evento real, sino la relación entre el evento representado y el público. Lo que no pone en duda es que debe darse la representación de un evento, sea este real o no.

Esto pone de manifiesto que la materialización de la performance siempre hace referencia a una acción, es decir, tiene la peculiaridad de presentarse como algo que materializa algo externo, rasgo que no se da necesariamente, por ejemplo, en un cuadro o una escultura. Más aún, la materialización de performance refiere siempre a una performance como a la verdadera obra de arte. Al hacerlo, la materialización niega ser una obra de arte en sí misma. Sin embargo, esta negación es precisamente lo que le franquea las puertas del archivo y la constituye, por lo tanto, en obra de arte de pleno derecho. La materialización de la performance es siempre una obra de arte que niega serlo y remite a una supuesta acción que sería la verdadera obra de arte. Esta remisión a algo externo, sin embargo, es lo que da a la materialización el estatus de obra de arte. Esta paradoja es lo que podríamos denominar como naturaleza deíctica de la materialización de la performance, que siempre señala fuera de sí misma.

La existencia de la materialización de la performance se ha atribuido habitualmente a una necesidad del mercado que sabotearía, así, la carga utópica original de la performance. Lejos de esta suposición, hemos analizado que la conversión de la materialización en obra de arte se define por su propia constitución dentro de la lógica de la cultura. En este sentido, podemos defender que no tiene sentido juzgar la honestidad de la intencionalidad del artista en cuanto al mercado. El artista de performance se ha caracterizado por posicionarse en contra de la producción de objetos como forma de oposición al mercado. Al mismo tiempo, sobre todo en los orígenes de este medio, la creación de objetos por su parte ha sido denunciada como un interés por vender, algo que se ha entendido deshonesto por parte del artista. Pero esta posición debe entenderse en el mismo sentido en el que Kandinsky alegaba pintar por una *necesidad interior*, o Dalí, impulsado por el método paranoico crítico. Debe entenderse como una interpretación de su praxis con miras a hacerla entrar en el archivo. Por eso, la obra no debe ser juzgada por su honestidad, por su validez subjetiva, sino por su capacidad de abrir efectivamente las puertas del archivo o no. Así, la única lectura legítima de estas afirmaciones de los artistas sobre el origen de su obra es ponerlas en relación a esa lógica de la innovación cultural y en relación con lo nuevo. Deben entenderse en un sentido estratégico, funcional, dentro de esa lógica, es decir, que las afirmaciones o intencionalidades le sirvan al artista para construir lo nuevo. Esa es la clave, y no el conjeturar sobre si en el fondo de la intención de los artistas de performance se ocultaban sus ansias de vender la obra.

El tercer rasgo que caracteriza a la performance según el paradigma asentado ha sido su relación con el público. La copresencia física del artista y el público se ha entendido clave para su existencia. Pero, como hemos visto con Auslander, lo relevante no es la presencia del público en la performance, ya que en realidad es indiferente si existió o no, sino que lo realmente importante es el encuentro entre la documentación y su público, lo que Auslander define como una relación fenomenológica. De este modo vamos un paso más allá de la teoría de Groys, ya que afirmamos que la existencia de la materialización no es suficiente en sí misma, como se seguiría de su posicionamiento, sino que esta requiere de la participación y colaboración de un público propio para crear significado (Buskirk, 2003; Jones, 1998; Schneider, 2001), es decir, demanda una relación fenomenológica entre la materialización y el público (Auslander, 2006). Así, el público de la materialización tiene que reconocer que existe una referencia a la acción para poder distinguirla de un vídeo, una fotografía o un *ready-made* al uso.

En definitiva, afirmamos que el hecho de que la documentación de la performance se aleje de autodenominarse obra de arte y señale siempre a una creación externa (real o ficticia) como la verdadera obra de arte ha sido la estrategia innovadora de la que se han servido determinados artistas para entrar en el archivo. Esta tensión, presente en todos los residuos relacionados con la performance, ha significado una innovación cultural exitosa y los constituye, así, en obra de arte. Si afrontamos ahora de nuevo el debate sobre la documentación de la performance (¿es la documentación válida para representar la performance?) desde este nuevo punto de vista, sería pertinente trasladar el foco de la cuestión, puesto que lo que se dilucida, en el fondo, no es realmente lo que se ha venido

planteando. Desde una perspectiva histórica y con base en la argumentación sobre lo nuevo y la capacidad performativa de la documentación, podemos afirmar que la performance ha sido la vía elegida por ciertos artistas para producir objetos que entren en el archivo o memoria cultural. Con lo cual nos veríamos en situación de poder invertir la pregunta para plantear la siguiente cuestión: ¿en qué medida la performance sirve estratégicamente para la producción de objetos nuevos que puedan entrar en el archivo? Es decir, la cuestión relevante es la del valor de esta vía como una nueva posición a través de la cual los artistas de performance han sabido crear una relación inédita entre el concepto de arte y su formalización mediante la materialización de documentos y objetos residuales. Esta comprensión de la performance no le resta valor; al contrario, la distingue como una estrategia exitosa y capaz de movilizar una lógica anteriormente impensable en la tradición de las prácticas artísticas.

Referencias

- Auslander, P. (1997). Vito Acconci and the politics of the body in postmodern performance. En P. Auslander (Ed.), *From acting to performance* (pp. 89-98). Routledge.
- Auslander, P. (1999). *Liveness*. Routledge.
- Auslander, P. (2006). The performativity of performance documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, (84), 1-10.
- Austin, J. L. (2003). Lecture I in how to do things with words. En P. Auslander (Ed.), *Performance: critical concepts in literary and cultural studies* (Vol. I). Routledge.
- Brentano, R. (1994). Outside the frame: performance, art and life. En R. Brentano (Ed.), *Outside the frame. Performance and the object* (p. 277). Cleveland Center for Contemporary Art.
- Buskirk, M. (2003). *The contingent object of contemporary art*. MIT Press.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of the performance. A new aesthetics*. Routledge.
- Goldberg, R. (1996). *Performance art*. Ediciones Destino.
- Groys, B. (2005). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Pre-Textos.
- Jones, A. (1997). Presence in absentia: performance art and the rhetoric of presence. *Art Journal, Winter*, 56(4), 11-18.
- Jones, A. (1998). *Body Art. Performing the subject*. University of Minnesota Press.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked. Politics of performance*. Routledge.
- Schechner, R. (2002). Foreword: fundamentals of performance studies. En N. Stucky y C. Wimmer (Eds.), *Teaching performance studies* (pp. ix-xii). Southern Illinois University Press.
- Schechner, R. (2006). *Performance studies: An introduction*. Routledge.
- Schneider, R. (2001). Performance remains. *Performance Research*, 6(2), 100-108.
- Schneider, R. (2005). Solo Solo Solo. En M. Butt (Ed.), *After criticism: New responses to art and performance* (p. 215). Blackwell Publishing.
- Schneider, R. (2010). Los restos de lo escénico. En I. de Naverán (Ed.), *Hacer historia, reflexiones desde la práctica de la danza* (pp. 12-20). Universidad de Alcalá.
- Stiles, K. (2012). Alegría incólume: acciones artísticas internacionales. En P. Schimmel (Ed.), *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979* (Vol. 3). Alias.
- Ward, F. (1997). Some relations between conceptual and performance art. *Art Journal*, 56(4), 36-40.
- Williamson, A. (2003). The unconscious performance. In *Art, lies and videotape: Exposing Performance* (pp. 78-84). TATE.

LA PERFORMANCE ANDA SUELTA. CAMINANTES URBANOS EN ESPAÑA Y LATINOAMÉRICA EN EL CAMBIO DE MILENIO

José Manuel García Perera

Universidad de Sevilla
josegperera@gmail.com

88

Recibido: 31/12/2020 | Aceptado: 31/05/2021

doi:10.30827/sobre.v7i0.17830

PERFORMANCE ART IS ON THE LOOSE. URBAN WALKERS IN SPAIN AND LATIN AMERICA IN THE CHANGE OF THE MILLENNIUM

ABSTRACT: With the irruption of performance art, while the modern city becomes the scene for a union between art and life, walking as a practice is transformed into an artistic activity in itself. This paper focuses on the work of prominent walking performers in the Spanish and Latin American urban environment between the 90s of the 20th century and today, and raises a reflection on walking as an immaterial creative act in the crowded metropolitan space. Between the intimate and the rebellious, the artists develop a series of strategies that allow us to understand to what extent the rhythms dictated by power structures affect our way of inhabiting the city. All of them free themselves from the imposed norms to follow non-traced ways.

KEYWORDS: performance, city, walking, Spain, Latin America

RESUMEN: Con la aparición de la performance, al tiempo que la ciudad moderna pasa a ser escenario para una unión entre el arte y la vida, la práctica del caminar se convierte en actividad artística en sí misma. El presente artículo analiza el trabajo de destacados performers caminantes en el entorno urbano español y latinoamericano entre la década de los 90 del siglo XX y la actualidad, y plantea una reflexión sobre el caminar como acto creador inmaterial en el espacio masificado metropolitano. Entre lo íntimo y lo contestatario, los artistas desarrollan una serie de estrategias que nos permite comprender hasta qué punto los ritmos dictados por las estructuras de poder condicionan nuestro modo de habitar la urbe. Todos ellos se liberan de las normas impuestas para recorrer caminos propios nunca antes trazados.

PALABRAS CLAVE: performance, ciudad, caminar, España, Latinoamérica



Introducción

Desde aquel 14 de abril de 1921 en el que un grupo de artistas organizó la llamada Grande Saison Dada en París, el caminar se ha convertido en una práctica artística habitual que ha adquirido diversas formas y significados a lo largo de todo el siglo XX, aunque en sus diferentes acepciones siempre persiste un sustrato de crítica callada que extrae su fuerza de la simplicidad del acto. París fue también la ciudad que vio nacer al *flâneur* en el siglo XIX, que sirvió de escenario al deambular surrealista y, más tarde, a mediados del siglo XX, a las derivas situacionistas, que contaron con un sustento teórico avivado por un deseo de ruptura con los modos alienantes de habitar la ciudad impuestos por el capitalismo. Este recorrido, marcado por una balbuceante y episódica unión entre arte y vida, alcanza su clímax con el nacimiento de la performance en la década de los 60 del siglo pasado. La equiparación definitiva que esta disciplina propone entre la obra de arte y la acción posibilita la consideración de la práctica del caminar como obra artística en sí misma, y es a partir de este posicionamiento consciente que podemos reflexionar acerca del desplazamiento del objeto del arte por la experiencia vivida.

El caminar es, cuando todo alrededor se tambalea, una expresión de voluntad férrea, un gesto poético y cuestionador que, primordialmente, en su coreografía simple y perfecta, pone el mundo al alcance del ser humano al tiempo que le da forma. Francesco Careri (2009, p. 20), en *Walkscapes. El andar como práctica estética*, defiende el nomadismo original del ser humano como un acto creador:

Al modificar los significados del espacio atravesado, el recorrido se convirtió en la primera acción estética que penetró en los territorios del caos, construyendo un orden nuevo sobre cuyas bases se desarrolló la arquitectura de los objetos colocados en él. Andar es un arte que contiene en su seno el menhir, la escultura, la arquitectura y el paisaje.

El presente artículo, apoyado en una investigación documental realizada a caballo entre España, México y Cuba, propone un estudio cualitativo e interpretativo de la práctica artística del caminar dentro del entorno urbano. La limitación contextual propuesta surge del encuentro personal con ciudades —sus dinámicas particulares, sus entramados, sus gentes— que han sido escenario para algunas de las acciones analizadas, pero también del deseo de seguir indagando en la conexión actual entre dos ámbitos territoriales en permanente diálogo, unidos histórica y culturalmente. La revisión bibliográfica, que cubre publicaciones de diversa procedencia, ha puesto especial atención a la voz de los propios artistas con idea de ahondar en sus motivaciones a la hora de hacer de este acto ordinario un evento artístico. No se pretende aquí describir un recorrido como el que esboza el inicio de esta introducción, pues ya hay publicaciones —sin ir más lejos, el mencionado libro de Careri— que lo hacen con cuidado detalle. Tampoco este escrito se detendrá en las particularidades de las estrategias y categorías que giran en torno a esta praxis y en cuánto hay en ellas de negación, de azar o de conciencia plena. El objetivo aquí es, sobre la base del material que estas publicaciones nos ofrecen, avanzar hacia una nueva generación de caminantes y establecer nexos, sin ánimo de exhaustividad, entre trabajos destacados dentro de la performance hablada

en español a ambos lados del Atlántico desde la década de los 90 del siglo pasado hasta hoy. Con la ciudad moderna como centro pasaremos por alto el caminar en el medio natural, ese que, según Careri (2009), se acciona en el espacio nómada, vacío, contrapuesto al espacio sedentario lleno. No por ello hay que olvidar que ha sido ese caminar el que nos ha legado, con Richard Long a la cabeza, las caminatas más icónicas de la historia del arte.

Los caminantes que destacamos andan en ciudades ya muy andadas, allí donde es difícil encontrar nuevos caminos, pues muchos están ya marcados. El medio natural y, asimismo, los siempre evocadores espacios intersticiales entre lo urbano y lo rural, con sus descampados, *no lugares* y *terrain vague* —que tan interesantes aportaciones han generado de la mano de Robert Smithson, Gordon Matta-Clark o Lara Almarcegui—, son tal vez espacios más fácilmente abiertos a la reinterpretación y más atrayentes por su evidente fuerza plástica. De ahí precisamente el interés por acercarnos a esos otros artistas que no trazan sus nuevos senderos en el vacío ni en los límites entre el lleno y el vacío, sino en un espacio sobresaturado de personas, lugares, historias y objetos que constituyen la materia prima con la que modelar el porqué y el cómo de su caminar.

1. Sobre la inutilidad y la arquitectura impalpable

El medio en el que nos desenvolvemos, como parte integrante esencial de la construcción de nuestra identidad individual y social, está avocado a un cuestionamiento constante. El ser humano ha asistido al proceso de cambio vertiginoso que nuestros entornos urbanos han sufrido especialmente a partir del siglo XIX, momento en que empezaron a tomar forma las grandes metrópolis que hoy conocemos. A partir de ahí el crecimiento ha sido imparable: masas urbanas de todo el mundo se extienden redibujando sus límites y atrayendo a nuevos habitantes con nuevas necesidades de espacio. La urbe moderna se nos presenta como un escenario cambiante, siempre inacabado, pero no por ello abierto al diálogo. El poder modela las ciudades a su antojo, las planifica, las construye, las derriba y las vuelve a levantar de sus escombros siguiendo esquemas que no tienen en cuenta las necesidades de aquellos que las recorren diariamente. Nos guía una falsa sensación de libertad alimentada por la abundancia de estímulos que la gran urbe nos proporciona, pues lo cierto es que tanto nuestro tiempo productivo como nuestro tiempo de ocio se estructuran alrededor de una serie de actividades previamente planificadas y puestas a nuestra disposición por otros.

¿Es posible habitar la ciudad de manera libre? Entre las diferentes estrategias que han buscado respuesta para esta pregunta las ofrecidas por los situacionistas han sido las que han alcanzado mayor reconocimiento. El espíritu que da sentido a la deriva y a la construcción de situaciones pervive hoy en aquellos que se embarcan en una relectura de la ciudad, ya sean artistas reconocidos de la performance —aunque no realicen estrictamente derivas—, grupos de investigación —como Stalker, con Careri como miembro— o colectivos que organizan recorridos para reactivar las relaciones entre los participantes y el entorno, bien desde un ámbito local sin pretensiones, bien dentro de proyectos

que, con ayuda de las redes sociales, como Global Performance Art Walks, crean una comunidad digital conectada mundialmente.

La deriva, bajo los postulados de la psicogeografía propuesta por Guy Debord, permite alejar la experiencia de la ciudad de lo normativo, generando nuevas dinámicas espaciales e interpersonales (López, 2005). La performance, que es, por naturaleza, cuestionamiento, tiene mucho que decir aquí, pues desde el momento en que pone en juego el cuerpo en relación con el espacio lanza una manifestación sobre nuestro modo de habitar. Cuando el performer ejecuta su acción en el espacio público está revirtiendo los patrones habituales de comportamiento, de tal modo que cualquier acción, incluso el más inocente *flashmob*, constituye un grito, aunque solo sea por su irrupción espontánea allí donde no se la espera. Rodrigo Alonso (2000) nos dice así:

Por su misma naturaleza, la intervención urbana es netamente política, en tanto se perpetra en el seno de la vida ciudadana, sin anuncios ni señales. La mera ocupación o actuación en el espacio público, establece una tensión entre éste y quienes, conmoviendo los órdenes implícitos de la estructura social —su «habitualidad»— se apropian de la ciudad, transformándola en el escenario de sus proposiciones particulares.

Entre espacios abarrotados por arquitectos y urbanistas, los performers, al trazar caminos alternativos, elaboran, por encima de todo, una temporalidad propia, un lapso por completo ajeno en cuanto a ritmo e intenciones a los intereses impuestos que habitualmente condicionan nuestros desplazamientos rutinarios. Esto los une de manera evidente con los situacionistas:

En la base de las teorías de los situacionistas había una aversión al trabajo y la suposición de una transformación inminente del *uso del tiempo* en el marco social: con la modificación de los sistemas de producción y el progreso de la automatización, sería posible reducir el tiempo de trabajo en beneficio del *tiempo libre*. Por tanto, era necesario preservar del poder el uso de este tiempo no productivo que, de otro modo, habría sido encauzado dentro del sistema del consumo capitalista mediante la creación de unas necesidades inducidas. (Careri, 2009, p. 109)

Cuando Esther Ferrer, que ha manifestado su cercanía al espíritu situacionista, ejecuta alguna de las acciones de su serie *Recorridos*, no hace otra cosa que proponer ecuaciones con las variables que son la presencia, el tiempo y el espacio, triada que, como es sabido, constituye el núcleo sobre el que gira su amplia producción. El caminar es el gesto más básico que involucra estos tres aspectos, de ahí que aparezca recurrentemente en sus performances. Con la sencillez aplastante que caracteriza su trabajo, y bajo el lema «Todas las variaciones son válidas, incluida esta», Ferrer propone con este grupo de acciones solo algunas de la infinitud de soluciones posibles para el problema de recorrer un espacio durante un tiempo determinado. Siguiendo su modo de proceder habitual, la artista ha repetido, con variaciones, estas acciones, en espacios expositivos y en la calle, pero en todas sus versiones prima la crudeza de un andar despojado de todo elemento accesorio. Cuando este existe, como en *Se hace camino al andar* (figura 1), su función es la de definir una duración: los rollos de cinta de carroceros que Ferrer pisa a cada paso, además de dibujar su trayecto en el suelo, marcan irremediabilmente el final

de la performance: cuando la cinta se acaba el camino se acaba; no hay pasos más allá. El caminar, habitualmente gesto automático, fácil, se hace aquí plenamente consciente, lento, trabajoso, y guía a la artista por un trayecto urbano antes inexistente, creado sin otro imperativo que el deseo de caminar.



Figura 1: *Se hace camino al andar*, Esther Ferrer, 2019. Flickr, <https://flickr/p/2gdux5L>

Con la creación de situaciones como *Performance a varias velocidades*, *13 acciones para 13 semáforos* o *TA, TE, TI, TO, TU*, Ferrer invita a «reconocer, transitar [...] a vivir un lugar ya existente de distintas maneras» (García, 2014, p. 476), recorriéndolo con el cuerpo, pero también con sonidos —el de la cinta de carroceros al despegarse, el de los pasos, el de la retahíla rítmica de sílabas—, elaborando una cartografía desviada que se mueve entre lo tangible y lo inefable. Al validar todas las versiones posibles de sus partituras, al concebir la suya, la de la artista, como una más entre tantas, y al diseñar sus acciones como esquemas que permiten la intrusión de lo imprevisto, Ferrer, con sus recorridos urbanos, viene a decirnos que «la arquitectura y los espacios se muestran como algo marcado por los intereses de poder, pero también como algo franqueable y plural» (García, 2014, p. 476).

La improductividad defendida por los situacionistas y el absurdo que tiñe las propuestas de Ferrer se dan la mano en *Paradox of Praxis 1* (1997), acción que Francis Alÿs subtitula con la sentencia *Algunas veces el hacer algo no lleva a nada*. Alÿs, belga afincado en México y figura más relevante en lo que a la práctica del caminar se refiere dentro del marco temporal aquí propuesto, ha recorrido de

mil maneras los muchos kilómetros que esa mole urbana que es Ciudad de México le ofrece, estableciendo el caminar como su *modus operandi* predilecto para el conocimiento y la crítica. *Paradox of Praxis 1* comparte con *Se hace camino al andar* el elemento temporal: el bloque de hielo que Alÿs empuja por el casco histórico de la ciudad marca el tiempo de la acción, que finaliza tras más de nueve horas con la desaparición del bloque. El desplazamiento de este hombre encorvado nos deja, entre caminantes erguidos, una imagen capaz de ilustrar por sí sola el carácter fabulador que define toda su producción, el cual aparece como reacción ante las limitaciones de su formación como arquitecto.

El propio Alÿs (1985), citado por Medina (2017, p. 388), describe el momento en que, años antes del inicio de su carrera artística, se enfrenta a una hipotética intervención en el municipio de Palmanova, en Venecia:

No pude convencerme de que añadir materia (un objeto, un sonido o una arquitectura) a este sitio podría en ningún sentido alterar su percepción, ni la percepción de sus habitantes ni la de los extranjeros. Entonces, mi reacción era intentar afectar su memoria: inventé un episodio falso que hubiera tomado lugar en el seno del sitio, escondido en los rincones remotos de su memoria [...] El formato de la fábula se desplegó naturalmente como el único método de intervención posible.

Cuauhtémoc Medina (2017) encuentra en estas palabras el punto de inflexión en su trayectoria: la masa material que el arquitecto coloca en su intervención en la ciudad se ve sustituida por una masa volátil de narración. Esta negación de la arquitectura introduce a Alÿs en una corriente que a lo largo del siglo XX nos ha dejado términos como *contraurbanismo* o *anarquitectura*. Este último, introducido por Matta-Clark, invoca la entropía contra la hiperracionalización arquitectónica, aunque desde un punto de vista radicalmente matérico. Careri (2009, p. 27), también arquitecto, va más allá cuando afirma que «el andar es un instrumento estético capaz de describir y de modificar aquellos espacios metropolitanos que a menudo presentan una naturaleza que debería comprenderse y llenarse de significados, más que proyectarse y llenarse de cosas». Careri y Alÿs saben que, ante la imposibilidad de una labor arquitectónica en este sentido, son los artistas los llamados a transformar la ciudad por medio de lo intangible:

Sólo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje que, aunque no dejan señales tangibles, modifican culturalmente el significado del espacio y, en consecuencia, el espacio en sí mismo. (Careri, 2009, p. 51)

Alÿs «podía plasmar una proliferación interminable de momentos de contacto, atracción, fricción y colisión que operaban en contra de la noción autoritaria de un diseño» (Medina, 2017, p. 391), dando lugar a una serie de «ideas escultóricas [que] eran meros sucesos sociales y materiales» (Medina, 2017, p. 391). Sin materia que añadir, Alÿs inventa relatos y los pone a pasear vivos por la calle, entendiendo que también con ellos construye la realidad.

El bloque de hielo de *Paradox of Praxis 1* (figura 2) puede así interpretarse como el desvanecimiento del arte objetual,

pero también, en términos de improductividad, como un símbolo de la situación del México en crisis de mediados de los 90, momento en que se consolida una economía de supervivencia y de mercadeo que, según Medina (2017, p. 395), se define por «la desproporción entre esfuerzo y efecto». De esta forma, el aforismo *Algunas veces el hacer algo no lleva a nada* se asienta sobre el «principio nodesarrollista latinoamericano: una extensión de la lógica del fracaso, dilapidación programática, resistencia utópica, entropía económica y erosión social de la región» (Alÿs y Medina, 2005, p. 174) que nos habla de cómo «las economías del sur son la expresión constante de una modernización fallida» (Alÿs y Medina, 2005, p. 174).



Figura 2: *Paradox of Praxis 1*, Francis Alÿs, 1997. Flickr, <https://flic.kr/p/24cGCJR>

Pero hay muchos Alÿs y muchas leyendas de su caminar urbano: está, además del hombre que empuja un bloque de hielo, ese otro que paseó por La Habana con sus *Zapatos magnéticos* (1994), recogiendo con ellos los despojos del suelo; está ese que recorría las calles en la noche de Ciudad Juárez dando patadas a una pelota ardiente (*Paradox of Praxis 5*, 2013); está ese que destejía su jersey dejando un camino de hilo mientras avanzaba (*Fairy Tales*, 1992); hubo otro que caminó a plena luz del día con un arma hasta ser detenido (*Reenactment*, 2000)... En todos estos recorridos, su figura forastera, alta, delgada, refuerza el aura de leyenda urbana. Su presencia se hace rumor (Segura, 2011), pues, entre la gente, Alÿs pone en práctica un caminar fugaz, inadvertido, como queriendo sembrar la duda de si su paso por las calles es real o solo un cuento propagado por algunos.

El personaje que Jordi Colomer saca de paseo en *Anarchitekton* (*Barcelona, Bucarest, Brasilia y Osaka*) entre 2002 y 2004 no desentonaría entre las fábulas de Alÿs. Colomer, también con formación en arquitectura, llevaba ya tiempo construyendo ficciones que, a partir de este proyecto, introduce en la vida real. Partiendo de la acción performativa, *Anarchitekton*, cuyo formato final une el vídeo y la instalación, muestra a un hombre —no el propio artista— que se desplaza portando maquetas que replican edificios reales de las ciudades que dan nombre al proyecto. Interesado en la idea de ciudad como estructura desmontable y no fija, el autor reflexiona aquí, como hacen los artistas hasta ahora mencionados, sobre el modo en que la planificación urbanística condiciona nuestro modo de vida. El protagonista de

Anarchitekton se apropia de los edificios por medio de la maqueta, los porta en alto, como pancartas o estandartes, y los lleva a hacer un recorrido por diferentes puntos de las cuatro ciudades, desde el lugar en el que se encuentra el edificio real hasta otros por completo diferentes, haciendo así énfasis en una idea de ciudad puzzle, de urbe nómada en continuo movimiento. Este personaje «no deja de correr, como aquellos mensajeros de la *Iliada*, llevados por un fatum que les hace cruzar las tierras, conscientes del imposible desenlace de los conflictos, sólo impulsados por su velocidad» (Brayer, 2008).

Ante la absurda imagen que se les presenta, quienes se cruzan con el corredor no saben si asisten a una protesta o a una procesión solitaria con un ídolo en forma de edificio, y tampoco el artista se decanta por una u otra opción. Colomer ha expresado su fascinación por las imágenes de la Semana Santa y otras procesiones en relación a la ambigüedad de la propuesta:

Siempre me ha impresionado el contraste entre su valor simbólico, casi mágico y su realidad física, su peso, y el esfuerzo increíble que supone transportarlas. *Anarchitekton* se refiere también a los desfiles organizados en la URSS poco después de la revolución en los que los manifestantes portaban objetos-símbolo [...] y con ellos recorrían la ciudad. Entre la fiesta y la manifestación quedan aún por inventar infinitas formas de transformar la calle. (Benassayag y Colomer, 2006)

2. Se hace visible al andar. El caminar como autoconocimiento y como protesta

79

No existe una teoría del caminar, solo una conciencia. Pero puede haber cierta sabiduría involucrada en el acto de caminar [...] Es un estado en el que puedes estar alerta a todo lo que pasa en tu visión y audición periférica, pero totalmente perdido en tu proceso de pensamiento. (Alÿs y Ferguson, 2012)

Incluso dirigiendo la mirada exclusivamente al caminar urbano, este se manifiesta de muy diversas formas, con múltiples temperamentos. En la ciudad se produce el encuentro con nuestro yo social, cultural, ese que nos ha alejado poco a poco de la naturaleza. Sin embargo, recorrer el espacio sedentario de la metrópolis, ese espacio del lleno antes mencionado, no implica un contacto o un diálogo con otros. El bullicio, convertido en murmullo sordo, bien puede llevar, como expresa Alÿs, al aislamiento, a un caminar ensimismado que recorre las calles y a la vez el pensamiento, construyendo nuestra idea de ciudad y de nosotros mismos.

Nieves Correa (2019) describe la acción *Traslaciones 1968-2018* como «un paseo autobiográfico por el Madrid de [su] infancia y adolescencia». La performer traza un itinerario en el mapa de la ciudad —un mapa de la memoria, psicogeográfico— que recorre sin gestos llamativos, con la salvedad de los cambios de calzado en cada una de las doce paradas que jalonan el trayecto. Como en la obra de Esther Ferrer, la desnudez es absoluta: Correa camufla su caminar entre el caminar de la gente; no hay adorno, ni siquiera palabras. Correa anda sola y, aparentemente, nada pasa, porque lo que pasa es invisible. El caminar del ahora pone en relación el lugar y la memoria de un Madrid hoy diferente, no solo porque la ciudad haya cambiado, sino porque esa que

camina y recuerda no es ya exactamente la persona que fue. Igualmente, en su acción para el proyecto *Historias de Madrid* (2014), ideado por el artista Fernando Baena, Correa indaga en la relación entre el recorrido y la memoria de la ciudad, solo que esta vez se traslada a un tiempo histórico no vivido. Echada sobre la espalda de su colaborador Abel Loureda, la artista recorre la distancia cubierta por la línea 1 de metro en 1919, partiendo de Cuatro Caminos hasta llegar a Sol (Correa, 2014). La hazaña, entre heroica y risible, homenajea la inauguración del medio que revolucionó el desplazamiento por la ciudad y, en un ingenioso juego de roles, permite a ambos accionar un modo inédito de paseo: él es el vagón que realiza el esfuerzo y ella es la pasajera que viaja sin mover sus piernas.

Al otro lado del Atlántico, el joven artista mexicano Fausto Gracia desarrolla la mayor parte de sus acciones en el espacio público, alternando pequeños recorridos en los que a menudo son performances compuestas por acciones mínimas. De entre sus trabajos, quizás sea *Ejercicio #1 Línea de resistencia – Residencia Morada* (2013), ejecutado en Chile, el que otorga al caminar un papel más significativo como acto autobiográfico o de autorreflexión. Gracia recorre el puente de dos kilómetros que une las ciudades de Concepción y San Pedro de la Paz cargando con una mochila llena de pertenencias. En su camino se detiene cada veinte metros para inflar y atar al puente una serie de globos —elemento recurrente en su imaginario— que queda como vestigio de su paso. Así, cargado con el peso material de su vida, se va liberando a la vez de otras cargas: «un poco de mi aliento, un poco de mis recuerdos y de mi memoria» (Gracia, 2016), nos dice el artista. Este camino solitario se erige en metáfora de la vida como viaje, del crecimiento, de la pérdida y del encuentro.

El caminar, como la performance, no está obligado a un clímax; puede simplemente extenderse a lo largo de un tiempo indefinido que parece no tener fin. Es la sensación que transmite *Secuencia de un hombre que camina* (2017-2019), videoperformance que ha llevado a Oscar Leone a recorrer territorios diversos de su Colombia natal, desde los campos hasta las ciudades, pasando por aldeas y encrucijadas de autopistas. A medio camino entre la experiencia del viaje transformador y la denuncia, su efigie se mantiene imperturbable: como un matarife extraviado en un reparto de mercancía nunca consumado —otra fábula muy en consonancia con Alÿs—, Leone, cargando al hombro con una pata de res, «pone en evidencia y tensión la lucha por el uso y ocupación de la tierra, cuestiona la historia y la memoria colonial. El caminar propone un viaje íntimo con el territorio, activando su memoria histórica» (Orsini, 2017).

Si Leone marca con su caminata el límite entre lo introspectivo y la visibilización, las performances con cuyo análisis concluye este escrito se decantan claramente por mostrarse, necesidad esta que puede entenderse mejor atendiendo a la relación de opuestos que Fernando Baena (2013), en su texto de presentación para el mencionado proyecto *Historias de Madrid*, establece entre la historia y la performance. Si la primera es la ciencia que se construye a través de la ausencia, de lo que fue y ya no es, la segunda se entrega a la presencia en tiempo real. Precisamente por ello, la performance posee un innegable poder a la hora de hacer visible y

devolver su corporeidad a aquello que se desconoce, que se olvida o que pretende ser ocultado.

Las calles, lugares de visibilización por antonomasia, son testigos habituales de manifestaciones y marchas de protesta. La imagen de la multitud que avanza, símbolo elocuente del alzamiento contra el poder, otorga al caminar un sentido de resistencia, de amenaza, incluso. Estas reuniones, que encierran ya en sí un importante componente performativo, incluyen a menudo performances más conscientes —esto es, estéticamente elaboradas— que pretenden dejar una huella duradera en la memoria colectiva. Cuando el performer acciona su propuesta en el espacio público puede estar guiado por un deseo de protesta que satisfice con la eficacia del acto comunicativo. Así, sepultado por la urgencia de aquello que se denuncia, el caminar parece pasar a un segundo término, pero no por ello carece de relevancia: gracias a él el performer puede elaborar un recorrido con el que releer los lugares por los que transita y, además, como cuerpo que se desplaza, se asegura un contacto más duradero con transeúntes también en movimiento. Se trata de acciones que se valen del caminar más como estrategia para mostrarse que como acto significativo en sí mismo.

Omar Jerez en el País de las Maravillas (2013) es un claro ejemplo. La denuncia a ETA que Jerez, con teatralidad efectista, escenifica sigue un recorrido por calles de San Sebastián en las que la banda cometió tres de sus asesinatos. Con un bulto a modo de cadáver entre los brazos, el artista reactiva la tensión del lugar en su caminar, especialmente cuando se acerca a los bares que los simpatizantes de la izquierda *abertzale* frecuentan (Ormazabal, 2013). Por su parte, la sevillana Pilar Albarracín se muestra menos grave en *Viva España* (2004), acción en la cual, como es habitual en su trabajo, denuncia el peso de los clichés del folclore español sobre la formación de la identidad femenina. El registro en vídeo nos muestra a la artista caminando por las calles de Madrid seguida de una charanga que interpreta el pasodoble que da título a la performance. En principio parece no sentirse incómoda, pero a medida que avanza el relato se hace evidente su deseo de huir de un asedio que la convierte en estereotipo a ojos de los demás.

En el ámbito latinoamericano el conflicto político se manifiesta de manera más evidente. Junto a las artistas caminantes que aquí se destacan —Regina José Galindo y Tania Bruguera—, figuras como Teresa Margolles, Ana Mendieta, Raúl Naranjo, Priscilla Monge, Teresa Serrano o el colectivo Tucumán Arde, entre otros muchos, dan forma a un panorama marcado por traumas y tensiones continuas que se hacen palpables en el espacio público:

La ciudad se constituye [...] en un horizonte de conflicto. Las tensiones propias del contexto ciudadano se integran a la obra y se hace imposible pensar en ésta desligada de las condiciones políticas, sociales, culturales y económicas que atraviesan la experiencia viva de la comunidad. Su alejamiento del circuito artístico no sólo redundaría en un cambio de ambiente, sino también en la reconsideración de la obra en función de sus relaciones implícitas con el entorno socio-político y cultural para el que ha sido creada, relaciones que el «cubo blanco» de la galería o del museo tienden a anular. (Alonso, 2000)

Galindo muestra una preocupación constante por «el uso del cuerpo como herramienta artística que irrumpe en el es-

pacio público como una metáfora del cuerpo social [...], con el fin de cuestionar radicalmente los procesos de represión, disciplinamiento y abyección ejercidos durante la guerra» (Villena, 2015, p. 180). En *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), la artista realiza una caminata hasta el Palacio Nacional de Guatemala en repulsa por el conflicto armado del país y la candidatura a la presidencia de Efraín Ríos Montt. Galindo lleva una tina con sangre humana en la que sumerge sus pies para dibujar un sendero de huellas. Con esto, elabora «un acto narrativo de defensa y consolidación de la memoria en contra del olvido y de la impunidad de los agentes del estado culpables de genocidio, a partir de la idea de escritura (que deja *huellas* en el tiempo)» (Nanni, 2017, p. 38). Las huellas fijan la memoria de unos hechos que corren el riesgo de ser olvidados, pero lo hacen débilmente, como débil es el propio recuerdo: la acción, «lejos de cristalizar la memoria en un objeto [...], se configura como un discurso formulado de visibilización de lo invisible, de positivización de la ausencia a través de la huella [...], exhibición de lo que no se quiere ver» (Nanni, 2017, p. 41).

Cinco años antes, una irreconocible Tania Bruguera se paseaba por La Habana bajo un disfraz de fetiche africano para reflexionar sobre la «relación entre la fe religiosa y la confianza que tiene un pueblo en la eficacia de sus gobernantes» (Bruguera, 2016). Este ser mitológico, que a cambio de satisfacer deseos exige el cumplimiento de promesas, despertaba para pedir cuentas al gobierno cubano por sus mentiras, liderando una procesión popular movida entre el temor y la esperanza de cambio. La acción, encuadrada en su serie *El silencio del cuerpo*, extrae su fuerza de su poderosa descontextualización: el espíritu de la tierra Nkisi Nkonde, aparición sobrenatural en mitad del ambiente festivo propio de la celebración del cumpleaños de Castro, impone su presencia con un caminar pausado y sin rumbo fijo. Desde su silencio, este cuerpo de madera, tierra y clavos no necesita más que mostrarse para erigirse en guía. Su elocuencia no verbal otorga espacio a la voz del pueblo que camina junto a él.

Con estas últimas acciones, entre deambulares solitarios y marchas colectivas, el caminar, que crea ciudades, que nos lleva al autoconocimiento, encuentra un nuevo reto en la expresión de la injusticia social. El andar silencioso que estos artistas se autoimponen evidencia un deseo de generar imágenes perdurables que reavivan el recuerdo, y no tanto mensajes cerrados en busca de adhesiones rápidas y fáciles. Sabedores del innegable poder del cuerpo como metáfora de la identidad colectiva, como recipiente de anhelos y frustraciones a la vez frágil e inquebrantable, la palabra no tiene cabida, y ahí radica la gran diferencia con respecto a otras manifestaciones públicas que incluyen el caminar: sin lemas, sin llamamientos, sin voces a coro, el relato del caminante se aleja de la evidencia, se abre al desconcierto, tratando de calar más hondamente en aquellos que se cruzan en su camino.

3. Conclusiones

El caminar como práctica artística en el entorno urbano ofrece numerosas caras que reflejan desde inquietudes personales del artista hasta respuestas a demandas sociales

acuciantes. Atendiendo a los dos ámbitos propuestos, el español y el latinoamericano, queda patente en el segundo una necesidad perentoria de utilizar la ciudad como escenario para condenar la violencia y la desigualdad social. Lo que Cuauhtémoc Medina (Allys y Medina, 2005, p. 93) llama «la neurosis latinoamericana del arte político» se explica por la conflictividad y la crisis persistente que estos países arrastran desde la época colonial. Medina (Allys y Medina, 2005, p. 93) se lamenta por la obsesión del artista latinoamericano por definirse desde el binomio «ideológico-ilustrativo o abstracto-irresponsable». Por su parte, el performer argentino Silvio de Gracia (2007) asevera que «La preocupación política, entendida como compromiso con las problemáticas emergentes de la realidad social, es la tendencia que más fuertemente ha marcado las prácticas de arte acción en la escena latinoamericana». No es de extrañar, por tanto, teniendo en cuenta además la citada naturaleza política de toda intervención urbana, que la ciudad sea a menudo entendida como escenario en el que trazar recorridos de visibilidad para ciertas realidades que pretenden ser silenciadas por el poder. En este sentido, el ámbito español ofrece, en el marco temporal que delimita la investigación, un panorama no tan apegado al compromiso político, más proclive a la abstracción y al entendimiento del caminar en la performance como gesto elemental que involucra cuerpo, tiempo y espacio.

Esto no implica, como ha podido verse, una separación absoluta entre gestos abstractos y gestos políticos; los apartados temáticos que estructuran este escrito son fluidos, osmóticos, igual que la ciudad que estos artistas pretenden generar con su andar. Con el objetivo de hacer ciudad —independientemente de sus intereses particulares— y contra las manifestaciones grandilocuentes del poder, les une una inclinación hacia las acciones mínimas, ilógicas, que quiebran la cadencia de un espacio —el de la urbe moderna— donde todo está reglado, donde no hay hueco para la sorpresa y el extrañamiento. El caminar del artista en la ciudad se erige aquí, ya sea lúdico o grave, por su sola condición de evento artístico raptado de su localización normativa, en movimiento cuestionador, poderoso y crítico.

Proyectar sobre nuestros recorridos habituales una mirada no aplanada por la costumbre es una manera de habitar libremente la ciudad. Mediatizado por la íntima experiencia y no por las direcciones ya marcadas, todo caminar no normativo, no alienado, parte de evocaciones para alejarse de las verdades absolutas. La performance, que siempre tiene algo de inefable, de enunciado abierto a la interpretación, empuja al espectador a la acción, lo invita a trazar y a recorrer sus propios caminos por medio del gesto más sencillo que se pueda imaginar. Caminar así es repensar una ciudad fluida, saludablemente entrópica, plural, un nuevo espacio para cada uno de los cuerpos caminantes que lo ocupan, lo modifican y, al fin y al cabo, le brindan su razón de ser.

Referencias

- Alonso, R. (2000). *La ciudad-escenario: itinerarios de la performance pública y la intervención urbana*. Jornadas de Teoría y Crítica. VII Bienal de la Habana, Cuba. http://www.roalonso.net/es/arte_cont/cdad_escenario.php
- Allys, F. y Ferguson, R. (2012, 9 de abril). El rebote. *Unreal Nature*. <https://unrealnature.wordpress.com/2012/04/09/el-rebote/>
- Allys, F. y Medina, C. (2005). *Cuando la fe mueve montañas*. Turner.
- Baena, F. (2013, 15 de julio). *Historias de Madrid*. Fernando Baena. <http://www.fernandobaena.com/works/historias-de-madrid/>
- Benassayag D. y Colomer, J. (2006). *Anarchitekton. Habitar el decorado*. Jordi Colomer. <http://www.jordicolomer.com/index.php?lg=6&id=70>
- Brayer, M. A. (2008). *Anarquía-arquitecton*. Jordi Colomer. <http://www.jordicolomer.com/index.php?lg=6&id=37>
- Bruguera, T. (2016). *Destierro*. Tania Bruguera. <http://www.taniabruquera.com/cms/104-1-Destierro.htm>
- Careri, F. (2009). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili.
- Correa, N. (2014, 20 de junio). *Historias de Madrid: Inauguración de la Línea 1 del Metro*. Nieves Correa. <http://www.nievescorrea.org/historias-de-madrid-inauguracion-de-la-linea-1-del-metro/>
- Correa, N. (2019, 9 de abril). *Traslaciones 1968-2018*. Nieves Correa. <http://www.nievescorrea.org/traslaciones-2/>
- De Gracia, S. (2007). Arte acción en Latinoamérica: cuerpo político y estrategias de resistencia. *Performancelogía*. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/10/arte-accin-en-latinoamrica-cuerpo.html>
- García, C. (2014). *Esther Ferrer. La (re)acción como leitmotiv. Reflexión, grito y denuncia como respuesta a las limitaciones para ser en libertad determinadas por el trinomio sexo-género-sexualidad* [Tesis doctoral, Universidad Miguel Hernández]. RediUMH. <http://hdl.handle.net/11000/1867>
- Gracia, F. (2016). *Ejercicio #1 Línea de resistencia – Residencia Morada*. Fausto Gracia. <https://faustogracia.wixsite.com/fgracia/ejercicio1morada>
- López, S. (2005). *Orientación y desorientación en la ciudad. La teoría de la deriva. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Digibug. <http://hdl.handle.net/10481/823>
- Medina, C. (2017). *Abuso mutuo*. RM Verlag.
- Nanni, S. (2017). Cuerpo y memoria ¿Quién puede borrar las huellas? *Centroamericana*, 27(2), 29-43. <https://www.centroamericana.it/2018/04/13/fascicolo-27-22017/>
- Ormazabal, M. (2013, 2 de mayo). Una performance contra ETA para homenajear a las víctimas. *El País*. https://elpais.com/ccaa/2013/05/02/paisvasco/1367500296_386383.html
- Orsini, J. (2017, 1 de noviembre). *En este vídeo de aproximadamente diez minutos, el artista samario Oscar Leone camina por la carretera que comunica con las ciudades* [Comentario al vídeo *Secuencia de un hombre que camina 2*]. Vimeo. <https://vimeo.com/240826765>
- Segura, J. (2011). Arte, espacio público y participación ciudadana en la obra de Francis Allys. En *Ciudades (im)propias: la tensión entre lo global y lo local* (pp. 363-373). Centro de investigación Arte y Entorno y Universidad Politécnica de Valencia.
- Villena, S. (2015). El anti-ceremonial público en la obra de Regina José Galindo. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, 3(1), 172-197.

**IGOR
DOBRIČIĆ**

THE TIME THAT REMAINS

...to the extent that it entertains a nontrivial relation to truth (...) gossip is certainly a form of art...(1)

A week is a book with seven chapters.

Each chapter a day; each day, a depository containing remains of all the Mondays, Tuesdays, Wednesdays, Thursdays, Fridays, and Saturdays.

Sunday, the seventh day, is kept on purpose - empty.

I began depositing fragments of my days a bit less than a year ago. What is collected until now, not unlike a diary, reflects my immediate experiences, from one day to the next. And yet, what is collected is, again and again, referring somewhat obscurely, back to the content of the book that gave the name to the endeavor.

This book, its form - six chapters marked as days - provided a blueprint for my work. And its content - *A Commentary on the Letter to the Romans* - supplied me with a key for reconsidering and rearranging my own daily experiences. Finally, both form and content of it kept reminding me that the only living time available to me is the one that remains sedimented inside the gaps between past, present, and future.

So, this is an unfinished personal diary, but it is also a chronicle of a (re)search about one particular book. At every moment, I am at the beginning, in the middle, and at the end of it - simultaneously. Time keeps (un)folding, days made of weeks made of months made of years are sedimenting themselves into the depository, as we speak.

This is an invitation to peak into this process. It is good to remember that what is attempted will certainly not be fulfilled. It can never be fulfilled unless the time stops. And yet (to not forget the immanence of death), it is always almost already done in its chaotic incompleteness.

We begin

The next place might be so near at hand
That one could hear the cocks crowing in it, the dogs barking;
But the people would grow old and die
Without ever having been there.(2)

there

Or we begin

take a breath and as you exhale, let's read together:

than

We wish to pay heed to the sources of the unnameable despair that flows in every soul. The souls listen expectantly to the melody of their youth - a youth that is guaranteed them a thousandfold. But the more they immerse themselves in the uncertain decades and broach that part of their youth which is most laden with future, the more orphaned they are in the emptiness of the present. One day they wake to despair: the **first day** of the diary. With hopeless seriousness it poses the question: In what time does man live? That he lives in no time is something thinkers have always known. The immortality of thoughts and deeds banishes him to a realm of timelessness at whose heart an inscrutable death lies in wait. Throughout his life the emptiness of time surrounds him, but not immortality. Devoured by the manifold things, time slipped away from him; that medium in which the pure melody of his youth would swell was destroyed. The fulfilled tranquility in which his late maturity would ripen was stolen from him. It was purloined by everyday reality, which in a thousand ways, with event, accident, and obligation, disrupted youthful time, immortal time, at which he did not guess. Lurking even more menacingly behind the everyday was death. Now it manifests itself in little things, and kills daily so as to let live a while longer. Until one day the great death falls from the clouds, like a hand that no longer lets live. From day to day, second to second, the "I" preserves itself clinging to the instrument -time- it was supposed to play. He who thus despairs recalls his childhood, when there was still time without flight and an "I" without death. He gazes down and down into the current whence he had emerged and slowly, finally, redemptively loses his understanding. In the midst of such oblivion in which he no longer knows what he intends, although his intention is redeemed - the diary begins: this unfathomable book of a life never lived, book of a life in whose time everything we experienced inadequately is transformed and perfected.(3)

So, we begin

here, at the beginning : 



we begin with a gossip about the beginning of the end

Σ a u l o s

The story goes that the one who bore this name surpassed all, not only in beauty but also in stature among the Israelites. He was sent from Jerusalem by a high priest to prosecute Christians in Damascus.



On the road to Damascus, he experienced conversion. Suddenly a light from heaven flashed around him. He fell to the ground and heard a voice say to him, "Saul, Saul, why do you persecute me?"





The men traveling with Saul stood there speechless; they heard the sound but did not see anyone. Paul got up from the ground, but when he opened his eyes, he could see nothing. So they led him by the hand into Damascus. He left Jerusalem as Saul; he arrived in Damascus as Paul. For three days he was blind, and when his sight came back, he saw everything - differently.

π a u l o s

calling

Paulus in Latin means “small, of little significance,”
The substitution of sigma by pi therefore signifies no less than the passage from the regal to the insignificant, from grandeur to smallness: Saulos that is Paulos carries within itself a prophecy that those things that are weak and insignificant will, in the days of the Messiah, prevail over those things the world considers to be strong and important (4).

we will be treating this first verse of Paul’s Letter to the Romans as though
 π aulos doulos christou iesou, kletos apostolos
paul a slave of the messiah, called back and sent

at this point we should remember that, from the syntactic point of view, the verse presents itself like a single noun

servitude

envy

separation

... through its first ten words recapitulate the meaning of the remaining text(5):
... τοις ἀφορισμένοις εἰς εὐγγαλίον θεοῦ
... sent forth, separated to be united with a message

... original syntagma that is absolutely paratactic, uttered in one single breath, moving according to the crescendo(6):

For Paul, the contraction of time, the “remaining” time represents the messianic situation par excellence, the only real time. We are confronted here with a (...) structure of messianic time and the particular conjunction of memory and hope, past and present, plenitude and lack, origin and end that it implies (...). The restoration of Paul to his messianic context therefore suggest above all, that we attempt to understand the meaning and internal form of the time he defines as *ho nyn kairos*(5):

the time of the **n o w**

v o i



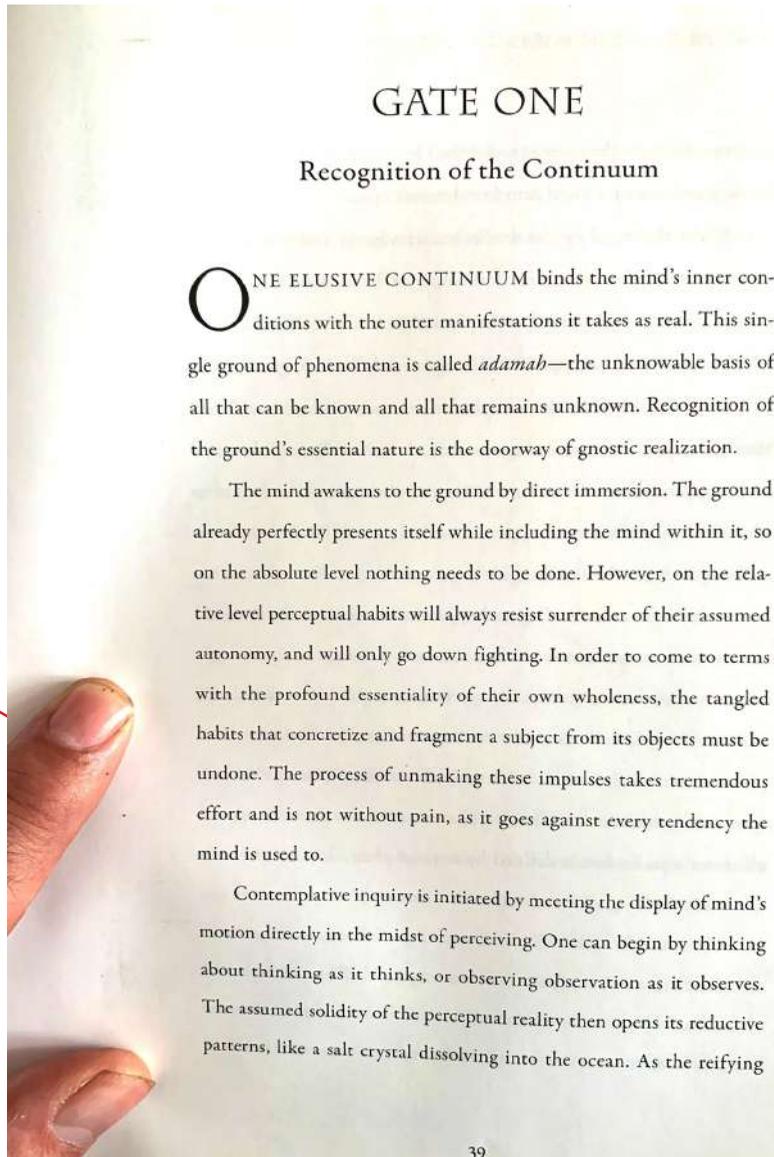
Today I learned that my mother is in the hospital. I got a n

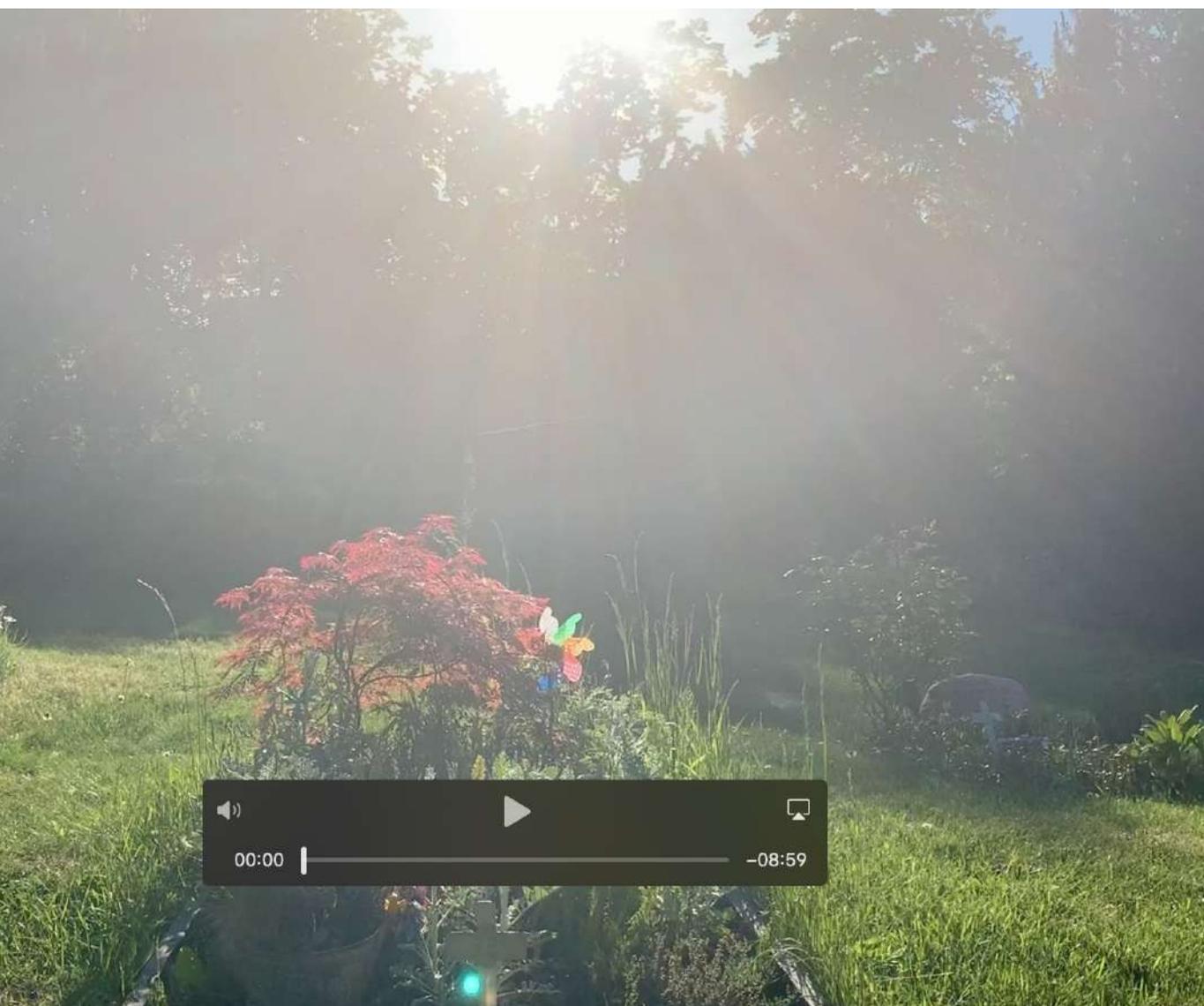


Monday 25th of May

message with a photo of Pepi, my mother's dog spending the whole night lying on the sofa next to her bag, waiting.

Later on, as I was leaving the apartment, I discovered that a book I ordered some weeks ago - finally arrived in my postbox. So, I walked to the graveyard, found the bench in the sun, and as I was taking a seat, I opened the book (7). But then, instead of reading, I decided to make a movie of what was in front of my eyes.





While filming, I noticed a bright green dot dancing over the surface of a small cross at the foot of the grave. I gradually understood that the glass surface of the lens reflects the sun and then captures back its shimmering reflection. Behind a shimmer, I noticed a number pressed into the thin surface of the cross: 35. So I decided that I will keep recording the image for exactly $3+5 = 8$ minutes.





00:08:46

But then, I had a thought. I remembered that somewhere close to the beginning of the recording, I lost a grip over the camera and for a fraction of time - the image trembled. So now, if I want to be faithful to my intention to record 8 minutes of material, I would need to include this undesired disturbance at the beginning of it. I started negotiating with myself. Maybe, if I record more than 8 minutes but stop just before the 9th, this could still be considered accurate to my intention and at the same time, later on, allow me to cut the first imperfect minute out of it. After all, where precisely the 8th minute begins, and where it ends? At the moment of its emergence out of 7 or just a moment before it transitions into 9? Later on, as I watched my recording, I realized that undesired interruption/rupture took place later than I assumed and repeated itself more than once, so finally, I decided to leave the movie as it is.

teach
yourself.
homeschool
school

homeschool
magazine
coming soon

www.home-school.co

and
now
???

homeschool
magazine
coming soon

www.home-school.co

W
ne

homeschool
magazine
coming soon



Tuesday 10th of June

I woke up with a feeling that I did not sleep. As if, during the night, my mind contracted away from itself - imperfectly, and it kept hanging there, suspended in between a surface and a depth. A scull-like membrane, a tight passage squeezed between two thin, rigid walls; unwilling vessel, neither full nor empty. I carried my partially contracted mind into the day, and the day filled it uncomfortably, imperfectly.





secret garden

As if they are made of silk. Artificial. The women at the flower stand noticed my gaze so she explain - that's their name. We take three of them home. Only later while we were arranging them into a vase on our kitchen table to make a photograph and share it with my mother in a hospital, I noticed that their petals in some disorderly manner resembles the image of the labyrinth.

My mother told me.

Many years ago, when she was just a little girl, she lived with her sister, her father, and her mother in the countryside. They lived there, a Serbian family in a tiny Croatian village known as May Fields. The year was 1948, the second world war was just over, and they were lucky enough to survive it. More than that, they were, for the moment, almost prosperous. They had a cow, four pigs, numerous chickens, and even a horse. But what my mother remembers most vividly from those short-lived, happy days of her childhood in the countryside is the image of her mother, all in white, with a wide-brimmed hat, the face behind a fine mesh net, hands in long stiff gloves, her whole body covered with bees. My grandmother loved bees, and as my mother used to say, bees loved her in return. But that was before my grandfather died of cancer, marrying my grandmother on his deathbed; and before my grandmother, being a single woman in a small village, sold the estate and moved with her two daughters to a big city; and before my mother met my father and fell in love; and before she decided not to have an abortion; and before I was born; and before my grandmother moved from a small house in the suburbia into an even smaller apartment; and before the new war started; and before she got a stroke and could not move anymore; and before I left her and moved to Amsterdam and then Berlin; and before she died; and before - today.

There was that love between my grandmother and the bees out of which the sweet honey poured, filling the sealed glass jars on top of the cupboard in the children's bedroom.

Wednesday 11th of June

I finally fell into the depth of sleep and had a dream. And although I could not recall much of it apart from a feeling that it was elaborate and relieving, it soothed my soul bruised by yesterday's contraction.

Only one detail from its fabric that sank swiftly unto the dark bottom of sleep got captured vividly into the loose net of my mind as I was waking up.

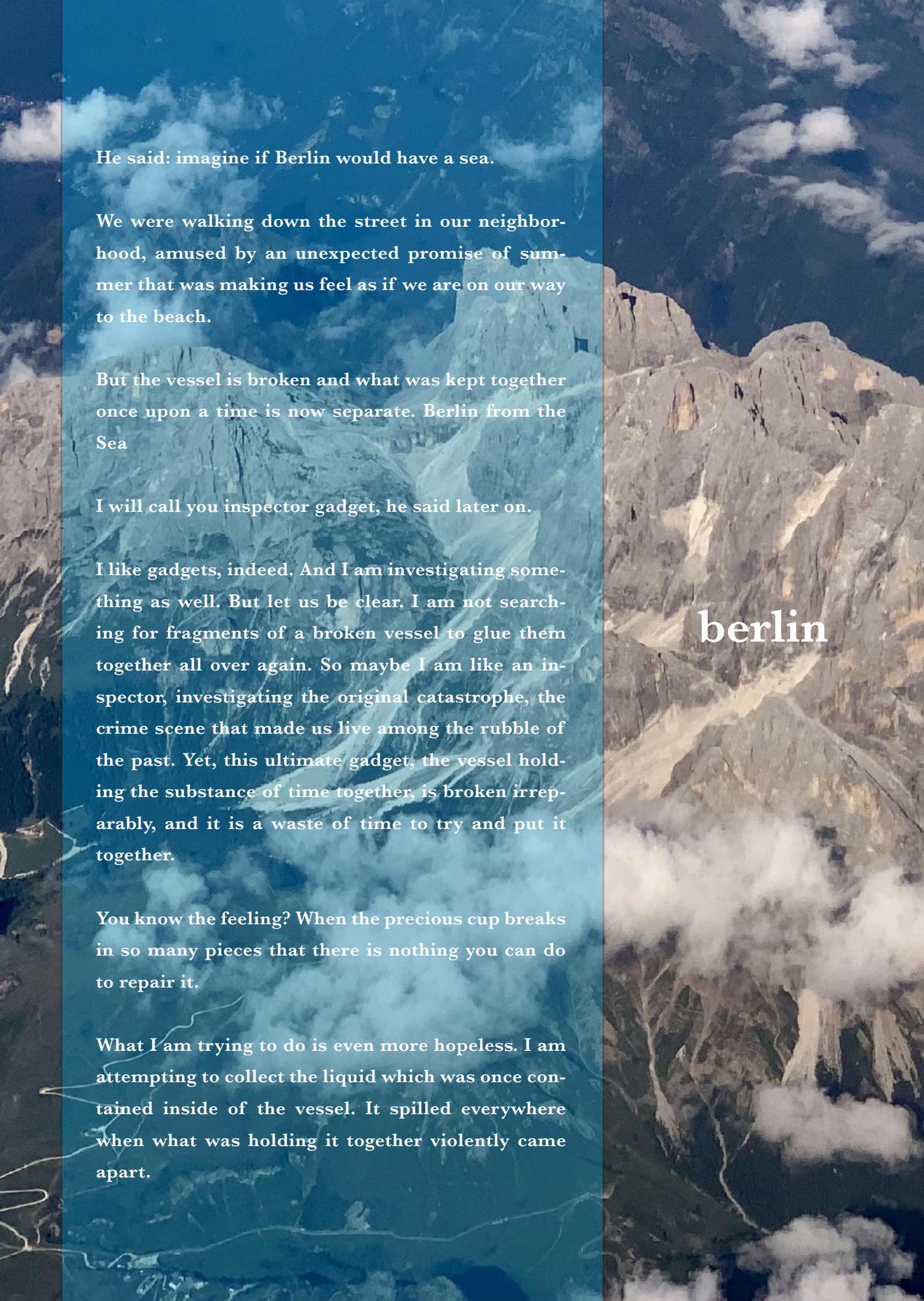
Some time ago, a plant died in our house, and although nothing is left of it but a dry twig sticking out of the earth, for weeks, I was refusing to stop watering it in the hope that it will come back to life.

In my dream, I was burying my fingers into the earth, digging under the dead, dry twig. It was not clear to me why am I doing this. Was I trying to pull rotten roots out and clean the earth for some new plant to be planted? (as Roger was urging me to do for days, laughing with scorn at my futile ritual of feeding the corpse). Or was I desperately searching for a sign of life deep down below the surface?

The only thing I remember is that as I was pulling the soil out, something fresh, soft, and alive started wriggling between my fingers. Bare, pale root, full of sap, was quivering under my fingertips. What was dead up here, on the surface of things, was alive in the moist darkness down below. I woke up with a smell of earth in my nostrils, deeply touched by a revelation of an unexpected hope.

This hope, fragrant with a scent of fresh earth after rain, is following me around the whole day, today.





He said: imagine if Berlin would have a sea.

We were walking down the street in our neighborhood, amused by an unexpected promise of summer that was making us feel as if we are on our way to the beach.

But the vessel is broken and what was kept together once upon a time is now separate. Berlin from the Sea

I will call you inspector gadget, he said later on.

I like gadgets, indeed. And I am investigating something as well. But let us be clear. I am not searching for fragments of a broken vessel to glue them together all over again. So maybe I am like an inspector, investigating the original catastrophe, the crime scene that made us live among the rubble of the past. Yet, this ultimate gadget, the vessel holding the substance of time together, is broken irreparably, and it is a waste of time to try and put it together.

You know the feeling? When the precious cup breaks in so many pieces that there is nothing you can do to repair it.

What I am trying to do is even more hopeless. I am attempting to collect the liquid which was once contained inside of the vessel. It spilled everywhere when what was holding it together violently came apart.

berlin

The image is a vertical composition. The left half shows a rugged mountain range with brown and grey rock faces, partially obscured by white clouds. The right half is a blue-tinted version of the same scene, with a thin red diagonal line running from the top right corner towards the center. The word 'athens' is written in white lowercase letters on the left side, overlapping the mountain image.

athens

So maybe one can not glue Berlin and Athens together, but that's not the point. The substance of time in both - once they were still together - is one and the same. One doesn't need a vessel, a gadget to hold it anymore.

You do it with two palms drawn together.

It is this thought that brought me back home. I suddenly knew what today is all about.

I entered the flat and rushed to the computer to start working on it, and as I was moving my finger over the trackpad, this image, out of nowhere, appeared on the screen. I stared at it until I remembered.

I took a photo, from the plane, last summer on the way back from the sea. The Alps below separating the north from the south. Berlin from Athens.

The Wall. Falling down?



Saturday 1



1th of July

Imagine that there is no future other than a precise expiration date for the present, after which the time will exist only in the past. Like in a dream, such imagination is not making much sense. Because if the world is going to expire at the predestined moment in the future, how can the past persist?

The time that is radically foreclosed allows us to understand that what is gifted by the announcement of the end is not a present moment as an infinitesimal instant squeezed between the eternity of before and after but rather the present as a fullness of time which, by the collapse of the future, is suddenly encompassing all of the past. Under the shadow of the end, history is finally getting actualized and redeemed - now.

Inside an interval between now of my realization and now of the end, everything that ever happened is finally brought into the presence, is made available, offered to be actualized, and reconciled. My body who's demise is suddenly made immanent and known, is for a short while, transformed into the vessel of time. The memory of the ages past is now made to be my own memory, and when I speak, I am giving a voice to it. I read myself as a book, and what is written in this book is not only what I remember of my own existence but also the full recollection of what has ever existed. And yet the instant I open my mouth to read from it, it is only that much that I'll be able to utter before the end arrives to end me away.

Although resolutely framed by the ticking clock that with every passing second is squeezing the time toward its own scheduled disappearance, what of it still remains is containing everything that ever has happened. The last instant is an everlasting eternity. Anything that I manage to remember and utter in a limited time left before the end - will be the full expression of that eternity.

The beginning is marked by the moment in which I concluded that the time will end. Everything that ever happened before the beginning, as marked by the moment of the conclusion about the end, is enclosed in a middle between the beginning and the end.

The book was opened, and it is going to be closed - now. Everything is already spoken while almost nothing is said.

References

- (1) Giorgio Agamben, *The Time That Remains*, Stanford University Press 2005, page 8
- (2) Lao Tzu, *Tao Te Ching*, 81, Allen and Unwin, 1936, page 241-242.
- (3) Walter Benjamin, *Early Writings*, Harward University Press 2011, page 150
- (4) Giorgio Agamben, *The Time That Remains*, Stanford University Press 2005, page 9
- (5) Giorgio Agamben, *The Time That Remains*, Stanford University Press 2005, page 6
- (6) Giorgio Agamben, *The Time That Remains*, Stanford University Press 2005, page 7
- (7) Giorgio Agamben, *The Time That Remains*, Stanford University Press 2005, page 5, 6, 8
- (8) David Chaim Smith, *The Awakening Ground*, Inner Traditions, 2016, page 31



3

END
Fossil

2

Fossil
Fossil

FUEL
FUEL

NOW
NOW

1

Van Gogh's warbeelden / Van Gogh's Modells



FOSSIL FREE CULTURE NL

PERFORMANCE Y ACTIVISMO. CONTRAPUBLICIDAD COMO ESTRATEGIA POR LA JUSTICIA CLIMÁTICA

99

Teresa Borasino y Daniela Paes Leão

FOSSIL FREE CULTURE NL. PERFORMANCE AND ACTIVISM. COUNTER-ADVERTISING AS STRATEGY FOR CLIMATE JUSTICE.

ABSTRACT: Fossil Free Culture NL (FFC-NL) is an artists and activists collective based in the Netherlands, whose main goal is to break the sponsorship and ties between fossil fuel corporations and cultural institutions.

Through their artistic proposals, FFC-NL highlights the cognitive dissonance between the mission of a cultural institution that promotes and preserves culture, and the acceptance of funding from a corporation that is responsible for the destruction of cultures and the natural systems that sustain biodiversity on this planet, including human life. Without these systems culture would not be possible.

With their performative actions and counter-advertising strategies, their work has achieved important accomplishments, such as the Van Gogh Museum (2018) and the Concertgebouw (2020) breaking ties with Royal Dutch Shell, achieving a fossil-fuel free Museumplein in Amsterdam, the cultural heart of the Netherlands.

RESUMEN: Fossil Free Culture NL (FFC-NL) es un colectivo de artistas y activistas radicado en los Países Bajos, cuyo principal objetivo es romper los patrocinios y vínculos entre las corporaciones de combustibles fósiles y las instituciones culturales.

A través de sus propuestas artísticas, FFC-NL evidencia la disonancia cognitiva entre la misión de una institución cultural que promueve y preserva la cultura, y la aceptación de fondos de una corporación que es responsable de la destrucción de culturas y los sistemas naturales que sostienen la biodiversidad en este planeta, incluida la vida humana. Sin estos sistemas la cultura no sería posible.

Con sus acciones performáticas y estrategias de contrapublicidad, su trabajo ha conseguido importantes logros, como que el Museo Van Gogh (2018) y el Concertgebouw (2020) rompieran los lazos con Royal Dutch Shell, logrando una plaza de los Museos (Museumplein) de Ámsterdam, corazón cultural de los Países Bajos, libre de combustibles fósiles.

doi:10.30827/sobre.v7i0.21516



Fossil Free Culture NL (FFC-NL) es un colectivo de artistas y activistas radicado en los Países Bajos. Su principal objetivo es romper los patrocinios y vínculos entre las corporaciones de combustibles fósiles y las instituciones culturales. Durante décadas, a través de un proceso de *artwashing*, dichas corporaciones financian instituciones culturales para limpiar su imagen pública. Detrás de este patrocinio no está la benevolencia cultural, sino una obscena estrategia de marketing que lubrica la respetabilidad social que estas corporaciones necesitan para continuar con su destructivo negocio.

En un contexto de emergencia climática, la industria de combustibles fósiles es la principal responsable del calentamiento global. Estas corporaciones basan su hegemonía en consolidar las estructuras de poder coloniales, racistas y heteropatriarcales. El propósito a largo plazo de FFC-NL es transformar dichas estructuras de poder, con el objetivo de construir sociedades basadas en la plenitud, la reciprocidad y la resiliencia. Esta transformación se desarrolla en dos dimensiones: una es el cambio concreto y tangible de la realidad, como la ruptura de la relación de patrocinio entre una empresa petrolera y una institución cultural; la otra es el cambio intangible y no cuantificable, como el cambio de ideologías y comportamientos en la sociedad.

En 2016 Teresa Borasino y Daniela Paes Leão fundaron FFC-NL. Mediante performances y otras intervenciones artísticas no solicitadas, exponen la devastación ecológica y social que la industria de los combustibles fósiles inflige al planeta, poniendo al descubierto el modo en que estas instituciones culturales sanean activamente la reputación de empresas como Royal Dutch Shell.

Su trabajo ha conseguido importantes logros, como que el Museo Van Gogh (2018) y el Concertgebouw (2020) rompieran los lazos con Royal Dutch Shell, consiguiendo una plaza de los Museos (Museumplein) de Ámsterdam, corazón cultural de los Países Bajos, libre de combustibles fósiles. Otros importantes museos como el Rijksmuseum, en Ámsterdam, y el Mauritshuis, en La Haya, han roto sus relaciones con las compañías petroleras. La lucha sigue:

~~The Van Gogh Museum~~

Mauritshuis

NEMO Science Museum (in progress)

~~Museon~~

Rijksmuseum Boerhaave

~~The Tropenmuseum~~

~~The Concertgebouw~~

~~Het Rijksmuseum Amsterdam~~

Drents Museum

~~Rotterdam Philharmonic Orchestra~~

Groninger Museum

Het Scheepvaartmuseum Amsterdam

Disobedient art / Arte desobediente como metodología

FFC-NL propone y pone en práctica el concepto de *Disobedient art*. El arte desobediente se encuentra en la intersección entre el arte y el activismo, un espacio donde ambas prácticas se fusionan. Dicho activismo artístico está orientado a lograr objetivos y cambios políticos y/o sociales a través de la estética. Dos de las estrategias de arte desobediente que FFC-NL pone en práctica para exponer su discurso son las performances no solicitadas y las campañas de contrapublicidad.

El arte desobediente sigue una metodología en la que las experiencias artísticas son, al mismo tiempo, intervenciones políticas que traspasan los límites normativos, logrando desafiar el *statu quo*. Para FFC-NL, desobedecer es cuestionar un sistema que prioriza la acumulación económica sobre el bienestar social y ecológico. En su esencia, estas acciones de arte desobediente no solo buscan influir y desafiar a los responsables culturales de instituciones públicas, sino también provocar una reacción de la opinión pública y, así, transformar el imaginario colectivo.

Artwashed editions

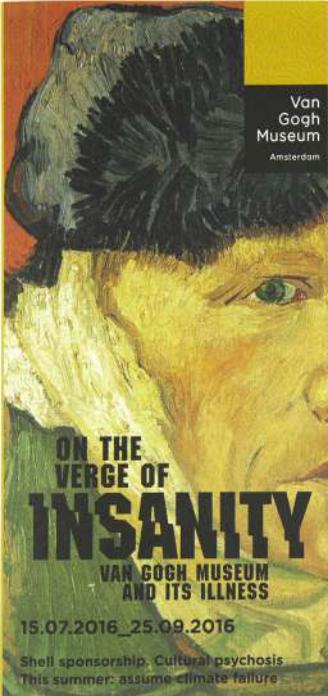
En su trayectoria, FFC-NL ha utilizado el método denominado *subvertising* o *contrapublicidad* como una herramienta que refuerza e implementa sus acciones performativas. Durante cada performance, el colectivo produce y distribuye material gráfico en el que copian exactamente la imagen corporativa y comunicación impresa de la institución cultural en cuestión. Tomando como punto de partida los folletos de las exposiciones temporales y los programas de mano que las instituciones distribuyen entre sus visitantes, los nuevos documentos gráficos que FFC-NL genera para cada una de sus acciones transforman los contenidos y retóricas artísticas para evidenciar los efectos nocivos de los patrocinios de las corporaciones petroleras.

El método de la contrapublicidad revela la verdad profunda oculta tras los eufemismos publicitarios. En este caso, el objetivo de FFC-NL es desvelar las intenciones de corporaciones como Shell al asociarse con una institución de prestigio como el Concertgebouw, el Rijksmuseum o el Van Gogh Museum, por ejemplo. Este patrocinio cultural busca incrementar su aceptabilidad social, generando la ilusión de altruismo filantrópico, logrando confundir al público haciendo creer que Shell es una corporación respetable. Las campañas de contrapublicidad evidencian los mecanismos que dichas corporaciones usan para esconder los desastres naturales y crímenes sociales que conlleva su práctica extractivista. Dichos crímenes incluyen las violaciones de los derechos humanos, los genocidios de pueblos indígenas y una destrucción ecológica irreparable.

FFC-NL en práctica

Las campañas artísticas y performances desarrolladas por FFC-NL surgen de un estudio exhaustivo de la institución cultural elegida como objetivo. Dicho estudio se centra en el análisis de diferentes aspectos, tanto estructurales como temporales, de las instituciones: las políticas y dinámicas culturales de la institución; la forma y contenido de los objetos de presentación —como podrían ser las exposiciones temporales de un museo o la temática de una serie de conciertos—; el espacio arquitectónico y flujo de visitantes; las condiciones y características de los convenios con los patrocinadores, etc. Estos elementos son tomados en consideración en el proceso de conceptualización, en el diseño de las estrategias de actuación y en la ejecución de las performances.

Con el ánimo de ilustrar cómo se han llevado a la práctica estas estrategias, pondremos el ejemplo de *[Spoiled landscapes]*, una performance realizada el 13 de septiembre de 2017. En la exposición temporal titulada «Unspoiled landscapes», el Museo Van Gogh puso en valor la importancia del paisajismo pictórico desarrollado por el artista holandés y sus contemporáneos. El concepto de *unspoiled* hacía referencia a la pureza, el equilibrio y el estado prístino de la naturaleza representada por los maestros impresionistas, en un contexto histórico en el que la Revolución Industrial empezaba a fracturar dicho equilibrio. FFC-NL se apropió de este concepto y lo revirtió a través del juego de palabras *[Spoiled landscapes]*, poniendo en relación la destrucción de los ecosistemas naturales con la explotación petrolera. Con ello, evidenciaban el conflicto entre una exposición que pretendía elevar la belleza de la representación de lo natural, y la destrucción de los ecosistemas y paisajes y la crisis climática llevada a cabo por la corporación que patrocinó dicha exposición. La performance, que se realizó en el gran hall de entrada del museo, representaba un paisaje muerto y contaminado por el dinero de Shell. Un grupo de 20 activistas participó en una acción colectiva en la que un bosque de paraguas destruidos y erosionados por el impacto de los fenómenos meteorológicos extremos susurraba al unísono el nombre de los responsables del desastre. Durante la performance se distribuyeron entre el público los folletos diseñados ex profeso para la acción, en los que se presentaban los crímenes ecológicos infligidos por Shell en Nigeria, con 6870 derrames de petróleo y la consecuente destrucción de los ecosistemas. Estos folletos también fueron infiltrados en lugares donde el museo distribuye su material impreso, confundiendo al público sobre cuál es el material oficial y cuál no lo es.

**ON THE
VERGE OF
INSANITY**

**VAN GOGH MUSEUM
AND ITS ILLNESS**

15.07.2016_25.09.2016

Shell sponsorship, Cultural psychosis
This summer: assume climate failure

Vincent van Gogh
Self-Portrait with Bandaged Ear and Pipe (detail), 1889
Private collection

Vincent van Gogh
Quote

'Unfortunately, weather we like it or not, we're subject to circumstances and the illnesses of our time'

www.fossilfreeculture.nl

Personality Diagnostic Checklist

- ✓ Reckless disregard for the safety of others
- ✓ Incapacity to experience guilt
- ✓ Deceitfulness: repeated lying and conning others for profit
- ✓ Failure to accept responsibility for own actions
- ✓ Grandiose sense of self-worth
- ✓ Destructive behaviour

Van Gogh Museum
(sponsored by a corporate psychopath)
Museumplein 6
Amsterdam

Van Gogh engages you.
Shell uses you for profit.

 **FOSSIL
FREE
CULTURE**

On the Verge of Insanity
The Van Gogh Museum and its Illness

Why do fossil fuel companies sponsor cultural institutions? Why does the Van Gogh Museum accept Shell's dirty money? Human CO2 emissions are the driving force behind climate change, and most of those emissions come from fossil fuels. Corporate sponsored collective suicide brought to you by Shell?

Major Dutch cultural institutions receive sponsorships from oil and gas companies. The fact that so few money behind these sponsorships comes from the industry that compulsively profits from the production and distribution of fossil fuels, destroying every living system and causing runaway climate change, speaks for itself.

A group of artists, activists, researchers and critics operating under the name Fossil Free Culture NL is challenging these dirty sponsorships in order to reinstate Dutch cultural institutions from the sick influence of the fossil fuel industry.



Hantal breakdown
Ben van Beurden, chief executive of Shell: "I would lose my job over it if I just threw a few billions away on carbon capture and storage... carbon capture and storage is essential for society and... is ultimately important for our company. But listen, I have great difficulty to have shareholders focus on the quarter after next."

Schizophrenia
Ben van Beurden, chief executive of Shell: "We cannot burn all the hydrocarbon resources we have on the planet in an unmitigated way and not expect to have a CO2 loading in the atmosphere that is often being linked to the 2 degrees scenario... All the oil that we have, we will use."

Tip: keep it in the ground! evening
Vast amounts of the world's proved fossil fuel reserves will have to be left in the ground if the global temperature rise is to be kept under the 2 degrees safety limit.

Shell
Bristol (MHR), 2016
Gulf of Mexico, United States

Shell sponsors The Van Gogh Museum to create the illusion that the company contributes to society in a positive way. The sponsorship allows Shell to present a distorted image of its core business and practices. While in reality, the extraction of fossil fuels produces ecosystems depletion, undermines the livelihoods and well-being of communities, and causes global warming.

BEYOND INSANITY

16 de septiembre de 2016 | Performance en el Museo Van Gogh

Cuatro hombres vestidos de pacientes de hospital deambulan por el interior del museo. En el fondo, una gran pantalla muestra el título de la exposición temporal: «Al borde de la locura: Van Gogh y su enfermedad». Un paciente permanece conectado a un gotero intravenoso, con el cuerpo intoxicado por una sustancia negra y espesa. Un segundo paciente, que sufre una fuerte intoxicación por petróleo, expele aceite por la boca. Otro, incapaz de contener sus lágrimas negras, está crónicamente deprimido por la asociación cultural tóxica. Un cuarto deambula desesperado por el pasillo, con el aceite goteando de sus muñecas cortadas de forma suicida.





DROP THE SHELL

Mayo de 2017 | Performance en el Museo Van Gogh

Siete mujeres se situaron en la escalera de la entrada del museo. En silencio, intentan ingerir una sustancia negra aceitosa de una concha de vieira. Una de ellas recita un párrafo del propio Vincent van Gogh —un extracto de una de las cartas a su hermano— sobre la valentía ante el peligro.

Las performers dejan que el líquido gotee y se derrame porque no se puede tragar.



Van Gogh Museum
Amsterdam

"Sometimes I long so much to do landscape, just as one would for a long walk to refresh oneself, and in all of nature, in trees for instance, I see expression and a soul, as it were."

Vincent Van Gogh, to his brother Theo, 1862

Environmental racism
Can you imagine the Dutch fields smeared with oil? It would be impossible for Shell to get away with similar crimes here. By polluting places that are largely "invisible" to the Western media and public, and damaging the health and livelihood of people without a voice, Shell commits environmental racism.

Fossil Free Culture NL
A group of artists, activists, researchers and critics are challenging oil and gas sponsorships of cultural institutions in order to erode public trust in the fossil fuel industry.

This is our third and largest action against the Van Gogh Museum, and we will keep up the pressure until they meet our demands.

We demand that the Van Gogh museum cut sponsorship ties with Shell immediately!

Get the Shell out!
www.fossilfreeculture.nl

FOSSIL FREE CULTURE

[Sp]oiled Landscapes
Trees, wetlands and 6,817 oil spills

How can the Van Gogh Museum show an exhibition celebrating the beauty of 'unspoiled landscapes' while it accepts money from Shell, whose oil spills continue to pollute and destroy forests, wetlands and fields around the world?

The museum tells us: "Vincent van Gogh saw nature and art as inseparable. Indeed, his work can be read as much inspiration, peace and solace as nature."

But it's sunny that sun dog, if we were able today, would feel much sicker in the landscape rendered barren by Shell, whose oil spills, substrate, planks and poisoning the water itself.

In the Niger Delta alone, there were 6,817 oil spills between 1996 and 2007 (UNEP, 2006). Since drilling began in 1956, up to 14 million barrels of oil have been spilled. These spills degrade wetlands, kill mangroves, render farmland unusable and poison the water itself with carcinogens such as benzene.

"The Ogoni people live with this pollution every minute of every day, 365 days a year... Children born in Ogoniland soon smell oil pollution as the colour of hydrocarbons over-rides the air they breathe." - UNEP, 2001

Shell has not taken UNEP's recommendations to fully clean up its spills, and Ogoniland remains heavily polluted.

Shell Oil Spill (detail) 2012 Niger Delta, Nigeria

Partners in Crime

Why does the Van Gogh Museum choose to perpetuate the climate crisis and environmental devastation?

The Van Gogh Museum works with Shell in a project called Partners in Science. By doing so, the Van Gogh Museum helps to sanitise Shell's public image. The museum said it stands behind its partnership with Shell in a press release published on 15 May 2017, after our last action.

The Van Gogh Museum is hypocritical. It promotes cultural values and presents an exhibition that venerates nature, while it collaborates with a company that destroys the same values and the natural world.

Niger Delta Natural Resources Damage Assessment and Remediation Project, Phase I Scoping Report, May 2006

[S P] O I L E D L A N D S C A P E S

13 de septiembre de 2017 | Performance en el Museo Van Gogh

Durante la exposición temporal «En el bosque», que celebraba el amor del pintor por la naturaleza y su búsqueda de paisajes vírgenes, FFC-NL interpretó otro tipo de paisaje. 20 performers susurraban el nombre de Shell e iban *in crescendo* hasta llegar a una tormenta de viento: «Shell estropea los paisajes... Shell estropea los paisajes...».





Shell Knew

Oil giant Royal Dutch Shell has known since at least the 1980s that fossil fuel use poses a risk to all life on earth.

In April this year, internal documents were uncovered by Dutch investigative journalists proving Shell has known about the serious dangers of climate change for decades. What did Shell do with this research of theirs? They ignored it, and continued to search for more oil, gas and coal reserves, prioritising profit over lives. Shell spent tens of millions of dollars sowing doubt and funding denial over the most critical of all timeframes: indirect contributions of their own solid evidence. So they could go on with business as usual.

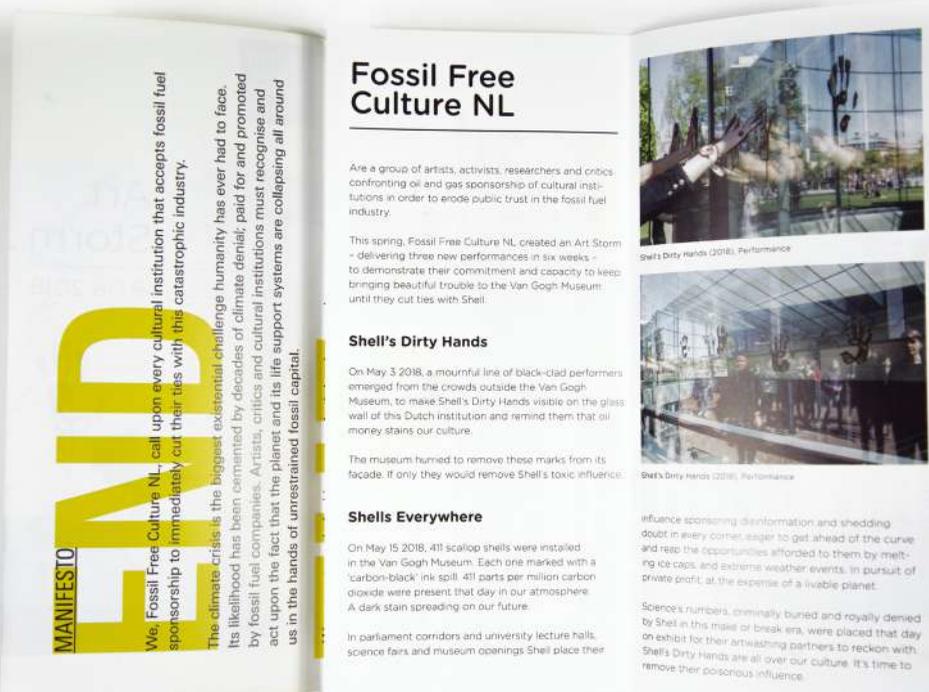
Artwashing

In order to continue their operations unimpeded by public disapproval, Shell works constantly to maintain a social license through public relations efforts that include sponsorship deals with prestigious Dutch cultural institutions. For a tiny slice of their enormous PR budgets, Shell manages to buy a false image of cultural and societal generosity.

This marketing strategy is known as artwashing, and is exactly what Shell engages in when partnering with The Van Gogh Museum.

**FOSSIL
FREE
CULTURE**

More information at:
www.fossilfreeculture.nl
contact@fossilfreeculture.nl



END THE FOSSIL FUEL AGE NOW

9 de junio de 2018 | Instalación tipográfica, performance en el Museo Van Gogh

Una mujer se situó en la escalera monumental del Museo Van Gogh, dispuesta a declamar el manifiesto de FFC-NL. Mientras sus palabras sonaban, otras personas colgaban, una a una, piezas de papel de las balaustradas, mientras que los agentes de seguridad arrancaban y rompían el papel. Solo después de la declaración del manifiesto se logró leer el texto completo: «End the fossil fuel age now» (Acabemos ya con la era de los combustibles fósiles). La obra tipográfica estaba compuesta de 42 tiras de papel que, una vez armadas, cubrían más de 12 m de altura. Esta performance supuso el fin del patrocinio de Shell por parte del Museo Van Gogh.



MA

We, Fossil Free Culture NL, call upon every cultural institution that accepts fossil fuel sponsorship to immediately cut their ties with this catastrophic industry.

The climate crisis is the biggest existential challenge humanity has ever consciously had to face. Its likelihood has been cemented by decades of climate denial; paid for and promoted by fossil fuel companies. Artists, critics and cultural institutions must recognise and act upon the fact that the planet and its life support systems are collapsing all around us in the hands of unrestrained fossil capital.

We are extremely fucking angry. And deeply scared.

The climate crisis fuels and aggravates myriad other structural crises, deepening inequality, injustice, racism, and exploitation. With the whole world at stake, the fossil fuel age must be brought to an immediate screeching halt.

1
We believe in the transformative power of art. Artists have the capacity to envision other worlds and to devise the tactics that can make those worlds a reality.

2
We believe artists, cultural workers and institutions must respond with courage to the situation at hand. Our role is core to exposing and countering the very real possibility of climate collapse.

3
We must resist the appropriation of cultural heritage by oil and gas corporations to decorate the name of their profit-addicted death cult.

4
We call for eradication of all opportunities for the fossil fuel industry to pimp their image using their toxic profits. Banning art-washing and all other image sanitising strategies is crucial to dismantling fossil power.

O

FFC

IF

N

5
We commit to eroding the social license that fossil fuel corporations rely on to criminally prolong their catastrophic business practices, annihilating our future in the process.

6
We commit to jamming closed the revolving door that fossil fuel lobbyists use to move between business, political and cultural sectors, pedalling their poisonous influence.

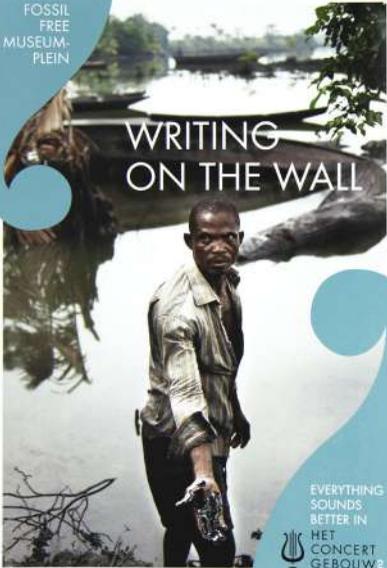
7
We call upon our cultural institutions to choose for the right side of history; to cut all ties now with fossil fuel corporations, or be branded accomplices and share their lasting guilt.

ES
T

Cultural institutions that fail to liberate themselves from the influence of this ecocidal industry shall receive a relentless series of reputation corroding performances on the subject, wherever and whenever they may cause the most embarrassment.

WE'RE NOT JOKING.

FOSSIL FREE MUSEUM-PLEIN



WRITING ON THE WALL

EVERYTHING SOUNDS BETTER IN HET CONCERT GEBOUW?

A Fossil Free Museumplein would be music to everyone's ears.

SHELL AND CONCERTGEBOUW
The Concertgebouw in Amsterdam is one of the most prestigious concert halls in the world. It is the meeting point for the political and financial elites that rule the Netherlands. This is where Shell lobbyists want to rub shoulders. Not only in the Concertgebouw's business club, but also in their boardroom. Making deals while breaking promises, memorialising our present and annihilating our future in the process. Concertgebouw is the last cultural institution on Amsterdam's Museumplein still accepting sponsorship from the fossil fuel industry.

JAN 20 WRITING ON THE WALL
Fossil Free Culture NL's first performance at the Concertgebouw. We are marking our next target by stamping the lived bodily consequences of Shell's global business practices onto the entrance of their clubhouse for all to see.

ARTWASHING
Fossil fuel companies fund cultural institutions to clean up their public image. This recognised marketing strategy is known as artwashing. For a tiny slice of their enormous PR budgets, oil and gas companies are able to buy a false image of cultural and societal generosity. Their motivation has nothing to do with cultural benevolence: it is a strategy to secure their social respectability they desperately need to continue their destructive business as usual. This is exactly what Shell engages in when partnering with the Concertgebouw.

Want to know what the climate criminals are up to, and what we are doing about it?
Email us: contact@fossilfreeculture.nl
Share: #DropShell #DropShellAtWall #FossilFreeMuseumplein
Follow us: @FFCultureNL @FossilFreeCultureNL www.fossilfreeculture.nl

Fossil Free Culture NL
We are a collective of artists, activists, researchers and critics working at the intersection of art and climate activism. Our goal is to confront oil and gas sponsorship of public cultural institutions in the Netherlands. We are committed to terminally eroding the fossil fuel industry's public image and their social license to operate by ending artwashing.

FOSSIL FREE CULTURE

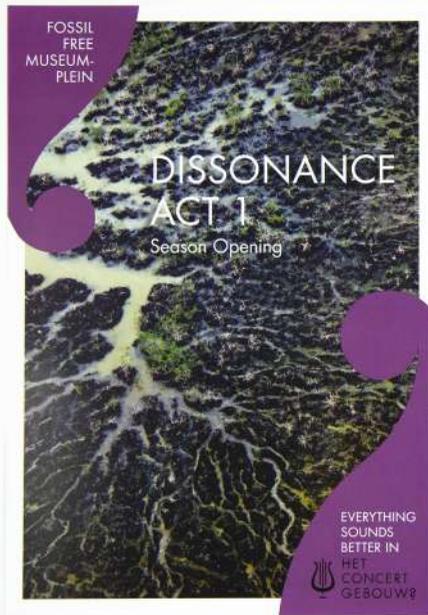


WRITING ON THE WALL

20 de enero de 2019 | Performance en el Het Concertgebouw

Tres performers de FFC-NL, cubiertos de una sustancia similar al petróleo, imprimen sus cuerpos en la fachada de cristal. Mientras el futuro manchado de petróleo se hace cada vez más visible, los cuerpos en primera línea ya están pagando el precio definitivo, en olas de calor y mareas altas, en incendios e inundaciones y sequías devastadoras.





A Fossil Free Museumplein would be music to everyone's ears.

ARTWASHING
Fossil fuel companies clean their image by sponsoring sports events, festivals and schools—a practice known as greenwashing. For a small slice of their enormous PR budgets, oil and gas companies can buy a false image of generosity. When they use cultural institutions to sanitize their reputation, it is artwashing. This is what Shell does with the Concertgebouw.

DISSONANCE ACT 1. SEASON OPENING
Today, 13 September 2019, the Concertgebouw celebrates the Opening Night of their orchestra's new season. On the same day, Fossil Free Culture NL makes it clear that there is little to celebrate on a dying planet. Sojourn, near-muteless performers carrying trays with glasses of black champagne, show the dissonance between the Concertgebouw's public image and its complicity in the global crimes by Royal Dutch Shell through its acceptance of their dirty money. As concertgoers enter the famous concert hall and immerse themselves in the mesmerising sounds of Tchaikovsky's Swan Lake, outside, the public call for Shell's Swan Song reaches a crescendo. With so little time left to avert a larger climate breakdown, let this be the Fossil Free Culture Season Opening!

SHELL AND THE CONCERTGEBOUW
The Concertgebouw claims to be working towards sustainability. Its 'green mission' is funded to the tune of 4500,000 per year by one of the Netherlands' biggest charities. But its commitment is undermined by its links to the fossil fuel industry. Shell pays the Concertgebouw a nominal amount to be a member of its Business Club, enabling them to lobby the rich and powerful for their profit-driven cause, including politicians and the royal family. The Concertgebouw squanders its reputation and misleads its visitors by granting Shell license to operate.

About Fossil Free Culture NL
We consider it our duty to liberate culture from the influence of catastrophically unethical corporations. We are a collective of artists, activists, academics and other members of the public. Art has the power to confront vested interests and pressure our planet. We channel our sadness and anger into dissonant art to end oil and gas sponsorship of public cultural institutions.

www.fossilfreeculture.nl
contact@fossilfreeculture.nl

Follow us:

@FFcultureNL @FossilFreeCultureNL

Show:
#FossilFreeMuseumplein
#DropShell

FOSSIL FREE CULTURE

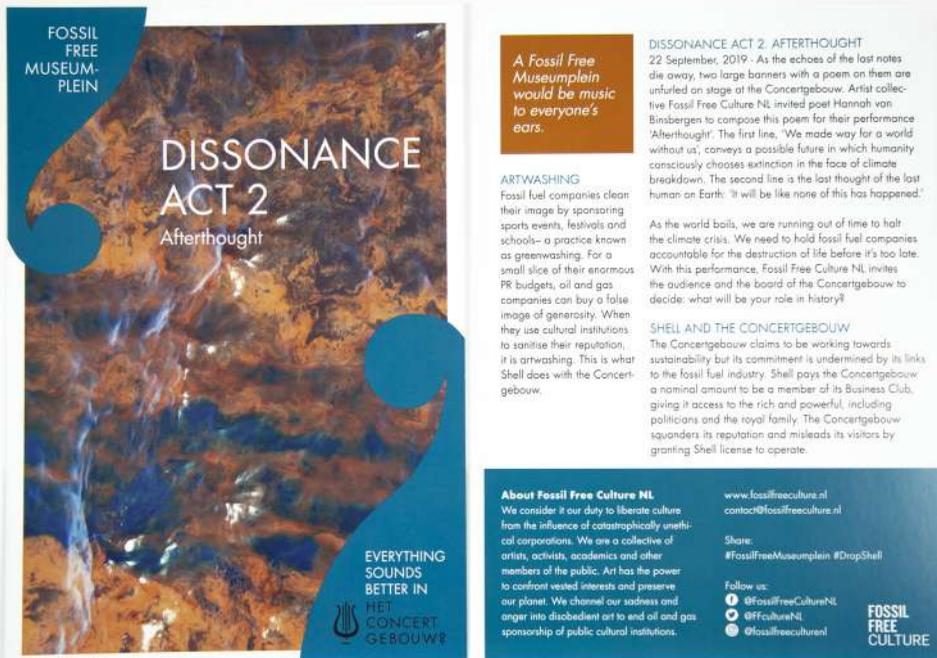


DISSONANCE ACT 1 | SEASON OPENING

14 de septiembre de 2019 | Performance en el Het Concertgebouw

Durante la Noche de Apertura de la nueva temporada de la orquesta del Het Concertgebouw, FFC-NL se infiltró como un grupo de camareros. Solemnes, casi inmóviles, los performers llevan bandejas con copas de champán negro que ofrecían al público de gala.



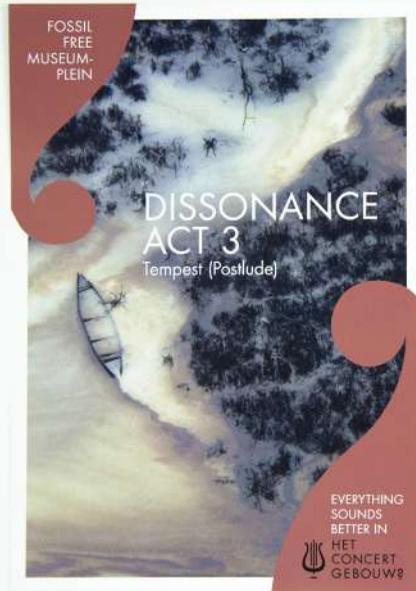


DISSONANCE ACT 2 | AFTERTHOUGHT

22 de septiembre de 2019 | Performance en el Het Concertgebouw

Al final de un concierto dominical, seis artistas subieron al escenario y desplegaron enormes telas en las que se leía un poema de la galardonada Hannah van Binsbergen: «Dejamos paso a un mundo sin nosotros / será como si nada de esto hubiera sucedido», aludiendo al apocalipsis que se avecina.





DISSONANCE ACT 3 TEMPEST (POSTLUDE)
 01 October 2019 – Climate catastrophe is bound to cause even more drama, emotion and spectacle than 'A Night at the Opera' at the Concertgebouw this evening. Which is why after the concert ended and calm returned to the Main Hall, Fossil Free Culture NL (FFC-NL) performed a postlude show by whipping up a storm of its own. Ten thousand sheets of musical scores with unplayable music composed by Amelias Jenkins were flung from the balcony in an orchestrated manner, simulating an unexpected weather event in an unexpected place.

With this performance, FFC-NL confronts the Concertgebouw's own dissonance. A space where the destruction of beauty is supported and validated. FFC-NL urges the Concertgebouw to understand that change will come and that it plays an important role in whether that change will be beauty or beautiful. Stop upholding Shell's social license to operate: there is no music on a dead planet.

SHELL AND THE CONCERTGEBOUW
 The Concertgebouw claims to be working towards sustainability. Its 'green mission' is funded to the tune of €500,000 per year by one of the Netherlands' biggest charities. But its commitment is undermined by its links to the fossil fuel industry. Shell pays the Concertgebouw a nominal amount to be a member of its Business Club, giving it access to lobby the rich and powerful, including politicians and the royal family. The Concertgebouw squanders its reputation and misleads its visitors by granting Shell license to operate.

ARTWASHING
 Fossil fuel companies clean their image by sponsoring sports events, festivals and schools – a practice known as greenwashing. For a small slice of their enormous PR budgets, oil and gas companies can buy a false image of generosity. When they use cultural institutions to sanitise their reputation, it is artwashing. This is what Shell does with the Concertgebouw.

About Fossil Free Culture NL
 We consider it our duty to liberate culture from the influence of catastrophically unethical corporations. We are a collective of artists, activists, academics and other members of the public. Art has the power to confront vested interests and preserve our planet. We channel our sadness and anger into disobedient art to end oil and gas sponsorship of public cultural institutions.

www.fossilfreeculture.nl
contact@fossilfreeculture.nl
 Share: #FossilFreeMuseumPlein #DropShell
 Follow us: @FossilFreeCultureNL, @FFCulturalNL, @fossilfreeculturenl
FOSSIL FREE CULTURE



DISSONANCE ACT 3 | TEMPEST

1 de octubre de 2019 | Performance en el Het Concertgebouw

Diez performers de FFC-NL desataron una tormenta de 10 000 partituras musicales desde los balcones de la sala principal de conciertos en un acto orquestado de desobediencia artística. Cada hoja de papel llevaba impresa una partitura imposible de tocar, recordando al Concertgebouw que no habrá música ni nadie que la escuche en un planeta muerto; sobre todo, en un lugar donde uno de los patrocinadores, Shell, es directamente responsable de la catástrofe climática.



FOSSIL FREE
MUSEUMPLEIN
OUD-ZUID





FOSSIL FREE
MUSEUMPLEIN
2020

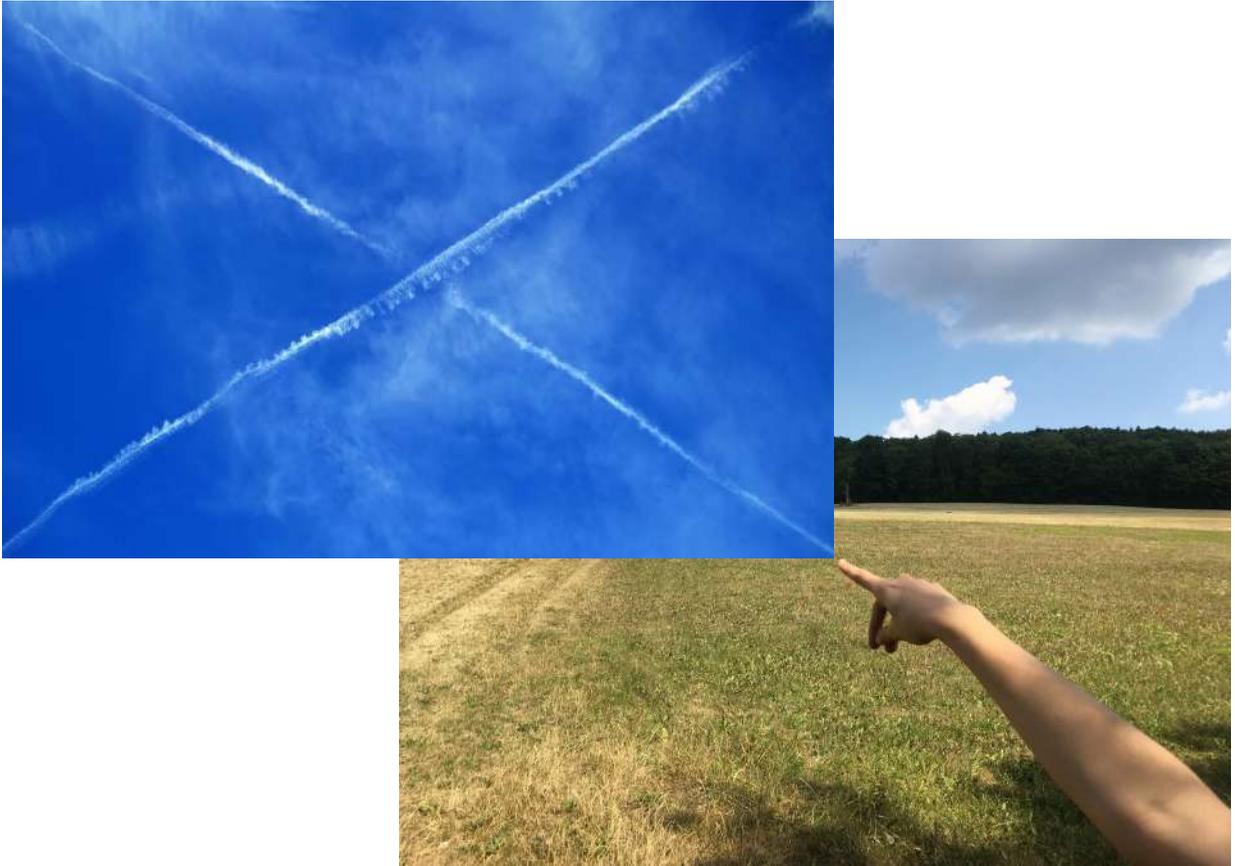


Figura: *Mund-Stück*. Ant Hampton y Rita Pauls. Imagen de Ant Hampton

ANT HAMPTON

Entrevista realizada por Miguel Ángel Melgares el 8 de marzo de 2021

Interview conducted by Miguel Ángel Melgares on March 8th, 2021

doi:10.30827/sobre.v7i0.21517

ABSTRACT: Ant Hampton (b. 1975, lives and works in Germany) is a British artist, writer, and performance maker. His career began in 1998 under the name of Rotozaza, a performance-based project which ended up spanning theatre, installation, intervention and writing-based works. Since 2007, his Autoteatro series explores a new kind of performance whereby audience members perform the piece themselves, usually for each other. Most often, this projects have involved guiding people through unrehearsed performance situations. Though varied in tone and content, his work has consistently played with a tension between liveness and automation.

Regularly Hampton collaborates with diverse artists, and recently he has worked with Glen Neath, Joji Koyama, Sam Britton, Tim Etchells, Gert-Jan Stam, Britt Hatzius and Christophe Meierhans to create the works which continue to tour internationally: over 60 different language versions exist of the various Autoteatro productions created so far.

This interview explores Hampton's production processes and modes of presentation, and analyses a project that searches for live performance options without air travel. Faced with an unfolding climate catastrophe, and building on what the cultural sector have learnt during 2020's covid crisis, Hampton has initiated at Vidy Théâtre Lausanne the research project Showing without going. Their goal is to build a useful tool for artists and producers of live work; a catalogue of formats opening options for showing and sharing performances in far-off places without flying and without compromising on the uniqueness of the live encounter.

RESUMEN: Ant Hampton (1975) es un artista, escritor y creador de performances británico, que actualmente vive y trabaja en Alemania. Su carrera comenzó en 1998 bajo el nombre de Rotozaza, un proyecto basado en la performance que acabó abarcando obras de teatro, instalación, intervención y escritura. Desde 2007, su serie Autoteatro explora un nuevo tipo de performance en la que el público interpreta la pieza, normalmente, para los demás. En la mayoría de los casos, se trata de guiar al público a través de situaciones escénicas no ensayadas. Aunque el tono y el contenido son variados, su obra ha explorado constantemente la tensión entre lo presencial y lo automatizado.

Hampton colabora regularmente con diversos artistas y recientemente ha trabajado con Glen Neath, Joji Koyama, Sam Britton, Tim Etchells, Gert-Jan Stam, Britt Hatzius y Christophe Meierhans para crear un amplio catálogo de obras que gira internacionalmente: hasta la fecha existen más de 60 versiones en diferentes idiomas de las producciones de Autoteatro.

Esta entrevista explora los procesos de producción y modos de presentación del trabajo de Hampton, al mismo tiempo que recoge una nueva propuesta en la que busca opciones de realizar performances en vivo sin necesidad de viajar en avión. Ante el desarrollo de la catástrofe climática y basándose en lo que el sector cultural ha aprendido durante la crisis de covid de 2020, Hampton ha iniciado en Vidy Théâtre Lausanne el proyecto de investigación Showing without Going. Su objetivo es construir una herramienta útil para los artistas y productores de obras en vivo, un catálogo de formatos que abra opciones para mostrar y compartir performances en lugares lejanos sin volar y sin comprometer la singularidad del encuentro en vivo.

Miguel Ángel Melgares. Good morning Ant. First, thank you very much for accepting the invitation. As I mentioned previously, this interview will be part of an academic journal published by the University of Granada called *SOBRE, Artistic Practices and Politics of Editing*. The present issue (number 7) addresses the relation between performance and edition. We are interested in exploring different aspects of this relation, ranging from documentation to archiving processes, exploring publishing strategies within the field, and analysing different production modes taking place within the performing arts nowadays. Regarding your body of work, we are interested in how you keep questioning performative structures and challenging your audience with a minimum means of production.

Ant Hampton. It is interesting. I'm just starting to work with new producers, who are starting a new company in Berlin. For them, it is very challenging to understand that historically at least, I had never needed a producer, at least not in the way they understand it. Most of the groundwork that traditionally producers do, like hands-on production work is totally hardwired in the job that I see myself doing as an artist. A big reason for that is because one of the most important things I consider when making work is an economy of means. Basically, doing a lot with very little. And the little that I do have is always an artistic consideration. Even when I do stage work, I don't usually have a lighting designer or a technical director. I often end up simply asking the technicians to set some lights so the audience can see. I like to keep things simple, and not just for practical reasons, but because I have an aversion to work that "shows the money" - when you get a feeling of it being flaunted; there's this pride between the lines of slickness. I'm very allergic to all that.

MM. I wonder if this allergic reaction to megalomaniac theatre productions happens to you as a maker, or do you also experience it as an audience?

AH. Both, but definitely as a maker. When I was very young I went to a school in Paris, École internationale de théâtre Jacques Lecoq. Lecoq himself ran the school for 40 years. It has its base in physical theatre, drawing on all kinds of things like the clown, the grotesque, Buffon, *Commedia dell'arte*, Greek tragedy and so on. Still, his real focus was about how do you make work from nothing, how do you do work with other people, so I was taught the basics for collaboration: how to listen, how to be surprised by other people's ideas, or to pretend to like other people's ideas in order to facilitate the dynamics of collaboration! When coming out of a traditional drama school, usually actors wonder where to get a job, whereas when you come out from Lecoq, you get together and do some work; you don't need anybody else. It gives you autonomy and self-sufficiency.

Another thing that triggered my interest in autonomic strategies while producing work were my friends at that time, electronic musicians in the mid 90's, making techno. I'd look at their process, they would just wake up in the morning, switch the computer on and start working in their pyjamas, and take the computers around with them. At the end of the process, they were able to give me a CD, and

that was their work. Whereas with my process as a theatre maker, I had to get rehearsal space, get stuff there, motivate actors, and then do the work; and when it is over, it is gone. I wondered '*What is this? It's not very gratifying*'. I dreamt of a different model that would allow me both the process and the outcome that I was envious of with electronic musicians. Their process is less traumatic than the theatre-making experience, which I've always partly loved, but I've also partly felt scarred and injured by it. If I make a piece with performers usually I need some time to step away from that and do something more personal, like writing. The editing process is interesting, because a lot of my work is, in the end, audio editing. Text editing and writing come first though.

MM. The reference to music production makes total sense because a lot of the work you propose also consists of generating sound files as a strategy to create specific modes of spectatorship. For me personally, coming from a visual art context and working with performance makers with strong scenographic elements and heavy productions, it feels like a breath of fresh air to experience one of your works. You manage to deconstruct the process of what theatre and performance are to their essence. Could you share how you started working on your instruction performances?

AH. Rather than modes of spectatorship, I think of it more as modes of experiencing something live, which somehow bends spectatorship into something like being a witness. When I first started working with instructions, I didn't know what I was doing. Shortly after, I discovered Forced Entertainment and the writings of Tim Etchells, which really articulated what I was doing, and made me realise that I was not only falling into a long tradition of non-representational theatre — or Postdramatic theatre — but his writing literally freed me up. It doesn't matter what you call your work; what is important is that you have an ongoing inquiry, a red thread where you consolidate your own history, interests and difficulties as an artist.

The very first piece I did before I knew what I was doing was *BLOKE* (1999), a reaction to an invitation to make something for a festival at Theatre de l'Échangeur in Paris. At that point, I had made a couple of pieces on my own under the name of Rotozaza. I was not only interested in site-specific work but also in music-specific and person-specific. I was enjoying writing for people who I loved. I liked writing in response to certain people, texts that only made sense for them to say. While thinking about who I could write for in Paris I thought of my friend Henri Taïb, because somehow he will be the last person you would imagine to see on stage, easygoing, very intelligent and with a sideways view on things. I knew he didn't want the responsibility to be a performer, so I had to think of a strategy on how to get him on stage. I decided to tell him what to do at the moment and to create a list of instructions that he would hear in the moment without any need for rehearsal. I had to explain that to the audience, so they would understand that they were watching somebody who is discovering everything at the same time as they are. Working with my friend, the musician Sam Britton, we decided that it would be interesting if the text was recorded, if the voice could somehow sound very present



Figuras: *The Quiet Volumen*. Ant Hampton y Tim Etchells. Imágenes de Lorena Fernandez y Lorenza Daverio

in the room, and we ended up using another friend with an unplaceable accent. The voice track that was recorded was very key because it set up what followed after that piece: the friction between something that you know is fixed and unchangeable, and something that is the complete opposite to that, somebody unrehearsed, dealing with the decision making process in the now, in front of you. This is not about improvisation in the traditional theatrical sense, where you watch actors doing things you can't do, but quite the opposite; you rather watch people that are not actors, doing things that you can totally imagine doing. It is something as simple as 'Stand on the X mark, Look this way, Smile, Stop smiling', etc. You hear the instructions, and you see the results already. It is not about being surprised or impressed; it is more about sharing the journey with this person.

MM. Is it here where the series *Autoteatro* begins?

AH. Format-wise this was the beginning of this long journey that hasn't ended. It took me a while to understand that it was not just a single show, and after a couple of years, I realised that I should actually try to explore more working with instructions and unrehearsed performances. Also, because there was something about that piece that was more exciting than anything else that I was doing. In 2003 I did a research period involving different artists thinking of ways of cataloguing all the theatre and performance possibilities of this format, and the implications of working like this, because I thought there was a lot more that I could do. So we made a lot of work. There were a bunch of people sitting around theorising and thinking, which at the moment was kind of a taboo for someone coming from physical theatre working on embodied knowledge. I was never really good at that, I was more of an intellectual who wished to put together a thinking group.

We did several performances until the presentation of *Etiquette* (2007), officially the first *Autoteatro* performance, which I did with Silvia Mercuriali, my artistic collaborator at Rotozaza until 2008. Years before, in 2001, we had already tried to make this piece, the concept and the structure was completely there, the two people facing each other, the headphones, but at that time, it was really hard because we didn't have the editing tools to play around and get good at it. I could have hired someone in, but the work is so bound up with the imagination and the processes of writing that it is really challenging to figure out how to balance all the components and make it a meaningful experience. These days the work is easier. I'm better now imagining how it would be; I do a lot of the work in my head.

In the sense of the live experience, I realised that the definition of *Autoteatro*, it is important to be defined as a relational thing. It is not something that you do on your own. It was tempting to propose pieces that could work as a solo piece, but to me, what makes it interesting from a spectatorship point of view, is that you are getting something from a performer who is your partner. Your decision-making process has to relate to the decision-making processes your partner is making. Over the years, I've become interested in the ethics of participation and the social implication and the problematics of it.

MM. Since you open this issue of the ethics of participation, I wonder how you approach the broad spectrum of participation in the performing arts. Are you talking about the ideas of the performance delegation introduced by Claire Bishop? Or perhaps about Jacques Rancière emancipation process? How do you position your own ethics within this realm?

AH. Well, I often want to talk about what the work *isn't* about. Because the most common misunderstanding is that the instructions imply some kind of experiment in remote authority and the limits of free will, in the vein of the Milgram experiments.. My reaction to that is: then don't try to read a book, because implicit in that format is the imperative to read sentences from left to right, decode the words and turn pages. For me, this is just a simple agreement of collaboration you have to make with an artist and with a certain format. It is fundamentally about trust. It took me a while to understand that the red thread through my work is not the instructions and the unrehearsed stage, as it is creating these spaces of trust that need to be negotiated live.

In the piece I did with Rita Pauls, *Mund-Stück* (2019), we decide to learn to speak German by memorising the text by heart. We decided to go to the centre of Germany. When you search for Germany in the Apple maps, there is a pin that falls down. We went there, in the middle of nowhere, we walked to the nearest road, and we started hitchhiking randomly for one week. Every time someone would pick us up, we would ask that person 'What do you feel needs to be said?', and explain that we'd like to record the answer, and then learn it by heart, as a way of assimilating and learning the language. In Germany, this question is kind of a taboo in itself because of the postwar reality here to moderate what you might want to say, and of course that's now breaking down by the paranoid populist tendencies. People would answer in various ways, some saying that they didn't understand the question, others having a rant, and others would really perform their own understanding of the problematics at play at that moment. They were all driving, so they were looking ahead, and there was no need to look at each other: the psychological thing with hitchhiking where people feel able to speak freely to people they know will not meet again. There were many complexities at play in this speech-act, which we then spent six months learning totally verbatim with all the breathing and pauses. Then we performed that live, on stage, standing next to each other, speaking in sync for 45 minutes. That is how we learned German.

MM. By having experienced some of your pieces, I understand the idea of trust you are interested in. To me, it is clear that your work doesn't try to force a performative mechanism, but on the contrary, it feels more like a guided process, a gentle companion.

AH. I think that especially is the case with *The Quiet Volume* (2010) and *Not to Scale* (2020), two of the pieces I did with Tim Etchells. Tim is at the more sensitive end of the scale in terms of being asked to do stuff. We had to go carefully. Some of my other work maybe pushes things a bit more. Generally, the agreement in visual arts leaves the individual spectator a bit more free to find their path through things.

From this visual art perspective, it is going to be the least guided experience. That is perhaps a reason why a lot of visual artists end up coming to performance because they probably do like the captive state and defined frame.

MM. Changing the topic. A few months ago, around January, I got an open call via email that caught my attention. Théâtre Vidy-Lausanne launched *Showing without going: Live performance options without air travel*. The call started with the following question: 'What are the options for creating, producing and touring live performance in a world where we need to drastically reduce our energy use?' You posed this question in a crucial and critical period, when climate, health and social crises clash. Many other questions arise from this ethical conflict in a period that forces theatre structures — especially international festivals — to rethink the hypermobility that we have been suffering in the performance art circuit the last decade. What makes you initiate this project?

AH. A lot of my work can be shown without me going, and I'm aware that in the last few years, there are a lot of other people exploring this possibility. At the heart of *Showing Without Going* there is an attempt of cataloguing all the efforts and strategies that different artists do in thinking performance work where the artists present their work internationally without travelling. At a certain moment, I started writing a manifesto calling for an end to the flagship productions that organisations like Goethe Institute or British Council regularly send around the world to wow people with large scale spectacles. We need to ask ourselves questions about what that is. And especially, in terms of what theatre can do. Is it not just actually a sort of propagation of colonialist dynamics, or something much more prosaic and banal, in the line of advertising? It's seen as soft power but it's extremely destructive in terms of how much stuff is being created thoughtlessly and transported, and the number of people that are necessary. So it was a call for lighter work. Something more in line with what I see as an era of 'resource humility' we are moving into.

I'm aware that this proposition is a little dangerous as well; there are a lot of traps to fall into. I'm grateful to Jérôme Bel for the strong articulation of what is right, but also for falling into all the traps before us, so we could see where they are. Because there are lessons to be learned in terms of acknowledging white privilege and one's own privilege as an established straight white male artist. These ideas have been picked up on by several artists, including Mexican director Lázaro Gabino Rodríguez. We are facing a situation we have never been in before, and all these uncomfortable truths about who is speaking or who gets to be heard are all valid, but they don't answer the main problem and challenge. With the project at Vidy we have tried to focus on a more propositional, positive and imaginative approach, something that is useful for artists and curators who are interested in exploring that kind of work. If you are an activist and you want to organise effective protest strategies with people from other places, elements of this project could be used and adapted, because it's actually about developing skills for communicating liveness over distance. For me, liveness is more than the art of theatre, it is whatever is live, and we need to get better at doing this remotely.

MM. And how has been the response of the artistic community?

AH. So far, I haven't had any direct outrage. It has been extremely positive so far, and a lot of people have said that they are interested in connecting it to the many things that are going on already and building up a side database of parallel activity. This is just the beginning; right now, we are collecting whatever people want to put in the database, about 90 contributions. I haven't done that work myself, but I focused on launching it, articulating it and thinking through the database. The idea is to put together a working group in spring, people who must be interested in going deeper into it, organise the database and add everything else we can think of. Following that, the project will be turned into an online platform, launched and distributed with as many partners as possible. The database we have right now is a bit messy and has multiple entries that overlap. We have to go through that, but not with the intention of making critical judgments about the quality of the proposals, but more about the formats, like things that are not really live or if someone proposes watching *Hamlet* on your TV. Personally speaking, I'm really interested in work that is not necessarily digital.

MM. If I'm not wrong, in March, you presented *Not to Scale* at Santiago a Mil Festival in Chile. Dries Verhoeven, one of the artists with whom I'm currently collaborating, was also presenting his work *Guilty Landscapes*. For him, this presentation was an achievement and a milestone in his career because he showed this work for the first time without his technical team operating the quite complex performative set-up. The complexity is in the relationship between how to keep loyal to your artistic proposition while learning to trust the spare partner that needs to manage and locally produce the new version of the work.

AH. Isn't that a win-win situation? Once you get better at communicating what you are doing, and the festival gets better at listening and executing, suddenly you have a better collaborative muscle.

MM. If we think of renowned performance artists, in which the presence of the artist itself generates specific value through the economy of presenceness, do you think the idea of remote production processes is economically sustainable?

AH. It makes sense to speak about economic value. I was shy to speak about it, but now I'm more open to verbalising it: to me, it makes sense economically. I fell into a business model that I had no idea was about to be such good news. The people in the theatre industry who are able to do three or four shows running around the world at the same time are very few. Usually, it's huge companies that do that. But I've been doing that for about 15 years, doing multiple things at the same time. But it was never planned as a business model; it was an honest experiment that I thought was going to be limited to a few friends. But it works out. Of course, there are dangers. If you are lazy and you don't communicate well, and if the festival is busy and struggling and is unable to take care of it properly, it can be a disaster, and I've had those disasters. And it's really embarrassing, because people come back and say 'The headphones weren't

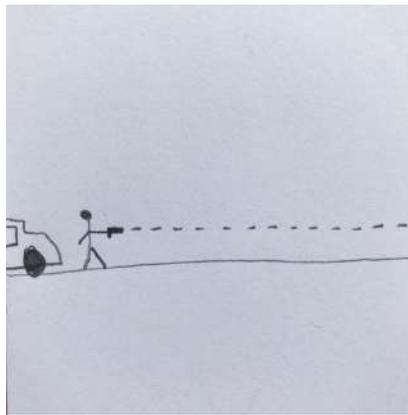
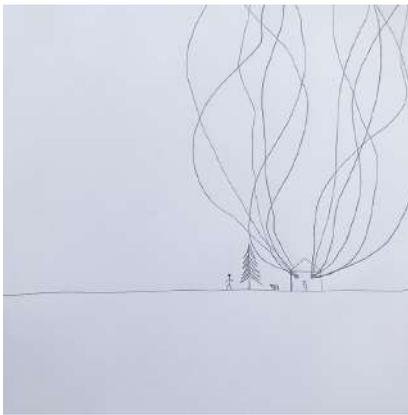
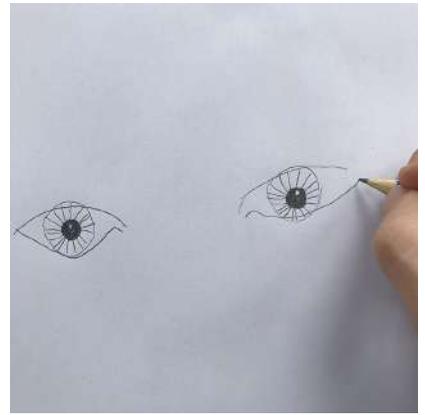
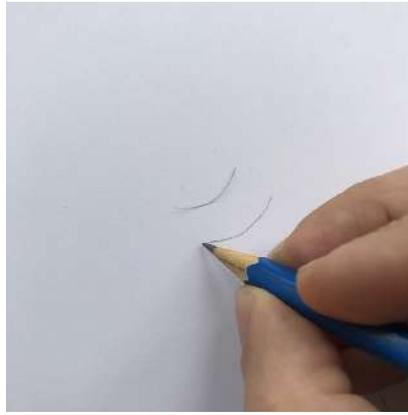
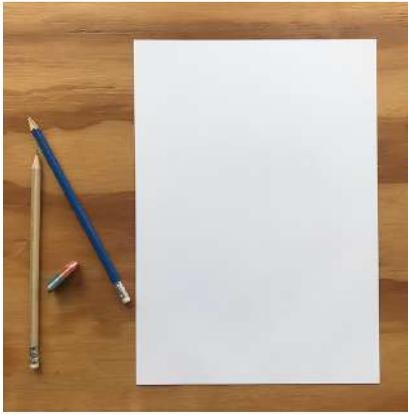




Figura: *Not to Scale*. Ant Hampton y Tim Etchells

working...'. So you learn to have a very special engagement with all the people involved in showing your work, from the curators to the technical team, volunteers, etc. They all get my personal phone number, so they can text or call me because they need to have an understanding of who I am, what I do, why I do it, and the reason for that piece. The first and essential thing is that they experience the piece. I talk a lot about this with my friend Kate McIntosh. She is very sensitive about the people who look after the work. People have the tendency to speak too much, to fill the silences, and actually, it is much better to have an awkward silence. Awkward silences are great to focus attention. Also, lately, my friend Stefan Kaegi is talking about the technical rider as an essential part of artistic scripting.

MM. For is really interesting to think about the technical rider as a sort of new dramaturgical text. It could be seen as a tool that we have to make things happen in a postdramatic performance time, helping us to push the limits of the theatrical apparatus, like a key.

AH. That also means that the technical team are pulled into a role as artistic collaborator, where there are also other sensitivities required from them. For me, it is either a joy or an absolute misery to work with technicians, and actually, when I was starting out a lot of my work was informed by a desire to not talk to technicians at all.

MM. Actually, now that you speak about collaborative processes, this is an aspect that, in my opinion, is really present in your work and artistic positioning. What are the means of collaboration for you? How do you develop collaborative strategies?

AH. On the one hand, it is quite simple. I have a pretty unprofessional approach to collaboration, which is that I just want to be with the people that I admire and love the most, so I often end up collaborating with friends. Sometimes it is also a desire to collaborate with people who you don't even know what you want to collaborate on, but you can trust that something good is going to come out of it. On the other hand, there has also been a more deliberate and professional engagement with the idea of collaboration. With Tim it's more like that. We are friends, but for me, he was an enormous inspiration and kind of a hero before we became friends, so it is difficult to disengage that, and if we collaborate it's absolutely about the work. The reason for collaborating can be many, and the processes are just different every time, depending on what exactly it is the collaborator does. With Glen Neath, who wrote *ROMCOM* (2003), and I collaborated with several times after, he is a writer, so I leave the playwriting to him, and I do more of the other stuff. It is very rarely that clearcut. It starts with an appreciation of someone else's capacity, what they can do that I cannot do, and then it ends up rolling into a place where we share the sculpting of the here and now, the liveness element. For me, the greatest joy is a successful collaboration.

MM. And how do you relate to the kind of collaboration you establish with the audience? How big is that space you facilitate for them to complete your work?

AH. Actually, I'm not sure if I would describe that as a collaboration. And I'm not sure if the space I give to the audience is that big. I kind of hope it isn't. I don't really trust the audience. I want them to trust me, but I don't want to trust them. Defining a really close and constrictive set of frames within which you are going to play or attempt something or think is more interesting to me. You need to set up a contract of goodwill with the audience. That is why I think the two-person format is great. Because you are going into it with someone else you usually trust anyway and agree together to take the leap and be in a place where neither of you knows what will happen next.

CUERPO Y LITERATURA. PRÁCTICAS ANACRÓNICAS EN «TIME HAS FALLEN ASLEEP IN THE AFTERNOON SUNSHINE» DE METTE EDVARDSEN

Victoria Pérez Royo

doi:10.30827/sobre.v7i0.21519

131

BODY AND LITERATURE. ANACHRONIC PRACTICES IN METTE EDVARDSEN'S «TIME HAS FALLEN ASLEEP IN THE AFTERNOON SUNSHINE»

ABSTRACT: This text proposes a series of reflections on the project «Time has fallen asleep in the afternoon sunshine» (developing since 2010) by the Norwegian performance artist Mette Edvardsen. This project is articulated around book memory learning, and over the years it has been deployed in a library of more than eighty *living books* in 12 languages, in a publishing house, in exhibitions and in various other formats. The analysis is organised around two main axes: on the one hand, on the ravages, transformations, and displacements that a work based on the body produces in the usual notions with which we conceive literature, as well as in the practices of archiving and preserving texts; on the other hand, in the recovery of practices that can be considered anachronistic (rote learning of a text, and literal rewriting, among others), which offer alternative values to originality, creativity and innovation, to the logics of profitability and efficiency and to contemporary temporal economies.

RESUMEN: En este texto se proponen una serie de reflexiones acerca del proyecto «Time has fallen asleep in the afternoon sunshine» (en desarrollo desde 2010) de la artista noruega de artes vivas Mette Edvardsen. El proyecto se articula en torno al aprendizaje de memoria de libros y, en estos años, se ha desplegado en una biblioteca de más de ochenta *libros vivos* en 12 lenguas, en una casa editorial, en exposición y en varios otros formatos. El análisis se organiza en torno a dos ejes principales: por un lado, en los estragos, transformaciones y desplazamientos que un trabajo basado en el cuerpo produce en las nociones habituales con las que concebimos la literatura, así como en las prácticas de archivo y conservación de textos; por otro lado, en la recuperación de prácticas que se pueden considerar anacrónicas (aprendizaje de memoria de un texto y reescritura literal, entre otras) y que ofrecen valores alternativos a la originalidad, la creatividad y la innovación, a las lógicas de rentabilidad y eficacia y a las economías temporales contemporáneas.





Figura: MIR festival en la National Library, Atenas, diciembre 2012. Fotografía de Mette Edvardsen

En 2010 un grupo reducido de seis personas se juntaron para cada una aprender de memoria un libro de su elección. En nuestra época impaciente, marcada por principios de rentabilidad, eficacia, velocidad y con la patología endémica de falta de tiempo, en una cultura del archivo material, que entiende la conservación fundamentalmente como una forma de sustraer los objetos al tiempo y mantenerlos en espera detrás de una vitrina, la tarea insólita de aprender libros de memoria es de una radicalidad que trastoca muchas de nuestras certezas. Desde entonces hasta ahora, durante estos once años, «Time has fallen asleep in the afternoon sunshine», el proyecto ideado por Mette Edvardsen, ha mantenido constante esta radicalidad, dando lugar a una literatura viva tan inaudita que a cuyo su lado parecería que palidecen hasta las ficciones borgesianas más extravagantes capturadas en papel. El proyecto es desmesurado para las lógicas contemporáneas en cada una de sus fases¹: cuando traslada la utopía literaria de aprender libros de memoria en *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury a una práctica real sostenida en el tiempo; cuando libros inertes en papel se cuelan en cuerpos mediante la memorización, convirtiéndose en *libros vivos*; cuando reinventa el acto de la lectura solitaria como un encuentro entre quien recita de memoria el texto y quien lo escucha; con lo que se llama *segunda generación*, una transmisión de los libros memorizados vía oral; cuando los libros aprendidos ya sólidamente instalados en los cuerpos encuentran una vía de salida en la reescritura sobre papel, lo que permite comprobar los estragos que la vida causa en el texto, rastreados en las sutiles alteraciones y variaciones que han surgido; cuando el proyecto parece replegarse en un solo libro en papel que lo documente y convertirse en una especie de archivo, pero que descubre en realidad como un universo complejo en devenir; cuando en tiempos de pandemia, la intimidad del encuentro entre libro vivo y lectora se traslada al formato de la carta postal. En cada una de sus fases, el proyecto se despliega en relación con unos valores y principios anacrónicos, extraños en nuestros tiempos: se dedica a propósitos irrealizables, a prácticas inimaginables, a relaciones insólitas entre esfuerzo y recompensa, a lógicas de tiempos trastocados, entre otras muchas, que en realidad solo parecen imposibles o impensables respecto a nuestras economías de tiempo, esfuerzo, a nuestras lógicas de rentabilidad, a las lógicas que se han naturalizado y establecido como únicos horizontes posibles, como realidades excesivamente pétreas y sólidas.

«Time has fallen asleep...», así, nació como un proyecto pequeño pero desmesurado para las lógicas y certezas que rigen la economía occidental del tiempo que dirige nuestras vidas. Desde este gesto simple de aprender libros de memoria, sostenido en el tiempo con coherencia y sin concesiones, ha surgido todo un universo complejo en el que interactúan libros en papel, libros vivos, libros olvidados, libros-sombra, libros reescritos desde la memoria, cuentos, relatos, anécdotas, personas, vidas, imaginaciones, fantasías, ficciones, recuerdos y olvidos, tiempos y espacios varios. «Time has fallen asleep...» es un proyecto que parte de un gesto modesto y simple, el de aprender un libro de memoria. Un gesto difícil de concebir desde los valores contemporáneos de creatividad, novedad, originalidad y expresión personal, y que se despliega de forma estricta en torno a las actividades modestas de leer, memorizar, reescribir y leer en voz alta tratando de mantener una fidelidad estricta respecto al libro en papel del que parte todo. «Time has fallen asleep...» parece un proyecto anacrónico, que pertenece a otros tiempos, pone en cuestión de forma silenciosa, a modo de gesto poético, muchas de las lógicas por las que se rigen nuestras sociedades.

Literatura desde el cuerpo

En el ámbito específico de la literatura, las actividades de «Time has fallen asleep...» aparentemente simples y banales, como leer, memorizar, contar o reescribir, poco interesantes para la economía de la creatividad contemporánea, aparece un universo rico y complejo que desplaza y trastoca lo que pensábamos que era la literatura y sus oportunidades, que exige un nuevo acercamiento y una exploración de nuestras certezas y concepciones heredadas acerca de la escritura, la autoría, la tradición y la fidelidad, entre otras muchas.

¹ El proyecto comenzó en 2010 con siete personas dedicadas, cada una, a la memorización de un libro. A lo largo de estos años el proyecto se ha convertido en una biblioteca con más de ochenta libros vivos en doce lenguas. Desde ese momento hasta ahora, el proyecto se ha desplegado en una biblioteca, una casa editorial, ha tomado el formato de exposición y ha acogido talleres, conferencias, charlas y encuentros diversos. Mette procede originalmente del ámbito de las artes vivas y con este trabajo que se sitúa de forma natural en contextos vinculados a la literatura, consigue desplazar las categorías habituales con los que solemos abordar las diversas prácticas literarias.



Figura: Sydney Biennale en la Newtown Library, Sydney, marzo 2016. Fotografía de Document Photography

Pero ¿cómo consigue un proyecto, en origen tan modesto, perturbar hasta tal punto la concepción y la práctica heredadas de la literatura? ¿Cómo cortocircuita los valores de eficacia, esfuerzo y rendimiento? Creo que la clave está en que estos gestos aparentemente simples de aprender de memoria una obra ya escrita, de recitarla en voz alta, de escribir lo que se recuerda, hay un elemento central que ha sido pasado por alto, o incluso desdeñado, en la literatura: el cuerpo. El cuerpo, como soporte vivo, a diferencia del papel inerte, ha sido a menudo silenciado y olvidado en los procesos de escribir y leer, no solo en el ámbito de la literatura, sino de forma más amplia en la cultura occidental. El cuerpo, que es la base de las artes vivas, opera como un revulsivo cuando se introduce en el ámbito de la literatura, pensada habitualmente como un terreno estable, perdurable, duradero.

El hecho de que «Time has fallen asleep...» esté situado entre estos dos terrenos, cuerpo y papel, artes vivas y literatura, siendo fiel a su naturaleza no inventiva ni creativa, le permite tomar una posición frágil y ambigua que parece capaz de sacudir los fundamentos de conceptos tan sólidamente instalados como *tradición*, *preservación* de la herencia, *fidelidad* y *autoría*, entre otros, así como de prácticas más íntimas, como la lectura y la escritura. Al introducir el cuerpo en la literatura, «Time has fallen asleep...» se sitúa en el corazón de toda una serie de paradojas y contradicciones: hay conservación, pero también transformación; hay fidelidad, pero también aventura; hay descubrimiento, pero no innovación; hay modificación, pero no creación; hay singularidades, pero no autoridades ni autorías en un sentido fuerte; hay copia y, justamente gracias a ella, también novedad. «Time has fallen asleep...» se sitúa en un equilibrio precario muy interesante, en un espacio inestable e indefinido que no se sitúa en ninguno de esos extremos, sino que instala el cuerpo y, con ello, el tiempo y la vida en el medio del territorio hasta ahora estable de la literatura.

Con el propósito de reflexionar en este texto sobre los desplazamientos y alteraciones que «Time has fallen asleep...» introduce en la literatura y en nuestras nociones más básicas relativas a ella, recorro a casos dispares de diferentes ámbitos, ficcionales y reales, a situaciones y acciones sucedidas realmente, y a otras solo imaginadas. Esto parece particularmente útil para acercarse a un proyecto que se basa en actividades, en principio, simples, como memorizar, leer, recitar o reescribir, pero que se alimenta también de ficciones, fábulas, historias, rumores y fantasías literarias, lo que provoca, por un lado, la debilitación de la excesiva solidez de lo que llamamos *realidad* y, por otro lado, presta materia y cuerpo a ficciones y utopías, en principio, con menos peso ontológico. Estas ficciones, fábulas y casos reales insólitos servirán en este texto para situar las prácticas anacrónicas de «Time has fallen asleep...».



Figura: Bonds of Culture Festival & Kana Teatr en Szczecin Public Library, Szczecin, julio 2014. Fotografía de Piotr Nykowski

Memorias. El libro a la deriva

Propongo poner en relación dos figuras, una real y otra imaginada: el hafiz y Nierenstein Souza. Por un lado, *hafiz* o *hafiza* es el nombre que se le da a la persona que ha aprendido el Corán de memoria, todos sus 114 *surahs* y sus más de 6000 versos. La traducción literal al castellano de *hafiz* es «guardián». Esto indica que esta persona no solo tiene que haber aprendido de memoria el texto sagrado, sino también asegurarse de no olvidarlo, de modo que se dedica a lo largo de su vida a una práctica constante de memorización y repetición para permanecer fiel a la forma precisa del texto. Su papel es el de guardián del texto, pero inevitablemente el cuerpo interfiere en ese proceso de vigilancia. En la continua repetición de la literalidad del texto, la respiración marcando las pausas del recitado y una memoria estimulada por situaciones de recitado cada vez distintas, el hilo de las palabras se resiste a ser actualizado cada vez de manera idéntica, por lo que ha sido inevitable la aparición de diversas escuelas de recitación.

Las personas que participan en «Time has fallen asleep...», dedicadas al aprendizaje de memoria de un libro de su elección, son una especie de hafices, en su entrega a la literalidad y la repetición del texto cada una de las veces que lo recitan. Pero este, que va poco a poco encontrando su lugar dentro del cuerpo, se ve transformado de forma sutil pero constante. Estos cambios se pueden rastrear en los libros reescritos, devueltos al papel: los poemas de Hans Faverey han perdido sus signos de puntuación para adaptarse al aliento y respiración de Bruno de Wachter (De Wachter, 2016); los agujeros quirúrgicamente operados sobre *Monsieur Songe*, que fabrican el nuevo libro *Mon Songe*, se revelan como tics y lapsus, válvulas de escape por las que se cuele toda la sintomatología de una relación psicoanalítica conflictiva de Vicent Dunoyer respecto a Robert Pinget, autor del texto original y figurado como padre (Dunoyer, 2016).

El personaje de ficción Nierenstein Souza, por su lado, uno de los autores de los proyectos literarios imposibles que aparecen en *Crónicas de Bustos Domecq*, de Jorge Luis Borges y Bioy Casares (1967/1998), podría ser una perfecta contrafigura del hafiz. Inspirado por el Libro de Mallarmé, que no encontró nunca su camino hacia la estabilidad del papel, decide limitar su actividad literaria a contar, y no a escribir, historias. No importaba si las historias eran buenas o malas, ya que las sucesivas narraciones y el tiempo se encargaría de seleccionarlas, de mejorarlas y de llevar al papel aquellas que merecieran la pena. Este es un caso drástico de deriva, que descubre el tiempo, la vida de las personas que las cuentan

como los lugares de la verdadera autoría del texto, y que permite verlo radicalmente entregado a la transformación y el devenir.

Estas dos figuras remiten a dos posibles actitudes extremas respecto a la conservación. En el caso del hafiz, el texto está dado de una vez por todas y la tarea consiste en protegerlo del tiempo y sus estragos. El cuerpo se somete a una disciplina férrea para aprenderlo y para que el texto no difiera respecto a sí mismo. En el caso de Souza, el texto es su propio devenir, y la tarea entonces consiste en mantenerlo vivo a través del tiempo y los cambios que operan sobre él, dejando que el texto llegue a desplegar todas sus potencias sin encontrar estabilidad en el proceso ni excluir posibles despliegues. En un caso, *conservar* se entiende como una forma de preservar fuera del tiempo y de los estragos que pueda causar. En el otro, *conservar* significa abrir las puertas al tiempo y que sople y remueva las historias y las letras. Entre estas dos figuras se sitúa «Time has fallen asleep...», y entre ellas es posible comprender la práctica y la idea de la conservación de una manera más compleja que la heredada en la cultura occidental. El proyecto se sitúa entre ambas, entre el rigor escrupuloso de aprender el texto letra por letra y palabra por palabra, tal y como fue escrito en papel, y la flexibilidad de reconocer (no promover de manera creativa) la vida de los textos que existen en el cuerpo que los memoriza, permitiendo atender a los cambios que inevitablemente ocurren en un texto vivo. El proyecto recupera así el origen etimológico del término *tradición*, del latín *tradere*, *trans-dare*, esto es, lo que se «da a través», lo que pasa de mano en mano a través del tiempo y a través de las memorias imperfectas, pero vivas, de los cuerpos.

«Time has fallen asleep...» recupera también la facultad de la memoria, tan desacreditada y marginalizada en cada esfera de nuestras sociedades, ya sea en educación, investigación, trabajo, o política, que ha sido extraída de los cuerpos y se ha confiado a aparatos externos y hasta el punto de llegar a la irrelevancia social. La comprensión actual de la memoria ha sido reducida en nuestras sociedades a mera información abstraída de los cuerpos, una memoria que puede ser digitalizada, archivada, descargada e instalada a placer. Pero la memoria humana no es equivalente a la digital, los datos no son equivalentes a los recuerdos. Por un lado, el documento, la imagen, solo tiene valor cuando se vincula a una sensación, un relato, una historia, cuando se le otorga un sentido. Por otro lado, un mecanismo fundamental de la memoria humana es el olvido, puesto que facilita un proceso de selección, organización y reconfiguración del pasado de modo que pueda actualizarse para ser útil para el presente. Desacreditar la memoria humana en favor de una externalizada capaz de preservar intacto cada elemento implica condenar el pasado a la ininteligibilidad. La creciente disociación de cuerpo y memoria es, por lo tanto, amenazadora. Frente a ello, el cultivo de la facultad de la memoria en «Time has fallen asleep...» puede ser insignificante en escala en relación a la tendencia predominante actual de desacreditar la memoria humana, pero es esencial como una de las pocas voces y prácticas que diseñan alternativas para proteger y apreciar otros valores diferentes a los hegemónicos. El modo de recuperación de la práctica de memorizar en «Time has fallen asleep...» es singular: favorece que la imaginación siga viva. Esta capacidad posibilita proyectar y crear alternativas al presente hegemónico, es una herramienta esencial para la disidencia social y política, para sostener realidades precarias frente a la amnesia general.

Fidelidades infieles

De nuevo, parto de dos prácticas entre las que situar «Time has fallen asleep...»: la crítica textual y un método muy heterodoxo de creación literaria, la traducción de Leopoldo María Panero. Cada una de estas dos actividades señala diferentes quimeras, que propongo interpretar como motivos contradictorios capaces de alimentar las paradojas de «Time has fallen asleep...».

La crítica textual es una práctica filológica dedicada a la identificación de variantes textuales y cuya finalidad consiste en reconstruir el texto original a partir del rastreo de los cambios que este haya sufrido a lo largo de la historia. Su objetivo es acercarse a ese origen de la forma más fiel posible, para lo cual necesita establecer su autoría, la fecha y el lugar de su redacción, su genealogía y sus relaciones con la historia de la literatura. El método científico de la crítica textual apunta a una fantasía, al concepto de arquetipo; está basado en la idea de que se puede retroceder desde las variantes existentes de un texto hacia un presunto original fundacional del que nace toda la tradición que ha sobrevivido hasta el momento. En el mejor de los casos, este sería un texto escrito por el autor mismo o la copia más antigua que haya sobrevivido; en todos los otros, el arquetipo se reconstruye (más bien se

construye) a partir de la comparación de los textos disponibles, de las copias imperfectas que la tradición ha legado, de fragmentos de citas en otros textos, de relatos sobre ellos en lo que se llaman *libros-cuenca*, en los compendios (una especie de libros-biblioteca) como los de Focio, Diodoro Sículo o Isidoro de Sevilla, que recogen, resumen y compendian tantos otros previos. Estos restos y rastros permitirían trazar genealogías y familias textuales a partir de las cuales se podría reconstruir la historia del libro. La ciencia de la crítica textual se basa, así, en un principio de fidelidad que, paradójicamente, a menudo se mide respecto a un comienzo originario, a un texto original cuya existencia se presupone, algo que es ciertamente problemático cuando los autores clásicos, de hecho (Canfora, 2012, pp. 12-15), no acostumbraban a escribir un texto único y final, sino que más bien decidían compartir sus ideas con sus amigos encargando para ello cuatro o cinco copias del borrador que iban trabajando, transformando, reescribiendo y volviendo a compartir hasta que abandonaban el tema, no porque su expresión hubiera llegado a la perfección y el texto fuera el final, sino porque perdían interés en el tema².

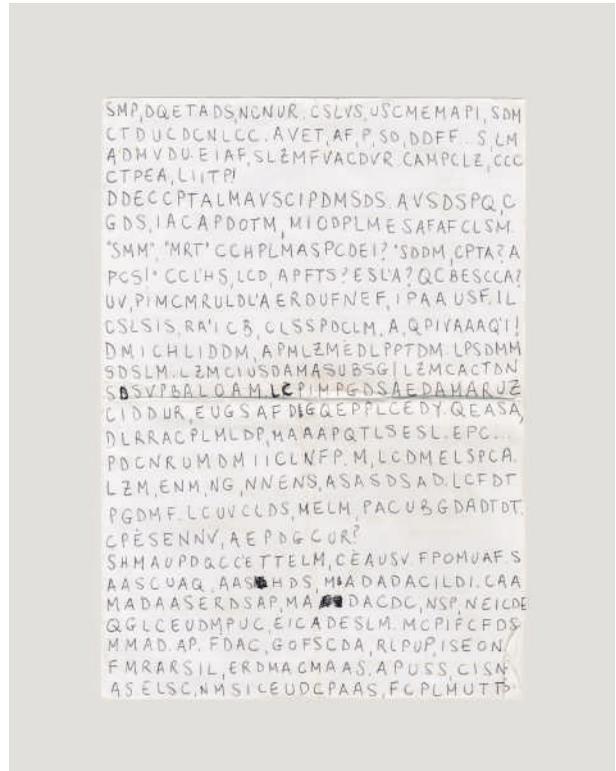
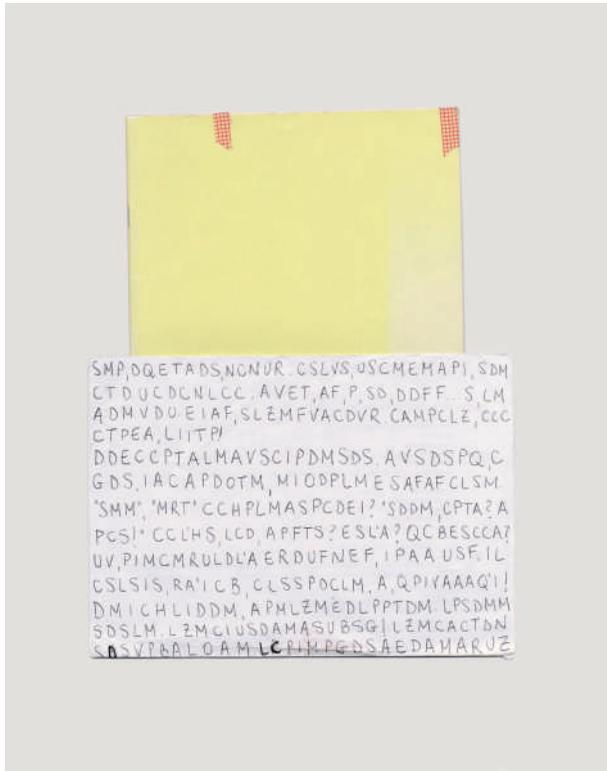
Una posible contrafigura de la crítica textual podría ser la concepción y la práctica de la traducción tal y como la planteó Leopoldo María Panero. Aparte de su producción literaria, el poeta también trabajó en el campo de la traducción, pero entendida de una manera muy peculiar: en un primer momento la planteaba como una extensión del texto que llamamos original: Panero, en la primera sección del prólogo a *El ómnibus, sin sentido*, titulada «Lo que por fin dijo Benjamin», afirma: «Que a la traducción cumple desarrollar —o superar— el original, y no “trasladarlo”, como otro mueble cualquiera, de esta habitación a otra» (Lear, 1972, traducción y prólogo de Panero, p. 7). Sus traducciones eran a menudo varias líneas o versos más largas que el original, a veces llegando a ampliar un poema en dos o tres estrofas, con la intención de sacar a la luz sentidos latentes en el primer texto, revelados por fin en el segundo. En un periodo más avanzado de su trabajo, Panero reafirma y radicaliza su idea de la traducción yendo más allá de la extensión para llegar a lo que llama *perversión*, un juego de palabras que apunta a la fabricación de una particular versión del texto: «La traducción alquímica será más bien que una versión, una per-versión» (Panero en Blesa, 2011, p. 16). La fidelidad al texto no se consigue, así, por medio de una tarea servil, sino gracias a una operación creativa verdaderamente literaria que aspira a desarrollar el texto en toda su potencia, gracias a la diferencia que cada traductora introduce. Rompe así con el principio de identidad y se orienta hacia un horizonte procesual de lo inacabado e inalcanzable. «Toda obra, si es realmente compleja, es susceptible de infinitos desarrollos, y puede, y debe, por consiguiente, ser traducida» (Panero en Blesa, 2011, p. 24). Esta traducción tiende así hacia otro infinito, hacia otro horizonte ya no irrecuperable, como sucede en la crítica textual, sino inalcanzable. Túa Blesa recupera a Blanchot y a su concepto de grieta para describir ese infinito:

[la traducción de Panero se situaría así en] la Grieta del texto; pero no para agrietarlo, sino precisamente para rellenarlo, perfeccionar, terminar el texto original (una vez más, no para siempre, ya que una nueva traducción, o una simple lectura, encontrará otras Grietas, que llenarán a su vez nuevas palabras, nuevos sentidos, viejos por cuanto nacidos —a veces abortados— en el texto original): y así hasta el infinito —el infinito que es el texto— porque el texto no será nunca el Texto, será siempre su ausencia. (Blanchot en Blesa, 2022, p. 31)

De este modo se ve que Panero, al igual que la práctica filológica de la crítica textual, también trabaja con un objetivo imaginario. Ambos comparten un horizonte inalcanzable que es el infinito contenido en cada texto. Pero mientras que la quimera de la crítica textual se vislumbra mirando hacia atrás, hacia un original, en la traducción de Panero la quimera se orienta más bien hacia delante, hacia un texto virtual todavía no escrito, imaginado, como un texto que —tarea imposible— cumpliría todas sus potencialidades.

«Time has fallen asleep...», en su movimiento desde un texto en papel hacia un cuerpo y en sucesivas fases de vuelta del cuerpo al papel (los libros reescritos, las cartas), despliega con sus prácticas ambas comprensiones radicales de la fidelidad: una exacta, precisa y rigurosa en el proceso de memorización, cuando la persona se detiene a hallar una razón, en preservar giros, expresiones y formas probablemente azarosas o surgidas de hábitos lingüísticos en los que, quizá, ni siquiera el propio autor reparó; y otra que abraza el devenir, cuando los libros memorizados se devuelven al papel y se hacen patentes las pequeñas pero decisivas

² Es más, no hace falta remontarse a la Antigüedad. El propio proyecto «Time has fallen asleep...» le permitió a Johan Sonnenschein descubrir, al menos, dos versiones originales del texto que había aprendido de memoria, *Een dag in 't jaar* de Herman Gorter (Sonnenschein, 2015).



Figuras: Huellas del proceso de aprendizaje memorístico de *Il fucile da caccia* por Inoue Yasushi (Irena Radmanovic), 2017

transformaciones que la memoria, el cuerpo y los sucesivos recitados han operado sobre los textos. Son dos tipos de fidelidad contradictorios: uno orientado a la identidad, a la forma concebida como límite, y otro orientado al cambio (incluso el más sutil), al movimiento y el devenir. Sin embargo, cada uno, a su manera, encuentra su lugar en el proyecto.

Entre esas dos fidelidades hay un espacio para el despliegue de varias formas de autoría subterránea que crece entre esas dos formas extremas de fidelidad. Un caso curioso es la reescritura de *Monsieur Songe* de Robert Pinget, llevada a cabo por el libro vivo Vincent Dunoyer. A diferencia de otras reescrituras del proyecto, en las que se optó por una devolución íntegra del texto aprendido por medio de la fabricación de un nuevo libro, Dunoyer decidió intervenir la materia de un ejemplar del original retirando los fragmentos mínimos caídos en el olvido e insertando cada palabra que su memoria introdujo en el texto recordado. En el título ya se percibe esta apropiación sibilina del texto, que deja de ser *Monsieur Songe* para convertirse en *Mon Songe*, «mi Songe», «mi sueño», y también, jugando con la fonética, «mi mentira» (*mensonge*). Dunoyer se cuela como un autor subterráneo del texto devuelto al papel por medio de una operación, en principio, servil, de aprendizaje de memoria, pero que presta atención a la autoría involuntaria que se infiltra con el tiempo, con los recitados, con los azares de una memoria necesariamente anclada en el cuerpo.

La creatividad y sus placeres

Me desplazo ahora al ámbito de la imagen para buscar dos figuras que permitan acercarse a la renuncia anacrónica, en «Time has fallen asleep...», de los placeres contemporáneos de la innovación y la creatividad: el iluminador y la triste historia del pintor Han van Meegeren.

En la tradición de la miniatura persa y otomana de los siglos XIII al XVI, la mejor tarea a la que se podían dedicar los iluminadores era a la imitación de los maestros. Que el estilo o la expresión personal se percibieran en la imagen era una de las peores lacras que acechaban a un ilustrador. Este debía encontrar su lugar dentro de unos límites muy estrechos de dibujo, trazo y color fijados por los grandes maestros. Lo que dibujaban los iluminadores nunca era una copia de la realidad, ni mucho menos su interpretación de ella, sino una imagen ya existente y que se reproduce con extrema fidelidad formal, tan radical que llega hasta el punto de una apropiación física, en la que la mano por fin sabe dibujar sin que los ojos miren. Esta es, al menos, la descripción que Orhan Pamuk ofrece en *Me llamo rojo* (1998/2003), una novela en la que un iluminador era reconocido como maestro solo tras haber perdido la vista, cuando la fabricación de imágenes ya no dependía de sus sentidos, sino de la memoria, cuando las imágenes habían sido completamente apropiadas por sus manos:

Los antiguos maestros de Shiraz y Herat [...] defendían que un miniaturista tendría que dibujar caballos de forma incesante durante cincuenta años hasta ser capaz de pintar el caballo que Alá imaginaba y deseaba. Defendían que la mejor imagen de un caballo se debería dibujar en la oscuridad, puesto que un miniaturista se quedaría ciego trabajando esos cincuenta años, pero en el proceso, su mano memorizaría el caballo. (Pamuk, 2003, p. 24)

Han van Meegeren, por su parte, era un pintor neerlandés de la primera mitad del siglo XX que pasó a la historia no por sus grandes dotes artísticas, sino por sus falsificaciones. Entusiasta admirador de las pinturas del siglo de oro neerlandés, sus propias pinturas eran despreciadas por la crítica de su tiempo, consideradas como buenas en lo referido a la técnica, pero carentes de originalidad. De acuerdo con varios relatos, para probar su talento falsificó algunos cuadros que supuestamente habrían sido pintados por autores como Frans Hals, Johannes Vermeer y otros grandes artistas. La crítica y las personas expertas del gremio los consideraron originales o incluso, yendo más allá, algunas de las mejores pinturas de estos maestros. Pero, durante la Segunda Guerra Mundial, Meegeren vendió una falsificación de Vermeer, *Cristo con la adúltera*, al segundo hombre más poderoso del Tercer Reich, Hermann Göring, lo que llevó a arrestar al pintor por saqueo de la propiedad cultural neerlandesa e incluso por presunto colaboracionismo, al vender el patrimonio cultural del país al Gobierno nazi. Para evitar la condena que le esperaba, confesó que era un falsificador, y para demostrarlo se vio obligado a pintar delante de testigos una nueva falsificación, *Jesús entre los doctores*. Tras el juicio declaró: «Mi triunfo como falsificador fue mi derrota como artista creativo» (Doudart de la Grée, 1968, p. 224).

«Time has fallen asleep...» comparte, con las figuras del iluminador y van Meegeren, la puesta en suspenso de los placeres de la creatividad y la originalidad, recuperando una prác-

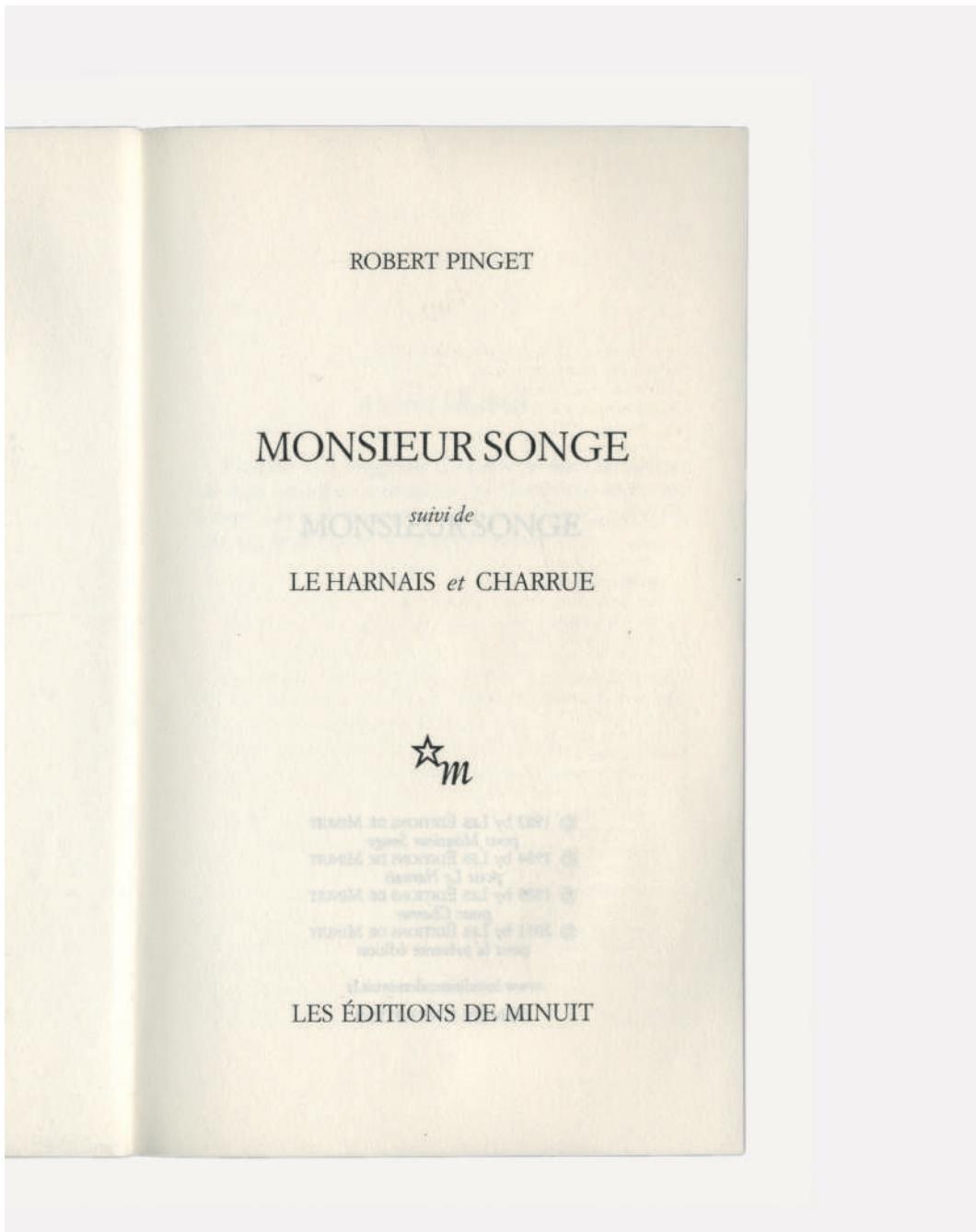


Figura: Portada de la edición original de *Monsieur Songe* by Robert Pinget, publicada por Les Editions de Minuit en 1982

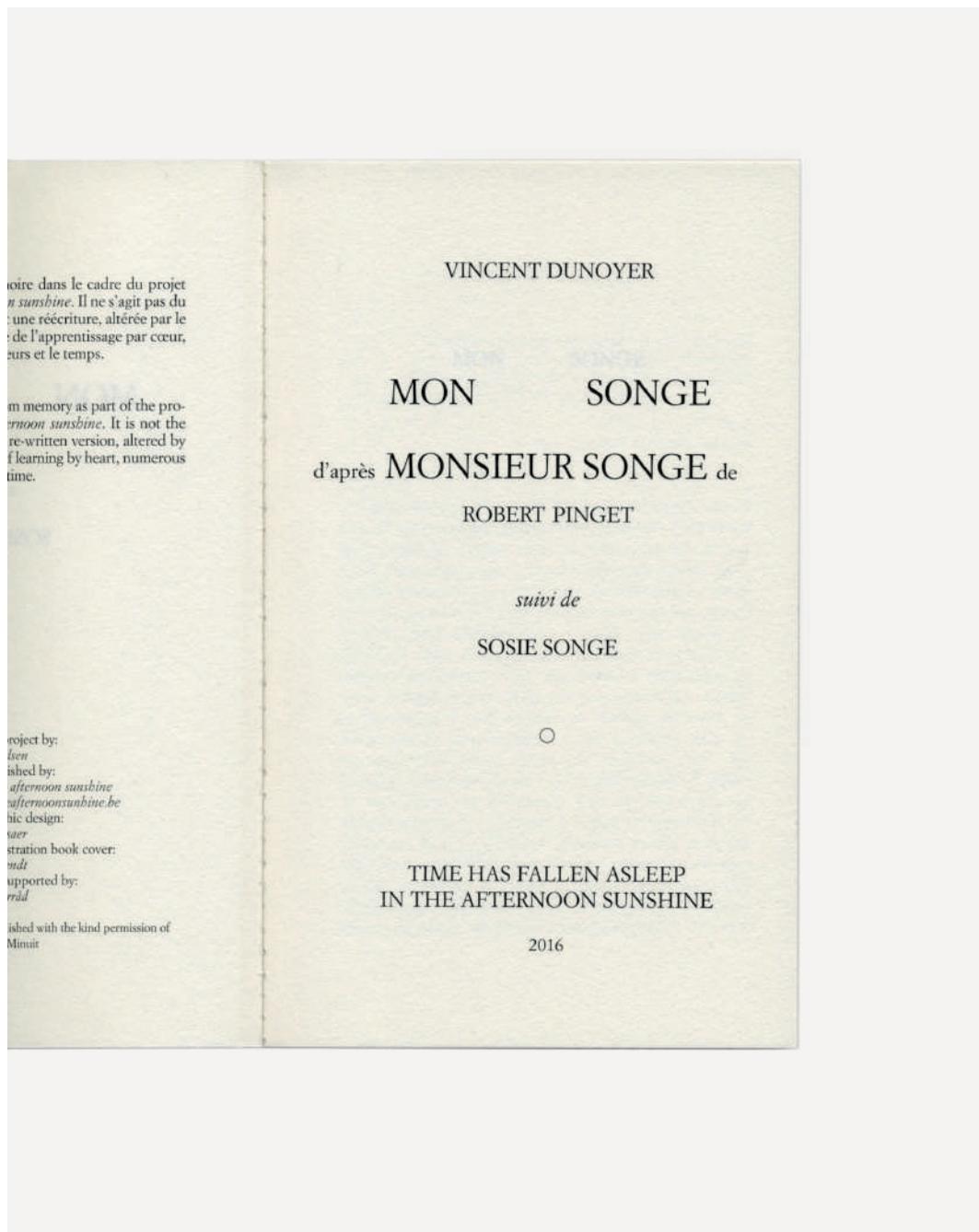


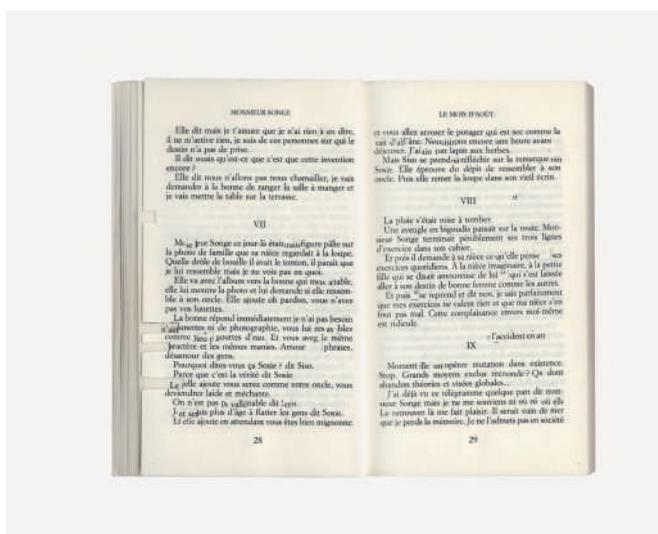
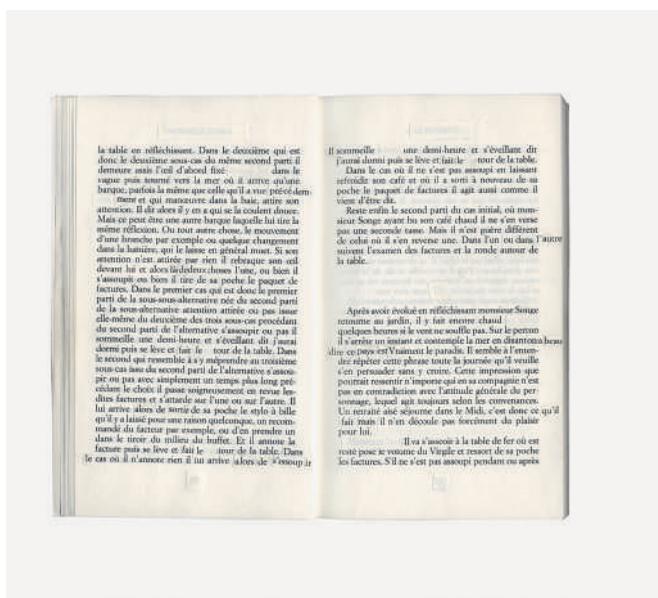
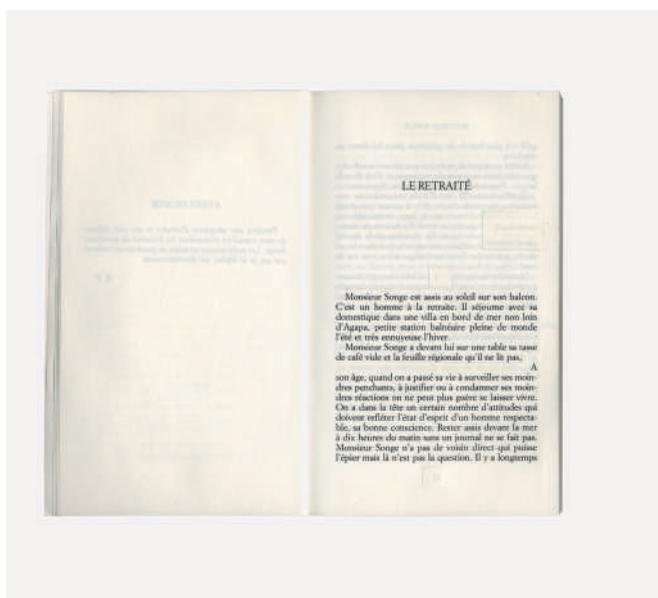
Figura: Portada de *Mon Songe suivi de Sosie Songe*, edición reescrita por Vincent Dunoyer de *Monsieur Songe* por Robert Pinget. Publicada en 2016 por Time Has Fallen Asleep in the Afternoon Sunshine

tica anacrónica que subvierte las formas actuales de pensar la práctica artística. El proyecto sigue un régimen riguroso de respeto al texto original, evitando la inventiva y la expresión personal, tratando de permanecer fiel a él palabra por palabra. Es un proyecto raro, singular, que no parece pertenecer del todo a nuestros tiempos en su respeto por la literalidad de los libros memorizados, en su rechazo de la originalidad y la novedad. No obstante, tampoco se puede subsumir todo el proyecto bajo los principios de mera repetición o copia servil, de la memorización y la reescritura sumisa de un texto: en el gesto aparentemente simple de aprender de memoria un libro y de llevarlo de nuevo al papel se cuele, como he descrito a lo largo de estas páginas, algo inquietante para la literatura: el cuerpo, al que «Time has fallen asleep...» respeta y cuya naturaleza reconoce tanto como la del libro. De esta forma, hace patente que es el cuerpo el verdadero fondo, el sustrato que da intensidad y sentido a la forma del texto. La operación de «Time has fallen asleep...» no es solo la de la copia servil, no es solo mera reproducción o imitación de la forma, *mimesis* sin *méthexis*. Tal y como explica Jean-Luc Nancy (2006), la emoción que produce una pintura no procede de la fidelidad y el parecido con el rostro retratado, de la imitación correcta de sus rasgos. Para que haya *mimesis* debe haber también *méthexis*, para que la forma despliegue su poder y atraiga, debe estar complementada de un fondo más oscuro y oculto, un deseo del que participar. Es justamente ese deseo el que permite que la forma emerja y que resuene en los cuerpos de quienes la miran, que se vean conmovidos por ella. La forma distinta y clara solo es eficaz cuando está acompañada de una fuerza, un deseo caótico informe siempre en proceso de devenir. En «Time has fallen asleep...», dentro de una actividad de copista que podría entenderse como respeto a la forma final del texto, clara, certera, inscrita en negro sobre blanco sobre el papel, más inmóvil y estable que el cuerpo, se abre un espacio para esa otra naturaleza, ese fondo oscuro, indeterminado e inaprehensible que tendemos a ignorar en los análisis literarios. Y con ello se llega a una literatura viva que no se limita a transitar mansamente de página en página, sino que se desliza entre los cuerpos y la intensidad de sus deseos.

Seguir leyendo después de la última página

142 «Time has fallen asleep...», con su énfasis en unas prácticas de lectura, memorización y escritura que encuentran su lugar no solo sobre el papel, sino sobre todo en cuerpos vivos, hace más tangibles ciertas dimensiones de la literatura que han sido, por lo general, obviadas en los estudios filológicos. El proyecto parte del texto en primer lugar, pero en torno a él se organizan formatos orales y relacionales que inciden de forma explícita sobre los procesos que van mucho más allá de una comprensión meramente cognitiva y se expanden a los cuerpos en los que los textos siguen viviendo más allá de las letras escritas, en la escucha del texto recitado y las maneras en las que afecta. Si recurrimos a textos filológicos, fue la *rara avis* de Roland Barthes quien quizá nombró esto de forma más certera con su expresión «lectura viva» (2002/2014, p. 84), expresión muy cercana a los libros vivos de «Time has fallen asleep...». Con ella refiere a una forma de lectura productiva, al hecho de que la acción de leer siempre implica el acto correlativo de escribir, virtualmente a partir de ella, otro texto. Cada vez que se posa la mirada sobre las letras, a la par se crea un segundo texto a partir de él, uno que solo en contadas ocasiones encuentra su camino hacia la página y que suele vivir su vida silenciosa en los cuerpos, propagándose y circulando, ya desvinculado de la materia inerte que lo acogía, en un proceso de generatividad y producción continuas. De este modo, Barthes, lejos de ofrecer una imagen fija y estática tanto del cuerpo como del texto, reúne ambos extremos, desvelando las palabras y quien las lee como expuestas a un devenir conjunto. Aquí se hacen patentes las transformaciones que operan subrepticamente en el cuerpo y a las que rara vez se les presta atención en la teoría literaria. Se trata de «ese trabajo radical mediante el que el sujeto explora cómo la lengua lo trabaja y deshace en cuanto entra en contacto con ella» (Barthes, 2002, p. 144).

En el campo de la literatura, quizá sea Italo Calvino quien más atención le haya prestado a esto que llamo «lectura después de la última página», esas regiones de la literatura oscuras y escurridizas que son las que le dan en gran medida el pulso a «Time has fallen asleep...». Este proyecto podría ser la forma de impulsarlas hacia una ficción, la literatura cimeria que Calvino se inventa en *Si una noche de invierno un viajero*: «Los libros cimerios están todos inacabados [...] porque es más allá donde continúan... en la otra lengua, en la lengua silenciosa a la cual remiten todas las palabras de los libros que creemos leer» (1979/1980, p. 34). Sería la literatura viva, «una lengua sin palabras, con la que no se pueden escribir libros, pero que se puede solo vivir, segundo a segundo, no registrar ni recordar» (Calvino, 1979/1980, p. 34).



Figuras: Edición reescrita por Vincent Dunoyer de Mon-sieur Songe por Robert Pinget, publicada en 2016 por Time Has Fallen Asleep in the Afternoon Sunshine

Esta literatura cimeria de ficción podría ser la literatura que plantea «Time has fallen asleep...» y en torno a la cual se articula todo el proyecto, en un intento desmesurado y paradójico de capturar la vida de las letras, en todos los procesos cerca, alrededor, en torno a la página, pero que suceden en cuerpos vivos, en libros vivos. Este proyecto funciona como el perfecto antídoto de una literatura que olvida los cuerpos: frente a la afirmación de Borges «La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma» (1941/2011, p. 144), la literatura cimeria de Calvino nos ofrece otras certezas, vinculadas no al papel, sino a la vida: «La única verdad que puedo escribir es la del instante que vivo» (Calvino, 1979/1980, p. 83).

Prácticas anacrónicas

«Time has fallen asleep...», con la actividad de dedicar horas incontables a aprender libros de memoria, parece contradecir todos los principios que gobiernan la labor humana desde la modernidad. Como práctica artística y como tarea vital, parecería una pérdida de tiempo obvia e inexcusable: no se trae nada nuevo al mundo, no se proponen nuevas ideas para cambiar o mejorar el estado de cosas, no se ofrecen nuevas imágenes para comprender mejor nuestro mundo, ni se fabrica ningún producto cultural nuevo que ayudara a expandir y ampliar nuestra percepción y sensibilidad. Aprender un libro de memoria no necesita los valores más apreciados en nuestra sociedad actual: originalidad, creatividad, innovación. Es más, aprender un libro de memoria es una práctica en principio solitaria. No ayuda a alcanzar una mejora de las capacidades fundamentales en tiempos del capitalismo cognitivo, como la relacionalidad, la comunicación, la movilidad o la flexibilidad. ¿Qué ofrece entonces «Time has fallen asleep...»? Precisamente el rechazo de una obediencia sumisa a esos valores y principios instalados sólidamente en el perfil de nuestros horizontes. Es un proyecto que interrumpe el imperativo de lo nuevo, la economía de la eficiencia, las ansias de novedad, la subordinación y la instrumentalización del presente en aras del futuro, un proyecto que se demora, se toma su tiempo y que se plantea como tarea vital y de larga duración (por ahora lleva doce años de vida), no reducida al marco estrecho de los meses que se suelen invertir en una producción artística. Su propuesta no es de oposición, no consiste en un gesto negativo de acusación, sino que es un proyecto que, en cambio, promueve y favorece toda una serie de valores y principios alternativos que nuestra sociedad parece decidida a ignorar, tales como sostenibilidad, continuidad, cuidado o tiempo. Se dedica a la generación de un entorno en el que rigen otras lógicas, economías y principios alternativos, como un espacio-tiempo para que los libros vivos y quienes los leemos se impliquen en una práctica vital que configura, de acuerdo a otros principios, nuestras subjetividades y comunidades.

144

Referencias

- Barthes, R. (2002). *Variaciones sobre la escritura* (E. Folch González, Trad.). Paidós.
- Blesa, T. (Ed.). (2011). *Leopoldo María Panero: Traducciones / Perversiones*. Visor.
- Borges, J. L. (2011). *Cuentos completos*. Lumen. (Obra original publicada en 1941)
- Borges, J. L. y Bioy Casares, A. (1998). *Crónicas de Bustos Domecq*. Losada. (Obra original publicada en 1967)
- Calvino, I. (1980). *Si una noche de invierno un viajero* (E. Benítez, Trad.). Bruguera. (Obra original publicada en 1979)
- Canfora, L. (2014). *El copista como autor* (R. Bonilla Cerezo, Trad.). Delirio. (Obra original publicada en 2002)
- De Wachter, B. (2016). *Verzamelde gedichten. Against the forgetting. Selected poems by Hans Faverey*. Time Has Fallen Asleep in the Afternoon Sunshine.
- Doudart de la Grée, M. L. (1968). *Ich war Vermeer; die Fälschungen des Han van Meegeren*. Gütersloh.
- Dunoyer, V. (2016). *Mon Songe suivi de Sosie Songe*. Time Has Fallen Asleep in the Afternoon Sunshine.
- Lear, E. (con Panero, L. M.). (1972). *El ómnibus, sin sentido* (L. M. Panero, Trad.). Visor. (Obra original publicada en 1943)
- Nancy, J. L. (2006). La imagen: *Mimesis & Méthexis. Escritura e Imagen*, 2, 7-17.
- Pamuk, O. (2003). *Me llamo rojo* (R. Carpintero, Trad.). Alfaguara. (Obra original publicada en 1998).
- Sonnenschein, Johan (2015) *Een dag in t' jaar door Herman Gorter door Johan Sonnenschein*, Bruselas: Time Has Fallen Asleep in the Afternoon Sunshine.

BARTLEBY
THE SCRIVENER
 by Herman Melville

Bartleby the scrivener
 A story of Wall Street

I am a rather elderly man. The nature of my avocations, for the last thirty years, has brought me into more than ordinary contact, with what would be a most interesting and somewhat singular set of men, of whom, as yet, nothing that I know of has ever been written - I mean the law-copyists or scribes. I have known very many of them, professionally and privately, and if I pleased, could relate diverse histories, at which good-natured gentlemen might smile, and sentimental souls might weep. But I waive the biographies of all others for a few passages in the life of Bartleby, who was a scrivener, the strangest I ever saw or heard of. While of other law-copyists I might write the complete life, of Bartleby nothing of that sort can be done. I believe that no materials exist for a full and satisfactory biography of this man. It is an irreparable loss to literature. Bartleby was one of those beings of whom nothing is ascertainable, except from the original sources, and, in his case, those are very small. What my own astonished eyes saw of Bartleby, that is all I know of him, except indeed, one vague report, which will appear in the sequel.

Ere introducing the scrivener, as he first appeared to me, it is fit I make some mention of myself, my employées, my business, my chambers, and general surroundings; because some such description is indispensable to a adequate understanding of the chief character about to be presented.

Imprimis: I am a man who, from his youth upwards, has been filled with a profound conviction that the easiest way of life is the best. Hence, though I belong to a profession proverbially energetic and nervous, even to turbulence, at times, yet nothing of that sort have I ever suffered to invade my peace. I am one of those unambitious lawyers who never addresses a jury, or in any way draws down public applause; but in the cool tranquillity of a snug retreat, do a snug business among rich men's bonds and mortgages and title deeds. All who know me consider me as a man of a safe and steady hand. I have the habit, of a person, aged in the quiet of a life, and I have no hesitation in saying, my firm grasp and point of the pen, are my only method of doing my work.

Figura: Manuscrito the proceso de reescritura realizado por Kristien Van den Brande de *Bartleby, the Scrivener* de Herman Melville. 2014, publicado en 2017

BASTARDSCENE.
SEMINARIO
PERMANENTE SOBRE
PERFORMANCE
EXPANDIDO, EDICIÓN
Y LENGUAJE

En un contexto internacional de efervescencia en las artes vivas, en el año 2015 iniciamos BastardScene, un Seminario Permanente sobre Performance Expandido, Edición y Lenguaje. Generado desde el grupo de investigación interuniversitario SOBRE_Lab en colaboración con el Centro José Guerrero¹, se estableció un observatorio cultural en la ciudad de Granada desde donde poder analizar diferentes modelos de producción cultural que se desarrollan en el performance contemporáneo: una compleja diversidad de prácticas artísticas en vivo, articuladas como puentes que conectan, contaminan y llegan a disolver las fronteras disciplinarias entre los campos de las artes escénicas y las artes visuales. En este marco se desarrolló una serie de experiencias, talleres y laboratorios creativos con estudiantes universitarios, egresados y artistas de la ciudad con los que explorar el difuso territorio del performance, otorgando una especial atención al estudio de artistas y proyectos cuya práctica estuviera estrechamente relacionada con la investigación editorial. Con el objetivo de dar una continuidad temporal al seminario, se decidió estructurar los encuentros, talleres, conferencias o presentaciones públicas en formato acto, generando una narrativa transversal de contenidos en la suma de los actos. Tras seis ediciones entre 2015 y 2019, las experiencias y resultados del seminario han sido recopiladas en la publicación *Performance. Actuación extraña en la que aplaudes sin entender*. Los textos que se reúnen en este estudio son extractos de dicha publicación.

—

¹ Con el apoyo de la comisión interdepartamental de la Facultad de Bellas Artes de Granada, del Master ARTEPI de Producción e Investigación en Arte, del Centro Federico García Lorca y del Centro de Cultura Contemporánea de La Madraza.



BS_ACTO I_ MIGUEL ÁNGEL MELGARES

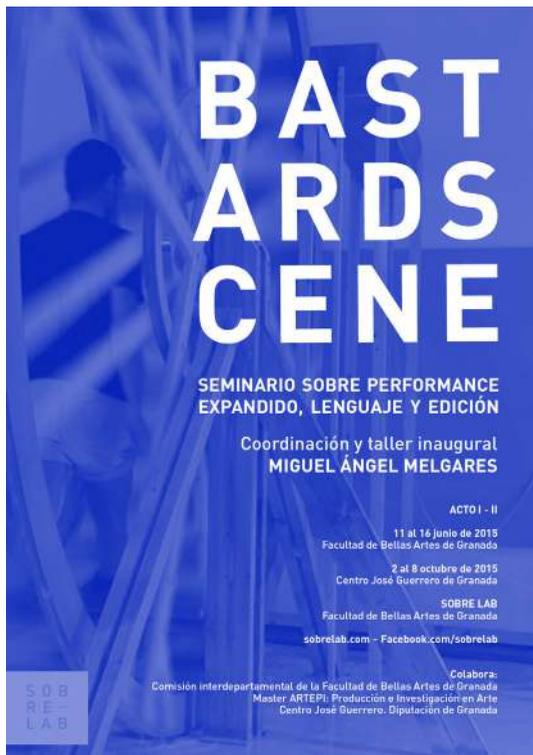
FACULTAD BB. AA. GRANADA >
11-16 junio 2015

148

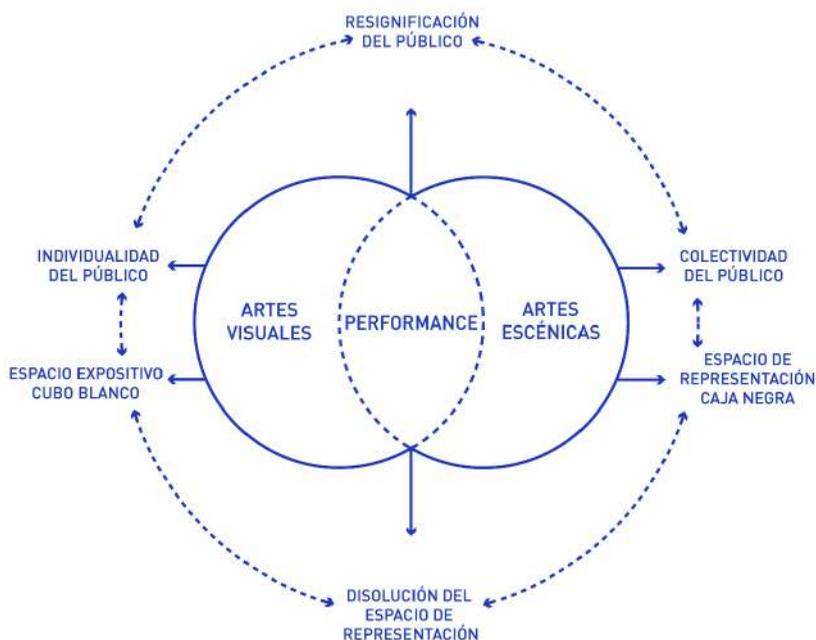
En el taller inaugural de BastardScene ACTO I intentamos asentar las bases que nos ayudaran a entender y delimitar el campo de investigación planteado en el subtítulo del seminario: performance expandido, edición y lenguaje. El taller se dividió en cuatro sesiones de trabajo donde exploramos cuatro ejes temáticos que nos acercaron a diferentes aspectos, discusiones o principios que podríamos profundizar en los siguientes encuentros. El estudio de estos aspectos tenía un enfoque eminentemente teórico, cuya intención era establecer unas bases formales para el desarrollo de un segundo taller BS_ACTO II_PATRIA. El objetivo del segundo taller era generar un laboratorio creativo donde pasar de la teoría a la práctica, organizando un evento performático del proceso de investigación y de los resultados del laboratorio en el Centro José Guerrero de la Diputación de Granada.

BS_ACTO I.I. El performance expandido

En la primera jornada se estableció una toma de contacto con la materia, haciendo un recorrido pormenorizado a través del proceso creativo y los proyectos de Miguel Ángel Melgares, que se fueron combinando con el análisis de otras propuestas desde el campo de la escena posdramática. Visitamos proyectos que iban desde lo que puede considerarse como *body art*, pasando por videoacciones e instalaciones performáticas, hasta llegar a procesos de colaboración y participación escénica. Como ejemplos más claros de las nuevas dramaturgias y escena híbrida, visitamos proyectos como *Call Cutta in a Box* de Rimini Protokoll, *STILL*, *The Economy of Waiting* de Julian Hetzel o *You are Here* de Dries Verhoeven. En todas estas propuestas los límites de lo escénico se mezclan con lo escultórico y el rol del público como espectador pasivo es cuestionado.



Cartel de BS_ACTO I-II



Esquema La expansión del performance

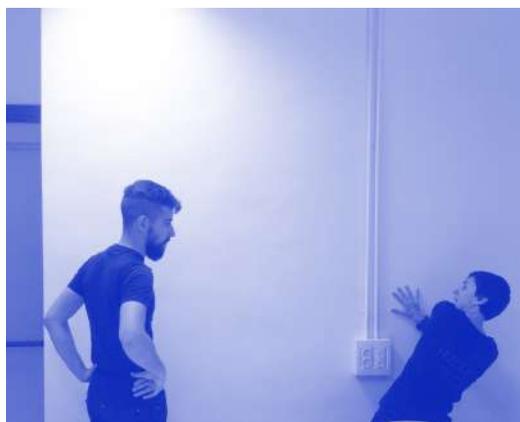


Imágenes del taller con Miguel Ángel Melgares. Facultad de Bellas Artes de Granada

BS_ACTO I.II. El performance y el proyecto editorial

En la segunda jornada tratamos de enraizar el taller con las líneas de investigación propuestas por SOBRE Lab, estableciendo una serie de puntos de conexión entre los procesos editoriales y estrategias desarrolladas en el campo del performance.

La jornada fue estructurada en dos partes. En la primera trazamos una serie de directrices metodológicas y estilísticas, y analizamos ejemplos en los que el uso del proyecto/proceso editorial formaba parte estructural del performance. Intentamos diferenciar los conceptos de *documento*, *archivo*, *script* o *partitura* y el de *proceso editorial autónomo*. La segunda parte de la jornada la dedicamos a poner en práctica los conocimientos adquiridos. Para ello propusimos un ejercicio individual cuyas premisas básicas eran: 1. Tener conciencia del rol del espectador en el performance, así como establecer los límites de participación del público. 2. El carácter temporal/procesual del performance tenía que estar diseñado bajo los parámetros de un *script*. El objetivo no era producir un performance, sino pensarlo.



Imágenes del taller con Miguel Ángel Melgares. Facultad de Bellas Artes de Granada



Esquema *El performance y el proceso editorial*



Imagen del taller BS_ACTO I. Centro José Guerrero

BS_ACTO I.III. Coreografiando el museo

La tercera jornada también estuvo dividida en dos partes: una teórica, en la que analizamos ciertos planteamientos discursivos sobre la relación entre el museo y la coreografía, y una más práctica, en la que aprovechamos la oportunidad de visitar el Centro José Guerrero para empezar a esbozar ideas para el proyecto.

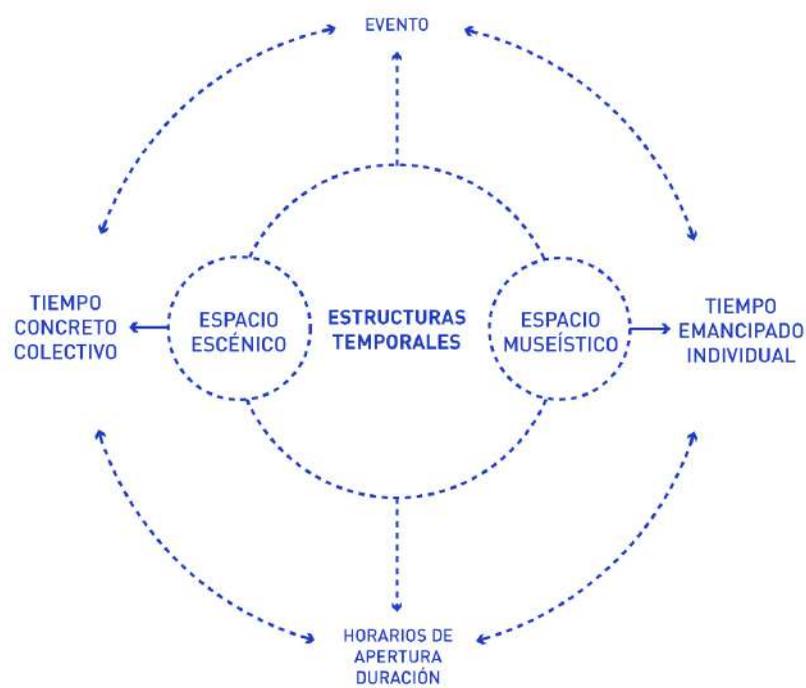
En la primera parte de la jornada exploramos los nuevos modelos de producción cultural que se han expandido en los grandes museos internacionales. Comprobamos cómo obras de arte temporales y/o efímeras están tomando el relevo a los objetos artísticos, desarrollando fórmulas diseñadas como rituales interpersonales entre público y artistas, y donde la coreografía contemporánea ejerce un papel relevante como nuevo campo reflexivo del arte conceptual.

Igualmente tratamos de identificar cómo desde las artes escénicas contemporáneas se usan estructuras y tropos propios de las artes visuales. En este sentido, la reivindicación de Charmatz de su Musée de la Danse, o la red denominación de Florian Malzacher del término *comisario* —*curator*— para con las artes escénicas, nos ayuda a construir un espacio híbrido donde las disciplinas se mezclan, se nutren y se *bastardizan*.

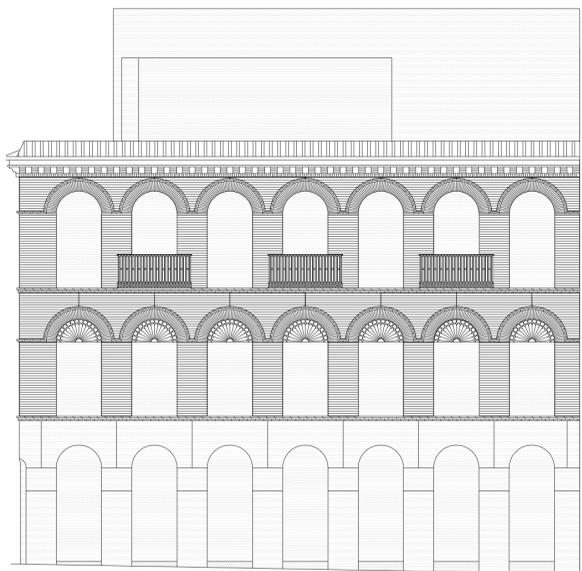
En la segunda parte de la jornada nos desplazamos al Centro José Guerrero. Con la información y las discusiones en torno a las temporalidades del espacio museístico y del espacio escénico, propusimos un ejercicio individual donde las premisas eran: 1. Dejarse inspirar por las condiciones arquitectónicas, históricas y culturales del Centro. 2. Desarrollar una propuesta inclusiva y duracional para la segunda parte del seminario, que tendría lugar en octubre.



Imágenes del taller BS_ACTO I. Centro José Guerrero



Esquema *Estructuras temporales del performance*



Alzado del edificio del Centro José Guerrero, rehabilitado en 2000 por el arquitecto Antonio Jiménez Torrecillas

BS_ACTO I.IV. Recorridos transversales. Historia, espacio y sonido

154

Tras las tres sesiones de visionado de proyectos, análisis de estrategias y generación de ideas, la cuarta y última sesión que cerraba este primer acto estuvo dedicada a la puesta en común e intercambio de ideas entre todos los participantes del grupo. El objetivo era compartir, abiertamente, las diferentes ideas, sensaciones o bocetos que se habían trabajado individualmente hasta ese momento, con la intención de establecer las conexiones ideológicas, poéticas o estructurales entre las diferentes sensibilidades y modos de hacer del grupo.

Cabría mencionar que, durante el proceso de investigación, la historia del edificio donde se ubica el Centro José Guerrero marcó los modos de pensar y de hacer del grupo. Nos estamos refiriendo al uso del inmueble como antigua sede del periódico falangista *Patria*. El punto de partida de este seminario, la conexión entre la idea de edición y performatividad, cobró cierta resignificación histórica y política dada la idiosincrasia del edificio donde íbamos a trabajar. Las ideas que se plantearon fueron organizadas en una serie de recorridos temáticos que articuló la siguiente fase de BastardScene: BS_ACTO II_PATRIA.

BS_ACTO II_

MIGÜEL ÁNGEL

MELGARES

CENTRO JOSÉ GUERRERO >
2-8 octubre 2015

En **BS_ACTO II_PATRIA** aprovechamos las posibilidades que nos brindaba trabajar en el Centro José Guerrero para explorar *in situ* las diferentes conexiones que existen, por un lado, entre el performance y las políticas de edición, y por otro, entre el performance y las estructuras museísticas. Durante una semana trabajamos conceptual y físicamente dentro del Centro con diferentes propuestas, tanto individuales como colectivas, sonoras o espaciales, conceptuales o formales, marcándonos como objetivo la apertura pública de los procesos de investigación performática de nuestro laboratorio creativo.

Partiendo de las propuestas que los participantes plantearon durante el primer acto, nuestro primer día de trabajo lo dedicamos a actualizar y a agrupar las ideas por bloques temáticos, con el objetivo de implementarlas por equipos de trabajo. La organización del trabajo se dividió en cuatro categorías que denominamos *recorridos*:

Recorridos Espaciales | Recorridos Sonoros |
Recorridos Temporales | Recorridos Corporales

En paralelo a los grupos de trabajo que desarrollaron los diferentes recorridos, se generó un equipo editorial que trabajó transversalmente en un mapa. El punto de partida desde el que

iniciamos nuestra investigación y consiguiente proceso editorial fue el de la memoria histórica que encierra el edificio donde se encuentra el Centro José Guerrero como antigua rotativa del diario *Patria*.

Con el objetivo de organizar temporal y espacialmente la presentación pública que se realizó el día 8 de octubre de 2015, diseñamos un complejo sistema de navegación a través de las salas y de las horas del evento, a través del cual el público debía activar los diferentes recorridos que se iban proponiendo. El formato que elegimos fue la publicación de un ejemplar del diario *Patria* en miniatura —o como nosotros lo denominamos, un *miniPatria*— usando la portada original del periódico del día 8 de octubre de 1942, en pleno contexto político de la Segunda Guerra Mundial. Una vez desplegado el *miniPatria*, nos enfrentábamos a un mapa en formato A3, impreso a dos caras, que para poder leerse necesitaba de las instrucciones que se encontraban tanto dentro del mapa como en las diferentes plantas del Centro José Guerrero, ya que incluía 5 modos de lectura.

Siguiendo las instrucciones de doblado, desde la planta 0 podíamos componer el *plano Planta* y el *plano Alzado*, que nos ofrecían una lectura



Producción editorial BS_ACTO II_PATRIA

espacial y temporal del evento, de modo que pudiésemos navegar a través de las 4 plantas del centro y de las 4 horas de duración del evento. El programa fue estructurado en una trayectoria ascendente que planteaba diferentes recorridos que se complementaban entre sí. En el *plano Planta* se ofrecía una lectura *espacial* y otra *transversal* de BS_ACTO II_PATRIA. El *recorrido espacial* hacía referencia a las propuestas que se desarrollaban en una planta específica del Centro, mientras que el *recorrido transversal* hacía referencia a los contenidos que se producían en todas las plantas al mismo tiempo. Por su parte, el *plano Alzado* ofrecía una lectura *temporal* y otra *duracional* del evento. El *recorrido temporal* hacía mención a las propuestas que se concentraban en un momento específico, mientras que el *recorrido duracional* hacía referencia a las propuestas que se desarrollaron ininterrumpidamente a lo largo de las 4 horas del evento.

La primera de las propuestas que encontrábamos en la planta 0 era la proyección de la videoperformance *Live_feed_video*, en la que el público podía visionar a través del registro de las cámaras de videovigilancia del Centro una serie de acciones performáticas que anticipaban lo que el espectador se encontraría

en las subsiguientes salas, cuando en realidad las imágenes del vídeo eran una reproducción en diferido de unas acciones realizadas durante el taller los días previos, editadas y proyectadas siguiendo los cánones de las cámaras de seguridad del centro.

En la planta 1, y componiendo el plano *Souvenir*, nos encontrábamos una propuesta colectiva. En el contexto histórico y monumental de Granada, la calle Oficios canaliza un gran flujo de turistas que visitan la ciudad de la Alhambra. Miles de *souvenirs* devuelven una imagen estereotipada de los iconos culturales que nos definen como sociedad, a la par que certifican el paso por la ciudad. Este era el punto de partida desde el que proponíamos nuestro *Zoco performático*. Los participantes del taller ofrecían sus productos, denominados como *Performances Souvenirs*, en forma de breves acciones, situaciones y experiencias individuales entre el artista y el público. El *Zoco performático* solo fue interrumpido durante media hora por la propuesta performática *Cuerpo editado*, en la que se invitaba al público justamente a todo lo contrario, a reunirse como público para disfrutar de una experiencia colectiva.



Imagen de la intervención *Higiene minimalista*



Detalle de las intervenciones *Usted está aquí*

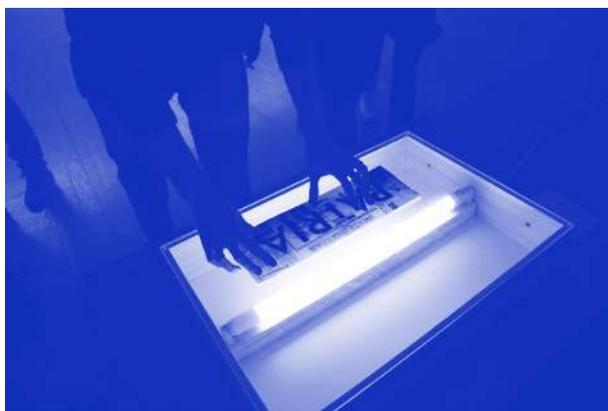
En la planta 2 nos encontrábamos con la pieza sonora *Suelo*. En el espacio, completamente vacío y con las luces apagadas, cuatro performers desarrollaron una composición musical a lo largo de las horas en que se desarrolló el evento, en la que improvisaban el sonido que iban generando con sus propias bocas, palmas de las manos, yemas de los dedos, nudillos, uñas, puntos, talones, plantas de los pies, yemas de los dedos de los pies, así como con su calzado, una piedra y un lápiz. La superficie del suelo se exploró a modo de partitura en la que componían con el crujir de las maderas y con su silencio.

A lo largo del recorrido de *Usted está aquí* unas inquietantes cartelas nos remitían al contexto museístico en el que nos encontrábamos, recordándonos nuestra posición espacial e intelectual como visitantes del museo e invitándonos a reflexionar a través de pequeños guiños semánticos. Otras intervenciones nos proponían redescubrir aspectos estructurales

del Centro José Guerrero, como pueden ser las escaleras o el ascensor.

El equipo denominado *Higiene minimalista* intentaba modificar el movimiento natural de los visitantes del museo a través de una serie de acciones mínimas, como el de su posicionamiento en el espacio, el uso de una barrera efímera o el sonido del ascensor, generando situaciones de cierta comicidad y complicidad con el público.

Por último, en la planta 3 el público se enfrentaba a la solitud de una persona que incesantemente introducía papeles en una máquina destructora de documentos, generando una incesante y creciente montaña de tiras de papel. Junto a ella, se encontraba una caja de luz con unas instrucciones que invitaban a realizar el último doblez del mapa a través de la leyenda «Destruya si procede». Al mirar al trasluz el plano, las fragmentadas manchas rojas que aparecían por todos los diferentes mapas componían la palabra *PATRIA*.



Imágenes del evento. Centro José Guerrero



LEYENDA PLANTA

Este plano ofrece una lectura **espacial** y **transversal** de ACTO II. Nuestra primera propuesta se presenta como una trayectoria ascendente distribuida por las plantas del museo. Aquí se plantean diferentes recorridos que se complementan entre sí.

RECORRIDO ESPACIAL

- 0 > Live feed video
- 1 > Zoco Performativo/Cuerpo Editado
- 2 > Suelo
- 3 > Patria

RECORRIDO TRANSVERSAL

- 0 - 3 > USTED ESTA AQUÍ
- 0 - 3 > Higiene Minimalista
- 0 - 2 > Performance Souvenir
- 0 - 3 > El ascensor del guerrero

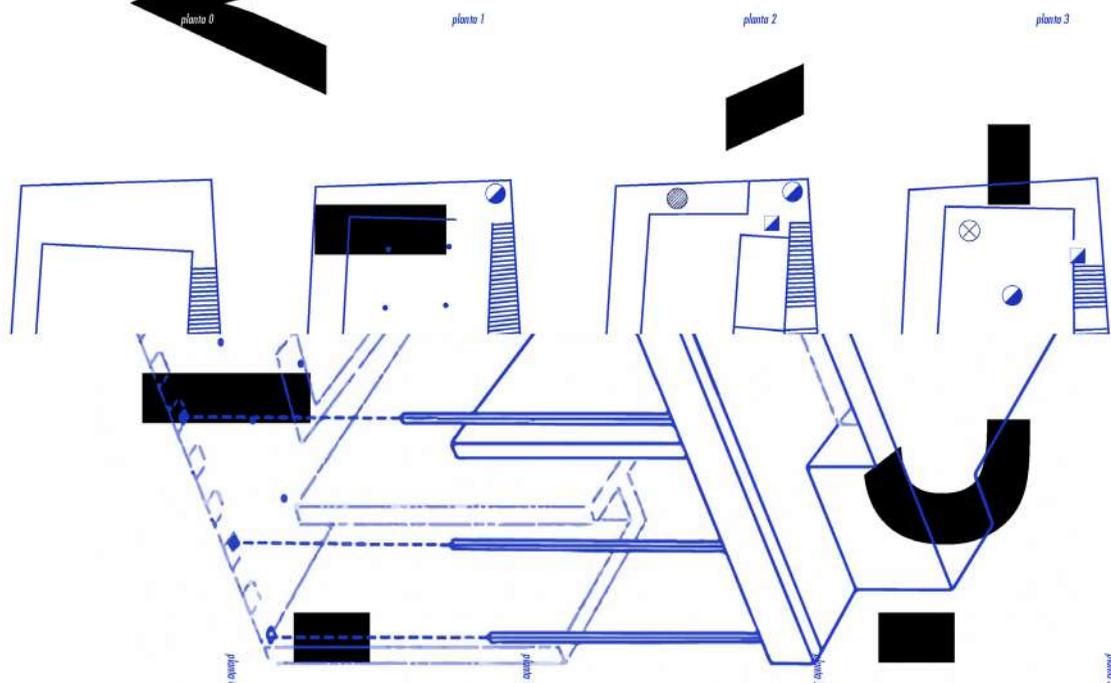
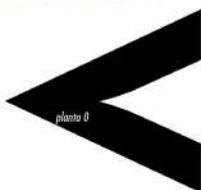
Instrucciones

USTED ESTA AQUÍ

Higiene Minimalista

Performance Souvenir

SUELO
INSTRUMENTOS
Boca
Palma de la mano
Yemas de los dedos
Nudillos
Lirios
Patas
Talon
Planta del pie
Yemas de los dedos
Calzado
Piedra
Lapiz
Suelo madera
Suelo metálico



El pasado mes de junio tuvo lugar el taller que inauguraba nuestro seminario sobre performance expandido, lenguaje y edición. BastardScene (escena bastarda) nace con el propósito de establecer un observatorio desde donde poder analizar en los modelos de producción cultural que se están desarrollando en el difuso espacio ubicado entre las artes escénicas y las artes visuales.

En ACTO II, aprovechamos el contexto museístico que nos brinda el Centro José Guerrero, para explorar in-situ durante una semana con diferentes propuestas performativas, tanto individuales como colectivas, sonoras o espaciales, conceptuales o formales, abriendo este proceso creativo al público en la forma de laboratorio experimental.



- RECORRIDO TEMPORAL
- 1 > Zoco Performativo > 18:00 - 19:45 / 20:45 - 22:00
- 1 > Cuerpo Editado > 20:00 - 20:30
- RECORRIDO DIRIGIONAL > 18:00h - 22:00h
- 0 > Live feed video
- 2 > Suelo
- 3 > Patria
- 0 - 3 > USTED ESTA AQUÍ
- 0 - 3 > Higiene Minimalista
- 0 - 3 > El ascensor del guerrero

LEYENDA ALZADO

Este plano ofrece una lectura **temporal** de ACTO II. Dividida en 4 horas de duración, nuestra propuesta plantea una visita donde el público intercala las experiencias **dirigidas** y **temporales**.

PLANO SOUVENIR

En el contexto histórico y monumental de Granada, la Calle Oficios canaliza un gran flujo de turistas que visitan la **Ciudad de la Alhambra**. Miles de souvenirs devienen una imagen estereotipada de los iconos culturales que nos definen como sociedad, a la par que certifican el paso por la ciudad. Este es el punto de partida desde el que proponemos nuestro **Zoco performativo**. Los participantes de BastardScene ACTO II, ofrecen sus productos, **Performances Souvenirs**, en forma de breves acciones, situaciones y experiencias 1 a 1 entre artista y público. El intercambio contractual es único y privado. La duración debe ser estipulada entre las partes y el precio lo pone el artista.

ZONA COMERCIAL

BS_ACTO III_ NO DISTANCE_ MARIA KEFIROVA

LA MADRAZA, CENTRO FEDERICO
GARCÍA LORCA >
17 marzo-2 abril 2016

162

En **BS_ACTO III_NO DISTANCE** tuvimos el placer de invitar a la coreógrafa canadiense Maria Kefirova a desarrollar un laboratorio centrado en la danza conceptual y las estructuras posdramáticas de la práctica escénica contemporánea. Kefirova abrió a los participantes del seminario el proceso de creación coreográfica de su proyecto No Distance. Kefirova defiende el concepto de *distancia* no solo como la construcción abstracta, numérica y matemática de los puntos separados en el espacio, sino también como un espacio que resuena en nuestra realidad personal, emocional, social e incluso política. Los resultados del laboratorio serán presentados en un evento público en el Centro Federico García Lorca, y se desarrollaría un proyecto editorial vinculado al trabajo de investigación planteado. El taller propuesto por Kefirova se dividió en tres fases.

FASE_1 > Las dos primeras sesiones de trabajo las dedicamos a acercar a los —nuevos— participantes a las posiciones ideológicas,

los aspectos formales y los principios culturales que planteamos en el seminario. En nuestra segunda sesión nos desplazamos a la sala de exposiciones del Centro Federico García Lorca para indagar en la producción artística de Maria Kefirova. Tras explorar sus creaciones coreográficas, dominadas por corrientes somáticas y conceptuales en la danza contemporánea, nos adentramos en su propuesta No Distance. Nuestro interés al invitarla a desarrollar este trabajo en el seminario estaba relacionado con el diseño del performance, pues este estaba pensado como un proyecto editorial y articulado como libro con un prólogo, cinco capítulos y un epílogo.

Tras esta introducción propusimos un ejercicio donde pedimos a cada uno de los participantes que desarrollasen una *herramienta de medición* subjetiva y que diseñaran una *unidad métrica* con la que implementar dicha herramienta, ambas sin tener en cuenta la especificidad espacial.

**SOB
RE-
LAB**

BASTARDS CENE

SEMINARIO SOBRE PERFORMANCE
EXPANDIDO, LENGUAJE Y EDICIÓN

ACTO III - NO DISTANCE

Fecha
17 marzo → 2 abril 2016

Dirección
Miguel Ángel Melgares

Workshop
Maria Kefirova

Una iniciativa de:
SOBRE Lab y el Centro José Guerrero

Con el apoyo de:
Facultad de Bellas Artes de Granada
Centro Pedro de García Larco
La Madraza, Centro de Cultura Contemporánea y el Programa de Doctorado en Historia y Artes de La Universidad de Granada

Inscripción
Gratuita. Plazas limitadas.
Hasta el 11 de marzo a las 14 horas.
Enviar un email con tus datos personales
a contacto@sobrelab.com








Cartel de BS_ACTO III_NO DISTANCE



Imagen del evento BS_ACTO III_NO DISTANCE. Centro Federico García Lorca

164

FASE_2 > Dividida en cuatro sesiones de trabajo, el objetivo de esta fase fue adentrarnos en los planteamientos performáticos de la propuesta coreográfica No Distance. Para ello, Kefirova abrió su proceso de trabajo en un laboratorio experimental donde se exploraron aspectos de la propuesta, como los de la *frontalidad*, la *individualidad* y la *textualidad* de la pieza. Se propuso a los participantes formar parte de *blindfolded_football*, una práctica física que consiste en jugar al fútbol a ciegas con una bola de papel. El vacío generado entre el espacio físico del performer y la pelota de papel evidenciaba la relatividad del concepto de distancia. Otro de los aspectos que se trabajó fue la *deconstrucción de la frontalidad* del performance.

FASE_3 > Estructurada en cinco sesiones de trabajo, la finalidad consistió en implementar el proceso de investigación editorial y performático del laboratorio con la presentación pública del evento BS_ACTO_III_NODISTANCE. Aprovechando la estructura expositiva del Centro Federico García Lorca diseñamos un recorrido que combinase la *linealidad*, la *colectividad* y la *circularidad*. Ideamos una serie de acciones con principio y con final, en el que el público debería moverse colectivamente de sala en sala para participar en los diferentes ejercicios que se sucedían a lo largo del evento. La presentación estuvo articulada en 7 acciones.

A > Preludio Sonoro. Aprovechamos la posibilidad de disponer de un piano de cola y de los músicos profesionales que participaban en el seminario para crear una breve pieza de música experimental para piano y percusión utilizando como caja de resonancia las paredes cerámicas del hall de entrada de la galería.

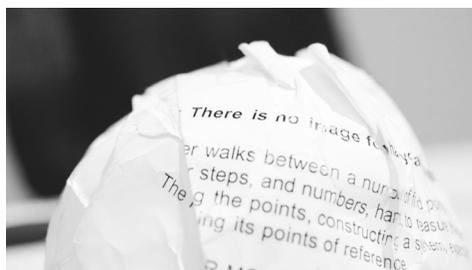
B > No Distance. Maria Kefirova realizó una coreografía cuya única escenografía consistía en una piedra flotando en el espacio y una bola de papel en el suelo. El punto de partida de este proyecto era la relación entre los elementos del juego piedra, papel o tijeras. El proceso de exploración coreográfico estuvo marcado por la topología que se producía en la estructura del juego, cuyo interés radicaba en la universalidad y simplicidad que articulaban sus reglas. Su presentación estuvo organizada en 5 capítulos:

1. «Mapping references»
2. «There is no image for what you are investigating»
3. «Still point»
4. «This is not home»
5. «Escaping perspective»

C > Ejercicio Círculo. Durante las conversaciones sobre las herramientas de medición propuestas por los participantes, hubo una constante donde aparecieron juegos



Imágenes del taller con Maria Kefirova. Centro
Federico García Lorca



Imágenes del taller con María Kefirova. Centro Federico García Lorca

infantiles como una estrategia para medir el espacio. Tomando estos juegos como referencia, propusimos formas gráficas abstractas para representarlos. De este modo, si piedra, papel o tijeras podría relacionarse con un triángulo, el teléfono roto podría identificarse con un círculo. Con esta intención tomamos la estructura funcional de los juegos para analizarla, descomponerla y proponer un nuevo ejercicio participativo.

El espacio donde realizamos el *Ejercicio círculo* presentaba una piedra idéntica a la utilizada en la sala anterior, por lo que el público se organizó en torno a ella en una estructura circular. Los participantes —dispuestos estratégicamente en el círculo— iniciaron sucesivas cadenas de *teléfonos rotos*, alterando los diferentes tiempos y las distintas direcciones en la cadena de comunicación. Este sería un esquema del sistema de circulación empleado, y las frases que se compartieron fueron:

1. Mi madre me decía que mucha palabrería y poca habilidad
2. Sabes lo que te digo, que a mí no me gustan los ángulos
3. Escuchar inerte desvela el espacio-tiempo: ¡Dame tu fuerza Pegaso!
4. El espacio de mi boca a tu oreja es tan corto... que no importa
5. ¿Nos acostamos los tres?
6. Compro oro
7. ¡Dame tu WhatsApp, Picasso!
8. Para mí no eres tan humano
9. Eres más bonito que el amarillo fosforito

D > Espacio editorial. En la propuesta editorial desarrollada para ACTO III_NODISTANCE propusimos generar un documento donde especular conceptualmente con la idea de performatividad editorial. Por ello decidimos otorgarle una sala específica a la edición, donde el público pudiese descubrir, experimentar e interactuar con dicha edición. Para intentar hacer un resumen de la propuesta editorial BS_ACTO III_NODISTANCE, lo más oportuno es compartir parte de un correo electrónico dirigido al equipo editorial:

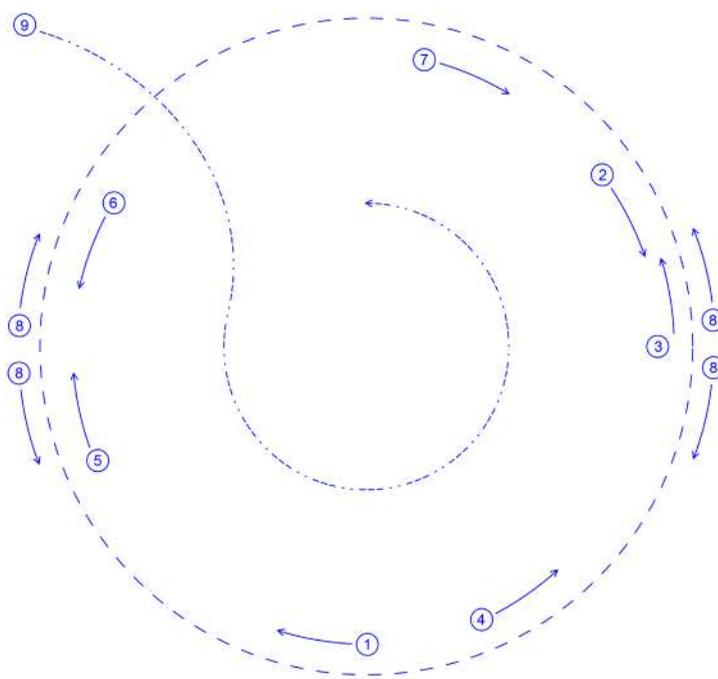
... estas *intuiciones* espaciales y emocionales las hemos intentado traducir a la representación gráfica, y como resultado hemos decidido trabajar con el siguiente principio: punto, línea, triángulo y círculo.

Siguiente. Hemos propuesto un formato editorial de libreto (no estoy seguro de si esa es la forma más adecuada de definirlo, pero es la que he encontrado). En principio nuestro plan es trabajar en un dispositivo de 50 × 50 cm, con una extensión de 16 páginas, o sea, 4 pliegos de 100 × 50 impresos a dos caras y doblados por la mitad. La intención es crear un diseño en el que cualquiera de los pliegos pueda posicionarse en cualquiera de las formas posibles respetando el sentido del paso de la página (hacia arriba o hacia abajo, de anverso o de reverso) y en el que cualquiera de dichos pliegos pueda colocarse en cualquier orden, es decir, provocando una ruptura del sistema axial propio de un dispositivo editorial, y creando al mismo tiempo una multiplicidad de opciones en su lectura. Dijimos que las posibilidades de composición eran 1024 [...]

Por otro lado, la gran dimensión de la propuesta generará una performatividad específica en el proceso de *lectura* de la edición, donde el cuerpo deberá expandirse y la mirada



Imágenes del taller con el grupo de trabajo editorial. Centro Federico García Lorca



Ejercicio Círculo

Esquema del Ejercicio círculo



Imágenes del proyecto editorial BS_ACTO III_NO DISTANCE

necesitará navegar por el metro cuadrado de papel que se desplegará frente al espectador.

A nivel de contenido, hemos pensado que la edición podría, en cierto modo, estar basada en la sensibilidad espacial de la superficie de una hoja de papel. Como entidad espacial, esa superficie de 50 × 50 posee una serie de valores intrínsecos, algo así como un poder poético en su abstracción física. [...] Para desarrollar este diseño, pensamos utilizar el principio anteriormente indicado como punto, línea, triángulo y círculo, aplicándolo como una estrategia gráfica y conceptual...

E > Ejercicio Línea. Nuestra siguiente estación estaba organizada siguiendo otro principio gráfico: *la línea*. Para ello tomamos como punto de partida el juego infantil del escondite inglés. Utilizando la forma alargada de la galería generamos un pasillo donde experimentar con la idea de linealidad espacial. El ejercicio se iniciaba a partir de los sonidos de percusión que uno de los participantes (1) producía contra la pared (A). El resto de los participantes (2 y 3) partían desde la pared contraria (B) y se desplazaban por el espacio tratando de generar un lenguaje corporal y performático propio, como podían ser líneas diagonales, caminar de espaldas, reptar por el suelo, estorbar a otros participantes o, directamente, la desobediencia. Cuando un participante lograba llegar a la pared (A), en lugar de reemplazar a la persona (1), se unía a esta, generando un proceso acumulativo de hasta 5 personas golpeando al unísono. La dramaturgia del ejercicio se articuló en torno a un momento de inflexión en el que se rompía el sistema unidireccional del juego: en un momento indicado 5 personas (2) eran enviadas de golpe a la pared

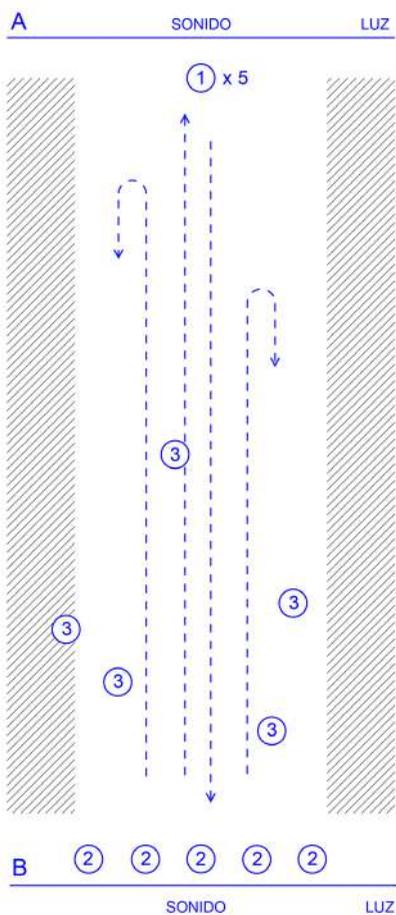
del fondo, y en lugar de seguir con el juego, se rebelaban golpeando al unísono la pared (B), generando un giro de 180° en el sentido normal del juego y provocando el colapso del sistema.

F > Fútbol a Ciegas. En el siguiente espacio profundizamos en *blindfolded_football*. Durante su performance, Kefirova había finalizado en el capítulo 5, «Escaping perspective». En la sexta sala del recorrido, personas cuyos cuerpos carecen de la elasticidad o expresividad propia de la danza, cuerpos comunes, rotundos y con una gravedad específica realizaron el mismo ejercicio que Kefirova. La imagen que se proponía era idéntica, sudadera del revés, rostro cubierto y una bola de papel rodando por el suelo. Un total de cuatro participantes se sumaban a la búsqueda, creando una acumulación de cuerpos que resultaba tan interesante o más que la propia búsqueda de la pelota.

G > Epílogo Sonoro. Para cerrar el evento decidimos acabar como empezamos, y tras la efusividad y festividad que conseguimos en los procesos de participación del público durante los diferentes ejercicios del evento, pensamos que podíamos acabar volviendo al mundo sonoro y utilizar el piano como elemento catalizador. Se generó una pequeña pieza que tenía como principio la repetición, reiteración y plasticidad de la nota do en las diferentes alturas que tiene en el piano, buscando dentro de ese espacio sonoro la relación entre sus distancias.



Imagen del evento BS_ACTO III_NO DISTANCE. Centro Federico García Lorca



Esquema del Ejercicio línea

BS_ACTO IV_ THEATRE OF THOUGHT_ SNEJANKĀ MIHAYLOVA

MINAS DE ALQUIFE | CENTRO JOSÉ GUERRERO >
21-29 septiembre 2017 (CANCELADO)

170

El punto de partida para **BS_ACTO IV** es el diálogo como proceso de pensamiento, y con el propósito de desarrollar esta idea invitamos a la artista búlgara Snejanka Mihaylova a compartir, discutir y profundizar en sus proyectos y metodología de trabajo. La práctica artística de Mihaylova se ubica en la intersección entre la filosofía, el performance y los procesos editoriales, cuestionando a través de su producción creativa la noción de performatividad como evento directo.

En su trabajo, Mihaylova se centra en la cuestión ontológica del performance como medio. A diferencia de estándares generales, en los que el performance se entiende como una forma artística que conlleva una acción o cierta materialidad presentada frente al público en un contexto temporal específico, Mihaylova defiende la noción del performance como un proceso más inclusivo, defendiéndolo como una experiencia *intersubjetiva*. En su noción de performance, dicha experiencia cuestionaría la relación objeto-sujeto —en la que el espectador se enfrenta a un performance como una representación exterior de sí misma—, para interesarse por el grado de

implicación personal en un proceso colectivo de *receptividad*. Quizás un ejemplo que nos ayude a entender este interés por los procesos de receptividad pueda ser el acto de escuchar.

El punto de partida de su producción artística es el desarrollo de proyectos editoriales que son presentados públicamente como procesos performáticos. Dentro de sus propuestas, el más claro ejemplo de este enfoque creativo es precisamente *Theatre of Thought*, un proyecto que ella define como «the possibility of a performance-in-the-form-of-a-book or of a-book-in-the-form-of-a-performance». Para BS_ACTO IV_Theatre of Thought, Mihaylova desarrollará un taller en el que, a través de actos de pensamiento y escucha colectiva, buscará la relación entre investigación, práctica performática y política editorial, así como la extensión de los límites críticos en sus procesos de producción².

—

² Desafortunadamente, este taller fue cancelado. En el transcurso del verano de 2017, Mihaylova decidió abandonar el mundo del arte para dedicarse en cuerpo y alma a la espiritualidad dentro de la iglesia ortodoxa.

BS_ACTO V DAVID BESTUÉ

FACULTAD DE BBAA | FUNDACIÓN RODRÍGUEZ ACOSTA | EL RAPTO | CENTRO JOSÉ GUERRERO >
FASE 1 > 13-15 noviembre 2017 |
FASE 2 > 19-24 junio 2018

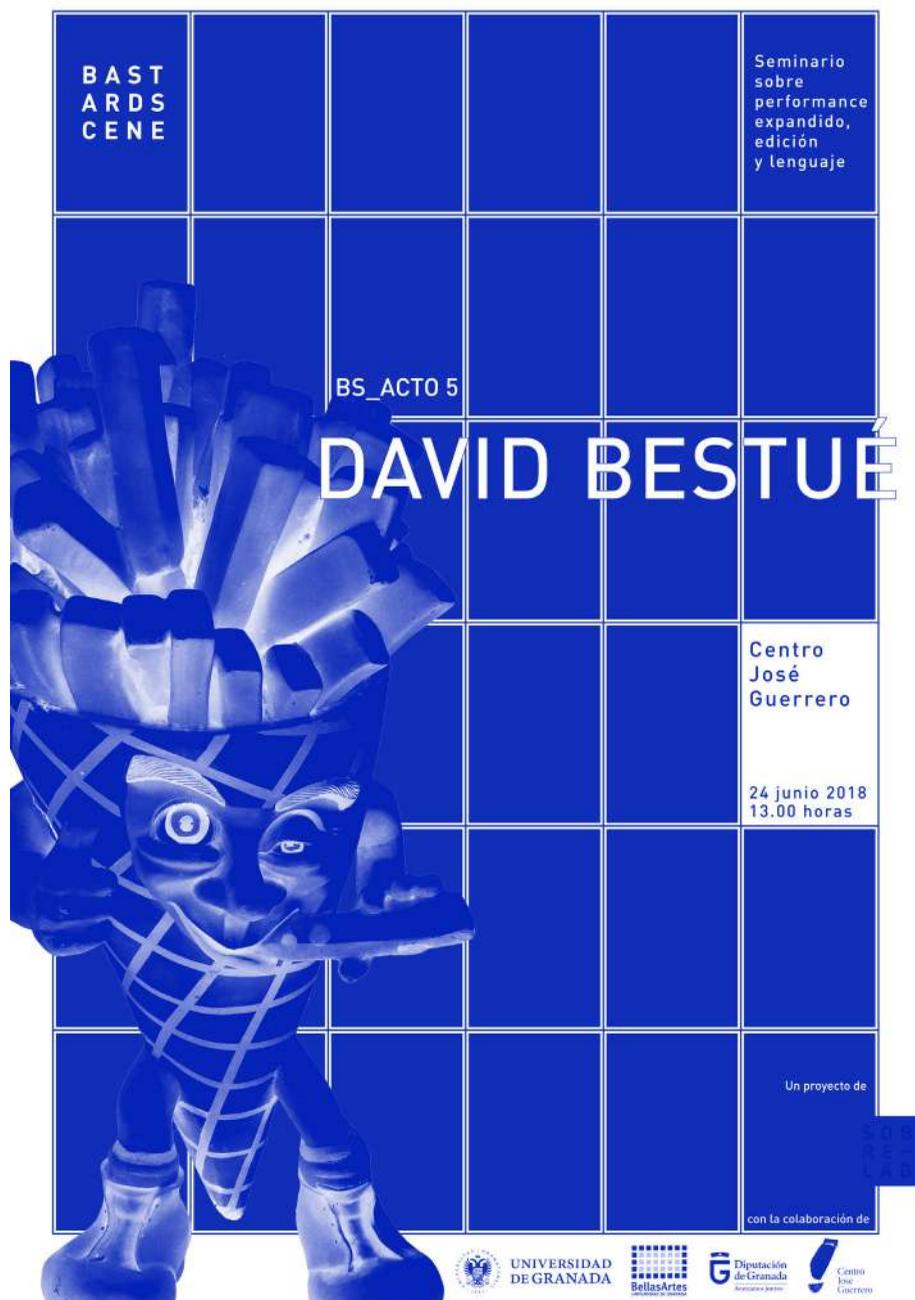
172

En **BS_ACTO V** tuvimos el placer de invitar al artista David Bestué. Bestué planteó un taller donde fusionó la práctica performática, las narrativas arquitectónicas y las políticas editoriales.

FASE_1 > En su primer encuentro, Bestué abordó la relación entre arquitectura y lenguaje. Como él mismo expone: «Siempre me han fascinado los intentos por explicar un elemento espacial en otros formatos, sea la fotografía, la escritura, la acción o el diseño gráfico. ¿Puede un texto describir algo tridimensional?, ¿se puede resumir un edificio con algo que suceda en su interior?». Tomando como punto de partida la visita a la Fundación Rodríguez Acosta, Bestué se aproximó a las narrativas arquitectónicas a partir del repaso de trabajos propios y ajenos. En su primera sesión, Bestué realizó un singular repaso a su producción artística, centrándose en el trabajo escultórico y performático que ha desarrollado individualmente. Un interés constante que aparece en su proceso artístico es el análisis de la relación entre objeto y sujeto, entre cuerpo y escultura, entre significante y significado, planteando sus proyectos

escultóricos como ejercicios donde explorar con las transformaciones físicas y semánticas de la materia.

En la segunda sesión, el día se dividió en dos partes. En la sesión matutina Bestué se centró en su interés por el lenguaje y la poesía, y en la relación de estos con las artes visuales. A través de un recorrido caleidoscópico que nos llevó desde Aby Warburg hasta la poesía concreta brasileña, pasando por la obra de César Vallejo o Mallarmé, Bestué trató de ilustrar mediante múltiples ejemplos la simbiosis entre palabra y forma, para finalmente adentrarnos en la exposición que esos momentos estaba presentando en el Museo Reina Sofía, «Rosi Amor». Por la tarde, durante la visita a la Fundación Rodríguez Acosta, el enfoque se dirigió hacia las narrativas arquitectónicas presentes en el edificio y sus jardines. El pronunciado desnivel del terreno en que se asienta el edificio dio origen a las terrazas y miradores que configuran sus jardines, donde se despliega un programa iconográfico en torno a los grandes temas del simbolismo: el amor, la muerte, la ruina, la locura, la vida contemplativa, etc.



Cartel de BS_ACTO V_David Bestué



Publicaciones de David Bestué

En la tercera jornada del taller, David nos propuso hacer un recorrido por su producción bibliográfica, la cual está dirigida al estudio de la arquitectura y la ingeniería. La primera de las tres contribuciones en las que nos centramos fue *Historia de la fuerza*, donde se repasa la evolución técnica, material y estructural en España tomando como hilo conductor la historia moderna de la ingeniería. En *Formalismo puro. Un repaso a la arquitectura moderna y contemporánea de España*, Bestué crea un recorrido poco ortodoxo, recuperando ideas olvidadas y revisando algunos tópicos que se repiten incansablemente en los manuales didácticos de arquitectura. Por su parte, en *Enric Miralles a izquierda y derecha (también sin gafas)* Bestué relata lo que significa pasar el tiempo en las obras de Enric Miralles.

FASE 2 > Desde el espacio-taller del colectivo El Rapto, la segunda fase del seminario se diseñó

como un laboratorio de creación con la intención de presentar los resultados del trabajo en el Centro José Guerrero. El punto de partida fue el concepto pato-pato. Una de las fotografías que introdujo Bestué en su presentación fue la imagen de un producto típico en las carnicerías catalanas en el que el *foie* se vende con forma de pato. El interés en este producto se debe a la reverberación entre significativo y significado y entre materia y forma, pues encontramos un bucle semántico que nos remite a cierta idea antropófaga. La propuesta consistió en elaborar ideas tomando como referencia este conflicto representacional.

Bestué propuso trabajar con el concepto de *tramas* como un recurso formal y conceptual con el que poder fusionar diferentes exploraciones estéticas, generando a partir de la superposición de recursos un proyecto performático de autoría colectiva.



Imagen del taller BS_ACTO V_David Bestué. Facultad de Bellas Artes de Granada



Visita guiada a la Fundación Rodríguez Acosta



176

Imagen del evento BS_ACTO V_David Bestué. Intervención en la calle Oficios de Granada. Centro José Guerrero

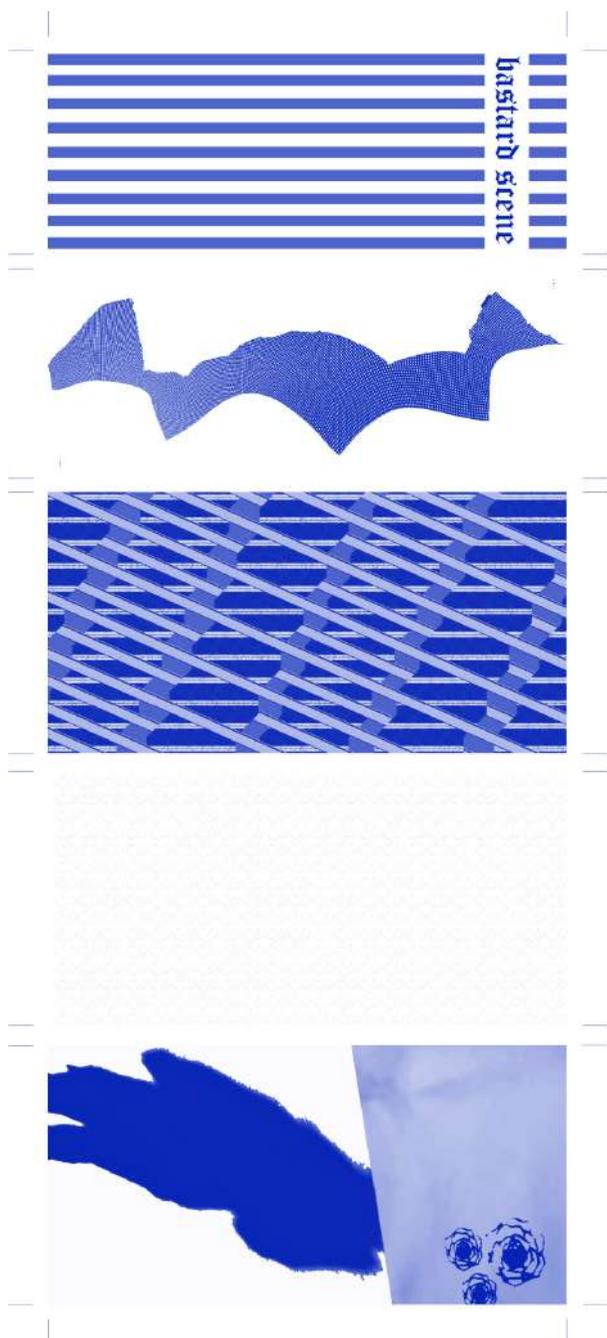
Presentación del laboratorio > La acción se presentó coincidiendo con la clausura de la exposición «Un campo oscuro» del Centro José Guerrero. El evento resultó una especie de ritual contemporáneo donde la relación entre performatividad y arquitectura funcionaron como el eje vertebral. Para ello se planteó una acción en la 4.ª planta del centro, en la que, utilizando el gran ventanal como fondo, se establecieron lazos entre la colección de Guerrero y la vecina Catedral de Granada. Los participantes del taller se sumergieron en el espíritu catedralicio, asumiendo sus colores y fusionándose con el entorno. Tras un posado fotográfico en la entrada de la Capilla Real (que paralizó la calle Oficios por unos minutos), el grupo se adentró en el Centro José Guerrero. Tras un recorrido por las salas y escaleras del Centro, el grupo se dirigió hacia la última planta, donde se encontraba un

modelo que vestía una especie de *poncho-libro* desarrollado a partir de una lectura de las tramas visuales del espacio: los cuadros de Guerrero, la ventana, la piel del modelo, la relación con la Catedral, etc., resultando una superposición de capas de impresiones digitales en tela, cuyos motivos habían sido desarrollados durante el laboratorio.

Finalmente, el público fue invitado a la planta baja del Centro para concluir la acción con una degustación de *Humus de Catedral de Granada*. Insistiendo en la relación cromática-emocional con la catedral, se preparó un humus al que se le había añadido un ingrediente especial-especial: un 10 % del humus era arenisca sacada de la raspadura de los muros de la Catedral. De ese modo, además de mimetizarse visualmente con el edificio, se podría internalizar y degustar el mismo.



Imágenes del evento BS_ACTO V_David Bestué. Centro José Guerrero



BS_ACTO VI_ AI KĒ ABLAR D LA KUESTION. Drag y fiesta y revolución

FACULTAD DE BB. AA. DE GRANADA

178 | CENTRO JOSÉ GUERRERO >

25-27 abril 2019

Con ocasión de **BS_ACTO VI** invitamos a Cabello/Carceller, uno de los equipos artísticos más comprometidos con la investigación artística editorial y el uso de la performatividad del lenguaje como herramienta clave para la crítica de la cultura visual hegemónica. Herramientas de la teoría feminista, *queer* y decolonial, así como los estudios visuales y culturales les han servido a lo largo de los años para producir un cuerpo de trabajo interdisciplinar que cuestiona el modelo neoliberal de producción social.

El título de su taller «Ai ke ablar d la kuestion», está inspirado en el *Idearium futurismo*, un libro publicado por Agustina González López, la Zapatera, en 1916. El título «Ai ke ablar d la kuestion» respeta la propuesta ortográfica que esta artista defendió y se plantea como un taller a través del cual transitar por los espacios de

la disidencia de género, que son espacios de activación política. En este sentido, Cabello/Carceller reivindica la tradición festiva de las prácticas *drag* y el marco revolucionario y de lucha transformadora en el que se ubican: la fiesta como lugar de catarsis y concienciación, como lugar de encuentro a través del cual compartir los afectos y eludir el aislamiento que facilitan la estigmatización y la persecución.

Desarrollo del taller > Cabello/Carceller propuso rescatar la figura histórica de Agustina González López, la Zapatera, uno de los personajes más singulares y alarmantemente olvidados de la época de vanguardias en la ciudad de Granada. El objetivo era iniciar un proyecto de investigación sobre su legado cultural tomando como punto de partida el análisis de su trabajo *Idearium futurismo*, un ensayo donde la autora

B A S T A R D S C E N E
Seminario sobre performance expandido, edición y lenguaje

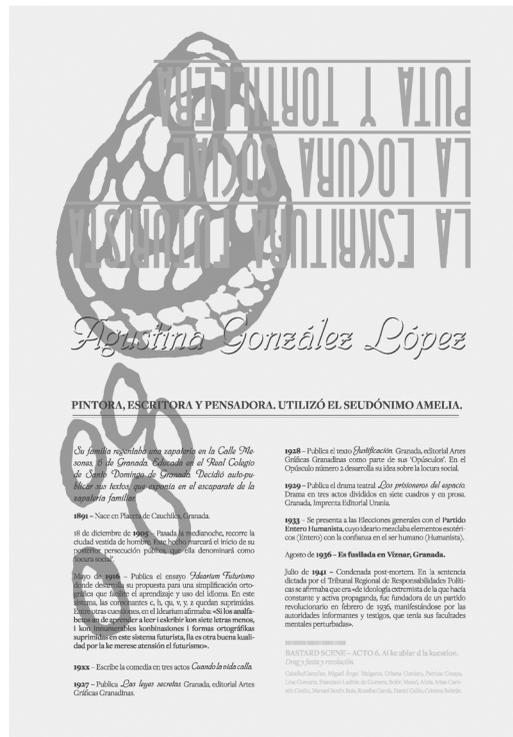
**Ai ke
ablar
d la
kuestion**
Drag y fiesta y revolución

BS_ACTO 6_AI KE ABLAR D LA KUESTION, del 25 al 27 de abril
Taller impartido por
CABELLO/CARCELLER

Una iniciativa de SOBRE Lab y el Centro José Guerrero. Con el apoyo del Vicerrectorado de Extensión Universitaria y la Facultad de BBBAA de la UGR. Inscripción gratuita. Plazas limitadas. Enviar carta de motivación y datos personales a contacto@sobrelab.info antes del 31 de marzo.



Cartel de BS_ACTO VI_Ai ke ablar d la kuestión. Drag y fiesta y revolución



Anverso y reverso del cartel desarrollado para el evento

propone una reorganización y simplificación de la ortografía española con el objetivo de socializar el lenguaje y, con ello, cercenar el analfabetismo en la clase obrera. Ayudados por el equipo de fondos antiguos de la Biblioteca de la Universidad de Granada, encontramos un ejemplar de *Idearium futurismo*, así como otro sorprendente documento: *Opúsculo número 2. Justificación*. En dicha publicación, González López desarrolla el concepto de la *locura social*, con el que define con elocuencia la experiencia de ser una persona que no encaja en la sociedad y el tiempo en el que le ha tocado vivir.

El taller se dividió en tres jornadas en las que trabajamos intensamente para generar un evento performativo con el que presentar los resultados del laboratorio. En su conferencia pública en la Facultad de Bellas Artes defendieron una sólida posición de resistencia cultural al cuestionar la tradición heteronormativa y patriarcal en las artes, utilizando la teoría *queer* y el feminismo como herramientas con las que conseguir armar un caparazón teórico desde el que generar sus propuestas. Trabajos como *Rapear Filosofía:*

Foucault, Sontag, Butler, Mbembe (2016) o *Bailar El género en disputa* (2013) son solo una muestra del interés de Cabello/Carceller por usar la performatividad de estos textos teóricos en procesos coreográficos y editoriales.

El subtítulo del taller, «drag y fiesta y revolución», nos proponía a buscar fórmulas festivas que invitasen al público a participar activamente en el evento que preparamos en el Centro José Guerrero. Cabello/Carceller coordinó los equipos de trabajo que se encargarían de las diferentes propuestas: *Susurros, Póster de Agustina, Banderas y Karaoke*.

El evento se desarrolló entre las 21:00-22:30 con la intención de generar una energía festiva con la intención de celebrar el espíritu revolucionario de Agustina González López. Fuimos invitados a *dragearnos*, con el objetivo de romper los cánones de género binarios. Desde la calle Oficios, la plaza de las Pasiegas o incluso desde la Gran Vía de Granada, una pareja de participantes, megáfono en mano y con una gran bandera con el mensaje de «Locura social»,



Imagen del evento BS_ACTO VI_Ai ke ablar d la kuestion. Drag y fiesta y revolución. Centro José Guerrero



Imágenes del evento y del karaoke diseñado para la ocasión. Centro José Guerrero



182

Imagen del evento BS_ACTO VI_Ai ke ablar d la kuestion. Drag y fiesta y revolución. Plaza de las Pasiegas, Granada

invitaban a extraños y conocidos a descubrir la figura de Agustina y a pasar por el Centro José Guerrero para disfrutar del evento.

Por los pasillos, salas y escaleras del Centro, una serie de coloridas banderas repetían el mensaje de «Locura social», mientras que un grupo de participantes se distribuía por el edificio acercándose a los visitantes para susurrarles una serie de frases extraídas del mencionado texto de Agustina González López.

Al llegar a la 4.^a planta del Centro, el espacio de la galería —usualmente formal y sereno— había sido transformado en una improvisada sala de fiestas donde un singular karaoke invitaba a los visitantes a participar de la acción. Una pantalla de proyección, dos micrófonos y unas luces de discoteca eran los elementos que organizaban la fiesta. Tomando como base algunas melodías de grandes éxitos de la música internacional —siempre bajo la perspectiva de la cultura

queer—, nuestro karaoke introducía los textos de Agustina convertidos en la letra de las canciones. La asincronía entre la letra y la música forzaba a las personas que se unían a la fiesta a improvisar nuevas melodías —con mayor o menor fortuna—, enfrentándose a una divertida e histriónica fricción que debían resolver *in situ*.

El trabajo propuesto en BS_ACTO VI_Ai ke ablar d la kuestion. Drag y fiesta y revolución por Cabello/Carceller generó una celebración del legado cultural de Agustina González López, restaurando el valor de su obra y contribuyendo al proceso de publicación del libro *Agustina González López (1891-1936): espiritista, teósofa, escritora y política*, un trabajo de investigación de Enriqueta Barranco Castillo en el que se actualizan y publican algunos de los textos olvidados de la autora, entre otros, *Idearium futurismo* y *Justificación*.

Participantes

Dora Albardáz (I, II, III) | Miguel Alén (I, V) | Gisella Alvarado (III) | Yaiza Álvarez (I) | Nayani Arango (I, II) | Alicia Arias-Camisón Coello (VI) | Cristina Beltrán (VI) | Sandra Buján (V) | Patricia Cabrero (I, II) | Melisa Campuzano (I, II) | Oihana Cordero (III, V) | Patricia Crespo (I, II, III, V, VI) | Fernando G. Méndez (II) | Daniel Galán (VI) | Rosalba García (VI) | Beatriz Gijón (III) | Lina Gomariz (VI) | Patricia Grau (III) | Juan Hurtado (II, III, V) | Manuel Jurado (I, II) | Francisco Ladrón de Guevara (VI) | Isabel León (I, II, III) | Berta López (I, II, III) | Antonio J. López (I, II) | Patricia López (II, III, V) | Violeta López (I, II) | Belén Massó (VI) | Javier Montoro (I, II) | Manuel Navarrete (I, II, III) | Andrés Navarro (III) | Jesús Nido (I) | Jesús Prieto (I, II, III) | Fabio Ramírez (V) | Ana Recalde (I, II, V) | Paloma Recio (III) | Macarena del Rocío (III) | Manuel Senén Ruiz (VI) | Derek Van den Bulcke (II, III, V).

KLAUS, DIÁLOGO ENTRE ARQUITECTURA Y CÓMIC. UNA HERRAMIENTA CREATIVA COMO MÉTODO DOCENTE

Carolina Maestro Grau

Universidad Politécnica de Valencia
mamaegr@dib.upv.es

Ana Torres Barchino

Universidad Politécnica de Valencia-CSIC
atorresb@ega.upv.es

Recibido: 18/05/2020 | Aceptado: 30/12/2020

doi:10.30827/sobre.v7i0.15373

184

KLAUS, DIALOGUE BETWEEN ARCHITECTURE AND COMIC. A CREATIVE LEARNING AND EDUCATIONAL TOOL

ABSTRACT: The language of the comic is increasingly present in architecture as we can see in the illustrative strips or diagrams present in projects by leading architects such as Bjarke Ingels (BIG), MVRDV or Neutelings & Riedijk, among others. And at the same time, architecture is represented in the comics by sketchers such as Chris Ware or Richard McGuire. Thus, the two arts have their own narrative and are conceived in a remarkably similar way. Koldo Lus Arana, under the pseudonym *Klaus*, is another architect and university professor who, since 2005, shares his professional and academic activity with that of a comic artist. Through an unpublished interview carried out by the authors, their graphic and cartoon narrative is presented in which the interactions between comics, fiction and architecture are analyzed; without forgetting the reference authors who have used the vignette as a graphic tool to interpret architectural themes from critique and creative philosophy to pedagogy service.

KEYWORDS: architecture, comic, drawing, comic strip, teaching

RESUMEN: El lenguaje del cómic está cada vez más presente en la arquitectura, como podemos apreciar en las viñetas ilustrativas o diagramas presentes en proyectos de destacados arquitectos como Bjarke Ingels (BIG), MVRDV o Neutelings & Riedijk, entre otros. Al mismo tiempo, la arquitectura está representada en los cómics por dibujantes como Chris Ware o Richard McGuire. Así, las dos artes cuentan con su propia narrativa y se conciben de forma muy parecida. Koldo Lus Arana, bajo el seudónimo de *Klaus*, es otro arquitecto y docente universitario que, desde 2005, comparte su actividad profesional y académica con la de dibujante de cómic. A través de una entrevista inédita realizada por las autoras, se presenta su narrativa gráfica y caricaturesca, en la que se analizan las interacciones entre cómic, ficción y arquitectura; sin olvidar a los autores de referencia que han utilizado la viñeta como un medio gráfico para interpretar temas arquitectónicos desde la crítica y desde la filosofía creativa.

PALABRAS CLAVE: arquitectura, cómic, dibujo, historieta, docencia



1 Este documento parte a su vez de una colaboración interdisciplinar entre las asignaturas gráficas de Bellas Artes Dibujo, Lenguaje y Técnicas (curso 2º) y la asignatura de Análisis de Formas Arquitectónicas (curso 1º) de la Escuela de Arquitectura (ambas de la Universitat Politècnica de València), cuyas metodologías están específicamente relacionadas con el análisis gráfico, visual y analítico. Además, este escrito también tiene su origen en el trabajo «Análisis y evolución del color en el cómic (1980-2018)», realizado y dirigido por las autoras: <https://riunet.upv.es/handle/10251/111544>.

2 Harvard Graduate School of Design (GSD) es una escuela de posgrado de diseño en la Universidad de Harvard. Situada en Cambridge, Massachusetts, la GSD oferta programas de doctorado y másteres en Arquitectura, Arquitectura Paisajística, Urbanismo, Construcción, Ingeniería del Diseño y Estudios de Diseño. Disponible en: <https://www.gsd.harvard.edu/architecture/>

3 *Arquine* es una revista que forma parte del proyecto homónimo, fundado en 1997, ubicado en Ciudad de México, y dedicado a la construcción de la cultura arquitectónica. Se trata de una plataforma de generación de contenidos desde la revista, las redes sociales, la radio, los concursos, congresos, festivales, posgrados y libros. Disponible en: <https://www.arquine.com/>

1. Introducción. Nuevos universos creativos para nuevos tiempos

Este artículo nace con una intención educativa, planteando los mecanismos narrativos del cómic como método docente para la expresión y representación gráfica en el ámbito del arte y de la arquitectura. Su objetivo es acercar al estudiante universitario a nuevas posibilidades creativas a partir de otras metodologías activas y más actuales. Los contenidos básicos de los programas docentes, en el Área de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes y en el Área de Expresión Gráfica en la docencia de la Arquitectura de los primeros niveles educativos de la Universitat Politècnica de València, muestran ciertas similitudes en cuanto a la forma comunicativa y expresiva se refiere. Estas similitudes, como son el dibujo como base y fundamento, o la expresión e ideación gráfica y la comunicación visual, contemplan la posibilidad de una transversalidad para favorecer el pensamiento creativo del estudiante en estos nuevos tiempos en los que la falta de crítica y atención son cada vez más acuciantes.

Elegir nuevas estrategias para la docencia universitaria optimiza y fomenta no solo la capacidad de aprendizaje, sino la investigación personal y colectiva para generar nuevos planteamientos gráficos y el desarrollo de habilidades desconocidas o poco practicadas por el novel estudiante. Acudimos a la obra de Koldo Lus Arana, a través de una entrevista inédita realizada por las autoras, como actor principal que aúna, por un lado, la interpretación de personajes bajo la mirada crítica y la manifestación gráfica en torno a la representación de la arquitectura dibujada mediante la viñeta y, por otro, los aspectos audaces de la expresión y del lenguaje. El ejemplo de dicha manifestación gráfica nos sirve como enfoque en las asignaturas de las áreas indicadas, cuyos contenidos, en torno al dibujo, fluyen de forma similar como herramienta conceptual.

Además, el resultado de la colaboración entre dos asignaturas de distintas ramas de conocimiento fomenta la interdisciplinariedad en el desarrollo de nuevos planteamientos, objeto de la experimentación gráfica y de la comunicación al servicio del arte. Así, las asignaturas Dibujo: Lenguaje y Técnicas, de la Facultad de Bellas Artes, y Análisis de Formas Arquitectónicas, de la Escuela de Arquitectura, contienen conceptos afines dirigidos al estudio del dibujo tanto en su planteamiento inicial como en su proceso. Ambas disciplinas, por lo tanto, promueven la creatividad, la acción gráfica y el pensamiento crítico¹.

1.1. Klaus, Koldo Lus Arana

Koldo Lus Arana (Santurce, 1976) es arquitecto, docente universitario, máster en Design Studies (Harvard GSD, 2008) y doctor en Arquitectura (ETSAUN, 2013). Desde 2005, comparte su actividad profesional y académica con la de dibujante de cómic, bajo el seudónimo de Klaus. Comenzó a utilizar la personalidad de Klaus fuera de su producción académica, pero últimamente ha empezado a solapar ambas de manera más directa utilizando la narrativa gráfica y la caricatura para explicar las interacciones entre cómic, ficción y arquitectura.

En 2009 comienza a publicar *online* viñetas sobre la vida en el Harvard GSD², y crea *Klaustoon's Blog*. Su humor gráfico se amplía a otros acontecimientos de la actualidad arquitectónica, como los premios Pritzker, las últimas polémicas o los edificios del momento, mezclándose con referencias a la historia de la arquitectura. Sus viñetas satíricas tienen un origen arquitectónico, aunque con una doble vertiente, por un lado, una inquietud puramente arquitectónica y, por otro, tienen su origen en aspectos de la arquitectura que le apetece ridiculizar. Personajes actuales de la arquitectura como Rem Koolhaas o figuras históricas como Le Corbusier son nombres que aparecen mezclados en sus dibujos con otros tantos referentes de la cultura popular.

Más adelante, pasa a la sátira de la arquitectura en general y a publicar viñetas fundamentalmente *online*. Trabaja esporádicamente en diferentes publicaciones y proyectos, como *The New City Reader* (The New Museum, New York), y finalmente como colaborador habitual en revistas como *A10*, *Uncube* (ambas desaparecidas) y *Arquine*³.

Sus autores de referencia se dividen entre historietistas y arquitectos. Entre los dibujantes de cómic encontramos a François Schuiten o Milo Manara, aunque su maestro e inspirador es André Franquin, dibujante de *Spirou*. Como él mismo señala:

La base de mi dibujo es Franquin y luego se van superponiendo otros como Uderzo, Schuiten, Andreas Martens, Moebius, Kazuo Umezu y Katsuhiro Otomo. Con respecto a los arquitectos, admira a Giovanni

Battista Piranesi, con sus perspectivas de ojo de gusano, y otros como Zaha Hadid, Paul Rudolph, Jean-Paul Jungmann, o Louis Hellman. (Lus Arana, Torres Barchino, Maestro Grau, entrevista personal inédita, 2019)

2. Antecedentes. De la idea a la representación, cómic y viñeta

Las dos disciplinas a las que hacemos referencia, Dibujo: Lenguaje y Técnicas, y Análisis de Formas Arquitectónicas, muestran un particular enfoque en cuanto a la observación se refiere. La mirada del artista y la mirada del arquitecto contemplan diferentes y diversas narrativas gráficas en las que interviene el dibujo como la esencia del pensamiento, la creatividad y la imaginación. La crítica, el sarcasmo, la opinión o la metáfora del guion o discurso son algunas de las maneras narrativas de resolver distintas interpretaciones de una historia con la flexibilidad que permite el quehacer gráfico.

Volviendo al concepto de la mirada del arquitecto, que liga la inteligencia arquitectónica a la capacidad de mirar, si se potencian las relaciones existentes entre las distintas disciplinas artísticas y la arquitectura se propiciaría el descubrimiento de visiones más amplias y profundas. (Fernández Morillas, 2017)

La representación tridimensional del espacio arquitectónico sobre un espacio bidimensional, en un soporte como el papel, es una tarea compleja. La estructura gráfica del cómic profundiza en esa dificultad y va más allá. En su narración interviene una dimensión más: el tiempo. Así, por un lado, el dibujo de arquitectura describe tres dimensiones en dos; y, por otro lado, el cómic encierra cuatro dimensiones en esas mismas dos, vemos este tipo de representación del tiempo en las viñetas de Rober Crumb *Una breve historia de América* (1979), viñetas que han servido de inspiración al autor para uno de sus recientes proyectos (Lus Arana, Torres Barchino, Maestro Grau, 2019) (figura 1).

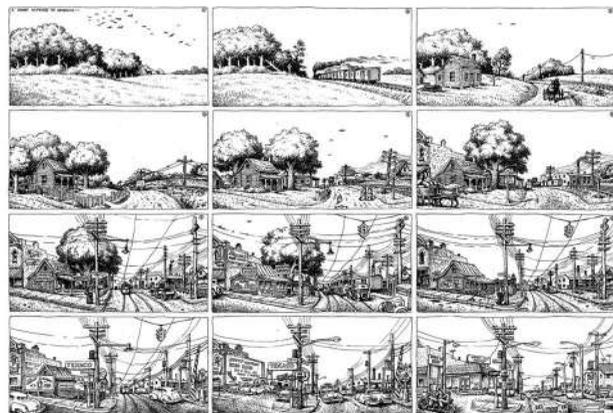


Figura 1: *Una breve historia de América*, Robert Crumb, 1979. <https://scielo.conicyt.cl/img/revistas/arc/n103/0717-6996-arc-103-64-gf1.png>

Como señala Thierry Groensteen⁴, uno de los principales teóricos del cómic franco-belga: «desde el primer boceto, el autor toma importantes decisiones, estrategias que implican la distribución de espacios y la ocupación de lugares» (1999, p. 26). A la manera del arquitecto, el dibujante de cómic también organiza sus elementos gráficos mediante la viñeta. En *El discurso del cómic* (1988/2011) de Gasca⁵ y Gubern, se catalogan múltiples estrategias para la codificación de diferentes mensajes visuales, sin embargo, es mediante la viñeta cuando se descubre una unidad gráfica aplicable a las normas de la arquitectura.

Según Gasca (2011, p. 606):

La unidad narrativa en el tebeo es el cuadro, también llamado viñeta. El cuadro acostumbra a tener forma rectangular y sus dimensiones son enormemente variables, según la conveniencia del dibujante. Dentro del cuadro queda acotada, pues, una zona de extensión variable en la que el artista distribuye su composición. Los límites pueden estar representados por una simple línea.

Esta definición de viñeta como unidad básica, aunque con un sistema más accesible dentro de la composición de la página, como plantea Groensteen, lleva inevitablemente a vincular la visión del dibujo de cómic con la representación y la expresión de la arquitectura.

4 Thierry Groensteen (Bruselas, 1957) es uno de los principales investigadores y teóricos del cómic de habla francesa, cuyo trabajo ha encontrado influencia más allá de ese campo e integrando al cómic en debates sobre arte y cultura.

5 Luis María Francisco Gasca Burges (San Sebastián, 1933) es un editor y estudioso español del cómic y el cine. Ha dirigido el Festival Internacional de Cine de San Sebastián y pertenece, con Antonio Lara y Antonio Martín, a la primera generación española de teóricos del cómic. Junto con Roman Gubern, publicó las monografías *El discurso del cómic* (1988, reeditada y ampliada en 2011), *Diccionario de onomatopeyas del cómic* (2008), *Enciclopedia erótica del cómic* (2012) y *El universo fantástico del cómic* (2015).

6 William Erwin Eisner (Nueva York, 1917 - Florida, 2005) fue un influyente historietista estadounidense, creador del famoso personaje The Spirit en 1941 y popularizador del concepto de novela gráfica a partir de 1978.

Eisner enseñó las técnicas del cómic en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York, y escribió dos obras fundamentales acerca de su creación: *El cómic y el arte secuencial* (Comics and Sequential Art, 1985) y *La narración gráfica* (Graphic Storytelling and Visual Narrative, 1996).

7 Scott McCloud (Boston, 1960) es un autor, ensayista y teórico de cómics. Conocido como uno de los más importantes impulsores de la historieta como medio artístico, y de los primeros promotores de los webcómics como una variedad diferente de cómic, con distintas posibilidades que las de sus predecesores impresos.

8 Enrique Bordes Cabrera (Madrid, 1975) es arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid, y desde 1998 colabora en Venecia con el estudio Tapiro. Ha realizado trabajos de ambientación gráfica y señalización, aplicaciones para arquitectura, cine y montajes expositivos desde Tokio a Medellín (Instituto Cervantes, Acción Cultural Española, Fundación Santander, Patrimonio Nacional), trabajos editoriales (Ministerio de Cultura, Cátedra), y cartelería, además de colaborar estrechamente con el escultor Juan Bordes en numerosas realizaciones. Colabora de continuo en la programación de la galería de dibujo y fotografía Pelayo47. Desde 2003 compagina su trabajo profesional con la labor docente universitaria.

Al definir el cómic, el maestro Will Eisner⁶ emplea el término *arte secuencial* como «la disposición de dibujos o imágenes para contar una historia o escenificar una idea» (1985, p. 7). Unas estrategias narrativas que Scott McCloud⁷ define como «ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información u obtener una respuesta estética del lector» (1993, p. 9). Estas ilustraciones están dentro de una viñeta abierta, donde el tiempo y el espacio son una misma cosa, creando una atmósfera arquitectónica que se expande y se asienta en el papel.

Lus Arana, en sus viñetas, explora continuamente los límites del espacio representado y lo habitable. A modo de fachadas, a través de los cambios de encuadre de la misma viñeta, juega con la tensión entre unidad y conjunto, llegando a una especie de *horror vacui*, pero a la manera de *13, Rue de Percebe*, la historieta creada por Francisco Ibáñez. Los dibujos, los diálogos, los textos y las viñetas son un pretexto para establecer la unión del espacio, el tiempo, la arquitectura y la parodia (figuras 2 y 3).

Según otro autor, profesor y arquitecto, Enrique Bordes⁸:

... la viñeta más que un encuadre es realmente un cuadro o, incluso, llevándolo al extremo, una habitación. Los cómics parten de representar el espacio en torno a una figura y, acumulando figuras, entendiéndolas en una visión teatral, acaba surgiendo un edificio, sea la página que sea. Es “bonito” ver cómo el “elemento gráfico” (la viñeta) se acaba convirtiendo en un elemento arquitectónico “de una manera natural, siempre apoyado en la figura. (2017)

Esa acumulación y representación del espacio es una particularidad claramente visible en las creaciones de Lus Arana, sin embargo, es igualmente destacable otro aspecto: su capacidad discursiva. En todos sus dibujos proyecta su interpretación sobre la arquitectura por medio del humor crítico, y reflexiona en todo momento en torno al nexo entre cómic y arquitectura. Tiene

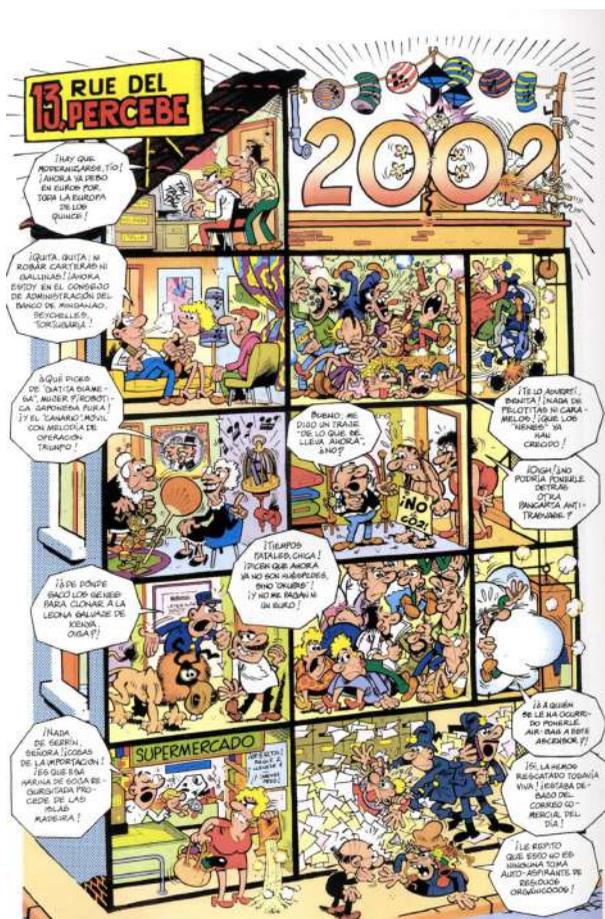


Figura 2: 13, Rue del Percebe, Francisco Ibáñez, 2002. https://cat.elpais.com/cat/2016/03/15/album/1458062729_211452.html#foto_gal_2

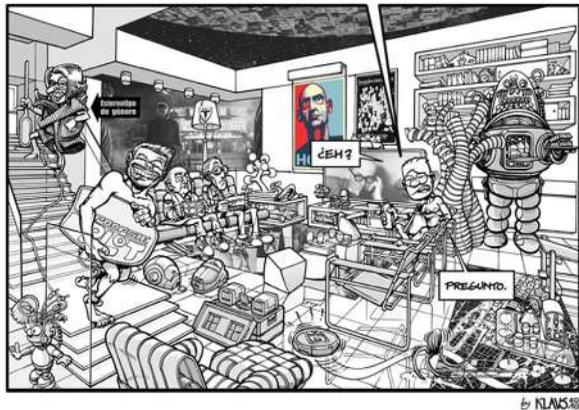


Figura 3: ¿Qué tienen las casas de hoy en día que las hace tan iguales, tan aburridas?, Klaus, Arquinoir nº15. Ilustración para el artículo «The sign (dasein ist design)», en el núm. 83 (Los límites del diseño) de *Arquine*, 2018. Fotografía del autor

la necesidad imperiosa de dibujar, unas veces con una función estrictamente ilustrativa y otras con una función divulgativa, dónde integra la investigación con el cómic. Lucha, además, en contra del abandono del dibujo manual, como comenta el arquitecto Jorge Llopis:

... una de cuyas funciones históricas ha sido la de proporcionar sustitutos eficaces del proyecto para su evaluación y transmisión, se ha visto plenamente desbordado ante la capacidad fotográfica del dibujo digital para reconstruir imágenes, ya no eficaces para replicar la realidad, sino directamente capaces de sustituirla. La reacción ha sido el abandono del dibujo manual de una parte cada vez mayor de las tareas representativas del proyecto arquitectónico, refugiándose en el ámbito de lo privado, en el boceto, en donde el dibujo digital y su analogía fotográfica apenas tienen cabida. (2018, p. 14)

Como antecedentes, muchos arquitectos han utilizado las herramientas del cómic para abordar la arquitectura, o por lo menos han visto en las viñetas un medio de narración apropiado para el planteamiento arquitectónico. Como señala Alberto Bravo de Laguna en el escrito donde habla sobre Le Corbusier y menciona a Koldo Lus Arana:

Como un dato de interés añadido, las relaciones entre Le Corbusier y el cómic han sido tratadas por diversos autores. En el dibujo de sus proyectos incluía con frecuencia una cierta «voluntad narrativa» relacionada con su concepción del espacio arquitectónico, también hay constancia de un temprano y permanente interés por el cómic como mecanismo narrativo, en él encontrará «un artificio particularmente útil en su exploración temporal de un espacio arquitectónico crecientemente concebido como continuo», unas claras vinculaciones entre el cómic y el arquitecto que se plasmarían en los dibujos para sus proyectos iniciales [...] Lus Arana, es una referencia obligada al respecto, por el excelente artículo «Le Corbusier leía tebeos. Breves notas sobre las relaciones entre arquitectura y narrativa gráfica». (2019, p. 180)

Otro arquitecto de referencia nombrado por nuestro autor es Louis Hellman⁹. Durante las últimas cuatro décadas, Hellman ha dibujado caricaturas ilustrando el mundo de la arquitectura y el urbanismo para *The Architects' Journal and Building Design*, y ha caricaturizado tanto a arquitectos famosos como el estilo de sus edificios para la revista *Architectural Review*, traba-

9 Otros libros del autor son: *All Hellman breaks loose* (1980), *Architecture for beginners* (1986), *Do it with an architect* (1999) y *Architecture A-Z. A rough guide* (2001). También ha contribuido con dibujos animados a numerosas publicaciones, como *Design Week*, *Private Eye*, *Punch*, *The Observer*, *The Guardian*, *The Independent*, *New Society*, *The Statesman* y *The Evening Standard*, y ha escrito muchos artículos, reseñas y valoraciones críticas en la prensa profesional. Recibió un MBE (Excelentísima Orden del Imperio Británico) en 1993 por su desempeño en la arquitectura y un título honorario de la Universidad de Oxford Brookes en 2002.

jos que han sido posteriormente recopilados en el libro *Archi-têtes* (2000). Al igual que Klaus, Hellman parodia a los arquitectos y sus creaciones arquitectónicas utilizando, por un lado, su capacidad para exponer las pretensiones de los arquitectos y, por otro, las herramientas para introducir el universo del cómic en la arquitectura, y logrando, al mismo tiempo, combinar los estilos arquitectónicos cambiantes y los eventos históricos que los rodean (figuras 4 y 5).



Figura 4: *The image of the architect*, Louis Hellman, 1984. <https://www.fleurgroenen-dijkfoundation.nl/the-profession-of-architect/?lang=en>

THE IMAGE OF THE ARCHITECT



Figura 5: *Banham style*, parodia de Bjarke Ingels, Klaus, 2012. <https://klaustoon.wordpress.com/2012/11/30/banham-style/>

3. El lenguaje gráfico, una herramienta experimental

El lenguaje gráfico a modo de globos y textos documenta las viñetas de Koldo para reforzar y ordenar las ideas dentro de los dibujos. En su caso, no existe un guion previo, sino que comienza la ilustración con bocetos realizados en un bloc de notas en el que representa la idea inicial (Lus Arana, Torres Barchino, Maestro Grau, 2019). Pasa de la parte formal a la idea narrativa y estructural, hasta llegar a la viñeta final. En su caso, el guion está en función del concepto y la imagen tiene más fuerza que el argumento.

Escribir una historieta se trata en principio de desarrollar un concepto, de describirlo y de construir la cadena narrativa que llevará de las palabras a las imágenes. El diálogo sostiene el dibujo, pues tanto uno como otro están al servicio de la historia. Ambos se combinan para formar un todo homogéneo. (Eisner, 2003, p. 111).

Koldo utiliza una técnica y un procedimiento prácticamente artesanal. Su soporte físico es el papel, donde comienza con bocetos en lápiz azul. Sobre estos, dibuja y construye con grafito, después escanea e imprime en tinta azul. Más tarde, vuelve a entintar con rotuladores calibrados para escanear de nuevo. Finalmente, el dibujo es tratado y pasado a escala de grises con la herramienta digital Photoshop (Lus Arana, Torres Barchino, Maestro Grau, 2019). Los bocetos iniciales son rápidos, de línea fresca y ágil; sobre ellos, trabaja para crear una composición que, aunque inicialmente es sencilla, después se va complicando. Llena el espacio de dibujos, a modo del mencionado *horror vacui*. Utiliza perspectivas aéreas y militares, con puntos de vista y enfoques imposibles. La axonometría militar, a través de su proyección paralela oblicua, permite fusionar la arquitectura del dibujo con la arquitectura de la página para construir la narrativa dentro de la misma (figura 6).

Lus Arana investiga en la secuenciación del tiempo y en la narrativa del mismo modo que lo hace Chris Ware¹⁰ o Richard McGuire¹¹. Por un lado, en *Building stories* (2012), Ware construye personajes y espacios habitables que se multiplican. La viñeta se extiende mediante un encuadre teatral abriendo dimensiones espaciales que enlazan con los códigos de la expresión gráfica arquitectónica. Por otro lado, McGuire despliega el espacio formal de la viñeta, donde no solo transcurre el tiempo dentro de sí misma, sino que aparecen microviñetas que transitan y transforman tanto el espacio visual como el mensaje y el discurso narrativo: una visión cinematográfica de la viñeta a modo de *storyboard*.

4. El cómic como nuevo enfoque metodológico en la docencia

Los mecanismos narrativos del cómic poseen un conjunto de cualidades que pueden ser de gran utilidad para el arquitecto, en principio, para explicar gráficamente la complejidad del hecho arquitectónico, y, después, para introducir al alumno en el proceso de concepción del espacio. En palabras de Groensteen (1999, p. 69):

Para describir su lugar en la economía general de la página, recurrimos de manera bastante espontánea a una metáfora arquitectónica. La página, de hecho, parece una casa compuesta de varias plantas (por lo menos dos, a menudo tres, quizás cuatro, algunas veces más [...] hasta ocho).

Como ejemplos dentro del mundo de la arquitectura, Bernard Tschumi desarrolló entre 1976 y 1981 un conjunto de dibujos teóricos que exploran la separación entre «los espacios y su uso, los objetos y los acontecimientos, el ser y el significado» (1994, p. 227). En *The Manhattan transcripts*, señala:

Con este objetivo, se utilizó una estructura especial que empleaba fotografías, que bien dirigían o eran testigos de acontecimientos (algunos se llamarían funciones, otros programas). A la vez, planos, secciones y diagramas trazaban los espacios y marcaban los movimientos de distintos protagonistas, intrusos dentro del escenario arquitectónico. (1982, p. 5)

Desde el año 2003, Enrique Bordes, como docente, también incorpora el cómic a sus clases de dibujo en Arquitectura:

En una época en la que se empuja al estudiante de Arquitectura a utilizar medios narrativos como el vídeo, o incluso complejas interacciones construidas para entornos virtuales, un medio de tanto impacto, pero a su vez de tanta economía de recurso como es el cómic, puede aportar mucho de cara a la narración del proyecto, máxime si nos apoyamos en el dibujo asistido por ordenador. (Bordes, 2015, p. 17)

10 Chris Ware (Omaha, 1967) es un historietista que ha publicado tres libros: la serie *The Acme Novelty Library*, *Jimmy Corrigan: el chico más listo del mundo* y *Fabricar historias*. Se le han otorgado múltiples premios, entre ellos, el Guardian First Book Award (2001), el de mejor álbum en el Festival del Cómic de Angulema, Francia (2003). Su obra está expuesta en diversos museos, como el Whitney Museum of American Art (2002) y el Museum of Contemporary Art, Chicago (2006).

11 Richard McGuire (Nueva Jersey, 1957) es un ilustrador, dibujante de cómics, autor de libros infantiles y músico estadounidense. Sus ilustraciones han sido publicadas en el *New York Times*, *The New Yorker* y *Le Monde*. Su cuento corto *Here* se encuentra entre las historias de cómics más elogiadas de las últimas décadas.

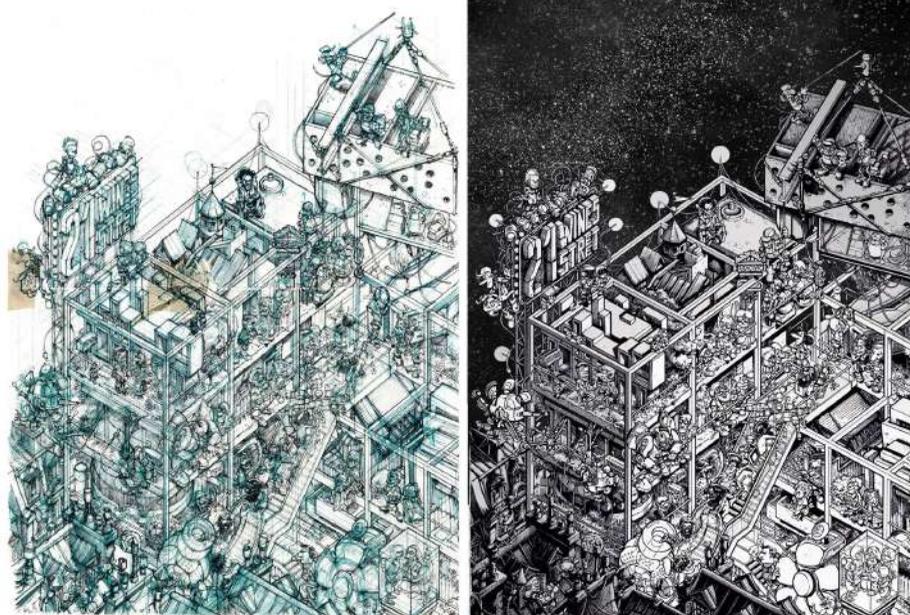


Figura 6: *Highrise of starchitect homes*, Klaus. Ilustración para el núm. 87 (Donde termina la ciudad) de *Arquine*, 2019. Fotografía del autor

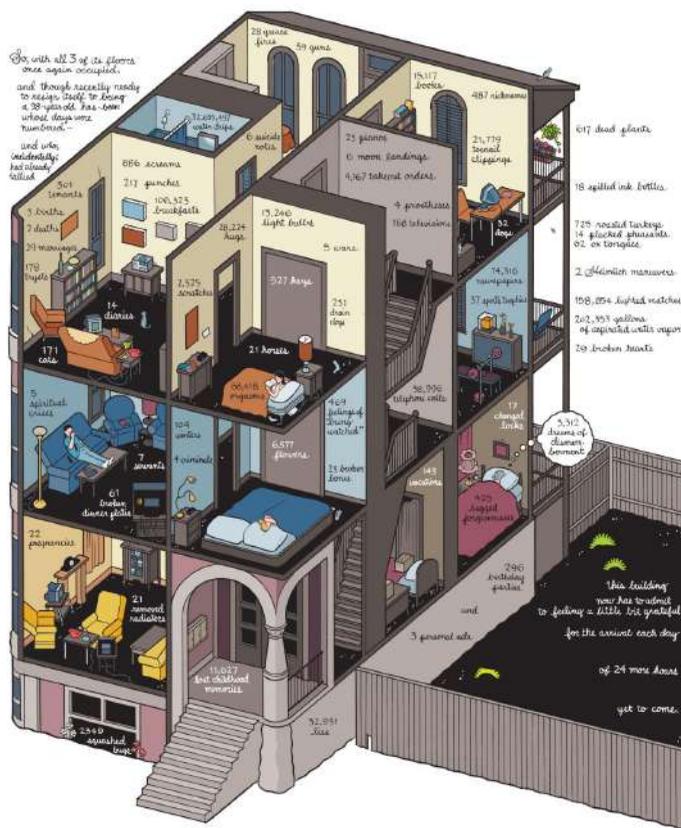


Figura 7: *Building stories*, Chris Ware, 2012. <https://viewpoints.iu.edu/art-at-iu/files/2013/11/BuildingStories.jpg>



Figura 8: *Here*, Richard McGuire, 2014. https://media.newyorker.com/photos/5909669f6552fa0be682eff9/master/w_1600%2Cc_limit/Larson-Here04.jpg

La lectura de las imágenes facilita, pues, abordar la composición de narraciones gráficas para explicar proyectos arquitectónicos. Y aunque Lus Arana no utiliza los cómics para la docencia, sí que reconoce que son importantes para la presentación de diseños arquitectónicos como fuente de inspiración, transmitiendo al espectador un argumento organizado y visual. Según ha comentado, el diálogo entre arquitectura y cómic, para él, no es nada nuevo. Habla de ello en un libro en el que ha participado, *Re-imagining the Avant-Garde: Revisiting the architecture of the 1960s and 1970s* (2019), donde comenta que «desde los años 60-70 se presentaron proyectos de arquitectura en forma de viñetas en talleres de arquitectos como Peter Cook, por parte de sus alumnos como Federico Beckhoff, Mark Fisher o Stuart Lever» (Butcher, Pearson, 2019, p. 108).

A partir de estas premisas, las autoras involucramos al alumnado en descubrir la narrativa del cómic desde varias perspectivas. Integramos la viñeta como herramienta y estrategia persuasiva en el estudio del dibujo arquitectónico y la docencia. Así se favorece la adecuación del discurso para que el proyecto consiga el mayor grado posible de eficacia comunicativa. Seguimos el ejemplo del trabajo del arquitecto Helmut Jahn (figura 9).

192

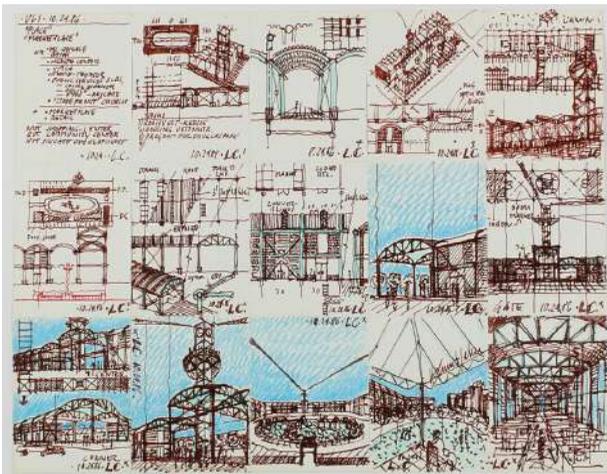


Figura 9: *Lawndale Commons, sketch*, Helmut Jahn, 1986. <https://www.artic.edu/artworks/66827/lawndale-commons-sketch>

Las fases de este trabajo docente (realizado en cursos sucesivos desde el 2012) han permitido que el estudiante de primer y segundo grado universitario pueda adquirir habilidades que le ayuden en las tareas de expresión y representación gráfica de un proyecto. Se realizan una serie de ejercicios cuyos objetivos son: en primer lugar, fomentar el interés por el dibujo y la representación gráfica arquitectónica; en segundo, acercar al estudiante universitario a un lenguaje gráfico, afín al cómic, que le ayude a expresar la percepción del espacio; y, en tercer lugar, aprender a comunicar y a comprender, mediante los recursos gráfico-técnicos del dibujo.

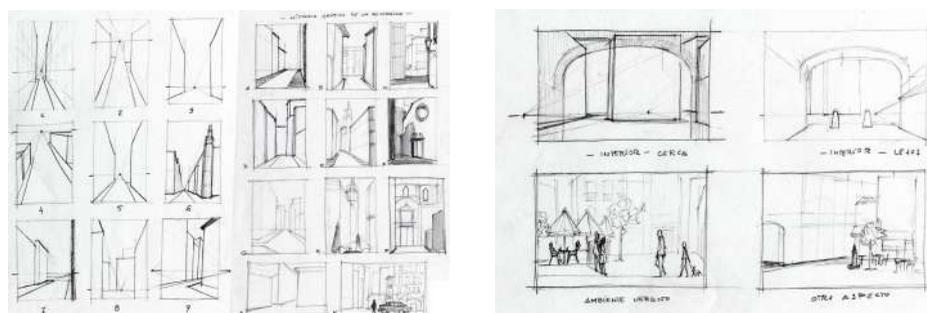
jo, la forma arquitectónica. Este trabajo se expone en un libro en el que ha participado una de las autoras del presente artículo:

Se plantea el ejercicio visual de la aproximación y recorrido de un lugar o de un edificio que progresivamente se convierte en un escenario. El espacio aparece representado mediante una secuencia de vistas que reconstruyen en dos dimensiones la experiencia espacial tridimensional, por el que la experiencia gráfica evoluciona constantemente. (Torres Barchino et al., 2012, p. 20)

El aprendizaje de los recursos gráficos del cómic facilita, desde un punto de vista académico, el estudio del lenguaje visual y arquitectónico, donde el conocimiento y representación del espacio están unidos en la operación de componer o descomponer un objeto, desde lo más abstracto a lo más concreto. La viñeta ayuda al alumno a permanecer atento durante el recorrido de calles y plazas hasta llegar a una arquitectura singular adentrándose en su espacio interior. En este proceso de búsqueda en la identificación de escenarios más o menos complejos, juega un papel importante el poder comunicativo del dibujo, ajustándolo en determinados encuadres ficticios (figuras 10 y 11). Estos trabajos se ejecutan siempre con el apoyo de bocetos realizados por el mismo profesorado (figuras 12 y 13).



Figura 10: Estudiantes dibujando *in situ* en la plaza de la Virgen del centro histórico de Valencia. Fotografía de A. Torres Barchino, 2011-2012



Figuras 11 [izda.] y 12 [dcha.]: Dibujos del centro histórico de Valencia en viñetas de aproximación. Esquemas y planteamientos de las vistas mediante perspectivas de varios puntos de vista del observador. Bocetos de A. Torres Barchino, 2010-2011

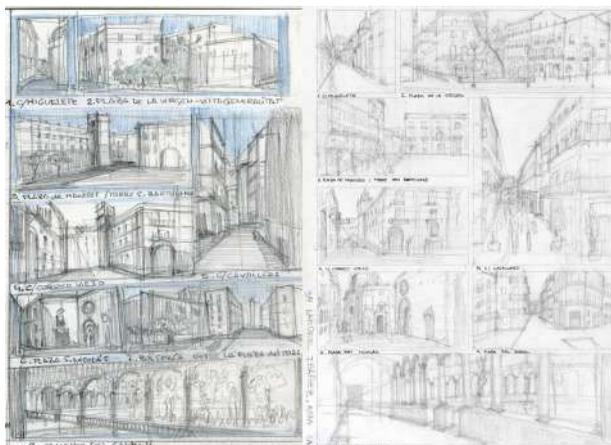


Figura 13: *Historieta gráfica*. Dibujos de Valencia en viñetas de aproximación. Planteamientos de las vistas mediante perspectivas del observador. Bocetos de apoyo de A. Torres Barchino y la alumna A. Laborel, 2011-2012

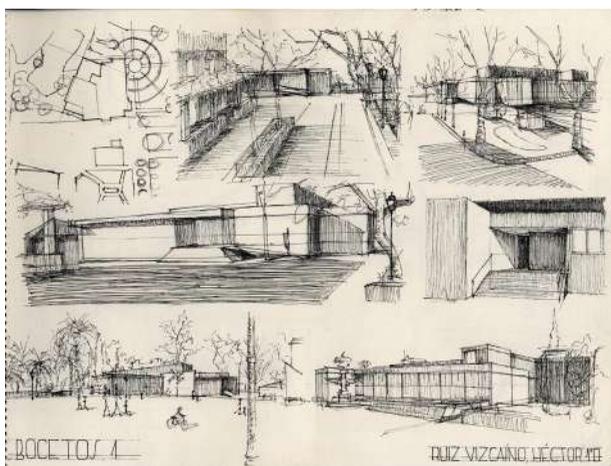


Figura 14: Bocetos iniciales de aproximación al Museo de Ciencias Naturales de Valencia, en los Jardines del Real o Viveros, del arquitecto Luis Gay. Dibujo del alumno Héctor Ruiz Vizcaino, 2014-2015

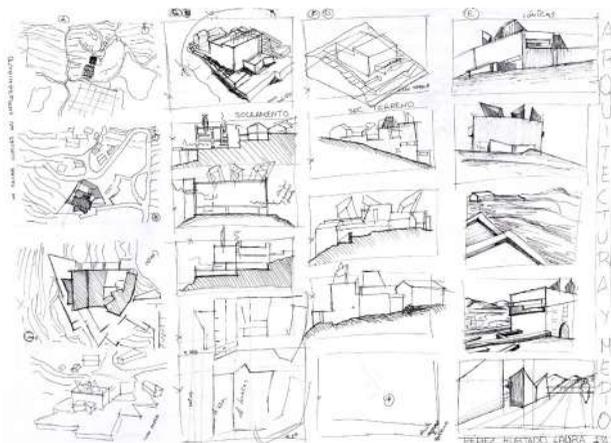


Figura 15: Esquemas conceptuales del estudio del edificio de la Fundación Jorge Oteiza en Alzuza (Navarra), del arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oiza. Dibujos del trabajo final de curso de la alumna Laura Pérez Hurtado, 2013-2014

La producción de los dibujos en soportes más grandes (de DIN-A4 a DIN-A3) permite adquirir control sobre la proporción y la escala de entornos y edificios, además de acentuar la perspectiva y el detalle. Los diferentes tamaños utilizados ayudan a la lectura de la composición. Estos ejercicios realizados durante el curso demuestran cómo el estudiante mejora su capacidad gráfica experimentando con otras técnicas; cómo transmite, mediante la incorporación de texto, el proceso de estudio de un entorno; y, finalmente, cómo construye con el dibujo una arquitectura (figuras 14 y 15).

En las prácticas realizadas al final de curso, se observa la evolución y experiencia adquiridas por el estudiante. Los dibujos en diversas escalas enfatizan y componen la estructura del ejercicio, basado en el estudio de una arquitectura visitada y con el que se describe la composición, el contraste y el material del entorno (figura 16). El empleo del dibujo y sus recursos técnico-gráficos destaca la luz o las texturas (rotulador, grafito, acuarela, etc.), así como el empleo de la imagen fotográfica a modo de *collage* subraya estratégicamente cómo el estudiante llega a entender la complejidad de la dimensión arquitectónica (figura 17).

Figura 16: Lámina completa del estudio e identificación del entorno y paisaje donde se ubica el edificio del Parque de la Arboleda en Begur (Girona), de RCR Arquitectos. Dibujos de la alumna Gema Hernández Pérez, 2011-2012

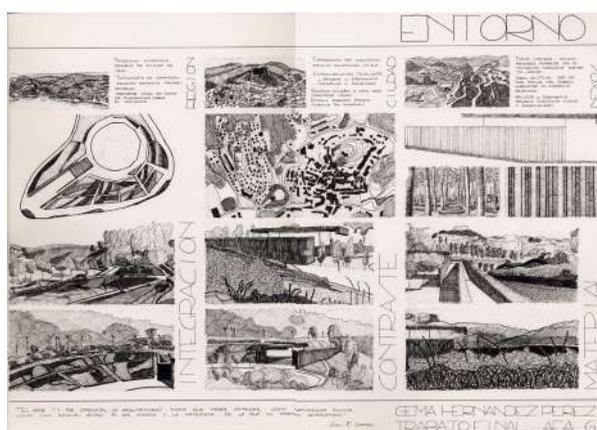


Figura 17: Láminas completas del estudio e identificación del entorno urbano donde se ubica el Museo Arqueológico de Álava, del arquitecto Francisco Mangado. Dibujos realizados por el alumno Pau Olmo Ciges, 2015-2016



Finalmente, la experimentación gráfica adquiere aquí su máximo exponente. La visión y la descripción del espacio arquitectónico se plantean como un todo, alterando la linealidad en el dibujo; la viñeta se deconstruye para dar paso a una composición más abierta (figura 18).

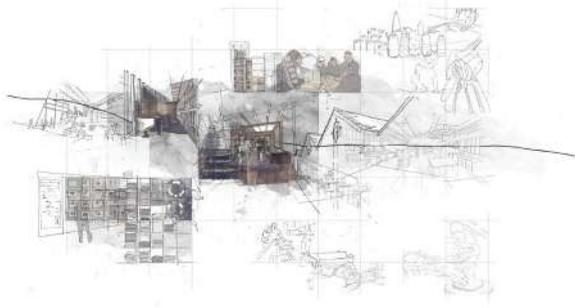


Figura 18: Composición artística del estudio sobre el entorno del Museo Arqueológico de Álava. Narración de lo vivido y observado. Composición de la alumna Irene López, 2015-2016

5. Conclusión

Por medio del trabajo de Klaus, con su narrativa gráfica y caricaturesca, hemos investigado sobre las interacciones entre cómic y arquitectura, estudiando a los autores referentes que han adaptado la viñeta como herramienta para interpretar temas arquitectónicos. Lus Arana recupera el proceso del papel y el lápiz en favor de la transmisión de conocimientos; la estática metodología tradicional da paso al dinamismo y la imaginación dentro del futuro educativo en las disciplinas gráficas. Al mismo tiempo, permite mejorar la competencia en habilidades transversales, conectar prácticas de distintas materias y, por consiguiente, incrementar la progresión y la interpretación en cuanto a la autonomía del alumno en su propio aprendizaje.

196

En consecuencia, el cómic se distingue por su versatilidad entre los diversos medios de comunicación que permiten la creación de narraciones con imágenes, como es el caso de la arquitectura. Además, su material expresivo se basa en el dibujo y la escritura, sin necesidad de acudir a instrumentos tecnológicos sofisticados para la producción del discurso. Por ello, este tipo de narración se adapta a la representación arquitectónica creando un vínculo de unión que refuerza, por un lado, la forma de interpretar el espacio y, por otro, la creatividad para que el mensaje sea más fácilmente comprensible.

Asimismo, constatamos que el cómic puede ser un nuevo enfoque metodológico aplicable tanto a los proyectos, como a la práctica de la educación arquitectónica y el dibujo; un lenguaje gráfico utilizado como herramienta experimental.

Las prácticas realizadas a lo largo de varios cursos académicos e impartidas por las autoras han demostrado en primera instancia que el estudiante, mediante la representación de un modelo ajustado a una serie de encuadres y viñetas, logra centrar más su atención, identificando la escala y el espacio de un elemento arquitectónico en un entorno determinado. La experiencia de ver y observar tiene relación con la capacidad de análisis, de reflexión y de identificación del todo y de las partes de un elemento arquitectónico.

El proceso de dibujar conlleva la habilidad de proyectar gráficamente, con mayor o menor precisión, un concepto que unido a la destreza técnica lleva a concretar y relacionar las imágenes a representar. Ese pensamiento flexible marca la diferencia entre estudiar una serie de contenidos mediante un método convencional y hacerlo mediante el uso del cómic como herramienta generadora de nuevas ideas. El alumno, en este caso, comienza a descubrir qué quiere contar y cómo. Las necesidades de los alumnos son atendidas con una mayor eficacia pero con pausa, la viñeta ayuda a crear tiempo y profundiza en el discurso definiendo conceptos.

Por ello, en la actualidad es necesario una transformación en las metodologías y en los contenidos impartidos para poder afrontar con garantías el complejo y diverso futuro que nos aguarda, pero siempre con un conocimiento crítico. Porque el aprendizaje de la competencia narrativa implica trabajar en diversos ámbitos, como la capacidad de crear historias, pues la narración forma parte de la relación del sujeto con la sociedad y ha de ser aprendida en contextos generadores de cultura.

Referencias

- Bordes, E. (2015). *Cómic, arquitectura narrativa. Describiendo cuatro dimensiones con dos* [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid]. Archivo Digital UPM. <http://oa.upm.es/40067/>
- Bravo de Laguna Socorro, A. (2019). Tebeos sobre Le Corbusier. Cinco historietas gráficas sobre su vida y obra. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 25(38), 216-231. <https://doi.org/10.4995/ega.2020.10476>.
- Butcher, M. y Pearson, L. C. (Eds.). (2019). *Architectural design. Re-imagining the Avant-Garde: Revisiting the architecture of the 1960s and 1970s*. Wiley.
- «Cómic, arquitectura narrativa» analiza el cómic como elemento arquitectónico. (2017, 16 de mayo). *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/vida/20170516/422620492687/cómic-arquitectura-narrativa-analiza-el-cómic-como-elemento-arquitectonico.html>
- Eisner, W. (1985). *El cómic y el arte secuencial*. Norma Editorial.
- Eisner, W. (2003). *La narración gráfica*. Norma Editorial.
- Fernández Morillas, A. M. y Genet, R. (2017). *La mirada expandida: el fotoensayo como herramienta en arquitectura. SOBRE. Prácticas Artísticas y Políticas de la Edición*, (3), 39-54.
- Franquin, A. (2017). *Spirou Franquin: QRN en Bretzelburg (1963)*. Dib-Buks.
- García, A., Llopis, J., Masia, J. V., Torres, A., Villaplana, R. V., Piquer, J. C., Giménez, M., Cabanes, M. A., Serra, J., Barros, H., Trullás, J., Santonja, A., Gilabert, S., Irisarri, A., Torre, I. y Molina, P. J. (2012). *Análisis de Formas Arquitectónicas*. Universitat Politècnica de València. <http://hdl.handle.net/10251/72468>
- Gasca, L. y Gubern, R. (2011). *El discurso del cómic*. Cátedra.
- Gil, I. (2013). Iker Gil interviews graphic artist Klaus. *MAS Context*, (20), 116-123. <https://www.mas-context.com/issues/20-narrative-winter-13/cartooning-architecture-and-other-issues/>
- Giraud, J. (Moebius). (2013). *El garaje hermético (Métal hurlant)*. Norma Editorial.
- Groensteen, T. (1999). *Système de la bande dessinée*. Presses Universitaires de France.
- Hellman, L. (2000). *Archi-têtes*. Wiley.
- Hellman, L. (1980). *All Hellman breaks loose*. Arcus.
- Hellman, L. (1986). *Architecture for beginners*. HarperCollins Publishers Ltd.
- Hellman, L. (1999). *Do it with an architect*. Mitchell Beazley.
- Hellman, L. (2001). *Architecture A-Z. A rough guide*. Wiley.
- Jungmann, J. P. (2001). *L'Image en architecture: de la représentation et de son empreinte utopique*. De la Villette Ed.
- Llopis, J. (2018). El paradigma fotográfico del dibujo arquitectónico digital. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(3), 557-573. <https://doi.org/10.5209/ARIS.58128>
- Martens, A. (2015). *Rork*. ECC Ediciones.
- McCloud, S. (1993). *Cómo se hace un cómic*. Astiberri.
- McGuire, R. (2014). *Here*. Hamish Hamilton.
- Otomo, K. (2019). *AKIRA Ed. Original B/N 1*. Norma Editorial.
- Piranesi, G. B. y Hofer, P. (1973). *The prisons (Le carceri: the complete first and second states)*. Dover Publications Inc.
- Rudolph, P. (1982). *Paul Rudolph: Architectural drawings*. Taylor Trade Publishing.
- Schuiten, F. (2007). *Les murailles de Samaris*. Casterman.
- Tschumi, B. (1982). *The Manhattan transcripts*. St. Martins Press.
- Tschumi, B. (1994). *Six concepts. Architecture and disjunction*. St. Martins Press.
- Uderzo, A. (2016). *Astérix el galo*. Grupo Anaya Publicaciones Generales.
- Umezu, K. (2020). *La casa de los insectos*. Satori Ediciones.
- Ware, C. (2012). *Building stories*. Pantheon Books.

AFOOT: EN MARCHA. CAMINAR, INVESTIGAR, CREAR EN UNA PRÁCTICA TRANSDISCIPLINARIA

Juan J. del Junco González

Universidad de Málaga
juandeljunco@uma.es

Blanca Machuca Casares

Universidad de Málaga
bmachuca@uma.es

Recibido: 26/11/2020 | Aceptado: 18/03/2021

doi:10.30827/sobre.v7i0.16913

198

AFOOT: ON GOING. WALKING, RESEARCHING, CREATE IN A TRANSDISCIPLINARY PRACTICE

ABSTRACT: In this article we give a different point of view about the performative action of walking, through the transdisciplinarity which is present in the work of the artist Juan del Junco. In his work mix an own methodology in Natural Science, specially in Ornithology, with other own methodology as artist: walking, researching and creating. The objective is to show how this methodology can become emotional cartographies that change according to need in different formats: exhibition, books, artistic installations, etc. After the analysis of some works by del Junco, we have the conclusion that the cathographies can lead to the origins, the cosmographies, through the family traditions as the figure of the father and it remember us the appearance of the sung, living map. The pre-writing map, definitely, the *songlines*.

KEYWORDS: walking, ornithology, cartography, performance, transdisciplinary practice

RESUMEN: En el presente texto damos un enfoque diferente a la acción performativa de caminar, a través de la transdisciplinarietà que presenta la obra de un artista como es el caso de Juan del Junco, en la que se mezcla una metodología propia de las ciencias naturales, concretamente la ornitología, con el propio método como artista: caminar, investigar y crear. El objetivo es demostrar cómo esta metodología puede llegar a convertirse en cartografías emocionales que se transformarán según los formatos que sean necesarios para exposiciones, libros, instalaciones, etc. Tras el análisis de algunas obras del artista, llegamos a la conclusión de que dichas cartografías pueden llevar hasta sus orígenes, las cosmografías, a través de las tradiciones familiares, como puede ser la figura paterna, y recordarnos la aparición del mapa cantado, vivido, anterior a la escritura, en definitiva, los *trazos de la canción*.

PALABRAS CLAVE: caminar, ornitología, cartografías, performance, práctica transdisciplinaria



Introducción

El término *Afoot* hace referencia a dos de los títulos de la treintena de obras escritas por el ornitólogo y naturalista británico Seton Gordon¹. Por esta razón buscamos dar un enfoque diferente a la acción performativa de caminar: la del investigador, la del curioso. No hablamos solo del disfrute de vagar sin rumbo fijo ni de la deriva psicogeográfica, sino de los itinerarios que se crean en la práctica artística, dejándonos llevar por los descubrimientos desde la posición del artista visual y ornitólogo *amateur* Juan del Junco, en un cruce de disciplinas que él mismo ha denominado *ornitología emocional*. Así, se ofrecen recorridos a partir de imbricar tanto el caminar, como la fotografía y el texto, como si éstos fueran *los trazos de una canción*.

A partir de esta idea hablaremos de distintos escenarios que van surgiendo y consideramos importante tratar: la transdisciplinariedad como enlace entre diferentes metodologías de trabajo, caminar e investigar qué nos da paso al siguiente; la construcción de una cartografía natural a partir del encuentro y, sobre todo, del descubrimiento. Dicha cartografía nos puede ayudar a dibujar un itinerario y nos deja los trazos de una canción, el ritual del nómada que veremos a partir de algunos ejemplos y, sobre todo, de varias exposiciones que realizó Juan del Junco entre 2016 y 2020. La mayoría de estas obras terminan siendo también una obra sin marco; todas, de alguna manera, nos dejan un espacio de acción, el caminar, en el aquí donde se condensa el tiempo. Pero en la mayoría de los casos se busca hacer una extrapolación de la acción de caminar a otros soportes, como es el itinerario, o la recreación del recorrido por el espacio de exposición y también el texto como recorrido visual y mental. Y por último, una característica común que está presente en toda obra de Juan del Junco que analizaremos, el legado que recibe de su padre, la ornitología y la salida a caminar, una tradición que mantiene como si fuera la misma canción.

1. Filosofías del caminar

La mayoría del volumen literario, principalmente ensayístico, sobre la acción de caminar en los últimos veinte años se han enfocado desde aspectos filosóficos, políticos y artísticos. Algunas de las publicaciones más significativas son: *Elogio del caminar* (2017), de David Le Bretón; *Walkscapes. Caminar como práctica estética* (2017), de Francesco Careri; *Wanderlust. Una historia del caminar* (2015), de Rebecca Solnit; *Psicogeografía* (2014), de Merlin Coverley; *Andar. Una filosofía* (2014), de Frédéric Gros, y un último libro recién publicado, *Filósofos del paseo* (2020), de Ramón del Castillo.

Por otro lado, existe una extensa bibliografía literaria donde a través del caminar se reflejan los cambios tanto personales como de creación. Sirvan como ejemplos: *Ir de viaje* (2010), de William Hazlitt, y *Excursiones a pie* (2010), de Robert Louis Stevenson²; *El paseo* (2017), de Robert Walser; *El libro de los pasajes* (2013), de Walter Benjamin; *Viaje a la Alcarria* (1967), de Camilo José Cela, y uno posterior donde se citan algu-

nos de los anteriores, *Kassel no invita a la lógica* (2014), de Enrique Vila-Matas. Tanto Hazlitt como Stevenson describen las sensaciones de libertad placentera en los viajes pedestres; Walser refleja el paseo creativo donde dudamos si lo que sucede es real o es fruto de la imaginación; Benjamin recoge las reflexiones de sus paseos por París; Cela describe desde los preparativos del caminante hasta ese caminar por un vasto territorio; y, por último, Vila-Matas recoge los paseos y reflexiones como observador de arte por la Documenta de Kassel. Todos estos libros y autores muestran la importancia de esta acción tan elemental para nosotros, así como la importancia para el estudio, la creación y la reflexión. Gilles A. Tiberghien, en la introducción de *Walkscapes. El andar como práctica artística* (2017), de Francesco Careri, señala que el objetivo principal del libro es demostrar que «en todas las épocas, el andar ha producido arquitectura y paisaje, y que esta práctica, casi olvidada por completo por los propios arquitectos, se ha visto reactivada por los poetas, los filósofos y los artistas, capaces de ver aquello que no existe y hacer que surja algo de ello» (p. 9). Por otro lado, Solnit (2015) comienza su historia del caminar citando a los intelectuales del siglo XVIII que asociaron el *peripatos* griego y la acción de caminar, concluyendo que es una «coincidencia entre arquitectura y lenguaje» (p. 9). Solnit, apoyándose en las ideas de Felix Gräyeff, cuenta que cuando Aristóteles creó la escuela de Atenas recibió una parcela con varios templos y santuarios más una «galería o paseo (*peripatos*)» que comunicaba el templo de Apolo con el santuario de las Musas. A pesar de ser una invención del siglo XVIII, Solnit nos hace recordar que los filósofos que precedieron a Aristóteles (los sofistas), cuando fueron expulsados de aquel lugar, se dedicaron a vagar en busca de discípulos dispuestos a seguir sus enseñanzas. La existencia de estos filósofos «errantes» le da pie a Solnit para decir que «muchas profesiones en muchas culturas, desde músicos hasta médicos, han sido nómadas, poseedoras de una suerte de inmunidad diplomática al conflicto entre regiones que mantiene a otros ligados a su tierra» (2015, p. 36).

Dentro de esta idea que relaciona libro y caminar acogemos la propuesta *Never-ending handbook. Guía de las aves de mi mundo* (2018), de Juan del Junco. El proceso de trabajo se articula en torno a una serie de caminatas por el campo con el fin de buscar una especie de ave en concreto. Durante la realización de las caminatas se toman fotografías de los distintos elementos que saltaban a su paso: aves, paisajes y detalles de toda índole existentes en el entorno natural. Posteriormente, en el estudio, se escriben sendos relatos por cada jornada en el campo, seleccionándose varias fotografías para acompañar al texto. Por último, se edita un libro que se conforma como pieza principal del proyecto: una edición única que se expone, fijada sobre una mesa de 21 m de longitud por 1.20 m de anchura. En el perímetro de esta mesa se distribuye una secuencia de ejemplares abiertos a doble página, con el fin de que los espectadores puedan leer las 224 páginas (figura 1). Ya que el libro no se puede tocar, y por lo tanto tampoco hojear, para poder pasar de página únicamente queda la opción de caminar alrededor de la mesa. Además, cada libro solo tiene impreso el pliego que corresponde a la doble página presentada abierta, el resto es un libro en blanco. Los libros expuestos sobre la mesa permiten apreciar una línea que se desplaza desde el primer ejemplar hasta el último, creando un ritmo que acentúa la idea del recorrido que se produce tanto al caminar como al relatar.

¹ Ambos títulos son: *Afoot in wild places* (Londres, 1937, Cassell) y *Afoot in the Hebrides* (Londres, 1950, Country Life).

² Ambos libros publicados en un mismo volumen por Olañeta Editores en 2010.



Figura 1: *Never-ending handbook. Guía de las aves de mi mundo*, Juan del Junco, 2018. Vistas de la instalación en el Centro de Arte de Alcobendas

2. Caminar en la práctica artística

En el ámbito de las prácticas artísticas, caminar se ha establecido como una acción habitual, sobre todo desde la década de los 60, un tiempo de experimentación en el que gana fuerza el uso del cuerpo y la experiencia visual del mismo en movimiento. Pero, también, la acción de caminar se convierte en una práctica subversiva, como sucede con las derivas situacionistas o con Richard Serra en la obra *Materia del tiempo* (1994-2005), en la que el escultor, al preguntarse cómo se camina, acaba realizando una obra que transgrede las propias normas de donde está instalada, el museo Guggenheim de Bilbao; también como parte no objetual de una obra, como por ejemplo en *The monuments of Passaic* (1967) de Robert Smithson. Lo mismo sucede con el trabajo de Hamish Fulton y Richard Long, nuestros principales referentes, de los que a continuación vamos a hablar de forma más detenida.

El punto de inflexión lo podríamos determinar el día que Richard Long camina repetidamente sobre la misma línea recta en una pradera hasta conseguir hacer una marca visible sobre la hierba. Esta acción de caminar y su huella, que Long consideró una obra artística, es *A line made by walking England* (1967). En ningún momento no desdeña la idea de modificar la naturaleza a través del movimiento, o que esa naturaleza acabe siendo parte de los elementos que puede mover y disponer, aunque estos materiales los utiliza de manera inclusiva, de una forma delicada. Se podría decir que su taller es la naturaleza. Michael Lailach (2007, p. 70) cita a Richard Long, el cual llegó a decir: «La fuente de mi trabajo es la naturaleza. Me valgo de ella con respeto y libertad. Empleo materiales, ideas, movimiento y tiempo para expresar la concepción completa de mi arte en el mundo».

Tras *A line made by walking England*, Long empieza a realizar caminatas y a considerarlas obras artísticas a modo de esculturas que se expanden por la superficie del paisaje. Fotografías, mapas y textos, junto con composiciones con materiales naturales como la piedra, conforman la documentación que le ayudará a transmitirnos la experiencia de esas caminatas. La primera obra corresponde a un lugar modesto, un *terrain vague* a medio camino entre la universidad y su casa, un recorrido habitual que hacía de forma repetida, pero en las siguientes cambia la dimensión de la distancia a recorrer. *A ten mile walk*

England (1968), tal como describe el título, es una caminata de diez millas y, por lo tanto, la dimensión nos habla de una escala relacionada con un vasto territorio; de hecho, Long recorre 16 km caminando con una brújula en un rumbo fijo de 290°, con lo que puede trazar en el lugar una línea recta sobre la tierra, tal como si fuera un marinero trazando su ruta de navegación. Mientras que el tramo elegido para su primera caminata era un lugar simbólico en el ámbito de lo estrictamente personal, la segunda, la realiza en Exmoor, era un espacio emblemático de Inglaterra, uno de los primeros parques naturales nacionales del Reino Unido, conocido por mantener intacto una extensa superficie de páramo.

Sin embargo, es Hamish Fulton quien mejor refleja este cambio de un espacio a otro y de una acción a otra manteniendo el ritmo del paso, ya sea a través de la palabra, de la página o de la imagen fotografiada. Fulton considera que sus obras son largos paseos, los cuales realiza con una duración de varios días. Sirvan como ejemplo las dos caminatas, de siete días cada una, que realizó en las Cairngorms (Escocia): la primera en 1986 y la segunda en 1991, justo en dos solsticios de verano, el primero de ellos coincidente con la luna llena. «Mi forma de arte es el viaje corto, a través de paseos por el campo» tal como señaló Fulton en 1979 y recogió Robert Morgan (2003, p. 63). Lo que surge *a posteriori* corresponde a la traslación de la obra, la acción de caminar, para que, de alguna manera, pueda el espectador acercarse al suceso, es decir, los restos de la acción que se conforman como otra forma de representar la experiencia de caminar. Con este fin realiza unas serigrafías en las que se pueden observar un paisaje pedregoso que va desapareciendo tras una densa niebla. Cada imagen tiene impreso un texto situado en el centro. Cada frase tiene distintos tamaños que se leen como un bloque, comenzando con una primera de gran dimensión «The crow speaks» (*El cuervo habla*); le siguen «Colors of the rainbow» (*Colores del arcoíris*); «A seven days wandering walk Cairngorms Scotland Summer solstice 1991» (*Una caminata errante de siete días Cairngorms Escocia Solsticio de verano 1991*); «The rocks are alive in their homeland» (*Las rocas están vivas en su patria*); «Solstice full moon» (*Solsticio luna llena*); «A seven day circular walk Cairngorms Scotland june 1986» (*Una caminata circular de siete días Cairngorms Escocia junio 1986*). A estas combinaciones de imagen y texto resultantes de las caminatas, Fulton las llama *Walk-*

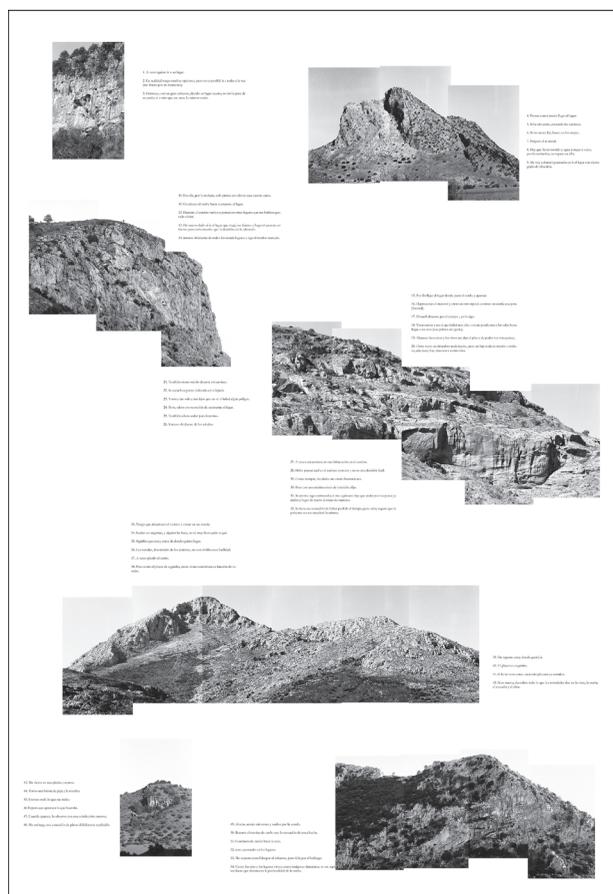


Figura 2: *A veces quiero ir a un lugar*, Juan del Junco, 2018. 180 × 120 cm. Obra desechada del proyecto Never-ending hand-book. Guía de las aves de mi mundo

Text, y considera que es el precio que paga «por no imitar la naturaleza», en su particular dicotomía entre experiencia y representación. Alan Macpherson (2017, p. 17) explica:

El encuentro con los paisajes y las temporalidades es central para el trabajo de Fulton, y especialmente para la tensión que impregna la comprensión del *Walk-Text* como un documento separado y mediado que evidencia el evento de una experiencia: caminar es encontrar —espacio, tierra, árboles, vistas, sonidos, olores, animales, huellas, frío, etc.— mientras que realizar el *Walk-Text* es registrar esos encuentros, pero no replicarlos.

En el caso de Juan del Junco, la imposibilidad de representación de la acción de caminar que describe Fulton se solventa con la inclusión de un hecho transdisciplinario, radicado este en la actitud con la que va al campo: en un cruce entre ornitólogo y artista mientras camina. Este cambio implica la toma de datos en libretas que acabarán formando parte de un archivo; por lo tanto, estas prácticas requieren una serie de fases que comienzan con una experiencia y que finalizan en un documento separado de ellas. Dicha experiencia se estipula como una parte no objetual de la obra que comparte estatus con la propia fisicidad de la obra impresa. El artista toma datos en sus libretas como observador de aves a la vez que toma fotografías a modo de registro. Ambas formulaciones se transforman en documentos, como, por ejemplo, en

la obra *A veces quiero ir a un lugar* (2018) (figura 2), que trata sobre los procesos de búsqueda mentales y emocionales (el amor, la salud, las estrategias en el trabajo) a través de una combinación de fotografías que podrían parecer documentos de una investigación ornitológica, ya que las imágenes pertenecen a lugares donde anida una especie de ave. Junto a las imágenes podemos leer un texto que explica los pasos que cualquiera pueda seguir para poder llegar a dichos lugares. Robert Morgan (2003, p. 62), hablando sobre Hamish Fulton, «sostiene que su libreta de apuntes es, en muchos sentidos, más significativa para él que su cámara. Las notas que toma durante un paseo ayudan a formalizar una idea para una obra». Otros ejemplos de esta metodología podrían ser las obras *El sueño del ornitólogo III: cuaderno de campo* (2009) o *Buscando oropéndolas obsesivamente* (2016).

3. Caminar para el ornitólogo y el naturalista

Habitualmente se da por hecho que, para investigar en muchos de los ámbitos de las ciencias naturales, como en la ornitología, es necesario la acción de caminar, aunque apenas haya escritos en los que se hable explícitamente de ella. Uno de estos escritos corresponde a Charles Darwin (1981, pp. 26-27), que en su viaje alrededor del mundo a bordo del *Beagle*, describe un pasaje donde las acciones de caminar e investigar van de la mano. El día 29 de febrero de 1832 recaló en San Salvador de Bahía, describiendo el deleite de la caminata errante, uno de los placeres fundamentales de un naturalista:

¡Qué delicioso día! Pero la palabra delicioso es harto débil, para expresar los sentimientos de un naturalista que por primera vez vaga por un bosque brasileño. [...] Todo el que ame á [sic] la Historia Natural siente en un día como éste un placer y un júbilo más intensos que puede prometerse experimentar de nuevo.

En el caso de la ornitología, podemos citar a Francisco Bernis, considerado como un *caminante impenitente*, y que acuñó el término *ornitología de alpargata*, tal como recoge Joaquín Fernández en la publicación que hizo la Sociedad Española de Ornitología por los 50 años de su fundación:

Durante todo el periodo de 1933 a 1956 —escribe—, no dispuse de ninguna beca ni de cualquier otro apoyo académico o financiero. La mayoría de muestreos se hicieron a puro pie (lo que yo llamaba ornitología de alpargata), con viajes en bicicleta o usando transportes públicos (ferrocarril, autobús, camioneta). Hay que anotar que este régimen de viajes suponía muchas veces un penoso gasto de tiempo, con días de ida y días de vuelta para disfrutar de un solo día de provecho. (Fernández, 2004, p. 39)

Otro ejemplo más cercano dentro del campo práctico del caminar y la ornitología lo tenemos en uno de sus discípulos, Olegario del Junco. Podemos encontrar una nueva prueba escrita de la relación ornitológica pedestre en la memoria que acompaña al primer censo de buitre leonado (*Gyps fulvus*), realizado en la península ibérica en 1979, donde el ornitólogo se encargó de la población de la provincia de Cádiz junto a Javier Alonso. Ambos escriben:

Respecto al tiempo invertido hay que hacer constar que sólo se ha computado aquél a partir del cual el observador está situado en el oteadero elegido, sin contar con las a veces arduas horas de aproximación, que podrían sumar muchas, y durante las cuales a veces ya se podía ir recogiendo información del objetivo. Natu-

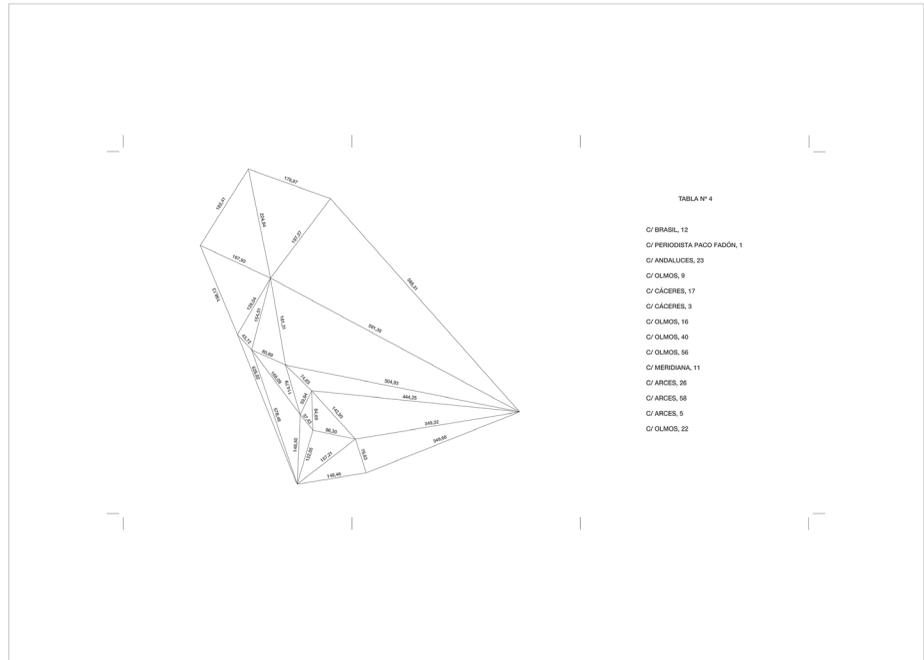


Figura 3: *Turdus merula* tabla #4, Juan del Junco, 2020, con los puntos de observación de los mirlos señalados

202

ralmente, tampoco hemos incluido los días fallidos por nieblas, lluvias, vientos fortísimos, etc. (Alonso y Del Junco, 1981, p. 292)

Como hemos podido comprobar, para el estudio de las aves y, en general, de la naturaleza, ya sea desde un punto de vista científico o desde uno *amateur*, se requiere de la acción de caminar mediante salidas al campo, un camino o un viaje, ya que, en la mayoría de las situaciones, la búsqueda y observación de las especies se deben realizar lejos de los lugares que habitamos o transitamos usualmente. Por lo tanto, es habitual que tengamos que hacer grandes trayectos por veredas y senderos poco transitados.

4. La conjunción de las formas de caminar a través de *Turdus Merula* o un Recorrido por la Primera Casa Donde Viví

El proyecto *Turdus Merula* o Un Recorrido por la Primera Casa Donde Viví (2020), de Juan del Junco, fue realizado con motivo del encargo de la Galería Isabel Hurley de la ciudad de Málaga. La exposición se basa en una idea surgida durante los recorridos que el artista hace desde su casa hasta la galería. Este camino discurre por varias zonas residenciales ajardinadas de la ciudad de Málaga, donde se puede apreciar una gran densidad de ejemplares de mirlos comunes (*Turdus merula*)³. Desde el punto de vista de un ornitólogo *amateur*, resulta lo suficientemente interesante por ese empeño en entender el mundo de las aves en relación con los fenómenos naturales. En esta investigación se requiere de la búsqueda de bibliografía especializada, para así instaurar un protocolo de investigación. Para poder realizar la observación y la toma de datos se organiza una metodología que necesita de una acotación

³ En esta ocasión nos referimos al nombre científico de la especie, no al título del proyecto.

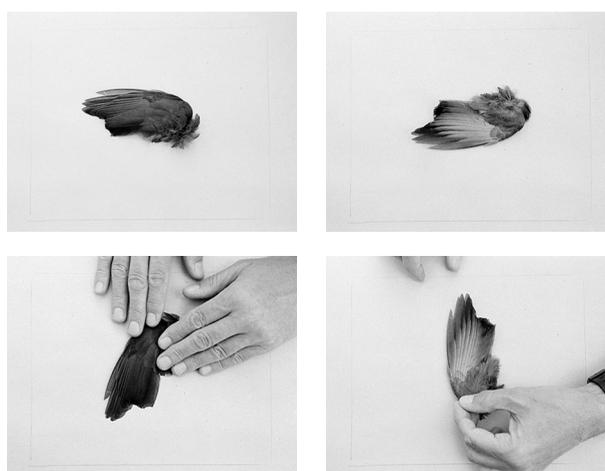
en tiempo y espacio basada, por un lado, en circunscribir el trabajo durante el periodo de reproducción del mirlo común (de marzo a julio) y, por otro lado, en limitar el área de estudio a tres zonas de Málaga: Pedregalejo, Cerrado de Calderón y el Limonar. Así, el método se basa en avistar los ejemplares de mirlos, fotografiarlos y anotar en una libreta los datos, los cuales recogen aspectos como la hora, el número de la toma y algunas de las características de las aves basadas en su comportamiento. Los itinerarios que se realizan alcanzan las tres horas de duración y se efectúan en torno a una retícula de calles balizada anteriormente en una aplicación cartográfica digital. *A posteriori*, se trasladan a un mapa los puntos de observación de los mirlos y, por lo tanto, sus nidos (figura 3).

El resultado final no sería la obra objetual en sí, sino las conclusiones de un método aplicado, las cuales se presentan en el espacio expositivo. Para ello, primero se quiere hacer evidente que la base del trabajo reside en el método elegido, así que la obra *Las tablas de Turdus merula* se establecen como la parte esencial en la que gira todo el discurso de la exposición. Esta obra a modo de políptico consiste en las impresiones digitales donde se muestran las gráficas que generaron el mapeado por puntos donde se localizaron las aves. Estos puntos se unieron haciendo triangulaciones de líneas acompañadas de una acotación métrica. En estas impresiones se incluía, además, el listado de lugares de observación: el nombre de las calles y la numeración. En esta obra principal no existe imagen fotográfica, solo es el resultado gráfico del método, que puede recordar a una imagen vectorial del movimiento o, incluso, a un mapa de constelaciones. Esta formulación, en realidad, corresponde a un código perteneciente a las formas comunicacionales visuales de la ornitología, y en concreto se inspira en una gráfica de distribución correspondiente a un estudio realizado por Olegario del Junco sobre una población de águilas perdiceras en 1984.

Figura 4: [izda.] *Turdus merula: las tablas*, Juan del Junco, 2020 (10 unidades de 40 × 56 cm); [dcha.] imágenes fotográficas de los mirlos comunes sobre la mesa de 240 × 480 cm en la exposición «Turdus merula», Juan del Junco, 2020



Figura 5: S/T, Juan del Junco, 2020, 4 unidades de 21 × 24 cm. Impresión de tintas pigmentadas sobre papel Canson Infinity Rag Photographique 310 gr



Otra de las piezas corresponde a las imágenes fotográficas de los mirlos. Con una idea clara de unir ambos lenguajes, el artístico con el ornitológico, las formas finales de dichas fotografías se *maquetan* siguiendo los esquemas de las publicaciones ornitológicas, buscando que esta acción lleve a otra referencia, crear una deriva, en definitiva, una cita visual; pero con la salvedad de que se permite entrever parte del proceso de las impresiones gráficas: las imágenes finales corresponden a un pliego impreso de un libro antes de ser cortado, es por ello que todas las imágenes fotográficas contienen un pie de foto, así como las marcas de corte del pliego de papel.

La diferencia entre el políptico del que hemos hablado anteriormente y estas imágenes fotográficas de los mirlos radica en el montaje expositivo. El políptico se dispone sobre la pared, mientras que las imágenes fotográficas se exhiben sobre una gran mesa de 240 × 480 cm. En esta puesta en escena hay una declaración de intenciones, cambiar el modelo hegemónico realizando un giro: lo artístico se encuentra en la mesa y el método va a la pared (figura 4).

Rudolf Arnheim (2001, p. 52) escribió sobre la importancia del plano horizontal y su capacidad de incitar a la acción en *El poder del centro*:

En la medida en que el plano horizontal es el terreno propio de la acción, casa con el teatro en cuanto espacio donde una acción se desarrolla, pero interfiere con él en cuanto objeto de contemplación: su situación predispone antes a la participación activa del espectador que a la contemplación distanciada.

Así, vemos que el plano horizontal incita a la acción, es como un tablero de juego, no importa la escala, invita a mover las piezas o a moverse alrededor de ellas.

Hay una tercera pieza dentro de *Turdus Merula* que se aproxima a la idea de la obra fotográfica autónoma y que también nos acerca al Richard Long que toma elementos de la naturaleza para sus exposiciones. Consiste en cuatro pequeñas fotografías donde se representa la manipulación de un ala de un mirlo común (figura 5). En estas imágenes hay un doble juego biográfico, pues nos lleva, por un lado, a la infancia, a cuando observábamos los animales y no dudábamos en manipularlos para ver al detalle, y, por otro lado, nuevamente en relación con las imágenes fotográficas de los libros de ornitología, libros que han acompañado al autor desde su niñez y que se han conformado como una fuente inagotable de referencias visuales.

Conclusión: los trazos de una canción, el ritual del camino

Como hemos visto, una de las características fundamentales es que el artista diferencia y, a la vez, cruza los aspectos del ornitólogo con la práctica artística del caminar; pero no de una forma errante a modo de deriva, sino con una actitud distinta, la de buscar, encontrar y descubrir durante el proceso. Es en este cruce transdisciplinario donde se mezcla el saber científico y plástico. En este descubrir aparece una variante al hacer visible lo que estaba de alguna manera oculto, principalmente a través de la imagen fotográfica. Así, podemos hacer la extrapolación de un territorio a otro, pasando del hábitat de los pájaros a la exposición o el libro, tal como hemos observado en Hamish Fulton y Richard Long, creando una cartografía de las emociones, un mapa del tesoro, el que proviene del conocimiento del medio natural.

Una cartografía no deja de ser un estudio gráfico de territorios, es la representación del espacio inabarcable que habitamos o recorreremos con la idea de transmitir y recordar. Desde el principio, además de la realidad física, abarcó igualmente la realidad mental, cultural y emocional, «convirtiéndose en relatos gráficos de una realidad, una cultura, y una época», como dice Alberto Taboada Molina (2019, p. 142). Pero los primeros mapas se construyeron a través de la palabra, sobre todo cantada. En la novela *Los trazos de la canción* (2015), Bruce Chatwin dio a conocer cómo las tradiciones de los aborígenes australianos se transmiten de manera oral de generación en generación; sus leyendas vienen recogidas en *El tiempo de los sueños*, y así dan a conocer el territorio. Antonio Gnoli, en el libro *La nostalgia del espacio* (2002), lo describe de la siguiente manera:

Los trazos de la canción —esa densa retícula musical que el hombre experimentaba como la forma más sublime de la orientación. [...] En virtud de esa partitura musical, el individuo debería encontrar ya subdividido y delimitado el territorio, sin que afán, fuerza y poder los sustituyeran. (p. 32)

Un mapa que solo tiene sentido al recorrerlo junto a la canción, el ritual del caminar del nómada. Por eso, podemos hablar de una cartografía emocional o retomar el término *cosmografía*, la primera palabra que dio uso a la cartografía y que mejor refleja un universo personal que se quiere compartir.

Existe un paralelismo a varios niveles entre la canción descrita por Chatwin, *A veces quiero ir a un lugar*, y Turdus Merula Todas las Casas Donde Viví. Por un lado, como hemos dicho, la canción de los aborígenes se transmite de generación en generación; y, tal como hemos visto en este caso, sucede de igual manera con la ornitología y el caminar, de padre a hijo. Por otro lado, el texto con las indicaciones para llegar a los lugares y el recorrido que debe hacer el espectador para ver la exposición son otro modo de transmisión del camino y, por ende, de los lugares; ambos crean una cosmografía del espacio: una cartografía propia del espectador.

Estas obras se construyen caminando por un territorio que, además, se ha materializado a partir de una búsqueda relacionada con la vida. En este punto, se mezcla el origen de la obra con la infancia, la ornitología, el padre; algo que no deja de ser la construcción de un recorrido al caminar, tal como

podría hacer con una canción. El aspecto que une, además, a Long, a Fulton y a Smithson con los trazos de la canción tiene que ver con el tiempo astrológico que corresponde a la visión ancestral del nómada, del viajero que se deja guiar por los astros.

Una canción es un recorrido, una línea temporal a través del espacio, tal como se hace visible al caminar; mientras que la cartografía hace lo que dice Henry Lefebvre, condensa el tiempo en el espacio, o lo que diría Bruce Chatwin a Gnoli en la entrevista que recoge en *La nostalgia del espacio* (2002). Para Chatwin, es como construir una casa, una contradicción para un nómada. Un nómada nunca terminaría ese libro, la única forma de concluirlo sería con la propia muerte. Aquí nos encontramos con un doble juego: el caminar como un ornitólogo-artista que es una figura sedentaria y a la vez nómada: nómada por la propia necesidad y placer y porque no tiene fin, y sedentaria en la necesidad de plasmar y documentar cada uno de esos recorridos que podrían ser considerados como capítulos de ese libro de la vida.

Referencias

- Alonso, J. y Del Junco, O. (1981). Primer censo de buitreras (1979). Informe sobre el sur y oeste del Sistema Bético. *Ardeola*, 26-27, 165-312.
- Arnheim, R. (2001). *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales* (F. López Martín, Trad.). Akal.
- Benjamin, W. (2013). *Libro de los Pasajes* (I. Herrera Baquero, L. Fernández Castañeda y F. Guerrero, Trad.). Akal.
- Careri, F. (2017). *Walkscapes. El andar como práctica estética* (M. Pla, Trad.). Gustavo Gili.
- Cela, C. J. (1967). *Viaje a la Alcarria*. Ediciones Destino.
- Chatwin, B. y Gnoli, A. (2002). *La nostalgia del espacio* (C. Vitale, Trad.). Seix Barral.
- Chatwin, B. (2015). *Los trazos de la canción* (E. Goligorsky, Trad.). Península.
- Coverley, M. (2014). *Psicogeografía* (P. Cáceres, Trad.). Carpe Noctem.
- Darwin, C. (1981). *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*. Editora de los Amigos del Círculo Bibliófilo.
- Del Castillo, R. (2020). *Filósofos de paseo*. Turner.
- Del Junco, O. (1984). Estudio sobre una población de Águilas Perdiceras (*Hieraetus fasciatus*). *Rapinayres Mediteranis*, II, 80-95.
- Fernández, J. (2004). *50 años en defensa de las aves. Sociedad Española de Ornitología (SEO). 1954-2004*. SEO Birdlife.
- Gordon, S. (1937). *Afoot in wild places*. Cassell.
- Gordon, S. (1950). *Afoot in the hebrides*. Country Life.
- Gros, F. (2014). *Andar. Una filosofía* (I. González-Gallarza, Trad.). Penguin Random House.
- Hazlitt, W. y Stevenson, R. L. (2010). *Ir de viaje / Excursiones a pie* (E. Serra, Trad.). Olañeta Editores.
- Lailach, M. y Grosenick, U. (Eds.). (2007). *Land Art*. Taschen.
- Le Breton, D. (2017). *Elogio del caminar* (H. Castignani, Trad.). Siruela.

Macpherson, A. (2017). 'Sensuous singularity' Hamish Fulton's Cairngorm Walk-Texts. *Critical Survey*, 29(1), 12-32. <https://doi.org/10.3167/cs.2017.290102>

Morgan, R. C. (2003). *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Akal.

Solnit, R. (2015). *Wanderlust. Una historia del caminar* (A. Anwandter, Trad.). Capitán Swing.

Taboada Molina, A. (2019). La cartografía del no-lugar. Interpretaciones emocionales del territorio. *Rita*, (11), 142-149. [https://doi.org/10.24192/2386-7027\(2019\)\(v11\)\(14\)](https://doi.org/10.24192/2386-7027(2019)(v11)(14))

Walsler, R. (2017). *El paseo* (C. Fortea, Trad.). Siruela.

Vila-Mata, E. (2014). *Kassel no invita a la lógica*. Seix Barral.

EL *ENSAYO EDITORIAL* EN ARQUITECTURA: EFECTOS DE ENMARCADO, MONTAJE IMAGINATIVO Y CRÍTICA EDITORIAL

Paula V. Álvarez

Arquitecta, investigadora y editora independiente. Vibok Works

paula.vibok@gmail.com

Recibido: 1/02/2021 | Aceptado: 27/03/2021

doi:10.30827/sobre.v7i0.18140

206

THE *EDITORIAL ESSAY* IN ARCHITECTURE: FRAMING EFFECTS, IMAGINATIVE MONTAGE AND EDITORIAL CRITICISM

ABSTRACT: We discuss the editorial techniques of a heterogeneous set of 20th century experimental books of architecture, today considered seminal works. Following the methodology of cultural studies, we will read them in controversy with the design techniques that crystallize with the impulse of the cultural economy in mass society. We will see how in them the use of imaginative montage confronts the fragmentation and framing effects commonly adopted in the presentation of architecture as building technology. Considering these relationships will allow us to identify the keys that would define a possible critical genre to be investigated, the *editorial essay*. If fragmentation and framing can be linked to different mechanisms of externalization of the critical, the connectivity and deviations encouraged by imaginative montage—a cognitive and persuasive technique, as well—bring the editorial essay closer to the rescue operations of the forgotten and the excluded characteristic of cultural criticism.

KEYWORDS: architectural edition, experimentation, aesthetics, critical culture, technique

RESUMEN: Se discuten las técnicas editoriales de un conjunto heterogéneo de ediciones experimentales de arquitectura del siglo XX, hoy consideradas trabajos seminales. Siguiendo la metodología de los estudios culturales, las leeremos en polémica con las técnicas de diseño que cristalizan con el impulso de la economía cultural en la sociedad de masas. Veremos cómo en ellas el uso del montaje imaginativo confronta la fragmentación y los efectos de enmarcado comúnmente adoptados en la presentación de la arquitectura como tecnología edilicia. Considerar estas relaciones nos permitirá identificar las claves que definirían un posible género crítico a investigar, el *ensayo editorial*. Si la fragmentación y el enmarcado pueden ser vinculados a diferentes mecanismos de externalización de lo crítico, la conectividad y los desvíos incentivados por el montaje imaginativo—también una técnica cognitiva y persuasiva—aproximan el ensayo editorial a las operaciones de rescate de lo olvidado y de lo excluido propias de la crítica cultural.

PALABRAS CLAVE: edición de arquitectura, experimentación, estética, cultura crítica, técnicas



1 No se pretende unificar ideológicamente estos trabajos, distantes en el tiempo y concebidos en conexión con debates culturales que tuvieron lugar en momentos y contextos distintos. Es justamente esta voluntad crítica que comparten lo que nos lleva a considerarlos como posibles referentes para una cultura editorial crítica, de rasgos diferenciados.

Introducción

Con objeto de ampliar los marcos teóricos para abordar la relación entre edición y arquitectura y estimular nuevas investigaciones sobre este campo, este texto reflexiona sobre el orden del discurso editorial del libro impreso de arquitectura. Hablo de *orden del discurso* en el sentido propuesto por Foucault (1971) en su problematización de las prácticas discursivas como formas de acción: los enunciados no han de entenderse únicamente a través de su consistencia proposicional, sino atendiendo también a los efectos que producen como formas de ordenación. Las formaciones discursivas coproducen los objetos y fenómenos de los que hablan; conforman regímenes de enunciación que, al incluir y excluir opciones, organizan las posibilidades de la comprensión y de la experiencia. Bajo esta premisa, discutiremos las técnicas editoriales de un conjunto heterogéneo de ediciones experimentales del siglo XX —monográficos, libros de teoría, pensamiento y crítica, libros de historia, catálogos de exposiciones— singulares por la prominencia que tiene la imagen. Siguiendo la metodología de los estudios culturales, leeremos estas ediciones en su contexto y desde diversos puntos de vista, en polémica con las técnicas de diseño que cristalizaron con el impulso de la economía cultural en la sociedad de masas y con las herramientas de la cultura crítica que ha reflexionado sobre esta metamorfosis¹. Nuestro foco estará en las técnicas editoriales, considerando que estas nunca son hallazgos aislados, vinculados exclusivamente a los problemas de los campos en los que encuentran aplicación o al genio creador de un artífice en particular.

Los trasvases entre técnicas arquitectónicas y comunicativas han sido objeto de importantes investigaciones en las dos últimas décadas. En su trabajo sobre las relaciones entre arquitectura y medios de comunicación, Colomina (1994) vinculó la ventana de las casas de Le Corbusier con el encuadre de la cámara fotográfica, su *promenade architecturale* con un *travelling* cinematográfico y el *layout* de *Vers une architecture* (1923) con las técnicas publicitarias de la sociedad de masas. Realiza una lectura de la arquitectura como *media*: una modalidad de representación más, como aquellas que la comunican. En su estudio sobre Le Corbusier como arquitecto de libros, De Smet (2005, pp. 7-8) explica cómo desarrolló su creatividad editorial desde su primera publicación a los 25 años: hacer libros era para él una forma de diseño arquitectónico. El *layout* de *Vers une architecture* es para esta autora el resultado de un particular método discursivo, que toma la imagen como argumento. En su anatomía del libro de arquitectura, Tavares (2016) ha expuesto cómo en el proceso de dar forma a los libros los arquitectos transfieren sus conocimientos al objeto material y técnico. Este trasvase lo sintetiza en cinco cualidades tradicionalmente arquitectónicas: textura, superficie, ritmo, estructura y escala, todas ellas referidas a lo que Moholy-Nagy (1929) teorizaba como *factura* en su humanismo técnico: la *epidermis artificial* del libro. Tavares destaca la influencia del creador húngaro en el diseño que Giedion elaboró para *Befreites Wohnen* (1929). La interacción visual y semántica se plantea no solo entre imágenes y textos, sino también entre planos, fotografías, notas a mano, recortes de prensa, dibujos y capas de texto, algo que interpreta como la invención de un nuevo sistema comunicativo para la arquitectura.

El desconocimiento de los procesos industriales editoriales y sus límites explica, para Tavares (2016, p. 66), porqué los libros que hacen los arquitectos desafían los estándares fijados por la industria editorial, convirtiéndose en argumentos arquitectónicos desvelados. En estos trasvases, sin embargo, puede haber algo más. Desde la perspectiva de los estudios culturales, los marcos y los límites de la producción industrial están ligados a fenómenos económicos y políticos que han informado el desarrollo del diseño y la técnica, en sus muchas variables. En su problematización de las imágenes técnicas, Flusser (1990) plantea que los aparatos técnicos contienen en su diseño un *programa* o conjunto limitado de opciones y el signo del creador crítico es que este pone a trabajar la imagen en su contra. Los experimentos editoriales de la arquitectura moderna, influenciados por las búsquedas de los pioneros de la fotografía y el diseño gráfico, emergen, por otra parte, en los mismos años en que la edición se emancipa como trabajo intelectual, escindiéndose del proceso productivo industrial, con la creación de los primeros sellos editoriales independientes en Europa (Calasso, 2014). Tomando en cuenta lo anterior, el desvío de lo normativo que aflora en un nutrido conjunto de libros de arquitectura del siglo XX podría ser leído como la expresión editorial de un patrón de pensamiento crítico. Para identificar qué claves lo definirían, enfocaremos en sus técnicas editoriales, entendidas no tanto como aplicación individual de un conocimiento especializado, sino como trabajo intelectual y creativo intersubjetivo conectado con un conjunto heterogéneo de problemas transversales que han ocupado a diversos campos del saber durante todo el arco de la modernidad.



Figura 1: [izda.] «Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh», 1929. The Museum of Modern Art, New York, Photographic Archive; [dcha.] «Modern architecture: International exhibition», 1932. The Museum of Modern Art, New York, Photographic Archive

1. Efectos de enmarcado y cultura del *display*

En su introducción a la cultura del diseño, Sparke (2010) plantea que el diseño, como proceso de ideación y producción profesional, penetra en lo cotidiano de un modo imperceptible y constituye, sin embargo, uno de los principales motores de la economía cultural, con un papel decisivo en la creación de las identidades individuales y colectivas. En este sentido, llama la atención que las técnicas comunicativas de las publicaciones de difusión masiva especializadas en arquitectura, impresas o digitales, hayan permanecido prácticamente intactas después de casi un siglo de mutaciones sociales, culturales, ambientales y tecnológicas. Lo que hoy parece el modo *natural* de publicar la arquitectura puede ser vinculado a las técnicas de presentación adoptadas en la mítica exposición «Modern architecture: International exhibition» celebrada en el MoMA, Nueva York, en 1932². Surgida con el propósito de llevar la arquitectura moderna a un público no familiarizado con ella en Estados Unidos, emplea las mismas técnicas que su primera exposición, «Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh» (1929)³. Separadas entre sí y rodeadas de un vacío solemne, una suerte de marco virtual rodea las obras, focalizando la mirada y elevando el estatus de lo mostrado (figura 1).

Riley explica que en su origen «Modern architecture» fue un proyecto de libro que no pudo ver la luz en Europa, pero que finalmente encontró un camino hacia las salas del MoMA. Este hecho podría explicar su perfecta coordinación entre técnicas editoriales, expositivas, discursivas y fotográficas. En los libros que acompañaron a la muestra —al catálogo se suma el también mítico *The international style* (1932), escrito y editado por los comisarios— la secuencia de imágenes aisladas en el centro de la página recuerda a las fotografías de gran formato alineadas y fijadas a la pared de las salas del MoMA. Expuestas en pedestales, las maquetas remiten al tipo de fotografía elegido por los comisarios (figura 2).

Este tipo de disposición fragmentada era relativamente nuevo, adoptado por los museos nacionales europeos cuando fueron creados en el siglo XIX para consolidar la identidad de los Estados modernos. La fragmentación y los efectos de enmarcado contrastan con el montaje escenográfico y ambiental de las exposiciones de arte de comienzos de siglo⁴, aún deudoras de los desaparecidos gabinetes y cuartos de maravillas⁵, ahora integrados en los museos estatales. Igualmente se distancia «Modern architecture» de los montajes inmersivos de los arquitectos modernos para las exposiciones industriales y artísticas que en la década anterior habían llevado la arquitectura al público general en Europa. Entre ellos destaca el Café Samt und Seide (Berlín, 1927) de Mies van der Rohe y Lily Reich, quienes dieron vida a los materiales expuestos configurando con ellos un espacio arquitectónico, así como a la propia exposición, al fusionar un programa informal y social como un café con un espacio altamente controlado, regulado y aislado como es el gran interior expositivo (figura 3).

En su análisis de la relación entre el arte, los medios y el nuevo universo del consumo, Burns (1996) habla de la cultura del *display* para referirse al enorme impulso que en el

—

2 Comisariada por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, «Modern architecture: International exhibition» se celebró del 10 de febrero al 23 de marzo de 1932 en el MoMA, Nueva York.

3 Nótese que estos artistas, al igual que la arquitectura moderna, no habían encontrado aún un lugar en las colecciones institucionales.

4 Así las organizadas por las asociaciones de artistas o la celebrada en el Armory Show, Nueva York, en 1917.

5 Emergidos en Europa en el siglo XVI, se expandieron por todo el continente coincidiendo con el estallido de la actividad científica y editorial que acompañó al giro de la escolástica hacia el humanismo. Su precedente está en los *estudiolos* medievales, pero ahora la actividad investigadora reemplaza a la contemplación, y lo extraño y lo incomprensible es preferido a lo bello o a lo emblemático (Blom, 2013).

6 También hay una búsqueda de propósito y sentido en medio de las transformaciones en curso. De forma controvertida, Tafuri (1984) notó cómo la implicación de los artistas soviéticos en la revolución bolchevique dio esperanzas a los intelectuales alemanes que «intentaban salvaguardar su propia existencia frente al mundo de no valor capitalista» (pp. 152-153). En la perspectiva entrevista de un mundo nuevo generado por el resurgir de las masas populares como protagonistas políticas encontraron un terreno de construcción ideológica, capaz de dar sentido a su trabajo. Con la creación de la Internacional Constructivista, sin embargo, estarían buscando oportunidades de proyección principalmente, lo que explicaría el interés por lo comunicativo de sus impulsores, Lissitzky y Moholy-Nagy.

7 Con el polifacético Lyman Frank Baum como precursor, la base del escaparatismo está en la escenografía y el teatro. Escritor, poeta, editor, director teatral, precursor del musical y escenógrafo, el autor de *El maravilloso mago de Oz* (1900), se postuló como el teórico de este nuevo campo, del que cabe señalar su carácter transmedia, escribiendo un tratado para una casa comercial: *The art of decorating dry goods windows and interiors* (Show Window Publishing Company, 1900).

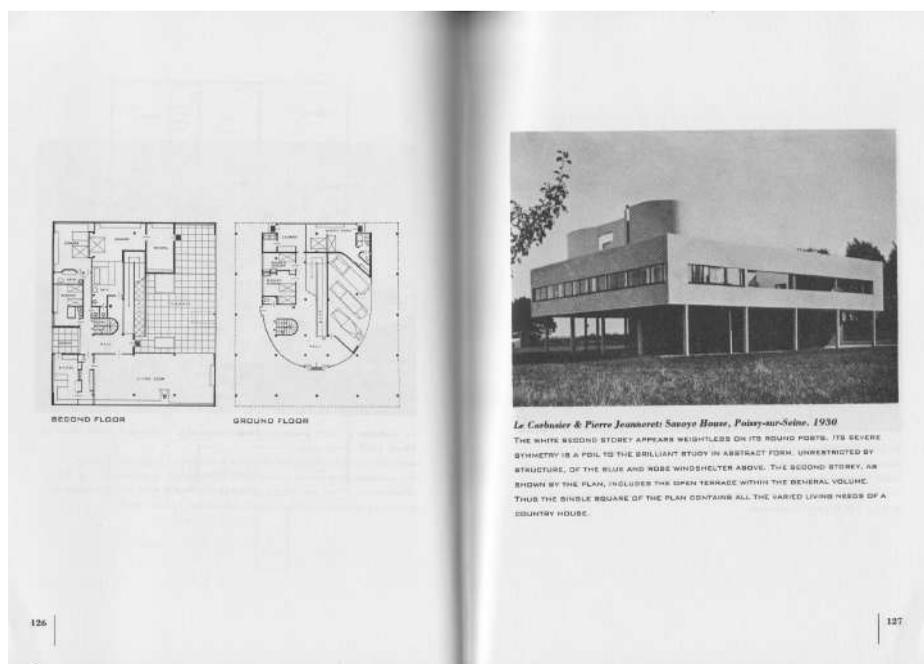


Figura 2: Páginas interiores de Hitchcock, H. R. y Johnson, P. (1932), *The international style*, WW Norton & Company. Reminiscente de los anuncios de viviendas kits vendidas por catálogo, el texto explicativo olvida la *promenade architecturale*



Figura 3: [izda.] Fotografía de la exposición de 1908 de la Asociación de Artistas Aliados en el Royal Albert Hall de Londres. © Illustrated London News Ltd / Mary Evans; [dcha.] Café Samt und Seide, Berlín, 1927, Mies van der Rohe y Lily Reich. © Helmut Reuter / MoMA

cambio de siglo recibieron diferentes prácticas de diseño relacionadas con la presentación y la exhibición. La codificación visual y estética de la nueva civilización de masas necesitaba mecanismos de regulación que implicaron al diseño en todas sus vertientes. De ello da cuenta la intensa actividad de las vanguardias europeas en el diseño de escenografías, carteles, anuncios, revistas, libros, exposiciones, stands, prototipos, pabellones... La misma arquitectura estaba siendo imaginada como sistema persuasivo que buscaba oportunidades de proyección, y también intervención, en las mutaciones en curso⁶. El escaparatismo emerge entonces como nueva disciplina, conectada a la escenografía teatral; el *marketing* se hace ambiental y ya no atañe únicamente al pequeño comerciante o a los grandes almacenes, sino también a los arreglos que los artistas hacían en sus propios estudios, al modo en que se fotografiaban, a su imagen y vestimenta. Las técnicas proyectuales se desarrollan en paralelo a las artísticas, comunicativas y comerciales, en un momento en que el artista (y los arquitectos e intelectuales) se ven instados a modificar, como trabajadores, el modo de presentarse al público, para adaptarse a una situación de competencia y consumo⁷.

2. Retórica de la elevación y estética de la desconexión

Los efectos de enmarcado (pedestales, vitrinas, marcos, cajas expositoras) habían sido utilizados desde el siglo XVI para aumentar el valor de la obra de arte, pero con el desarrollo del diseño y los medios de comunicación dentro de la economía cultural se toma consciencia de su capacidad persuasiva para crear valor, con un potencial impacto en el ámbito público. Pese a su apariencia de objetividad y neutralidad, los efectos de enmarcado en los libros que acompañaron a «Modern architecture», también dramatizan mensajes. Burns (1996, pp. 59-66) explica que, enfrentada al problema de divulgar el *arte moderno* al público general en las revistas de gran tirada, la crítica lo presentaba a dicho público como algo *superior* y *liberador*, para poder introducirlo en los flujos económicos sin *rebajarse*. La crítica comienza a emplear un tipo de discurso particular, de tono autoritario y adoctrinador, al que no son ajenos algunos de los manifiestos de las vanguardias europeas⁸. Como técnicas expositivas, aislamiento y enmarcado parecen codificar visualmente esta *retórica de la elevación* (espiritual, moral, intelectual, de clase...), característica de la transición del discurso crítico a una situación de consumo, una vez que este fue absorbido por los medios de difusión masiva, en vertiginosa expansión.

La llamada *profesional-managerial class* (profesores, publicistas, comisarios, artistas, arquitectos, escenógrafos, editores, escaparatistas y todos los involucrados en la industria del entretenimiento) desempeñan, según Burns (1996, p. 49), una labor política como adoctrinadores de las masas, indicándoles dónde está la virtud y qué comportamiento y apariencia se ha de cultivar para verse bien en público. Esto genera plantillas semánticas y visuales que evolucionan con el tiempo: la imagen bohemia asociada al ambiente parisino que era popular a finales del XIX deja paso a comienzos del siglo XX a una austeridad, relacionada por Burns y Colomina con la higienización y el temor a la enfermedad. La salud, la virtud, el control y la libertad están también escenificados por el aislamiento y el espacio visual autónomo, blanco y flotante de los museos, distanciados de lo mundano, lo popular, del comercio y el bullicio de la ciudad. Teorizado por Foucault (1975), el papel de los museos como dispositivos de regulación política que codifican comportamientos sociales de forma imperceptible ha quedado fijado en el imaginario colectivo en la célebre escena de la carrera en el Louvre en *Banda aparte* de Godard (1964) (figura 4)⁹.

⁸ Un ejemplo es la noción del *espíritu nuevo* de Le Corbusier, o la del ornamento como delito de Adolf Loos. El manifiesto de la modernidad sueca, *Acceptera* (1928), también utiliza este tono.

⁹ En el *Juramento de los Horacios* de Jacques-Louis David (1784), los cuerpos erguidos y contenidos, en su crispación, de los varones (la razón, el deber) contrastan con los cuerpos afligidos y abatidos de las mujeres en posición sentada, que se tocan, se sostienen y buscan consuelo unos en otros (la expresión de la emoción, los lazos afectivos).

210



Figura 4: Fotogramas de *Banda aparte* de Jean-Luc Godard (1964). La cámara se detiene en el *Juramento de los Horacios* de Jacques-Louis David (1784), dotando de profundidad semántica a la escena

10 Este género fotográfico comercial surge en la segunda década del siglo XX para sustituir las ilustraciones a mano del catálogo de venta a distancia. De Lucía Moholy-Nagy decían que realizaba fotografías de producto de la Bauhaus.

11 La disolución del volumen en planos transmitía *ligereza*, el uso del vidrio y el acero en combinación con el hormigón armado en formas modulares repetitivas *libera* a la composición de la estética de la simetría axial, otorgándole *dinamismo*; las superficies planas, ligeras y tersas, completamente despojadas de decoración aplicada eran signo de la *rebeldía romántica y enérgica* del *individualista* capaz de romper con la tradición; la construcción en voladizo que engendra calidad visualmente ingravida transmite *libertad y vitalidad*. Es un hecho singular que esta plantilla semántica, la plantilla semántica de la modernidad, coincida con la que describe Burns como identidad del artista moderno en Estados Unidos a finales del siglo XIX.

12 Así el empleo de sistemas constructivos económicos pensados para mejorar la calidad de vida fomentando el confort y disfrute de quienes tenían menor poder adquisitivo.

13 El lavabo de la planta baja de la Villa Savoye —cuya relevancia para Le Corbusier se deduce de la atención fotográfica que le dedicó— fue eliminado en la planimetría publicada.

14 Esto puede explicar por qué un libro como *Befreites Wohnen* (1929) hoy resulta *clumsy*, en palabras de Tavares (2016, p. 61). Tal vez no sea el contraste con la pulcra apariencia que cultivaban los arquitectos modernos lo que lo afea, sino la visibilidad de las técnicas subjetivadas: se percibe su condición de trabajo; es palpable la pasión, esfuerzo y placer de quien escribe. La incitación a la reflexión puede resultar, por otra parte, incómoda para un cuerpo acostumbrado a ser llenado pasivamente de contenidos validados simbólicamente, que no demandan ningún tipo de posicionamiento.

15 Lanzada en 1923 por el arquitecto, crítico y editor Jean Badovici y el empresario editorial Albert Morancé, fue un importante vehículo de intercambio y divulgación de las búsquedas experimentales de las vanguardias arquitectónicas en un momento en el que el *movimiento moderno* como constructo discursivo, para dar cuenta de ellas, era inestable y no había fijado su significado aún.

Esta codificación explica la correspondencia entre técnicas discursivas, museográficas y editoriales, que también se da en la construcción fotográfica. De nuevo en contraste con la experimentación fotográfica de las vanguardias durante los años 20, las obras terminadas —seleccionadas y algunas tomadas por los propios comisarios— con luz diurna y el encuadre ajustado a la figura volumétrica, generan *cortes visuales* y *semánticos* estetizantes. Escindida del contexto, las personas, el trabajo, la vida cotidiana..., la arquitectura es presentada como tecnología edilicia —que no escenografía, ambiente, paisaje, instalación, equipamiento, ambiente o diseño interior—, y esta como un contenedor disponible¹⁰, avanzando la llamada fotografía de producto. El volumen escultórico moderno es un cuerpo-objeto pasivo a la espera de ser llenado y del cual nuestro cuerpo obtiene su correcto reflejo, instruyéndonos así acerca de cuáles serían el discurso, la apariencia y el comportamiento apropiados.

Como constructo discursivo, la noción de *estilo internacional* también se basa en el aislamiento y la fragmentación para generar asociaciones intuitivas de mensajes e imágenes asimilados por repetición, al modo de la publicidad¹¹. Descargados de su dimensión social y política¹² y de la intensidad de muchos de sus hallazgos proyectuales, las búsquedas experimentales de las vanguardias arquitectónicas se vuelven dóciles, reproducibles, deseables, consumibles... La fragmentación y desconexión como técnicas discursivas, museográficas, editoriales y fotográficas facilitaba que se pudieran comunicar la propia neutralidad de las técnicas y la inocencia de las mercancías, para así sostener la confianza en el curso benéfico del desarrollo económico-tecnológico. Algunas fotografías y planimetrías fueron incluso manipuladas para suprimir posibles desvíos en relación con el mensaje correcto¹³. Como codificación de la ausencia de impacto de la tecnificación, la estética de la desconexión no ha dejado de imponerse y reproducirse bajo un tácito acuerdo¹⁴.

3. Entre las herramientas cognitivas y los sistemas persuasivos: montaje vs. enmarcado

Las técnicas cognitivas y persuasivas no están necesariamente reñidas. Stafford (1994) explica cómo en el periodo moderno temprano *baja* y *alta* cultura estaban en contacto: las ilusiones lúdicas, los juegos fascinantes, los teatros de máquinas y los autómatas realistas eran parte integral de la educación en los inicios de la Ilustración. La abstracción, la compartimentación y el aislamiento como técnicas cognitivas surgieron en parte para responder a la cuestión de cómo decir la verdad en un mundo de tecnología seductora; pero enseguida la abstracción y la racionalización se volvieron atractivas y encantadoras, y esto se ha explotado hábilmente. Un productivo encuentro entre técnicas persuasivas y cognitivas lo encontramos en la revista francesa *L'Architecture Vivante* (1923-1933)¹⁵. Su lujoso formato, idéntico al de la revista *Documents D'Art*, lanzada en 1921 por la misma editorial para dar a conocer al público general las colecciones del Louvre, remite, como «Modern architecture», a las técnicas museográficas y las del escaparatismo. Pero el montaje es más imaginativo que ilusorio, protagonizado por las conexiones heterogéneas en vez de por los cortes estéticos y semánticos. Al igual que en los proyectos expositivos de Mies y Reich, se aplica el ingenio para otorgar poder de seducción y disfrute a la comunicación de la arquitectura (figura 5).



Figura 5: [izda.] Páginas interiores de *La ceramique chinoise*, colección Documents d'Art, Morancé Editions, 1922; [dcha.] Páginas interiores de «Maison au bord de mer», *L'Architecture Vivante*, 1929.

Con sus efectos de enmarcado, *L'Architecture Vivante* pudo ser un referente para las cajas expositivas virtuales de los libros que acompañaron a «Modern architecture». Pero si en 1932 los efectos de enmarcado estabilizan, neutralizan y contienen, aquí se combinan con el montaje para producir desvíos sobre las expectativas creadas por la convención de la que se apropian. La ausencia de encuadernación permite que el receptor compare y remezcle los proyectos mostrados. Tal vez inspirándose en el montaje cinematográfico, marco y montaje se combinan en *L'Architecture Vivante* para desestabilizar las jerarquías. Las fotografías de la arquitectura y también —esto es lo interesante— documentos técnicos e imágenes de las obras en construcción se muestran con los mismos códigos estéticos que daban a conocer los tesoros artísticos nacionales. Sea de modo consciente o no, la revista pone en valor la cultura del trabajo, la arquitectura como proceso, además de destripar la caja negra de la arquitectura como tecnología edilicia.

No es este un experimento aislado: durante los años 20 las vanguardias desarrollaron una intensa experimentación editorial, en la que se involucraron los arquitectos. Acercando lo artesanal y lo intelectual, libros como como *Vers une architecture* (1923), *Internationale Architektur* (1925), *Befreites Wohnen* (1929), *Bauhausbauten Dessau* (1930) y *Akzeptiere* (1931) buscan una cualidad placentera y seductora, aprovechando el atractivo de las imágenes y el impacto estético de la nueva arquitectura (figura 6). En todos ellos la imagen es tan primordial como la palabra, que parece emanar de ellas con entusiasmo. Siempre provisional e inconclusa, pero no caótica o aleatoria, la experiencia de lectura es casi un viaje, que puede avanzar hacia delante y atrás entre materiales diversos. En sintonía con los constructivistas soviéticos¹⁶, estos libros cuestionan la fragmentación y el enmarcado propios del libro (cubierta, estructura, dípticos, páginas y el encuadre fotográfico mismo) y la codificación burguesa (frontalidad, aislamiento, elevación), para promover una visión sinóptica y sugestiva, enriqueciendo la experiencia de lectura.

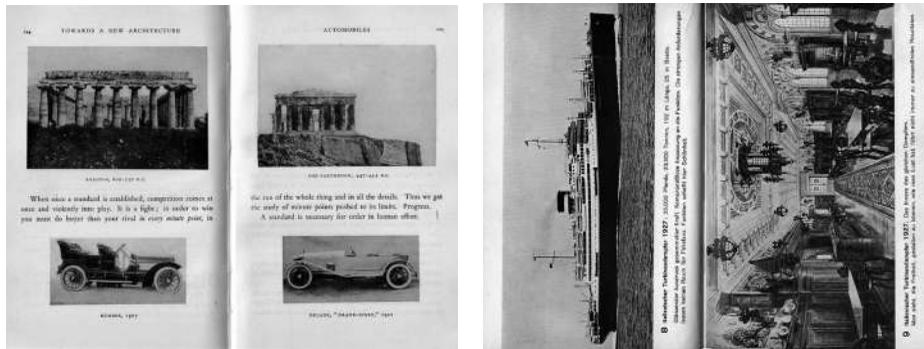


Figura 6: [izda.] Empleo del montaje en las páginas interiores de Le Corbusier (1923), *Vers une architecture*, G. Crès et Cie. © FLC/ADAGP; [dcha.] Páginas interiores de Giedion, S. (1929), *Befreites Wohnen*, Orell Füssli

Pero no nos engañemos: también «Modern architecture» es un montaje escenográfico, aunque más bien ilusionista. Cuando imagina cómo será *The international style*, Johnson visualiza un esquema que desmantela el montaje imaginativo: «the text will be first, and the images in a bunch» (Riley, 1992, p. 12). Esta compartimentación, con la que juega la artesanialidad de *L'Architecture Vivante*, se puede relacionar con un formato particular, el fotolibro, popularizado en Alemania por *Die Blaue Bücher* (figura 15), impresa en grandes tiradas (Tavares, 2016, pp. 64-65). Su sencilla organización, fragmentada en dos secciones independientes, facilita una lectura ligera y entretenida: a un texto inicial sigue una colección de fotografías que confirman y detallan lo anteriormente enunciado¹⁷. *Internationale Architektur* (1925) también empleó este esquema y los efectos de enmarcado; pero, al igual que *L'Architecture Vivante*, estos son subvertidos para introducir desvíos sobre la norma. Se juega con la secuencia narrativa para fomentar relaciones transversales dentro del inventario de *exemplars*. Mezcladas con obras construidas de autores destacados, los marcos acogen otras anónimas, de autoría colectiva o incluso no realizadas, que culminan con la misma Manhattan como obra colectiva y anónima (figura 7).

16 Rodchenko (1928), en particular, introdujo técnicas visuales como el encuadre inusual y la serie fotográfica para romper con el plano de ombligo de la convención burguesa como única forma de mirar posible. Moholy-Nagy defendía que el creador tenía que apropiarse subjetivamente de la técnica, del mismo modo que el artista tenía que superar los marcos y los podios. Aunque pensaba, como Le Corbusier, que la fotografía era un medio objetivo e imparcial que no deja espacio a la interpretación individual, no descartaba que el desarrollo técnico pudiera estar informado por una cierta *artesanialidad*. Preocupado por aspectos como la calidad emocional de la forma matemática, su interés por los métodos narrativos propiciados por el montaje desbordaba el aprovechamiento pragmático de las nuevas capacidades técnicas.

17 Se imprimían en grandes tiradas, de las que la serie alemana *Bauten der Arbeit* (Giedion poseía las cuatro ediciones de 1925 a 1928) es un buen ejemplo (Tavares, 2016).

18 Josep Maria Rovira (2019) sugiere que *Bauhausbauten Dessau* fue una publicación estratégica para posicionar a Gropius frente a Meyer.

19 El nombre de esta exposición sería «Schooling the eye anew» o «A new seeing for our time». Carta de Giedion a Moholy-Nagy del 29 de noviembre de 1928. La idea era que tuviera lugar en paralelo a la edición de FIFO en Zúrich.

20 Carta de Giedion a Wilhelm Wartman del 3 de diciembre de 1928. «Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik» se celebró del 6 de octubre al 9 de noviembre de 1929.

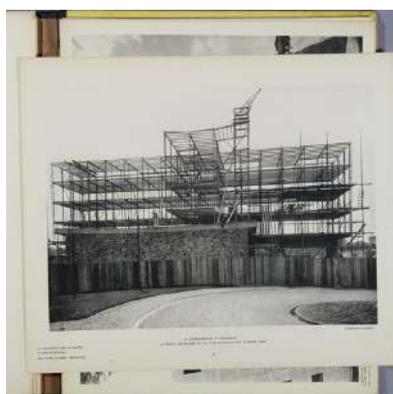


Figura 7: [izda.] La Villa Stein en Garches en construcción en *L'Architecture Vivante*, 1927; [dcha.] Vista de pájaro de la isla de Manhattan. Lámina final de Gropius, W. (1925), *Internationale Architektur*, Albert Langen Verlag.

Todo ello contrasta con el ensalzamiento del genio individual que hizo *Modern architecture*. En el catálogo, las biografías de los arquitectos estructuran y fragmentaban el discurso editorial en unidades, seccionando lo que en *Internationale Architektur* o *L'Architecture Vivante* era un paisaje fluido, heterogéneo, abundante y variopinto de obras, autores, posiciones... Es sabido que Le Corbusier, la Bauhaus de Gropius o la modernidad sueca buscaban un posicionamiento en la nueva economía cultural con sus ediciones¹⁸, pero sus montajes imaginativos desbordan lo puramente propagandístico. En 1929 Giedion concibió interesantes montajes conceptuales para exposiciones. Convenció a Moholy-Nagy para plantear en FIFO (1929) una exposición que reuniera en paralelo pintura y fotografía, que no llegó a prosperar¹⁹. Tras ser rechazado en Stuttgart, escribió enseguida al entonces director del Kunsthaus para realizar en Zúrich otro curioso montaje expositivo que sí vio la luz y mostraba en paralelo pinturas abstractas y surrealistas²⁰. Aunque los cuadros están alineados, no están enmarcados sino cuidadosamente confrontados en multitud de micromontajes. En los gabinetes, este tipo de montajes de elementos dispares fomentaba lo que Stafford (1998) llama *mirada lateral*, que se perderá con el desmantelamiento estratégico de las conexiones visuales en el orden discursivo del museo decimonónico.

213

4. De la dialéctica visual al montaje imaginativo

Con el montaje imaginativo como claro principio organizador, estos libros comparten una factura entrelazada y artesanal que fomenta la interacción entre capas de textos e imágenes, en cada página, el díptico de las páginas enfrentadas, en la secuencia visual narrativa o a través de la visión múltiple (figuras 6, 8 y 9). El montaje en paralelo sugiere asociaciones y permite comparar obras de diferentes autores, enfatizando el carácter compartido de las búsquedas. La conectividad y el montaje de materiales, ideas e imágenes heterogéneas conduce a un tipo de edición característica. Con toda su defensa funcionalista de las técnicas de estandarización y producción en masa, y pese a su crítica iconoclasta de la artesanía, también el libro *Akzeptiere* (1929) —primer manifiesto de la modernidad sueca— tiene una cualidad artesanal, profusa, entrelazada y antimecánica.

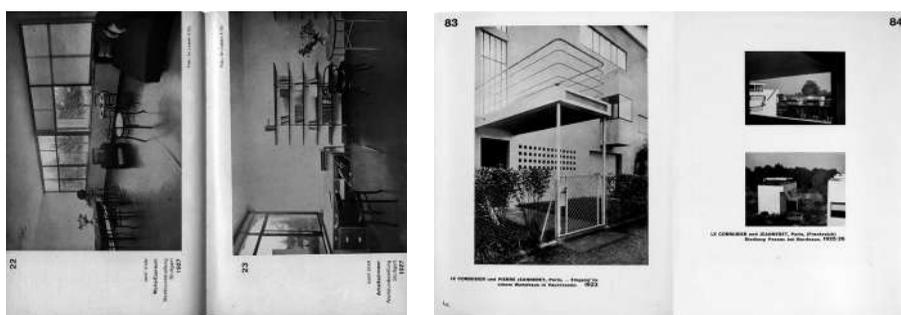


Figura 8: [izda.] La arquitectura en su cotidianeidad. Páginas interiores de Giedion, S. (1929), *Befreites Wohnen*, Orell Füssli; [dcha.] Páginas interiores de Gropius, W. (1925), *Internationale Architektur*, Albert Langen Verlag

Tavares (2016, pp. 170-174) nota a propósito de *Befreites Wohnen* cómo se acerca a formatos pedagógicos como la conferencia con dos proyectores²¹. De forma más interesante, lo conecta con el teatro, que hemos visto está en la base del escaparatismo. Los montajes de estos libros son más persuasivos e imaginativos que racionales. La visión sinóptica o encadenada de elementos dispares, presentados en orden de igualdad estimula la curiosidad, la reflexión y la imaginación del receptor. Todo ello también atañe al tipo de fotografía: la arquitectura se presenta en su cotidianeidad, con escenas inmersivas en las que la edificación desborda el encuadre, con los equipamientos desplegados y las cubiertas activadas por cuerpos que se relajan, divierten o hacen deporte. Las fotografías de *Bauhausbauten Dessau* (1930), muchas de ellas de Lucía Moholy-Nagy, nos muestran la nueva sede de la Bauhaus en Dessau a través de un animado y variopinto despliegue fotográfico, eligiendo puntos de vista que pocas veces han vuelto a ser editorialmente explorados en arquitectura. Vemos la edificación en vida, en construcción y en uso, de noche y de día, en medio de las tribulaciones cotidianas, del trabajo y de la fiesta, caminando y a vista de pájaro, en su contexto inmediato, paisajístico y urbano. Las viviendas de los profesores asoman tras las siluetas de los esbeltos pinos que proyectan sus sombras sinuosas sobre los volúmenes prismáticos de paredes blancas, evocando una experiencia corporal y subjetiva. El edificio de la Bauhaus, desnudo y con sus cubiertas planas, contrasta con las edificaciones más costosas pero empequeñecidas, construidas con técnicas tradicionales y tejado a dos aguas. La famosa cortina de cristal de los laboratorios es casi irreconocible con sus huecos practicables abiertos, en pleno proceso de limpieza (figura 9). En la terraza de las casas de los profesores, entre las cortinas sensualmente movidas por la brisa, sorprendemos a Walter robando un beso a su esposa Ise.

21 Le Corbusier, por su parte, bombardeó a su audiencia con una ráfaga de imágenes en su conferencia «El espíritu nuevo en arquitectura», con un eco en las páginas de *Befreites Wohnen* (ver figura 7).

214

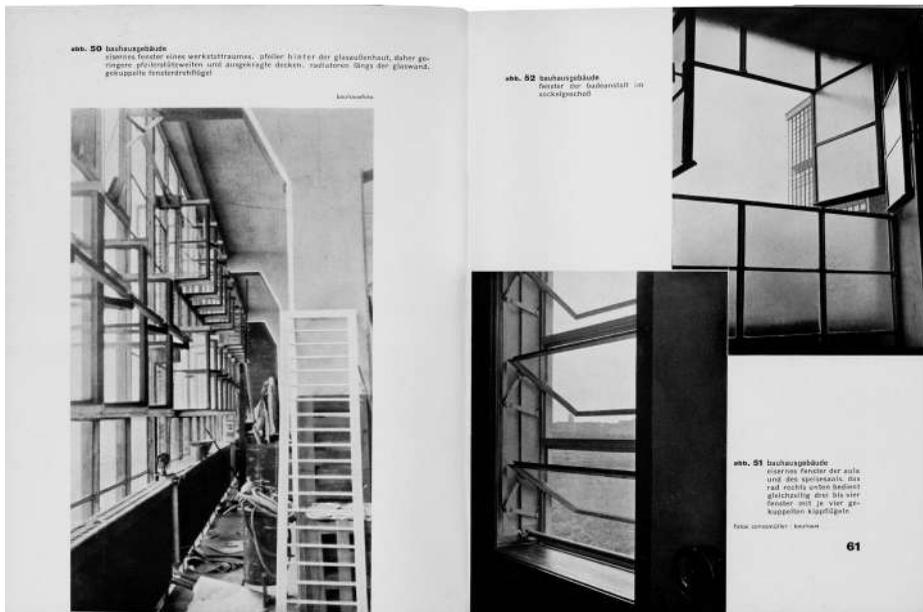


Figura 9: Páginas interiores de Gropius, W. (1930), *Bauhausbauten Dessau*, Albert Langen Verlag

Como los teatros de máquinas del siglo XVII, narrativas ilustradas que explicaban el funcionamiento de máquinas reales o ilusorias y reflejaban la fascinación por los avances técnicos, fusionan pedagogía y encantamiento. El enérgico desarrollo que ha tenido este tipo de libro en arquitectura permite pensar en él como fenómeno cultural por derecho propio, con rasgos característicos que lo hacen diferenciable. Por su carácter experimental, manifiesto en la factura editorial pero ya presente —y esto es lo que quiero subrayar— en el orden del discurso arquitectónico, voy a llamarlos *ensayos editoriales*.

22 El viaje y el descubrimiento están detrás de muchos de estos libros, incluso «Modern architecture» cristaliza alrededor de un viaje de los comisarios y el director del MoMA, Alfred Barr.

5. Conectividad, apertura, inclusividad, desvío...

El empeño por abrir las cajas negras de la arquitectura y hacerlo de forma placentera continúa con *Space, time and architecture: the growth of a new tradition* (1941), *Experiencing architecture* (1959), *Architecture without architects* (1964), *Complexity and contradiction in architecture* (1966)... También ellos tienen esta lógica formal característica: ensamblada, abundante, heterogénea y conectiva, que no está enmarcada ni orientada jerárquicamente (figura 10). Pero, después de 1932, hay que entender el ensayo editorial en polémica con los sistemas comunicativos institucionalizados y los relatos e imágenes físicas y virtuales que estos proyectan, inundando nuestra reserva imaginativa. La ruptura con el canon crea un estado semántico inestable que abre un nuevo campo de posibles. El marco que se desbordea o subvierte no es ya el del libro o el encuadre, sino las simplificaciones de los relatos que conforman la misma cultura arquitectónica, convertida en motor económico y creadora de capital simbólico, ahora ella misma un pedestal.

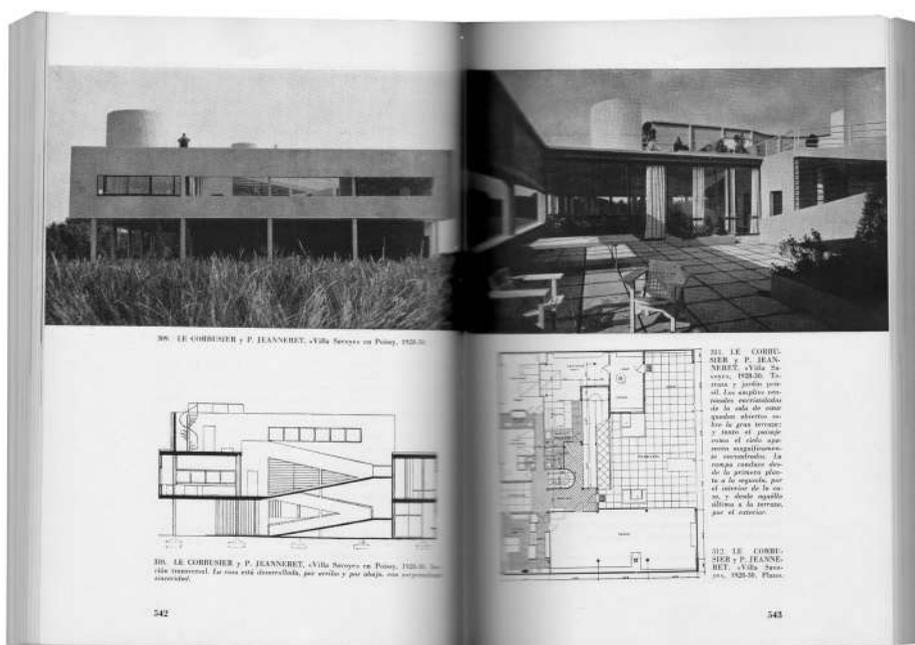


Figura 10: Conectar y sugerir vs. aislar y fijar. Páginas interiores de Giedion, S. (Hoepli, 1955). *Space, time and architecture*, Harvard University Press

Cada una de estas ediciones parte de una investigación subjetiva y aplicada de sus artífices, cuyas premisas son críticas en relación con algunas de las asunciones que de forma casi automática dominaban los debates en el momento de su elaboración. Abordan la arquitectura desde perspectivas desplazadas en los modelos de conocimiento y regímenes de visibilidad y valorización entonces asumidos como válidos y/o urgentes. Introducen perspectivas poco exploradas o elementos desenganchados de la imaginación creativa, para conseguir una mejor comprensión de la práctica y, a la vez, resultar útiles para su desarrollo. Tienen, en definitiva, ese carácter de *intervención en el presente* propio del trabajo intelectual comprometido y de la imaginación política, que suele ser más vehemente y explícito en las revistas de crítica que en los libros de imágenes, y esto los hace doblemente excepcionales. La misma cultura arquitectónica es un contexto de reflexión, revisión e intervención (figura 11 y 12).

Esto será más vehemente y explícito después de 1968, a medida que se toma mayor conciencia de la dificultad de ofrecer antagonismos, del impacto y empuje del desarrollo económico y tecnológico sobre el espacio social y el medio. La estética de la desconexión va de la mano del *autoconfinamiento* disciplinar y edílico de la arquitectura. El aspecto interesante es que en *Los Angeles: The architecture of four ecologies* (1971), en *Learning from Las Vegas* (1972), en *Delirious New York* (1978), en *Morphology: City metaphors* (1982) o en *SMLXL* (1995) las relaciones con el paisaje urbano, las infraestructuras o el medioambiente se convierten en objetos de múltiples investigaciones: experiencial, visual, discursiva y proyectual²² (figura 12 y 13).

23 Humanistas y aristocráticos, eran símbolos del poder, pero también del desbordamiento del mundo clásico, del cuestionamiento del saber escolástico y del derecho de resistencia al poder establecido. En ellos, por otra parte, la continua confrontación de fragmentos insólitos era la expresión material de un mundo que estallaba geográficamente y culturalmente, y también cognitiva y políticamente.

24 Viktor Shlovski utilizó el término *ostranénie* (extrañamiento) y su complementario, la desautomatización (1917) para referirse a las técnicas que abren una perspectiva no habitual sobre la realidad social y los marcos consensuados que la ordenan. Estos conceptos tendrán un impacto en el teatro de Brecht, en el que Benjamin se apoyó en su reflexión del artista como productor.

25 El uso del montaje es compartido por Sigmund Freud, Aby Warburg, Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Georges Bataille o Walter Benjamin, todos ellos interesados por los procedimientos abiertos y la idea de lo no acabado y lo no definitivo. Podemos decir incluso que existe una correspondencia lógica entre el enfoque académico multidisciplinar, especulativo y transhistórico de los estudios culturales y la del montaje imaginativo. También puede relacionarse con el concepto de *exforma* propuesto por Bourriaud (2015) en su relectura de las vanguardias artísticas como algo que se desarrolló fuera del espacio institucional.

Si la estética de la desconexión se puede vincular al museo estatal decimonónico, no es difícil conectar los ensayos editoriales con la lógica expositiva que precedió a su desarrollo: los gabinetes de curiosidades y cuartos de maravillas del siglo XVI. Sintetizados con las técnicas de aprendizaje de la época premoderna (Stafford, 1994), también están unidos históricamente al prestigio del individuo, el derecho al conocimiento y la crítica (Olmi, 1985)²³. Fomentaron modos de comprensión basados en el solape de fragmentos heterogéneos y el enfoque visual sinóptico: el *sistema de miradas laterales* ya mencionado buscaba estimular preguntas sobre las posibles conexiones ocultas entre fragmentos. Allí donde la desconexión trata de apaciguar una crisis a través de un desgarramiento, una acción violenta que aísla fenómenos, la estética conectiva del gabinete aspiraba a un tipo de presentación que sugiriese más que consumir. Estos espacios tuvieron un papel relevante en la confianza en la formación y la capacidad crítica del ser individual, en torno a la cual cristalizan ideas modernas como la pluralidad de valores y la tolerancia política (Blom, 2013).

En los ensayos editoriales la organización de lo expuesto parte del núcleo subjetivo y apasionado del coleccionista-investigador que, a partir del descubrimiento de lo nunca visto, cuestiona el orden del mundo y lo reconfigura provisionalmente para incluir este hallazgo. Blom escribe que los gabinetes eran la *manifestación física* de una mentalidad emergente que daba una respuesta compleja y sutil al estallido de conocimientos e ideas que necesitaban ser ordenados para no desintegrarse, y que se resistían a ser contenidos en los marcos habituales. De un modo similar, los ensayos editoriales ofrecen una prueba material que contradice los límites atribuidos a la arquitectura mediante los moldes de significado que emanan de la convención reconocible, del mismo modo que los enigmas materiales del siglo XVI desafiaban los límites del mundo que se podían tocar.

6. El editor frente al coleccionista: el rescate de lo despreciado y lo olvidado

Podríamos ahondar en esta similitud, pero fijémonos mejor en una diferencia. La selección y el balance frente a la acumulación profusa y caótica es lo que distingue al editor del coleccionista, al *collage* del montaje. Incluso un libro como *SMLXL* (1996), que ambiciona capturar lo heterogéneo como principio generativo contemporáneo, ordena sus diversas capas de forma meditada y estratégica (Meléndez, p. 2016). El vínculo entre ensayo y edición también emerge en esta coyuntura: para Adorno (1962), un ensayista es alguien que engrana distintas imágenes de modo que saquen a la luz un pensamiento capaz de remover lo que damos por sentado. El montaje imaginativo construye un nuevo significado sobre los fragmentos involucrados, abriendo posibilidades obstruidas; es crítico porque no está orientado ni puede ser enmarcado. En vez de tomar el poder sobre el tema y los lectores, se incrementa la potencia del pensamiento, desestabilizando premisas que, en realidad, son sistemas de elecciones.

El montaje imaginativo es una herramienta compartida por las vanguardias artísticas y la teoría crítica. Antes de que Moholy-Nagy y Rodchenko apostaran por subvertir los efectos de enmarcado de la cultura burguesa, los formalistas rusos habían planteado, desde la literatura, la posibilidad de un uso crítico de las técnicas formales (1917), impactando en el pensamiento de Benjamin²⁴. Didi-Huberman (2018) explica que el desarrollo *imaginativo* del montaje fue conscientemente explorado por las principales figuras que conforman la teoría crítica desde las ciencias sociales, la psicología, el arte y la ecología política como contrapunto y desafío al discurso científico y racional²⁵. Podemos pensar entonces que, además de dar forma a un sistema comunicativo para la arquitectura, los ensayos editoriales han dado forma a una modalidad de crítica cultural.

Incorregiblemente plurales, reconstruyen en su conjunto una imagen de la riqueza, extrañeza y multivalencia de la arquitectura. Como repositorio de conocimientos no funcionan de forma aglutinadora, en un sentido racional, pues siempre se desbordan. Así podemos hacernos una idea de las limitaciones y oportunidades perdidas en lo que asumimos como la mirada *natural*; también de cómo esta mirada es construida y, por tanto, los efectos de su ordenación pueden ser explorados de forma imaginativa (figura 15). Otro de los enunciados que se condensan en ellos es que los hechos arquitectónicos convocan realidades diversas y suplementarias que no pueden ser nunca conocidas ni abordadas por completo. Como género crítico, en vez de sujetar la mirada y fijar los límites de la arquitectura, el ensayo editorial los desestabiliza y bifurca.

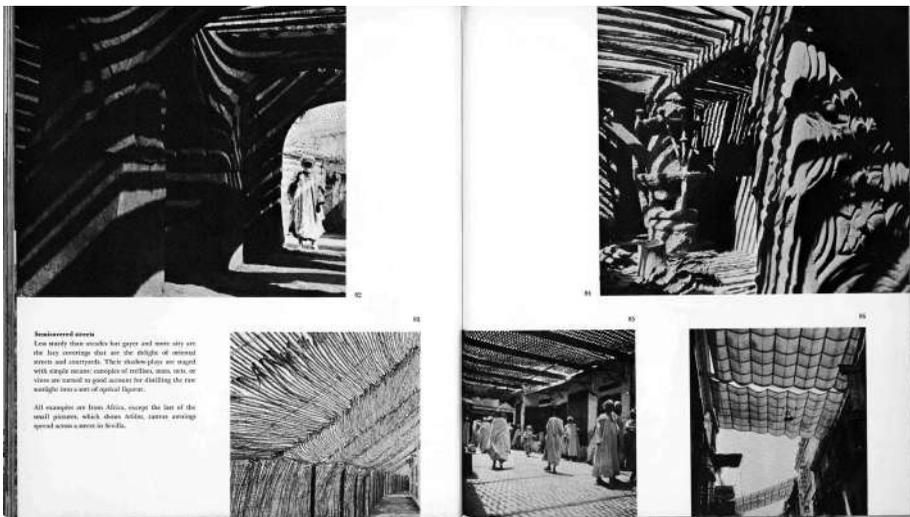


Figura 14: Páginas interiores de Rudofsky, B. (1964), *Architecture without architects*, MoMA



Figura 15: [izda.] Portada de *Die Blauen Bücher* (los libros azules), 1929, con su característico diseño desde 1900; [dcha.] Evolución de las maquetas para la cubierta de *Vers une architecture*, 1922-1923. © FLC/ADAGP Le Corbusier parece querer subvertir las expectativas creadas por la norma



Figura 16: Páginas interiores de Ungers, O. M. (1982), *Morphologie: City metaphors*, Walther König Verlag

En su ambiguo desvío de la norma, el montaje imaginativo se permite revisar lo incluido y lo excluido por las narrativas culturales, como condición para que pueda emerger un espacio de reflexión y pensamiento avanzado. Cada ensayista editorial nos señala una exterioridad, una posibilidad desestimada que solo puede desarrollarse como trastocamiento de la norma. Así puede llegar a mostrarnos algo nuevo sobre ella: cómo y para qué se ha formado, cuáles han sido sus efectos, en qué medida puede ser alterada. Los ensayos editoriales han ayudado a crear las condiciones para dar acceso a todo lo que una aproximación racional y dominante no es capaz de contemplar, no para domesticarlo o integrarlo, sino para desafiar, a su través, las simplificaciones sutilmente programadas y aparentemente neutrales que organizan la comprensión y la experiencia. Esta es una exigencia que se le presenta al creador cognitivo que reconoce las fallas y los límites, también las destrucciones, en los sistemas de elecciones y regímenes de valor culturalmente asentados, con los que se confronta cotidianamente. *Morphologie: City metaphors* (1982) buscó conectar la imaginación arquitectónica, que siempre es política, con aspectos sutiles como los imaginarios colectivos y lo poético, para generar significados ambiguos que trascienden la lógica racional o la eficiencia funcional como destino último de la planificación urbana (figura 16).

Al localizar y presentar realidades y procesos aún por hacer visibles y desentrañar, el ensayo editorial moviliza los imaginarios afectivos y políticos. Desvela el sentido de la experimentación en arquitectura, que no ha cesado de identificar y reconsiderar aquello que se le exige externalizar de forma casi automática e imperceptible. Como parte de una cultura de la presentación de la arquitectura emparentada con la cultura que armó una crítica a la imagen, lo decisivo no es cada descubrimiento individual sino la brecha, creada de forma intersubjetiva, que se va abriendo en marcos de comprensión que parecían inquebrantables. En la inauguración de «Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik», Giedion dio un discurso en el que defendía la relevancia del desbordamiento de los marcos que hoy llamamos *preanalíticos*, como los que separan campos del saber o medios artísticos (figura 17).

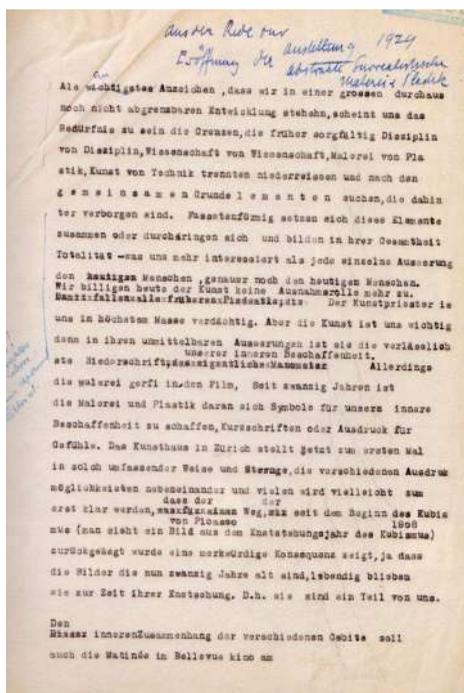


Figura 17: [izda.] Borrador del discurso de Giedion en la inauguración de «Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik», 1929; [dcha.] Sigfried Giedion en 1961 en el estudio del editor suizo Hoepli ideando la edición italiana de *Space, time and architecture. The growth of a new tradition*. Archivo de GTA / ETH Zurich

7. Una crítica editorial a la externalización de lo polémico

Tavares (2016) aporta un dato revelador para comprender mejor este estado de cosas. La compartimentación del fotolibro reflejaba la particular reorganización de los procesos productivos tras la revolución industrial. Texto e imagen requerían distintas tecnologías de impresión y su separación abarataba y aceleraba la producción, maximizando el beneficio económico. La coordinación entre organización de la producción y lógica formal tiene implicaciones profundas: la racionalización alcanzaba al trabajo, fragmentado en tareas rápidas, sencillas e independientes, que no requerían esfuerzo intelectual. Especializadas y autónomas, evitaban la interacción entre trabajadores, inhibiendo la posibilidad de una reflexión individual y colectiva sobre sus condiciones²⁶. A la vez, el trabajo automatizado se desconectaba de la subjetividad del trabajador y el valor de la mercancía del valor del trabajo²⁷. Todo ello guarda relación con los procesos de clasificación exhaustiva del conocimiento a través de la racionalización como forma de dominación —de la naturaleza, los otros y la misma evolución técnica— iniciada en el siglo XVIII con la Ilustración y el método científico, que tendrá un eco en la compartimentación del museo estatal. En sus reflexiones sobre trabajo intelectual y compromiso, Gramsci advirtió la relación de estos procesos con el desmantelamiento del espíritu aglutinador de la educación humanista, en favor de una especialización del conocimiento útil para su explotación económica. Compartimentación, desconexión, control y olvido convergen en el método del cálculo capitalista del beneficio, que excluye todo aquello que no repercute de forma inmediata en una transacción (Chomsky, 2012).

La estética de la desconexión expresa una purga de mayor alcance: la externalización de lo controvertido, lo que no confirma el punto de partida, para acelerar la maquinaria económico-productiva. Todo ello se da de un modo que no es necesariamente intencional pero tampoco inocente. Hoy la encontramos en las grandes plataformas digitales de difusión de la arquitectura, que organizan texto e imágenes como paquetes autónomos y separados. En realidad, todo el diseño de Internet se rige por esta lógica, en ausencia de reflexión acerca de su origen y cómo nos condiciona. Aunque lo heterogéneo y la libertad sean el régimen habitual de lo visible, la desconexión, la explotación y el desmantelamiento de los lazos efectivos y posibles subyace a la epidermis artificial que dobla el mundo. Todo ello puede ser conectado con un debate compartido por los estudios culturales y la filosofía política: cómo combatir la ocultación de la lógica ecosistémica de los problemas, que impide tomar consciencia del alcance de las dinámicas de empobrecimiento y desposesión vinculadas a las sucesivas crisis del siglo XXI²⁸. El ensayo editorial puede aportar, desde su especificidad, una complementariedad a este debate.

Conclusiones

Persuasivo, cognitivo y crítico, el montaje imaginativo puede servir para identificar una modalidad específica de edición y discurso de arquitectura, el ensayo editorial, que va un poco más allá del uso discursivo de la imagen. Lo que lo singulariza es la correspondencia entre lógica argumental —inclusiva, conectiva, inquisitiva— y la expresión editorial. Basadas en el montaje imaginativo, ambas modalidades discursivas convergen para interrogar el sistema comunicativo que aceptamos por defecto: compartimentación, aislamiento, jerarquías, autonomía, cierre... En polémica con este tipo de orden y su aparente neutralidad y transparencia, que lo hace imperceptible, el ensayo editorial advierte y da visibilidad a relaciones valiosas y variables desestimadas. La lógica conectiva, abundante y heterogénea, las contigüidades no esperadas, incómodas y polémicas son capaces de sugerir modos y posibilidades de que lo desechado pueda ser comprendido, valorado y explorado en nuevas formas. El uso del *montaje imaginativo* permite este rescate, al poner en marcha una dinámica de equilibrio que comienza siempre con una desestabilización de los espacios de certeza y de privilegio.

El concepto visionario, propuesto por Rodchenko, del creador artístico como *ingeniero visual* que marcó la experimentación transmedia con el montaje de los pioneros del diseño editorial²⁹, sintonizado con los métodos pedagógicos creativos del historiador, impulsó a los primeros ensayistas editoriales a intervenir en el mundo cambiando sus superficies visibles. Buscaban desestabilizar el orden estético del discurso visual que, tras un siglo de industrialización, asistía a comienzos del siglo XX a la consolidación de la ciudad como espacio institucional de la burguesía emergente, que había hecho del consumo acelerado el modo correcto de usarla. En la segunda mitad del siglo XX, como parte del reajuste continuo de los problemas propio de la crítica, los ensayistas editoriales han reclamado, con sus sucesivas

26 El taylorismo introdujo la utilización de métodos científicos cartesianos en la administración de las empresas para hacer más eficiente el proceso industrial mediante el aprovechamiento total del trabajo de los obreros, revolucionando la industria del siglo XX. El fordismo es una metodología científica que persiguió fines similares a comienzos del siglo XX mediante la especialización del trabajo, la línea de montaje automatizado y la producción masiva. Para maximizar el beneficio empresarial, se externalizó la satisfacción del trabajador.

27 En el capitalismo, el valor de las mercancías parece una propiedad del dinero, algo que oscurece las relaciones de producción. El *fetichismo* (Marx, 1975: 95) se refiere a la represión inconsciente de las relaciones de dominio: los sujetos parecen libres pero la desigualdad en las relaciones sociales, basadas en la explotación del trabajo, persisten.

28 Virno (2007) reclama una actualización contemporánea del ensayo de Benjamin sobre la reproducción técnica, asumiendo que hoy tenemos el trasfondo desde el cual es posible apreciar todo lo singular e irrepetible en toda existencia humana. Para Berardi (2012) la crisis económica es parte de otra mayor, una crisis del imaginario social, que exige un nuevo lenguaje para abordarla, tal vez un lenguaje poético que se oponga al económico. Defiende este autor que la artesanía es una competencia intelectual específica.

29 Nos referimos a las vanguardias artísticas y, en especial, a Marinetti, Rodchenko, Lissitzky, Maiakovsky y Moholy-Nagy (Margolin, 1997).

aportaciones, una base cultural más inclusiva para comprender y problematizar el papel de la arquitectura en la gestión de una habitabilidad en crisis. Los ensayos editoriales dan testimonio del esfuerzo colectivo realizado en arquitectura por hacer visible aquello que las políticas culturales y mediáticas desconectan, a la vez, de la praxis arquitectónica y la imaginación política. Este rescate ha de entenderse como búsqueda parcial y revisable, en estrecha relación con el pensamiento, los intereses y el instrumental propio de cada autor, y también con el marco cultural concreto en que se instala su reflexión.

En el momento de ser publicados, estos libros fueron polémicos por hacer hueco a variables y posibilidades desestimadas por el entramado de fuerzas político-económicas que ha intervenido en la definición de la arquitectura; con el tiempo se han hecho, además, valiosos por su expresión editorial. En su desvío de los estándares culturales, comerciales e industriales señalan posibilidades técnicas y discursivas descartadas o canceladas en la evolución de los modos institucionalizados de imaginar la arquitectura. Considerar este estado de cosas puede ayudar a problematizar las futuras investigaciones historiográficas sobre cada uno de estos libros, así como incentivar la investigación sobre los procesos de retroalimentación entre técnicas cognitivas, estéticas, políticas y proyectuales implicadas en la comunicación de la arquitectura y su diseño. Queda pues abierta una pregunta ulterior sobre el cometido y estatus de las técnicas proyectuales en medio de estos trasvases, conflictos y convergencias.

Referencia

- Adorno, T. W. (1962). El ensayo como forma. En *Notas de literatura* (M. Sacristán, Trad.). Ariel.
- Arnaldo, J., Cheroux, C. y Didi-Huberman, G. (2018). Cuando las imágenes tocan lo real (I. Bértolo, Trad.). En *Cuando las imágenes tocan lo real* (pp. 23-52). Círculo de Bellas Artes.
- Banham, R. (1971). *Los Angeles: The architecture of four ecologies*. Allen Lane.
- Berardi, F. B. (2012). *The uprising: On poetry and finance* (Vol. 1). MIT Press Books.
- Bernier, C. (2002). *L'art au musée: de l'œuvre à l'institution*. L'Harmattan.
- Blom, P. (2013). *El coleccionista apasionado: una historia íntima* (D. Najmías, Trad.). Anagrama.
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma* (E. Berti, Trad.). Adriana Hidalgo.
- Burns, S. (1996). *Inventing the modern artist: Art and culture in gilded age America*. Yale University Press.
- Calasso, R. (2014). *La marca del editor* (E. Dobry Lewin, Trad.). Anagrama.
- Colomina, B. (2010). *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Cendeac.
- Chomsky, N. (2012). *Ilusionistas* (J. Majfud, Trad.). Ediciones Irreverentes.
- De Smet, C. (2005). *Le Corbusier: un architecte et ses livres*. Springer Science & Business Media.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía* (E. Molina, Trad.). Trillas.
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (A. Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso: Lección inaugural en el Collège de France* (A. González, Trad.). Tusquets.
- Giedion, S. (1929). *Befreites Wohnen*. Orell Füssli.
- Giedion, S. (1941). *Space, time and architecture: The growth of a new tradition*. Harvard University Press.
- Gramsci, A. (1960). *Los intelectuales y la organización de la cultura* (R. Sciarreta, Trad.). Latauro.
- Gropius, W. (1925). *Internationale Architektur*. Albert Langen Verlag.
- Gropius, W. (1930). *Bauhausbauten Dessau*. Albert Langen Verlag.
- Grunewald, A. (Ed.). (2019). *The Giedion world: Sigfried Giedion and Carola Giedion-Welcker in dialogue*. Scheidegger & Spiess.
- Hitchcock, H-R. y Johnson, P. (1932). *The international style: Architecture since 1922*. W. W. Norton Incorporated.
- Joseph, B. W. y Ricciardi, A (Trad.). (2005). Interview with Paolo Virno. *Grey Room*, (21), 26-37 <https://doi.org/10.1162/152638105774539752>.

- Koolhaas, R. (1978). *Delirious New York: A retroactive manifesto for Manhattan*. Oxford University Press.
- Koolhaas, R. (1995). *SMLXL*. The Monacelli Press.
- Le Corbusier. (1923). *Vers une architecture*. G. Crès et Cie.
- López Santana, P. (2014). G. Asplund, W. Gahn, S. Markelius, G. Paulsson, E. Sundahl, U. Åhrén: *Acceptera. Proyecto, Progreso, Arquitectura*, 11, 120-122.
- Meléndez, V. (2016). *Gestión intelectual de las prácticas comunicativas en arquitectura: S, M, L, XL, el gran evento* (Publicación n.º 41038) [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid]. <http://oa.upm.es/41038/>
- Margolin, V. (1997). *The struggle for utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. University of Chicago Press.
- Mitchell, P. y Roberts, L. (1996). *A history of European picture frames*. P. Mitchell Limited.
- Olmi, G. (2001). Science-Honour-Metaphor: Italian cabinets of the sixteenth and seventeenth centuries. En A. McGregor y O. Impey (Eds.) (2001). *The origins of museums: The cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth-century Europe* (pp. 1-17). House of Stratus.
- Rasmussen, S. E. (1959). *Experiencing architecture*. MIT Press.
- Riley, T. (1992). *The international style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*. Rizzoli/CBA.
- Rodchenko, A. (2008). *Caminos de la fotografía contemporánea (1928)* (P. Piedras, Trad.) Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes, (07), 74-79.
- Rovira, J. M. (2019). Bauhausbücher 12. En L. Martínez de Guereñu y C. B. García Estévez (Eds.), *Bauhaus in and out: perspectivas desde España* (pp. 218-235). Asociación de Historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo (AhAU).
- Rudofsky, B. (1964). *Architecture without architects: A short introduction to non-pedigreed architecture*. MoMA.
- Sloterdijk, P. (2005). *Esferas III* (I. Reguera, Trad.). Editorial Siruela.
- Sparke, P. (2010). *Diseño y cultura. Una introducción: desde 1900 hasta la actualidad* (M. J. Rivas, Trad.). Gustavo Gili.
- Stafford, B. M. (1994). *Artful science*. MIT Press.
- Stafford, B. M. (1998). *Good looking: Essays on the virtue of images*. MIT Press.
- Tafuri, M. (1984). *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta* (F. Serra, E. Rimbau Sauri y F. Arola Coronas, Trads.). Gustavo Gili.
- Tavares, A. y Zardini, M. (2016). *The anatomy of the architectural book*. Canadian Center for Architecture.
- Ungers, O. M. (1982). *Morphologie: City metaphors*. Walter König Verlag.
- Venturi, R. (1965). *Complexity and contradiction in Architecture*. MoMA.
- Venturi, R., Scott Brown, D. y Izenour, S. (1972). *Learning from Las Vegas: The forgotten symbolism of architectural form*. MIT Press.

Paula Victoria Álvarez Benítez

Arquitecta, editora e investigadora. Directora de Vibok Works desde 2010. Profesora colaboradora externa en el Departamento de Proyectos de la ETSA de Sevilla. Profesora en el Máster de Imagen y Comunicación de la Arquitectura de la ETSA de Málaga. Coautora de los libros *Acciones comunes* (2014), *Arquitectas: redefiniendo la profesión y Shapes, Shapes, Islands, text* (2015) y editora y coautora de *A la Luz de Hilberseimer* (2016), *La Ciudad y la Imagen* (2018), *El Manerismo y su ahora* (2020), *Arquitectura, crisis, crítica radical* (2020). Coeditora y coeditora de la tercera etapa de la revista *Neutra* del COAS (2006-2010). Contribuye regularmente en revistas de divulgación científica (*Revista Ábaco*, *Revista Sobre*, *LC Revue*, *Revista PPA*) y de difusión y crítica de la arquitectura (*Volume*, *Paisea*, *Metalocus*, *Pasajes de Arquitectura* y *Crítica*, *Arquitectos*, *Neutra*). Ha recibido diversos premios, becas y ayudas a la investigación y la creación artística, entre ellos Premio libro XIV BEAU 2018, Premio COAS 2016 Diseño de Espacios Libres y Arquitectura del Paisaje (con Luces de Barrio), Premio FAD de Pensamiento y Crítica 2011, Premio Málaga a la Difusión de la Arquitectura 2009, Premio Mejor Publicación Periódica de Arquitectura, VI BIAU 2008.

Nerea Ayerbe

Nerea Ayerbe es doctora en Ciencias Sociales y Humanas y licenciada en Humanidades y Empresa por la Universidad de Deusto y cursó el Máster de Mercado de Arte y Gestión de Empresas Relacionadas en la Universidad Antonio de Nebrija de Madrid. Tras su experiencia profesional en diferentes organizaciones culturales, como Sprovieri Gallery (Londres) y la productora de arte Consonni, actualmente su dedicación se centra en la docencia e investigación en arte contemporáneo. Imparte asignaturas en torno al mercado de arte contemporáneo y diversos temas de historia del arte.

Llorenç Barber

Es uno de los grandes referentes de la experimentación sonora y una pieza clave en la difusión, estudio, divulgación y reinterpretación de la vanguardia musical española desde hace más de cuarenta años. Además de su admiración por el dadaísta francés Erik Satie y el compositor estadounidense John Cage, destacan sus vínculos tanto con el movimiento Fluxus como con el grupo Zaj, al que Barber dedicó su tesis doctoral en 1978, en la que profundiza en el binomio arte-vida.

Carlos Barberá Pastor

Profesor de Composición Arquitectónica 1. Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos de la Universidad de Alicante. Director de la revista [i2] *Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*. Editor de la revista *RITA. Revista Indexada de Textos Académicos*. Últimos artículos publicados: «Entre Son Abrines y Son Boter. Miró en Mallorca», en *RITA. Revista Indexada de Textos Académicos*, n. 7. «De La Widow's Walk a Security. Una Interpretación sobre las Masques de John Hejduk», en *PPA. Proyecto Progreso y Arquitectura*, n. 19. «Una visita de John Hejduk al Almudín de Valencia», en *ZARCH*, n. 13

Teresa Borasino

Artista visual nacida en Lima y afincada en Ámsterdam. Estudió en la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica del Perú y en el Dutch Art Institute (MA). Su trabajo transita entre el arte y el activismo; un espacio fértil que se encuentra entre lo poético y estético por un lado, y la política radical de los movimientos sociales por el otro. Desde 2014, su trabajo se centra en la lucha de base por la justicia climática. En este contexto, Borasino ha realizado numerosas intervenciones en espacio público. Entre ellas destacan *Give a Shit* (París, 2015), en donde intervino en el espacio oficial de la COP21, Conferencia sobre Cambio Climático de las NU; *Futuro Caliente*, proyecto paralelo a la COP20 en Lima; y *Eat Drink Spill Hope*, una cena performativa que exploró el impacto del cambio climático sobre los sistemas alimentarios: a través del ritual íntimo de comer. Borasino ha recibido becas de Arts Collaboratory, Mondrian Foundation, Amsterdam Fund for the Arts, y Fonds BKVB. *Futuro Caliente* fue nominado para el Visible Award en 2015,

y *Eat Drink Spill Hope* fue nominado para el Premio Internacional a la Innovación Cultural del CCCB en Barcelona. En 2016, Teresa Borasino cofundó *Fossil Free Culture NL*, un colectivo de artistas y activistas. Desde ese momento, el colectivo viene creando nuevas definiciones artísticas de protesta, acción directa y otras tácticas de activismos.

Juan J. del Junco González

Artista visual y profesor adscrito al Área de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga. Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas en varios centros de arte, museos y galerías en España y en el extranjero. Ha obtenido el Premio Internacional de Fotografía Contemporánea Pilar Citoler, así como varias becas de investigación, entre las que destacamos la Beca Multiverso para la creación en videoarte y arte digital de la Fundación BBVA. Su obra está en varias colecciones públicas y privadas, como el MUSAC, CAAC, ARTIUM o la Colección INELCOM. Actualmente se encuentra realizando estudios de doctorado en la Universidad de Málaga, donde investiga los cruces disciplinares en las prácticas artísticas, focalizando el objeto de estudio en las propuestas transdisciplinarias entre las ciencias naturales y el arte contemporáneo, y más concretamente con la ornitología.

Igor Dobričić

Igor Dobričić estudió dramaturgia en la Academia de Arte Dramático de Belgrado y cursó el Máster de Teatro en DasArts, en Ámsterdam. Entre 2000 y 2008, fue responsable del programa de Artes en European Cultural Foundation. Desde 2005 trabaja regularmente como profesor de dramaturgia, desarrollo de conceptos y filosofía en la Amsterdam School for New Dance (SNDO). En 2009 y 2010, fue becario de investigación en la Amsterdam School of the Arts. Durante ese período, articuló el proyecto de investigación *Table Talks* (TT), que aún está en desarrollo. A través de esta plataforma, ha participado en una serie de experimentos performativos acogidos por festivales e instituciones artísticas de Ámsterdam, Berlín, Belgrado, Estocolmo, El Cairo, São Paulo y Viena. Como dramaturgo, trabaja a nivel internacional, colaborando regularmente con renombrados coreógrafos/creadores (Nicole Beutler, Keren Levi, Guillaume Marie, Christina Ciupke, Jenny Beyer, Alma Söderberg, Marble Crowd Collective, Meg Stuart, Arkadi Zaides, entre otros). También ejerce de asesor y mentor, y mantiene colaboraciones constantes con el Centro Coreográfico de Hamburgo (K3), el Máster de Coreografía de Ámsterdam (DAS Choreography) y el Máster de Teatro de Ámsterdam (DAS Theater).

Mette Edvardsen

El trabajo de Mette Edvardsen se sitúa en el ámbito de las artes escénicas como coreógrafa e intérprete. Aunque algunos de sus trabajos exploran otros medios y formatos, como el vídeo, los libros y la escritura, su interés se centra siempre en su relación con las artes escénicas como práctica y situación. Ha trabajado durante varios años como bailarina e intérprete para varias compañías y proyectos, y desarrolla su propio trabajo desde 2002. Presenta sus obras a nivel internacional y sigue desarrollando proyectos con otros artistas, como colaboradora y como intérprete. Una retrospectiva de su trabajo se presentó en el teatro Black Box de Oslo en 2015, y el programa de enfoque *Idiorritmias* en el MACBA de Barcelona en 2018. Su proyecto «Time has fallen asleep in the afternoon sunshine» está en marcha desde 2010, y tiene su base ahora en la sede de osloBIENNALEN FIRST EDITION 2019 - 2024 en Oslo. Mette Edvardsen cuenta con el apoyo estructural de Norsk Kulturråd (2017-2020), BUDA Arts Centre Kortrijk (2017-2020) y *apap-Performing Europe 2020*, un proyecto cofinanciado por el Programa Europa Creativa de la Unión Europea. Es artista asociada al Centre Chorégraphique National de Caen en Normandía (Francia) para el período 2019 - 2021. Actualmente es investigadora en la Academia Nacional de las Artes de Oslo.

Fossil Free Culture NL

Fossil Free Culture NL (FFC-NL) es un colectivo de artistas y activistas radicado en los Países Bajos, cuyo principal objetivo es romper los patrocinos y vínculos entre las corporaciones de combustibles fósiles y las instituciones culturales. En 2016 Teresa Borasino y Daniela Paes Leão fundaron FFC-NL. Mediante performances y otras intervenciones artísticas no solicitadas, exponen la devastación ecológica y social que la industria de los combustibles fósiles inflige al planeta, poniendo al descubierto el modo en que estas instituciones culturales sanean activamente la reputación de empresas como Royal Dutch Shell.

José Manuel García Perera

Licenciado en Bellas Artes (mejor expediente académico de titulación 2005-2006) y doctor por la Universidad de Sevilla desde el año 2012. Actualmente compagina su labor docente en esta institución con su labor artística, y centra su investigación, tanto teórica como plástica, en la poética de la destrucción en el arte y en el entorno que nos rodea y en los límites de la pintura y su relación con la performance y la instalación.

Ant Hampton

Ant Hampton (1975) es un artista, escritor y creador de performances británico, que actualmente vive y trabaja en Alemania. Su carrera comenzó en 1998 bajo el nombre de Rotozaza, un proyecto basado en la performance que acabó abarcando obras de teatro, instalación, intervención y escritura. Desde 2007, su serie Autoteatro explora un nuevo tipo de performance en la que el público interpreta la pieza, normalmente, para los demás. En la mayoría de los casos, se trata de guiar al público a través de situaciones escénicas no ensayadas. Aunque el tono y el contenido son variados, su obra ha explorado constantemente la tensión entre lo presencial y lo automatizado. Hampton colabora regularmente con diversos artistas y recientemente ha trabajado con Glen Neath, Joji Koyama, Sam Britton, Tim Etchells, Gert-Jan Stam, Britt Hatzius y Christophe Meierhans, para crear un amplio catálogo de obras que gira internacionalmente: hasta la fecha existen más de 60 versiones en diferentes idiomas de las producciones de Autoteatro.

Marina Hervás Muñoz

Doctora en Filosofía por la Universidad Autónoma de Barcelona (gracias a una beca FPU), licenciada en Filosofía (Universidad de La Laguna), licenciada en Historia y Ciencias de la Música (Universidad de La Rioja) y Máster en Teoría del Arte y Gestión Cultural. En 2012 obtuvo el primer premio nacional de investigación en ciencias sociales y humanidades Arquímedes del MECD. Ha realizado estancias pre- y posdoctorales en el Instituto de Investigación Social de Frankfurt y en la Akademie der Künste de Berlín. Ha llevado a cabo labores de divulgación, comisariado y/o desarrollo de programas públicos o pedagógicos con instituciones como la OCNE, la ORCAM, la OST, Laboratorio Klem, OCAZ Enigma, Sigma, Sàmpler Sèries, OBC, VANG, Festival ENSEMS, Festival OUT.SIDE, ECOS, etc. Actualmente es profesora ayudante doctora del Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada.

Blanca Machuca Casares

Artista y profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga de asignaturas de dibujo y de performance. Diseñadora gráfica y museógrafa para el estudio de arquitectura Luis Machuca y Asociados SL. Ha diseñado espacios escénicos para teatro, danza y ópera; con el montaje teatral de SVO-ZOS en el 2001 recibió el premio a la mejor escenografía de la Feria del Teatro en el Sur, y con el estudio de arquitectura Luis Machuca y Asociados SL. obtuvo el primer premio para la realización del Centro de Interpretación de la Prehistoria en el Rincón de la Victoria, 2010. Doctora por la Universidad de Málaga, la línea de investigación que ha seguido es la búsqueda de una metodología propia para la performatividad del espectador dentro de la obra del artista.

Carolina Maestro Grau

Pintora y doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia (2008), nacida en Valencia. Titulada en el Máster Universitario en Ingeniería del Diseño, ETSID-UPV, Valencia (2017-2018). Ha participado en numerosas exposiciones tanto individuales como colectivas, entre ellas: «Distorsiones». Colegio de España, París (2013). «La pintura dentro de la pintura», Palau de la Música, Valencia (2011). «Geometrajes», Sala Lametro, Valencia (2009). «Exhibición Internacional de Arte Moderno», Helsinki (2007). «Peinture», Galerie Gauche, École Supérieure des Beaux Arts, París (2000). Obras en museos: Museo de Arte Moderno en Marrakech, Ulán Bator e Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). Ha publicado varios libros, como *Sean Scully: la dimensión humanística de la pintura abstracta*, "Del boceto al cuadro" (2009), o *Solo Dibujo* (2014), y una novela negra, *Rosebud* (2010). Actualmente es Profesora Ayudante Doctor en el Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes en la Universidad Politécnica de Valencia, impartiendo las asignaturas: Dibujo, Lenguaje y Técnicas (2º curso) y Anatomía para la Animación y la Ilustración (3er-4º curso).

Miguel Ángel Melgares Calzado

Artista interdisciplinar, dramaturgo e investigador asentado en los Países Bajos. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Granada con una tesis titulada *El fin de las retóricas del performance*. Su interés por el campo del performance lo lleva a Ámsterdam en 2007 para formar parte del internacionalmente aclamado laboratorio escénico DasArts. Desde entonces desarrolla una intensa labor creativa dentro del campo de la escena y performance contemporáneo, colaborando con artistas como Julian Hetzel, Dries Verhoeven, Tzeni Argyriou y Sonja Jokiniemi, entre otros. Sus trabajos son regularmente presentados en festivales y circuitos internacionales de la escena contemporánea, y recientemente han podido verse en Onassis Cultural Center (Atenas), Steirischer Herbst (Graz), La Biennale di Venezia (Venecia), Impulse Theater Festival, FFT Düsseldorf, Malta Festival, Poznan, Spieltart Festival (Múnich), Zodiak (Helsinki), Tangente, Montreal, etc. Melgares es tutor en el Máster de Teatro de la Amsterdam University of the Arts y es el director artístico de proyectos como SLOW DOWN Winter Performance Festival.

Blanca Molina Olmos

Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Murcia y premio extraordinario de la promoción (2015-2019). Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, por la Universidad Autónoma de Madrid y la Universidad Complutense de Madrid, en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Sus líneas principales de investigación giran en torno a la danza y la performance, sobre las que ha podido profundizar en el marco de una Beca de Colaboración (2019-2020) en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma y actualmente con una beca JAE Intro en el grupo de Filosofía Social y Política del Instituto de Filosofía del CSIC.

Pedro Ordóñez Eslava

Es doctor europeo en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada, licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla y profesor de guitarra por el Conservatorio Superior de Música de Sevilla. Su actividad como musicólogo se centra en el estudio de la relación entre música, poesía y artes plásticas contemporáneas, en el flamenco contemporáneo y la educación sonora. En 2011 consiguió el Premio de Estudios Musicológicos que concede la Sociedad Española de Musicología. En la actualidad, es profesor ayudante doctor en el Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada, director del Área de Música y del Grupo de Estudios Flamenecos de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada, director de las colecciones Investiga y Música en las editoriales Libargo y Comares, respectivamente, y guitarrista flamenco acompañante.

Daniela Paes Leão

Licenciada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Oporto. Su trabajo transita entre el cine, la fotografía, el dibujo, la performance y los nuevos medios, y ha evolucionado desde una práctica más personal e íntima hasta una investigación más abstracta y teórica, centrándose en cuestiones sociales y, en última instancia, en la problemática del cambio climático. Su obra se ha expuesto en Guimarães - Capital Europea de la Cultura 2012, Tate Britain (Londres), Cube Project Space (Taipei) y W139 (Ámsterdam), entre otros. Ha recibido prestigiosas becas, entre otras, de la Fundación Europea de la Cultura, la Fundacao Calouste Gulbenkian, el Mondriaan Fonds y la Fundación DOEN. En la actualidad Paes Leão vive y trabaja en Ámsterdam.

Victoria Pérez Royo

Profesora de Estética y Teoría de las Artes (Unizar), investigadora de ARTEA, codirectora del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (UCLM, Museo Reina Sofía, 2010-2019) y profesora invitada a programas universitarios de arte en Holanda, Alemania, Bélgica y Finlandia, Costa Rica, Argentina, México, Brasil y Chile, entre otros países. En los últimos años ha desarrollado una intensa actividad de comisariado en el marco de iniciativas de investigación con centros de arte como La Casa Encendida, Museo Reina Sofía y Matadero Madrid. Es editora de los libros *Danza contemporánea, espacio público y arquitectura* (2008), *Práctica e Investigación* (2010, con José A. Sánchez), *10 textos en cadena y unas páginas en blanco* (2012, con Cuqui Jerez), *Componer el plural. Cuerpo, escena, política* (2016, con Diego Agulló), *Dirty Room* (2017, con Juan Domínguez) y *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* (2019 con Mette Edvardsen).

Eugenio Rivas Herencia

Eugenio Rivas es doctor en Bellas Artes, Universidad de Granada, 2012, y profesor de BBAA, Universidad de Málaga, desde 2016. Ha realizado numerosas exposiciones en España, Alemania, Bélgica, Marruecos, Túnez, Perú, Brasil, Cuba y Taiwán. Ha sido galardonado con premios de reconocido prestigio y seleccionado para diversas becas de creación e investigación. Su obra forma parte de numerosas colecciones privadas e importantes instituciones. En 2020 codirige junto a María Rivas el proyecto audiovisual A 15 Minutos de Los Asperones patrocinado por el Vicerrectorado de Cultura de la UMA. Más información en www.eugeniorivas.com

María Rivas Herencia

María Rivas es arquitecta titulada por la ETSA Universidad de Sevilla en 2016 y la ETSAV de la Universidad Politécnica de Cataluña. Ha colaborado con diversos estudios de arquitectura y ha sido seleccionada en diferentes becas como Santander y Elmer de la Diputación. En 2017 participa en el Anteproyecto Ciudad Saludable en Sevilla. Posteriormente trabaja en el estudio Miguel Marcelino en Lisboa y en Büro Urbane Prozesse, Berlín. En 2020 codirige junto a Eugenio Rivas el proyecto audiovisual A 15 Minutos de Los Asperones patrocinado por el Vicerrectorado de Cultura de la UMA.

Carlos Tejo Veloso

Artista, investigador y comisario. Profesor titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Como comisario, destacamos: «Chámalle X. Xornadas de Arte de Acción» en BB.AA. Pontevedra, «La acción a debate» en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo o «Aproximaciones a la performance española contemporánea» en el Centro de Exposiciones de la ciudad de Buenos Aires. Actualmente codirige, junto a Marta Pol, el congreso Fugas e Interferencias, Congreso de Arte de Acción en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela. Como artista ha presentado acciones en España, Australia, Polonia o Argentina, entre otros países.

ARDE G

Una música espacialista
dedicada a mis
ENSEMBLE

de
LLORENG

GRANADA

alo Gordon Mata Clark

amigos granadinos el

NEOARTS SONORA

BARBER

may 2021

Esto es una intervención cariñosa a la generosidad de Llorenç Barber, que cedió su partitura a L'Ordóñez y la Herváh.

0'00" 3'20" 4'00" 4'25" 5'30" 6'18"

VLn. Vcl. Fl. Cl. A. Hn. Perc. Ph.

16'30" 17'20" ±20'00" 23'00" 3'

Corte Haciendo Un Glissando Con la tijera

Piense lo que la música es para usted y destruya (el hueco)

PARQUES PPP < > PP 23'00" 3'

MUSICALS





**Una grieta organizada.
Una
brecha**

milimétricamente

regularizada.

Handwritten musical score on a piece of paper, held by a hand. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Violin 2 (Vln2), Violin 1 (Vln), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Hn.), Percussion (Perc.), and Piano (Ph.). Time markers are written above the staves: 0'00", 3'20", 4'00", 4'25", 5'30", and 6'18". The second system includes staves for Violin 2 (Vln2), Violin 1 (Vln), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Hn.), Percussion (Perc.), and Piano (Ph.). Time markers are written above the staves: 16'30", 17'20", 20'00", 23'00", and 25'00". The score is partially obscured by a red and white triangular sticker. The background shows a blurred green landscape.

**PROHIBIDO
EL PASAR**

ISO 7010:2012 NOR

Handwritten musical score on a piece of paper held by a hand. The score is divided into two main sections.

Top Section:

- Time markers: 9'00", 12'00, 16'30"
- Rehearsal mark: x3
- Notes: *breves*, *epifanis*, *franz*, *h i r*
- Performance instruction: *piano gliss color*
- Final time marker: 136'00"
- Visual element: A large, stylized graphic of a sailboat with a red sail and a black hull is drawn over the musical staves.

Bottom Section:

- Time markers: 30'00", 30'13", 30'40", 30'53", 30'47", 30'30", 30'24", 30'18"
- Notes: 6", 5", 4", 3", 2"
- Visual element: A series of horizontal lines with small circles and dots, resembling a waveform or a data visualization, is drawn across the staves.

IBIDO
ASO

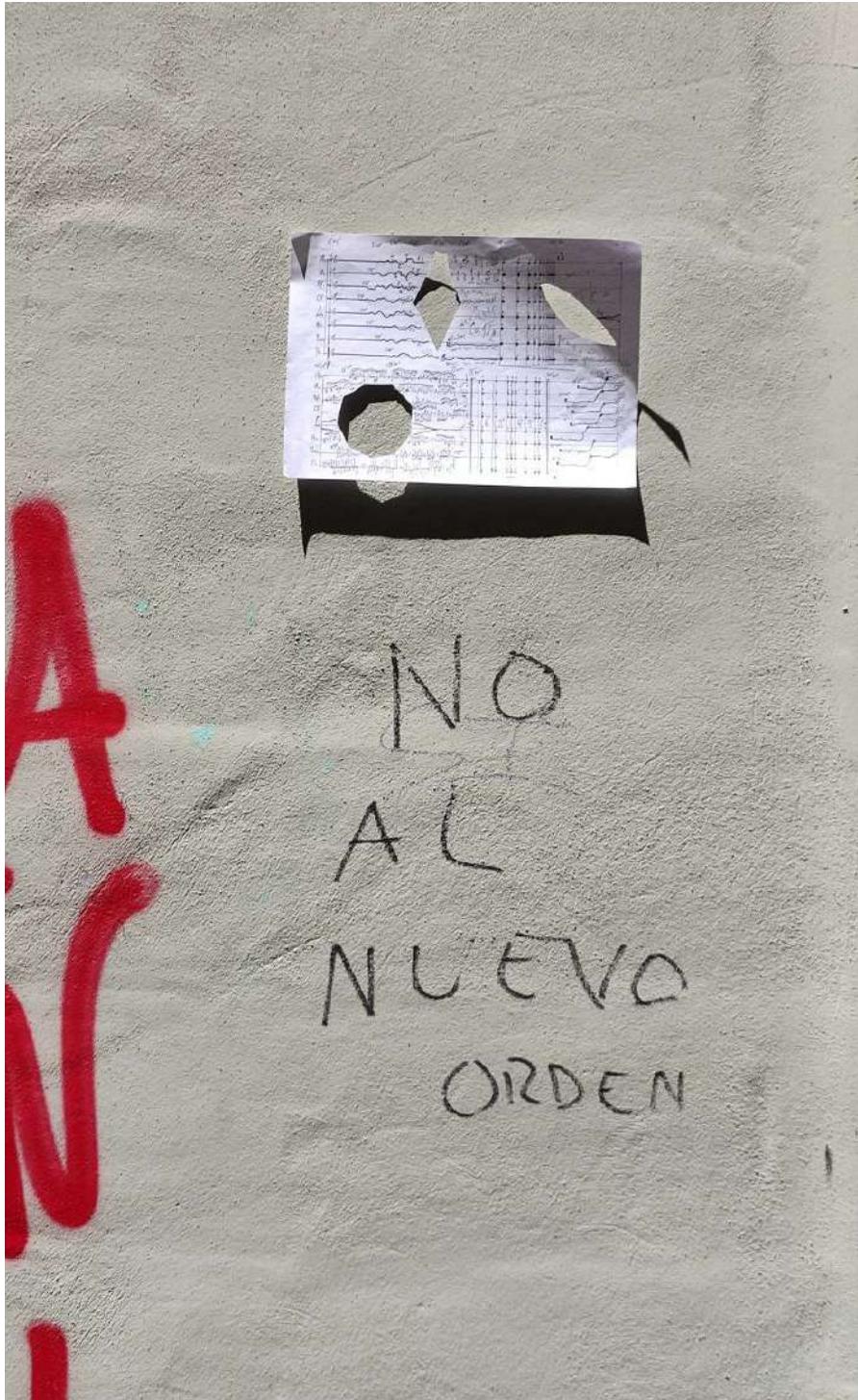
MALUZ® RD40002



La partitura le está oyendo a usted.

**La partitura
desordena
la
(modosita, limpita)
ciudad.**

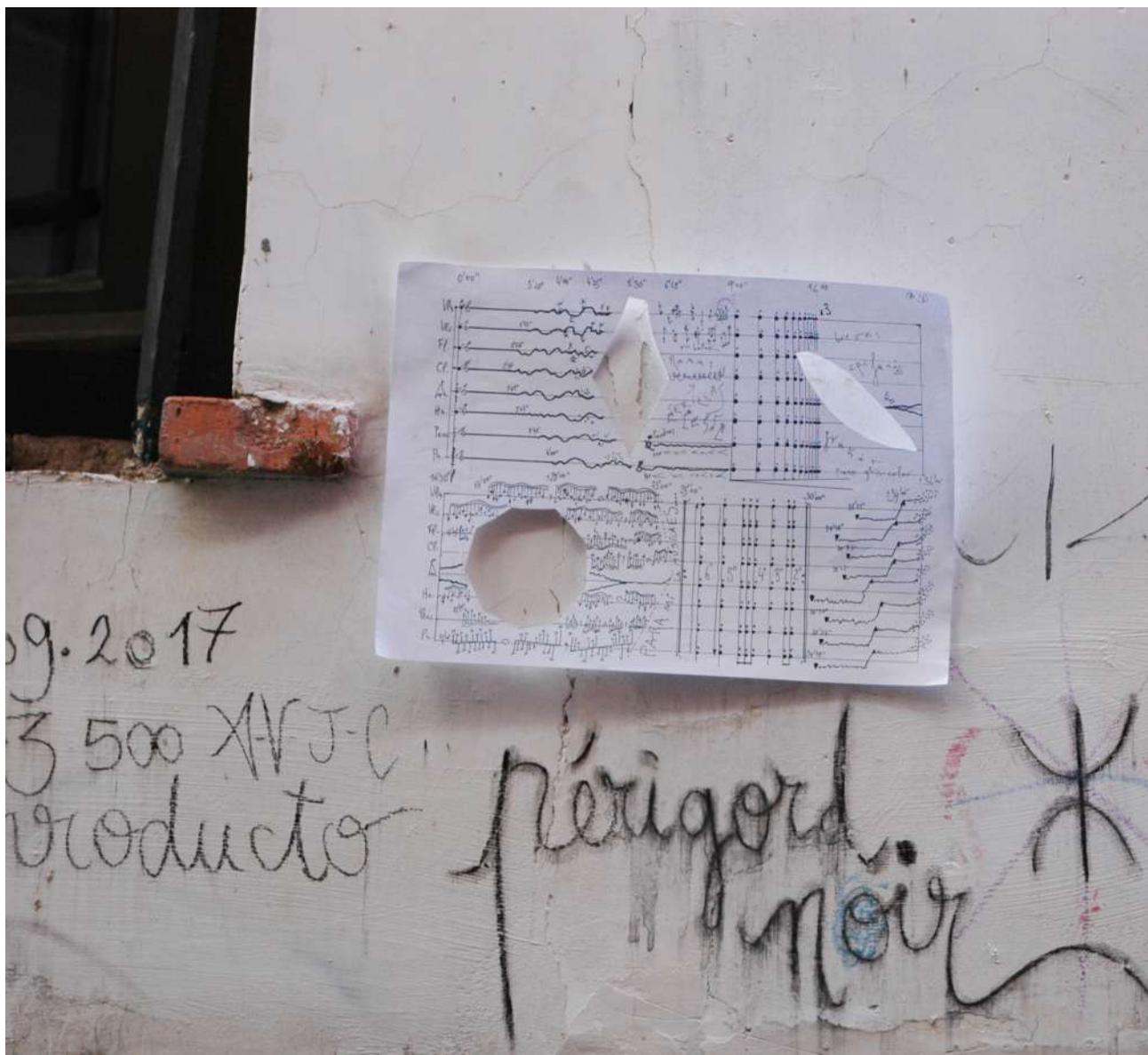






Baile usted sin descanso.

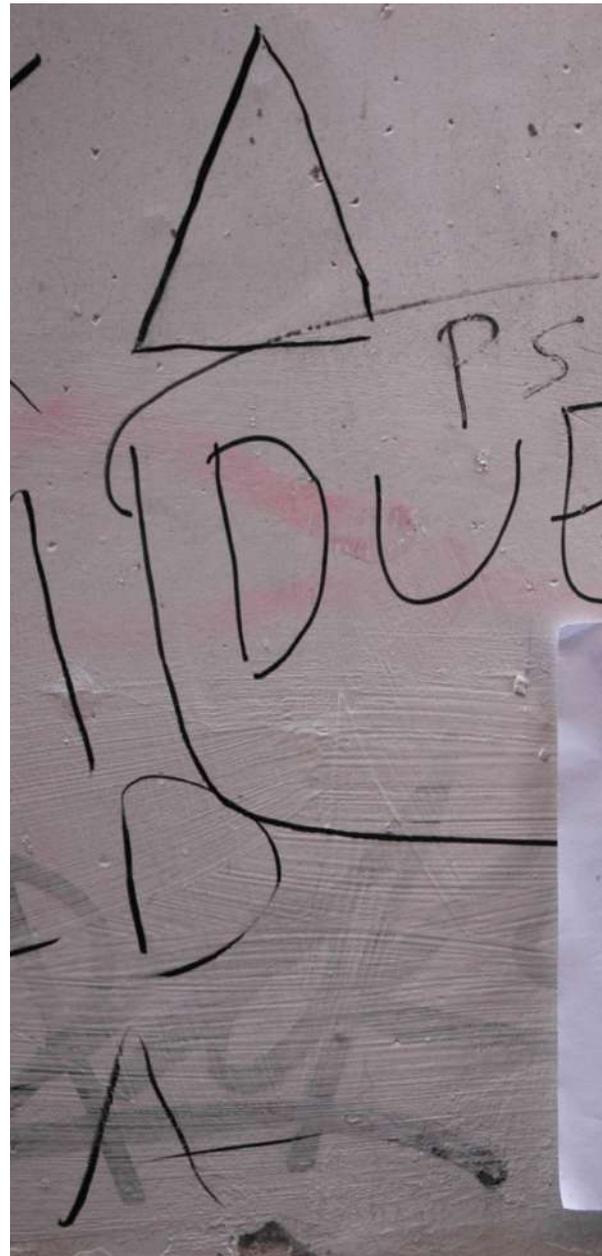


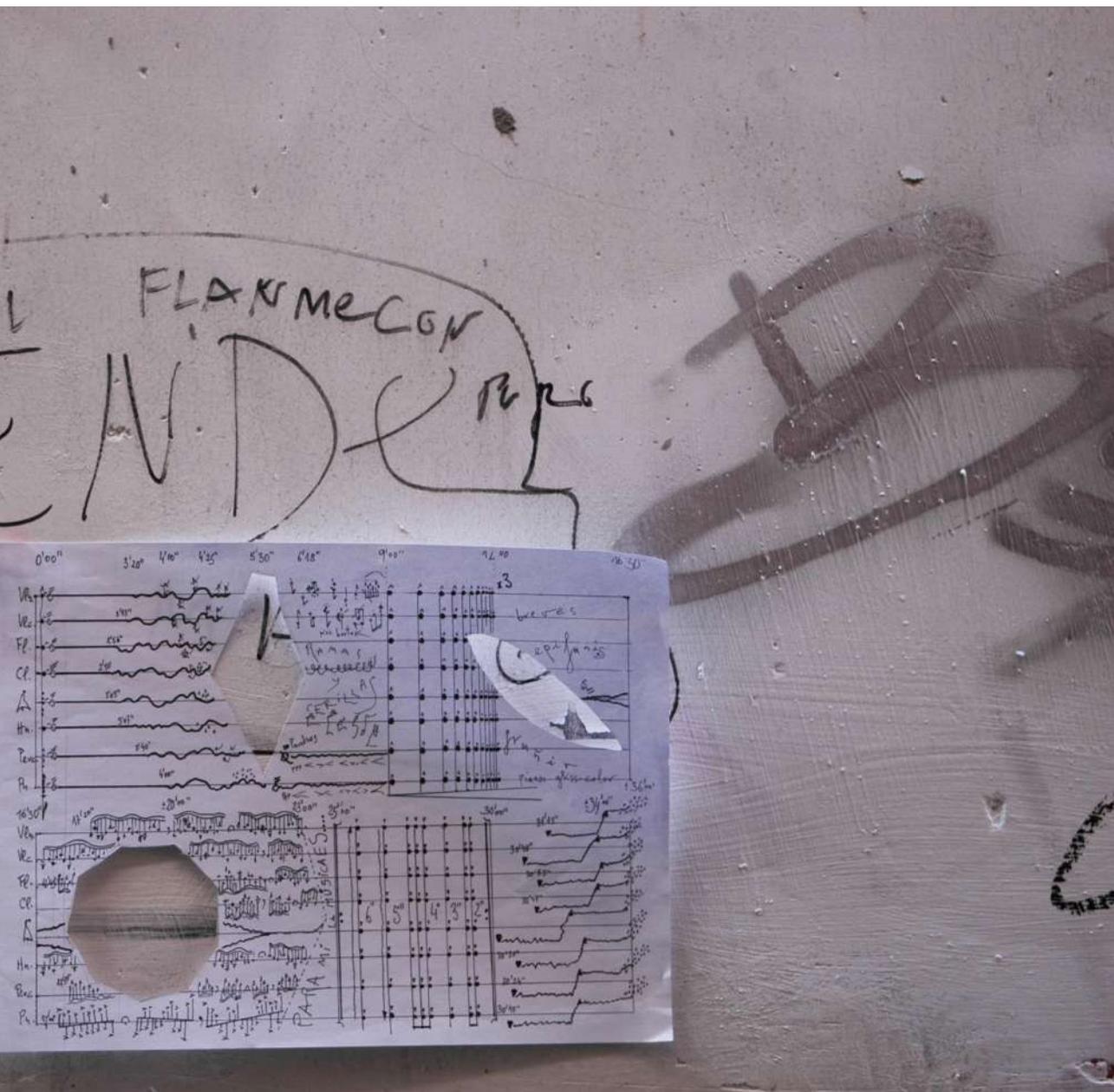




¿Cómo y dónde suena exactamente el duende?

244





**Nunca vi Granada
Nunca fui a Granada
Nunca oí Granada
(Una versión libre de Alberti)**

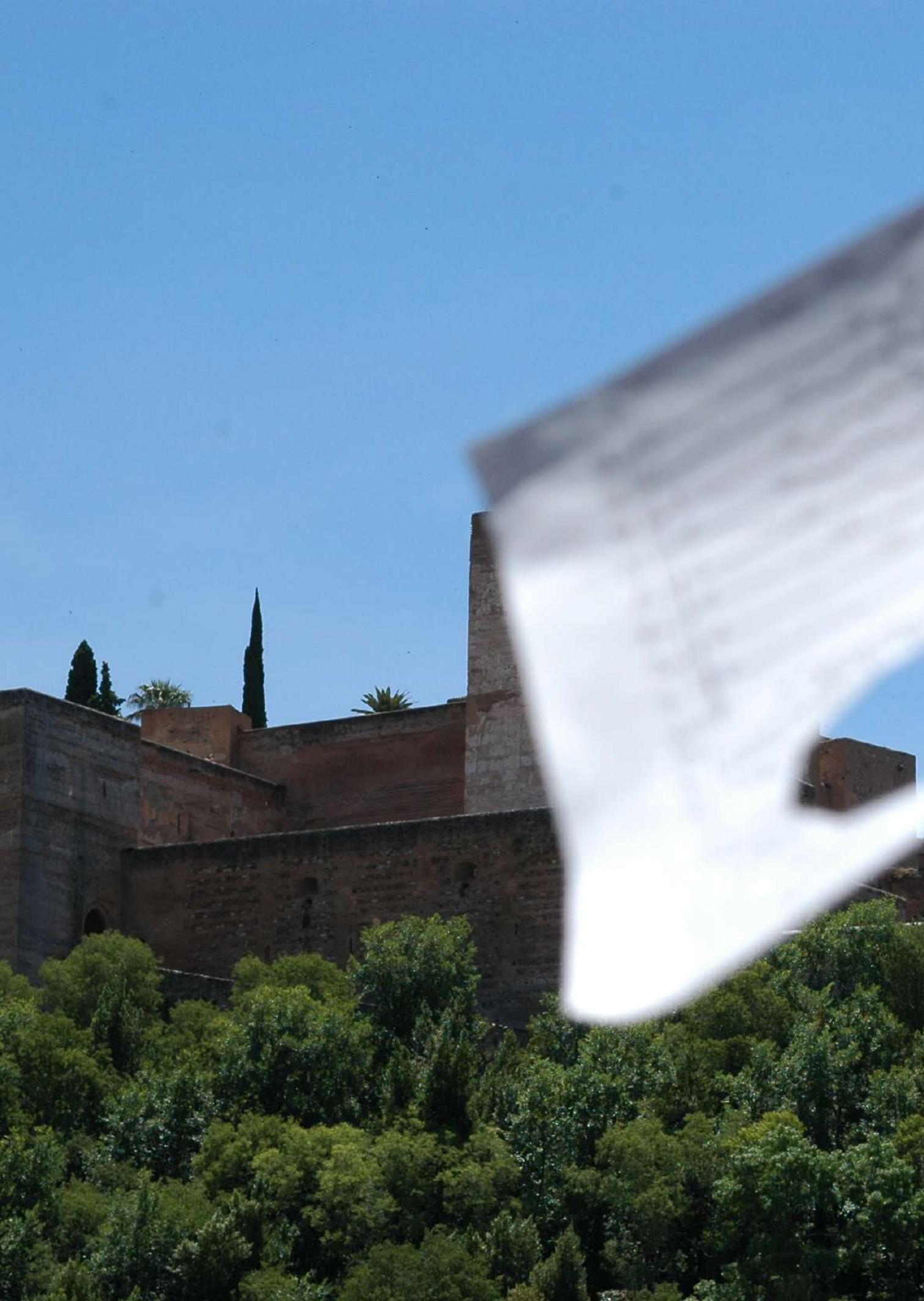
The image shows a handwritten musical score on a white sheet of paper, which has been placed on a dark, textured surface. The score is written in black ink and is organized into two systems of staves. The first system includes staves for Violin I (Vln.), Violin II (Vlc.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Percussion (Perc.), and Piano (Ph.). The second system includes staves for Violin I (Vln.), Violin II (Vlc.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Percussion (Perc.), and Piano (Ph.).

Key features of the score include:

- Time Signatures:** The score is marked with various time signatures, including 0'00", 3'20", 4'00", 4'25", 5'30", 6'18", 9'00", 16'30", 17'20", 20'00", 23'00", and 25'00".
- Instrumentation:** The staves are labeled with instrument abbreviations: Vln., Vlc., Fl., Cl., Hn., Perc., and Ph.
- Handwritten Annotations:** The score contains several handwritten notes and markings, such as "Ramas", "FERRILLAS", "Pavches", "PPP", and "MUSICAES".
- Large Holes:** Two large, irregular holes have been punched through the paper. One hole is located in the first system, and the other is in the second system. A wooden pencil is placed inside the second hole.
- Staff Markings:** The staves contain musical notation, including notes, rests, and dynamic markings like "ppp".



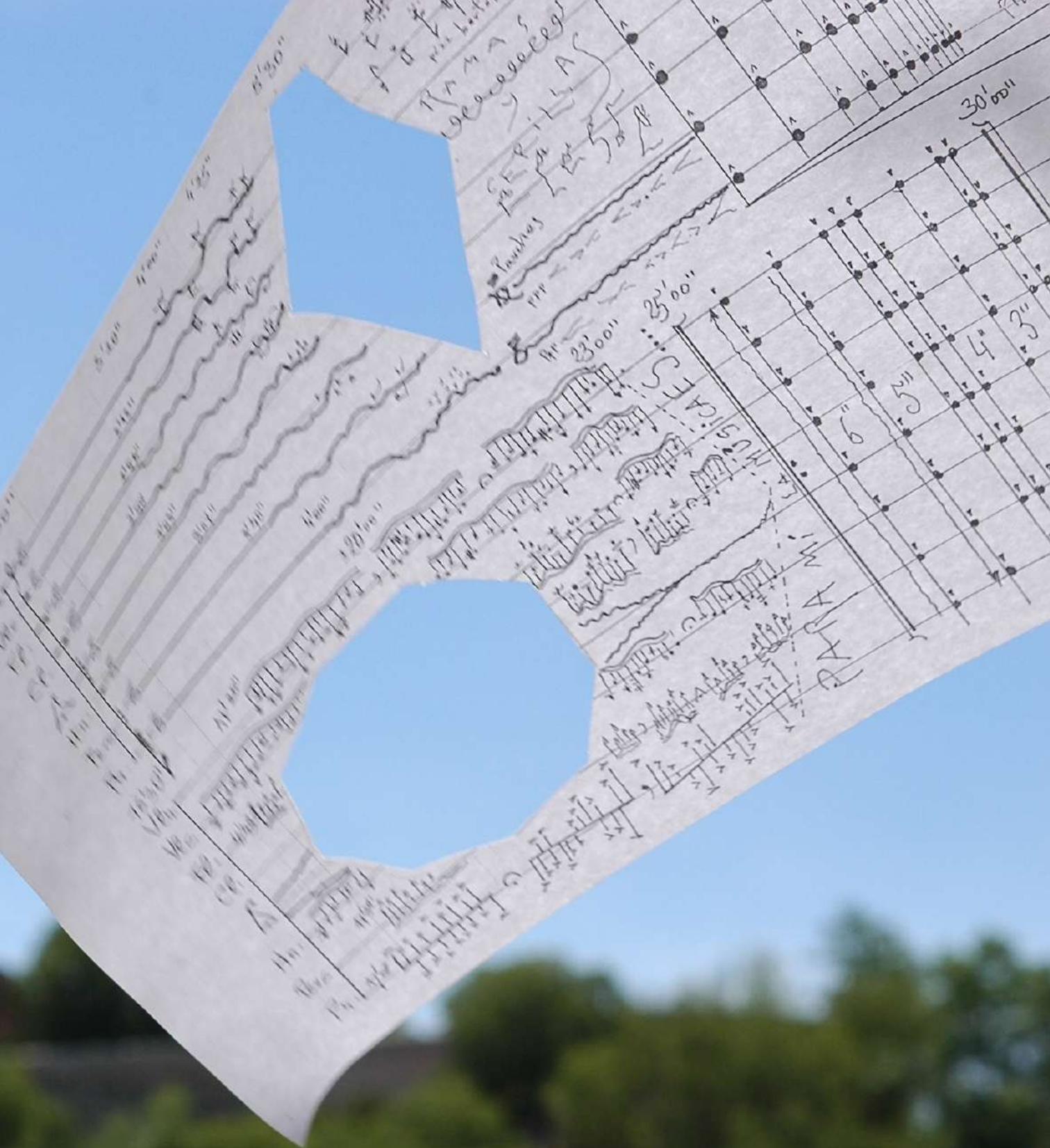
Un Gordon Matta-Clark del Albaicín.

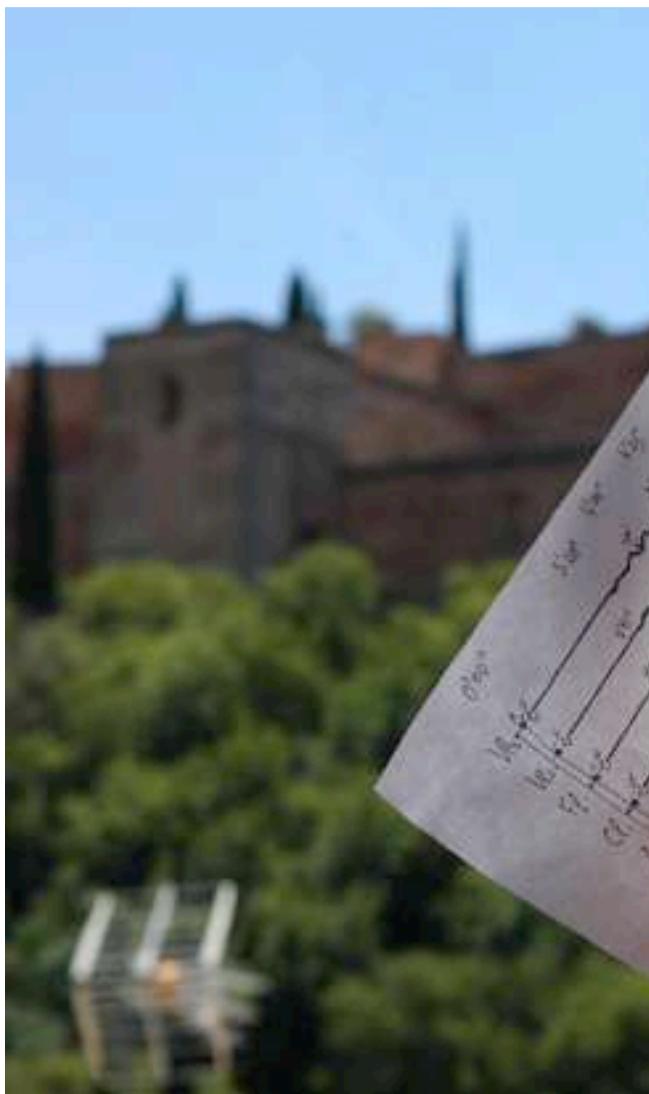




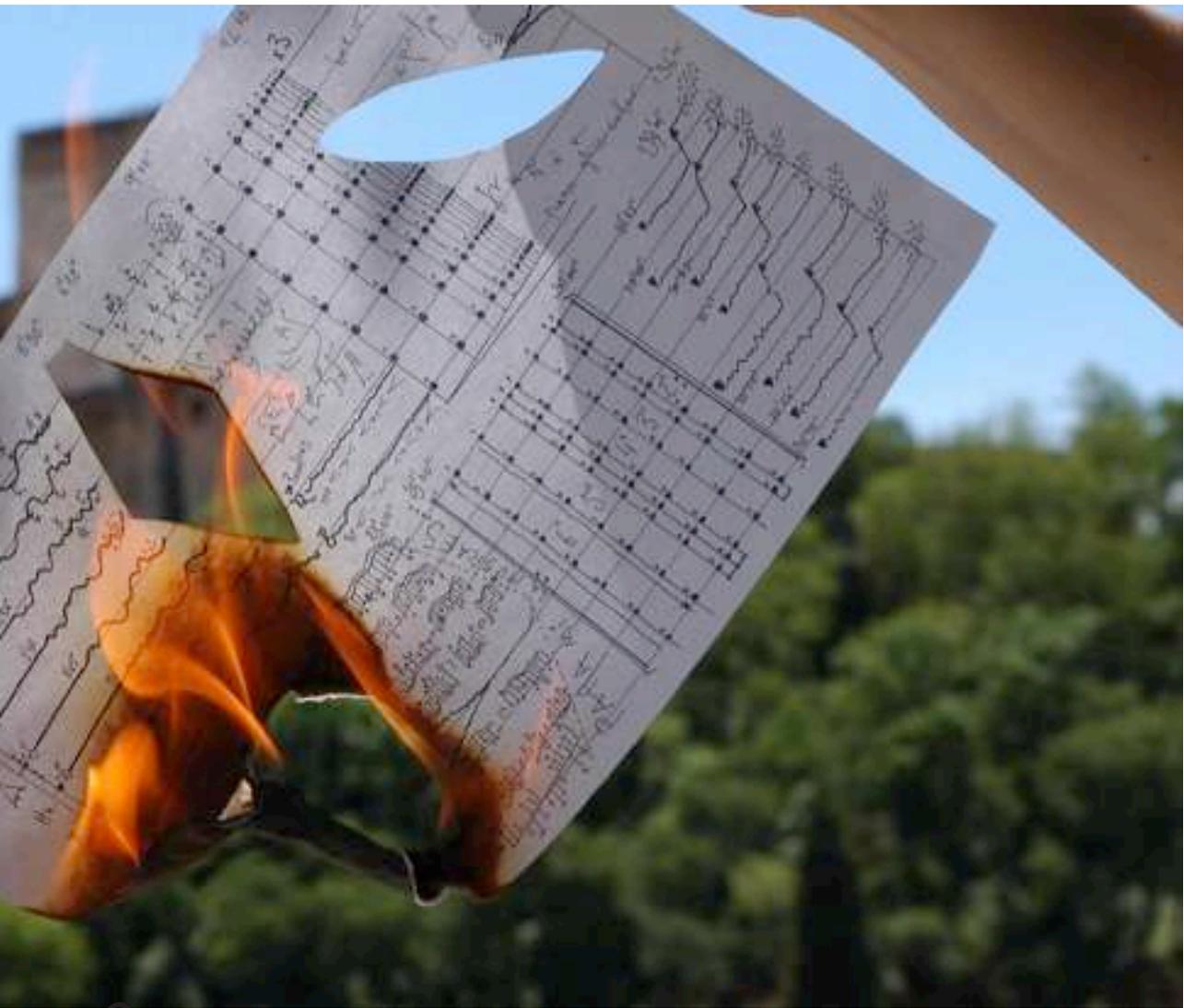
«¿Qué imágenes sueña nuestro cansancio? (¿Qué sonido sueña nuestro cansancio? ¿Cómo le sonamos a nuestro cansancio?) Fuimos a paisajes que desearon fijarse en el tiempo y ahora deshacen instantáneamente su memoria. Ahí nos convertimos en una mancha más (¿son las notas manchas? Es decir: ¿el sonido mancha?). [...] ¿En qué parte de la memoria viven los paraísos perdidos? (¿Qué es para usted el paraíso? ¿Suena allí alguna voz, una ola, un *cling*?)»
(intervenciones sobre un texto de Shaday Larios y Ángel Hernández)







Granada solo tiene salida por las estrellas, pero en forma de





Queme usted su





propia Granada



AGRADECIMIENTOS

El equipo editorial quisiera agradecer a los autores su participación en este séptimo número de la revista. También quisiera agradecer al comité científico sus recomendaciones y consejos.

Merecen una mención especial todas aquellas entidades que han realizado las aportaciones económicas necesarias para impulsar este proyecto.

También quisiéramos reconocer la ayuda prestada por:
Editorial Universidad de Granada
Bibliotecas de la Facultad de Bellas Artes y de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura - UGR
María Isabel Cabrera García
Francisco José Sánchez Montalbán
José María Manzano Jurado
Asunción Lozano Salmerón
Rafael Peralbo Cano
Juan Calatrava Escobar
Francisco Vega
María Martín Morales

REVISORES N07

Renata Ribeiro Dos Santos
María Caro
Borja Morgado
Sandra Martínez Rossi
José Luis Lozano
Luis Castelo
Verónica Perales Blanco
Ignacio López Moreno
Elia Torrecilla
María Dávila Guerra
Teresa Espejo Arias
David López Rubiño
Juan Calatrava Escobar
Carolina García-Estévez
Carmen González García
Gloria Lapeña Gallego
Rosa Brun
María Luisa Bellido Gant
Francesco Careri
María Arjonilla Álvarez
María Dávila Guerra
Carmen González García
Santiago Lara Morcillo
Francisco Lara Barranco
Eva María Santos Sánchez-Guzmán
Manuel "Saga" Sánchez García
Sergio Arredondo Garrido

Este número ha sido posible gracias a la ayuda del Plan Propio de Investigación y Transferencia (20A) del Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Granada. Además ha contado con la colaboración y patrocinio de las siguientes instituciones:



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



Bellas Artes
UNIVERSIDAD DE GRANADA



DEPARTAMENTO DE PINTURA



1492



GRUPO DE INVESTIGACIÓN
ARQUITECTURA Y URBANISMO



EDITORIAL
UNIVERSIDAD
DE GRANADA

RECEPCIÓN DE ORIGINALES - CALL FOR PAPERS

Revista SOBRE es una publicación de periodicidad anual que aborda de una manera compleja y poliédrica la relación que establece la práctica del arte –y sus modos y sistemas de producción– con aquellos marcos, medios y dispositivos empleados para su distribución y comunicación en los ámbitos académico y profesional y en la sociedad en general. Los trabajos publicados en las secciones «Campo» y «Panorama» son sometidos a revisión anónima (sistema «doble ciego»).

Los artículos de investigación o revisión que se dirijan a la sección «Campo» podrán tratar, de manera abierta, uno o varios de los siguientes ejes:

- Investigaciones que cuestionen y profundicen en el uso de los medios de difusión y comunicación de la producción en arte y arquitectura, de los más clásicos (libros, revistas, catálogos, cine, fotografía...) a los más contemporáneos (vídeo, webs, blogs, redes sociales...).
- Reflexionar sobre proyectos artísticos que usen medios editoriales o que trabajen conceptos como la *multiplicidad*, *serialidad* o *secuencialidad* de archivos textuales o visuales.
- Investigaciones sobre archivos, registros y memoria en los campos del arte y la arquitectura.
- Revisión de iniciativas y experiencias sobre legislación, políticas de derechos de autor y licencias en los ámbitos del arte y la arquitectura.
- Herramientas y tecnologías que permitan la edición, reproducción, multiplicación y circulación de obras artísticas.
- Problematizar la edición o reflexionar sobre experiencias en torno a ella como acto discursivo y experimental.
- Revisión de prácticas culturales (música, artes escénicas, danza, cine, etc.) que incidan o den importancia a los procesos de edición.

La recepción de artículos para la sección «Campo» está abierta permanentemente.

Los artículos de investigación o revisión que se dirijan a la revista para ser incluidos en la sección «Panorama» deberán ajustarse a la temática propuesta y enviarse dentro del plazo anunciado por la revista.

NORMAS PARA EL ENVÍO DE ORIGINALES

La revista *SOBRE*, editada en la Universidad de Granada, está dirigida a especialistas, investigadores y profesionales de los campos del arte, la historia del arte, la arquitectura y cualquier otra disciplina que pueda aportar conocimiento dentro de los ejes de interés de la revista. *SOBRE* acepta trabajos originales, de carácter empírico y teórico, realizados con rigor metodológico y que supongan una contribución a la investigación en los ámbitos de la producción artística y de los medios y las políticas de la edición. Los trabajos deben ser inéditos y no estar en proceso de revisión o publicación por ningún otro medio. Estarán escritos en español, portugués o inglés, y serán presentados y enviados a través de la plataforma digital Open Journal Systems de la revista (<http://revistaseug.ugr.es/index.php/sobre>), en la que se encuentran indicaciones concretas para llevar a cabo el proceso.

El envío se ajustará al formato especificado en estas normas. El incumplimiento de ellas supondrá la no evaluación del trabajo. Se recomienda, por tanto, atender minuciosamente a las instrucciones y descargar la plantilla para la redacción del artículo que se puede descargar en la web de la revista.

SOBRE

Prácticas artísticas y
políticas de la edición

06/2021-06/2022 | 260 pp
ISSN 2387-1733 | E-ISSN 2444-3484 | DL GR 437-2015

SUMARIO

Contents

05 EDITORIAL

07 PANORAMA

- 07-17 Blanca Molina Olmos. *20 dancers for the XX century*. El Museo Reina Sofía, ¿un museo danzante?.
20 dancers for the XX century. The Museo Reina Sofía, is it a dancing museum?
- 18-28 Carlos Barberá Pastor. Experiencias sensitivas entre *Object/Subject* de John Hejduk, una performance
de Connie Beckley y un poema de David Shapiro. *Sensitive experiences between Object/Subject by John
Hejduk, a performance by Connie Beckley and a poem by David Shapiro*
- 29-37 Carlos Tejo Veloso. Performance y fotografía: una aproximación a los primeros itinerarios en España.
Performance and photography: an approach to the first itineraries in Spain
- 38-48 Eugenio Rivas Herencia y María Rivas Herencia. Cartografiar a la deriva en los Asperones. *Mapping adrift in
los Asperones*
- 49-57 Nerea Ayerbe Elola. Hacia una redefinición de la performance a partir de su documentación. Una sospecha
sobre su ingreso en el museo. *Towards a redefinition of performance art from its documentation. A
suspicion on its entrance into the museum*
- 58-64 José Manuel García Perera. La performance anda suelta. Caminantes urbanos en España y Latinoamérica
en el cambio de milenio. *Performance art is on the loose. Urban walkers in Spain and Latin America in the
change of the millennium*

65 ENCARTE

- 65-97 Igor Dobričić. *The time that remains*

98 PASAJES

- 98-121 Fossil Free Culture NL. Performance y activismo. Contrapublicidad como estrategia por la justicia
climática. *FFC-NL. Performance and activism. Counter-advertising as strategy for climate justice.*

122 CORRESPONDENCIAS

- 122-130 Miguel Ángel Melgares. Entrevista con Ant Hampton. *Interview with Ant Hampton*

131 ESTUDIO

- 131-145 Victoria Pérez Royo. Cuerpo y literatura. Prácticas anacrónicas en «Time has fallen asleep in the afternoon
sunshine» de Mette Edvardsen. *Body and literature. Anachronic practices in Mette Edvardsen's «Time has
fallen asleep in the afternoon sunshine»*

146 EDITLABS

- 146-183 Miguel Ángel Melgares. BastardScene. Seminario Permanente sobre Performance Expandido, Edición y
Lenguaje. *BastardScene. Permanent Seminar on Expanded Performance, Edition and Language*

184 CAMPO

- 184-197 Carolina Maestro Grau y Ana Torres Barchino. Klaus, diálogo entre arquitectura y cómic. Una herramienta
creativa como método docente. *Klaus, dialogue between architecture and comic. A creative learning and
educational tool*
- 198-205 Juan J. del Junco González y Blanca Machuca Casares. *Afoot: en marcha*. Caminar, investigar, crear en una
práctica transdisciplinaria. *Afoot: on going. Walking, researching, create in a transdisciplinary practice*
- 206-222 Paula V. Álvarez. El *ensayo editorial* en arquitectura: efectos de enmarcado, montaje imaginativo y crítica
editorial. *The editorial essay in architecture: framing effects, imaginative montage and editorial criticism*

223 NOTA CURRICULAR DE LOS PARTICIPANTES

226 CITA DE CIERRE

- 226-259 Marina Hervás y Pedro Ordóñez Eslava. Combustión visual para una brecha sonora en Granada (a partir de
Arde Granada, de Llorenç Barber)

PANTALLA

Portada realizada a partir de una imagen del proyecto «Time has fallen asleep in the afternoon sunshine»
de Mette Edvardsen