

CUERPO

INTELIGENTE



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

CUERPO INFLUIDO

ABIÁN GONZÁLEZ

Tesis doctoral 2022

Directores Dra. Ana Arnáiz y Dr. Iskandar Rementería

Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología

Programa de doctorado Investigación en Arte Contemporáneo

Facultad de Bellas Artes

Universidad del País Vasco UPV/ EHU

Financiada por el Programa Predoctoral
de Formación de Personal Investigador



Cuerpo Influido constituye un reconocimiento de que las personas y las cosas están en continuo cambio, afectadas por sus circunstancias, por las fuerzas de la vida que nos mueven de un lado a otro. Por esto, quisiera agradecer a todas aquellas personas que han sido un pilar para mí, orientándome y aportándome dosis necesarias de estabilidad, tanto en el transcurso de este trabajo como en años anteriores.

Agradezco a mis directores Iskandar Rementería y Ana Arnáiz su amable acompañamiento y sobre todo la confianza que me mostraron desde el principio, dejando que florecieran esos pequeños detalles que aún no garantizaban un desarrollo pleno. Quiero agradecer también a Ana la generosidad por permitirme y facilitarme la experiencia de dar clases en Escultura 1 y Conceptos del Espacio Escultórico durante estos años de tesis. Y por supuesto, a las/os estudiantes que formaron parte con su entusiasmo y vibrante curiosidad.

No puedo agradecer lo suficiente la implicación de Santiago F Mosteyrín en este trabajo, impulsándome en cada momento a dar aquello que creía no tener y vigilando cariñosamente que cumpliera con mis propósitos más profundos. Gracias de verdad por tanta dedicación y amor. Me alegro de haberte encontrado.

Gracias a toda mi familia por ser el lugar donde reconocer el origen. A mi padre, por su apoyo incondicional. Y a la memoria de mi madre, porque su recuerdo es la mayor de las influencias.

A mis amigas/os, por acompañarme y mostrarme su cariño, y por incitarme a ser.

Agradezco también a todas las personas que han mostrado un interés real en el trabajo que estaba desarrollando, a las/os agentes culturales que confiaron en mi trabajo para sus espacios expositivos durante estos años, a las/os componentes del tribunal por acceder a formar parte, a todo el apoyo institucional y a Begoña Cubería Fuentes de Another Press por asesorarme en la impresión final.

Quisiera dedicar esta investigación a las/os artistas. Aquellas/os con quienes he podido compartir experiencias y aquellas/os que con su trabajo me han permitido acceder a su mundo, y hacer crecer el mío.

Cuerpo Influido se alimenta de todas/os ellas/os.

ÍNDICE

A/ GARANTIZARSE UNA CONTINUIDAD 30

B/ CONVERGER EN UNA CONVIVENCIA 92

A1. ¿ESTÁS ENTERA/O?

36

SITUACIÓN #0
ANTES DE LLAMARSE ARTE

47	AB. NOMBRAR PARA APODERARSE DEL CUERPO	JUEGO SEDUCTOR DE MIRADA DISPERSA [37]
		TENER ABSOLUTA NECESIDAD [40]
		TEXTO TEJIDO [42]

51

SITUACIÓN #1
DETALLE Y SENSIBILIDAD

CORTES ABSTRACTOS, TEJIDOS CONTINUOS [52]

57

SITUACIÓN #2
HACERSE LA TONTA/O

66	AB. COTIDIANO ABSTRACTO	ANTE LA DISCONTINUIDAD DE LA FANTASÍA, LA EXPRESIÓN DE LA DIFERENCIA [58]
		¡SUMÉRGETE, IGNORANTE! [60]
		LÍMITES QUE GARANTIZAN LA LIBERTAD DEL CUERPO [64]

71

SITUACIÓN #3
POR DONDE NO ESPERAS

RECONOCERSE EN EL DESCONTROL [72]

79

SITUACIÓN #4
DESTRUYE TU IMAGEN IDEAL

83	AB. ACUMULACIÓN, ARTICULACIÓN Y MONTAJE	LAS NORMAS SE REFLEJAN EN EL CUERPO [80]
----	--------------------------------------------	------------------------------------------

85

SITUACIÓN #5
CUIDA A LA/ AL QUE NO ERES

CUIDADO DESAPEGADO [87]

A2. ACEPTA NO PENSAR

A3. EN CONTRA DE

UNA/O MISMA/O

98

SITUACIÓN #6
RELACIÓN ENTRE ELEMENTOS

[99] RECONOCE EL PROBLEMA	AB. RETRATO/ PRESENCIA	112
[103] RESISTENCIAS AL FINAL (LA FIGURA REPIPI)		
[105] LAS/OS DEMÁS COMO MASA		

106

SITUACIÓN #7
GESTIONAR DUDA CON INTIMIDAD

[108] LA DUDA DESTRUYE EL MATERIAL

122

SITUACIÓN #8
LLENO Y VACÍO

[123] PACTO DE POBREZA	AB. ACTUACIÓN	148
[126] LA DESNUTRICIÓN Y EL ALIMENTO: IMÁGENES CLICHÉ Y CUERPOS LLENOS DE MOVIMIENTO		

135

SITUACIÓN #9
FORMA PSICOLÓGICA

[138] FICCIÓN REALISTA Y FICCIÓN FORMAL

[145] GESTIÓN DE LA POLARIDAD

150

SITUACIÓN #10
VERGÜENZA PUESTA EN ESCENA

[152] LLEGAR A DECIR, LLEGAR A CONOCER, LLEGAR A MOSTRAR	AB. FORMA PANTALÓN	156
-------------------------------------------------------------	--------------------	-----

159

SITUACIÓN #11
EL LADO CONCRETO DEL IDEAL

[160] BELLEZA QUE TRANSITA

B1. ¿RECONOCES LO SUFICIENTE?

B2. AGUANTA,
MANTENTE DENTRO

B3. TU CUERPO, TU MODELO

INTRODUCCIÓN

Esta tesis está configurada para visualizarse a dos páginas en su versión digital. En caso de que el programa de archivos PDF modifique el modo de visualización del documento, se debe tener en cuenta que la página par queda a la izquierda, y la página impar a la derecha.

POSICIONAMIENTO

Hagamos memoria. Situémonos en el año anterior a comenzar *Cuerpo Influido*, 2015, cuando participé en Kalostra, un proyecto pedagógico llevado a cabo por artistas del contexto vasco¹ que ejerció una influencia importante en mi desarrollo artístico. Este modelo de aprendizaje basado en la transmisión entre artistas se apoyaba en tutorías individuales y colectivas, dinámicas propuestas por las/os tutoras/es, así como el contacto y colaboración con el resto de participantes, en un intercambio continuo que generaba una gran autoconsciencia sobre la práctica artística propia. Creí profundamente en esta manera de enfocar el aprendizaje artístico, y aún creo que la experiencia que una/o tiene con el arte merece ser transmitida atendiendo a la realidad del hecho artístico, independiente de los discursos que se puedan acoplar a dichas prácticas.

Durante los meses posteriores a la participación en Kalostra, realicé el Trabajo Fin de Máster *Cuerpo y Textualidad*², antecedente de esta tesis doctoral. En *Cuerpo y Textualidad* daba forma a un relato acerca de las conexiones entre deseo y lenguaje, tomando como inspiración la noción de Texto Tejido de Roland Barthes, y llevando a cabo una escritura que proponía una visión de la obra de arte como cuerpo que consigue crear lenguaje. De alguna manera este trabajo de investigación recogía el intenso periodo de experimentación artística llevado a cabo en Kalostra, es decir, me hacía cargo de ese aprendizaje obligándome a construir unos parámetros acerca de cómo hablar, desde dónde hablar, qué posición tomar para transmitir mi punto de vista, mi experiencia y poder conectar con otras/os a través de una escritura artística bajo el marco universitario. Debía encontrar mi lugar entre la creencia de que la dedicación a la práctica del arte es lo que verdaderamente me emociona y me mueve a nivel subjetivo, y la comprobación de que cualquier institucionalización del arte (sea universidad o mercado) conlleva una *academización*,

1 Kalostra tuvo lugar en el rehabilitado convento de Santa Teresa en Donostia desde el 7 de abril al 30 de noviembre de 2015. Esta iniciativa fue ideada por parte de un consejo asesor formado por artistas y otros agentes del arte, y organizada por la Diputación Foral de Gipuzkoa. En su primera y única edición las/os artistas Asier Mendizabal, Sergio Prego, Ana Laura Aláez, Jon Mikel Euba, Itziar Okariz y María Luisa Fernández se encargaron de la tutorización, y participamos 15 personas. Kalostra se definía como “una escuela experimental para que los artistas aprendan con artistas (...) con el convencimiento de que el verdadero valor del arte está en la propia práctica (...) y busca reforzar la relación intergeneracional, el propio contexto, la transmisión y el proceso colectivo de aprendizaje, a través de una experiencia compartida” (<https://www.kulturklik.euskadi.eus/equipamiento/20150929125851/kalostra/kulturklik/es/z12-detalle/es/>). Este proyecto se concibió en su momento como sustitución del centro de arte Arteleku y como propuesta continuadora de los talleres impartidos en Arteleku por Txomin Badiola y Ángel Bados en la década de 1990. (<https://www.noticiasdegipuzkoa.eus/cultura/2015/01/10/kalostra-sustituye-arteleku-escuela-experimental/362409.html>).

2 *Cuerpo y Textualidad* fue presentado como Trabajo Final del Máster en *Investigación y Creación en Arte* (Universidad del País Vasco UPV/ EHU) en septiembre de 2016 y conté también con el acompañamiento de Dra. Ana Arnáiz y Dr. Iskandar Rementería.

una pérdida de la emoción y un compromiso con el conocimiento más reglado o convenciones pactadas socialmente. Reconocí en *Cuerpo y Textualidad* haber alcanzado una posición propia³ respecto a la investigación artística. Llegué a comprender su función y lugar vinculándola al concepto *awareness* (darse cuenta)⁴ de la terapia Gestalt, entendiéndolo que era posible abordar la investigación artística atendiendo a la sincronización de sensaciones, pensamientos y emociones que se dan en el cuerpo para dar cuenta de una experiencia. Esta toma de consciencia permite atreverse a nombrar, *textificar*, recurriendo en mi caso a la creación de una suerte de léxico propio, con expresiones que permiten dar cuenta de la complejidad del arte desde su saber práctico y específico.

Vayamos aún más atrás. Recuerdo haber tenido desde una edad temprana predilección y curiosidad por la expresión corporal, por ámbitos como la moda o el baile. Vestirse o moverse a partir de un ritmo puede entenderse como un juego experimental, más allá de la función cotidiana, que transforma la percepción que tenemos del cuerpo y nos conecta con sus sensaciones. El interés en la escultura vendría después, en los estudios de Bellas Artes, cuando descubrí la práctica escultórica y me sedujo su relación física con el cuerpo. Me parecía que las piezas y el ambiente que crean visten, resuenan corporalmente, como los objetos y espacios que nos rodean, aunque lo hacen desde su propio ámbito, distinguiéndose de la cotidianidad.

Ya durante el curso 2016/17 comencé este trabajo centrando de nuevo la preocupación en el cuerpo, esta vez como materia en la que se manifiestan la memoria y la historia de lo que ha influido en una/o misma/o. Reconozco en este periodo de investigación la necesidad de identificar pautas y concepciones que han sido incorporadas (en mi experiencia, mi trayectoria), y la necesidad de distinguir cuáles merecen ser conservadas, potenciadas y puestas en valor, y aquellas que conviene desechar porque han perdido vigencia, bloquean o no se ajustan, como si de un vestido se tratara, al cuerpo de mis deseos actual. De esta manera me convierto en un *Cuerpo Influido* que se somete y compromete con una labor de introspección y orden, con el objetivo —incesante para mí como artista— de encontrar cada vez más libertad y autenticidad. Creo que las/os artistas nos construimos con el arte, a través de él. Creemos en la vida conforme va desarrollándose nuestra mirada y llegamos a conocernos mejor a través de la puesta en práctica de nuestras percepciones. Este conocimiento de sí conlleva un *cuidado de sí*, como

3 Creo que debido al estado actual de la investigación artística, así como a las tensiones y dificultades entre práctica artística y modelos de investigación académicos, parte del trabajo para las/os artistas que deciden realizar una tesis doctoral reside en encontrar una metodología propia, adecuada a lo que se quiere decir y al lugar desde el que se desea hablar. A esto me refiero con haber conseguido una posición.

4 “Investigar es darse cuenta”, apartado conclusivo del TFM *Cuerpo y Textualidad*.

advirtió Michel Foucault, una noción que me sedujo hace años y esta vez es rescatada para señalar la necesidad de *corregir*, entendiendo y asumiendo aquello que ha impactado en mí con el propósito de renovar el compromiso con el hacer propio.

He situado estas necesidades y motivaciones en el cuerpo mismo, el mío y el de las piezas. Y he querido trabajarlas tomando consciencia de los afectos que me mueven como artista y aquellos que las obras soportan. Entiendo la cuestión del cuerpo en el arte⁵ tanto desde la implicación personal y afectiva del/a artista como desde la presencia de las obras. Y sostengo que la transferencia corporal de deseos, canalizada mediante una técnica que dé como resultado una presencia material, permite que los objetos artísticos adquieran *vida*, pudiendo llegar a ser trazo de una subjetividad.

ACCIONES MATERIALES

Cuerpo Influido toma como objeto de estudio mi proceso artístico, atendiendo especialmente a la dimensión emocional que se pone en juego. Decidí enfocar la mirada en afectaciones que podrían pasar desapercibidas y, en mi opinión, sustentan las obras de arte: emociones, deseos y anhelos que guían a quien lleva a cabo el proceso, bloqueos que interrumpen y obligan a restablecer nuevas guías, y complejidades que habrá que asumir para que trabajo artístico alcance la potencia esperada. Fui trabajando la consciencia de estas afectaciones convirtiéndolas en fragmentos de texto, otorgándoles el valor de ser *pequeñas verdades* acerca del saber técnico del arte, que se extrae de la experiencia del/a artista y convive con una/o misma/o a menudo en expresiones coloquiales —cotidianas, con función práctica— desligadas del conocimiento teóricamente estructurado.

Los títulos de los distintos apartados de la tesis son expresiones que surgieron de manera intuitiva, afirmándose como eslóganes que elevan a imperativo y proposición las características observadas en el

⁵ He comprobado en el transcurso de este trabajo que la concepción del cuerpo desde la práctica artística difiere de aquellas propias de otras disciplinas como Historia del Arte o Filosofía al haber consultado bibliografía que toma el cuerpo como eje principal. Véase por ejemplo: *Thinking through the body* de Jane Gallop, *Corpus* de Jean Luc Nancy, *El cuerpo en la escultura* de Tom Flynn, *Corpus Solus, para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo* de Juan Antonio Ramírez. De modo distinto, es justo reconocer en el artista y profesor Ángel Bados su reiteración en la importancia de alcanzar representaciones artísticas con cuerpo. Me remito a las clases que impartió en el Máster de Investigación y Creación (UPV/ EHU) durante el curso 2014/15.

proceso. En ocasiones pueden parecer crípticos, sin embargo, esta estrategia respecto a los títulos nace de la búsqueda de contraste y la necesidad de que las preocupaciones y hallazgos de la investigación puedan localizarse y hacerse visibles, manteniendo el carácter intuitivo que aporta el trabajo formal con el texto. Entre un título y otro hay *reverberaciones*, uno retumba en otro para crear una relación. El texto crece cubriendo la distancia entre enunciados, tomando desvíos y derivas, motivado por citas; se crea entonces una superficie textual que ofrece continuidades y discontinuidades, haciéndose uso de afirmaciones explícitas y sugiriendo otras por medio de saltos y variaciones en el tono, la tipografía o el tema tratado.

El uso de citas adquiere también carácter fragmentario al haber sido extraídas, recortadas, desechando en parte el discurso y el contexto de sus autoras/es para situarse adyacentes a mi texto, no enteramente integradas sino luciendo su carácter foráneo. Este proceder ha permitido que pudiera crear vínculos entre diferentes épocas y artistas —que mantienen diversos tipos de relación, o incluso, ninguna aparentemente cercana—. La elección de declaraciones se ha producido mediante una lógica de atracción hacia estas/os autoras/es, identificando que el pensamiento propio puede avivarse y manifestarse de manera más evidente cuando se percibe a través de expresiones ajenas. He creado un diálogo entre sus voces y mi voz, de manera que en ocasiones venían a *hablar en mi nombre*, y otras veces era yo quien veía influido mi tono, escritura y atrevimiento en el decir a causa de esas declaraciones acumuladas. Destacan las citas del escritor Cesare Pavese (1908-1950) por el reiterado uso que hago de su obra *El oficio de vivir 1935-1950*, una publicación póstuma que recoge a modo de diario personal reflexiones acerca de la relación entre vida y literatura. Pavese expone aquí de tal modo sus pasiones y conflictos vitales, su compromiso y su saber con la creación, que he querido celebrar el encuentro y la identificación con este autor a pesar de la distancia temporal, o precisamente, por la maravilla de encontrar palabras de artista que atraviesan y resisten épocas.

El proceso de escritura ha sido concebido como un proceso de creación en sí mismo, como actividad análoga al manejo de material cuando trabajo piezas en el estudio. Tanto aquí como allí se impone el deseo de comunicación y conexión frente a la explicación o justificación. Me centro en la experiencia perceptiva para tomar decisiones que dan forma al texto. Discurro atendiendo al carácter que surge, como una voz ficcional que establece su tono, su ritmo, su vocabulario, su humor, incluso sus matices ideológicos respecto al arte. Todas estas cualidades varían según el apartado en el que se insertan, o dependiendo de la relación que mantienen con asuntos como la mirada externa, la búsqueda de autenticidad o el pragmatismo. La dramatización de ciertas voces, con tintes más coloquiales o cultos, son recursos para jugar con el lenguaje, y que las realidades del hecho artístico puedan expresarse del modo más fiel a cómo surgen. Gracias a una ficción que cumple con el ensayo en sentido y profundización, puedo tomar

una distancia que me permite introducir reflexiones que pueden parecer ingenuas, demasiado personales, incluso algo ridículas o impertinentes. Juego, adopto actitudes (máscaras) para hablar de asuntos que considerándose un exceso personal pueden querer suprimirse. La experiencia que se expone es subjetiva, pero nace con vocación de que pueda ser personal para otras/os, trabajando para generar un encuentro, esperando que cada lector/a pueda reconocer sus acercamientos emocionales hacia la experiencia artística incluso utilizando la primera persona. De ahí que se dé un juego entre el tú, el yo y el nosotras/os; permitir hablarme como un extraño o contraponer voces como si se contestaran. El uso de estos pronombres en la escritura se estructura advirtiendo la pluralidad en la subjetividad, la distancia en lo propio y lo propio en lo ajeno.

Durante estos cinco años he combinado de manera regular práctica artística y escritura, entendiendo que una alimentaba a la otra, y que surgían ambas del mismo impulso. Las obras y sus procesos han constituido el germen de la reflexión sobre la práctica artística; gracias a lo ya hecho podía tomar distancia mediante el trabajo textual, siendo de utilidad para reconocer, afinar intereses y decisiones. He mantenido este paralelismo observando que bajo la condición de influencia iba creándose un desarrollo, un crecimiento compartido. Por tanto, *Cuerpo Influida* constituye también una suerte de testimonio o retrato de este periodo, concebido desde un comienzo como una deriva que contiene los cambios y evoluciones que se producen en el presente continuo de una práctica. He incluido imágenes de las obras y exposiciones realizadas, tomándolas como declaraciones ya expresadas desde el lenguaje del arte, y han sido puestas en relación, *una vez más* como fragmentos, relacionándose con los otros materiales manejados y articulados.

Además de las imágenes de mi trabajo plástico, he añadido otras obras de artistas desde la intuición de que funcionan como citas visuales. Dentro de estas citas visuales no todas corresponden a obras de arte, sino que se dan también extractos de publicaciones, anuncios de moda, actuaciones musicales o mapa de artista. He optado conscientemente por permitir que imágenes de diferente naturaleza dialoguen y construyan el contenido del trabajo, manifestándose que en la experiencia cotidiana convivimos con imágenes de diverso tipo, y que puede producirse diálogo entre ellas. En estas imágenes el cuerpo aparece de manera más figurativa o abstracta, con prótesis o modificado plásticamente, desde el color o la yuxtaposición, alrededor de otros cuerpos o sustituido por objetos que remiten a él.

Entender las imágenes como textos visuales y el texto como elemento capaz de despertar imágenes conforma una cualidad principal del trabajo desarrollado. En ambos es tan importante lo que comunican como la manera que tienen de hacerlo. Por esta razón, aquello que están diciendo de manera más fundamental puede presentarse desdibujado por las distorsiones sensoriales y afectivas que proponen

las configuraciones artísticas, por el hecho de querer hallar formas sensibles, sutiles y abiertas. Esta característica de la creación contrasta con la claridad que canónicamente puede atribuirse a una tesis doctoral, y supone una de las principales dificultades de haber afrontado el trabajo de la manera descrita. Digamos que lo fundamental aquí, más que explicarse, se muestra.

La unión y enredo de fragmentos textuales, citas, escritura y diferentes tipos de imágenes se ha afrontado desde la lógica del collage. Esta manera de dar sentido propia del collage atiende a la semejanza y diferencia entre elementos, creando ecos y generando contrastes. El collage obliga a un proceso continuo de selección, de corte, y a la identificación y descubrimiento del tipo de relación que se establece entre una unidad y otra, entre un nivel y otro. Por esta razón, he trabajado con un programa de edición y maquetación —aunque bien estaría decir que he trabajado *dentro* de él—, que me permitía la colocación y recolocación de elementos de un modo más espacial, es decir, sin someter el contenido al orden vertical que propicia un procesador de textos. De esta manera, el trabajo no se apoya tanto en la producción de texto que se extiende a través de las páginas según la conveniencia del contenido, ordenándose en apartados y subapartados, sino por el contrario, toma la unidad formada por el pliego de la publicación como límite y marco que aporta estructura al contenido⁶, desarrollándose la relación causa-efecto en diferentes direcciones y vectores.

ORDEN ESTRUCTURAL

El montaje ha sido la operación técnica a partir de la cual ha podido darse una estructura respecto a los materiales utilizados. El montaje congenia con la lógica del collage, aportándole temporalidad, y permite incidir en la ubicación y aparición de elementos. Si el collage atiende al corte y la afectación entre fragmentos desde la cercanía, el montaje favorece la relación y la contextualización de unidades más completas. Es posible entonces ir secuenciando plásticamente el pensamiento en base a cortes, movimientos y contrastes que generan resonancias, ritmos, densidades.

⁶ Este aspecto no impide que algunos textos se extiendan más allá de la página donde comienzan, ni tampoco impide que exista sentido estructural entre páginas.

Como ya se ha dicho, la noción de Texto Tejido de Roland Barthes sirve como inspiración para la creación de una superficie abierta, porosa, compuesta por una multitud de cuestiones y preocupaciones que van hilándose o engarzándose para advertir a partir de estas uniones una suerte de imagen acerca de cómo pueden transmitirse, manifestarse y canalizarse las percepciones y las emociones a las que doy valor. El orden llevado a cabo por Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso* y por Pavese en *El oficio de vivir 1935-1950* recae en el orden alfabético y el cronológico respectivamente. En mi caso, se ha producido a partir de la diferenciación de zonas, la partición de estas zonas y el establecimiento de distintos tipos de texto (niveles) con la finalidad de distinguir momentos y acercamientos, precisamente para que se produzca interacción entre ellos. De hecho, trabajar las relaciones entre aquello que se repite, necesaria o innecesariamente, y aquello que evoluciona y ofrece un cambio de nivel o desarrollo en la percepción de lo tratado ha constituido un reto, teniendo a menudo que distinguir entre bucles, ecos y ampliaciones.

En las configuraciones de la escritura y el montaje he podido advertir analogías con órdenes y desórdenes que han ido dándose durante mi proceso artístico. De esta manera, la duplicidad y la diferencia de medios permitía tomar consciencia de manías a superar y caminos sinuosos que una vez experimentados no es necesario volver a trazar, así como identificar placeres y deseos profundos que merecen ser cuidados y reivindicados. El compromiso con el montaje posibilita hallar un orden propio, permitiendo que el trabajo en la investigación alcance una configuración fiel y adaptada al propósito inicial y las transformaciones posteriores sufridas —su vivencia—. Este orden propio permite recordar más fácilmente nociones que guían y pautas que liberan, pudiendo recurrir a ellas y observando que se presentan como aprendizaje adquirido en el momento de proponerme nuevos procesos.

Mientras avanzaba el proceso de trabajo era preciso establecer distintos ejercicios de orden sobre el material trabajado. Uno de ellos dio lugar al reconocimiento de dos bloques diferenciados: *A. Garantizarse una continuidad* y *B. Convergencia en una convivencia*. Estos dos bloques tomaban la premisa de distinguir las características del proceso desde un punto de vista (A) que tiene en cuenta y da valor a la afectación y la implicación personal en el arte, abordando la conexión de la práctica artística con las afectaciones personales y los aspectos cotidianos que influyen en ella. *A. Garantizarse una continuidad* intenta, por tanto, dar sentido a esta relación agrupando diferentes acercamientos hacia la continuidad entre el arte y la vida, el cuerpo propio y la obra, deseos y materiales, intenciones y actitudes. Cuando una/o consigue garantizarse una continuidad quiere decir que es capaz de resolver bloqueos mediante la buena comunicación con su realidad y sus necesidades, evitando engañarse y disgregarse en deseos que son ajenos. El otro punto de vista (B) establece una distancia de la afectación personal, dándole valor a aspectos más objetivos y técnicos. Supone darse cuenta de que no estamos solas/os y de que el punto de vista propio no es absoluto, encuentra su límite en el choque y contraste con las/os demás. *B. Convergencia en una convivencia* marca el inevitable camino para un/a artista de tener que reconocer los

puntos de unión y diferencia entre la mirada propia y la mirada externa, y que estas dos miradas conviven en su cuerpo y su práctica, estableciendo límites complejos entre sus deseos y los efectos de su trabajo. Desde una consideración dialéctica, el bloque A puede entenderse como la *tesis* de la investigación, es decir, reclama que la implicación personal, aquello que nos afecta, es la materia prima del arte y no puede ser obviada. El bloque B constituiría la *antítesis* de la investigación, contradiciendo y modulando la importancia de los aspectos vitales y subjetivos, en favor de una apuesta por características potencialmente compartibles; a favor de la técnica entendida como necesidad de orden. Se esperaría un tercer bloque que soportara la función de *síntesis*, sin embargo, he decidido establecer esta relación dejando que el bloque A y el bloque B se afectaran mutuamente, pudiendo detectar la síntesis en el modo en el que se articulan las cuestiones tratadas. Además, mediante un desvío añadido en la propuesta, he incluido los Textos AB, en los que abordo piezas concretas propias, destacando nociones que sitúan mi práctica, las cuales he ido reconociendo y nombrando mediante un proceso de recuerdo y autoconsciencia. En estos textos tomo una posición que atiende a la observación crítica de los trabajos, pero también a dar luz al contexto de deseo y motivación que dio lugar a dichos procesos, revelando su *backstage*, aquello que quedando fuera de las piezas, influyó en ellas.

El paralelismo entre A y B se estructura estableciendo tres secciones en cada bloque. Estas secciones son trabajadas a partir del reconocimiento técnico de tres niveles dentro del proceso, que se corresponden también con estados del material ⁷:

NIVEL DE ACUMULACIÓN (A1 y B1). En *A1. ¿Estás entera/o?* dirijo la mirada hacia la fragmentación, asumiendo las múltiples voces que salen de un mismo cuerpo (el yo), vinculándolas a las múltiples posibilidades iniciales que se dan en el proceso artístico. En *B1. ¿Reconoces lo suficiente?* se desarrolla el contenido abordando la relación entre unidades, manejando las tensiones entre multiplicidad y unidad (la otredad y el yo).

NIVEL DE ARTICULACIÓN (A2 y B2). En *A2. Acepta no pensar* se apunta hacia la concentración y la conexión con el material, animando a la acción y al movimiento que produce transformaciones en la percepción, asumiendo las derivas desconocidas que el proceso puede tomar. En *B2. Aguanta, mantente dentro* se entiende que la relación con el material requiere de una toma de consciencia que permita distinguir la experiencia propia y las relaciones que el material trabajado establece, identificando picos de densidad, órdenes y funcionamientos dentro de las piezas.

⁷ Este reconocimiento de tres niveles y estados del material se desarrolla en uno de los Textos AB. Acumulación, Articulación y Montaje.

NIVEL DE MONTAJE (A3 y B3). En *A3*. *En contra de una/o misma/o se propone actuar materialmente tomando en consideración aquellos aspectos que más resistencia presentan, asumiendo órdenes y normas que cuesta aceptar.* En *B3*. *Tu cuerpo tu modelo vuelvo la vista atrás, hacia el trabajo realizado, para exponer a partir de la toma de consciencia sobre lo hecho, la necesidad de distancia y aceptación hacia lo propio expresado externamente, ordenando las relaciones entre interior y exterior, íntimo y público, complejidad y claridad.*

Otro ejercicio de orden necesario durante el proceso de trabajo dio lugar al establecimiento de 12 *Situaciones* que recorren la tesis de principio a fin, insertando un elemento más lineal a la masa que crea el paralelismo entre el bloque A y el bloque B. Estas *Situaciones* destacan momentos de inflexión y toma de consciencia dentro del proceso artístico, identificando cambios en la percepción sobre el trabajo que se está realizando (entre el cuerpo y la obra). Mediante un tono anunciador y sugerente, haciendo uso de cierto carácter ficcional, procuran localizar las cuestiones tratadas y orientar a la lector/a en su recorrido por el texto tejido.

Este trabajo ha revelado aquello que ya intuía: me interesan las relaciones entre las cosas, los espacios entre los cuerpos, a veces incluso más que las cosas en sí. Me intriga la capacidad de comunicar de un cuerpo, aquello que sobresale de él, y especialmente, la capacidad de comunicar una interioridad, una expresión genuina que a ese mismo cuerpo puede sorprender. Ha puesto en evidencia –también para mí– la complejidad de la práctica artística cuando se asume más como una necesidad vital que como una profesión, aunque por suerte se dibujan caminos liberadores cuando una/o se enfrenta sin excusas a la realidad de su ser. La influencia a la que el título de este trabajo alude podría entenderse de hecho como la suma de estas dos evidencias o revelaciones; el entramado que producen los cuerpos en sus cercanías y distancias, con sus atracciones y tensiones. Es la vida misma, y a partir de ella he querido dar testimonio de una práctica artística, buscando esos lugares intermedios donde mi experiencia se hace extraña, donde reconozco cómo nos tratamos y donde intento acercarme al terreno de la sensibilidad compartida.

3 puertas de entrada:

LA IMAGEN DEL CUERPO INFLUIDO

ALGUNAS ACLARACIONES

SOBRE EL ENREDO ENTRE A Y B

LOUISE BOURGEOIS meets GILLES DELEUZE:

“Necesito mis recuerdos” + “El lienzo está ya lleno”

LA IMAGEN DEL CUERPO INFLUIDO

Este trabajo es un Cuerpo Influido por la práctica artística y la experiencia vivida con el arte, que entre todos los adjetivos que pudieran sintetizar su carácter, elijo definir como intensa. Me he basado en el convencimiento de que retratar la propia mirada sobre las cosas es la tarea principal de un/a artista —la expresión de la diferencia, como dirá Thomas Hirschhorn—, y en la creencia de que la exposición y escenificación de la vulnerabilidad une a los sujetos, tanto como lo puede hacer la belleza que emociona, por muy subjetiva que pueda pensarse. Vulnerabilidad viene de la mano de fuerza porque no está hecha para asumirse una/o misma/o débil o incapaz. Exponer la mirada propia conlleva vulnerabilidad cuando no va acompañada de una promesa de conquista, sino que se muestra cercana a la reivindicación de un anhelo, un convencimiento y una honestidad. La imagen del/a artista como Cuerpo Influido es la de un sujeto sintiente que se asume como tal, insertada/o en la humanidad (todas/os sentimos); ni genio, ni outsider, ni burócrata dispuesta/o a sumergirse como sujeto productivo en la sociedad rechazando su propia singularidad.

Esta imagen puede ser un tanto ideal, imaginaria, en cuanto no esté vinculada a posibilidades reales, pero merece la pena nombrarla, asumirla para reivindicarla en lo posible. Las/os artistas con las que he podido conectar, tanto en sus declaraciones y posición como en sus trabajos, muestran este compromiso singular con su mirada y expresan una fuerza que anima a seguir, abriendo vías de aceptación de la diferencia, principal dificultad como humanas/os. Por el contrario, cuando he visto artistas que caen en exceso en cómo quieren verse representadas/os, en conferencias o proyectos, resulta difícil extraer este aprendizaje que surge de la sensibilidad compartida. En este trabajo reivindico el arte como generador de sensibilidad, de un modo que debe ser abierto, intentando no caer en sensiblería ni en cripticismo sensible («yo tengo el poder para verlo así, tú no tienes el poder para verlo así»). Este compromiso con la sensibilidad provoca una fragilidad, una posición inestable y precaria, dentro de un mundo que aún necesita ablandarse.

Distingo la imagen con afán de representación propia, incidiendo en lo ya sabido y en parámetros inamovibles (eso que parece que soy), de aquella otra imagen que surge de una experiencia o proceso que se acomete (eso que he podido llegar a ser). Esta última, en arte, remite al efecto que se produce ante una realidad material articulada. No está sujeta al soporte, sino que se forma en los ojos que la perciben. La imagen se persigue, se espera, sabiendo que debe estar vinculada a una realidad material para que su potencia sea real y no se trate de una mera fantasía. La imagen tiende a globalizar, envolver y hacer aprehensible una complejidad promoviendo una percepción directa, inmediata, como un chispazo que alumbró, en el mejor de los casos, un nuevo

punto de vista. Intentamos sintetizar y ganar cierto grado de claridad con propuestas capaces de conectar y conectarnos con una realidad desconocida que se nos aparece, aún pudiendo ofrecer enigmas, preguntas o misterios capaces de seducir porque no se esconden. El Cuerpo Influido quiere mostrar los deseos que están destinados a callarse o mitigarse debido a las circunstancias, con la certeza de que la expresión de la subjetividad propia es una fuerza activa que afecta a quien la contempla, sea una obra de arte, un gesto, un comentario público o un look de moda.

El cuerpo que somos puede mostrarse rígido por una afectación personal que no termina de aceptarse. Rigidez que intenta proteger, pero acaba en su excederse por impedir el libre y espontáneo movimiento del tronco y las extremidades, el cuello, la boca, las caderas. Alcanzar libertad en las acciones que se acometen es el objetivo de rastrear en lo íntimo, para que mostrarse no sea un conflicto. La obra de arte cuando consigue funcionar tiene, bajo mi punto de vista, el atrevimiento que libera a quien lo hace, y quien lo recibe puede sentir el impulso que afectará sus futuras acciones. Así, el arte más que consumirse transforma, provocando un eco colectivo. Al igual que se supone que los objetos se diferencian de los sujetos en que no tienen vida, entiendo que hay mucha belleza en observar a alguien que excede su propia realidad, convirtiéndose en algo que no se espera, subvirtiendo lo que sería un comportamiento normal y asumido en esa persona. Se espera que no tengas vida y sin embargo, expresas cierta vivencia. Se espera que en base a tus circunstancias actúes de una manera determinada, y sin embargo, asumes el riesgo de convertirte en otra persona. Esta excepcionalidad transformadora es para mí el arte.

El Cuerpo Influido al que me refiero se manifiesta como espectadoras/es al experimentar que el material de una pieza artística pasa a un segundo plano porque emerge perceptivamente una imagen con la que es posible relacionarse. La sensación es de un «como si», como si tragáramos el material en el momento en el que nos enfrentamos a una obra; disposición material que está ahí para conducir hacia una imagen capaz de emocionar. Por el contrario, cuando tragamos imágenes planas sin cuerpo o recorremos espacios llenos de material sin imagen, la resonancia corporal se parece más a la ansiedad (dejamos de respirar). Es un estado en el que querer más es querer que aquello que tenemos delante no sea espejismo, queremos que llene, reconforte y por eso es deseable exigirle a la imagen que tenga cuerpo y toque el nuestro.

Siento —salvando las distancias contextuales— cierta identificación con la introducción que hace Roland Barthes en Fragmentos de un discurso amoroso acerca de la necesidad de su libro: “El discurso amoroso es hoy de una extrema soledad. Es un discurso tal vez hablado por miles de personas (¿quién lo sabe?), pero al que nadie sostiene (...) Cuando un discurso es de tal modo arrastrado por su propia fuerza en la deriva de lo inactual, deportado fuera de toda gregariedad, no le queda más que ser el lugar, por exiguo que sea, de una afirmación” (1993 [1977]:11). De modo similar, creo que la implicación personal en el arte afecta a toda persona que se enfrenta a su práctica, por mucho que consciente o inconscientemente pueda intentarse ignorar.

ALGUNAS ACLARACIONES

SOBRE EL ENREDO ENTRE A Y B

A es la implicación personal, B la distancia técnica.

A habla del exceso y calla el amor.

B es para Andy Warhol cualquiera que le ayude a matar el tiempo, sencillamente.

“B es cualquiera y yo no soy nadie. B y yo” (Warhol, 2008 [1977]: 13)

A.W. no es nadie hasta que:

“Me despierto y llamo a B.

— Hola

—¿A?”

Quien resultaba no ser nadie gracias a la intervención de B comienza a ser.

La A de Andy, lo suyo personal, queda misterioso y desconocido debajo de toda la leyenda y lo escrito sobre el artista.

B obsesiona a Bataille y para él será su objeto amoroso, con sus atracciones y molestias.

B parece ser algo mayor que una estrategia para ocultar el nombre de quién se trata.

B atraviesa a A para que A pueda mantener una distancia consigo misma/o.

A es lo propio y B lo que se ama, que requiere una técnica porque incluye la otredad.

AB es síntesis.

AB como imagen que revela una verdad propia materializada.

AB de Abián, como lo suyo propio hecho imagen.

AB de abertura.

AB de abismo.

No existe A sin B.

B es disfraz, la máscara que podría construirse por el campo de lo convencional, asumiendo la norma, o por el plano de la construcción personal, elevando a técnica la propia naturaleza del yo.

A sin B es ilegible. B sin A un aburrimiento, ya lo dirá Agamben.

AB no es perfecta/o ni ideal. Intenta ser lo que quiere, debe y le dejan ser.

A crea desorden de fragmentos, caos que responde a caprichos que son en ocasiones existenciales o vivenciales, y por tanto, necesarios. A entre el deseo y la necesidad.

A se resiste a B por defender su supervivencia, hasta que se da cuenta que necesita a B para existir. Aquello que se nos da a la vista y al juicio como peligro constituye a veces la salvación de A, la implicación personal.

A quiere incluir todos los aspectos que cree que el ámbito social olvida, sobre todo al insistir en la existencia de B sin A. Claro, lucha por su aparición y su legitimidad.

¿Se podría decir: AB somos cualquiera y A es diferente en cada una/o y B es lo común? Quizás. Con B podemos clasificar a A, siendo diferente en cada una/o, se podrían hallar patrones comunes. Aún así, siempre habrá algo propio que no se puede hallar completamente y a cada A no le importará en absoluto las implicaciones de las diferentes A.

¿Qué ocurre entre A y B?

Sabemos que quedará sin resolver completamente y aún así he decidido enfrentarme a esta cuestión.

La voz sensata dirá: «¡acota o no lo resolverás!»

Y AB prefiere asumir la complejidad.

AB refleja un estado superior de la necesidad que en un principio surgió.

B puede llegar a ser la excusa para no cumplir con A.

Posponemos la necesidad real porque duele enfrentarse al propio espejo.

La resolución comienza por admitir el nivel y naturaleza de la excusa y la duda paralizante.

“Quiero ir a la piscina pero no estoy depilada.
quiero buscar trabajo pero no es temporada.
quiero encontrar novio pero estoy muy ocupada.
quiero relajarme pero tengo otra llamada.

quiero A pero no puedo porque B.
quiero A pero no puedo porque B.
dame una A y yo te doy una B.

Identificando las diferentes A se abre un camino de posibilidades reales.

quiero A pero no puedo porque B. (x4)

Aún con el empeño de agarrarnos a la imposibilidad.

quiero ir a la piscina pero tengo otra llamada.
quiero buscar trabajo pero estoy muy ocupada.
quiero encontrar novio pero no es temporada.
quiero relajarme pero no estoy depilada.

Transmutamos el orden dado para empezar a entender las posibilidades de alcanzar lo que se quiere.

Movemos las unidades identificadas sin pensar. Surgen sinsentidos cómicos que alegran. Nos reímos de los pilares que nos constituyen, sabiendo que queremos transformarnos por medio de la transformación material.

Ser mejores y ser más, ser muchas/os. Riqueza que vendrá realizando un pacto de pobreza con la alteración de aspectos concretos.

quiero A pero no puedo porque B.
quiero A pero no puedo porque B.
dame una A y yo te doy una --

Nos acordamos de la imposibilidad inicial y la nombramos ya de otra manera. Riéndonos, dando por imposible su transformación total. La aceptamos porque ya nos hemos apoderado de su naturaleza.

quiero A pero no puedo porque B. (x4)

no hemos empezado porque aún no es el momento. (x8)

quiero ir a la piscina pero no estoy depilada
quiero buscar trabajo pero no estoy depilada.
quiero encontrar novio pero no estoy depilada
quiero relajarme pero no estoy depilada”.

La concreción dibujó un camino, trazó un proceso.

(Feria, 2005)

La necesidad real se expresó transformada por su comicidad.

AB surgió y pudo construirse desde el desapego, dejando atrás aquello que en un principio pareció fundamental y era una excusa para atravesar “las grandes aguas” como dice a menudo el I Ching (Libro de las mutaciones), esas grandes aventuras y tareas que requieren un alto grado de compromiso.

Una vez cruzada esa complejidad es posible llegar a afirmar con nuestras dudas y nuestras excusas alteradas.

“Necesito mis recuerdos, son mis documentos.

“El lienzo está ya lleno

Estoy pendiente de ellos. Son mi intimidad,

y los protejo celosamente.

de tal modo que el pintor debe pasar dentro de él.

Así pasa dentro del cliché, dentro de la probabilidad.

Cézanne dijo en una ocasión: ‘Soy muy celoso de mis pequeñas sensaciones’. Pasa ahí, justamente porque sabe lo que quiere hacer.

Pero lo que lo salva es que no sabe cómo llegar allí, no sabe cómo hacer lo que quiere hacer.

Recordar el pasado y abstraerse en los recuerdos es negativo. Uno ha de diferenciar los distintos recuerdos.

No llegará allí más que saliendo del lienzo.

¿Vamos nosotros hacia ellos o son ellos los que vienen a nosotros? Si somos nosotros los que vamos hacia nuestros recuerdos, entonces estamos perdiendo el tiempo.

El problema del pintor no es entrar en el lienzo, puesto que ya está en él (tarea prepictórica), sino salir de él,

y por eso mismo salir del cliché, salir de la probabilidad (tarea pictórica).

Son las marcas manuales al azar las que le darán una oportunidad.

La nostalgia no es productiva. Sin embargo, si son los recuerdos los que vienen hacia uno, entonces estamos ante las semillas de las que surge la escultura”.

No una certeza, la cual sería aún un máximo de probabilidad;


en efecto, las marcas manuales muy bien pueden no dar resultado, y estropear definitivamente el cuadro.

(Bourgeois, 2008 [1998]: 125)

Pero si hay una oportunidad, es porque funcionan arrancando al conjunto visual prepictórico de su estado figurativo, para constituir la Figura, por fin, pictórica”.

(Deleuze, 2002 [1981]: 98)

A/ GARANTIZARSE UNA CONTINUIDAD



CON EL ARTE ES POSIBLE DESEAR UN ORDEN DE LA EXISTENCIA. ESTO IMPLICA PONER AL IDEAL Y LA FANTASÍA EN SU SITIO. LA INFLUENCIA DE LA VIDA COTIDIANA SE MUEVE POR UN IMPULSO QUE NACE DE LA NECESIDAD PERSONAL: DESEAS VER, NECESITAS VIVIR DE ESA MANERA Y EL ARTE ES LA HERRAMIENTA PARA DARLE PRESENCIA. ASÍ ENTENDIDO EL ARTE LLEGA A SER UNA PUESTA EN JUEGO DE LA PROPIA SENSIBILIDAD, CONVIRTIÉNDOSE EN UN MEDIO CON EL QUE ENCAUZARLA.

A1. ¿ESTÁS ENTE- RA/O?

“La pérdida de control lleva a la fragmentación. ¿Estás entero? Encuéntrate a ti mismo. Permanece atento”. (Bourgeois, 2008 [1998]: 119)

“Los poetas empiezan (por ‘inconscientemente’ que sea) rebelándose de una manera más fuerte contra la conciencia de la necesidad de la muerte que ningún otro hombre o mujer. El joven ciudadano de la poesía, o efebo, como Atenas lo habría llamado, es el hombre antinatural o antitético, y desde el principio como poeta busca un objeto imposible, como su precursor lo buscó antes que él”. (Bloom, 2009 [1973]: 60)

El empeño, aún conociendo su imposibilidad, sería alcanzar cierto paraíso perdido al que el ideal apunta, el cual se ha formado como mundo o realidad digna de ser vivida. Este mundo soñado tiende a cierta imprecisión, se desdibuja en el momento de ponernos en acción para construirlo o definirlo. Sintiendo que estamos cerca, es posible ir nombrando las características de ese mundo, comprobando que las palabras no llegan a describir el conjunto de sensaciones imaginadas. Así, necesariamente hay que adentrarse en su construcción. Aún sin empezar sólo podemos agarrarnos a la materialidad de nuestro propio paraíso (todavía inexistente, solamente señalado y presente como potencialidad). Sin materialidad, sin su propia realidad y su posibilidad de existir, este paraíso quedaría inexplicable para las/os demás y en ti quedaría únicamente como una imagen plana, sin cuerpo.

El encuentro con el objeto imposible propicia una actitud romántica hacia el arte que implica un conjunto de ideologías y creencias implícitas. La actitud romántica puede entenderse en ocasiones como una exageración ingenua, sobre todo si se encuentra desconectada de una materialidad específica, un exceso que no une cuerpos ni crea comunicación entre subjetividades.

Nos entretenemos con trivialidades que son efectos utilitaristas. Nos asentamos en la seguridad de la realidad que el lenguaje cotidiano nombra. Y olvidamos bajo ese devenir cotidiano los *flashes* que produce la mirada poética sobre las cosas.

“Art is not about art.

Art is about life,

and that sums it up”

(Louise Bourgeois, en Kuspit, 1988)

POSICIONES B

Antes de que se llame arte se llama vida cotidiana, con sus necesidades económicas, afectivas, de cuidado. ¿Qué ocurre en su entrelazamiento habitual, que es constante e inevitable?

B le pide al arte solucionar problemas de la vida y el arte se resiste, parece indicar que al arte lo que es del arte. Y por oposición en esta petición de B se introduce la cuestión de la generosidad. Cuando estamos frente al trabajo artístico pidiéndole cosas que no van a encontrarse allí (cuestiones futuras o pasadas, o que pertenecen a otros lugares) la materialidad se verá afectada por dispersión (falta estructural) y pérdidas de otro tipo como fuerza, claridad y presencia.

B se centra en el arte dejando a un lado su vida y funciona hasta el momento en el que la vida empieza de algún modo a gritar. Seguir exclusivamente las normas, conductas o guías cercanas al arte debilitarían las sensaciones de sanamiento y convivencia artística.

B no cesa en su empeño de hacer florecer vida en el arte y va por buen camino hasta que su capacidad obsesiva comienza a desvirtuar su objetivo. Su buena intención se convierte en finalidad en sí misma, y comienza a sentir profundamente la imagen que trata de construir, perdiendo así gran parte de su sentido práctico.

B enfurece con el arte porque le parece un ámbito desconectado de las necesidades de la vida y lleva algo de razón pese a la grandiosidad de este planteamiento. No debería desesperar, sino aguantar y asumir los límites de un campo que adolece de los mismos aciertos y miserias que otros, dado que lo ideológico —pese a sus buenas intenciones hacia la colectividad— conlleva en ocasiones un predominio del interés individual sobre el comportamiento ético y generoso.

SITUACIÓN #0

ANTES DE LLAMARSE ARTE

NO HAY PRÁCTICAMENTE NADA AÚN Y PODRÍAMOS DECIR QUE YA ESTÁ TODO —EL TODO—. EN ESTE MOMENTO NO HAY OBRA NUEVA. QUEDA AQUELLO QUE HICIMOS, NUESTRO PASADO, Y NI SIQUIERA ES GARANTÍA RECORDARLO CON PRECISIÓN.

PODRÍAMOS RECORDAR QUE FUIMOS CAPACES DE SACAR LA TAREA ADELANTE Y VIVIMOS GRADOS DE SATISFACCIÓN Y DE IMPLICACIÓN, SIN EMBARGO, LA SENSACIÓN DE NO ENTENDER MUY BIEN NUESTRA OBRA PODRÍA APARECER SI AHORA EL RECUERDO NO SE PRESENTA VÍVIDO.

NUESTRA MENTE ESTÁ DESEOSA DE LO NUEVO, DE LO NUEVO DIFERENTE (GROYS, 2005), PUES SOLO SE GOZA CON LO NUEVO ABSOLUTO (BARTHES, 1974: 53). Y COMIENZA A PERCIBIR LAS CONSTRUCCIONES PROPIAS PARCELADAMENTE COMO EFECTO DE LA IDEA FUTURA. DIRÍAMOS ENTONCES QUE EL CUERPO INFLUIDO POR LA HUIDA HACIA LO NUEVO ES UN CUERPO DISCONTINUO. ¿ROTO?

JUEGO SEDUCTOR DE MIRADA DISPERSA

Parece que el cuerpo está solo, en ese comienzo donde todo está por construirse y existe una multitud de posibilidades, aunque en realidad le acompaña su impulso deseoso y las imágenes que le fascinan. El *lienzo está lleno* y tendrá que salir de él para que empiece su labor. Los gestos sobre el material son libres, sin compromiso, pues no hay nada que perder, ninguna forma que pueda estropearse. Estos primeros gestos no llevan al lugar al que una/o quiere llegar, pero permiten conocer el material, establecer una relación con él. Reconoces así puntos de fascinación y posibles dificultades.

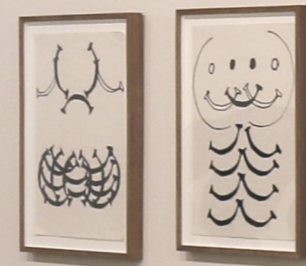
El cuerpo empieza su movimiento, en algunos momentos perezosos y en otros bajo el juego libre descomprometido. Para aquí, para allá, va aprendiendo a ligar el gran deseo, de lo imposible, con las posibilidades localizadas en manejos materiales que ofrecen configuraciones sueltas, alegres, originales, vistosas. Intenta hacer uso de la despreocupación, el impulso artístico se exterioriza de forma cruda, con gestos que le causarán vergüenza si no se sustentan en una realidad material, en unas condiciones que abracen el atrevimiento juguetón *naif*. La pereza se vence situándonos en el acto amoroso, como un romanticismo que lejos de dejarnos embobadas/os con la fantasía especular del cuerpo amado, impulsa a la acción de atrapar el objeto amoroso moviendo cuanto sea necesario. Tener la vivencia inicial despreocupada no garantiza un crecimiento, un desarrollo. El cuerpo tiene que usar sus armas para alcanzar una continuidad que las haga conectar con la *ficción realista* que se manifestará en el futuro.

La mirada se dispersa para seducir. La actriz Carmen Maura explica la actuación en cine (Méndez-Leite, 2018) como entrar en una fiesta en la que hay alguien que te gusta. Lo sabes y entras, te comes un sandwich, te das unos paseos, bailas un poco. Haces toda una serie de gestos orientados a la persona amada, la cámara, pero sin mirarle. Del mismo modo, debo no mirar al cuerpo que quiero seducir. Coloco su ojo en un punto ciego que me permite jugar con lo imposible, conseguir una exterioridad de elementos que parecen surgir sin esfuerzos: lo nuevo hecho como si fuera una acción cotidiana cualquiera. Disimulas y salen a relucir expresiones directas donde no caben los peros ni los matices, ni los *a veces, pero no siempre*. Luego vendrá la corrección, al localizar el exceso o la repetición innecesarios. Las/os niñas/os a cierta edad parecen no entender ni hacer caso a que el mismo acto repetido una y otra vez deja de tener gracia, no se cansan de reírse de lo mismo una y otra vez.

A veces puede más el empeño en una acción que se juzga como necesaria para empezar una construcción artística. Después en el momento de verificar que esa buena intención no funciona podemos volver a encontrar el camino de la seducción, como hace el artista Wolfgang Tillmans al decidir grabar el movimiento de las ratas en el metro de Londres, convirtiéndolas en protagonistas del vídeo *Home and dry*, después de grabar de manera fallida a los integrantes del grupo de música Pet Shop Boys (Kalmbach, 2008).

“Desear es lo más simple y humano que existe. ¿Por qué, entonces, nuestros deseos nos resultan inconfesables? ¿Por qué es tan difícil ponerlos en palabras? Tan difícil que terminamos por esconderlos; construimos para ellos una cripta en alguna parte de nosotros, donde permanecen embalsamados, a la espera.

No podemos trasladar al lenguaje nuestros deseos porque los hemos imaginado. En realidad la cripta sólo contiene imágenes, como un libro de figuras para niños que todavía no saben leer, como las *Images d'Epinal* de un pueblo analfabeto. El cuerpo de los deseos es una imagen. Lo inconfesable del deseo es la imagen que nos hemos hecho de él.



Comunicar a alguien los propios deseos sin las imágenes sería brutal. Comunicar las propias imágenes sin los deseos, un aburrimiento (como contar los sueños o los viajes). Pero, en ambos casos, resulta fácil. Comunicar los deseos imaginados y las imágenes deseadas es la tarea más ardua.

Por eso la postergamos. Hasta el momento en que comenzamos a comprender que el asunto quedará para siempre sin despachar. Que nosotros mismos somos deseos inconfesados, para siempre prisioneros en la cripta.

El mesías viene por nuestros deseos. Él los separa de las imágenes para satisfacerlos. O, mejor dicho, para mostrarlos ya satisfechos. Aquello que hemos imaginado ya lo hemos tenido. Quedan —imposibles de satisfacer— las imágenes de lo que ha sido satisfecho. Con los deseos satisfechos, él construye el infierno; con las imágenes que no pueden ser satisfechas, el limbo. Con el deseo imaginado, con la pura palabra, la beatitud del paraíso”. (Agamben, 2005: 67)



TENER ABSOLUTA NECESIDAD

VAMOS RECONOCIENDO ENTONCES EL DESEO DE ALCANZAR UNA RELACIÓN ESTRECHA ENTRE NUESTRAS CONSTRUCCIONES Y NUESTRAS NECESIDADES. A VECES LAS DESCUBRIMOS A PARTIR DEL PURO MOVIMIENTO QUE CONSTITUYE EL JUEGO CON EL MATERIAL. OTRAS SON NECESIDADES MÁS GENERALES QUE SE RECONOCEN MEDIANTE GESTOS REPETIDOS A MENUDO. OTRAS BIEN DISTINTAS SE ENCUENTRAN ANTES DE TODA MATERIALIDAD *EMBALSAMADAS, A LA ESPERA* DE SER ENCONTRADAS Y REIVINDICADAS.

"Un creador no es un ser que trabaja por el placer. Un creador no hace más que aquello de lo que tiene absoluta necesidad" (Deleuze, 2008 [1987]: 282). Creo que una de las necesidades más generales y más globales que atraviesa la experiencia del arte consiste en la búsqueda de intensidad a partir de algún aspecto que sentimos olvidado o dejado de lado. Del carácter olvidado surgirá una reivindicación nueva, gozada, del recuerdo. Surgen las ganas de cuerpo en cuanto implique una conexión real y distinta. Como esas conversaciones en las que dos cuerpos llegan a transformarse por la influencia del otro, alejados ya del consenso bajo el cual se daban la razón mutuamente, sintiendo que carecían de la suficiente confianza para discrepar y seguir conectados; en cambio ahora, cercanos, relajados, sin alerta, permiten que sus diferencias salgan a la luz, pudiéndose acoplar en diálogo.

"La poesía nace, no de la *our life's work*, de la normalidad de nuestras ocupaciones, sino de los instantes en que levantamos la cabeza y descubrimos con estupor la vida". (Pavese, 2001[1950]: 190)



THOMAS HIRSCHHORN

ALGO NO ES BUENO EN SÍ, SINO QUE ES BUENO PORQUE LO DESEAMOS (SPINOZA)

Y antes del deseo la necesidad:

SON LAS NECESIDADES LAS QUE SE CONVIERTEN EN DESEO Y NO AL REVÉS (DELEUZE, GUATTARI)

¿Dónde hallar esa necesidad absoluta?

Allí hay gente desarrollando algo que parece no convencerles (juzgo desde la distancia).

Y dirás, no tiene que convencerte. «¡No caigas en el ideal!» Por supuesto.

Convencimiento no ideal. Dilo en positivo, vamos: convencimiento real. Si no es así, temblará tu voz.

El cuerpo podría defenderse, como si dijera: no tengo el más mínimo interés en la voz rotunda y segura, confío en que es conveniente aceptar la vulnerabilidad que me constituye.

El talento puede esconderse entre ondas de reconocimiento que no parten del mismo cuerpo sino que se busca una aceptación desde el exterior, que equivaldría a estar a la espera y pedir permiso. Haz que tu cuerpo pueda adentrarse, haz aparecer aquello que necesitas sin la abstracción y el distanciamiento que proporciona el conocimiento técnico.

Abajo el cuerpo caprichoso deseando efectos y lleno de necesidades por las que se revuelca. Arriba las posibles técnicas y tácticas que marcan la buena marcha de las buenas construcciones artísticas. No podemos bajar la técnica hasta las necesidades, sino tirar de las necesidades para que transformadas y alteradas alcancen lenguaje. El cuerpo en un primer momento se negaba a reconocer las grandes necesidades que son las que más comprometen. Una vez vistas y reconocidas hay que ir hacia ellas. Nos atrevemos finalmente a decir, a reclamar, a proponer.

En realidad es al final de los procesos cuando adquiero como artista la capacidad de llegar a decir y afirmar (antes la duda que balbucea). Parece que sin poner en funcionamiento un sistema de orden bajo la sensibilidad que requiere el arte esta capacidad no llega. Sin embargo, hay que reconocer la aparición de pequeños momentos de anunciación que adelantan la afirmación final y son estas las que se relacionan con la necesidad.

¿Qué hacer entonces con esas fotografías de vacaciones en las que alguna necesidad vital cristalizó en gesto mínimamente constructivo? Tirar de ellas hacia su posibilidad de existir técnicamente; o por el contrario dejarlas allí, avisándonos no tanto de lo que queda pendiente (esta sería una actitud que incidiría en la productividad y el absoluto), sino de que hay esperanza en esos efectos de claridad surgidos cuando nos alejamos de la propia realidad.

El tener que se opone al desvelamiento de las necesidades reales que nos mueven. Muchas veces la supuesta obligación es como un tejido que envuelve cegando la propia visión y criterio. Ahí ves a esas personas que no tienen tiempo de pararse a actuar en base a sus necesidades que son las fuerzas desde las que surgen los deseos que llegarán a ser expuestos y comparables. De aquellas necesidades el deseo de mover el material hacia otro lugar, de encuadrar de esa manera, de acercarte de cierta forma al cuerpo para atraparlo. Llega la manifestación del deseo, pero en esa explosión acabamos por intuir la fragilidad expuesta de vernos como seres necesitados (de conexión, de reconocimiento, de sentido vital). La necesidad convertida en deseo, en acción que se desarrolla en el momento presente, es la fórmula que me lleva a una conexión intensa y profunda con el otro cuerpo. No le pido a ese otro cuerpo que produzca la acción para la que no me siento capaz. Le digo que no he tenido más remedio que hacer ese despliegue, y bajo esta condición de no tener otra salida, confirmo que he resuelto mi necesidad de manera ampliada, claramente explotada, excesiva en su reproducción (su fecundidad). Esa proliferación *le alcanza y le toca*.

TEXTO TEJIDO

Roland Barthes necesitó de una técnica que se aliaba con el uso de fragmentos para dar cuenta del amor como causa olvidada y, por esa misma época (los últimos años de su vida), siente el impulso de incluir más descaradamente su subjetividad en su obra, de mostrarse más o de otra manera a como venía haciéndolo. El paso de la Obra al Texto viene determinado por una inclusión corporal: aprecio su cuerpo en los detalles y los destellos que deja ver sobre su vida convertida en escritura. Y quizás lo hace con la garantía de saberse plural. Siendo muchas/os desaparece el miedo a no ser suficientemente válida/o en una expresión unidireccional.

Se sabe entonces que ese cuerpo discontinuo que mira al ideal debe asumirse como un cuerpo plural, es decir, su aparente dispersión se explicaría porque son muchos cuerpos, cada cual con su voz.

“Lo intertextual en que está comprendido todo texto, dado que él mismo es el entre-texto de otro texto, no puede confundirse con un origen de texto: buscar las ‘fuentes’, las ‘influencias’ de una obra, es satisfacer el mito de la filiación; las citas con las que se construye el texto son anónimas, ilocalizables, y, sin embargo, ya leídas: son citas sin comillas. La obra no altera ninguna filosofía monista (ambas, como es sabido, son antagonistas); para esta filosofía, el plural es el mal. Así, frente a la obra, el texto podría adoptar como lema la palabra del hombre frente a los demonios (marcos, 5, 9): ‘mi nombre es legión, porque somos muchos’”. (Barthes, 1987 [1984]: 78)

La influencia se transforma y deja de ser un aspecto filial de la obra, convirtiéndose en una fuerza multidireccional que genera caos. Ser muchas/os implica manejar todas esas voces, jerarquizando por momentos sus niveles de importancia. Las influencias externas ya no son citas, son ecos de otras voces que adopto y reflejo. Mis múltiples voces hablan con múltiples voces externas. Con el tiempo van eligiéndose, haciéndolas bailar armónicamente: ahora tú, espera un poco, habla más bajo, a ti casi no te oigo. Debe el cuerpo no perderse en tanta inmensidad y ruido.

El cuerpo atravesado por la naturaleza del texto es plural y se ve abocado a un diálogo con un orden espacial y por tanto más multidireccional que lineal. Un cuerpo más complejo que ambiguo:

“La pluralidad del texto, en efecto, se basa, no en la ambigüedad de sus contenidos, sino en lo que podría llamarse la *pluralidad estereográfica* de los significantes que lo tejen (etimológicamente, el texto es un tejido)” (Barthes, 1987 [1984]: 77)



ANDY WARHOL



ANDY WARHOL

La relación de esos significantes son —más bien serán— entonces un orden tejido que acaba por expresar los órdenes múltiples de una mirada concreta sobre las cosas retratadas: traídas, manipuladas y presentadas. El tejido permite ver que técnicamente nos acercamos a esta cuestión a través del tratamiento de la superficie. Nos colocaremos frente a los entrantes y salientes, a los pliegues que esta manipulación de la superficie genera. Veo entonces que hay una vertiente técnica de la imagen ideal que se persigue. Vamos fabricándola, vamos tejiéndola. Quizás la necesidad de la imagen que tiene cuerpo es esta, que haya una superficie que ha sido recorrida con continuidad ante sus saltos y sobresaltos. Queremos alcanzar una continuidad que permita fluir a través de la construcción de la imagen, pero encontramos en ocasiones bloqueos o detenciones del movimiento que impiden proseguir.

“La diferencia es la siguiente: la obra es un fragmento de sustancia, ocupa una porción del espacio de los libros (por ejemplo, en una biblioteca). El texto, por su parte, es un campo metodológico. La oposición podría recordar (pero en ningún caso reproducir palabra por palabra) la distinción propuesta por Lacan: la ‘realidad’ se muestra, lo ‘real’ se demuestra”, (Barthes, 1987 [1984]: 75)

El Texto es un campo metodológico que permite la experiencia de la continuidad aún cuando se detiene el movimiento. Pasamos a otras partes para seguir con la construcción sin perder de vista la imagen ideal. La vida convertida en escritura y la implicación personal convertida en obra de arte se construye y se ficciona, nunca viene dada. De nada serviría la ingenuidad de reflejar la realidad de nuestras ocupaciones sin la maravilla de la imagen artística. El cuerpo discontinuo acepta ya entonces y desde el principio la aparición y la relación con un montaje al que se le dicta la tarea de alcanzar materialmente aquel ideal impreciso y confuso, que es al mismo

tiempo el motor de toda la experiencia que surgirá. Esta conjunción de fragmentos montados y tejidos estarán a favor de una imagen global que quiero conseguir aún desconociendo cómo conseguirla; voy descubriéndola bajo un proceso que me enfrenta a las imposibilidades y supuestas contradicciones que no son más que el resultado de la falta de sutileza ante la congregación de voces.

Esta pluralidad del cuerpo que se dispone a entrar en la experiencia del proceso artístico debe comprender que las maneras de conseguir aquello que desea son múltiples, existiendo muchos caminos que llevan en la misma dirección de lo anhelado. Por eso le digo a ese cuerpo que no se preocupe por aquella frase que olvidó, la cual iba a hacer justicia al flujo de pensamiento que se estaba dando en ese momento, y que deje escapar también aquella idea que iba a tomar cuerpo de una manera material seductora y atractiva. En las múltiples vueltas de esta acción que percibo como estar empujando una masa de material volverán a aparecer destellos de lo deseado, que se produzcan de diferentes maneras sería lo de menos.

“Su Texto, en cursiva, es un nuevo objeto que a nadie pertenece, creado por medio de la (por entonces incipiente) interdisciplinariedad. ¿Podríamos pensarlo muchos años después, tal y como él propone, como un Tejido? De la obra al Texto y del Texto al dispositivo, quizás. Un dispositivo en el que imágenes y palabras se enredan” (Fernández Polanco, 2013: 108)

Texto tejido que enreda imágenes y palabras para ser él mismo —con sus diferentes estratos y niveles— también una suerte de imagen que surge de la ocupación del cuerpo en el movimiento y el tratamiento del material. Se la busca y surge. Se construye, pero surge. Se duda si va a aparecer, pero sin saber y con empeño se construye. ¿Y qué conexiones se pueden dar entre los múltiples yo que se producen en un mismo cuerpo? Quizás un encuentro, como ese ideal surrealista acerca de la cópula entre lo diferente y lo opuesto.

El texto entonces aparece con su capacidad de apuntar a un lugar donde van a darse una serie de relaciones, de cercanías, intimidades. Si la obra en su reclamación de lugar escondía su constitución, el texto querrá mostrar las relaciones que lo han formado. Quien escribe será —antes que cualquier otra persona— sorprendida/o por su propio hacer.

“El Texto puede leerse sin la garantía de su padre; la restitución del intertexto elimina, paradójicamente, la herencia. No significa que el autor no pueda ‘regresar’ al Texto, a su texto; pero, en este caso, lo hace, por así decirlo, a título de invitado; si es novelista, se inscribe en él como uno de sus personajes, dibujados sobre el tapete; su inscripción no es ya privilegiada, sino lúdica: se convierte, por así decirlo, en un autor de papel: su vida ya no es el origen de sus fábulas, sino una fábula concurrente con su obra: hay una reversión de la obra sobre la vida (y no el caso contrario); es la obra de Proust, de Genet, lo que permite leer su vida como un texto: la palabra ‘biografía’ alcanza de nuevo un sentido fuerte, etimológico, y, a la vez, la sinceridad de la enunciación, auténtica ‘cruz’ de la moral literaria, se convierte en falso problema: el yo que escribe el texto no es, tampoco, más que un yo de papel” (Barthes, 1987 [1984]: 79).





AB. NOMBRAR PARA APODERARSE DEL CUERPO

Desde un comienzo esta táctica puede parecer contradictoria. El nombre no puede ser el cuerpo, las relaciones entre cuerpo y lenguaje son complejas y remiten a la comunicación de unos gestos y una presencia. La palabra aporta definición, pero también aleja de la realidad palpable, aquella para la cual a veces faltan palabras que den cuenta de las sensaciones. El lenguaje queda determinado por cierta abstracción, difícilmente atrapa de manera fiel las relaciones que están ocurriendo físicamente. La materialidad se hace presente a través de juegos con el lenguaje. Pese a toda esta complejidad, aquí voy a centrarme en el uso del nombre en el momento de trabajar. A veces el nombre describe un punto de fuga hacia el que ilusoriamente dirijo mi actividad. Creo acciones bajo la condición de un nombre que no completa los deseos, pero conduce a la actividad de desear y amar. Nombre como enunciación de un enigma que dará pie a unas obras y también nombre como título que surge en un punto intermedio entre el trabajo ya creado y el que queda por crear, por reconocimiento o descubrimiento.

Capa #1 [p. 46] y *Capa #2* [p. 49] abordaban la presencia corporal bajo *el problema de la capa*, que corresponde a la complejidad de cubrirse y seguir mostrando un interior. Digo complejidad, aunque bien está decir también la seducción que aparece entre las partes que se enseñan, las que se insinúan y las que se ocultan. Me situé ante masas plásticas negras brillantes jugando y queriendo alcanzar las cualidades que hacen humana a cualquier disposición material. La humanidad venía determinada aquí por la arruga y por estrujamientos al material, con una acción táctil sobre el material que lo hacía extenderse y plegarse, endureciéndose por partes, estableciéndose picos de material densos y formas en las que reconocer que el cuerpo está haciéndose presente. El pliegue se jugaba en la oscuridad real y simbólica del color negro —sus brillos y su oscuridad sobre oscuridad. La capa llega a ser un *plano de libertad* por su extensión. También un signo de superhéroe, como un niño disfrazado de El zorro (el recuerdo del disfrute de llevar una capa fue el indicio sentimental que sirvió de motor). Y si lo heroico aparece en escena, entonces la capacidad antiheroica reclama su lugar. El material es influido, el héroe es influido, por vanidad o por coquetería por ejemplo. La coquetería de abrir y cerrar la capa, mostrando y ocultando, y en ese movimiento se descubre la ilusión de volar.

La capa (la capa como nombre) por un juego de cercanías pasa a convertirse en bata. Entre estos nombres circulaba mi deseo, dando vueltas sobre los efectos de estos dos tipos de prendas sobre la sensación corporal. Muchas asociaciones que son tanto excusas como guías para manejar el material: excusas cuando la cercanía al nombre abunda y una/o misma/o se cree demasiado el indicio; guía si mantengo una distancia que permita diferentes desvíos ante la línea recta que imagino entre la acción (mis manos) y el nombre al que me dirijo. La bata da pie a unos movimientos más pausados que se antojan más maduros (niño disfrazado de zorro versus dandi en su piscina). La capa se cierra, batea, y se busca cierta languidez del cuerpo convertida en presencia material ante la que relacionarse, identificarse, reflejarse.

Bata corazón [p. 162-163] son unos dibujos realizados con plantillas y pintura en spray. El motivo de la forma corazón, estereotípica, se sometía a un movimiento de apertura y cierre. Un corazón incompleto buscaba complementa-

riedad en otro y éste a su vez seguía buscando apoyo en otro hasta formar una multitud: choque de corazones enlazados plásticamente creando una figura. Limitándome al uso de la forma geométrica simple del corazón iba descubriendo una multitud de posibilidades, ante la cual tenía que recolocarme corporalmente (tomar decisiones de movimiento viendo y dejando de ver a través de las plantillas, asegurándome un alejamiento del resultado). Las combinaciones no son programáticas, cabe decir que tampoco azarosas. Conseguía colocarme en una limitación de lenguaje, como si solo se pudiese hablar con una palabra para formar una frase, creando distinciones en cada aparición de la misma palabra.



“Desollado: sensibilidad especial del sujeto amoroso que lo hace vulnerable,
ofrecido en carne viva a las heridas más ligeras”

(Roland Barthes, 1993 [1977]: 94)

“Las experiencias no garantizan con seguridad un lenguaje, es el escritor quien dota con trascendencia a las aparentes cosas pequeñas: aquellas que —si los propios protagonistas tuvieran que narrar su vida— pasarían desapercibidas. La suma de lo innecesario puede dar con lo imprescindible”.
(Aláez, 2014)

“El *stultus* es ante todo quien está expuesto a todos los vientos, abierto al mundo externo, es decir, quien deja entrar en su mente todas las representaciones que ese mundo externo puede ofrecerle. (...) El *stultus* es quien no se acuerda de nada, quien deja que su vida pase, quien no trata de llevarla a una unidad recordando lo que merece recordarse, y [quien no dirige] su atención, su voluntad, hacia una meta precisa y bien establecida. El *stultus* deja que la vida pase y cambia de opinión sin respiro”. (Foucault, 2005 [1982]: 133)

SITUACIÓN #1

DETALLE Y SENSIBILIDAD

EL CUERPO SE HA ACTIVADO Y DISFRUTA DE ALGUNOS DESTELLOS MATERIALES QUE AVENTURAN EL CUMPLIMIENTO DE LA VIDA IDEAL. AUNQUE DISPERSOS PROMETEN UNA GLOBALIDAD NO ESPECÍFICA. ESTE CUERPO INFLUIDO POR LA SENSIBILIDAD SE DIVIERTE CON LAS MÚLTIPLES CONEXIONES QUE PERCIBE: EXPLORA GESTOS COMUNES QUE APARECEN EN DIFERENTES ROSTROS Y SE ENTRETIENE MANEJANDO CON CIERTA GRACIA ALGUNOS MATERIALES, DISFRUTANDO DE LO QUE LLAMARÍAMOS INSIGNIFICANCIAS DEL MATERIAL. UNA VOZ EFICIENTE DIRÍA: «¡NO SE HACE ASÍ! ¡NO POR AHÍ! NO DE ESE MODO». SE REFERIRÍA A ATENDER A CRITERIOS MÁS ESTABLES, RESPUESTAS QUE SIGUIERAN UNA CONVENCIÓN ESTABLECIDA Y UNOS PARÁMETROS MÁS PREVISIBLES. ESCUCHAMOS ESA VOZ, PERO ¡AY! PARECE IGNORAR LA FUERZA QUE PROVIENE DE UNA PRESENCIA QUE SE ASUME VULNERABLE POR AFECTACIÓN Y ATENCIÓN AL DETALLE, ASÍ COMO EL REFLEJO DE SENSIBILIDAD QUE CONLLEVA.

ESAS CONEXIONES QUE EL CUERPO INFLUIDO PERCIBE NO CONSTITUYEN UNA RELACIÓN. SON INDICIOS, VERDADES ARTÍSTICAS AÚN POR PROBAR. MUY IMPORTANTES EN CUANTO REFIEREN A LA INTUICIÓN Y AQUELLO QUE SERÍA POSIBLE HACER SIN LA MOLESTIA INEVITABLE DE LOS LÍMITES MATERIALES.

CORTES ABSTRACTOS, TEJIDOS CONTINUOS

“Es fácil crear una obra de arte ‘instantánea’ (el ‘fragmento’), como también es relativamente fácil vivir un instante de moralidad, pero crear una obra que supere al instante es difícil, como también es difícil vivir por más de un instante el reino de los cielos. El arte de organizar el reino de los cielos más allá del instante (santidad) está al mismo nivel del arte de organizar una obra poética más allá del fragmento o lo que podríamos llamar un montón de fragmentos. Que tú hayas definido la primera como casi imposible (tanto que consideras en sustancia la moralidad como asunto de instantes aislados) y esperes, en cambio, en la segunda nace del hecho de que tu vocación es poética y no ética. ¿Contento?” (Pavese, 2001 [1950]: 184)

LA IMPLICACIÓN PERSONAL EN EL ARTE PARECE ESTAR IRREMEDIABLEMENTE LIGADA AL TRATAMIENTO DE LOS DETALLES. UN NUEVO ENFOQUE DESTRUYÓ LA OBRA EN FAVOR DEL TEXTO. EL CUERPO SE HIZO TEXTUAL, APARECIÓ A TROZOS. ASUMIR ESTA CONDICIÓN FRÁGIL PODRÍA SUPONER UNA FUERZA SI CONSEGUIMOS HALLAR EL LUGAR DESDE EL QUE REIVINDICARLA

El manejo de los detalles puede conectar aspectos lejanos de manera evocadora, intuitiva y quizás algo fantasiosa. Digamos que se trata de una conexión sin compromiso puesto que hay muy poca resistencia material. Pensemos en un cuaderno en el que podrían manejarse imágenes y frases que nos interpelan, hacer nuestro el hacer ajeno por medio de relaciones sencillas hechas con papel y tinta. Seríamos el cuerpo de un/a adolescente convertido en fan. El objeto amado lejano se convierte en material próximo. Si alcanzamos una identificación plena con la imagen ajena, perdemos nuestra posibilidad de construcción. Sin embargo, si conseguimos vivir la otredad creando una identificación sin apego, nos convenceremos de que el material que tenemos delante es el idóneo y el que requiere nuestra atención y cuidado.

Atendemos al detalle y estamos en el comienzo del trabajo con la influencia. Somos cuerpos influidos por afectación de esos detalles que parecen cambiarlo todo, donde se juega la identidad. Es también el lugar en el que reconocer la verdad de la otra/o: aquel gesto de la cara que contradujo todo lo que quería expresar verbalmente. No importa tanto qué decía ese cuerpo, sino cómo su impronta corporal reveló la verdad de sus intenciones o su fragilidad. Nos enamoramos de aquel detalle que ese cuerpo ignora.

“EL TEXTO ORDENA desde el tratamiento del detalle y el movimiento de fragmentos. La unificación de la experiencia psíquica (que une pasado y futuro en el presente) va unida a la estructuración de la frase. La no-estructuración la sufre el esquizofrénico cuando se produce una rotura en la cadena significativa¹. Los fragmentos que

1“(…) primero, que la propia identidad personal es el efecto de una cierta unificación temporal del pasado y el futuro con el presente que tengo ante mí; y, segundo, que esta unificación temporal activa es, en cuanto tal, una función del lenguaje o, mejor dicho, de la frase, a medida que recorre a través de su círculo hermenéutico. Cuando somos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de la frase, también somos igualmente incapaces de unificar el pasado el presente y el futuro de nuestra propia experiencia biográfica de la vida psíquica. Al romperse la cadena de sentido, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación con el tiempo”. JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, 1995. p. 64

caen en el estudio o que se reparten como desperdicios en el ordenador desordenan la experiencia física y provocan un quiebro en la identidad: quién soy yo, por qué estoy haciendo esto” (González, 2014: 22)

“Nuestro mundo no es el concepto, la metafísica, mucho menos la ontología. Amigos del detalle, más bien”.
(Fernández Polanco, 2013: 115)

Apresuradamente llega la advertencia: no quedarse en el detalle, no perderse y no quedarse atrapada/o. Y los opuestos, como se suele decir, se atraen y se acaban uniendo: la atención al detalle puede ser dispersa, basada en la huida, y puede que se repita una y otra vez la misma naturaleza del gesto porque no asumimos su crecimiento, su enraizamiento y su transformación.

Como cuerpos influidos buscamos que la sensibilidad que brinda el detalle nos haga mejorar, de alguna manera ser más resistentes. Elegimos adoptar una posición que es más honesta con el acercamiento de los cuerpos, no recurriendo inmediatamente al poder y la ley, sino a las relaciones, a los acoplamientos, a las superposiciones. En definitiva, a cierta intimidad que por acercamiento puede producir miedo o reparo, y una vez superada mejor sería que fuera ley y no excepción.

Queremos evitar las repeticiones innecesarias. Nos ponemos a mover nuestro material, nuestras pequeñas percepciones, y queremos hallar un diálogo entre ellas. Aunque la realidad se impone y parece que tendremos que aceptar no poder someterlas a un orden absoluto. Llega la información plástica de que no va a ser posible, mejor elegir algo más seguro, menos ambicioso.

POSICIONES B

Y ante tal sentimiento B se agarra a una idea general, la persigue desde su momento actual como si se tratara de una obra acabada: la dibuja y la desdibuja. Reacciona ante la dispersión con una fantasía alineada a su ideal.

Hay días en los que **B puede reaccionar con dureza ante la desorientación**, imponer un orden cualquiera que suele ser bruto, con ganas de imponerse frente a la incertidumbre. Brutalidad también, quizás feliz, al ver que la construcción que se propone no funciona. Reacciona tomando una decisión que le llena de adrenalina. Hartazgo que se convierte en gesto con cierto mimo.

Cuando B se ha acostumbrado a vivir en la duda y fuera surgen tiempos convulsos, donde un aburrimiento más bien conservador y acomodado pasa progresivamente a una explosión de certeza y ausencia de los detalles que dota el arte de vivir, ahí entonces B viendo que la duda ni tuvo ni tiene lugar permanece recorriendo los desperdicios troceados de la realidad sin obviarlos ni quitarles importancia.

Esa misma B ya dudando de su propia duda percibe que con tanta atención al detalle algo está perdiendo en el ámbito mayor de la creación, pero paradójicamente echa de menos un momento en el que la atención al detalle fuera más gratificante. ¿Cómo se comunican estos dos campos dirigidos por unas/os y ejecutados por otras/os? Se disocia la obediencia, surgen los malos entendidos: la sensibilidad desolla al sujeto.

“¿Y hacer del fragmento tejido?”

Tomar decisiones es hacer cortes, provoca la entrada de la idea de montaje, de dispositivo. La decisión es autoritaria, contestataria, rompe la norma; la decisión es recta, afilada y corta. La convención intenta ser invisible para seguir teniendo poder. Con decisión se puede provocar su visibilidad. La decisión así se materializa y materializa a su vez una respuesta a la convención que nos ata: esta pared estaba ahí, esto se mira de esta manera, esto se hace así”. (González, 2014: 23)

Acogemos la pista que da Pavese y acudimos a la vocación poética, la asumimos y la reivindicamos. Sin tener más opción, nos reconforta. Entonces rehuimos unir cada parte, rechazamos el camino bien trazado. Disfrutaremos de los saltos, de todo lo que se va a quedar sin decir, sin materializar. Dar a entender y darnos al sin sentido sabiendo que finalmente todo el material se constituirá y deberemos entonces saber identificar cuando convendrá parar y aceptar hasta donde se ha llegado. El texto era aquello que tendía a quedarse más entre líneas, especialmente cuando ya no era placer del texto, sino goce del texto (Barthes).

La concatenación de días sería entonces la prueba o la condición de posibilidad de la continuidad que permite entendernos con el desorden durante un tiempo prolongado. El deseo entonces, que surgía de ese ideal imaginado, se hace presente y concuerda con unas necesidades que van reconociéndose y manifestándose, lo real del deseo.

“Podríamos pensar en nosotros mismos y en otras personas en términos de dos yos. Hay un yo que tiene experiencias, que vive en el presente y conoce el presente, es capaz de revivir el pasado, pero básicamente sólo tiene el presente. Es el yo que tiene experiencias el que trata un médico cuando pregunta: ‘¿Te duele ahora, cuando toco aquí?’ Y luego hay un yo que recuerda, y el yo que recuerda es el que toma nota, y mantiene la historia de nuestra vida, y es al que el médico le pregunta, ‘¿Cómo se siente últimamente?’ o ‘¿Cómo fue su viaje a Albania?’ o algo así. Estas son dos entidades muy diferentes, el yo que tiene experiencias y el yo que tiene recuerdos y confundirse entre ellos es parte de la problemática de la noción de felicidad.

(...)

En realidad no elegimos entre experiencias. Elegimos entre los recuerdos de experiencias. E, incluso cuando pensamos en el futuro, no pensamos en nuestro futuro normalmente en cuanto a experiencias. Pensamos en nuestro futuro en cuanto recuerdos previstos. Y en esencia lo puedes ver como una tiranía del yo que recuerda, y se puede pensar en el yo que recuerda como obligando al yo que tiene experiencias a tener experiencias que en realidad no necesita.

(...)

Ahora bien, el yo que tiene experiencias vive su vida de forma continua. Tiene experiencias, una tras otra. Y os preguntareis: ¿Qué pasa con estas experiencias? Y la respuesta es muy sencilla. Se pierden para siempre”.

(Kahneman, 2010)

Necesidad de desorden, de juego, de alteración —de las normas del juego. Y en cierto momento, dados estos impulsos y necesidades, me digo: «aguanta sin alterar, no desordenes todo cuanto tienes delante, no intentes jugar a mil juegos en uno». Cada juego sus reglas. Pero a esta voz responsable le correspondería al menos alguna que otra voz que le mostrara el conjunto de placeres posibles en la combinación de diferentes entidades-juego.

Nos preguntamos entonces dónde se encuentra el fragmento y cómo el fragmento podría ser un síntoma de la época. Por intuición podríamos decir que el fragmento se ha fragmentado, se ha ido disolviendo cada vez más. La dispersión adquirió otra vestimenta. Si en un inicio ha servido para señalar que la obra no era obra, sino texto, una vez que pasa el tiempo esta fragmentación va produciendo otros efectos que hacen sospechar que la fragmentación es mayor hoy en día, o al menos distinta, mutada.

Pienso entonces en la masa inmaterial que inunda el conjunto de piezas, de obras. Y advierto que esa masa se movería desde lo que ya se ha dado por hecho y terminado hasta cubrir lo que se encuentra en funcionamiento en este momento y todo lo que vendrá. Decía Louise Bourgeois que estuviéramos atentas/os, deduciéndose entonces que hagamos lo posible por no encontrarnos a trozos, sin control de la situación. Y ahora me doy cuenta que quizás la fragmentación también venga del exterior, del fondo en el que nuestras figuras se insertan y con el que irremediamente dialogan.

Un juego en alteración con otro juego vendría a ser como la identidad de una persona. Asumo que tiene una y que tiene sus propias reglas, pero es la influencia de las reglas ajenas las que verdaderamente comportarían esa identidad. Una obra entonces es la contestación a otra obra, pero a su vez para que sea una obra tendría que conformar sus propias reglas de ser y existir.

“Tenemos un cuaderno donde apuntamos siempre

Todas nuestras decisiones

Qué hacer y cómo y cuándo hacerlo

Y no hemos hecho nada

Porque cuando lo abrimos no entendemos nada

Son garabatos y tachones

Y se ha derramado un tintero entero”.

(Hidrogenesse, 2019)

¿Nos aporta más continuidad el yo que recuerda? Se entiende que en el momento del contraste —más bien choque— entre el cuerpo propio y la realidad material experiencial, por mucha continuidad que haya en nuestra concepción biográfica, en todo lo que recordamos, al final buscaremos la conexión con todo aquello que fue posible hacer y se materializó. Si la experiencia se pierde para siempre también lo hace una parte de los sucesos que quedaron en la memoria. La emocionalidad nos engaña en cuanto vemos el pasado, pero también nos engañamos con el lenguaje. Aquello que aclara y define en ocasiones también llega a confundir. Anotamos ideas o concepciones de las que luego no recordamos el motor aspiracional y emocional que las movía. Viendo la frase anotada no alcanzo a entender por qué fue importante apuntar esa idea, se escapa la verdad sentida que quise recordar. La implicación personal en el arte defendida en esta tesis hace uso de la intuición y la emoción sentida que actúa como guía. Y este no entender nuestras propias notas manifiesta la complejidad o dificultad de esa implicación personal al comprobar que también está sometida al paso del tiempo, a dejar de sentir las emociones pasadas. ¿Cómo agarrar nuestras emociones-guía cuando ya se ha esfumado el ambiente de afirmación?

A2. ACEPTA NO PENSAR



WOLFGANG TILLMANS



JAVIER PORTO

SITUACIÓN #2

HACERSE LA TONTA/O

SABEMOS EL TODO —EL IDEAL QUE ESTIMULA LA IMAGINACIÓN Y MARCA UNA DIRECCIÓN. SIN EMBARGO, DEBEREMOS ACEPTAR NO TENER UNA IDEA COMPLETA DE AQUELLO QUE ESTÁ PONIÉNDOSE EN JUEGO. LOS PIES, TAMBALEÁNDOSE DE INCERTIDUMBRE, TENDRÁN QUE DISCURRIR POR UN CAMINO INDEFINIDO, PUEDE QUE ABRUPTO.

INEVITABLEMENTE SE DESDIBUJA EL YO: EMPIEZO A CAMINAR CREYENDO SER UNA ENTIDAD DEFINIDA, QUE EN SU BÚSQUEDA HACIA EL FUTURO IDEAL IMAGINADO ACABA POR DESENFOCARSE. OLVIDO QUIÉN SOY. PASO A IDENTIFICARME CON LA ACCIÓN QUE ESTÁ GENERÁNDOSE EN ESE MOMENTO. COMENZAMOS A RELACIONARNOS —EL MATERIAL Y YO— SIN CONTAR CON UNA CONFIANZA FIRME. MANTENEMOS ALGUNAS BARRERAS, COMO DOS PERSONAS QUE ACABAN DE CONOCERSE, PREFIRIENDO NO MOSTRAR TODAS LAS CARTAS. DEJANDO DE LADO LAS INTENCIONES Y LOS INTERESES DE ESTA RELACIÓN INCIPIENTE, ME CENTRO EN INTUIR LAS NECESIDADES DE LAS DISTINTAS PARTES Y PUNTOS MATERIALES: «AQUÍ HARÍA FALTA...», «ESTA PARTE PIDE...», OBVIANDO, DEJANDO DE PENSAR EL PROPÓSITO GENERAL. EL RESULTADO DE ESTOS ACTOS SOBRE EL MATERIAL, CASI CON TODA SEGURIDAD, CAUSA ALEGRÍA: NO HABÍA NADA, Y AHORA UNA MULTITUD DE GESTOS Y ACCIDENTES SE ENCAMINA A ALGÚN LUGAR.

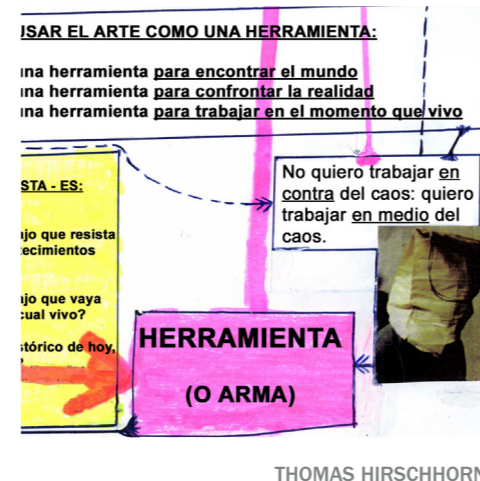
PASA EL DÍA, ESA ENTIDAD QUE DA LA ENTRADA A LO DISCONTINUO, Y LO QUE AYER ERA MÁS QUE SUFICIENTE HOY RECLAMA MÁS Y MÁS ACTIVIDAD. EL VÍNCULO ENTRE LOS DÍAS PONE EN RELACIÓN UNA SERIE DE YOS DISTINTOS BAJO UNA CONSCIENCIA DE PROCESO (YA NO DE OBRA, SINO DE TEXTO QUE SE MONTA Y DESMONTA) CON LA NECESIDAD DE UNA TÉCNICA QUE GARANTICE LA GANANCIA DE LAS DIFERENTES SUBJETIVIDADES. EN DEFINITIVA, SE CREA LA POSIBILIDAD DE UNA CONSTRUCCIÓN FUTURA EN BASE A UNA MULTITUD (ESO QUE SOMOS EN MÚLTIPLES MOMENTOS) QUE TENDRÁ QUE COREOGRAFIARSE Y ORDENARSE, ARTICULÁNDOSE EN UN MOVIMIENTO DE CUERPOS QUE SON CAPAS DE TIEMPO.

LA IDEA ES SIMPLE: NO NECESITAS TENER UN CONOCIMIENTO COMPLETO PARA EMPEZAR A ACTUAR —TAN DIRECTO QUE PROVOCA UN SILENCIO PROLONGADO—. QUIZÁS SEA LA FALTA DE RESISTENCIAS LA QUE PONE AL SUJETO EN ACCIÓN Y UNA CIERTA ABSTRACCIÓN LE EMPAPA, CONFIGURÁNDOSE ENTONCES UNA CONFIANZA NO BASADA EN EL SABER, SINO EN LA INTUICIÓN DE ESTAR EN EL CAMINO.

ANTE LA DISCONTINUIDAD DE LA FANTASÍA, LA EXPRESIÓN DE LA DIFERENCIA

En los principios del proceso existe una acumulación de detalles que apunta hacia mil direcciones y muchas acciones se presentan posibles. Parece haber una multitud de caminos interesantes, aunque sabemos que no todos construyen y dan forma a un hecho artístico concreto. Este estado se vive como habitar un espacio caótico sin garantías de estabilidad. Creemos que debemos elegir cuando en realidad conviene integrar la manifestación múltiple de los diferentes indicios que nos mueven.

Debemos ir moviendo todos los materiales que tienden a cierta cristalización informe, a petrificarse sin adquirir una forma que satisfaga. Muevo el material propiciando gestos, creando variaciones, adoptando normas pasajeras que provoquen decisiones claras de actuación. En este estado en el que soy fundamentalmente cuerpo, y habiendo ido dejando atrás todo ese bloque de emociones y percepciones primeras, las acciones adquieren el deber de inyectar energía en el conjunto material. Aunque la actitud enérgica causa desorden y desvarío, intento convencer a mi cuerpo de crear gestos sobre el material que vayan más allá de lo conocido sin mirar las consecuencias de sus actos. Me veo obligado a desechar aquellos gestos materiales que alcanzaron un pequeño sentido en su momento y, sin embargo, parecieron no resistir el devenir temporal. Aquello que en el estudio de las/os artistas queda sin moverse tiende generalmente, a medida que avanza el proceso, a parecer sin gracia y sin vida. En este punto se mantiene algún tipo de control, el de saber que la energía es el aspecto primordial, el objetivo que enfoca y ordena la dispersión que puede producirse. Sometiéndonos a la gracia del caos enérgico se consigue habitar la complejidad, con una despreocupación que brinda formas imposibles de conseguir mediante la actitud reflexiva.



Se creará masa que aglutine los efectos del caos intentando no sucumbir a posibilidades que se escapan y están fuera de nuestro control. Este cuidado hacia la masa solo es posible dejando pasar y aceptando lo molesto de esa masa. Aquello que el juicio propio cataloga como perjudicial va a tener que formar parte de la construcción. La emoción puede juzgar como innecesarias, indeseables —o incluso detestables— unas cualidades que con el fluir del tiempo pueden aceptarse y desearse: uno de los escollos más pronunciados de cualquier práctica. Acepto que la molestia puede construir una verdad o un bien si encuentra su lugar de afirmación. El ideal empieza a aterrizar.

Viviendo el caos y encontrándome en medio de sus consecuencias, voy manifestando mi diferencia corporal, es decir, cómo muevo el cuerpo genuinamente, sin tener que recurrir a la consciencia de este baile o expresión corporal. Vivo un conjunto de sensaciones corporales dentro del caos. Bailo con los materiales plegándolos, cortándolos o provocando que unas unidades se acerquen a otras, por experimentar qué efectos ocurren. Aunque somos cuerpo que habita el presente, parece que nos dispersamos —o más bien dispersamos efectos de nuestra acción corporal— porque no se halla el agarre de la memoria o la consciencia de una/o misma.

“Así sucede en el Texto: no puede ser él mismo más que en su diferencia (lo cual no quiere decir su individualidad)” (Barthes, 1987: 77)

“El Texto es lo que se sitúa en el límite de las reglas de la enunciación (la racionalidad, la legibilidad, etc.)” (Ibid.: 75)

Hacemos caso a nuestro cuerpo para que guíe en el caos y para que se manifieste la diferencia que más tarde se presentará claramente (por ahora la intuimos y la expresamos). En este movimiento corporal las sensaciones aportan información. No obstante, haber experimentado las sensaciones corporales no es garantía de haber conectado con la realidad material. La fantasía dificulta la conexión porque supone una posición más alejada, más mental, más proyectual. Sería el empeño en el ideal primero. La imaginación, en cambio, se encuentra más cercana a la realidad material puesto que permite mantener conectadas las sensaciones corporales y los efectos físicos. “La imaginación, al contrario que la fantasía, no hace grandes discursos humanistas, pero sí emprende pequeñas acciones ‘reformistas’: la ‘cercanía’ es su límite y su grandeza. La imaginación es la capacidad —dicho del modo más banal— de ponerse en el lugar del otro o también en el lugar del otro que será o que podría llegar a ser.” (Alba Rico, 2017: 203).

Somos dos cuerpos distintos. Aquel que dejamos manifestarse diferencialmente y aquel otro que viene después, al día siguiente, y observa los efectos que ha propiciado el primer cuerpo. Entonces decide pasar por encima, destrozando algunas configuraciones materiales y aceptar otras. Podemos asignar dos funciones distintas a cada uno de estos cuerpos que son el nuestro propio. Al primero le exigimos que esté pendiente de las necesidades más primarias y de origen, que se atreva a convocar toda la profusión y el exceso posible en base a ellas. Al segundo, que determine una línea clara entre las necesidades y las posibilidades materiales en base a lo que observa y se encuentra ante él. No siendo ya un solo cuerpo, las razones biográficas se rompen, puesto que lo verdaderamente significativo ocurre entre las acciones de un cuerpo y otro; es al fin y al cabo, la capacidad imaginativa de expresar la diferencia:

“I’m not an art critic, I’m not an art historian, I’m an artist. My work comes from love, from patience to do my work but also from love to art and love to artists (...) For me, to do art, there is no autobiographical reason or argument to have —not only for me but also in general; I hate this.

Of course what makes you to be an artist! But I think what we share, what I share, we see in lot other artists. I think, to see differently, to be an outsider, to don’t understand it like the others or like most of the others or only one other. So, to see differently, to feel it differently, and also to have this necessity —or this patience or this love— to express this difference. You know, to do my work, nobody invites me, I mean, nobody asked me, nobody pushed me. The necessity comes from, and my competence by the way comes from, that I see it differently but also it’s not enough to see it differently, to feel it differently, to understand it differently, and to feel myself as an outsider, as somebody apart —but not as a victim but just as apart— but then also I needed, I needed... All the life, I needed to express. How can I express that I see it differently? How can I give a form to this? What is very important, not only to see it differently and to feel it differently, but then to work on my own and to feel my own and that is something I always wanted —even when I was young and not thinking to get [sic.] an artist—, I wanted to express it in a way or another. I wanted to express this difference. I wanted to express that I see it differently. I think this is very important as an artist. This is where my competence comes from”.

(Hirschhorn, 2017: 21’11”)

¡SUMÉRGETE, IGNORANTE!

"Esto hay de verdad en el 'arte por el arte': nos sentamos al escritorio y saboreamos el puro arbitrio, un arbitrio cuya necesidad de leyes internas es una argucia, porque hace nacer de nosotros solos un orden y una elección inmunes a toda brutal exterioridad, y surgiente y palpitante de nuestra misma conciencia. A medida que este orden se compone, se vuelve necesario, pero nuestro gozo se va componiendo y objetivando progresivamente. Una vez terminada la obra, llega el desinterés y, en el fondo, el disgusto: este orden y esta elección se han manifestado, nosotros no podemos imponernos, debemos aceptarlos como una realidad natural. Somos padre, ya no amante: estudiamos nuestra obra con una cauta curiosidad y ansiedad un poco hostiles: es el hijo que se nos va". (Pavese, 2001 [1950]: 81)

Nos autoimponemos un despiste, estamos atentas/os, pero decidimos deliberadamente atenuar la sobreconsciencia de nosotras/os. Viendo de lejos una serie de connotaciones sobre lo que está en juego, decidimos apartar la mirada, especialmente cuando estas connotaciones se acercan. Optamos por hacernos las/os tontas/os.

Busco las pistas que indiquen por dónde sería conveniente darme a la construcción. Unas primeras manchas que permitan acceder a lo propio —aquello ya señalado como merecedor de un proceso artístico—. Me leo en los rastros de cuerpo que he ido dejando. Aumento las huellas, no como si fueran un índice de mi construcción, sino casi amuletos —aunque claramente no sea la palabra exacta— que me sitúan, me colocan. Son pequeños avisos y guías que como la mirada de la madre permite a los cuerpos infantiles la aventura del baño.

Hacerse la tonta/o es una expresión que parece ligada al proceso artístico en el sentido de que el sujeto amoroso y creador rechaza ponerse al servicio del significado de lo que está haciendo, y por extensión, de quién es mientras está amando, dejándose ir en tal aventura. Sabe que el sentido aparecerá por momentos y le guiará, pero no puede permitirse verse desde fuera en el momento de la construcción.

Pensémoslo así: hacernos las/os tontas/os como mecanismo de seducción. Nos persuadimos de trabajar duro por nuestro deseo y nuestra manera diferente y propia de ver, pasando por alto las dudas que pudieran despertar mensajes externos, que pueden ser de eficacia o reconocimiento exterior cuando se nos propone hacer sacrificios que nos hagan merecedores del amor que viene de fuera (el chantaje emocional que a veces la realidad exterior impone).

Ha sido una idea común y extendida, seguramente no compartida por todas/os, la de que hacemos arte para ser amadas/os. Dejémosnos espacio para pensar —más bien recordar— en esas/os artistas que anteponen el deseo externo al suyo. Se adelantan a la demanda exterior, queriendo encontrar

“Y entonces
Entonaste dulces gritos
Comenzó el más viejo de los ritos
¿Fuiste tú, fui yo? Sencillamente
fue algo superior.
Y añadiste:
‘Si lo hacemos, tonto mío,
pues hagámoslo como es debido’
‘¿Y cómo es eso?’ pregunté
Y tú me dijiste: ‘Justamente así...
¡NO!’
Y paraste:
‘Me lo tengo prohibido’
Yo protesté empapado
y más que aturdido.
Y ahora sí que sí que yo...
Me he perdido”.
(Vegas; Rosenvinge, 2007)

después la recompensa prometida. Dudo de que llegue a cumplirse. Bajo mi prisma parecen artistas literales, pues tratan de esconder toda la confusión y la vulnerabilidad que pudiera estar presente —que es honesto admitir— y se centran en cambio en responder como se espera de ellas/os. Aprecio un despliegue de capital (económico, de conocimiento) dentro de una forma engañosa que quiere presentarse como gran arte, fuerte, pues no se entretiene en minucias, y encima se dirige políticamente a afirmarse sin contradicciones. ¡Qué tranquilidad la de declarar y expresar escondiendo lo real del deseo! Observando tal posición, voy entendiendo que nada debe haber de calma en adoptar esta postura que conecta tanto con la insatisfacción. Mejor hubiera sido —siempre bajo mi opinión— haber optado por el lado más humano, por la verdad de los motivos que les han llevado a trabajar. Asumir las razones más irracionales de nuestro deseo, su lado oscuro, eso que cuesta admitir y aceptar, conduce al lugar de experimentación y excepción.

Nos acercamos al plano de lo personal en cuanto que cada cual se mueve por fuerzas propias. Empezar a actuar podría entenderse como estar ocupada/o y sería más exacto concebirlo como estar metida/o en aquello que te importa (Hirschhorn habla de implicación). Volvemos a las sensaciones personales difíciles de catalogar o medir. ¿Y no es precisamente el entrenamiento como artista aprender a intuir y moverte por un campo de incertidumbres?

Aquello que entra por el cauce de la sensibilidad puede transformarse en pensamiento o seguir otros cauces. Estar atenta/o al propio cuerpo permitiría sostener esas emociones entrantes sin buscarles una explicación, sin pasar ni abandonar aún el campo de la sensibilidad. Y a una emoción entrante correspondería una respuesta física, pasando entonces a un campo de acción. Sin embargo, se hace patente una espera porque nuestro cuerpo es “that delay that is available to us before we react” (Cache, 1995: 143). La ansiedad de los cuerpos envía información de un campo a otro, se vive como una urgencia que habría que solucionar. Sin ansiedad no habría huida (del cuerpo, de la carne), sino paciente calma y cierta sangre fría que permite avanzar.

Hay distintas maneras de acercarse a esta situación en la que el cuerpo se manifiesta más importante que el pensamiento. Podría ser un cuerpo sin control, que responde automáticamente a los estímulos externos reaccionando. Se busca en parte esta acción descabezada (recordemos la acefalia de Bataille celebrada por Hirschhorn) que va, fluye y huye, y parece no volver. El asunto importante aquí es que siempre se ha de volver, tomar consciencia de lo que se ha hecho para llegar a colocar el material tratado bajo un orden que revela un desorden afectivo (el desorden primigenio que impulsó y motivó la necesidad de un cierto orden). Es posible pensar que hay cuerpos más ordenados, que sin salirse de su sitio (su espacio ideológico, sus asentamientos) son capaces de enfrentarse a lo nuevo, a lo desvariado y desordenado, sin perder la compostura. En ocasiones, envidio esos cuerpos, pero pienso

“La ignorancia está considerada como algo negativo porque todo se enfoca desde la aplicación del conocimiento como un valor. Y si no sabes parece que estás fallando, sin embargo el arte es un campo más allá del conocimiento. Es el mismo sujeto el que tiene que lograr trabajar dentro de sus fisuras. El ignorante puede ser más rico porque su espacio de aprendizaje se mide de otra manera y es estimulado a lanzarse a descubrir otros niveles de conciencia. La pedagogía institucional se empeña en tratar al arte como una profesión, una nueva academia constituida por obreros especializados. Se tiende a justificar el arte con un evidente intercambio de conocimiento que parece afirmar: ‘Yo sé’, cuando el artista es ‘Yo no sé’. Hay una obstinación en conseguir un efecto mensurable. Afortunadamente nunca podremos definir de una manera objetiva qué es el arte. Sabemos que está vinculado a los problemas internos de nuestra existencia. En realidad se podrían reducir a dos puntos: el amor y la muerte”.
(Aláez, 2019: 31’44”)

que les convendría perder algo de control, llegar a perderse, dudar de aquellas afirmaciones que dan por buenas y estables. Veo cómo a esos cuerpos les cuesta admitir cambios. Se mantienen estables y se les puede atribuir un crecimiento, pero qué bien les vendría la irrupción violenta de una situación que desconocen. Miro esos cuerpos contradiciéndome o siendo consciente de la ambivalencia de mi percepción: envidio su estabilidad al mismo tiempo que ansío que con su trabajo fueran capaces de poner en marcha turbaciones que demostraran que nos aman.

“Innocence is the pose Warhol liked best to assume, even while the choices taken by his studio practice continued their consistent, relentless, and articulate critique of the high art assumptions of his time.

Those assumptions were, of course, that the body could be left behind in one or another version of transcendence: spiritual, metaphysical, optical. The goal of abstract art had consistently been ‘purity’.

(Krauss, 2001: 112)

Nos acercamos a entender que hacerse la tonta/o puede ser una pose, aunque también una táctica con carácter técnico que salva de las trampas de la mente, de su continua búsqueda para hallar un lugar seguro y estable, y su afán por identificar rápidamente al enemigo o al peligro que pudiera existir. Tomo por cierta la afirmación de Ana Laura Aláez sobre el empeño de la pedagogía institucional en tratar el arte como una nueva academia de obreros especializados y creo que puede ser trasladable a un ambiente general que se vive en el arte actual. Quizás estos aires de época empujan una y otra vez hacia la sobreconsciencia del hacer, provocando que la capacidad de acción de las/os artistas se vea cada vez más limitada. Ser consciente de cada paso no garantiza más fluidez, ni siquiera más precisión. También es posible pensar que es sobre los cuerpos desviados, ambiguos, y en definitiva, no aceptados, sobre los que se ejerce ese tipo de violencia en el que se les reclama explicación, que justifiquen su existencia. La categoría “normalidad” siempre está acechando ante la manifestación de la pluralidad de la diferencia. Quizás el cuerpo artista es un cuerpo inasumible por definición, por su gusto y tendencia a los márgenes y la excepción. Sabemos que basta un pequeño cambio en el hábito de la percepción y aquello inasumible pasa naturalmente a ser aceptado, valorado y querido.

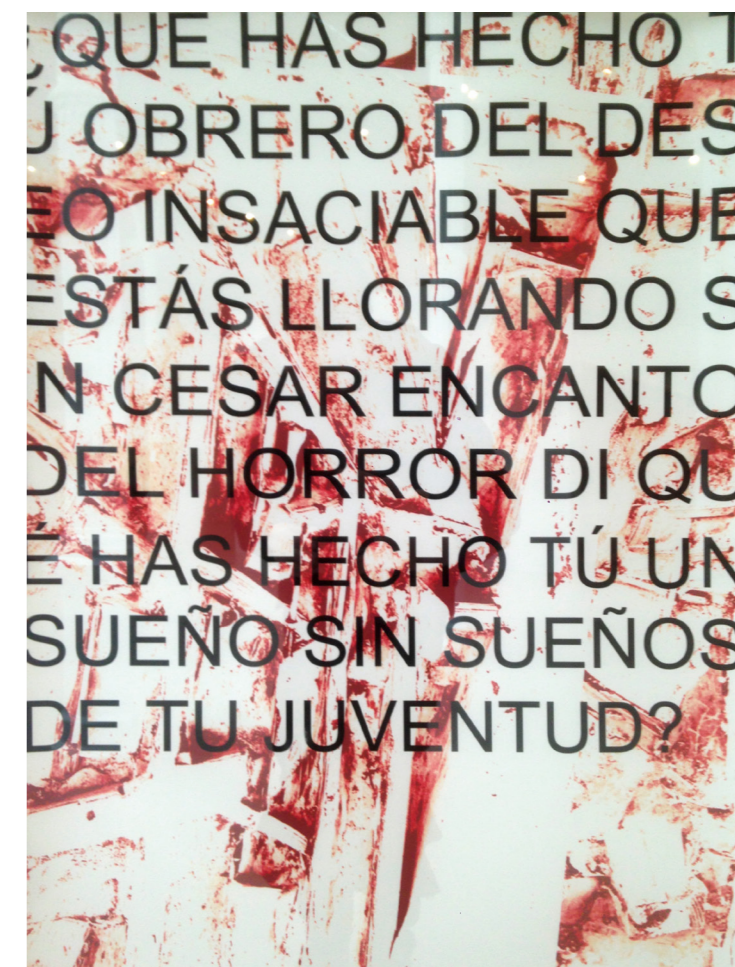
“Una anécdota relatada por Warhol en *Popism*, anécdota muy clarificadora para entender ese cambio generacional: Rauschenberg y Johns vestidos con sus trajes azules, Andy con unos vaqueros *a la Dean* y una chaqueta de cuero. Es bien conocida la admiración del segundo por los primeros, no sólo porque eran dos artistas que triunfaban —motivo suficiente para alcanzar la admiración de Andy—, sino porque eran dos artistas gay que triunfaban. Sin embargo, parece que el afecto no era compartido y cuando Warhol decide preguntar al promotor y director de cine Emile de Antonio el motivo, éste le responde que las razones son tres: se muestra abiertamente homosexual, es un artista comercial orgulloso de serlo y colecciona cuadros de otros artistas. (...) Andy actuaba como consumidor cuando debía actuar como productor. (...) Así que al final las tres razones se resumían en una: no les gustaba por ser tres veces homosexual —como homosexual, artista publicitario y coleccionista”. (De Diego, 1999: 51)

Haciéndonos las tontas/os vamos olvidando a las/os artistas que actúan literalmente, me alejo de la situación del arte actual porque no quiero sucumbir a vernos estudiosas/os de tal tarea y también ignoro las resistencias de asunción que puedan percibirse socialmente ante las maneras artísticas de vivir. El cuerpo de los deseos necesita concentrarse en la realidad propia y el compromiso con la construcción de un proyecto personal. Aún así no hay un momento culmen que haya que alcanzar, de manera que trataremos de disfrutar de nuestra construcción con los diferentes momentos exitosos que siempre se dan en el proceso.

“Me parece que el ‘momento cartesiano’, una vez más con un montón de comillas, actuó de dos maneras. Actuó de dos maneras al recalificar filosóficamente el *gnothi seauton* (conócete a ti mismo) y descalificar, al contrario, la *epimeleia heautou* (inquietud de sí)”. (Foucault, 2005 [1982]: 29)

“Para la espiritualidad, la verdad no es simplemente lo que se da al sujeto para recompensarlo en cierto modo por el acto de conocimiento y llegar a colmar este acto. La verdad es lo que ilumina al sujeto; la verdad es lo que le da la bienaventuranza; la verdad es lo que le da la tranquilidad del alma”. (Ibíd.: 31)

“Diremos que la edad moderna de las relaciones entre sujeto y verdad comienza el día en que postulamos que, tal como es, el sujeto es capaz de verdad pero que ésta, tal como es, no es capaz de salvarlo”. (Ibíd.: 35)



TXOMIN BADIOLA

Cada párrafo es una oportunidad de atrapar algún aspecto de la imagen global que se desea y se anhela. Acojo el límite del párrafo para colocarme ante una proliferación de ideas, sensaciones y pellizcos visuales que brinda el uso de la escritura. Ante el caos que pudiera producirse invento tácticas que atrapan pequeñeces. Cuidar de esos párrafos y de esos límites materiales, concentrándonos en la concreción de cada aspecto en el que ponemos la atención, salva de caer en ideas y conclusiones categóricas. Aunque pudiera percibirse que la escritura o los gestos sobre el material parecen no tocar el suelo y adquieren cierto carácter impreciso y airoso hay que confiar en la herramienta creada, en esa táctica que permitirá en otro momento futuro reconocer dónde estábamos cuando creábamos.

LÍMITES (QUIEN CON MUCHO HACE POCO POR QUERER MÁS)

ACEPTAR UN ORDEN CUANDO UNA/O SE NIEGA A DEFINIRSE: B QUIERE MÁS Y NO CABE MÁS.

MÁS, EN ESTE CASO, PUEDE LLEGAR A SER ESCONDITE, QUE SE CORRESPONDERÍA CON ESE ESTADO EN EL QUE LA TOTALIDAD CARECE DE LA JERARQUÍA QUE LE PERTENECE.

IDENTIFICAR, ACEPTAR Y ENUNCIAR CIERTOS LÍMITES PERMITE, COMO SI DE UNA LEY OCULTA SE TRATARA, REBASARLOS (JON MIKEL EUBA) Y APODERARSE DE LO QUE PARECÍA IMPOSIBLE CONSEGUIR.

JACK SMITH (EN LA IMAGEN DE ABAJO) QUERRÁ ATRAPAR LAS SUPERPRODUCCIONES DE LAS PELÍCULAS QUE ADMIRABA EN SU INFANCIA DESDE LA PRECARIEDAD Y LIMITACIÓN DE MEDIOS DE LOS QUE DISPONÍA (JORDAN, 2006).

UN VOTO DE POBREZA QUE EN REALIDAD CONSTITUYE UN PACTO SECRETO CON LA RIQUEZA YA POSEÍDA.

JACK SMITH



“Dime, Alcibiades, tú tienes muchas grandes ambiciones,
pero presta un poco de atención a lo que eres:
¿crees ser capaz de honrar esas ambiciones?”
(Sócrates citado en Foucault, 2005 [1982]: 75)

“El proceso consiste en pasar desde la actitud pasiva a la activa. Como artista,
soy una persona poderosa. En la vida real, sin embargo, me siento como el ratón
que se esconde detrás del radiador”.
(Bourgeois, 2008 [1998]: 128)

“Y tú que siempre buscas lo que no se encuentra
Y tú que siempre pides más de lo que das.
No vuelvas a tentarme,
si te escapabas una ya no vuelvas más”.
(Berlanga, 1994)

Percibimos en ocasiones la falta de humildad en nosotras/os mismas/os y por extensión en el trabajo artístico. Y así se tiene acceso a la plasticidad de la humildad, pudiendo crearse un sistema de identificación a través del cual percibir materialmente las consecuencias de diferentes estados asociados a esta cualidad: exaltación, entusiasmo, generosidad, aguante y aceptación ante la medida y los tiempos de las cosas. La carencia se tiende a sobrellevar a menudo con exceso. La falta de humildad puede manifestarse en falta de estructura. Digamos que se ha deseado mucho y se ha concretado poco. La falta de humildad y estructura puede entenderse como un tipo de huida: huida hacia tener más posibilidades, quedándose sin ordenar lo ya poseído. A veces no se sabe si lo que una/o tiene es suficiente. En este punto. ¿sería pertinente obligarse a ir hacia la estructura? Al menos queda claro que es necesaria la suspensión del juicio mientras nos encontramos en la acción y en pleno movimiento. Sería como dejar ir a esa mano que dibuja sin juzgar a dónde se dirige su fluir aparentemente caprichoso. Se trataría de dejarse empujar hacia lo desconocido sin juzgar si está bien o no, porque precisamente es necesaria esa liberación de lo conocido, de lo ya juzgado. Entonces tenemos que para alcanzar un nivel estructural hay que aceptar límites y condiciones del presente, para posteriormente dejarse llevar.

La falta de humildad es una ausencia de la medida adecuada, aquella que se fija a una/o misma/o. Humildad, pero no falsa humildad, claro. No entendamos que la humildad es una prepotencia de la precariedad, sino que más bien la humildad aumenta la presencia de lo precario frágil, aquello que asume la medida y la condición transitoria de las cosas. La dificultad de atender y concentrarse se encontraría cercana a esta falta de humildad, a querer encontrar en la mente que se deja llevar un ideal que no descansa. Una/o debe traer esa mente distraída hacia la realidad material que aparenta ser tan común y ordinaria, hacer un ejercicio de humildad y volver para reconocer en lo próximo aquello que requiere atención. Y aún así, nos encontramos ante la realidad material sin estructurar, y causa cierta inquietud. Imaginamos una estructura cliché para el material que tenemos delante –sean palabras o material plástico–, sabiendo que esa no será al fin la que nos satisfaga ni a la que llegaremos.

Aceptar un estado de verdadera humildad es dar pasos hacia la continuidad del hecho artístico. Es decir, significa incidir en un proceder orgánico de las acciones, donde se desenvuelven con su propio sentido. Todo se calma y parece bajarse hacia un estado en el que no prima la necesidad de lo que no se tiene. Se acentúa entonces la capacidad de producir mucho desde lo que se tiene, es decir, transformando lo que se tiene, multiplicando sus manifestaciones materialmente. Gran parte del trabajo entonces se desechará pero habrá ayudado a construir una masa. Quizás el compromiso con la constitución de una masa sea esta manifestación de la continuidad.

AB. COTIDIANO ABSTRACTO

“But it’s also the shock value. I think that’s why Warhol remains so important: because of his fearless transmutation of values, from everyday life to fine art”

(Tillmans, 2007: 111)

Esta táctica responde al espíritu de atrapar y descubrir formas que se anhelan desde la atención a la realidad cotidiana. Consiste en un tipo de descubrimiento en el que se pone más atención en la identificación que en la construcción material (el manejo, la manipulación), es decir, la operación queda determinada por un alto grado de contemplación (que es el carácter poético para Pavese) y de vivencia material desde la distancia que aporta no meter las manos en el asunto. La táctica Cotidiana Abstracta da lugar a imágenes cercanas a la profusión de imágenes actual que se da por redes, sin embargo, el motor de estas imágenes es diferente y se podría decir opuesto. La intención no recae en indicar un hecho que está ocurriendo o mostrar la imagen como prueba de un hecho físico, sino que se encuentra más cercana a poder poner en marcha un proceso constructivo-formal sin intervención, a través de un entrenamiento de la mirada que está abierta a descubrir disposiciones de elementos con sus texturas y colores que comuniquen o den cuenta de una proyección emocional, de identificación con objetos en la realidad. La imagen fotográfica adquiere carácter escultórico, de cuerpo, y a través del encuadre se establece un orden estético que se presenta y con el que se evita indicar un suceso concreto. El suceso cotidiano queda inevitablemente indicado, pero digamos que no es el aspecto más importante, simplemente aparece y se encuentra ahí porque es imposible hacerlo desaparecer completamente.

Una actitud distante se impone, la de ver en la realidad objetual o material ajena (incluso si es en el espacio vital propio) una expresión de subjetividad. La sensación primordial al contemplar dicha realidad recae en que veo mi deseo materializado por otros agentes externos, tanto azarosos como intencionales. Aquí sería conveniente indicar que hay que prestar atención y cuidado a no instrumentalizar o aprovecharse del trabajo ajeno, que conllevaría la indistinción entre el cuerpo propio y el ajeno, y por tanto, una manifestación innecesaria de inmadurez (recordemos otra vez a Pavese cuando comenta que hacerse adulto conlleva entre otras cosas distinguirse y observar la diferencia entre la otredad y el yo). Ocurre la sorpresa de reconocerse en manifestaciones ajenas sensibles o descuidadas, observando que con la asunción de aquellos aspectos que nos diferencian es posible trazar y dar forma a una manifestación de lo común.

En *Abertura, Coreografía #1 y Coreografía #2* [p. 68-69] las sensaciones de repulsa ante la materia descuidada y cochambrosa se encontraban con la afectación seductora de los rastros en crudo de humanidad. *Abertura* [p. 67] abre la imagen desde la parte superior con el tramo de luz solar que daba en los balcones del patio. El resto sin iluminar queda sostenido por formas grises y negras que se componen en su oscuridad. *Abertura* es para mí como el acto de desabrochar un pantalón. La masa de luz llega hasta un punto como ocurre en las braguetas de los pantalones. Visto así, y dirigiéndonos hacia una imagen más mental, el hecho adquiere tintes algo kitsch, como de luz que embriaga y que toma el cuerpo como esplendor. En realidad, la parte más sexy de la imagen que me llevó a desear compartir esta fotografía está especialmente en esa masa de formas oscuras —grisáceas— sobre negro.







SITUACIÓN #3

POR DONDE NO ESPERAS

EL CUERPO AUTODESPISTADO, SIGUIENDO LA ESTELA DE DETALLES, FUE ADENTRÁNDOSE EN UN CAMPO DESCONOCIDO. MEDIANTE LA PRODUCCIÓN DE HUELLAS Y TOQUES MATERIALES, APRENDIÓ PRONTO QUE SURGEN EFECTOS INESPERADOS AL HABER ACTIVADO PUNTOS APARENTEMENTE INCONEXOS.

SE EXTRAE DEL PROCESO ARTÍSTICO UN APRENDIZAJE ACERCA DE CÓMO SE DESARROLLAN LOS SUCESOS Y ACONTECIMIENTOS COTIDIANOS. EL TODO —LA CONDICIÓN QUE CONSISTE EN SABER A DÓNDE SE QUIERE IR O QUÉ SE QUIERE CONSEGUIR— SE DISRUMPE Y TRANSFORMA, POR DESINTEGRACIÓN, EN UNA APARICIÓN DE PEQUEÑAS ENTIDADES QUE PIDEN VOLVER A MEZCLARSE. LA ATENCIÓN, EL COMPROMISO Y LA INTIMIDAD HACIA ESTE MOVIMIENTO ES CLAVE. LA MIRADA ADQUIERE EL CARÁCTER DE UNA VIGILANCIA AFECTUOSA.

APARECEN NORMAS PROVENIENTES DEL MATERIAL: «MEZCLA, CAMBIA DE OPINIÓN, PERO TENDRÁS QUE ACEPTAR CIERTAS CONDICIONES. IRÉ ATRAPÁNDOTE POCO A POCO». ACEPTANDO LAS IMPOSICIONES MATERIALES, NOS ALEGAMOS DE QUE CONDUZCAN A LUGARES ESPECÍFICOS, REDUCIÉNDOSE ENTONCES LOS RESTOS DE PROVISIONALIDAD. TAL CONDICIÓN PROVOCA Y HACE CRECER NUESTRA VOLUNTAD, PROPICIANDO NUEVAS MANERAS DE PROCEDER Y ACTUAR QUE NO SE CONTEMPLABAN. ACOMPAÑAN LOS INDICIOS DE UNA VERDAD MATERIAL.

SI NOS PUSIÉRAMOS *RIMBOMBANTES* DIRÍAMOS QUE LA LECCIÓN MÁS IMPORTANTE DEL ARTE (DE LA EXPERIENCIA DEL PROCESO ARTÍSTICO) CONSISTE EN SABER QUE LOS DESEOS PROPIOS SE MANIFIESTAN DE MANERA IMPREVISIBLE, APARECIENDO EN MOMENTOS Y LUGARES INESPERADOS.

RECONOCERSE EN EL DESCENTRAL

Busco que el cuerpo aparezca y surja de ese caos que es juego y movimiento del material o movimiento del cuerpo propio generando gestos en torno al material. Las maneras de empezar a encontrar y dar forma pueden construirse en base a reglas arbitrarias y sencillas (doblar el material, dividirlo en un número determinado de partes o probar con una serie de pasos que se juzgan coherentes en ese momento) o por decisiones que conectan con los objetivos que el cuerpo artista considera en base a su deseo (una forma humana, acercarse a las características físicas o perceptivas de un elemento o agarrarse a una imagen que sirve de estímulo para la búsqueda). Estas formas producidas por medio de reglas y decisiones sencillas crean una base que es un trampolín para saltar haciendo retorcer el esquema claro y rígido que aburre, así como una oportunidad de retorcer el cuerpo hierático que se encuentra encapsulado en una imagen plana, no construida (que consumimos diariamente). Retuerzo para encontrar formas afectivas y para que el cuerpo invocado se manifieste, recordándonos los modos en los que una presencia consigue expresarse de manera genuina.

El cuerpo se autodespista con el fin de encontrar la manifestación de la sorpresa. Ocurre cuando ya no se persigue el objeto de deseo, sino que viene hacia nosotras/os deseándonos, queriendo tocar nuestro cuerpo. Me sorprende de cómo mi capacidad de acción ha generado vida en el material (pues me habla, me pide). La integración que implica la aparición del cuerpo (aún no completo, aún no asimilable, aún dispuesto a más transformaciones) surge de la desintegración de haber ido conociendo *lo real del deseo* conforme va avanzando la construcción: por qué queremos aquello que queremos, y cuál es la naturaleza de cada parte aislada que funciona y comunica que por ahí comienza a ocurrir o a manifestarse el cuerpo anhelado de los deseos. El cuerpo que aparece es entonces un Cuerpo Influido nuevo que se esperaba aún desconociendo su anatomía.

La influencia llegó por detalles inconexos, sin pretender hacer de ella una ley o sacar un provecho rápido o realizar una lectura prematura (la influencia, como los recuerdos relatados por Louise Bourgeois, viene hacia una/o). La asunción de que los aspectos importantes y necesarios surgen donde no esperamos ni de la manera que esperamos conduce y permite adoptar cierta distancia que nos desapega y nos despega de la petición incesante. Más que pedir resultados damos espacio. ¿Podríamos decir que el Cuerpo Influido nace de la inestabilidad de carecer de una opinión y un punto de apoyo constantes? Me encuentro en el movimiento ondulante de una dirección que



apunta hacia un lugar reconocible, aunque mutable. La cohesión la aporta la dirección sentida y percibida.

Asumir que las cosas en arte ocurren por donde no se espera libera de la atadura de ser impolutas/os y responsables continuamente. Libera de la obligación de ser quienes creemos que debemos ser pudiendo comportarnos de manera imprevisible. Al dar espacio para que las cosas se manifiesten nos alejamos de los efectos directos de la influencia y alcanzamos más perspectiva hacia ella. La influencia que nos conforma se vive ya entonces de manera más cómica. Pasamos de sentirnos mangoneadas/os por la situación a entendernos dentro de un sistema de adentros y afueras, reflejándonos en una superficie que imprime el encuentro entre el interior y el exterior.

Podríamos sentir temor o rechazo hacia la complejidad que se presenta. Me pregunto si podía haberlo hecho de alguna otra manera más directa o más práctica. Y rápidamente autodomeesticado me convengo de que el cuestionamiento del proceso, que forzaría una huida de la realidad material que tengo delante, solamente traería más dispersión a causa de una complejidad *extra* innecesaria. Sentimos ciertos límites que nos atan y que aclaran el camino a recorrer (aunque pudiera ser que solamente seamos capaces de vislumbrar el siguiente paso del proceso). Adopto una actitud tierna ante ese proto-cuerpo que aparece, de receptividad hacia todas las cualidades que puede ofrecer.

Sabemos que los pies del Cuerpo Influido anhelado se encuentran aún inestables, sin tocar el suelo con firmeza y arraigo. En este punto pueden surgir indicios fuertes del material. Quizás, como se indicaba unas páginas atrás, un nombre viene hacia nosotras/os para indicarnos todo un campo de posibilidades de exploración. Digo, por ejemplo: «¡bolsa! Quiero ir hacia ese conjunto de percepciones de relleno y de peso bajo una forma que agarra y contiene». Haré que se desborde, que se atraviese, que caiga, que forme un conjunto de contenedores humanos. La bolsa se convierte en piel plástica, en pellejo.

Empezamos a percibir una dualidad del Cuerpo Influido, que es tanto el cuerpo que se busca y del cual se espera su aparición en la obra de arte como el cuerpo artista afectado por una verdad en la que se empeña, que busca, ansía y desea. Reconozco tácticas con el material que son rutinas, veo que una y otra vez me coloco bajo unas

premisas, unas decisiones. Y aunque crea en ocasiones que es una situación nueva —con todo el estrés, inquietud o nerviosismo que pudiera surgir ante lo desconocido—, y ciertamente hay nuevos destellos cada vez, existe una rutina que es empeño. Observando de cerca ya no quedan dudas de que en esa búsqueda que se repite está el lado más honesto y desinteresado de la actitud hacia el hecho artístico.

“El conflicto no sería otra cosa que el estado moral de la diferencia”. (Barthes, 1974: 24)

“¿El lugar más erótico de un cuerpo no es acaso allí donde la vestimenta se abre? En la perversión (que es el régimen del placer sexual) no hay ‘zonas erógenas’ (expresión por otra parte bastante inoportuna); es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el pulóver), entre dos bordes (la camisa entreabierta, el guante y la manga); es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición”. (Ibíd.: 17)

Percibiendo el Cuerpo Influidado en su estado inacabado disfruto de esa intermitencia, pero sé que se gasta, se diluye. Pide estar más presente para que, resistente, pueda ofrecer la aparición-desaparición de una manera llena, saturada y llevada al límite. Debo aceptar de manera amorosa y receptiva que no seré quien creí que iba a ser. Acepto también que quería desde un principio sorprenderme primero a mí mismo y por extensión al resto.

Parece que nos habíamos identificado con esa manera poco concreta de decir y decirnos. Seguramente así estaríamos abusando de la confianza de la familiaridad con las cosas. Ocorre de manera similar en aquel/la niña/o que sin llegar a colmar el lenguaje ya se le entiende gracias a la cercanía: «Aunque no lo exprese, ya sabemos qué necesita». Se le está dificultando el paso a un camino más incierto de transformación de sí misma/o. La familiaridad ofrece la confianza y el amor de encontrarnos en nuestro sitio en el mundo y en ocasiones puede dificultar el paseo por la realidad desconocida que es otra. Hay que ofrecer espacio a las personas tanto como a las realidades materiales para que muestren poco a poco de manera desacertada un desarrollo en un ambiente de resistencias.

Hacemos y deshacemos, aunque siempre estamos avanzando, incluso si nos hacemos la ilusión de que retrocedemos en nuestra construcción por no percibir más posibilidades de

acción. Deshaciendo algunas decisiones tomadas en el pasado me doy cuenta de que la memoria se impregna en el material. Al cortarlo y volverlo a poner, quedan restos, incluso si creo que han desaparecido. Estos restos siguen influyendo. Por esta razón tenemos que confiar en la dirección marcada, aceptando el descontrol sobre qué está sucediendo en cada parte de la construcción. Este curso permite entender mejor la dimensión de la influencia.



A3. EN CONTRA DE UNA/O MISMA/O

“You have to be a little bit cruel also, towards yourself and others. Often there is too much emphasis on artists having to be themselves, whereas in fact you have to work against yourself”.
(Dumas, 2009: 28)

“La práctica de sí [cuidado de sí] se impone contra un fondo de errores, de malos hábitos, de deformación y dependencia establecidas y arraigadas que es preciso sacudir. Corrección/liberación, mucho más que formación-saber: en ese eje va a desarrollarse la práctica de sí, lo cual es evidentemente capital. (...) Pero de todas maneras, como ven, aún concebida como una práctica de juventud, la práctica de sí tiene que corregir y no formar; no sólo formar: también tiene, sobre todo, que corregir, corregir un mal que ya está presente. (...) Volver a ser lo que nunca fuimos: ahí está, me parece, uno de los elementos, uno de los temas fundamentales de esta práctica de sí”. (Foucault, 2005 [1982]: 102)

“I think the less there is of me, the more interesting the work.
Less branding, less sellout and the more content that is free of egoistic marketing strategies, the better”.
(Keren Cytter, en Simonini, 2019)

Vamos en contra, pero hacia adelante. Avanzamos intentando ignorar que nos decimos «está mal». Pudieran ser malos hechos bajo buenos propósitos, aunque optamos —creemos que inteligentemente— por eliminar la carga extrema de estar atendiendo al bien y el mal. Mientras vamos hacia adelante huimos del carácter absoluto que pudiera embriagarnos. Rechazamos esa posición de fingida fortaleza, preferimos encontrar la fuerza desde la articulación de detalles; el músculo al fin y al cabo construido con paciencia y tiempo. La imperfección de las piezas (del cuerpo montado) es la garantía de su especificidad y concreción.

Si por el contrario en este momento sucumbiéramos al ideal absoluto llevando a cabo una transformación y una reforma bajo la justificación de la construcción perfecta estaríamos también negando los múltiples niveles que construyen el hecho artístico. Si la Obra negaba en su constitución cómo se había llegado a ella, con el Texto se lucha para que los distintos momentos del proceso puedan quedar representados (aún eliminando partes que no llegarán a mostrarse). Esto se hará, claro está, sin literalidad y sin ingenuidad. Nunca este aspecto del texto puede ser absoluto imponiéndose a la fuerza frente a toda observación sensible.





SITUACIÓN #4

DESTRUYE TU IMAGEN IDEAL

UN CUERPO SE ENCUENTRA FRENTE A OTRO CUERPO QUE SE PRESENTA INCOMPLETO. LA COSA TRABAJADA SE MUESTRA POR DONDE NO SE ESPERA, IMPONIÉNDOSE MATERIALMENTE: «AHORA CONMIGO TIENES QUE HACER ALGO». AL NO CONSEGUIR EXACTAMENTE AQUELLO QUE LA MENTE IMAGINA VA IMPONIÉNDOSE TAMBIÉN UNA IMAGEN FATAL. ACEPTAMOS QUE NO ES LO QUE SE ESPERABA, DE ALGUNA MANERA SÍ AQUELLO QUE DESEÁBAMOS.

VUELVE UNA DUDA, LA DE LA FRAGMENTACIÓN, PERO VUELVE DIFERENTE. ESTE CUERPO INCOMPLETO CONTEMPLA DENTRO DE SÍ UNA VERDAD CONSTRUIDA. NO ES TODO CONSTRUCCIÓN, BIEN PUDIÉRAMOS PONERNOS DESTRUCTIVAS/OS Y CONSEGUIRÍAMOS ÚNICAMENTE MANIFESTACIÓN DE ORGULLO. ESA VERDAD QUE POSEE EL MATERIAL (LA OBRA INCOMPLETA) COLOCA EN UN LUGAR, HAY PARTES QUE YA NO PUEDEN SER DUDADAS NI ELIMINADAS.

EL CUERPO INCOMPLETO Y NO IDEAL DEBERÁ CONDUCIRSE ENTONCES HACIA UN MONTAJE QUE HAGA DIGERIBLE SU APARICIÓN. DESTRUYO LA IMAGEN IDEAL DEFINIENDO Y PERFILANDO LAS CARACTERÍSTICAS DE LA NUEVA IMAGEN SURGIDA. FAVORECEMOS UN EJERCICIO DE ORDEN ANTE LO NUEVO SURGIDO. LAS FORMAS SE CONFIRMAN Y ASIENTAN. ACEPTAMOS (ACTITUD RECEPTIVA) ELIGIENDO (ACTITUD DECISIVA).

LAS NORMAS SE REFLEJAN EN EL CUERPO

Ante la norma el cuerpo sensible se rebela. En los momentos insatisfactorios vive la imposición y el poder de la norma como una amenaza capaz de controlar su capacidad de movimiento y expresión. Juzga esas normas como conservadoras y aburridas, destructoras de las cualidades excepcionales que promete el juego del arte. Piensa que es constructivo ignorarlas y aprecia cómo su acción llena de entusiasmo rebelde consigue crear efectos reales. Se distancia del hecho social para entenderse con unas formas que presentándose de tal manera se perciben como ideales, locas o extremas. ¿Y no buscamos esa manifestación *romántica* una y otra vez que pide lo imposible? Suspirando y anhelando que esta vez sea posible darles cabida.

“Conozco a un tonto que se ha negado a aprender de joven las reglas del juego, perdido en pos de quimeras, y ahora las quimeras se esfuman y el juego lo tritura”.

(Pavese, 2001 [1950]: 71)

El cuerpo sensible jugueteo muestra su contradicción sin abandonar su empeño rebelde. En momentos satisfactorios, ignorando la amenaza de no encajar en la norma aceptada y promovida, consigue atender y deformar plásticamente la norma, usarla en su beneficio. Busca el lado humano de cada interacción que se le presenta, asumiendo que algunas rebeldías no habían sido nombradas ni percibidas realísticamente: apuntaban a un lugar cierto, pero eran imprecisas. Nos confundimos de enemigo: el verdadero peligro es la norma y la crítica ajena interiorizadas.

En este pacto con la norma (y su aceptación) nuestro cuerpo advierte que se tiende a desarrollar más un lado que otro de cada binomio existente y que en la acción de ocuparse del lado del binomio olvidado encuentra productividad, energía y fuerza. Es un cuerpo arrollador que no atiende a los elementos que le frenan. Llegan más tarde o más temprano ojos externos (normativos) que le harán entender que ese exceso de la acción que fluye más natural, donde se albergan menos dudas, y que resulta ser de algún modo más fácil desarrollar, tendrá que doblegarse y entenderse con la parte menos dicha, menos trabajada, la cual crea más incertidumbre. La convicción aparece al ocuparnos de la parte más difícil y más dura de afrontar. El opuesto también nos conforma y actuará desde un comienzo esperando entrar en escena.



RÓISÍN MURPHY

¿Somos la emoción entrante? ¿Nuestra sensibilidad? ¿O somos cómo respondemos a ella? Si somos eso que hacemos, sabemos que no nos representa en plenitud (parece que siempre quedan acciones por realizar y objetivos por conseguir). Si vemos cómo otra/o hace, me sorprende al tener la sensación de conocer más sobre sus deseos cuando aprecio la relación de su sensibilidad con su respuesta física y material (los deseos contados o narrados saben a poco). Ha habido entonces una asimilación por parte del otro cuerpo de los aspectos que nos hacen humanos: nuestras necesidades (normativas y rebeldes) con sus contradicciones y sus tabúes (fisuras y fragilidades). Las decisiones que nos enorgullecen pactan y se enredan con las inclinaciones más ocultas y extremas; esas que bajo el funcionamiento social estamos predispuestas/os a postergar, y mediante un proceso artístico conseguimos invocar.



ISA GENZKEN

Cabe pensar que para actuar en contra de una/o misma/o hay que tener claro dónde se ubica ese sí misma/o. ¿Cómo sucede esto si lo vamos a saber más adelante, si nos hemos puesto en acción precisamente para tener una experiencia nueva, transformarnos y ampliar nuestra visión a través de ella? Miramos al sí misma/o teniendo en cuenta sus rasgos, aunque sin creernos demasiado la apariencia de lo que somos. La fuerte dependencia hacia el sí sería dificultad de transformación y aprendizaje; una resistencia adaptativa que puede entorpecer el objetivo de que burbujeen nuestros placeres y lleguen a construir un mundo con sus propias reglas.

El orden que anhelamos desde un comienzo —el cual imaginamos como una transformación ideal—, incluso siendo una materialización de un desorden y huida de normas y ataduras, se encuentra en diálogo con la parte más ignorada y menos dicha. Un sometimiento a reglas externas hace sacar la parte verdadera de todas las cuestiones que se han puesto encima de la mesa o en el suelo del estudio. Dejamos de creer en héroes y esperamos —sometiendo orden— la manifestación de cuerpos inteligentes bajo el influjo de sus sensibilidades.

Si negásemos el desorden y esas molestias que enturbian el camino a seguir, negáremos también el orden nuevo que pudiera surgir. Si no es posible ver claramente la dirección, seguiremos una línea ya marcada en el pasado. Y a esta acción le inyectaremos la actualidad del presente reconociendo que lo que nos pasa hoy sucede en otras ocasiones. La mente sin memoria encuentra su cuerpo en la realidad material y surge una nueva memoria más emocional: advierto que siempre busco el mismo tipo de manifestación, la cual es imposible de reproducir sistemáticamente. Hay que vivirla y revivirla, insistiendo. Trazamos para seguir casi por donde sea. Si percibiendo desorden cuestionamos el orden que ya está en funcionamiento, estaríamos añadiendo discontinuidad innecesaria a la construcción. Acabaríamos por desordenar el desorden, en vez de asumirlo como parte de la construcción.

AB. ACUMULACIÓN, ARTICULACIÓN Y MONTAJE



HELMUT LANG

Al comienzo, la actitud acumulativa. Dejo entrar en mí manifestaciones ajenas que llaman mi atención: obras de arte donde observo libertad y descaro, cuerpos que se expresan de manera genuina, manifestaciones de ropa o actuación que expresan una psicología del cuerpo y parecen transgredir la simple función de vestirse o mostrarse. Me abro ante ellas porque quiero que me influyan. Después la actitud de articulación. Trazo relaciones entre los diferentes impulsos que atraviesan mi sensibilidad, apreciando rasgos comunes y diferencias. Provoco acercamientos, uniones forzadas que obligan al diálogo y a la recolocación; simple collage de los asuntos de la vida. Desmenuzo los cuerpos que llaman mi atención. Interrogo su razón de ser. Cuestiono su apariencia y olvido mis intenciones en favor de una vivencia. Me adentro en los cuerpos, en su exposición y sus elementos de seducción, rareza y valentía. Finalmente la actitud de montaje. Me pregunto qué ha pasado, qué aspectos nuevos han completado a esos cuerpos, qué información sensible ofrece la vivencia plástica. Observo las posibilidades reales de construir un trabajo que emocione y ofrezca un punto de vista nuevo y personal (subjetivo). El montaje saca de mí una claridad mayor. Consigo apoderarme de aquello que me atraviesa, no sin intervención corporal. La fascinación y la crítica se ejercitan para provocar una transformación propia que dialoga con las manifestaciones del mundo. La mirada queda materializada.

Las tres actitudes son también tres estados del material trabajado. Acumulo gestos, pistas, rasgos, texturas, combinaciones de color, ritmos, efectos de material, frases que se repiten en mi mente, imágenes. Asisto a la repetición de imágenes mentales que comunican puntos de partida para cuestionar cómo se lee un cuerpo: cuánto enseña quien enseña, cuánto y cómo esconde quien se oculta. A veces puedo ver cómo un aspecto o rasgo o configuración corporal se expande por diferentes piezas, como si no pudiera encontrar el lugar desde el que manifestarse plenamente. Otras puedo atisbar la insistencia de un mismo aspecto o rasgo o configuración corporal desarrollándose plenamente de manera distinta en cada pieza. Articulo y doy forma a relaciones entre gestos, materiales, intenciones y decisiones. Visualizo el siguiente paso del material atendiendo a sus necesidades, qué me pide. Una estrategia con el material genera unos resultados que comunican la siguiente estrategia a seguir. Desaparece la visualización del resultado final. La confianza se centra en el propio devenir plástico. Finalmente el montaje revela una limitación: esto es lo que hay. Se percibe una entidad. Conecto los impulsos que me adentraron en el proceso y la acción que ejercí sobre ellos y a través de ellos. Entre las piezas emerge una imagen. Cada pieza *lleva lo suyo* y suma, por insistencia repetitiva o contraste diferenciador, provocando un efecto inmaterial capaz de llegar al cuerpo en forma de percepción y energía.

Me doy cuenta de la importancia de crear lazos entre las tres actitudes. Cuanto más conectadas están, más satisfactorio es el resultado. Hay piezas que quedan prolongadas en un estado por un tiempo considerable; pueden estar en el estado de acumulación, modificándose y mutando en múltiples apariencias hasta que consiguen despegar y pasar a un estado de articulación. Otras permanecen a la espera de esa intervención final de montaje que las conecta con el impulso primero. Algunas crean el lazo rápida y fluidamente, muchas veces motivadas por el trabajo anterior con otras piezas que han servido de calentamiento. El proceso —no ya cada pieza—, en su estado final de montaje, puede generar dentro de sí otro ciclo A-A-M. Estos tres estados se dan en varios niveles, unos más amplios engendran otros más pequeños. Cada estado y cada actitud toma consciencia de los otros dos.

SITUACIÓN #5 CUIDA A LA/ AL QUE NO ERES

«CUIDAR AL QUE NO SOY», ASÍ SE LO CUENTA EL CUERPO ARTISTA QUERIENDO HALLAR SOLUCIÓN AL HECHO DE SENTIRSE DEFECTUOSO O DESAJUSTADO. DE AQUÍ SE EXTRAE QUE LA PRIMERA LECCIÓN DEL CUIDADO DE SÍ CONSISTE EN NO PRETENDER SER UNA/O MISMA/O NI BUSCAR ANSIADAMENTE LA PROPIA IDENTIDAD. ES ESTA UNA FORMA DE AMAR A ESA OTRA COSA QUE ACABARÁ POR SER YO.



KAREN KILIMNIK

RECORDEMOS QUE FUIMOS TRABAJANDO CON NUESTROS LÍMITES, CONVENCIDAS/OS DE INCORPORAR UNA ACTITUD HUMILDE, A LA VEZ QUE SE DESAFIABAN CON CIERTA SOBERBIA LAS RESISTENCIAS MATERIALES. EXISTÍA UN DESEO DE ALCANZAR *LO IMPOSIBLE*: UNA INSISTENCIA QUE OBTUVO EFECTOS Y APORTÓ EMPÍRICAMENTE EL PODER TRANSFORMADOR DE LAS FORMAS IMAGINADAS. RECIBÍAMOS LAS RESPUESTAS: «POR AQUÍ SÍ FUNCIONA, POR ALLÍ NO SE PUEDE, TENDRÁS QUE PROBAR POR OTRO LADO». APARECIERON EFECTOS INESPERADOS Y DECIDIMOS MULTIPLICARLOS, A VECES POR DESCARO, OTRAS POR ALEGRÍA.

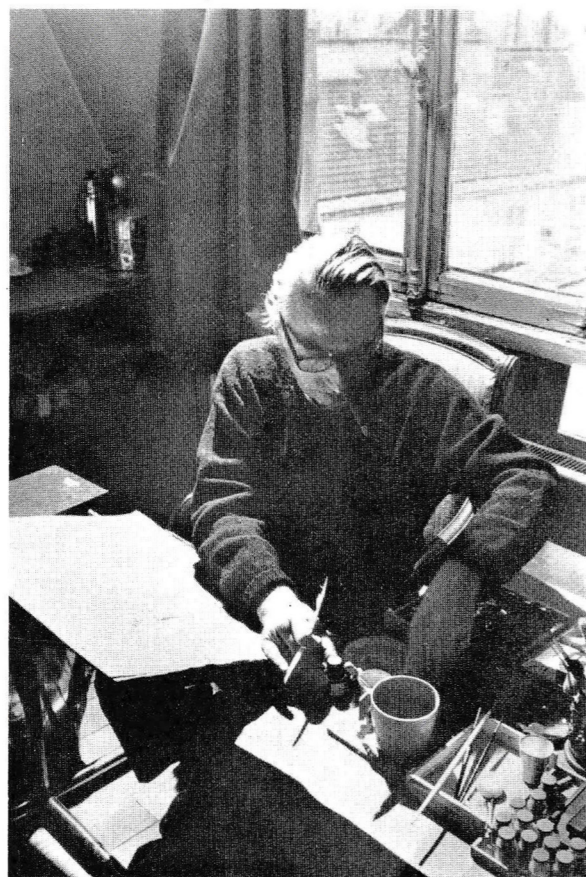
ES POSIBLE APRECIAR UNA CORRESPONDENCIA EXTRAÑA —POR ENCONTRARSE EN DOS PLANOS DISTINTOS— ENTRE LOS LÍMITES DE CADA CONJUNTO MATERIAL Y LOS LÍMITES QUE EL CUERPO PROPIO INTENTA REBASAR. QUEREMOS Y LUCHAMOS —CON LA CONSCIENCIA DE LO IMPOSIBLE— LA ACCIÓN VERDADERAMENTE POSIBLE. ENTONCES, DESDE UNA POSIBILIDAD MATERIAL FUE DESARROLLÁNDOSE UN SISTEMA DE ACCIDENTES Y HECHOS (RELACIONES AL FIN Y AL CABO).

INTENTAMOS AHORA, POR TODOS LOS MEDIOS, RECONOCER LAS EXIGENCIAS DE CADA MOMENTO Y CADA UNIÓN MATERIAL. DEBEN CONCENTRARSE LOS CUIDADOS: CADA PARTE, CADA HECHO NECESITA UNOS CUIDADOS ESPECÍFICOS, AUNQUE EL CONJUNTO RECLAME UNA ESTELA DE CUIDADOS RECONOCIBLE.

LA INTENSIDAD CREADA POR LOS CUIDADOS CONCENTRADOS VA TRASLADÁNDOSE SUTILMENTE A OTRAS PARTES, COMO UNA INFORMACIÓN GENÉTICA. LA INFLUENCIA QUE PROCEDÍA DE AGENTES EXTERNOS SE MANIFIESTA AHORA DESDE EL INTERIOR DE LAS PIEZAS. ESTE ECO NO ES LITERAL, VA SUTILMENTE ATRAVESANDO CADA PARTE DE CADA OBRA, Y LOS ESPACIOS INTERMEDIOS SE LLENAN DE TENSIÓN. LA MIRADA DISTRAÍDA RESULTA SER CONSTRUCTIVA.

DESAPARECE LA HUIDA HACIA LO NUEVO Y SE EXPERIMENTA UN REPOSO QUE POTENCIA EL RECONOCIMIENTO TÁCTIL: HEMOS ENCONTRADO NUESTRO ESPACIO DE TRABAJO.

Mi cuerpo sólo está libre de todo imaginario cuando reencuentra su espacio de trabajo. Este espacio es en todas partes el mismo, pacientemente adaptado al goce de pintar, de escribir, de clasificar.



ROLAND BARTHES

CUIDADO DESAPEGADO

Los alardes del cuerpo ajeno llegan a menudo de una manera impuesta, atravesándonos sin capacidad de agencia por nuestra parte. Es la marca que afecta desde el exterior. Percibimos en esta imposición que la identidad de esa otra persona parece escapar de lo que hace y siente. Se presenta como una imagen plana y sin cuerpo, ante la cual solo cabe reaccionar. Esta marca es más impositiva y enraizada cuanto más se desconoce a ciencia cierta cómo ha podido formarse (al contrario de la *actitud textual* que prefiere desvelar claves del proceso de creación). En el supuesto de querer copiar esta manifestación de otro cuerpo, queriendo apropiarnos del efecto ajeno, podríamos estar cayendo en el *descuido* de los deseos más profundos. A menudo nos empeñamos en buscar de maneras no indicadas por el material, agarrándonos a la insistencia y tozudez del capricho. Tanto la envidia como percibir la marca o la imagen externa sin sus fisuras —afectaciones caprichosas desde la falta— son maneras improductivas de tratar con el efecto ajeno.

Podemos pensar también en los caprichos que son pertinentes y forman parte de la construcción. Veo en el transcurso del proceso artístico cómo van transformándose —escondiéndose, desapareciendo y eliminándose o matizándose algunos de sus rasgos. Los caprichos surgen como atrevimientos graciosos por ser desmedidos. Estos se hacen resistentes cuando voy buscando la franqueza de dicho impulso y llegan a brillar de una manera especial en la obra de arte. Puedo apreciar expresiones de descaro o humor, de sensualidad llamativa o cripticismo misterioso. Parecen adecuadas porque durante el proceso han conseguido cargarse de expresión necesaria. Del montaje surgen identidades nuevas y el hecho de que algunas sean caprichosas alegran, juzgándolas como imprescindibles por su sonriente valentía.

Cuidado no debe confundirse con cercanía. Hago un esfuerzo por evitar esa imagen de manoseo que pudiera surgir. Este cuidado no recae en tener un afán de cuidados que temen perder el cuerpo, sino que se trata de un cuidado práctico, como si no hubiera peligro que hiciera perder posibilidades de construcción. Este tipo de cuidado hacia el material libera el cuerpo, tanto del/a que hace como de aquel/la que es manipulada/o.

En los momentos que el montaje conduce a observar el camino andado adquiero una actitud distante respecto a los efectos del hacer. El cuerpo debe cuidar de los caprichos aún sin sentirlos ni encontrándose en la misma frecuencia o momento emocional que los hizo florecer. La tarea consiste en conservar fresca mientras aceptamos las normas que mejor sientan a los placeres convertidos en caprichos.

Volvemos a ser lo que nunca fuimos dejando existir los impulsos de aquello que creíamos posible conseguir. Nos reímos de la ingenuidad imposible, valorándola como una gracia que salva de la excesiva seriedad y el dramatismo. Corrijo sin cambiar de opinión, sin negar los caprichos ingenuos. Aplico normas que se ablandan en diálogo con las pretensiones de un cuerpo caprichoso que no atendía a razones sino a impulsos fiesteros, de puro baile, pura descarga energética. Esta corrección coloca en otro lugar de acción más emocional y comprensivo. Puedo gozar definiendo, perfilando, matizando. Llego a decir —más en el sentido de manifestar que en el uso narrativo del lenguaje— porque estoy manejando múltiples manifestaciones desinteresadas (que no atienden a las consecuencias de los hechos), con una actitud desapegada, totalmente conveniente; cuidadosa y afirmativa de los diferentes vaivenes de lo que somos en diferentes momentos. Parecía que huíamos queriendo ser muchas/os, diluyéndonos en la transitoriedad, y ahora se ven los resultados de una identidad múltiple convertida en un torrente del yo, más auténtico, más amplio y más poderoso de lo imaginado.

ERES UNA AUTÉNTICA INFLUENCIA.
MÁS QUE AMBIGUA, COMPLEJA.

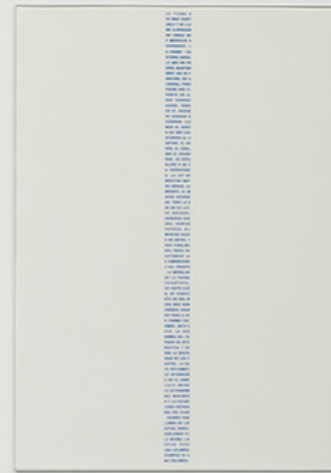




WALTER VAN BEIRENDONCK

B/ CONVERGER EN UNA CONVIVENCIA

VESTIR ES UN ACTO ESTÉTICO PRÓXIMO. TODAS/OS NOS VEMOS ABOCADAS/OS DIARIAMENTE A TOMAR DECISIONES MÁS O MENOS CONSCIENTES RESPECTO A LA MODA. LA PRENDA ALCANZA SU RADIO DE ACCIÓN ENTRE EL CUERPO DESNUDO Y LA MIRADA DE LAS/OS OTRAS/OS. OCULTA Y MUESTRA UNA INTERIORIDAD. LA ESCULTURA DEJA PERCIBIR LOS RASTROS DEL CUERPO AFECTIVO Y FÍSICO QUE EXPERIMENTÓ SU CONSTRUCCIÓN. EN UNA Y EN OTRA, ES POSIBLE DESEAR EL ATREVIMIENTO PARA LA MANIFESTACIÓN DE LA LIBERTAD, PERMITIRNOS SER QUIENES SOMOS.



B1. ¿RECONOCES LO SUFICIENTE?

KAI ALTHOFF



LOUISE BOURGEOIS

“Hace algunos años llamé a una escultura *One and Others* (1955). Desde aquel entonces este título bien podría haber sido el de otras muchas obras: la relación de una persona con su entorno es una preocupación continua; puede ser fortuita o premeditada, simple o elaborada, sutil o franca, dolorosa o placentera, y sobre todo, real o imaginaria. Éste es el terreno desde donde florece mi obra. Los problemas de realización —técnicos e, incluso, formales y estéticos— son secundarios; vienen después y pueden ser resueltos”. (Bourgeois, 2002: 123)

“Se deja de ser joven cuando se distingue entre uno y los demás, cuando ya no se tiene necesidad de su compañía. Y se envejece de dos maneras: o no esperando ya nada ni siquiera de uno mismo (endurecimiento, estupidez, etc.) o esperando sólo de uno mismo (actividad)”. (Pavese, 2001 [1950]: 145)

“Los jóvenes no saben que los otros son otros, maduro es quien distingue entre sí mismo y los otros. ¿Cómo se explica entonces que las civilizaciones nacientes crean en la objetividad del mundo, y al decaer inventen el idealismo? (...) La distinción entre uno mismo y otros, que llega en la edad madura, tiende a convencer al sí mismo de que no hay un paso que le lleve a los otros”. (Ibíd.: 156)

“Todo el problema de la vida es éste: cómo romper la propia soledad, cómo comunicarme con otros”. (Ibíd.: 161)

“¿Relaciones no narrativas entre Figuras, y relaciones no ilustrativas entre las Figuras y el hecho? Bacon no ha dejado de hacer Figuras acopladas, que no cuentan ninguna historia. Más aún, los paneles separados de un tríptico mantienen una relación intensa entre sí, aunque esa relación no tenga nada de narrativo”. (Deleuze, 2002: 15)

“Lo que cuenta es el abrazo de dos sensaciones, y la resonancia que ellas extraen de él. (...) Lo que produce la lucha o el abrazo es el acoplamiento de diversas sensaciones en dos cuerpos, y no al revés”. (Ibíd.: 74)

SITUACIÓN #6

LA RELACIÓN DE UN ELEMENTO CON OTRO

EL CUERPO EN ACCIÓN VA COMPROMETIÉNDOSE Y CUIDANDO DE CADA RINCÓN DE LA CONSTRUCCIÓN. APARECE ENTONCES LA CONVENIENCIA DE UN SISTEMA INTERIOR QUE APORTE UNA DIRECCIÓN. LO IMAGINO CON EJES RECTOS ATRAVESANDO LAS MASAS MATERIALES. AÚN SIENDO INVISIBLE, SE APRECIAN SUS EFECTOS.

ESTE SISTEMA FACILITA QUE UN ELEMENTO O UNA PARTE MATERIAL RECONOCIBLE PROVOQUE EN OTRA UNA MODIFICACIÓN. LOS DIÁLOGOS SE PRODUCEN ENTRE PARTES MÁS MADURAS, MÁS CONSTRUIDAS. YA NO SON DETALLES BUSCANDO UNA SINCRONÍA EN EL CONJUNTO, SINO ENTIDADES DISPUESTAS A LA TRANSFORMACIÓN PROPIA MIENTRAS MANTIENEN CONTACTO HACIA LOS OTROS ELEMENTOS DE ALREDEDOR.

CON ESTE MOVIMIENTO DE UNIDADES —PROTOCUERPOS— EL FONDO SE DISRUMPE; RODEA, ALCANZA Y TOCA CADA FIGURA, MEZCLÁNDOSE Y DESINTEGRÁNDOSE. EL FONDO PIERDE POR MOMENTOS SU IMPORTANCIA COMO AGENTE GLOBALIZADOR, Y SU CONFIGURACIÓN —SU VALOR— SE NEGOCIA CON ACCIDENTES PROPICIADOS POR LOS DIFERENTES CUERPOS: SUS POSICIONES, FORMAS, TEXTURAS, ILUMINACIONES, COLORES. TAMBIÉN SUS ACTITUDES Y SU CAPACIDAD DE ENCARNAR IMÁGENES.

EL ESQUEMA SIGUE COMPLICÁNDOSE, SIENDO COMO ES UNA REALIDAD QUE SE PLIEGA, REPLIEGA Y DESPLIEGA. APRECIO CÓMO EL FONDO PERCIBIDO SE CONVIERTE EN FONDOS, MUCHOS Y EN MÚLTIPLES NIVELES DE IMPORTANCIA O DESTAQUE, TAMBIÉN MUTABLES, ALGUNOS EFÍMEROS. SON CUERPOS LUCHANDO, TANTO COMO DIFERENTES PARTES DE UN CUERPO EN PLENO DIÁLOGO Y CONFLICTO BAJO UN ORGANISMO QUE LOS ENVUELVE.

RECONOCE EL PROBLEMA

Cabe pensar que para las/os artistas que asumen la vivencia personal como materia prima desde la que surgirán los objetos artísticos es pertinente hacerse con un *instrumento* que permita encauzar la pasión. A menudo esta pasión por incluir aspectos vivenciales se convierte en una acción obsesiva (tanto mental como física) hacia la que abocarnos porque —se podría argumentar— afecta personalmente y *va la vida* en ello. “La relación de una persona con su entorno es una preocupación continua” [ver página 28-29], pudiendo ser el germen de cualquier construcción. Y aunque Louise Bourgeois argumente que los aspectos técnicos, formales e incluso estéticos vienen después y pueden ser solucionados, aprecio que en ocasiones es necesario reconocer el problema técnico presente para conectar y dejar entrar las afectaciones internas, descubriendo en ese acto puntos de vista nuevos acerca de nuestra relación con las/os demás.

Reconozco el problema atendiendo a tres situaciones del/a artista contemporánea/o. En primer lugar, viendo en la escritura la urgencia de desenredar los fragmentos y estímulos vitales que se amontonan en la página, identificando que algunos de ellos son expresiones vagas que alejan de la afirmación. En segundo lugar, al dar cuenta de mi práctica, tomo consciencia de la necesidad de conexión con el cuerpo ajeno, advirtiendo los problemas o dificultades que acarrea. Esta necesidad de conexión puede enturbiar en ocasiones el mensaje honesto que originalmente se deseaba comunicar, precisamente por temor a que la conexión falle. Convencido entonces de que para garantizar el deseo de explicación dentro de la necesidad de conexión debo poner en marcha un acto de masticación de partes, me ofrezco y me doy al lenguaje ajeno, aún sintiendo este troceo. Por último, fijando la atención en el estudio me doy cuenta de que a veces el trabajo demanda ablandar la maraña de detalles reunida, viéndome obligado a acercar la mirada con la finalidad de ser capaz de estirar el material, convirtiéndolo en flujo que avance, rodee y sustente aquellos aspectos pasionales que se quisieron introducir en la aún potencial presencia.

“Cuando me encuentro de buen humor, me apetece juntar.

Cuando estoy de mal humor, corto cosas”. (Bourgeois, 2008 [1998]: 123)

Reconocer el problema implica un compromiso con el establecimiento o restitución de vínculos. Si ahora resulta necesario acatar el orden, aceptando que hay un problema, debió existir antes un deseo delirante y caprichoso que se rebelaba ante aquello que se juzga válido por pura inercia. Es decir, haría falta una rotura previa que surge de una actitud que cuestiona normas y convenciones, reclamándose así un tipo de amor inesperado e imprevisible. Por el contrario, si nos colocáramos en el plano convencional, sería más dificultoso alcanzar este compromiso: el vínculo existiría ya de antemano, naturalizado, ciego, insensibilizado; no como relación entre dos entidades sino como continuidad entre un centro y sus apéndices. Encontramos nuestro cuerpo empequeñecido y obediente ante exigencias externas.

El cuerpo rebelde y deseoso de que las cosas sean diferentes y se manifiesten de una manera más cercana a la propia sensibilidad se resiste como puede ante este acatamiento de orden, pues lo percibe como una amenaza. Con esta resistencia hay que lidiar continuamente, conociendo y buscando los caminos por los que convencerse de que hay más solución que peligro a fin de resolver las necesidades propias. El hecho de que este acatamiento de orden se viva como amenaza es la prueba de que el cuerpo ajeno, es decir,

las concepciones que vienen desde el exterior y las convenciones que las/os otras/os nos dirigen (porque siempre es más sencillo alentar a otras personas al acatamiento de normas), está entablando una relación con el cuerpo propio de los deseos más íntimos. Atendiendo a la cuestión amorosa es posible afirmar que el amor romántico que existe como un primer entusiasmo apasionado va convirtiéndose, poco a poco, con sus resistencias, en la institución de la relación. En la vida reconocemos esta condición argumentando que se trata de resistencia o miedo al compromiso. Entre A y B se producen afectaciones misteriosas y desconocidas: sean A y B dos personas, persona y cámara, dos esculturas o cualquier otro par que tensiona una relación. Encontrar las imitaciones entre cuerpos, las respuestas de un cuerpo al otro y las estrategias de poder de uno sobre otro se convierte en la base del trabajo con la influencia.

La resistencia al compromiso provoca en el cuerpo una sensación de atadura y falta de posibilidad de movimiento. El cuerpo rígido intenta activar los materiales, los cuales están *tintados* de carga vital. El problema a reconocer no es esta sensación corporal, pues no recae en el cuerpo propio. Por el contrario, se encuentra fuera, de ahí la importancia de haber ido desperdigando materiales cargados de pasión y capricho sin apenas resistencia técnica. Aparte de las condiciones y características propias de cada sujeto y situación, puedo apuntar que suele ser necesaria la contención para no añadir elementos nuevos, debiendo *mantener a raya* las ganas de estímulos distintos que marquen otro rumbo de desarrollo. Identificando entonces la estela de esos detalles, aprecio las posibilidades de llevarlos a una ampliación considerable, viendo que están planteados de manera incompleta, no quedando dicha o fijada su potencia. Estirando esas partes siguen desarrollándose las formas presentes, empezando a dialogar con otras unidades,

también éstas con sus estelas inacabadas. Cada fragmento en diálogo con otro fragmento está ahí para formar algo mayor, con más presencia y continuidad (que no sea un instante aislado). Dos fragmentos opuestos pueden dar la clave de un terreno o espacio que abordar, incitando a rellenarlo con sucesos. Cuando estos fragmentos son directamente opuestos, es decir, cuando se aprecia claramente una relación binaria simple, puede dar la impresión de ser un esquema demasiado rígido. Quizás ahí, donde parece pertinente añadir un tercer elemento que provoque movimiento en el material, debiéramos enfrentarnos con ese espacio intermedio y recorrerlo sin nociones precisas, con una actitud experimental subversiva. Recorrer el espacio intermedio de un binomio es reconocer la transformación de una cosa en su contraria, el diálogo que convence a los enemigos, la convivencia en la paradoja, los extraños compañeros de cama, los llenos que se convierten en vacío. Nada de eso ocurre cuando un elemento está aislado, siempre se necesita esa relación que es la fuerza capaz de transformar las cosas. El problema a reconocer es siempre un problema de relación.

La creación nace de la innumerable repetición de un acto, que a fuerza de *routine* se hace molesto. Luego viene un período de extravío, de tedio. Entonces, el acto olvidado por su trivialidad, resurge como milagro, como revelación, y he aquí el impulso creador”.
(Pavese, 2001[1950]:162)





RESISTENCIAS AL FINAL (LA VOZ REPIPI)

“Todos esos pequeños actos de autorretrato, porque son —insisto— acciones, nacen de ese júbilo de querer ser aceptado, de querer ser enfocado. Porque yo creo que es algo que no sólo me sucede a mí, sino en general. Todos somos seres desenfocados. Te sientes desenfocado porque nos pasan muchas cosas o nos sometemos a muchas historias. Y de pronto sentirte enfocado es muy importante”. (Aláez, 2010: 10’45”)

El cuerpo se coloca ante la acción de rellenar los huecos —estableciendo relaciones—, desconociendo si esta acción va dirigiéndose por el camino más directo. La acción parece detenerse por momentos. La coexistencia de *miedo* y *final* puede dar como resultado, bien un estancamiento (resistencia a la elección), o bien una acción reactiva (oposición a la decisión anteriormente tomada). Ambas actitudes alejan de las cuestiones que es necesario experimentar y resolver. Es en estos momentos cuando puede introducirse una voz nacida de las críticas interiorizadas, y a la cual he decidido llamar *repipi*. Esta voz, instalada en la actitud hacia el trabajo, aparece queriendo controlar todo cuanto ahí sucede. Su tono es como poco excesivo. En el estancamiento o parón intenta convencer de calcular con extrema cautela los pasos a dar porque existe una multitud de peligros. En la acción reactiva exterior parece imponer a golpe de gritos mentales que solucionemos de inmediato errores previos cometidos. La elección del material fue inadecuada, no se debió hacer de la manera en la que se hizo, el cuidado hacia el material no fue el idóneo, y más perversamente, argumenta que nos hemos excedido en la búsqueda de libertad (justificando que era imaginaria y que a eso se debe el fracaso resultante).

Aplacamos esta voz ignorándola, o si no, recriminándole que está, por una parte, confundiendo los tiempos del material, y por otra, introduciendo la mirada ajena más prejuiciosa. La voz repipi, fundamentalmente destructiva, evita aceptar soluciones cabales y pertinentes, cortando el paso al flujo de intereses y necesidades vitales, así como evitando la resolución de problemas plásticos o técnicos concretos, aunque su exigencia se disfraza de lo contrario. Habla desde la indefinición, haciendo uso del grito como señal de autoridad. Ninguna respuesta le convence y está ahí para sabotear la misión, consiguiendo que el trabajo acabe por ser remilgado y temeroso (estas serían características visibles de la incapacidad de superar la resistencia al final y a la exposición pública). Esta voz niega la complejidad presente y la sustituye por una simplicidad aparentemente conveniente y segura —como decía, adelanta la inclusión de la mirada ajena y elige, entre sus posibilidades de ser, su lado más prejuicioso. En el estudio o en cualquier espacio de trabajo, es preciso hacer el esfuerzo y asegurarse la exclusión de la mirada ajena. Hay que propiciar momentos en los que no haya lugar para el juicio externo —disfrutando de esa soledad absoluta—, porque de lo contrario, las formas artísticas revelarán el deseo de pertenencia y la dudas con respecto a la valía personal.

Dejemos pasar esta voz como se pueda, observando que tal y como ha ido desarrollándose el proceso, no tiene sentido *pegar un volantazo*. La definición pasa por la aceptación de la complejidad propia, estableciendo una *distancia adecuada* respecto a las cuestiones que más importan y las evidencias de su compleja resolución. No dejemos que se acerquen demasiado, evitemos la identificación y el apego hacia nuestra complejidad. El buen enfoque de cualquier obra de arte conllevará la inclusión de diferentes desenfocos que quedarán pendientes de recoger. De hecho, los buenos enfoques de la construcción señalarán y perfilarán aquellas partes que no pudieron ser más de lo que son, de manera amable, favoreciendo una convivencia de la diferencia. Lo deseable puede percibirse, notarse y sentirse cuando están presentes rastros de lo indeseable.



THOMAS HIRSCHHORN

"Todos los hombres tienen un cáncer que les roe, un excremento cotidiano, un mal a plazos: su insatisfacción; el punto de choque entre su ser real, esquelético, y la infinita complejidad de la vida". (Pavese, 2001 [1950]: 69)

LAS/OS DEMÁS COMO MASA

El convencimiento de trabajar las relaciones entre los diferentes fragmentos identificados genera un movimiento que produce a su vez un espacio. El movimiento que se da entre el cuerpo y las unidades manejadas acaba por generar una suerte de hueco en el que se instala un espacio íntimo no ensimismado.

Me aparto sutilmente —de la intimidad y la mirada externa— y consigo vislumbrar a lo lejos un fondo nebuloso. Observo la inclusión de esas otras miradas con sus respectivos cuerpos. Siendo nebulosa no existe percepción de las acciones ni las reacciones de otras personas. No tienen el poder de incluirse ni imponer algún tipo de condición o juicio. El cuerpo artista en acción parece decir: *quiero quererles, quiero que me quieran, no quiero que nadie se equivoque de puesto en esta relación de amor.*

Creo en el arte que pone en escena una intimidad reveladora. La descubro atravesando las múltiples capas que la protegen, siendo esta intimidad más profunda que la simple expresión exhibicionista. Una vez alcanzada, tocada, aporta una fuerza singular. Se trata de un espacio virgen dispuesto a ser explorado, un *espacio inviolable* (como diría Ana Laura Aláez); espacio íntimo que permite reconocer las semejanzas con el cuerpo ajeno (anhelos y deseos compartidos). No somos tan diferentes. Visualizo esta condición como grietas proyectadas hacia el exterior, rompiendo por fin la masa de miradas externas que amenazaba al cuerpo libre.

“Estoy convencido —nos dice sagazmente Lichtenberg— de que una persona no sólo se ama a sí misma en los otros, también se odia a sí misma en los otros”. (Bloom, 2009 [1973]: 99)

En estos momentos el deseo del trabajo comienza a imponerse al deseo del/a artista y al deseo de los cuerpos ajenos por incluirse, a través de las artimañas del Imaginario, en el juego de las relaciones. La aparición del deseo del trabajo convierte inmediatamente a las/os artistas en seres receptivos capaces de alcanzar la escucha sensible del material.

Mi deseo y el de las/os demás dan una voltereta hacia atrás hasta incorporarse y observar la situación nueva desplegada. Esta escucha primera dará pie a una acción posterior que, como digo, es ya receptiva, habiendo alejado también esos mensajes del Imaginario: «¿Qué va a suceder? ¿Qué pasa si...?». Tanto hacia arriba, con ganas de grandiosidad, como hacia abajo, sospechando que no podrá con la situación, el cuerpo evita el afán de control ante los sucesos inesperados.

Ellas/os entran en mí suavemente, nebulosa inevitable y deseable. Cuando nos encontramos en estos momentos de percepción de las/os demás como masa agujereada aceptamos ser sujetos con necesidades de conexión, alcanzando dominio sobre ellas, viéndolas claramente sin tener que reaccionar a las respuestas ajenas. La inclusión de esta condición es propicia para evitar que proyectemos la falta propia en la presencia ajena, excluyéndose así la exigencia hacia el otro cuerpo. Esta posición hace emerger una fuerza interior en el presente que se convertirá en generosidad futura.

SITUACIÓN #7

GESTIONAR DUDA CON INTIMIDAD

EN ALGUNOS MOMENTOS DEL PROCESO ARTÍSTICO, EL CUERPO PROPIO SE INVADE DE DUDA, Y COMO CONSECUENCIA, VA ALEJÁNDOSE DE SU REALIDAD. SU DISTANCIA, LEJOS DE SER UNA SEPARACIÓN TÉCNICA QUE APORTA OBJETIVIDAD, INCITA A DESENTENDERNOS DEL DESEO. SE IMPO-NE UNA NUBE MENTAL QUE ALIMENTA UN GRAN LISTADO DE POSIBILIDA-DES QUE SON VIRTUALES, EN EL SENTIDO DE QUE HAY MÁS CANTIDAD DE ACCIONES APARENTEMENTE POSIBLES QUE ACCIONES REALMENTE POSI-BLES DE EJECUTAR.

EL CUERPO IGNORA CUANTO ACONTECE A SU ALREDEDOR. SU DUDA ATE-RRIZA, SE MATERIALIZA Y SE PONE EN JUEGO DESMITIFICANDO CUALQUIER GESTO. PREFIRIENDO EVITAR LA EXPERIMENTACIÓN DESCABEZADA, ASU-MIMOS LA PRESENCIA DE LA IMPERFECCIÓN DÁNDOLE SU JUSTO LUGAR. ACEPTAR LA IMPERFECCIÓN APORTA CONCRECIÓN A LA PROPUESTA. LA APARENTE INCAPACIDAD PROPIA SE CONVIERTE EN GUÍA QUE PERMITE IN-CLUIR NUEVAS MANERAS DE BUSCAR LO MISMO, ESO QUE ACTUABA COMO MOTOR DEL PROCESO.

“[El artista] si siente que ‘ha hecho los deberes’ consigo mismo recibe una compensación que le impulsa a seguir trabajando. Cuando no está satisfecho es porque no ha sido honesto. Durante el proceso creativo surgen mu- chas dudas. Ser incorruptible es lo más difícil. Lo mejor es no sucumbir ante la opinión de los demás. En ese sen- tido, es importante decir que los artistas tienen derecho a fallar. Cuanto mayor es el conocimiento, menos se sabe de las cosas. Se aprende que la búsqueda de una única verdad no existe... y que nadie tiene la razón. La historia está cincelada con las líneas más oscuras y frágiles de la naturaleza humana. La experiencia desde cualquier identidad masculina o femenina es inestable y hay que negociar perpetuamente su mutabilidad”. (Aláez, 2014)

LA DUDA DESTRUYE EL MATERIAL

Un gesto espontáneo aparece para señalar de manera incompleta, aunque anunciadora, un deseo. Permanece presente durante un tiempo, moviéndose hacia distintos lugares sin encontrar su sitio. Este gesto marca una necesidad y evita que se olvide, escape o diluya la pasión que lo impulsó nacer.

Vuelvo más tarde a ponerme delante de ese gesto, haciéndose evidente que el cuerpo y su gesto ya no comparten el mismo momento vivencial. Cierta extrañeza toma lugar; siento el gesto como un cuerpo foráneo al que me une un grado de parentesco o relación: falta ver si se trata del tío pesado, la abuela encantadora, la hermana exigente o el hijo comprensivo.

Volviendo la vista hacia los pasos andados, repaso con el cuerpo en calma, dispuesto a recibir estímulos acerca de los sucesos producidos. Carezco de fuerzas correctoras aunque voy identificando lugares donde intervenir. Sin llegar a dar con una *corrección* certera, dejo marcas provisionales mientras asumo una actitud receptiva ante los propios manejos del material.

Retorcido, dudo de la manera en que decidí abordar la construcción. Dudo ahora al hacerse visible el mecanismo, y en el momento de descubrirlo, el cuerpo se tambalea de impresión. Es posible aprovechar este tambaleo del cuerpo para moverse hacia el conjunto material y tomar decisiones en otros puntos localizados, lejos del anclaje de ese gesto anunciador. La duda temblorosa de un lugar puede generar certeza estable en otro.

La actitud receptiva deja el cuerpo activo perceptivamente, ingiriendo cuanto sucede en la realidad material. Después de adoptar esta actitud, la caducidad de los sucesos materiales puede manifestarse claramente. Entonces un proceso de traducción, que actualice las cuestiones que *el yo del pasado* dejó regadas, se hace pertinente. Identifico las fallas, y la incertidumbre sentida se revela materialmente, en forma de expresiones vagas o intentos inconclusos. Traduzco queriendo a ese cuerpo material ajeno, percibiendo que algunas cuestiones ahí tratadas han ido trasladándose a otros lugares del conjunto constructivo (varias piezas realizándose a la vez). Aprovecho la oportunidad para definir y enfilarse cada gesto que se presenta. Mi cuerpo parece exigir al material que libere gran cantidad de la carga soportada, aún con la alegría de que siga ahí apuntando a acciones posibles. El gesto amoroso, de cuidado y comprensión frente a la duda que obstaculiza la construcción, actualiza la relación con el material.

“Amas a Carlota: o bien tienes alguna esperanza y entonces actúas; o bien no tienes ninguna y entonces renuncias. Tal es el discurso del sujeto ‘sano’: o bien, o bien. Pero el sujeto amoroso responde (es lo que hace Werther): trato de deslizarme entre los dos polos de la alternativa: es decir: no tengo ninguna esperanza, pero sin embargo... O incluso: elijo obstinadamente no elegir; elegí la deriva: continuo”.

(Barthes, 1993 [1977]: 69)

Barthes nos da la clave para el deslizamiento, entendiéndolo como otra manera de retorcimiento. El cuerpo se adentra en los intersticios que deja la convención binaria del *sujeto sano*. Ni dolor ni calma estática, la duda sin comprensión estanca de nerviosismo, obliga a elegir sin existir ancla para la decisión. Con amor el material consigue ser manejado sin manoseo. Dándole golpecitos desenfadados conseguimos agarrarnos a la deriva amorosa. Este agarre se encuentra cercano a un *olvido de sí* —alejamiento de los empeños aparentemente irrenunciables—, el cual se percibe como una buena compañía del *contra de sí* y el *cuidado de sí*.

La duda puede entenderse como acumulación de voces desjerarquizada procedentes de un mismo cuerpo. Cuando este ruido de voces no crea una relación de convivencia el cuerpo propio desconoce dónde ir y a quién obedecer y, por tanto, acaba por deshacer o destruir el material que una/o tiene ante sí. El olvido es una artimaña para pararse, deslizarse poco a poco, ir consiguiendo una garantía de diálogo y de construcción entre intereses distintos salidos de un mismo cuerpo. Integrando, olvidamos también los auges de diferencia irreconciliable, afirmamos *eligiendo no elegir*. Se alcanza continuidad frente a la discontinuidad caprichosa a la que el ideal conduce, especialmente cuando ha ocupado más espacio del que es *sano* para el sujeto emocional y afectivo. Entonces se perciben las implicaciones del ideal desde otro punto de vista, desconociendo cómo estas van a lograr una apariencia material deseable, olvidando sus exigencias. El olvido conlleva de manera intrínseca un desecho parcial del exceso pasional desplegado. Gracias al exceso pasional desplegado es posible dar con una nueva definición que se presentaba desconocida, pero *a pesar de* disfrutar del exceso pasional debemos tener el coraje de desechar aquellos anclajes del ideal aparentemente innegociables. Alcanzamos por fin una actitud de servicio: arrodilladas/os ante la realidad material ajena que ha nacido de los deseos y pasiones más íntimas, seguimos avanzando alegremente, gozando de lo nuevo, y de lo antiguo con máscaras de goce nuevo absoluto.



PROCESO



PROCESO



AB. RETRATO/ PRESENCIA

Sin título (Grace), *Sin título (Róisín)* y *Sin título (Helmut)* recogen mi proyección hacia la animalidad sensible que transmite Grace Jones en fotografías y actuaciones; hacia la manera en la que Róisín Murphy llena el escenario montándose y desmontándose, mutando a través de volúmenes textiles y máscaras que se intercambian ante los ojos del público; y hacia el juego entre el vestir y el desvestir que trazó el diseñador de moda Helmut Lang, con cortes, huecos y transparencias en prendas diseñadas en la década de 1990.

La proyección hacia otros cuerpos, dándose una fascinación hacia la expresión ajena, muestra que allí hay algo propio (ya conquistado o por conquistar). El deseo de retratar conlleva una mimesis en el cuerpo propio. Quiero experimentar cualidades que se convierten en retos o actitudes que alcanzar, y darle a la influencia un tiempo y un espacio para que se manifieste. El retrato se construye buscando la imagen que nacerá desde la experiencia de la mimesis, pues no se encuentra en la relación entre obra y modelo de referencia. Se extraen las cualidades del cuerpo ajeno y se van conociendo a partir de la puesta en acción del cuerpo propio. Allí hay algo que no tengo, pero me pertenece. Gracias a la mirada del voyeur o del fan se produce la aparición de un cuerpo extraño, nuevo, que desvirtúa la literalidad de los caracteres más obvios. La admiración o fascinación se hacen más tiernas, pudiendo habitarlas.

En *Sin título (Grace)* [p. 113, 115] una imagen mental y cliché se dibujaba: la altivez y elegancia de los caballos, de avanzar tranquila y estilizadamente, dejando ataduras atrás. Comencé abriendo espacios dejando que el material colgara y se derritiera creando sus propias tensiones, en una relación rojo-negro, fondo-pantalón. El conjunto material se condujo desde la planitud en la pared al abarcamiento y enredo alrededor de la rigidez de los caballetes. La pintura en spray establecía continuidades entre los colores del plástico y sus posibles matices o mezclas, revelando una experiencia perceptiva y física en el acto de vestir, cargar o dejar colgada la ropa, de agarrarse y deslizarse. La pose de este cuerpo aparecía de una manera análoga, transformada y traducida, como postura a cuatro patas del caballo o de la persona más animal. Una forma beige en su juego de pliegues y caídas ante el soporte dibujaba una especie de fular o capucha que para mí es *muy* Grace Jones, la inspiración que intenté muchas veces agarrar con diversas tácticas materiales en otras piezas anteriores; sin buscarla explícitamente, surgió aquí.

Sin título (Róisín) [p. 77-78] empezó con el manejo de unos plásticos grises y plateados sobre un pie de micrófono. Mediante el calor, y apretando, acariciando y soltando, establecía un cuerpo a cuerpo con el material, atendiendo a caídas intencionadas y azarosas, buscando desde lo que el material mismo podía comunicar. El objetivo en ese momento era conseguir cierta humanidad, como a veces expresa la ropa sin cuerpo. Luego tuve la necesidad de incluir un plano horizontal, independiente porque abría un nuevo proceso, pero interconectado al elemento ya formado. Me inspiré en la idea o, mejor dicho, en el nombre chaqueta para acompañar a esa especie de cuerpo material que imaginariamente dibujaba extremidades. Surgió el plano de verdes, naranjas y blancos que se expande por el suelo. Su realización estuvo impregnada de un gusto por las arrugas que daban a la mirada una cierta perspectiva aérea de valles y relieves (huecos tensos y húmedos en el plástico derretido). La forma final invertía la relación que apreciaba en las fotografías que había hecho durante un concierto de Róisín Murphy. Ella vestida con ropa verde y amarilla manejaba a su antojo un



muñeco inflable plateado, generándose unas relaciones tanto formales como informes entre esos dos cuerpos. Me daba la sensación de que la pieza de algún modo retorció esta relación persona-muñeco. Entre la verticalidad del elemento gris-plata y la horizontalidad del elemento dispuesto en el suelo se establece la expresión de un cuerpo en transición, cambiante. El momento en el que ese referente se hizo consciente está velado; se comenzaba a intuir, pero para cuando lo reconocí o se hizo consciente el deseo de su aparición, ya estaba ahí. La influencia se manifiesta sin dar a conocer el camino que recorre; la vemos cuando llegamos al final, guiña un ojo y obliga a aceptar que siempre ha estado ahí. Los cuerpos que se toman como motivo para acometer procesos o como inspiración a la que mirar de vez en cuando se rebelan si se quieren instrumentalizar. Reclaman ser compañeros de viaje.

Realicé *Sin título (Helmut)* [p. 118-119] con la atención puesta en una imagen publicitaria de la marca de ropa Helmut Lang. De los dos cuerpos presentes en la imagen, me interesaba especialmente el de la derecha. Aparece con una prenda oscura vistiendo los brazos y dejando la mayor parte del torso al descubierto entre las tiras que unen y cierran la prenda convirtiéndola en un jersey vaciado. La construcción de esta pieza fue rápida, fluida, guiada por un convencimiento y preparada por el calentamiento que propiciaron piezas anteriores. Ante un plástico semirrígido transparente (realizar una escultura con un material transparente era uno de los deseos más grandes que se imponía en ese momento) me coloqué queriendo dar forma a un cuerpo que imaginaba, del que tenía indicios, pero cuya presencia era aún un enigma. Ante el plano rectangular del plástico decidí realizar dos dobleces a modo de brazos o mangas llevadas a un plano geométrico abstracto. Con el efecto de la pistola de calor conseguí volúmenes y achatamientos que traían, en su lenguaje formal basado en el pliegue, cualidades de un cuerpo flexible, que se dejaba hacer, aún siendo duro y resistente. En la insistencia con el calor iba apareciendo color en la transparencia; mezcla de dorado y marrón como huella de lo quemado. La pieza me inducía a trabajar colocándome delante y detrás, creando una serie de interiores abiertos, de conductos y reductos de paredes transparentes, visibles e invisibles, expuestos pero sin nada que ofrecer; escondidos pero sin nada que ocultar. Añadí pintura en spray desconociendo los efectos sobre la forma ya trabajada. Comencé tímidamente a esparcir pintura, entablando con la pieza una relación de confianza. Me gusta darme cuenta mientras trabajo de este tipo de paralelismo con la vida, observar cómo la confianza puede tener una plasticidad abstracta, que favorece o reprime ciertas acciones o gestos. La pintura beige en el acetato generó un juego de brillos y mates, enfatizando la existencia de dos caras, dos lados que creaban una superficie de contacto. La pintura también revelaba detalles que la transparencia del material velaba, dándose a ver efectos del trabajo formal, aportando a estas marcas materiales más profundidad (por su articulada variedad), y cualidades textiles, de piel y arena, agujeros y hundimientos del cuerpo vestido y desvestido.





KAREN KILIMNIK

"Porque después de todo, descubrir una *strangeness* de cosas es fácil y no significa nada; hay que descubrir una *strangeness* de relaciones —de construcción— y entonces se habrá enseñado a ver lo extraño, se habrá mostrado cómo lo extraño nace y vive entre la trivialidad y la seriedad universales".
(Pavese, 2001 [1950]:109)



B2. AGUANTA, MANTENTE DENTRO

“¿Qué pienso del amor? —En resumen, no pienso nada. Querría saber lo que es, pero estando dentro lo veo en existencia, no en esencia. Aquello de donde yo quiero conocer (el amor) es la materia misma que uso para hablar (el discurso amoroso). Ciertamente se me permite la reflexión, pero como esta reflexión es inmediatamente retomada en la repetición de las imágenes no deriva jamás en reflexividad: excluido de la lógica (que supone lenguajes exteriores unos a otros), no puedo pretender pensar bien. Igualmente discurriré bellamente sobre el amor a lo largo del año, pero no podré atrapar el concepto más que ‘por la cola’: por destellos, fórmulas, hallazgos de expresión, dispersados a través del gran torrente de lo Imaginario; estoy en el mal lugar del amor, que es su lugar deslumbrante: ‘El lugar más sombrío —dice un proverbio chino— está siempre bajo la lámpara’”. (Barthes, 1993 [1977]: 66)



HORST P. HORST



SITUACIÓN #8

LLENO Y VACÍO

ENVUELTO POR UN ORDEN DIAGRAMÁTICO QUE SEÑALA MÚLTIPLES MANERAS DE RELACIÓN, EL CUERPO ENCUENTRA UN ESPACIO QUE LIBERA SU MOVIMIENTO. SENTIRSE RODEADO RESALTA EL TRABAJO CON LAS SENSACIONES. PUEDE ALTERAR PARTES Y ACTUAR DIRECTAMENTE SOBRE DETERMINADAS ZONAS O ASPECTOS DE LA SUPERFICIE DIAGRAMÁTICA, ENVOLVENTE Y CAMBIANTE. SE HIZO EVIDENTE EL DESEO CONSTANTE Y RECURRENTE DE HABITAR UN FONDO QUE ALBERGUE AL CUERPO, QUE LE DÉ FUERZA, LO SUSTENTE. UN ALL-OVER, UN ESPACIO QUE LE VISTE. PARA CONSEGUIR SER FONDO, EXTENDIENDO SU RADIO DE ACCIÓN, EL CUERPO DEBE ASUMIRSE PEQUEÑO ANTE LA MASA QUE LE ENVUELVE. SABE QUE DENTRO DE ELLA PODRÁ ESCONDERSE O MOSTRARSE, SEGÚN COMO PROCEDA. JUGARÁ A SATURAR Y A VACIAR PARA PROPICIAR MOVIMIENTO EN LA SUPERFICIE Y CONSEGUIR ASÍ UNA MAREA, UN CAOS AFECTIVO QUE DEFORME LOS CUERPOS. SABE QUE PODRÁ PROPICIAR UN NIVEL DE SATURACIÓN EN LA SUPERFICIE QUE LA HAGA MUTAR. EN ESAS MUTACIONES LA NOCIÓN DE MÁSCARA SE APLICA A FAVOR DE DOS MOTIVOS: 1. COMO EXTENSIÓN DEL CUERPO: HAY CUERPO ALLÍ DONDE ACABA EL CUERPO ENTENDIDO COMO FORMA HUMANA. EN SU TRASLACIÓN ESPACIAL SE CONVIERTE EN MÁSCARA. 2. COMO REVELACIÓN DEL VERDADERO YO: ARTIFICIO QUE REVELA UNA VERDAD IMPOSIBLE DE CONOCER DE NO SER POR EL ARTIFICIO MISMO. LA MÁSCARA MUESTRA LO MÁS ÍNTIMO DE LA MANERA MÁS COMPARTIBLE.

PACTO DE POBREZA

Vamos desechando el apego
hacia cuanto ha quedado incluido,
desapareciendo así la sensación de tener poco o insuficiente.

La atención al detalle que desde el principio dio paso al proceso artístico, recuperada ahora (ya mutada), sumerge al cuerpo en la profusión de riqueza. Vuelve a sonar aquello de “mi nombre es legión porque somos muchos” (El Evangelio según Marcos citado por Barthes, 1987 [1984]: 78). La multitud de detalles primeros son impulsos que fueron incluidos para garantizar una construcción nacida de la absoluta necesidad, esa que expresada —y puesta a prueba mediante limitaciones materiales— pudiera ser una de las garantías principales de un trabajo auténtico capaz de conectar con otras/os.

Sin embargo, aún defendiendo esta absoluta necesidad, reconozco la importancia de incluir un conjunto de aspectos innecesarios (en cuanto a que su importancia vital es desconocida). La suma de lo innecesario, apunta Ana Laura Aláez, puede dar con lo imprescindible. Todos esos impulsos que han sido incluidos sin pretender una utilidad inmediata garantizan la incorporación de formas que se intuyen importantes, y son abordados experimentalmente, sin exigirles una entidad definitiva.

Andy Warhol definía al/a artista como una persona que crea cosas que nadie necesita tener, pero por alguna razón desea ofrecer. Cabe pensar que esta frase servía al artista, sin tener que ajustarse a las circunstancias de las/os demás. Incluso cabe recordar el juego continuo del artista con lo banal que llevó a cabo toda su vida, tanto en su trabajo como en sus declaraciones públicas. Pudiendo pensar esto, me agarraré a este doble sentido de la necesidad. Por un lado, el arte ha nacido de unas necesidades personales que han tenido que ser identificadas, exploradas, y por otro, hay que alejarse de ellas para construir un *plus* de auténtica no necesidad, de derroche y exceso afectivo.

Ante las tensiones entre la necesidad y la no necesidad vamos adentrándonos en el juego que subvierte la noción de riqueza. Los aspectos desconocidos —inquietantes— se manifiestan ya no desde el cuerpo que hace sino desde el material al que se ha ido dando forma. Desde el interior de las piezas surgen manifestaciones de necesidad, las cuales podemos imaginar como tentáculos que reclaman de un modo contingente. Al observar las construcciones artísticas ajenas, toda esta actividad tentacular se presenta ya fijada, aunque a menudo puede percibirse un nerviosismo o cosquilleo interior. La acción propiciada y dibujada por los diferentes tentáculos parece constituirse como garantía de honestidad, y por tanto también de presencia corporal, pues la necesidad provoca movimiento en los cuerpos.

“Energy= Yes!Quality= No!” (Hirschhorn, 2013)

Asumir un pacto de pobreza pudiera ser simplemente una posición ideológica y no una condición general transferible a las diferentes maneras de entender el arte. En muchas ocasiones como espectador percibo un alarde de capital en cuanto a calidad material o medios utilizados. Aprecio una gran debilidad en la puesta en valor de la calidad del material o de la eficiencia (discursiva,

tecnológica) cuando no están al servicio de unas necesidades vitales, siendo sometidas a la espera de una construcción lujosa (entiéndanse por lujosas las construcciones que de un modo a menudo obvio y vacío representan la manera que queremos vernos como sociedad: moderna, comprometida, a la moda) que valide la falta de necesidades propias del/a artista. La fuerza desde lo débil, o mejor dicho la posición vulnerable del sujeto consciente de sus carencias y afectos pudiera ser un ideal también, aún siendo una justa necesidad colectiva más sensible. Resulta difícil alcanzarla porque a menudo estamos defendiéndonos inconscientemente, queriendo evitar mostrarnos pobres.

La relación entre riqueza y pobreza puede entenderse como un objeto flexible al que es posible dar la vuelta y ver sus reversos, sus relaciones desde la perspectiva opuesta. Igual que sucede en la confección de prendas cuando doy la vuelta a las piezas de tela cosidas y aparece la construcción del cuello de la camisa o el hombro de la chaqueta. Puedo imaginar también que en las construcciones artísticas tocaría encontrarnos delante de un llenado de gestos que anuncian intenciones, materiales que revelan cuidados o agresiones táctiles, imágenes que denotan una mirada. Este estado correspondería al momento de coser la prenda al revés, es decir, opuesta a como más tarde se vestirá. Este llenado de fragmentos del revés dará como resultado un vacío en su forma final, o dicho de otro modo, se nos presentaría como un lleno sintetizado y abstracto.



**ENTRE LA DESNUTRICIÓN Y EL ALIMENTO:
IMÁGENES CLICHÉ Y CUERPOS LLENOS DE MOVIMIENTO**

“Desde entonces no es transformando el cliché como se saldrá de la foto, como se escapará de los clichés. La mayor transformación del cliché no producirá un acto de pintura, no producirá la menor deformación pictórica. Más valía abandonarse a los clichés, convocarlos a todos, acumularlos, multiplicarlos, como otros tantos datos prepictóricos: en primer lugar, ‘la voluntad de perder la voluntad’. Y solamente cuando se sale de ellos, por rechazo, es cuando el trabajo puede comenzar”. (Deleuze, 2002 [1981]: 94)



THOMAS HIRSCHHORN

Recuerda —porque las habrás visto— esas imágenes que subrayan la transformación del cliché y no producen una deformación del cuerpo y un surgimiento de la Figura. Reiteran un sistema moral: «esto se hace así, el arte es esto y solamente esto». ¿Qué es lo que parecen esconder? Constituyen una huida sin peligro real y reclaman una veracidad no real. Son imágenes que diluyen la implicación y no solo la intención del/a que la hace. Son difusas, aunque sean claramente morales. Inventan un problema que no es tal. Estéticamente se agarran a un cliché, y en su lucha contra otro cliché permanecen siendo un cliché más. Más valdría convocar a todos los clichés juntos y multiplicarlos, surgiendo de pronto una imagen directa, quizás violenta, quizás descarada. ¿Ingenua? Surge un problema nuevo: ¿cómo digerirlo? Comenzando a trabajar, comprobando las implicaciones del problema; dónde nos lleva. Entonces pueden emerger reticencias, las de lo nuevo, y dudas, las del rechazo a la verdad de una/o misma/o, incluso melancolía, por lo bien que se estaba bajo o contra ese sistema moral. Comienza la modificación de ti misma/o.

**“THE SAME THING IS
RUNNING THROUGH ALL
OF CULTURE, THIS SORT OF
PATHOLOGICAL KIND OF
HIDING AND FEAR OF THE
REVEALING OF YOUR TRUE
SELF, BUT THAT’S
WHAT ART IS.”
(MURPHY, 2021)**



RÓISÍN MURPHY

“TO SOMEHOW TAKE A MASK AND MAKE IT MELT IN YOUR HAND
OR MAKE IT BECOME TRANSPARENT BY FORCING YOURSELF THROUGH IT.
IF YOU’RE MASKED, THEN YOU MUST BE PREPARED TO BE UNMASKED.
IF IT’S A CONSTANT MASK THEN IT BECOMES UNINTERESTING.
YOU NEED TO NOT HIDE.”
(MURPHY, 2021)



RÓISÍN MURPHY

Lo suficiente está acorde a una actitud en la que no se espera demasiado de cosas pequeñas, que conllevaría el delirio más grande: pedir mucho resultado a poco trabajo, mucha capacidad a poco tiempo.

Si se nos antoja decir que lo suficiente se mueve y cuesta equilibrarlo, sería más adecuado afirmar que nos movemos alrededor de lo suficiente, en ocasiones no queriendo aceptar su dimensión.

El cuerpo entonces sorprende con su inteligencia adaptativa. Recorre libre los espacios intermedios y rellena huecos sin preocuparse por ellos, quitando importancia a cada paso dado. Quizás estemos apresurándonos al admitir que es por fin un cuerpo libre, sencillamente está habitando los espacios cotidianos de su existencia. Se mueve con control y soltura, con mesura y riesgo, sin vergüenza y con responsabilidad. Ha manejado la urgencia asumiendo cierta falta de control, como aquellos otros cuerpos que, a pesar de estar actuando e interpretando hasta la exageración, con un delirio real, y viendo su actuación a punto de fallar y caer en un cliché arruinador y humillante, salen gloriosos. En realidad, comparo estos dos cuerpos libres —el del estudio y el del escenario—, aunque su situación no es la misma, es decir, no son el mismo cuerpo: uno se mueve por el espacio cotidiano y otro por el público. Sin embargo, aún me quedo intranquilo porque el primer cuerpo libre —que se mueve por lo cotidiano— está conectando con la dimensión pública de actuación que claramente conlleva el segundo cuerpo —el actuado—, y este último en su performance incorpora, recupera y se apropia de un estado de cotidianidad, adquiriendo los brillos de libertad que se dan dentro del refugio cotidiano de lo doméstico.

POSICIONES B

B corre tras la estética que le emociona, lucha por admitir que ahora no va a dejar escapar ese encuentro con el poder imaginario. Corre tras las formas recurrentes que desea.

B conecta con cierta cualidad kitsch, sus formas están vacías de estructura, y así puede ser leída construcción. Esta cualidad kitsch podría dar la sensación de incidir en formas ya asumidas sin mostrar las fuerzas que las hacen surgir.

B puede caer en una situación vergonzosa que derivará en humillante si B se cree demasiado este indicio formal. Pero no, esta vez no sucede, vemos a B triunfante. Se quedó cerca de la imagen sin abandonarla, libre de prudencia con respecto al cliché. Subvirtió la imagen desde dentro, aguantando pacientemente la posibilidad del ataque para poder generar cuerpo y rehuir la satisfacción ensimismada e instantánea del Imaginario.







SITUACIÓN #9

FORMA PSICOLÓGICA

EMOCIONADAS/OS CON LA EMOCIÓN, ES ESTA LA BÚSQUEDA QUE NOS MUEVE. SIN EMBARGO, AFERRARSE A LA EMOCIONALIDAD PARADÓJICAMENTE PERTURBA Y DISTRAE DE LA PERSECUCIÓN DE UNA CONSTRUCCIÓN CAPAZ DE EMOCIONAR. EL CUERPO PROPIO INTENTARÁ ALCANZAR EMOCIÓN ESTABLECIENDO UN JUEGO FORMAL QUE LE ATAÑE PERSONALMENTE. ESTABLECERÁ CÓDIGOS QUE TRAEN A COLACIÓN RELACIONES DE LIBERTAD Y RECLUSIÓN, DE PREOCUPACIÓN E INDIFERENCIA, PODERÍO Y DESMOTIVACIÓN. ESTOS CÓDIGOS TIENEN QUE APARECER PARA GUIAR Y ENUNCIAR, Y DESAPARECEN O SE ATENÚAN PARA DEJAR ESPACIO A FORMAS MENOS CONTROLADAS Y MÁS CAPRICHOSAS. APARECE ENTONCES LA HONESTIDAD DE LAS FORMAS, AGARRADAS Y SUELTAS. NO HAY LECCIONES QUE IMPARTIR, SINO SUPUESTOS COMPROBADOS Y ATRAVESADOS POR LA EXPERIENCIA CORPORAL.

CON UNA DISTANCIA EQUILIBRADA, OSCILANTE ENTRE LO QUE SE JUZGA IMPORTANTE Y LO QUE SE ENTIENDE COMO AZAROSO, PODEMOS ALCANZAR CAMINOS QUE ATRAEN A LA OTRA/O HASTA LOS DETALLES MÁS ÍNTIMOS, ESAS INCLINACIONES QUE ESTARÍAN RESERVADAS PARA ESPACIOS PROTEGIDOS Y DOMÉSTICOS. EL CUERPO ARTISTA TRATA DE ALCANZAR UNA EXPRESIÓN DE LO CERCAÑO CAPAZ DE SOBREVIVIR EN EL TERRENO DE LAS DISTANCIAS EXTERIORES, CON TODAS SUS DESCONFIANZAS, PROTECCIONES Y DISCUSIONES DE CONVIVENCIA.

LA FORMA #
ES MÁS HABIT
ABLE Y SE LLE
NA ALBERGAN
DO COSAS QU
E MERECE G
UARDARSE. L
A FORMA I SO
STIENE AQUEL
LO QUE NO P
DRÍA MANTEN
ERSE SIN SU F
UNCIÓN; NO A
LBERGA, PERO
PUEDE SER EL
PUNTO EN EL
QUE CONGRE
GARSE. RODE
AR EL ORDEN
ES CAUSAR D
ESORDEN. LLA
MAR AL ORDE
N NO IMPLICA
ATENDER AL S
ENTIDO. EL OR
DEN, AL IGUAL
QUE EL DESOR
DEN, SE ESTA
BLECE O SE V
A SUCEDIEND
O. LA LEY ES
NUESTRO MAY
OR ORDEN; LA
MUERTE, EL M
AYOR DESORD
EN. TODO LO Q
UE NO ES LEY,
ES RESIDUO.
GENERAR BAS
URA, OCUPAR
ESPACIO, ALI
MENTAR BASE
S DE DATOS, T
ODO FINALME
NTE TRATA DE
EXTENDER LA
S DIMENSIONE
S DEL CUERPO
. LO MODULAR
DE LA FORMA
ESTANTERÍA,
SU REPETICIÓN,
SE CONVIERTE
EN UNA MASA
MÁS HOMÓG
GÉNEA CUAN
DO PASA A SE
R FORMA COL
UMNA. ANTE E
STO, LA ECO
NOMÍA DEL ES
PACIO SE INTE
NSIFICA Y SU
RGE LA NECES
IDAD DE LOS P
ACTOS. LA RA
YA DIPLOMÁT
ICA INTERVIENE
EN EL CONFL
ICTO ENTRE
LA EXTENSIÓN
DEL MARINER
O Y LA ESTABI
LIDAD ORTOG
ONAL DEL CLAN
. CUANDO HAB
LAMOS DE LIB
ERTAD, NUNCA
HABLAMOS DE
LA MISMA LIB
ERTAD. PERO
UNA COLUMNA
SIEMPRE ES U
NA COLUMNA.

“No se puede luchar contra el cliché sino con mucha astucia, mucha recámara y mucha prudencia: tarea vuelta a empezar perpetuamente, en cada cuadro, en cada momento de cada cuadro. Es la vía de la Figura. Porque es fácil oponer abstractamente lo figural a lo figurativo. Pero no se deja de tropezar con la objeción de hecho: la Figura es aún figurativa, aún representa a alguien, un hombre que grita, un hombre que sonríe, un hombre sentado, cuenta aún algo, incluso si es un cuento surrealista, cabeza-paraguas-pieza de carne, pieza de carne que aúlla... etc”. (Deleuze, 1981: 98)

“I have always said that, with any sculpture you have to be able to say although this is not a readymade, it could be one. (...) That's what a sculpture has to look like. It must have a certain relation to reality. (...) It was exactly this 'content' that I wanted to bring back into the Ellipsoids so that people would say, 'it looks like a spear,' or a toothpick, or a boat” (Genzken, 2013: 133)

“Para mí, el formalismo tiene más que ver con la consciencia de que en todo fenómeno artístico hay algo que se interpone entre el autor y el destinatario, algo que por definición posibilita y a la vez entorpece lo que sería un mero consumo comunicativo, algo que se resiste y quiere hacerse valer haciendo extraño lo cotidiano, sorprendente lo familiar. Ese algo es la forma”. (Txomin Badiola, en Achiaga, 2018)



FICCIÓN REALISTA Y FICCIÓN FORMAL

"Es necesaria la riqueza de experiencias del realismo y la profundidad de sentimiento del simbolismo"
(Pavese, 2001 [1950]: 172)

Toda obra de arte ofrece un vínculo exitoso entre una actitud realista basada en deseos sinceros nacidos de la experiencia cotidiana sensible y una actitud formal que surge en momentos de enunciación y distancia clarificadora. La actitud realista se apega a la realidad de los sucesos, a su continuidad informe y accidental. La actitud formal se separa de los sucesos para descubrir funcionamientos, patrones y sistemas a partir de ellos. El buen diálogo entre estas dos actitudes produce una ficción o efecto de realidad que siguiendo a Tillmans llamaré "espejo extremo de la persona":

Wolfgang Tillmans: Because art is, after all, an extreme mirror of the person. I truly believe that artworks can translate thinking and psychology beyond words, and an interesting take on the world will yield an interesting result in a form that doesn't necessarily follow speech or writing patterns.

Isa Genzken: That's why we're dealing with aesthetic problems—in order to visualize what we think. That's what it's all about.

Wolfgang Tillmans: Yes. But most don't even think that.

Isa Genzken: That is why someone like Léger is a kind of illness to me, because there art is used for something it's never had anything to do with. You know, something strange happened to me recently when I was in the Museum Ludwig. There was an exhibition there comparing Léger and Beckmann. Neither is all that interesting to me, because in a curious way they are both so unrealistic. Léger—nobody looks like he paints.

Wolfgang Tillmans: Neither was ever a favorite of mine.

Isa Genzken: And when I saw this exhibition, I had the feeling that in these forms of art lie the root of all evil in twentieth-century art, and there is a line right through to today. This is the feeling that came over me; I wanted nothing to do with it. It's different with Matisse, who worked at the same time, after all, or some wonderful works by Picasso, for example. If we're concerned in a certain way with realism, be it in painting or photography, there's another energy there.

Wolfgang Tillmans: I think it's much more radical to see and show things as they look instead of making them somehow subversive through alienation or estrangement. I find it less shocking when it's estranged. It's better if you can show an inner thought or something shocking with a so-to-speak realistic representation, without it becoming immediately 'art'."

(Genzken y Tillmans, 2005)



La actitud realista mira a la vida, reconoce en el espacio y los objetos que nos rodean funcionamientos internos. Observando y sintiendo llegan revelaciones. Ficción, porque hay una distancia; realista, porque no se separa de las condiciones cotidianas. La ficción quiere ir hacia la imagen, el realismo deja ver que lo más interesante se encuentra bien cerca. La actitud realista conlleva un reconocimiento de las circunstancias propias sin adornos, sin abstracciones que cerquen defensivamente al cuerpo.

La actitud formal tiene la facultad de enunciar, de fijar mediante el lenguaje—visual o textual— los sucesos que se dan en el proceso, generando picos de intensidad localizables en el material que orientan. La capacidad de enunciar es por definición abstracta, aunque se tienda a olvidar a menudo—por convención— esta distancia entre la realidad física y la realidad enunciada. Esta abstracción en su alejamiento propicia un corte, crea discontinuidad; huye de la rutina que afirma «esto es así y se hace así» situándose en favor de lo bello, lo especial, lo sorprendente. Dota de gracia a nuestras acciones, creando entusiasmo en nuestros cuerpos. Durante el proceso artístico, la actitud formal incorporada aporta sentido, síntesis, claridad, aventurando acontecimientos futuros y despertando esperanza para la persecución de deseos.

Mediante el entusiasmo prolongado el cuerpo parece adquirir más aire y se tensa de manera pronunciada en su tendencia hacia arriba, que es la dirección del entusiasmo mismo. Si surgiera un apego a ese



entusiasmo que la actitud formal brinda, queriendo consumirlo de manera insistente, prolongándolo en el tiempo, forzándolo, nos precipitaremos hacia la desconexión con el punto de apoyo.

En los procesos artísticos es posible apreciar este efecto en un conjunto de formas no complejas que definen la dirección tomada: los materiales permanecen configurados claramente y las repeticiones dan lugar a un espacio de acción. Se aprecia este entorno definido sin olvidar que el cuerpo no puede aguantar por mucho tiempo la tensión airosa del entusiasmo formal. Del mismo modo las piezas que aventuran la buena marcha formal parecen reclamar la creación de vínculos con las realidades que han servido de germen a esta condición. Se hace necesario entonces un comportamiento que vuelve a bajar con peso hacia las cuestiones terrenales, para seguir explotando la materia prima de nuestras formas.

“Es demasiado fácil concebir lo informe como lo opuesto de la forma. Pensar la forma versus la materia. Pues este ‘versus’ cumple invariablemente las funciones de la forma: crear sistemas binarios, dividir el mundo en pulcros pares dicotómicos mediante ‘levitas matemática’, como a Bataille le gustaba decir. Forma versus materia. Masculino versus femenino. Vida versus muerte. Dentro versus fuera. Vertical versus horizontal. Etc. Concebido como lo opuesto a la forma, el caos es algo siempre susceptible de recibir forma, la forma que está eternamente ahí, en espera del caos.

Concibamos lo informe como algo que la propia forma genera, como una lógica que actúa lógicamente contra sí misma desde dentro de sí misma. la forma que genera la heterológica. Concibámoslo, no como lo opuesto a la forma, sino una posibilidad que opera en el núcleo de la forma, erosionándola desde dentro”. (Krauss, 2013 [1993]: 179)

Entre la ficción formalista que nos libera de la vida real y nos permite volar y ver con perspectiva, y la ficción realista que nos devuelve a la gravedad del fenómeno y nos coloca los pies en el suelo. Esta es precisamente la naturaleza del salto. Genero movimiento haciendo saltar a las piezas, traduciéndose como la producción de movimiento que impide el estatismo de las formas. Pongo a prueba su claridad, sin resistirme a que puedan seguir desarrollando su definición con la inclusión de elementos más ruidosos o informes.

Estoy dentro de la ficción —moviéndome entre el caos informe y los indicios formales—, y por tanto se produce un alejamiento de la imagen que se ve y se verá desde fuera. Sé que una imagen está formándose, mis ojos están dentro de ella pero el destino final es un ojo ajeno (con su correspondiente cuerpo). El esfuerzo consiste en tratar de conectar con tal vivencia interior de elementos que se afectan, se atraen y se repelen.

Compruebo que la relación entre la actitud formal y la actitud realista crea un sistema transformador con apariencia destructiva. La transformación que brinda la ficción se sostiene por la inclusión del realismo corporal, aquella que sufre ante el caos que se genera, producto a su vez de la inclusión previa de los deseos propios. Del aguante ante la destrucción surge entonces una claridad mayor.





GESTIÓN DE LA POLARIDAD

“Según las palabras de Valéry, la sensación es lo que se transmite directamente, evitando el rodeo o el tedio de una historia que contar. Y, positivamente, Bacon no deja de decir que la sensación es lo que pasa de un ‘orden’ a otro, de un ‘nivel’ a otro, de un ‘dominio’ a otro. Por eso la sensación es maestra de deformaciones, agente de deformaciones del cuerpo. Y con respecto a esto se le puede hacer el mismo reproche a la pintura figurativa que a la pintura abstracta: pasan por el cerebro, no actúan directamente sobre el sistema nervioso, no acceden a la sensación, no despejan la figura, y eso es porque ambas permanecen en un único y el mismo nivel. Pueden operar transformaciones de la forma, no atañen a deformaciones del cuerpo”. (Deleuze, 2002 [1981]: 43)

“Los niveles de sensación serían como detenciones o instantáneas de movimiento, que volverían a componer el movimiento sintéticamente, en su continuidad, su velocidad y su violencia: como el cubismo sintético, o el futurismo, o el ‘Nu’ de Duchamp”. (Ibíd.: 46)

La deformación del cuerpo en la obra es garantía del paso del cuerpo propio por la construcción. Las transformaciones de la forma que no deforman el cuerpo serían el resultado de un exceso de actitud formal en la ficción. La actitud realista tiene la fuerza de lo concreto, que es la que puede promover cambios. Pero la actitud realista no garantiza que la deformación dé como resultado un cuerpo. Identificamos la polaridad que nos completa y acostumbramos a nuestro ojo a discurrir por un campo de sensaciones, así va apreciándose dónde hay más peso y qué tiende a sublimarse, es decir, qué aspectos personales forman la base y cuáles quedan dejados de lado. Nuestra vida se derrite de inercia cuando ansiosas/os queremos seguir potenciando una parte de nosotras/os que ya está suficientemente presente. Tendemos por *cabezonería* a seguir de la misma manera buscando suplir la falta que se siente en algunas ocasiones. Los complejos en ocasiones empujan a la acción insistente y ciega.

Se podría objetar que hace falta insistir y actuar con empeño para superar nuestras limitaciones. Por supuesto que sí. Pero sabemos que precisamente la inclusión del lado menos trabajado es el que sirve de alimento y aporta un lugar estable a la explotación máxima de la implicación personal. A mucha emoción en el cuerpo correspondería la inclusión de racionalidad y organización, a mucha atención hacia el detalle minúsculo corresponderían líneas de recorrido más amplias. A un/a artista insistente que se enfrasca en una actividad prolongada le corresponde admitir tiempos limitados, a personas obedientes que permanecen en un modo de hacer determinado les conviene incluir otros caminos posibles que pueden considerar indeseables, y por el contrario, a esas personas rebeldes con lo establecido les convendría abrazar normas.

Dejamos de reconocernos momentáneamente cuando nos damos a nuestra parte más olvidada. El ideal parece emborronarse y sentimos cómo nuestro cuerpo está trabajándose sus limitaciones. Es un terreno de resistencias que nos hará más enteras/os. Surge un orgullo obrero, el del/a *obrero/a del deseo*. Conectas con el terreno hostil de la resistencia, puedes desarrollar formas, aspectos y puntos de vista que se presentaban cerrados. Nos entendíamos —al menos eso parecía— en nuestra inconcreción. Aunque parezca que el conjunto material trabajado pierde subjetividad, este estado permitirá recolocarnos en un futuro próximo con toda la potencia subjetiva para matizar las formas deseadas.

“Desde otro punto de vista, la cuestión de la separación de las artes, de su autonomía respectiva, de su eventual jerarquía, pierde toda importancia. Porque hay una comunidad de las artes, un problema común. En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas. Incluso por eso es por lo que ningún arte es figurativo” (Deleuze, 2002 [1981]: 63)

¿Cómo deformamos entonces el cuerpo? ¿Cómo conseguimos retorcerlo para que su movimiento exprese algo íntimo y personal compartible con otras/os? Me retuerzo considerando mi lado menos trabajado y más olvidado. Ellas/os se retuercen si consigo sacarles el lado oculto, ese que la presencia abundante de convenciones niega. Hay que inventarse necesidades nuevas, proponer situaciones que reclaman movimientos desconocidos. Artimañas amorosas y de cuidado permitirán la expresión de esas necesidades nuevas, y como un espejo ofrecerán la identificación como espectadoras/es. ¿Hablo de cuerpos humanos o de esculturas? Hablo de cada pieza en frente de mi cuerpo.

Vivimos la abstracción para captar fuerzas, experimentándola como un alejamiento de la realidad. Bernard Cache (1995) define esta condición recurriendo a las formas de mobiliario básicas. De este modo, una mesa podría entenderse como una abstracción del suelo, un plano que al elevarse se distingue y define su propio marco. Ese marco que emerge de la realidad excluye su entorno, creando entonces sus propias condiciones materiales. Evita la suciedad, pero instaura el peligro de que las cosas caigan; eleva, pero por eso mismo crea la necesidad de sillas, y así, el escenario —una mesa que es un suelo— hace posible la coreografía.

La construcción adquiere una definición del impulso abstracto: un estado en el que es posible una conexión directa en cuanto a que se prescinde de una narración. Esta conexión, aunque directa, no se consume rápidamente. Es posible volver una y otra vez teniendo diferentes experiencias. Aunque puede sonar contradictorio, siendo directa no se produce de manera inmediata, es decir, cerrada. Sus efectos son amplios, se expresan sin literalidad.

Entiendo lo abstracto como una dimensión ineludible de la ficción que va construyéndose. Apreciando cómo existen varios órdenes de lo abstracto, voy agarrándome a unos más que a otros, o sencillamente viendo algunos con más claridad que otros. Es la complejidad que invade. Intento hallar una posición estable pero no la consigo sin movimiento, repaso y trazo de nuevo cada vez diferente, y aquí mi cuerpo en transformación percibe los cambios (suelos, mesas, sillas, escenarios) y las constantes (planos horizontales), trata de equilibrarse en la realidad y dibuja un cuerpo nuevo, deformado, figural.

Este vaivén de órdenes de lo abstracto da lugar al aparecer de la Figura, que permanece autónoma como si caminara por sí misma. Algunas/os la llamarán estilo personal y será honesto si —insisto— da a ver un conjunto de necesidades auténticas. Aunque notemos ficción alrededor, o más en el límite, aunque notemos teatralidad o exageración. Si la expresión está alineada con la necesidad nos creemos cuanto sucede ante nosotras/os.



GRACE JONES - JEAN-PAUL GAUDE

“The dancing, the boxing, it all fed into Jean-Paul’s thoughts about the body, how it moved, how it dealt with danger and changed shape when it was stimulated or threatened. He was interested in representing the body not as it is but as it feels, as it dreams, as it could be if the imagination was in charge. He was a choreographer and coach and analyst and he wanted to take revenge on reality as much as I did, for his own reasons” (Jones, 2015: 202)

AB. ACTUACIÓN

Actúo con ganas de generar efectos vivenciales en formas materiales.

Durante el proceso artístico adopto actitudes, provocando posturas y desplazamientos. Actitudes chulescas o tiernas, de quien se sabe no mirado, se transmiten a los objetos artísticos. De hecho, actuar delante de las/os demás como si no te viera nadie supone ya en sí una actitud. Entiendo la actitud como una actuación sin acción directa sobre el escenario. Estas actitudes no se adoptan de cara a una visualización del cuerpo en vivo, sino a favor de una transmisión que llegue a tocar y emocionar el cuerpo ajeno, haciendo mover sus percepciones. Hay un deseo constante de querer conectar con el otro cuerpo poniendo en juego una implicación corporal y emocional propia; una actitud que he conseguido sostener.

Este movimiento de mi cuerpo adoptando una actitud que se transmite a un objeto, el cual será recibido más tarde por otras/os, marca una dirección desde la no mirada hacia la mirada. La actitud adoptada deviene forma, la forma trabajada deviene imagen, la imagen resultante del trabajo formal deviene acción perceptiva sobre el cuerpo ajeno. Es este un proceso basado en la analogía: las posturas se traducen en gestos materiales, pudiendo darse ambigüedades, como cuando confundimos una actitud tímida y una actitud soberbia, y los desplazamientos del material en continuo collage y montaje dan cuenta de un comportamiento (dudas, afirmaciones, bailes, cansancios o recomposiciones) de una manera traducida, contemplándose alteraciones y transformaciones que acaban con la literalidad acerca de cómo leer un cuerpo.

Pienso en *Actitud*, pieza realizada en 2012, compuesta por líneas, franjas y manchas de pastel seco, arenoso, dando lugar a unos ritmos que se reparten a través de tres dibujos. El deseo de rectitud geométrica, con el uso de un material que se resiste a ella, se da tanto desde la representación como desde la actitud transmitida. Una palmera aprisionada con tres ramas verdes como sierras; una cuadrícula a partir de una sucesión matemática; y un tercer dibujo, con sus propias divisiones, mostrando unas zapatillas de andar por casa, medio deformes, balanceándose casi de puntillas, al lado una bailarina cayendo desdibujada y, sobre ellos, unas formas geométricas, cuadrado-círculo-rectángulo, atravesadas por franjas azules, dispuestas como olas sobre una especie de horizonte o cojines sobre un sofá. El lugar donde colocar los motivos nace de la resonancia con el cuerpo (y la altura de sus órganos). Recordando este trabajo temprano de facultad, vislumbro el interés persistente por potenciar esta analogía por la que el objeto artístico absorbe y transmite una vivencia. Afirmo entonces no querer un objeto, especialmente si lo entiendo desde una fabricación que deja fuera el cuerpo. Por el contrario, prefiero y me decanto por potenciar su energía abstracta. Ahí radica el interés real.

Creo que el baile es capaz de sacar una expresión del cuerpo auténtica, honesta y verdadera (libre y liberadora). No es lo mismo ver a alguien bailar que experimentar cómo una presencia o unos ritmos nos incita a bailar. *AB Fuego. Un baile con mi madre*, exposición individual realizada en Egía Kultur Etxea, Donostia (2019), pone en juego el corte entendido como línea que define y acaricia un cuerpo, la planitud escultórica como superficie de diálogo entre la corporalidad y la imagen, y la insinuación de movimiento (baile, fuego) en figuras hieráticas. El corte dibuja siluetas corporales, mostrando posturas específicas (brazos cruzados o pegados al torso, piernas firmes). El corte tiene también la labor de dibujar

vaciamientos. Deterioros y aberturas perforan el cuerpo de modo análogo a cómo unos cuerpos infligen en otros unas afectaciones (“me siento rota/o”, “me descompongo”), creándose un ruido que es relieve y textura.

Los cuerpos imaginados que llaman mi atención generan un deseo de actitud, por imitación. En *Smileys* [p. 38-39], el cuerpo de Rihanna en el videoclip *Pour it up*, lleno de cadenas que se balanceaban con su movimiento corporal, sirvió de modelo para adoptar una actitud en el proceso artístico. Consigo atrapar ese descaro y exceso en la representación de un cuerpo mediante la realización de unas plantillas de smileys realizadas manualmente, que tienen lo justo de mecanización, rebajando así la frialdad del motivo y aportándole cierto carácter amateur infantil. Ese cuerpo imaginado se transmite por analogía en una actitud plástica, creando un ritmo con las plantillas sobre el papel, viendo y no viendo a la vez las líneas de tinta que iba dibujando, confiando en el movimiento generado por superposiciones. Una actuación ajena se convierte en movimiento de manos propio. Imito una actitud para generar una diferencia, alejándome de la literalidad del referente, quitándole todo aquello que responda a intereses de exhibición corporal a *la moda*, buscando la necesidad real de los cuerpos —del mío, del tuyo— por crear actitudes juguetonas que liberan, sin reparos hacia el ridículo; atrevimiento que un dibujo puede absorber y transmitir, generando su propio código.

En *Madres* [p. 140, 142-144], otro conjunto de piezas de la exposición, los referentes —esos cuerpos imaginados— son llamativos: un estampado de palmeras, un traje de chaqueta granate, unos pantalones estampados. Las piezas, sin embargo, traducen esa gracia llamativa en unas apariencias tendentes a la sobriedad y robustez de un bloque o masa material. El estampado se traduce como un conjunto de cortes que vacían la solidez del cuerpo; el traje llega a ser un tejido de toldo agujereado; los pantalones estampados se convierten en una silueta de pantalón de gran tamaño con tentáculos que lo recorren. Hay una fuerza interior que deteriora a esas madres robustas. Esta fuerza interior obliga a mi cuerpo a adentrarme en ellas para ir recorriéndolas, afectándolas, comprobando los efectos de los vaciados y las superposiciones. Mi actitud es de cariño con cortes, de desesperación por complejidad de pliegues y texturas, de rectitud en cuanto le apporto definición a su presencia. Bailo con esas madres que exceden la escala humana, para pasar por allí, dotarles de carga afectiva, de coherencia en sus formas, para que su imagen se transporte al ojo ajeno como un cuerpo que ha vivido.

B3. TU CUERPO TU MODELO

SITUACIÓN #10

VERGÜENZA PUESTA EN ESCENA

LA CONSTRUCCIÓN SE DESLIGA AÚN MÁS DEL CUERPO. UN SENTIMIENTO DE EXTRAÑEZA TOMA LUGAR, CIERTA SENSACIÓN DE FALTA DE ABRIGOS NOS INVADE. ALLÁ QUE VA. TE QUEDAS DESNUDA/O, APRENDIENDO A SENTIR LA COMPAÑÍA DE LA NUEVA CONSTRUCCIÓN DESDE LEJOS. PUEDEN DARSE TENTACIONES DE ABANDONO. SIN EMBARGO, ACEPTAS LO NUEVO RENUNCIANDO A UN DESENTENDIMIENTO O DISTANCIA ABSOLUTA. TE CONCENTRAS EN DAR UN CIERRE A ESE LÍMITE MATERIAL, TENIENDO EN CUENTA TODA LA ENERGÍA GANADA, QUE ES CLAVE DE TRANSFORMACIÓN. NO DEJA INDIFERENTE AL CUERPO, SE MUESTRA MÁS DECIDIDO Y ERGUIDO. ACTÚA ESPONTÁNEAMENTE EN BASE A CIERTA DESTREZA ADQUIRIDA DURANTE EL PROCESO, HABIÉNDOSE ACOSTUMBRADO A LAS NORMAS DEL NUEVO AMBIENTE. A ESTA DESTREZA SE LE SUMAN NUEVOS Matices, MANERAS INESPERADAS DE PROCEDER QUE SORPRENDEN. SU SENTIMIENTO DE SEGURIDAD LE LLEVA A DESECHAR VIEJOS REPAROS, PERMITIÉNDOSE ATRAVESAR NUEVAS CAPAS DE INTIMIDAD; AÚN QUEDAN POSIBILIDADES DE AVENTURA. EL CUERPO SE LIBERA MÁS Y MÁS, RECORDANDO DÓNDE COMENZÓ A ANDAR.



LLEGAR A DECIR, LLEGAR A CONOCER, LLEGAR A MOSTRAR

Mi mente hoy cae en un olvido momentáneo de una palabra, sustituyéndola por otra, mientras pienso en el carácter que a esta última sección le pertenece. Lo pienso para asumir y encontrar dentro de mi cuerpo la actitud que permita conectar con la tarea a desarrollar. Había repetido en las semanas anteriores que este era el apartado de las conclusiones, nada original porque llega el final. Hoy las Conclusiones se han despistado, como haría en su momento la palabra Capa convirtiéndose en Bata (AB. Nombrar para apoderarse del cuerpo). Y han aparecido vestidas de Consecuencias. Se suele decir que los actos tienen consecuencias, y el proceso artístico según sea llevado tendrá sus consecuencias también. En este desliz del lenguaje me situó para terminar y dejar ir.



BRUCE NAUMAN

Las equivocaciones con el lenguaje causan vergüenza, una/o tiene la sensación de que por ahí puede revelarse una verdad interior que no debe salir a la luz. En esas equivocaciones del lenguaje también tiene lugar el humor, más o menos absurdo, que permite percibir la realidad desde otro punto de vista y, aunque sea por unos segundos, transformarla. Si falla el humor pueden ocurrir dos cosas: el chiste falla y aparece de nuevo la vergüenza ante las/os demás; o la risa desaparece ante una/o misma/o, y con ella la comicidad que Pavese atribuye a los seres prácticos, capaces de distanciarse de la realidad.

Hay humores que van a lo seguro, estableciéndose en el campo del contacto convencional con los otros cuerpos. Otros tipos de humor asumen el riesgo de llegar al límite de la gracia. Estamos continuamente atentas/os a la exposición de riesgo por parte del cuerpo ajeno, en busca del atrevimiento que dé esperanzas de libertad. Nos asustamos si el humor va demasiado lejos porque puede convertirse en delirante y loco. Eva Hesse afirmó en varias ocasiones (Lippard, 1976) su interés en alcanzar una presencia absurda, acorde a como percibía la realidad, y lo hacía con un dramatismo incesante en la vida, un cuestionamiento excesivo, un sufrimiento que parece no descansar (recordemos la famosa carta que le dirigió Sol Lewitt).

“Si es cierto que no sabíamos que no sabíamos, es igualmente cierto que no sabíamos que sabíamos” (Foucault, 1982: 130)



**“You have to know
everything about some-
thing before you can get
rid of everything
you don't need,”**

**(Helmut Lang,
citado por Porter, 2013)**

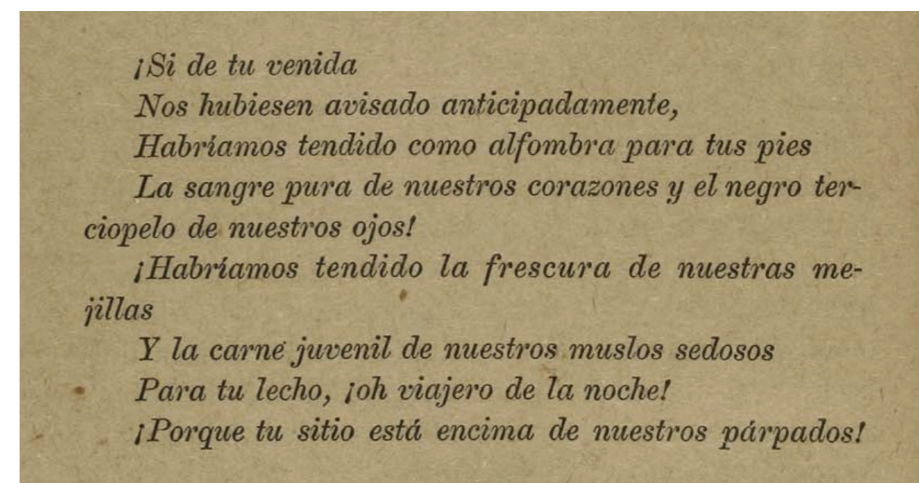
Aparece en cierto momento del proceso la necesidad de sacar la actitud de montaje que es una actitud que sabe. Un cuerpo que sabe, sobre todo porque recuerda haber estado ahí en momentos parecidos. Este cuerpo que sabe se encuentra delante del material no sabido con una variada selección de órdenes y desórdenes acumulativos. La necesidad de montaje conecta con los recuerdos de ese cuerpo en sus inicios técnicos, en su aprendizaje del arte. Se instala en ese momento del pasado una manera de culminar, de dar forma, de resolver entre el automatismo y aquel goce nuevo que se produjo en un momento más limpio del desarrollo artístico, es decir, en los comienzos. Y seguirá repitiéndose y ampliándose con los años manteniendo una primera capa o estrato previsiblemente para siempre.

Las consecuencias del proceso obligan a aceptar cuanto aparece. La actitud de montaje tiene la capacidad de elegir, aquí radica su poder. Elegir y definir con una libertad domesticada y domada porque permanece vinculada a la acumulación primera, que presentaba múltiples opciones.

Cuerpo Influido, en su vertiente más estructural y material, marca el orden consecuente y cíclico ya expuesto en el texto AB. Acumulación, Articulación y Montaje. «1, 2 y 3», en este paralelismo que la estructura sustenta. Conectando ahora desde el montaje (A3. En contra de una/o misma/o y B3. Tu cuerpo tu modelo) hacia la acumulación (A1. ¿Estás entera/o? y B1. ¿Reconoces lo suficiente?), reconozco una relación que debe ser definida materialmente, como si no pudiera hablar de ella. Lo que de ella tenga que resultar, consecuentemente se irá alcanzando en las últimas páginas de este trabajo. Este interés en conectar el estado final con las motivaciones acumulativas primeras también alcanza otro nivel, más relacionado con las motivaciones y deseos que con la materialidad de la escritura y edición. Entré en este proceso queriendo reivindicar la importancia de la implicación personal, percibiéndola *adolescentemente* como absoluta. Corrijo. El compromiso con la implicación personal se estableció en un estado temprano, pero el comienzo de este trabajo fue producto de otras motivaciones. Quizás el interés por *saberlo todo* para eliminar una mayor parte de lo innecesario: una búsqueda de claridad y definición. Voy a incluir los descubrimientos, las revelaciones que por observación y repetición se dan al juicio propio como válidas. Voy a incluir todo esto aprendido y voy a ir mezclándolo con enigmas y misterios que como preguntas vienen durante el proceso. Teniéndolo todo incluido voy a forzarme a ordenarlas, viéndomelas con el desorden cuando los descubrimientos y los enigmas parecen no encajar y queda sin resolver la verdad del hecho (la necesidad de definición). Quiero expresar la complejidad, no obviarla, no esconderla, dejar que actúe, y me sorprende reprochando las consecuencias de la complejidad. «¡Si yo lo que quiero es claridad!»

Aceptando no saber y comprometiéndome con la acción dentro del desorden (Articulación: A2. Acepta no pensar y B2. Aguanta, mantente dentro) descubro matices de concepciones que no son nuevas. Una de ellas es el rechazo a la literalidad, el proceso de la tesis me lo ha enseñado y lo ha dado a ver. Recuerdo haber escrito en *Cuerpo y Textualidad* que la literalidad se relacionaba con intentar ver las cosas retratadas sin conocer lo que son, en clara armonía con la Situación #2 Hacerte la tonta/o, con la finalidad de poder acceder a su plasticidad, su transformación, su conversión en material. Mantengo esta actitud necesaria, desechando la literalidad que huye de la complejidad, los dobles sentidos; la literalidad que como una sustancia obstructora intenta cerrar el paso a diferentes interpretaciones de la sensibilidad, ilustrando una idea, dotando de una utilidad inmediata a la obra de arte. Este es el peligro incesante que recae, desde mi punto de vista, en el arte: pensar que allí está sucediendo lo que en realidad solamente está ocurriendo en la mente de quien propone. Aquello que no se dice se convierte en muchas ocasiones en el asunto importante de una propuesta. La literalidad destruye y niega el camino de aquello que queda insinuado. Si bordeas lo que no dices, dejas el hueco por el que reafirmar la ausencia que seduce. El cuerpo vestido insinúa en sus aberturas el vestido de la desnudez. Queda hallado el camino que recorrerá el sujeto amado.

“El *stultus* es en esencia quien no quiere, quien no se quiere a sí mismo, quien no quiere el yo, cuya voluntad no está encauzada hacia ese único objeto que se puede querer libremente, absolutamente y siempre, y que es el sí mismo” (Foucault, 1982: 135)



LAS MIL Y UNA NOCHES

La literalidad mata la sensibilidad, no dejándole espacio para existir. Mi escritura se ha empeñado en dar presencia a un cuerpo que se escurre: predilección por la fluidez de formas, llamada muchas veces baile (como un gasto energético que no deja indiferente al cuerpo). Y junto a ella, afectándole, el afán por las combinaciones y los saltos entre palabras y párrafos, enmarcados, pidiendo a su modo ser imagen. Hablan entre sí, crean susurros, guardan secretos que el cuerpo activo desea descubrir. Muestran la predilección por la fluidez y el deseo de manifestar secretos inconfesados sin que dejen de ser lo que son, secretos —rebeldes y revelados—.

Un párrafo es visto como una conjunción de planos diferentes a la espera de ser colocados, establecidos. La escritura, acatando normas básicas, intenta vincular los pasillos que sobresalen de esos planos como esperanza de conexión. Tejidos sueltos y tejidos agarrados;

“Descubre tu presencia,
y máteme tu vista y hermosura;
mira que la dolencia
de amor, que no se cura
sino con la presencia y la figura”
(San Juan de la Cruz, 1630)

Aparece el amor al medio, la aceptación de aquello que se presentaba limitado, incapaz. Tesis como oportunidad única. El grosor de un acetato transparente como oportunidad única. Estado emocional como oportunidad única. La importancia de no desechar oportunidades únicas, no dejar pasar las indicaciones del momento presente en pos de una aparente buena intención global o de proyecto. En ese caso las Predilecciones se transformarían en Pretensiones.

textos despreocupados y textos pacientemente contruidos y corregidos. Varios párrafos forman un epígrafe, concebido como la oportunidad de alcanzar un movimiento, como si ese movimiento pudiera ser garantía de una vivencia, de un cuerpo que se comporta y aclara un hecho de la vida: me comporto así porque identifico las fuerzas que se dirigen hacia mí, las menea y doy un giro a la situación; las fuerzas externas no consiguen paralizarme.

Se descubre la función del material concreto. Este medio —y cualquier medio empleado— contiene la oportunidad única de hallar un conocimiento específico, la oportunidad de tratar y manejar una realidad a la que otros medios no llegan.

AB. FORMA PANTALÓN

El pantalón y las piernas como motivo a partir del cual establecer un trabajo formal aparece en mi práctica en 2017 paralelamente al inicio de *Cuerpo Influido*. Entendí siempre —desde los aprendizajes técnicos iniciales— la escultura en relación al cuerpo, como materialidad que dialoga y resuena con la posición y la experiencia de moverse delante y alrededor de las piezas; así vista la escultura y el espacio que activa con su presencia viste al cuerpo. Adivino un traslado progresivo desde la escultura geométrica abstracta a la adopción e inclusión de formas antropomórficas como manera de atrapar más directamente el deseo de mi mirada sobre las personas; interés persistente a lo largo de la vida: mirar a las/os otras/os, la moda como fascinación y lenguaje privilegiado para la expresión vital. Y antes de tener consciencia acerca de la moda como herramienta para la vida, o quizás paralelamente, la expresión juguetona y liberadora del carnaval.

Mi estudio en Amsterdam en 2017 estaba lleno de siluetas de cartón y papel, amontonados, enlazados, otras veces aislados. La idea de grupo resonaba, como afectación que altera y deforma los cuerpos. Existía ese interés barroco por el exceso y el amontonamiento que da lugar a un ritmo. Observaba que el acto de cortar siluetas sobre el material establecía una relación de idealización: el cuerpo perfecto, el cuerpo nítido, el cuerpo estereotipo. Al alterar esta idealización de la forma me adentro en los comportamientos y los gestos que generan contradicciones, malos entendidos. Salgo del lenguaje. *Yo Fuego/ Pantalones bajados* [p. 150] convierte el cuerpo en silueta y la silueta en cuerpo. Un cuerpo humano vestido de negro se presenta con postura erguida, con mínimos gestos que comunican una posición exhibida y misteriosa, sutil. Una silueta expone un juego de transparencias y superficies translúcidas, rodeada por otros elementos antropomórficos: otra silueta que cae, una silla envuelta en plástico, elementos encontrados que se apoyan. El acartonamiento y el pliegue de tejido envuelve el conjunto. El diálogo entre las dos fotografías establece una relación binaria no literal, da lugar a un juego de transposiciones: delante-detrás, sujeto-objeto, humano-material.

Pantaloncitos [p. 153] aborda el efecto del volumen en unos pantalones como excusa para alcanzar una presencia corporal. Observo la necesidad de trabajar la repetición, crear series con la excusa de entender una secuencia, establecer un ritmo. A menudo alcanzando tres unidades o piezas, como en este caso. Trato de mirar de frente al material, aprovechar sus cualidades. Miro mis deseos y expectativas: varias cualidades de la presencia anhelada, y concentro mi actividad en los límites del material. Estos dos puntos, querer gran cantidad de carga comunicativa y centrar la atención en los límites del material mismo, crean el hueco por el que se establece la relación y la transformación. La serie de tres impone diferencias materiales. La escala conduce a lo obvio del título, pantalones de bebé, y llevada a una presencia adulta, tiene la potencia de convertirse en rostro, máscara. *Salir de noche* [p. 130-131], otro tipo de pantaloncito independiente a estos tres, pone el acento en la máscara. Gesto absurdo: doblez geométrico de la cartulina plateada como valla metálica. Otro gesto absurdo: inclusión de un elemento circular rojo como lengua o cortina. La boca como puerta. Los cortes como expresión en hueco de los rasgos del rostro. Lo intuitivo y absurdo, inocente, casi infantil, alegre y se presenta con misterio propio de adultos. Desde un plano completamente personal, estas dos piezas *Pantaloncitos* y *Salir de noche* conectan con el niño que fui, dibujando escenas nocturnas imaginadas, para atrapar ese mundo al que no podía acceder. El disfraz, el carnaval, la noche como fascinación.

Derretido cuelga sobre la pared, pliegues de plástico se distribuyen de maneras diferentes, bajorrelieve de entrantes y salientes. Se ve claramente la forma pantalón como oportunidad de trabajar una asimetría, darle valor por medio de la dualidad. Una de las piernas contiene un añadido en horizontal, como volantes llevados a la planitud por derretimiento. Muchas veces ocurre querer atrapar un efecto conocido (por ejemplo, la amplitud de los volantes) y tratarlo de una manera que se deforma. Aparece en otro plano, se convierte en otro efecto. Una amplitud de tejido crea volumen, si traicionas este volumen se puede convertir en un apéndice molesto, incómodo, insoportable. La pieza no es un pantalón, aunque su escala apunte a esta prenda. Es una forma plana de color sobre la pared para recordar y hacer ver una relación de decaimiento y erguimiento.

Cuerpo Influido toma también la forma pantalón. Pierna A y pierna B. Existe la ilusión imaginaria de poder atisbar una postura en el conjunto, unos pliegues que den a entender la predisposición corporal ante el proceso artístico. Suena loco, excesivamente imaginario. Es esperable que dado el tamaño del conjunto, éste albergue múltiples posturas. La ilustración de esta relación entre piernas sería inasumible para los límites materiales que impone el medio utilizado. Sin embargo, ahí está, como motivación, como ilusión que genera contenido y maneras de tratar el contenido. La visualidad no tiene inconvenientes si se le aplica corporalidad, en esto insisto una y otra vez, escribiendo y haciendo piezas. El motivo pantalón aún no se agota, y sigue ahí sin dar a conocer su verdadera naturaleza. Es un simple motivo, una excusa, que puede trasladarse a distintos intereses. Forma pantalón, forma chaqueta, forma hombros, forma torso, forma torsos con brazos y manos, son marcos estructurales para transgredir y conseguir presencias humanas, en el sentido de que el ojo no olvide que el cuerpo anda cerca.



ANUNCIO FILA

SITUACIÓN #11

EL LADO CONCRETO DEL IDEAL

DESACRALIZAMOS EL FINAL Y NOS CENTRAMOS EN LA BELLEZA DE LA DESPEDIDA. REBUSCAMOS PARA HALLAR LA ALEGRÍA Y LA CALMA QUE APORTAN LA CONCRECIÓN Y LA MEDIDA JUSTA. PODRÍA EXISTIR LA TENTACIÓN DE UNA NUEVA PULCRITUD, LIMANDO HASTA HACER DESAPARECER LOS RESTOS QUE ESTÁN SUSTENTANDO LA CONSTRUCCIÓN. AVANZAREMOS PARA QUE LA ENERGÍA ACUMULADA Y POTENCIADA DURANTE TODO EL PROCESO PERMANEZCA Y SE CONSERVE. SORPRENDEN LAS ANALOGÍAS ENTRE EL INTERIOR —DISECCIONADO Y DESVELADO— Y EL EXTERIOR COTIDIANO: EL AQUÍ Y EL ALLÍ DIALOGAN. LAS DISTANCIAS Y LAS RECOLOCACIONES SON CLAVE, ACABAN POR MUTAR EN DIÁLOGOS INESPERADOS. NUESTRO CUERPO SE MUEVE INTUITIVAMENTE, VA ESTABLECIENDO UNA POSICIÓN ANTE AQUELLAS TENSIONES CON EL EXTERIOR. SE DEFINEN CONCEPCIONES QUE ESTABAN EN EL AIRE, PERCIBIÉNDOSE SIN HABER SIDO DICHAS. LA INMATERIALIDAD SE HACE INFLUENCIA MEDIANTE UN JUEGO DE ATRACCIONES Y AFECTACIONES. HALLAMOS EL LADO CONCRETO TANTO EN LA INFLUENCIA INMATERIAL COMO EN EL CUERPO MATERIAL. EL IDEAL SE HA ACERCADO A OFRECER SUS POSIBILIDADES REALES. EN OTRO MOMENTO Y OTRO LUGAR IREMOS HACIA CONSTRUCCIONES DE CUERPOS AJENOS EXTRAYENDO LA DIMENSIÓN ABSTRACTA QUE PERMITE COMPRENDER SU PRESENCIA.

BELLEZA QUE TRANSITA

La dispersión generó un cuerpo roto. Gracias a su rotura se descubrieron funcionamientos internos. La escritura apareció como manera de tratar las contradicciones que bloquean e impiden el movimiento de la acción; oportunidad para matizar y conocer. Aprendo a manejar mi complejidad. Tratándola consigo llegar a una sencillez que libera de excusas. La complejidad puede ser tanto retrato de la realidad cotidiana como un mecanismo de escondite de la afirmación comprometida. Recuerdo momentos de resistencia hacia la escritura, la mente convenciéndose de que no tiene cosa alguna que decir. Amablemente se llega a pactos con esos pensamientos que se resisten. Ahora no, pero pronto pasarás por donde crees que no debes transitar, dejando de ver como peligro aquello que es solución. Acabas por convivir y comprender las subidas y bajadas de comprensión y motivación. Relajas, abres, te distancias sabiendo que vas a salirte con la tuya.

Retar, poner a prueba. Colocarse en el puesto peligroso que puede llevar o llamar al posible rechazo. Todo por incomodidad ante la norma. Quizás por lo insoportable —me lleva al límite— cuando escucho a alguien en su puesto diciendo: «estas son las normas, yo no las dicto. Son así». Te quedas tan a gusto rompiendo el lazo de humanidad. La influencia mantiene unidos los cuerpos, como fuerza abstracta que los atraviesa: se imitan, responden unos a otros, reaccionan si no se toman el tiempo necesario. Empiezas a hablar, transitar, mostrar por donde puedes sabiendo que no resuelve el objetivo marcado. Confías en que llegarás a decir rebajando la tensión de concluir o resolver de manera inmediata. Das tiempo al material.

Observo la necesidad de salir del lenguaje cuando por acumulación se aprecia un límite: convoco una característica del proceso acudiendo a la misma expresión, lo digo una multitud de veces de la misma manera. Ahí la construcción reclama que vaya hacia esa expresión y consiga abrirla, hacerla dialogar, sometiéndola a la influencia de otros elementos, otras expresiones, diseccionándola y provocándole movimiento. Amas la transformación.

La complejidad de los múltiples planos (los bloques influyen como si fueran partituras condicionando y codificando cualquier contenido, las secciones marcan una diferencia y establecen un ritmo, los epígrafes condensan un desarrollo, vistos desde el plano visual y material proponen un suerte de pliegue en movimiento) revela el deseo de hacer que la construcción pueda ser disfrutada una y otra vez. Quiere ser garantía de supervivencia, que no se agote, que pueda experimentarse una y otra vez. Te has convencido de envolver y vestir cuerpos dejándoles su espacio propio de comportamiento y comprensión. Respetas sus experiencias.

Las intenciones tienen predilección por la mente. Por esto el empeño en adoptar actitudes, incidir en su poder, como manera de incorporar unas cualidades que se transformarán en fuerza condicionante, modificando el material. Se confía en la actitud como ejercicio técnico orientado al poder de la influencia. Las actitudes influyen libremente en la realidad material, se conoce y se conecta con la predisposición, se desconoce el alcance de sus efectos. Sintonizo una y otra vez con la actitud, que va matizándose, ajustándose.

“Nuestra crisis consiste en que no creemos ya en la distinción entre cosas sagradas y cosas profanas. (...) La ascesis, que es apartarse de las cosas profanas para acercarse a las sagradas, cambia de aspecto. Hay que apartarse de *todo* para acercarse a *todo*. Disfrutar de *todas las cosas* profanamente pero con desapego sagrado. Con corazón puro.”
(Pavese, 2001 [1950]: 357)

El montaje exige un orden, supone búsqueda de definición y clarificación. Sin embargo, gracias a la actitud receptiva y tierna se comprende por fin que no es necesaria ya la exigencia de orden. Hay que prestar atención a esos momentos finales de montaje, la marea caótica no puede convertirse en bajada de energía, desinflar la potencia de todo aquello conseguido. Hay que analizar la energía localizando bajo qué circunstancias se derrocha de un modo improductivo. Luchas en tu texto por no caer en obviedades o lugares comunes. En ocasiones parece inevitable porque el deseo apunta y se encuentra próximo a esas pequeñas verdades cotidianas, todas aquellas que se aprenden desde la dedicación diaria. Aprendes que la maravilla de la excepción se consigue con paciencia y aceptación ante la norma.

Criticabas el grado de complejidad innecesario, viéndolo como una exigencia de justificación y utilitarismo, que provocaba una sobreconsciencia del propio hacer. Con esta crítica te adentras y complejizas aquello que podría decirse de una manera más ligera, directa, sin reparos. La sencillez te sorprenderá cuando no estés buscándola ansiadamente, la encontrarás desde el dinamismo. Si en nombre

"EL NINO QUE ESTA EN LA LUNA (EL LUNAR) NO ES JUGUETÓN; ESTOY, DEL MISMO MODO, CERRADO AL JUEGO: NO SÓLO EL JUEGO AMENAZA INCESANTEMENTE CON HACER AFLORAR UNO DE MIS PUNTOS DÉBILES SINO QUE INCLUSIVE TODO AQUELLO CON LO QUE EL MUNDO SE ENTRETiene ME PARECE SINIESTRO; NO SE ME PUEDE CONTRARIAR A MANSALVA: ¿VEJABLE, SUSCEPTIBLE? MÁS BIEN TIERNO, BLANDO, COMO LA FIBRA DE CIERTAS MADERAS".

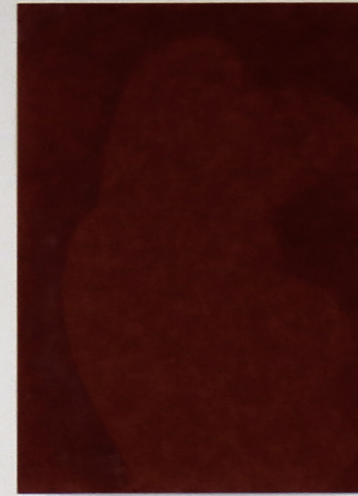
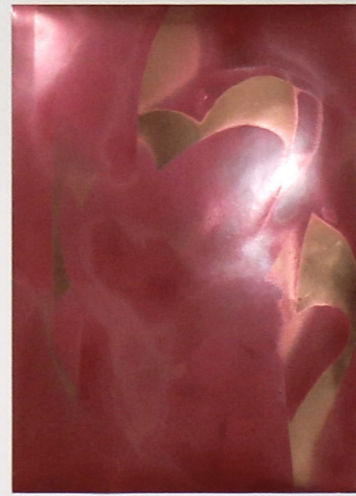
(...)

“EL SUJETO QUE ESTÁ BAJO LA INFLUENCIA DEL IMAGINARIO ‘NO DA’ EN EL JUEGO DEL SIGNIFICANTE: SUEÑA POCO, NO PRACTICA EL RETRUÉCANO. SI ESCRIBE, SU ESCRITURA ES LLANA COMO UNA IMAGEN, QUIERE SIEMPRE RESTAURAR UNA SUPERFICIE LEGIBLE DE LAS PALABRAS”. (BARTHES, 1993 [1977]: 94- 95)

del encuentro perdemos la complejidad inherente estamos cediendo en exceso al encuentro fácil, digerible. Dilo sencillo, pero dilo completo, rico. Muestras tus fallas y nos creemos tu mundo. Das algo distinto de la comunicación diaria, todas esas conversaciones que te aburren y otros parecen disfrutar. Enséñanos cuerpos, pero hazlo sin suprimir su humanidad, su belleza inesperada.

Todo lo dicho apunta a la búsqueda del yo escondido, a querer experimentar la potencia de su valor. Allí el yo se dirige al tú, le dice «a mí también me ocurre». Lo que a ti y lo que a mí no es literal, pero funciona, se establece un diálogo. Afirmas todas esas expresiones que en un primer momento eran barreras impidiendo el encuentro: «No entiendo, es demasiado abstracto», «Bueno, eso es subjetivo», «Demasiado personal», «Es raro», «No se hace así», «Poco nítido», «Suena flojo». La construcción ataca y por seducción obliga a admitir que esa presencia tiene su razón de ser, ahí está y no puede ser obviada:

“Todo el mundo quiere una respuesta directa pero sí y no, eso nadie lo acepta. Y claro que sí. Claro que sí”
(Hidrogenesse, 2019)



BIBLIOGRAFÍA
RECURSOS AUDIOVISUALES
IMÁGENES

BIBLIOGRAFÍA

ACHIAGA, Paula (2018) *Ángel Bados y Txomin Badiola, una manera de estar en la escultura*. El Cultural.

ALBA RICO, Santiago (2017) *Ser o no ser (un cuerpo)*. Seix Barral.

ALÁEZ, Ana Laura (2019) *Todos los conciertos, todas las noches, todo vacío*. CA2M, Azkuna Zentroa-Alhóndiga.

(2014) *Impostura* (texto de exposición: Galería Moisés Pérez de Albéniz).

AGAMBEN, Giorgio (2005) *Profanaciones*. Anagrama.

BACON, Francis (2009) *Francis Bacon: archivos privados*. La Fábrica.

BADIOLA, Txomin; MARTÍNEZ SUÁREZ, David (2018) *Catálogo razonado de Jorge Oteiza*. Nerea.

BADIOLA, Txomin (2017) *Arte, educación, amor al arte*. Revista Eremuak #4

(2016) *Otro FAMILY PLOT*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

BADOS, Ángel (2010) "El laboratorio experimental (o el trazo del escultor)". En VVAA. *Oteiza y la crisis de la modernidad*.

Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa.

BARTHES, Roland (2004 [1975]) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Paidós.

(1993 [1977]). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI.

(1974) *El placer del texto*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

(1987 [1971]) "De la obra al texto". En *El susurro del lenguaje*. Paidós.

BATAILLE, Georges (2001 [1962]) *Lo imposible*. Arena.

BAUMAN, Zygmunt (2017) *El arte de la vida: de la vida como obra de arte*. Paidós.

BEIRENDONCK, Walter van (2017) *Powermask: the power of masks*. Lannoo.

(2014) *Dream the world awake*. Lannoo.

BLOOM, Harold (2011) *Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*. Taurus

(2009 [1973]) *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Trotta.

BOLTON, Andrew (2019) *Camp: notes on fashion*. Metropolitan Museum of Art.

BOURGEOIS, Louise (2008 [1998]) *Destrucción del padre/ reconstrucción del padre*. Síntesis.

CACHE, Bernard. (1995) *Earth moves: The furnishing of territories*. MIT Press.

CARRIÓN, Ulises (2003) *Ulises Carrión: ¿mundos personales o estrategias culturales?*. Museo de Arte Carrillo Gil.

CONDE SOTO, Francisco (2016) *El cuerpo más allá del organismo: el estatus del cuerpo en el psicoanálisis lacaniano*. Contrastes.

DE DIEGO, Estrella (2011) *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Siruela.

(2008) *Maruja Mallo*. Fundación Mapfre, Instituto de Cultura.

(2005) *Travesías por la incertidumbre*. Seix Barral.

(1999) *Tristísimo Warhol: cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*. Siruela.

DE LA CALLE, Román (1981) *En torno al hecho artístico. Ensayos de teoría del arte*. Fernando Torres.

DELEUZE, Gilles (2008 [1987]) "¿Qué es un acto de creación?". En *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*.

Pre-Textos.

(2002 [1981]) *Francis bacon. Lógica de la sensación*. Arena.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2006 [1991]) *¿Qué es la filosofía?* Anagrama

DUMAS, Marlene (2009) *Marlene Dumas*. Phaidon.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora (2013) "Escribir desde el montaje. Otra forma de exponer". En BLASCO, Selina (ed.)

Investigación artística y universidad: materiales para un debate. Asimétricas.

FLYNN, Tom (2002) *El cuerpo en la escultura*. Akal.

FOSTER, Hal (2017) *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Akal.

FOUCAULT, Michel (2005 [1982]) *La hermenéutica del sujeto*. Akal.

GALLOP, Jane (1988) *Thinking through the body*. Columbia University Press.

GENZKEN, Isa (2013) *Isa Genzken: retrospective*. The Museum of Modern Art.

GENZKEN, Isa y TILLMANS, Wolfgang (2005) *Who do you love?*. Artforum Internacional.

GOGH, Vincent van (2004) *Cartas a Théo*. Paidós.

GONZÁLEZ, Abián (2014) *Cuerpo y Textualidad* [Trabajo Fin de Máster]. UPV/ EHU

GROYS, Boris (2005) *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Pre-Textos.

HARRISON, Martin y DANIELS, Rebecca (2009) *Francis Bacon. Archivos privados*. La Fábrica.

HOCKNEY, David (1994) *Así lo veo yo*. Siruela.

(2017) *Una historia de las imágenes: de la caverna a la pantalla del ordenador*. Siruela.

IMAZ, Iñaki (2015) *Amor y pedagogía*. Revista Eremuak #3

JAMESON, Fredric (1984) *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.

JONES, Grace (2015) *I'll never write my memoirs*. Simon & Schuster.

KILIMNIK, Karen (2006) *365 days in the year of Karen*. Serpentine Gallery y Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris

(1997) *Drawings by Karen Kilimnik*. Kunsthalle Zürich.

KRAUSS, Rosalind (2013 [1993]) *Inconsciente óptico*. Tecnos.

(2001) "Carnal knowledge". En MICHELSON, Annette (ed.) *Andy Warhol*. MIT Press.

KUSPIT, Donald (1988) *An interview with Louise Bourgeois*. Vintage Books.

LACAN, Jacques (1981) *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós.

LIPPARD, Lucy R. (2017) *Eva Hesse. Alias*.

MONDRIAN, Piet (1989) *Realidad natural y realidad abstracta*. Debate.

MONTÓN, Idoia (2014) *Idoia Montón. I. Montón*.

NANCY, Jean-Luc (2000) *Corpus*. Arena.

NARANJO, Claudio (1996) *Carácter y neurosis: una visión integradora*. La Llave.

NAUMAN, Bruce (2019) *Por favor, preste atención, por favor: palabras de Bruce Nauman*. Fundación Museo Picasso Málaga.

(1993) *Bruce Nauman*. Walker Art Center y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

NÉRET, Xavier-Gilles (2009) *Henri Matisse. Recortes: dibujando con tijeras*. Taschen.

PAVESE, Cesare (2001 [1950]) *El oficio de vivir 1935-1950*. Seix Barral.

PERLS, Fritz (1975 [1945]) *Yo, hambre y agresión*. FCE.

PORTER, Charlie (2013) *Out of the straightjacket*. The Guardian.

RAMÍREZ, Juan Antonio (2003) *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Siruela.

RILKE, Rainer Maria (2004) *Cartas a un joven poeta*. Obelisco.

SCHILLER, Friedrich (2018 [1794]) *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Acantilado.

SCHNEIDER, Rebecca (2011) *Performing Remains. Art and war in times of theatrical reenactment*. Routledge.

SMITH, Jack; NICKAS, Bob y HOBERMAN, J (2008) *Jack Smith*. Museo Centro de Arte Reina Sofía.

SONTAG, Susan (1996) *Contra la interpretación*. Alfaguara.

TILLMANS, Wolfgang (2017) *2017*. Tate.

(2005) *Truth study center*. Taschen.

TILLMANS, Wolfgang y OBRIST, Hans-Ulrich (2009) *Wolfgang Tillmans habla con Hans-Ulrich Obrist*. La Fábrica.

TUTTLE, Richard (2014) *I don't know. The weave of textil language*. Tate.

(1993) *Chaos, die/ the Form*. Cantz.

WARHOL, Andy. (2008 [1977]). *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Tusquets.

RECURSOS AUDIOVISUALES

ALÁEZ, Ana Laura (2019) *El conflicto es otro*. Jornadas eremuak -K/ -S naturak/ naturalezas. Azkuna Zentroa. <https://vimeo.com/381212274>

(2010) Ana Laura Aláez. Metrópolis RTVE. <https://www.rtve.es/television/20100610/ana-laura-alaez/335020.shtml>

BERLANGA, Carlos (1994) "El día del recuerdo". En *Indicios*. Lemura Music.

EUBA, Jon Mikel (2013) *Sobre producción sobredosis sobreproduciendo* <http://2013.arteleku.net/es/conferencia-jon-mikel-euba.html>

FERIA (2005) "A pero B". En *Feria*. Austrohúngaro

FIENNES, Sophie (2017) *Grace Jones: Bloodlight and Bami*. Blinder Films

HIDROGENESSE (2019) *Joterías bobas*. Austrohúngaro.

HIRSCHHORN, Thomas (2017) *Thomas Hirschhorn interview: A World of Collage*. Louisiana Channel. <https://www.youtube.com/watch?v=zGYWu8fofos>

(2013) *Energy: Yes! Quality: No!* <http://www.thomashirschhorn.com/energy-yes-quality-no/>

JORDAN, Mary (2006) *Jack Smith and the Destruction of Atlantis*. Tongue Press Production.

KALMBACH, Heiko. (2008). *If one thing matters*. <https://vimeo.com/14087355>

MÉNDEZ-LEITE, Fernando (2018) *¡Ay, Carmen!* Abordar.

MURPHY, Róisín (2021) *Róisín Murphy: in total control*. Bud digest 003. <https://www.budsdigest.com/roisinmurphy>

SAN JUAN DE LA CRUZ (1630) *Canciones entre el alma y el Esposo*. <https://cvc.cervantes.es/obref/sanjuan/edicion/canciones.htm>

SIMONINI, Ross (2019) *An interview with Keren Cytter*. ArtReview. <https://rosssimonini.substack.com/p/an-interview-with-keren-cytter?s=r>

VEGAS, Nacho y ROSENVINGE, Christina (2007) "Me he perdido". En *Verano Fatal*. Limbo Starr CB.

IMÁGENES

p. 40 THOMAS HIRSCHHORN (2007) Imagen de promoción de la exposición *Concretion Re* en la galería Chantal Crousel, París. <https://artmap.com/chantalcrousel/exhibition/thomas-hirschhorn-2007>

p. 42 ANDY WARHOL (1980) *Shoes*. Imagen a color Polaroid. <https://www.wright20.com/auctions/2014/09/art-design/253>

p. 43 ANDY WARHOL (1980) *Shoes*. Serigrafía con polvo de diamantes sobre papel. <https://revolverwarholgallery.com/portfolio/shoes-portfolio/>

p. 45 ISA GENZKEN (2012) *Sin título*. Maniquí y técnica mixta. <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2021/isa-genzken>

p. 56 WOLFGANG TILLMANS (1996) *Arkadia I*. Impresión cromogénica. <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/arkadia-i>

p. 56 JAVIER PORTO (c.1980) Carlos Berlanga y Alaska. © Javier González Porto

p. 58 THOMAS HIRSCHHORN (2007) *Dónde estoy parado ? Qué es lo que quiero ?* [detalle de mapa] Cortesía del artista.

p. 63 TXOMIN BADIOLA (2010) *Lo que el signo esconde*. Impresión sobre papel. Fotografía del autor.

p. 64 JACK SMITH (1962-1963) *Flaming creatures*. Jack Smith archive.

p. 80 RÓISÍN MURPHY (2019) Actuación musical en festival BIME, Bilbao. Fotografía del autor.

p. 81 ISA GENZKEN (s.f.) Fotografía de procedencia desconocida.

p. 82 HELMUT LANG (c. 1990) Fotografía de anuncio de la marca de moda Helmut Lang. Autoría desconocida.

p. 84 KAREN KILIMNIK (1988) *Me as Chrysse Hynde*. <https://www.303gallery.com/gallery-exhibitions/karen-kilimnik7/selected-works?view=slider#16>

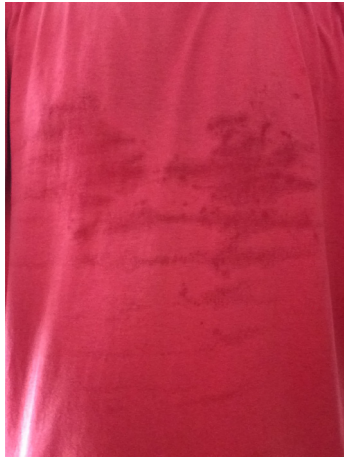
p. 86 ROLAND BARTHES (1975) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Ver bibliografía. Extracto del autor.

p. 88-89 JACK SMITH (c. 1960) Mario Montez y Frankie Francine (Frank Di Giovanni), sesiones de fotografía en blanco y negro, publicado en SMITH, Jack (2001) *The Beautiful Book*. Granary Books.

p. 90-91 WALTER VAN BEIRENDONCK (2011) *Dream the world awake*. Retrospectiva del archivo del diseñador. Fotografiado por Nick Knight. https://www.showstudio.com/projects/dream_the_world_awesome/detailed_image

- p.96 KAI ALTHOFF (2002) *Untitled (Green)*. Esmalte, papel, acuarela y barniz sobre lienzo.
- p.97 LOUISE BOURGEOIS (1969) *Cumul I*. Mármol blanco sobre base de madera. © Louise Bourgeois
- p. 104 THOMAS HIRSCHHORN (2007) *Dónde estoy parado ? Qué es lo que quiero ?* [detalle de mapa] Cortesía del artista.
- p. 116 KAREN KILIMNIK (2015) *The green fairy cottage in the Vietnamese jungle*. Óleo soluble en agua y purpurina sobre lienzo. <https://www.303gallery.com/artists/karen-kilimnik?view=slider#15>
- p. 120 HORST P. HORST (1979) *Diane Vreeland*. Impresión con pigmento perdurable.
- p. 126 THOMAS HIRSCHHORN (2003) *Provide ruins II*. The Judith Rothschild Foundation Contemporary Drawings Collection Gift. © Thomas Hirschhorn. <https://www.moma.org/audio/playlist/210/2763>
- p. 127 RÓISÍN MURPHY (2020) *Murphy`s Law*. Extractos de actuación festival de música online Stay Homo. https://www.youtube.com/watch?v=L9DWUTGUwNA&list=PLkz0hJlz64FqFw0fQMX3_FR075WjKc2kv&index=6
- p. 128 RÓISÍN MURPHY (2020) *Narcissus / Royal T*. Extractos de actuación festival de música online Stay Homo. https://www.youtube.com/watch?v=EkN94RzeCxc&list=PLkz0hJlz64FqFw0fQMX3_FR075WjKc2kv
- p. 137 ANA LAURA ALÁEZ (2009) *Todas las noches, todos los conciertos, todo vacío*. Exposición *Forma y performance*. Galería Soledad Lorenzo, Madrid. <https://ca2m.org/exposiciones/ana-laura-alaez>
- p. 147 GRACE JONES - JEAN-PAUL GOUDE (1982) *Cry now, laugh later*. Fotografía pintada, cinta adhesiva y cartón. © Jean-Paul Goude.
- p. 152 BRUCE NAUMAN (1985) *Violins/ violence*. Punta seca. © Bruce Nauman. <https://www.moma.org/collection/works/68385>
- p. 155 LAS MIL Y UNA NOCHES (c. 850) Edición digital de *El libro de las mil noches y una noche* (1916?). Extracto del autor. https://bivaldi.gva.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1003397
- p. 158 ANUNCIO FILA (s.f.) Fotografía de procedencia desconocida.

ÍNDICE DE OBRAS



p. 32

Dibujo sudor
Impresión digital
70x50 cm
DURO CÁLIDO - Torre de Ariz 2019



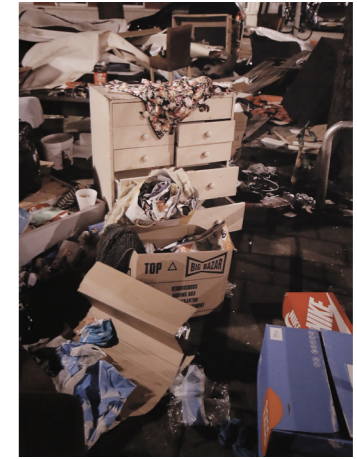
p. 38-39

Las guccis + Smileys
Cartón texturizado / Tinta sobre papel de prensa
70x50, 105x60, 70x100 cm / 42x30 cm
AB Fuego. Un baile con mi madre - Sala Egia 2019



p. 70

Playeras #1
Impresión digital
42x29,7 cm
DURO CÁLIDO - Torre de Ariz 2019 (imagen de catálogo)



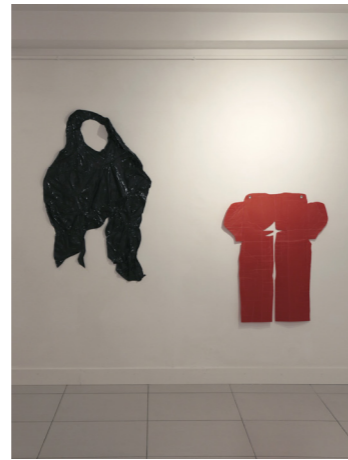
p. 72-73

Vertedero (cómoda)
Impresión digital
100x70 cm
DURO CÁLIDO - Torre de Ariz 2019



p. 46

Capa #1
Plástico termomodificado
160x80 cm
DURO CÁLIDO - Torre de Ariz 2019



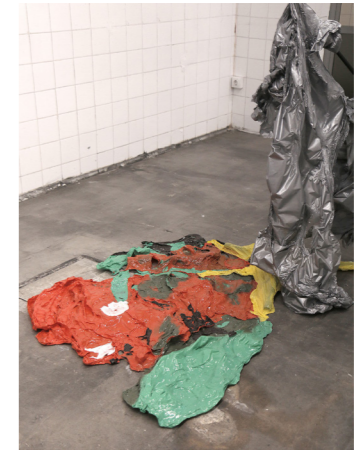
p. 48-49

Capa #2 + Estriado
Plástico termomodificado / Polipropileno celular
120x80 cm
DURO CÁLIDO - Torre de Ariz 2019



p. 74-75

Vertedero (sillas)
Impresión digital
70x100 cm
DURO CÁLIDO - Torre de Ariz 2019



p. 77

Sin título (Róisín)
Plástico termomodificado, pie de micrófono
110x100 cm
CUEROS - OKELA Sormen Lantegia 2020/21



p. 67

Abertura
Impresión digital
42x29,7 cm
DURO CÁLIDO - Torre de Ariz 2019



p. 68-69

Abertura + Coreografía #1 + Coreografía #2
Impresión digital
42x29,7 cm c/u
DURO CÁLIDO - Torre de Ariz 2019



p. 78

Sin título (Róisín)
Plástico termomodificado, pie de micrófono
110x100 cm
CUEROS - OKELA Sormen Lantegia 2020/21



p. 94-95

Columna (texto) + Columna (ideología formal)
Serigrafía / Técnica mixta
70x50 cm / 240x60x50 cm
ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo 2014



p. 101

Sin título

Bolsa de plástico termomodificada, varilla fibra de vidrio, cinta
23x25x25 cm
El rabo por desollar - TACA 2022



p. 102

Bolsa y pelotas

Bolsas de plástico termomodificadas
40x15 cm
El rabo por desollar - TACA 2022



p. 121

Orally fixated

Bolso de plástico, plástico termomodificado, pintura
70x45 cm
CUEROS - OKELA Sormen Lantegia 2020/21
Fotografía: David Hornback



p. 125

Cola

Plástico termomodificado, soporte metálico
80x45x30 cm
CUEROS - OKELA Sormen Lantegia 2020/21



p. 110-111

Sin título (Grace)

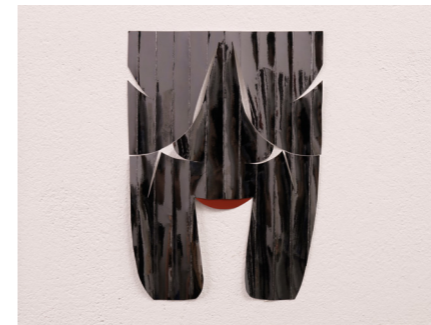
Proceso de trabajo
Imágenes de estudio 2020



p. 113

Sin título (Grace)

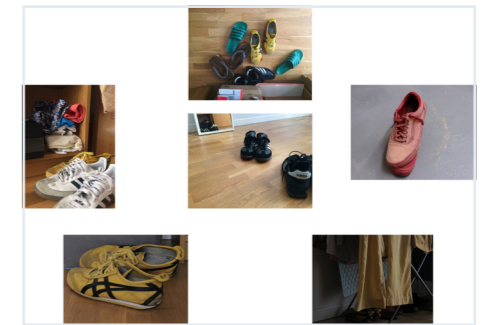
Plástico termomodificado, pintura, caballetes
110x60x100 cm
CUEROS - OKELA Sormen Lantegia 2020/21
Fotografía: David Hornback



p. 130-131

Salir de noche

Cartulina metalizada, papel
30x20 cm
AB Fuego. Un baile con mi madre - Sala Egia 2019



p. 132-133

Playeras

Impresión digital
Imágenes de catálogo de exposición
DURO CÁLIDO - Torre de Ariz 2019



p. 115

Sin título (Grace)

Plástico termomodificado, pintura, caballetes
110x60x100 cm
CUEROS - OKELA Sormen Lantegia 2020/21
Fotografía: David Hornback



p. 118-119

Sin título (Helmut)

Acetato termomodificado, pintura
90x120x30 cm
CUEROS - OKELA Sormen Lantegia 2020/21
Fotografía: David Hornback



p. 134

Derretido

Plástico termomodificado
160x80 cm
DURO CÁLIDO - Torre de Ariz 2019



p. 136

Columna (texto)

Serigrafía
70x50 cm
ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo 2014



p. 139

Santiago silueta

Impresión digital

165x100 cm

AB Fuego. Un baile con mi madre - Sala Egia 2019



p. 140

Madre palmeras

Tela cortada

165x100 cm

AB Fuego. Un baile con mi madre - Sala Egia 2019



p. 162-163

Dibujo sudor + Víctima + Bata corazón

Impresión digital / Bolsa, alambre / Pintura y tinta sobre cartulina texturizada y papel

Vista de la exposición

DURO CÁLIDO - Torre de Ariz 2019



Las guccis #3

Imagen de portada/ contraportada

Cartón texturizado

70x100 cm

AB Fuego. Un baile con mi madre - Sala Egia 2019



p. 142-143

Madre sobria + Madre palmeras

Tela plástica / Tela cortada

155x140 cm / 165x100 cm

AB Fuego. Un baile con mi madre - Sala Egia 2019



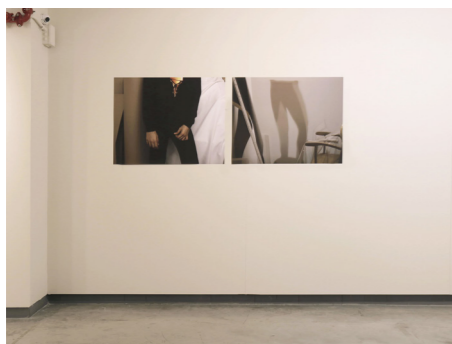
p. 144

Pantalones fuego (madre)

Técnica mixta

170x100 cm

AB Fuego. Un baile con mi madre - Sala Egia 2019



p. 150

Yo fuego/ Pantalones bajados

Impresión digital

70x100 cm c/u

AB Fuego. Un baile con mi madre - Sala Egia 2019



p. 153

Pantaloncitos

Acetato, cartulina texturizada, plástico y papel

50x100 cm

AB Fuego. Un baile con mi madre - Sala Egia 2019

CUERPOINFLUIDO

ABIÁN GONZÁLEZ