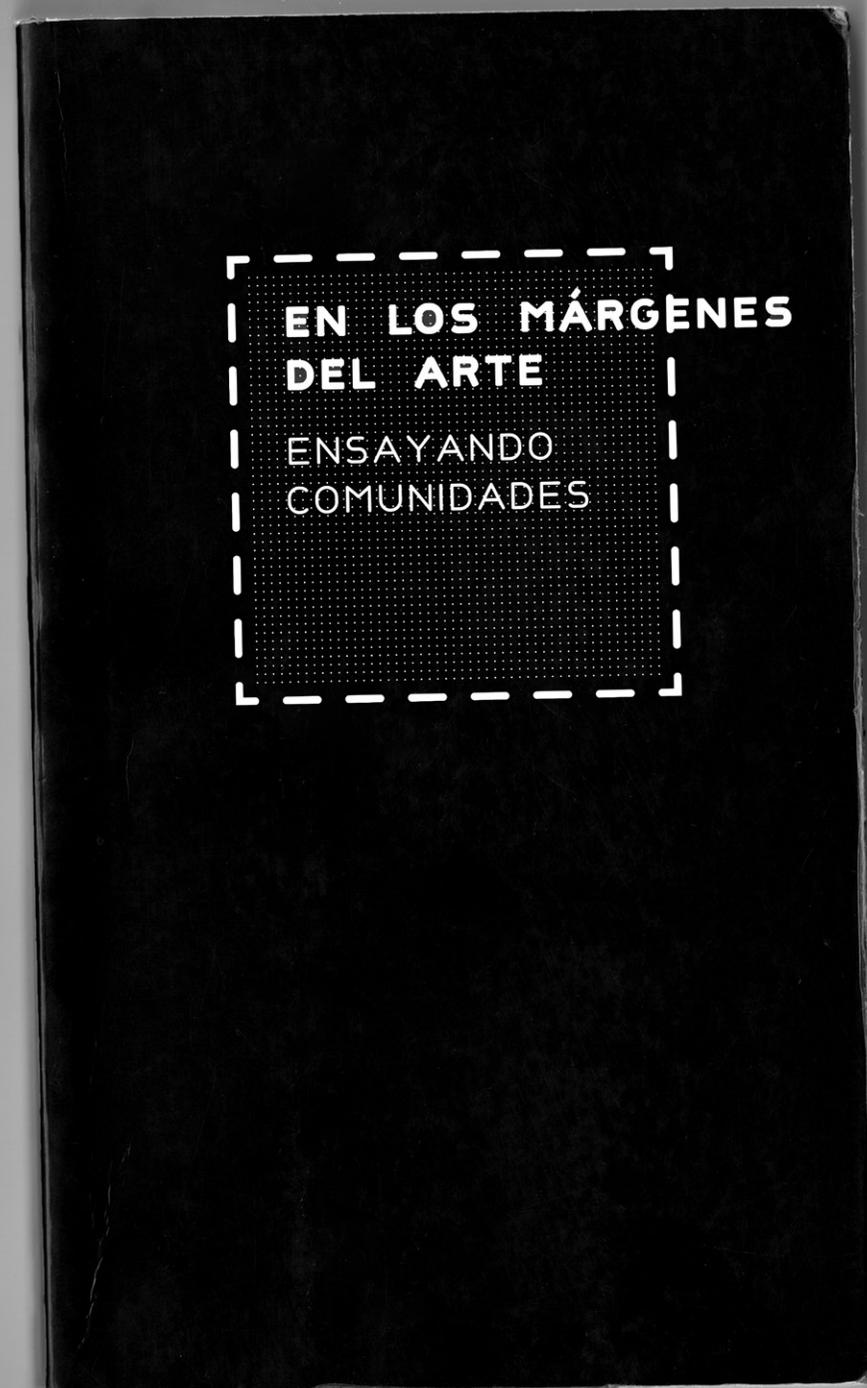


Presentación	4
Promiscuas empedernidas	6
Promiscuas empedernidas	7
Diario de un hombre. <i>Antonio Moya</i>	16
Modos de hacer torcidos y anormales desde posiciones feministas inclusivas en el contexto español del siglo XXI. Contra-narrativas, <i>camp</i> y mamarrachismo académico. <i>Paul Parra-Moreno</i>	24
Mujeres del carbón. Por una comarca en lucha. <i>Álvaro Caboalles</i>	34
La Pija. <i>Javier Cuervo Moreno y Pilar del Puerto Hernández González</i>	41
It's a kind of magic	51
It's a kind of magic	52
El modelo Kübler-Ross. <i>Edward Jobst Andrews Gerda</i>	63
Escritura en cuarentena. <i>Antonio Gómez</i>	79
De lo comunitario y colaborativo en las prácticas artísticas. <i>Sabela Llerena</i>	87
La Comunidad Flexible	93
La Comunidad Flexible	94
Resucitando el Dulce Nombre de María. <i>Carlos T. Mori</i>	108
<i>Madruguers</i> , un ensayo de <i>Jornada Laboral</i> sobre los rendimientos de la práctica artística. <i>José Enrique Mateo León y Claudia González Fernández</i>	117
In situ	128
In situ	129
Cómo combatir la ceguera por falta de atención en el ámbito del arte. <i>Anna Borrie</i>	131
Coda	136
Olvidar la comunidad. La fiesta, el margen y el riesgo de desaparecer. <i>Darío Buñuel</i>	137
Actividades	144
Programación anual	145
Jornadas 2019	160



A lo largo de 2019 tuvo lugar la segunda edición del grupo permanente de investigación *En los márgenes del arte*. en esta ocasión bajo el subtítulo *Ensayando comunidades*. Un trabajo de investigación colectiva que se enmarca dentro de una iniciativa más amplia de la Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid, puesta en marcha en 2016 a través de la creación de diferentes grupos permanentes de investigación, que busca complementar la actividad formativa que habitualmente acompaña a las diferentes convocatorias y exposiciones.

En 2016 se pusieron en marcha “LIME Laboratorio de investigación y experimentación museográfica”, dirigido por Juan Carlos Rico y vinculado a la Sala Alcalá 31, y “Programa sin créditos”, dirigido por Selina Blasco y Lila Insúa y vinculado a la Sala de Arte Joven. Ambos sentaron las bases de una línea de trabajo caracterizada por la selección mediante convocatoria pública de sus participantes y por la publicación de sus resultados en una publicación propia.

En 2018 tomaron el relevo dos nuevos grupos de investigación: en la Sala Alcalá 31 “Conversación abierta”, dirigido por Tamarra Díaz Bringas, Soledad Gutiérrez e Irene Calvo, y en la Sala de Arte Joven *En los márgenes del arte*. dirigido por Laura de la Colina, Alberto Chinchón y Daniel Villegas. La primera edición de *En los márgenes del arte*. con el subtítulo *Tentativas de emancipación*, se constituyó como una plataforma de reflexión y debate en torno a aquellas prácticas artísticas y sociales ubicadas en los límites difusos de la noción de arte. En 2019, el grupo se trasladó a la sala El Águila para iniciar su segunda edición bajo el subtítulo *Ensayando comunidades*.

Tomando como base los resultados obtenidos en la primera edición, el grupo de investigación mantuvo como objeto central de trabajo la exploración, el análisis, el debate y la experimentación de lo comúnmente llamado arte contemporáneo, estableciendo una metodología teórico-práctica que a través de conferencias, seminarios y encuentros con profesionales invitados busca generar proyectos vinculados con los márgenes de lo artístico.

La presente publicación supone una revisión de toda la experiencia acumulada durante la segunda edición de *En los márgenes del arte. Ensayando comunidades*, donde los textos escritos por sus integrantes y algunos de los profesionales invitados se mezclan con materiales extraídos de los encuentros profesionales, así como con relatos de acciones y actividades propuestas por los participantes.

Queremos aprovechar la ocasión para agradecer a todos los artistas, teóricos y demás profesionales que se han involucrado en este proyecto; al grupo de investigadores por su trabajo; y a los directores del programa, Laura de la Colina, Alberto Chinchón y Daniel Villegas, cuya implicación ha sido esencial para que tengamos hoy esta publicación.

Marta Rivera de la Cruz
Consejera de Cultura y Turismo

Presentación

Cuando en 2019 desde la Subdirección General de Bellas Artes de la Comunidad de Madrid se aprobó la puesta en marcha del grupo de investigación permanente *En los márgenes del arte. Ensayando comunidades*, por un lado, iniciábamos un nuevo proyecto de investigación y, por otro, se daba una cierta continuidad a una edición anterior que, con título homónimo, había llevado por subtítulo Tentativas de emancipación.

De esta forma nos propusimos dar un giro en la orientación del objeto de estudio, donde los resultados del primer año indicaban, de forma palpable, el desbordamiento de la noción arte entendida desde los planteamientos asumidos y verificados desde la institución y el mercado. Además de constatar cómo determinados asuntos concernientes a la construcción de la identidad, del género, la racialización o la clase, orbitaban de forma clave en el paradigma actual de las prácticas artísticas liminares.

Comprobadas estas cuestiones, para esta segunda convocatoria, planteamos como objeto central del grupo la exploración, el análisis, el debate y la experimentación de un territorio que, definido por diversas prácticas, se vinculan a la noción de comunidad.

De esta forma, la idea de tentativa se sustituyó por la de ensayo, término que consideramos más ajustado a las posibilidades reales de un grupo de investigación de estas características. Además, inferimos que la noción de tentativa está orientada a un espacio de praxis que tiene la aspiración de modificar de forma directa la realidad que la contiene, mientras que el término ensayo, con menos pretensiones, sitúa las prácticas en un territorio de acumulación de saberes que pueden conducir a la puesta en práctica de las tentativas. De modo que, confrontándonos con la realidad de la pasada edición, donde los límites propios del formato en el que se desarrolla la actividad del grupo generan un tipo de acción,

entendimos que, se ajustaría más el término propuesto como subtítulo para esta edición.

Por otro lado, de aquella primera experiencia extrajimos algunas conclusiones respecto a la metodología seguida. Certificando el hecho de que las áreas de trabajo planteadas fueron desbordadas por los intereses y sensibilidades de los/las investigadores/as que, antes de realizar un análisis desde los sistemas de producción (cuyas variantes propuestas resultaron ser transversales), prefirieron centrarse en los asuntos asociados a sus formas concretas de enfrentarse a los discursos dominantes. Así, consideramos adecuado aplicar una metodología inversa a la utilizada anteriormente. Es decir, en lugar de partir de áreas de trabajo predeterminadas, dichas áreas, se definieron y concretaron a partir de las diversas relaciones e interacciones del grupo, siempre vinculadas con el objeto de investigación (noción de márgenes del arte en relación con las comunidades), y surgidas entre las posiciones que al respecto tuvieron los/las investigadores/as. De esta forma, se propuso un primer momento de intensa discusión e intercambio de criterios a nivel interno para, posteriormente, abrir la actividad del grupo a la participación de ponentes externos y al público en general.

De modo que, del desarrollo del marco general de la investigación como de sus áreas específicas de trabajo se definieron, en el primer trimestre de actividad, cuatro grupos de trabajo bajo los enunciados de In situ, donde partiendo de la premisa “Comunidades que resisten”, se planteó el estudio y desarrollo de la práctica artística como mediadora entre espacio, como lugar practicable —causa/consecuencia de resistencias— donde convergen tránsitos, códigos, e identidades diversas, y comunidades específicas que se resisten a las imposiciones dominantes de sus contextos, en los márgenes de lo establecido. It's a kind of magic, propuso objetivos, no para alcanzarlos, sino para crear un grimoire inconcluso. Consagrados a la Magia como estrategia con la que visibilizar lo invisible y ocultar lo visible, y como medio con el que se manifiesta una habilidad que se practica en comunidad con en el deseo de colectivizar. La Comunidad Flexible investi-

gó sobre cómo los diferentes agentes del ecosistema artístico y cultural se adaptan a un sistema laboral que impone lógicas de precarización y autoexplotación. Promiscuas Empedernidas propusieron un cuestionamiento crítico de las estructuras identitarias sexo-genéricas mediante estrategias lúdico-festivas, con el objetivo de generar espacios y resignificar los ya existentes para que realidades otras sean posibles.

En base a estas filiaciones, surgida de la afinidad de intereses que concurrían en quienes integran cada grupo, se realizaron actividades donde más allá de la actividad investigadora desarrollada semanalmente por los distintos grupos en la Sala de El Águila, se llevó a cabo un extenso programa de invitados/as, que bajo el formato de conferencias, seminarios o talleres, aportaron un conocimiento específico a los asuntos sobre que se trataba de explorar, y que fueron definidos por cada uno de los cuatro grupos de trabajo que se constituyeron como áreas de investigación.

En lo relativo a la praxis, se generaron proyectos que, tanto por la metodología como por los contextos de producción y los contenidos, entendimos que se inscribían con aquello que situamos en los márgenes de lo artístico.

Además, en esta edición, hemos llevado a cabo el seminario Potencialidad política de las prácticas artísticas y sociales en su intersección con la tecnología, organizado junto con el I+D: “Interacciones del arte en la tecnosfera. La irrupción de la experiencia. (Creación de soportes e instrumentos para una reflexión crítica, pública y transversal)” de la Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. En el que se contó con la participación de Daniel García Andújar, Toxic Lesbian, Bárbara Sainza, Marian Garrido, Laura del Castillo, y Bernardo Gutiérrez.

Como cierre a este intenso año de actividad, se realizaron unas jornadas abiertas al público en la sede de la Sala el Águila.

Para finalizar, agradecer a Antonio J. Sánchez Luengo, Subdirector General de Bellas Artes de la Comunidad de Madrid, a Nieves

Paniagua Ramos Coordinadora de la Sala de Arte Joven, y a Javier Martín-Jimenez, Asesor de Arte de la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid.

Laura de la Colina y Daniel Villegas

Promiscuas empedernidas

Antonio Moya
Álvaro Caboalles
La Pija (Pilar del Puerto y Javier Cuervo)
Paul Parra

Promiscuas empedernidas

Porque precisamente eso es ser queer: “si eres queer por decisión propia, asumes una cierta condición desgraciada, no recurres a la ley ni a ningún tipo de autoridad, colectivizas el trabajo personal, renuncias al nombre propio, ocupas voluntariamente esferas de marginalidad”¹.

El subgrupo de trabajo Promiscuas empedernidas, ha tenido por objetivo el cuestionamiento de las estructuras identitarias sexo-genéricas, en un enfrentamiento ante los procesos de naturalización y reproducción que las acompañan y convierten en herramientas de sujeción tan poderosas.

Para poder desempeñar dicha labor, se convirtió en nuestro principal instrumento de resistencia la construcción de espacios de cuestionamiento, tanto físicos como virtuales, que nos permitieran ir más allá de la mirada paternalista, tal y como nos la presenta y advierte Jokin Azpiazu “está bien lo que plantea esta gente”².

Incorporar cambios en la performatividad de los cuerpos participantes de dichos espacios, bien fuese desde estrategias lúdico-festivas, de incomodidad o mamarrachismo, nos permitía romper con dicha mirada paternalista que el sujeto privilegiado corre el peligro de emplear. Dado que, como nos indica Sandra Harding, desde dichas posiciones es menos susceptible el “... acceso al conocimiento que se esconde en otras esferas que no son las suyas”³,

1 Córdoba, David; Sáez, Javier y Vidarte, Paco. *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid, Editorial Egales, 2005, pág. 80.

2 Jokin Azpiazu. *Masculinidades y feminismo*. Barcelona, Virus, 2017, pág. 31.

3 *Ibíd.*, pág. 26.

haciendo posible un mayor acercamiento a críticas que desde el movimiento feminista y la teoría queer se están desarrollando.

Así el movimiento queer, que nace del insulto, pretende desarrollar una metodología que cuestiona la herencia recibida en un intento por dar una dimensión intelectual a la vez que transgresora a cuestiones vinculadas no solo a sexo/género, sino también a entramados sociales vinculados como “raza, religión, ecología y otros grupos marginados por el capitalismo globalizador de fines del siglo XX”⁴. Y si como defiende Valeria Flores somos seres entrelazados, con historias interconectadas⁵ ¿sería posible construir caminos en común, en un trabajo colectivo, por la consecución de intereses comunes?

Miriam Solá escribe “El concepto (queer) ha permitido la articulación de toda una serie de discursos minoritarios, de prácticas políticas, artísticas y culturales que estaban emergiendo en las comunidades feministas, okupas, lesbianas, anticapitalistas, maricas y transgénero”, es decir, “la relativización de las identidades”⁶. Y se pregunta: “¿cuál es la relación entre estas nuevas formas de subjetividad política y la capacidad de transformación social del feminismo?”⁷.

Consideramos que el desarrollo del grupo de investigación sin una re-significación de los espacios institucionalizados e invisiblemente masculinizados, inevitablemente nos hubiese llevado a una apropiación de dichos espacios por parte de las estructuras

4 Jiménez, Rafael M. Mérida (ed.). *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona, Icaria Editorial, 2002, pág. 21.

5 “Somos seres enredados en historias, nuestras vidas se entrelazan en historias que narramos y nos narran”, en: Flores, Valeria. *Deslenguada*. Ají de pollo, 2010.

6 Solá, Miriam. “La re-politización del feminismo, activismo y microdiscursos posidentitarios”. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol 7, 2012, págs. 271-274.

7 *Ibíd.*

normalizadas que construyen nuestro pensamiento hegemónico. Siendo siempre necesarias estas rupturas con nuestras zonas de confort para poder llegar a plantearnos cualquier tipo de acercamiento no visto desde una posición demiúrgica.

Estas re-significaciones, desde las estrategias mamarrachas o lúdico-festivas, nos permitían un acercamiento desde posiciones que nos son ajenas. En donde se pierde, en cierta medida, el control de la situación, al no disponer de las herramientas en las cuales solemos escudarnos, al encontrarnos en posiciones inusitadas. Dichas posiciones conllevan, a su vez, a un desarrollo de conocimiento desde la incomodidad o el shock, aunque, como acontece en el clown, con una total intención de poder generar desde ahí, en lugar de enfrentarnos a situaciones de un paroxismo de terror o ira.

No es inusual pensar que, dada una supuesta progresión temporal, al encontrarnos en “pleno siglo XXI”, muchas ideas progresistas ya deben estar asentadas; pero esta percepción no es más que una ilusión errada, pues las ideas no se dan por el mero pasar del tiempo, siendo muy fácil enfrentar posturas que podrían entenderse como retrocesos desde dichas percepciones. Así pues, este desarrollo de conocimiento desde la incomodidad no debe realizarse desde la confrontación directa contra el sujeto privilegiado, pues entendemos la exacerbación del conflicto social existente hoy en torno a las construcciones sexo-genéricas que esto podría provocar. Lejos de procurar producir una pedagogía universal, desde posiciones de convicción categórica, entendemos que la mera exposición de la realidad desde posturas que creemos incontestables es vista como un ataque directo y personal por parte de modelos de vida que tienen a bien catalogar estas ideas de enfermas y ante las cuales no hay dialogo posible. Por el contrario, “incomodidad productiva quiere decir abrir espacios en los que poder hablar, proponer y enseñarnos con tranquilidad y calma, pero de los cuales no saldremos cómodos ni tranquilos, sino con más preguntas, incertidumbres e inseguridades que al

principio y sin carta blanca para permanecer inmóviles por no saber qué hacer.”⁸

Es a través de estas prácticas como pretendemos, a través de los márgenes que nos ofrecen las artes plásticas, plantearnos la posibilidad de generar realidades otras a las que ya nos vienen impuestas.

Pijama Party

“Gestos de autómeta: levantarte, lavarte, afeitarte, vestirte. Corcho en el agua: ir a la deriva, seguir el tumulto, deambular”⁹ decía Georges Perec en la novela *Un hombre que duerme*.

Todas en círculo, como rodeando una fogata, como en un camping. Con el recuerdo, todavía fresco, de la escapada conjunta a Cercedilla. Reunidas, compartiendo los momentos más lúcidos del fin de semana, escuchando las palabras de todas las compañeras. Entre tanto, un pequeño grupo de promiscuas exploradoras; algunas que no habían entendido nunca tan bien a Paco Martínez Soria en *La ciudad no es para mí*, pero enmadejadas en la vida de los albergues; vestidas con sus mejores galas de noche, muy de noche, de ensueño, literalmente. Pijamas, camisones, gorritos y pantuflas invadieron la Sala El Águila para que de un modo relajado y distendido la conversación fluyese y estando cómodas pudiésemos charlar sobre los objetivos que como subgrupo nos marcamos el fin de semana previo. Así pasamos a hablar sobre género, performatividad, mamarracheo, identidades disidentes y

8 Jokin Azpiazu. *Masculinidades y feminismo*. Barcelona. Virus, 2017, pág 120.

9 Perec, Georges, y Mercedes Cebrián. *Un hombre que duerme*. Madrid, Impedimenta, 2009, pág 53.

fiesta. Y justo de esto último se trataba esta actividad, de prepararse para la fiesta.

Un *remember teenager* de sábado en casa con amigas, cremas, mascarillas y algo de diversión. Un homenaje a todas nosotras, para vincularnos y conocernos más, para explorar los límites de la institución y para convertirnos en agentes disruptivos de nuestra propia monotonía.

Para Shakespeare divertirse sería algo muy aburrido si todo el año fuera de fiesta, así que con el grupo de investigación como excusa y con un espacio gubernamental autónomo como testigo nos propusimos hacer una fiesta, un sarao a nuestra medida, por y para nosotras, y lo más importante para toda fiesta es prepararse, alistarse, arreglarse, disponerse, organizarse, prevenirse, acondicionarse, ataviarse, embellecerse, planificarse, elaborarse, conocerse, observarse, tocarse, manosearse, manipularse, vestirse, desnudarse, adornarse, cuidarse, tratarse, acicalarse, ornarse, de-



Fig. 1 Frida Kahlo (1939) Las dos Fridas.



Fig. 2 Nancy Meyers (1998) Lindsay Lohan en *The Parent Trap* (Tú a Londres y yo a California).

corarse, convenirse, masajearse, alterarse, acariciarse, maquearse, sobarse, estudiarse, manipularse, emplearse, comunicarse, llamarse, someterse, usarse, contratarse, considerarse, otearse, escucharse, mirarse, observarse, detallarse, atenderse, asistirse, velarse, vigilarse, curarse, preservarse, administrarse, conservarse, cultivarse, guardarse, aplicarse, rejuvenecerse, peinarse, olerse, limpiarse, adaptarse, afanarse, suministrarse, acomodarse, encontrarse, vincularse, relacionarse, ridiculizarse, reírse, afearse, recrearse, gozarse y cansarse. Y eso es lo que hicimos. Convertir una de nuestras rutinarias reuniones en un momento único, sin previo aviso. Hacer de nuestros automatismos, de nuestras miserias cotidianas un acontecimiento, nombrarlas, y darles un lugar propio, autónomo, convertir la preparación y el proceso en nuestro acto central, muy por encima de nuestras palabras. Otorgarse el tiempo y parasitar el momento para buscar nuestros nexos y generar lazos entre las allí presentes.

En definitiva, trabajar nuestros cuerpos. Entender aquel momento de comunidad como algo doméstico y casi íntimo. Desmarcándonos del espacio que nos acogía y de las obligaciones estipuladas y centrándonos en las acciones que se planteaban. Casi un elemento ritual mediante la belleza para pensar la situación y provocar arrugas en las estructuras que nos mecían.

Tea party: conversatorio con Andrés Senra

El 9 de febrero nos reunimos en la Sala el Águila con el artista y activista cultural Andrés Senra. Dentro del marco de desarrollo del grupo propusimos un espacio de conversación-reflexión con el creador de manera que, desde el marco de una reunión con té y pastas, fuésemos capaces de conocer más de cerca el trabajo de Senra. La elección de Andrés se debió a la cercanía de las temáticas que trata y cuestiona a través de su trabajo con las de nuestro propio grupo. El trabajo de promiscuas se vertebra en relación a los conceptos identitarios y la cultura digital, aspectos muy presentes en el trabajo de Andrés. La conversación parte del plan-



Fig. 3 @cindysherman (2018) Outside in

teamiento de generar un espacio en el que sea posible compartir y cuestionar, alterando la configuración clásica empleada en este tipo de eventos.

Este espacio de compartir en comunidad comenzó por la preparación de infusiones por cada uno de los participantes, aderezadas estas con pastas caseras, galletas de supermercado e incluso magdalenas caseras con trocitos de fruta realizadas por una de las integrantes del grupo. Una vez estuvimos todas preparadas y dispuestas para comenzar esta Tea Party el invitado nos presentó brevemente las líneas clave de su trabajo, sus objetivos y puntos de debate en torno a la cuestión de la identidad y las prolongaciones posibles de esta dentro de las sociedades contemporáneas. Estas fueron de gran interés para las integrantes del grupo de investigación, ya que nos proponía un concepto de práctica artística que se desligaba de su comprensión más ortodoxa, dando paso a una serie de acciones que se situaban en su mayoría en los márgenes de lo artístico para reivindicar, desde ahí, la identidad propia y auténtica.

La conversación tuvo una parada en el trabajo de la Radical Gay y los colectivos LSD o RQTR, los cuales llevaron, en los años noventa, el activismo y el arte de acción al espacio público y privado de la ciudad de Madrid, a través de diferentes performances, acciones y fiestas donde se reivindicaba las sexualidades disidentes y se hacía un punto de crítica y cuestionamiento a la crisis del VIH. Tema latente en la sociedad del momento y que estigmatizaba, principalmente, a quienes se salían del binomio cis-hetero.

Esta reflexión sobre los colectivos de los noventa nos condujo, de manera natural, a cuestionarnos el propio concepto del activismo en la actualidad. Pensando de qué manera podíamos articular hoy la denuncia en el espacio público, en base a qué estrategias y métodos sería posible reivindicarnos y si es que esa acción se considera necesaria en nuestras sociedades. Creemos que conclusión no llegamos a ninguna en concreto, pero fuimos capaces de reflexionar y darnos cuenta que, tras este encuentro, le debemos mucho a los han ido delante y que debemos preparar el terreno para los que vendrán. Sin lugar a dudas. Para terminar el encuentro, y que las galletas se agotasen, hicieron falta unos cuantos té más a lo largo del coloquio que, compartidos con el grupo y los invitados nos hicieron generar, de alguna manera, una comunidad posible.

Sarao transmaribollero

Mes de junio en Madrid, en los prolegómenos del Orgullo LGTB, sí LGTB porque dentro de la propaganda institucional parece que no entran más siglas. Nos encontramos un viernes en la sede de ABM Confecciones, espacio cómplice del grupo de investigación, con la idea de hacer un evento festivo en el que reivindicar sujetos sexo-disidentes. Pudimos pensar en realizar un encuentro al uso, en el que unas asociaciones que trabajasen con personas LGTBQ+. Ofrecier, quizás, una propuesta más institucionalizada... pero no. Decidimos que el ambiente óptimo para que dicho encuentro se realizase no era otro que uno más festivo, un sarao.

Por ese motivo nos propusimos convertir, el espacio de ABM en un plató de televisión al más puro estilo programa de crónica rosa de sobremesa con un objetivo: realizar una entrevista a dos personas sexo disidentes que, situándose en los márgenes, llevasen a cabo una labor importante para nosotras. Las invitadas fueron la artista multi-/trans-disciplinar Samantha Hudson y la académica y activista Yera Moreno en un encuentro moderado por Laura de la Colina, Javier Cuervo y Paul Parra, acompañado de cerveza y público entregado a la celebración y la reflexión.

Las moderadoras de la charla fueron dando forma a alguna de las cuestiones que vertebran tanto el trabajo del grupo, como las praxis artísticas de las invitadas, o los intereses e inquietudes del público asistente. Con esto generamos una recuperación mítico-crítica de algunos de los eventos que la cultura rosa y/o popular, con la idea de resignificarlos en nuestros contextos inmediatos. Si crecimos con *Sabor a ti* y *Aquí hay tomate...* ¿Por qué no adaptar estos formatos para hablar de nuestros intereses y poder concluir que es ahora más necesario que nunca reivindicar nuestras identidades subalternas y cuestionar el sistema del que formamos parte?

Las entrevistas a las invitadas terminaron con dos performances de las mismas. En el caso de Yera Moreno nos presentó su trabajo “Gestos Bolleros”, en el cual generaba una reflexión sobre el comportamiento y la comunicación verbal de los sujetos bolleros en nuestra sociedad. Generando especial curiosidad e inquietud entre las asistentes al evento. Este trabajo, englobado dentro de la corporalidad del sujeto femenino y bollero, nos proponía un lenguaje propio que debía de ser interpretado y descifrado por los espectadores, entrando, de alguna manera, en el código propuesto por la artista.

En el caso de Samantha la performance es ella misma, su realidad es vista como una auténtica performance, como ejemplo su Instagram y sus stories. Hudson nos deleitó, a pesar de la falta de medio técnicos para que desplegase su arte, con tres de los temas que componen su primer disco musical, “Los grandes éxitos de



Fig. 4 Cartel Sarao Transmaribollero



Fig. 5 Entrevistadoras y entrevistadas, ABM Confecciones, Madrid

Samantha”, comenzando por *Burguesa Arruinada*, una versión exclusiva *a capella* del himno de España para terminar con su clásico “Maricón” tema que le lanzó al estrellato con apenas quince años.

El fin de este sarao estuvo marcado por una sesión musical de Lahh MarihhBollihh quienes rescataron temas musicales de los noventa y dosmiles hasta la actualidad, poniendo broche final, de esta manera, al sarao que nos congrego para dar inicio al verano y generar un espacio de reflexión crítica, más allá de los botellones multitudinarios y los desfiles sponsorizados, propios de esas fechas en la capital española.

Taller de pensamiento Genus Radix. Proyecto Rivera.

Con motivo de las jornadas finales de Márgenes del arte 2019, tuvo lugar un espacio de creación colectiva con el taller de movimiento impartido por la Asociación de personas trans* Proyecto Rivera¹⁰. A través de herramientas de teatro físico y movimiento, con teorías posestructuralistas como base, se pretendió “volver al cuerpo, darle historia y revivirlo como agente productor de conocimiento”¹¹, guiado a través de la música, la voz y el movimiento; atendiendo a las necesidades tanto físicas, como psicológicas.



Fig. 6 Imagen de las jornadas de Márgenes del arte. Ensayando comunidades. Promiscuas empedernidas.



Fig. 7 Proyecto Rivera. Fotografía. Web

El taller que Proyecto Rivera desarrolló en la sala El Águila fue una muestra de la actividad performativa que desarrollan a través de su llamada escuela de pensamiento Genus Radix. Escuela donde exploran la volatilidad de género a través de metodologías teórico-prácticas y del cuerpo en torno a un grupo de estudio formado por personas que no se identifican como cisgénero.

“Genus Radix se concibe como un espacio de debate colectivo que parte del cuestionamiento del régimen de diferenciación sexual y de los marcos de identidad de género dominantes. A través de una práctica encarnada, que sitúa al cuerpo en el centro de sus indagaciones, esta iniciativa apuesta por enfrentar críticamente la normatividad de género tanto de manera individual como grupal, reconceptualizando lo que se entiende por trans”¹².

De esta manera, comenzamos la sesión con un enfrentamiento ante nuestra propia construcción como sujetos al presentárenos la opción de poder elegir el pronombre por el que queríamos ser tratados. Pudiendo observar desde el inicio como los propios organizadores no estaban anclados a opciones binarias, lo que nos ayudó, como poco, a ser conscientes de la presión que nos ejercen aquellos que tenemos por asignación. Fue desde ahí que dimos inicio a un taller de clown, en el que el foco quedó puesto en como manifestar nuestra percepción del yo y cómo interpretar a los otros sujetos que participaban de la actividad, en un ejercicio en el que se te forzaba a definirte a ti mismo, a reinterpretarte a través de terceras personas y a experimentar a su vez el convertirte en aquel que tienes delante, saliendo así brevemente de nuestra percepción unilateral que tanto nos limita.

10 Proyecto Rivera. Disponible en: <https://www.proyectorivera.com/> [fecha de consulta: 29 marzo 2020].

11 *Ibíd.*

12 Genus Radix en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/genus-radix> [fecha de consulta: 29 marzo 2020].

Semiramis González

Junto con Proyecto Rivera, tuvimos el honor de cerrar las jornadas al lado de la comisaria, historiadora del arte y feminista (como ella misma se define) Semiramis González.

Llegados a este punto lo fácil sería narrar una ponencia conversacional idílica entre la invitada y el grupo de investigación. ¿Qué podría salir mal? Un espacio institucional, “Sala El Águila”, con acabados de madera y ausencia de ventanas; una invitada especialista en mercado de arte y un grupo de investigación financiado por la Comunidad de Madrid. Pues bien, hemos querido aportar dos versiones anónimas, individuales y en parte, y sólo en parte, contrapuestas para que juntas construyan lo que en ese espacio se produjo el quince de diciembre de 2019 a las once de la mañana.

¿Qué podría salir mal?

Pues obviamente, nada. La actividad estuvo orientada hacia una charla con las asistentes. Se generó un espacio mixto bidireccional en el que nuestra invitada nos contó su experiencia en la gestión de proyectos expositivos, mientras daba respuesta a las cuestiones que planteaban las distintas personas que componen el grupo de investigación *En los márgenes del arte. Ensayando comunidades*.

Prestando especial interés a las distintas formas y posibilidades de archivar, y concretamente de comisariar prácticas artísticas efímeras y no-objetuales como la performance y/o la instalación. Además, se abordó la figura de la comisaria independiente, y sus distintas estrategias para generar y materializar un proyecto artístico. Debatiendo sobre cómo incluir y mixturizar las prácticas feministas en todas estas labores que rodean los eventos culturales.

Aquella conversación con las investigadoras del grupo se completó con un discurso perfectamente estructurado, en el que nuestra

invitada nos ayudaba a entender cómo desde el comisariado se pueden llevar a cabo una serie de prácticas y acciones feministas que reviertan la desigualdad latente y fuertemente arraigada en el seno del Mundo del Arte. Una tarea necesaria y nada sencilla, ya que seguimos encontrándonos con numerosas barreras.

Uno de los temas con más resonancia aquella mañana, fue el papel que juegan las instituciones. Las grandes dificultades con la que se encuentran los relatos feministas a la hora de desmembrar el anquilosado panorama que presentan las instituciones y hacer eclosionar en ellas las voces silenciadas, las voces diversas. Esta gran dificultad genera una sensación de desarraigo y desamparo, de ocultamiento tras la *historia única*, como diría Chimamanda Ngozi Adichie.

El perfil de Semiramis es el de una persona fuerte, comprometida políticamente con los distintos asuntos que la atraviesan como mujer y tremendamente consciente del tiempo que le ha tocado vivir. Es por esto que ella entiende la visibilidad como forma de activismo artístico y se apoya en las redes sociales como vehículo de divulgación universal. No podemos olvidar que Semiramis comenzó con un blog que años más tarde ha cambiado por su perfil de Twitter en el que se mantiene especialmente activa creando un contenido actualizado que sigue la misma línea que su trabajo en la institución. Las redes sociales y sus diversos usos fueron uno de los temas más recurrentes en aquella mañana, así como el camino profesional de la curaduría en España. Sobre este asunto de “lo académico”, nuestra invitada con su propia experiencia por bandera nos contó las distintas complicaciones que encontramos en nuestro país para formarnos académicamente en gestión, crítica y comisariado artístico. Para concluir, cerramos la conversación agradeciéndole el tiempo, la disposición y la amabilidad que nos brindó aquella mañana de diciembre.

¿Qué podría salir mal?

Sorprendentemente todo.



Fig. 8 Las Pospoturras (2018). Butler yo soy wapa?

Las Jornadas que cierran el grupo de investigación *En los márgenes del arte. Ensayando comunidades* son el final de muchos meses de trabajo intenso. Horas de convivencia con personas muy distintas que aportan y soportan visiones del mundo tremendamente variadas, y en ocasiones incluso conflictivas. Y es que, es muy complicado, y así quedó demostrado, crear comunidad en torno a un concepto que pocas personas saben definir y aún menos coincidir en ello: el arte. Y sí, añadirle *frosting* a una magdalena es una experiencia recreativa y sabrosa que convierte un triste y tradicional bizcochito en un succulento *cupcake* capaz de atraer los mismos *likes* que un vídeo de gatitos. Llevado a nuestra fría charla, es como si a un sector del mercado del arte le añadimos el poderoso y respetado apellido de *feminista*, nos encontramos ante un *cupcake*.

Por otro lado, aquella mañana, pese a estar en los márgenes, el concepto del mercado del arte nos acompañó a lo largo de toda la charla. Sigue siendo ese mercado quien sustenta críticos, gestoras culturales, artistas, y comisarías, como es el caso de nuestra invitada. Poco o nada tiene esto que ver con la noción arte que se plantea desde las prácticas disidentes, marginales, liminares e inmateriales y, por tanto, precarias en las que trabajan muchas artistas e investigadoras, entre ellas algunas de las compañeras de este grupo de investigación; y a las que tanta atención hemos pretendido en este grupo. Ante estas discrepancias estructurales, lo normal hubiera sido que se produjese un debate heterogéneo, pero si algo nos gusta en este grupo más que el drama y los albergues, es la fiesta. Es por esto que, aun siendo domingo a las once de la mañana, decidimos cambiar el hipotético debate por chupitos de vodka y granadina para que la mañana, los conflictos, la tertulia y la conversación fluyesen en paralelo. Dejando de lado el mal sabor de boca de los días anteriores y también, a la invitada.

Semiramis no sabía qué hacer y trataba de mantener su actitud políticamente correcta, toda una declaración de intenciones, una performance muy representativa de aquello que acontece entre los agentes culturales que nos circundan. Mientras tanto, el resto de personas, seguíamos sirviéndonos chupitos y aguantando la risa. Pensándolo ahora, semanas después, aquella mañana éramos un poco más *Mujeres al borde de un ataque de nervios* que un grupo de investigación de un organismo público. Y tal vez podríamos haber transformado aquella reunión en ese embriagante juego del “Yo nunca”, y quizá, y solo quizá, hubiera sido más divertido y más fructífero para todas.



Fig. 9 Carlos T. Mori (2019) Jornadas finales del grupo de investigación de la Comunidad de Madrid *En los márgenes del arte. Ensayando comunidades*

Diario de un hombre

Antonio Moya

Admitir el discurso naturalista que divulgadores de recientes generaciones como Joan Planas o Adrià Núñez tienen a bien sostener, como forma reaccionaria de defenderse contra el feminismo actual, que ataca directamente su identidad masculina situando al varón como al otro, puede entenderse como un despropósito en sí mismo. Si admitimos que las diferencias estriban en cuestiones de índole biológica y por consiguiente, cuasi inalterables, el varón se verá abocado a continuar siendo el receptor del 70% y emisor del 90% de la violencia¹, la encarnación de un sujeto estoico e impulsivo, que se mueve en términos de éxito y fracaso y que debería preservar la etiqueta del otro. Es así que surge el proyecto *Diario de un hombre*, el cual se proponía generar un espacio de investigación virtual en el que, por medio de las prácticas artísticas, se debatiese en torno a la construcción del varón en la actualidad y propusiese un nuevo modelo de varón, en contraposición al que dichas prácticas tradicionalmente se han dedicado a perpetuar.

La esencia del hombre

¿Qué es el hombre? Pudiera parecerse esta una pregunta de carácter obvio y trivial, mas si dejamos a un lado la necesidad de jibarizar estas cuestiones, podríamos ver que la respuesta no es tan inmediata.

De entre las primeras definiciones que podemos encontrar se halla la de Platón, que lo definiría como “bípedo implume”, aunque Diógenes dio buena cuenta de dicha definición presentando a un gallo desplumado por hombre; lo que obligó a Platón a añadirle “con uñas anchas”² a la definición, para así poder descartar a ese gallo. Sin embargo la cualidad de tener o no uñas no es definitoria del hombre, pues su condición como tal no depende de su posesión o incluso de su forma.

Si intentamos llegar nosotras a una definición y primero hacemos el ejercicio de representar aquello que pretendemos definir, muy posiblemente lleguemos a una imagen como esta:

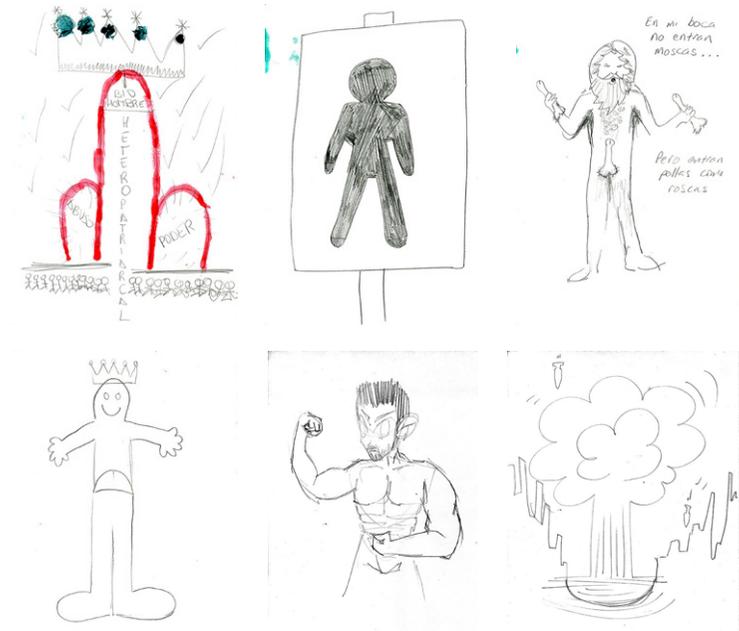


Fig. 1. Resultados del taller: *Homo, Hominis, Vir, Sor*. Dibujos. 2019.

1 Ansele, Manuel. 2018. “Así se mata en España”. *El País* [en línea], diciembre 2018, Homicidios, [fecha de consulta 30 agosto 2020]. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2018/12/14/ciencia/1544815798_258575.html

2 Diógenes Laercio. *Los diez libros de Diógenes Laercio*. Imprenta Real, Madrid 1792, tomo II, pág. 23.



Fig. 1. Resultados del taller: *Homo, Hominis, Vir, Sor*. Dibujos. 2019.

No se puede decir que se trate de una imagen incorrecta. Sin duda lo que ahí se representa es un hombre, aunque aún cabría la posibilidad de que dicha representación, al igual que la de Platón, este incompleta.

En caso de que acudamos a un diccionario en busca de una definición más actual, podremos apreciar que entre las primeras definiciones está “ser animado racional, varón o mujer.”³ Por otro lado, dicha definición viene acompañada de otras tantas que igualan los conceptos de hombre y varón, o que hacen alusión a cualidades tradicionalmente masculinas o la falta de ellas. Sin duda, la asociación del hombre con el varón es evidente, a pesar de que dicha cuestión entre en conflicto con la definición antes citada.

Yendo un poco más allá y estudiando la etimología de la palabra, observamos que hombre viene del latín *homo, hominis*, (*el ser humano*) encontrándonos de esta forma frente a una palabra no sexuada. Así pues, en latín, hombre no hace referencia a ningún género, siendo necesario acompañarlo o simplemente usar los términos *vir* o *sor* (varón o mujer) para hacer referencia a algunos de ellos, dando lugar a la redundante expresión hombre varón, que tan extraña nos puede resultar a día de hoy. Incluso si atendemos a los estudios de Domingo Beltrán, nos daremos cuenta de que hombre ha adquirido muchos usos que en el latín poseía originalmente la palabra *vir* y que su equivalente varón ya no posee.⁴

Para continuar con esta cuestión inicial, vamos a valernos de la fenomenología Husserliana, en concreto del concepto de *epojé*, descrito en *ideas I*⁵. Por el cual se plantea una suspensión del jui-

3 Judith Butler. *El género en disputa*. Barcelona. Paidós. 2007. pág 62.

4 Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 23ª ed. [fecha de consulta 22 agosto 2019]. Disponible en: <http://www.rae.es/rae.html>

5 Domingo Beltrán Corbalán. *Aproximación a los dialogi del papa Gregorio Magno, a propósito de los sustantivos vir, homo y virtus*. En: *Lengua e historia. Antigüedad y cristianismo*. vol. 12. Scripta fulgentina. Vol. 5. nos

cio y la toma de una posición imparcial en el mismo, poniendo entre paréntesis la existencia del objeto, en este caso el hombre, seguido este del cuestionamiento del objeto en juicio por medio de la variación imaginativa, con el fin de conocer su esencia o *eidós*. Así pues, esta variación libre imaginativa consistirá en ir alterando o suprimiendo las propiedades del objeto a juicio hasta hallar su mínimo común divisor, o sea, la sucesión de cualidades que componen el *eidós* del objeto y que sin ellas dejaría de ser él y se convertiría en un objeto distinto.

Con este ejercicio podríamos deducir, como primer paso, que un hombre, efectivamente, no implica la necesidad de ser varón, pese a que esté anclado en nuestro subconsciente la visión de este como sujeto universal, y solamos entender a la mujer como una entidad "... fuera de las reglas universalizadoras de la calidad de persona, irremediablemente "específico", personificado y condenado a la inmanencia."⁴⁶ Sin embargo, alcanzar su *eidós* puede hacerse una tarea complicada. Por ejemplo, en la película *Johnny cogió su fusil*, el protagonista se cuestiona su condición de hombre cuando se da cuenta de haber perdido el brazo. Siendo justos, lo que se está cuestionando es su esencia como hombre varón al haber perdido su capacidad productiva. De cualquier modo, lo poderoso de este ejemplo estriba en todo lo que ha perdido además del brazo, pues realmente ha perdido ambos brazos y piernas; la cara; la vista; el habla; el oído; el olfato y, además, para los sujetos que le rodean, dada su incapacidad para comunicarse, ha perdido hasta la conciencia. ¿En este nivel de reducción nos seguimos encontrando con un hombre?

Otro ejemplo que lleva un paso más lejos el anterior puede ser el de las pinturas de Jean Fautrier, concretamente su serie rehenes, en donde nos presenta masas informes bajo títulos que serían

propios de un retrato. De esta manera asociamos esa masa indefinible como la parte de un cuerpo, estando situadas estas obras en el contexto de la SGM. ¿Seguiríamos aquí hablando de hombres tal y como nos sugieren los títulos o en algún punto hemos perdido ya su esencia?



Fig. 2. Jean Fautrier. Cabeza de Rehén. Pintura. 1964.

¿De encontrarse el cuerpo igualmente muerto pero completo seguiría siendo hombre? O ¿es el umbral de la muerte en donde radica la diferencia? Siendo así aun entraríamos en el conflicto de definir la línea que delimita este umbral. Por otro lado, en el caso de aquellos con el potencial de llegar a ser hombres ¿Dónde se sitúa el momento en el que empiezan a serlo? ¿Aquellos que por una enfermedad no tienen el potencial de desarrollar habilidades que consideramos esenciales pierden su condición de hombre? Sin duda alguien muy convencido del discurso capacitista podría considerarlo así. Tras el Manifiesto Cyborg ¿Tiene sentido seguir afianzándose en esencias?

A la conclusión a la que se quería llegar con este ejercicio, es que nos es imposible llegar al *eidós* del hombre, ya que solo podemos

9-10. 1995. págs. 261-266.

6 Véase: Edmund Husserl. Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. 2ª ed. México D.F. Fondo de cultura económica. 1962.

descartar algunos de sus *noemas*, es decir, algunas de sus cualidades no esenciales, pero no hayamos consenso en la obtención de ese mínimo irreducible tras el cual se desdibuja el concepto. Lo que si existen son *eidós* de reducciones identitarias, como el eterno femenino o el eterno masculino, las cuales presentan a ambas categorías como conceptos inmutables e idealizados, acompañados estos de falacias naturalistas, en otras palabras, que todo lo bueno es bueno por ser natural y todo lo bueno debe ser natural para poder ser bueno; mas, como dice Paul Preciado, está “...en cuestión la posibilidad de continuar trabajando con categorías como ‘hombre’, ‘humano’, ‘mujer’, ‘sexo’, ‘raza’, que no son sino el producto performativo del trabajo disciplinario emprendido por las ciencias humanas desde el siglo XVII.”⁷

En un intento de desarticulizar el proceso de alienación que estos ideales y categorías producen en la performatividad del cuerpo y la razón, a fin de poder desarrollar la presente investigación de la manera más objetiva posible y continuando con la teoría de Preciado, se ha decidido firmar, por parte del sujeto que les escribe, un contrato contrasexual, en sustitución simbólica del contrato social que reproducimos y llamamos natural. Es así que, mediante un proceso de *gender bender*, se ha renunciado a la pertenencia estricta de su modelo identitario sexuado inicial, por medio de la incorporación progresiva de elementos de representación identitaria de ambos géneros binarios. Dichos elementos se añaden con una doble intención, ya que por un lado se pretende destruir la imagen proyectada hacia los demás, pero al mismo tiempo; y dado que dichos elementos actúan en su mayoría como reductores de la capacidad de movimiento del individuo, como buena metáfora de las cadenas que representan; el otro objetivo es el de encontrarse en una posesión de continua incomodidad, siendo necesaria la incorporación de un nuevo elemento de habituarse a su nueva condición. A pesar de que a primera impresión, pueda parecer que este hecho carece de mayor importancia

7 Paul B. Preciado. Manifiesto contrasexual. 2ª ed. Barcelona. Anagrama. 2018. pág 78.

a la hora de generar conocimiento, lo cierto es que se trata de un punto vital para haber podido desarrollar esta investigación. Autoras como Sandra Harding advierten del peligro de la mirada de los sujetos privilegiados, dado que su posición “...les hace precisamente menos susceptibles de acceso al conocimiento que se esconde en otras esferas que no son las suyas”⁸, al tiempo que “la indeterminación parcial de algunos objetos permite unas interpretaciones opuestas que ofrecen a los dominados una posibilidad de resistencia contra la imposición simbólica.”⁹ Dicho de otra forma, no es posible el cuestionamiento de las estructuras que rigen y perpetúan el poder dominante mientras que se posea un pensamiento estructurado por esas mismas estructuras, lo que explica el ínfimo número de varones cis que se replantean la problemática de las cuestiones de género. Un buen símil para entender este punto, se podría encontrar en la película *Están vivos*. En el momento en el que el protagonista intenta compartir las gafas, ese elemento que le permite ver la realidad tal y como es, con su amigo; este solo reacciona desde la violencia; pues aunque las gafas lo vayan a sacar de una situación de sumisión, su necesidad de legitimizar el sistema dominante en el que se ha construido se impone.

“Imaginar una sociedad no patriarcal implica imaginar una sociedad sin géneros,”¹⁰ en cuyo proceso el sujeto femenino ya ha empezado el camino para poder salir, transformando, según la investigación de Almudena Hernando, su identidad y huyendo de las reducciones identitarias que tenían impuestas. Esta situación ha generado que la crítica que sectores conservadores hacen de las mujeres feministas; como sujetos alejados de sus concepciones reduccionistas de lo que es una mujer, al grito de réplicas

8 Jokin Azpiazu. ;asculinidades y feminismo. Barcelona. Virus. 2017. pág 26.

9 Pierre Bourdieu. La dominación de la masculinidad. Barcelona. Anagrama. 2000. pág 26-27.

10 Almudena Hernando. La fantasía de la individualidad. Madrid. Traficantes de sueños. 2018. pág 173.

como “no son mujeres”; tenga sentido. Asumido este punto, se podría decir que, pese a lo que nos dicte la tradición, si nos mantenemos en las ideas del discurso esencialista, la mujer está más cerca del *homo* que el varón, el cual continua atado a las mismas cadenas que lo han situado históricamente en la cúspide de la sociedad.



<http://diariodeunhombre.org/>

Voluntaria y corporalmente, yo
 Renuncio a mi condición natural de varón ___ o de mujer___, a todo privilegio (social, económico, patrimonial) y a toda obligación (social, económica, reproductiva) derivados de mi condición sexual en el marco del sistema heterocentrado naturalizado.

A fin de realizar dicha transformación me someto a un proceso progresivo de gender bender, a través del cual iré incorporando elementos identitarios de ambos sexos con el fin de poner en cuestionamiento los mecanismos tradicionales de construcción de identidad en torno a la performatividad del cuerpo. Una vez incorporado un nuevo elemento identitario este no podrá ser removido de la construcción, siendo obligatorio su uso hasta finalización del contrato.

En caso de que un evento puntual presente una total y absoluta incompatibilidad con alguno de los elementos identitarios adquiridos, queda al juicio del individuo realizar la actividad o no, siendo necesario en caso de realizarla dejar registro en el presente contrato de la ruptura de la misma, considerándose necesario realizar una compensación. Este tipo de situaciones han de ser de carácter excepcional, dejando el contrato de tener valor de no ser este el caso.

Renuncio a todo lazo de filiación que implique una confrontación con el presente contrato, priorizando siempre el cumplimiento de este sin importar las presiones sociales que ello implique.

El presente contrato es válido por una duración de

En a de.....de.....

Firma.

La problemática del varón

Para Bourdieu, “el privilegio masculino no deja de ser una trampa y encuentra su contrapartida en la tensión y la contención permanentes, a veces llevadas al absurdo, que impone en cada hombre el deber de afirmar en cualquier circunstancia su virilidad.”¹¹, pero ¿qué implica afirmar la masculinidad?

Expresado de manera somera, la virilidad simboliza el oxímoron de la feminidad. En cualquier parte del lenguaje cotidiano podemos encontrar conjuntos de opuestos representados por analogías masculinas y femeninas. Es un coñazo, es la polla; es una nenaza, es un machote; es un zorro, es una zorra... Así pues, vivimos inmersos en una lengua que nos asocia lo negativo, pasivo o inferior con lo femenino, oponiéndonoslo con lo masculino, que se nos presenta como lo positivo, activo o superior. Este contraste tan marcado en entender lo masculino como lo protagónico, agravado por la tradición de la economía neoliberal de hacer un especial énfasis en la posesión de estas características, nos ayudan a entender esta necesidad de lo masculino de autoafirmarse; pero pudiéndose inferir que la auténtica necesidad no radica en abrazar la masculinidad, sino en huir todo lo posible de lo femenino. El varón huye de la debilidad que representa la mujer, hecho que convierte en lógica la afirmación típica de la infancia de “¡Te gusta una chica! Eres gay”, pues en los momentos en los que aún no se les exige que ejerzan el rol de semental, bajo este pensamiento ambas situaciones son homologas. “La exaltación de los valores masculinos tiene su tenebrosa contrapartida en los miedos y las angustias que suscita la feminidad”¹², feminidad que está relacionada con todos los valores de la debilidad, la astucia, los venenos, la magia, las emociones. El varón se manifiesta bajo la presión continua de ser un sujeto estoico, capaz, resolutivo, orgulloso... aunque también poseedor de otras cualidades como la nobleza.

Esta relación de opuestos entre el varón y la mujer y la necesidad de este de distanciarse de la misma nos llevan a casos como el de Nicolaus Fontanus, el cual: “señalado ya que algunas mujeres que padecían histeria podrían sufrir igualmente de ‘eyaculación’, síntoma que, según Fontanus, ponía en peligro no sólo la salud de la histérica sino también su valor moral como mujer, puesto

11 Bourdieu. Op. cit. pág 68.

12 *Ibid.* pág 69.

que ‘aproxima el cuerpo femenino a ciertas funciones del órgano viril.’”¹³

Este interés de justificar un distanciamiento a nivel científico continúa siendo presente hoy,

Su capacidad de producción es otra característica esencial en la construcción de la masculinidad. En palabras de Ritxar Bacete: “Para los hombres, producir ha estado siempre íntimamente relacionado con ser en el mundo, con ocupar un lugar en la escala social, por lo que la pérdida del empleo supone mucho más que una circunstancia laboral determinada ...”¹⁴

No siendo algo casual que el boom de la cuarta ola feminista tuviese lugar a partir del año 2008, coincidiendo con la crisis económica, más que, como erróneamente se suele señalar, este boom se produjera a causa de encontrarnos en pleno siglo XXI, haciendo alusión a que debe de haber un avance en ese sentido por mera intervención temporal. Dichos argumentos no hacen más que aumentar la fuerza de la fantasía progresista planteada por la ilustración desde la que todavía se pretende entender el mundo.

En lo referente al mundo laboral, se suele escuchar hablar de la necesidad de la incorporación de la mujer al ejército, o del aumento de su presencia en oficios y profesiones científico-técnicas, sin embargo, el sector con más disparidad entre el nº de sujetos varones frente al número de sujetos mujeres es el de la construcción, en donde podemos encontrar 11 varones por cada mujer, en datos absolutos a nivel global. Sector que como describe Bourdieu se caracteriza por hacer ostentaciones de valentía, debido a que:

“... la estimulan u obligan a rechazar las medidas de seguridad y a negar o a desafiar el peligro a través de unos comportamientos fanfarrones, responsables de numerosos accidentes-, encuentran su principio, paradójicamente, en el miedo a perder la estima o la admiración del grupo, de “perder la cara” delante de los “colegas”, y de verse relegado a la categoría típicamente femenina de los “débiles”, los “alfeñiques”, las “mujercitas”, los “mariquitas”, etc. La llamada “valentía” se basa por tanto en muchas ocasiones en una especie de cobardía.”¹⁵

Sin duda, esta búsqueda de la ostentación de valentía, junto a las otras características son un punto vital de la construcción de la masculinidad, pues son las formas que tiene el sujeto varón para ser reconocido por la sociedad ascendiendo así a la categoría de héroe.

“El héroe es un hombre puesto a prueba por su comunidad. Si supera con dignidad las pruebas de heroísmo, accede al estatus de patriarca. Pero si no aprueba el examen acaba en un callejón sin salida, ocupando el estatus marginal de un fracasado, un perdedor o algo peor, como sucede con los desviados a los que se persigue para recluirlos. (...) Si cae en la tentación de ser débil y deja de portarse heroicamente. Pues la amenaza de convertirse en un monstruo perdedor no aguarda sólo al final del viaje sino que acecha en cada vuelta del camino.”¹⁶

Una pieza significativa que refleja el afán del varón por manifestar y preservar la masculinidad es sin duda *Los posibles efectos de llorar de los hombres*, en donde el artista Paco Nogales hace una exploración de este carácter estoico del varón por el cual oculta sus verdaderos sentimientos, en ocasiones bajo capas que ni el mismo puede levantar; manteniendo un discurso en el que ha ubicado la masculinidad en la próstata, un órgano que de la obse-

13 Preciado. Op. cit. pág 102.

14 Ritxar Bacete. *Nuevos hombres buenos*. 4ª ed. Barcelona. Península. 2018. pág 322.

15 Bourdieu. Op. cit. pág 70.

16 Enrique Gil. *Máscaras masculinas: Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona. Anagrama. 2005. pág 109.

sión que padece el varón de ocultarlo ha provocado la proyección de todo el aparato reproductor fuera del cuerpo.



Fig. 3. Paco Nogales. Los posibles efectos de llorar en los hombres. Performance. 2011.

Se hace necesario aclarar que en las presentes descripciones se está hablando de forma generalista sobre la construcción de un arquetipo al que, de una manera menor o mayor, los representantes de la masculinidad responden en su condición de cuerpos sexuados; pero no pretende ser una fotografía fidedigna que represente todas las características existentes en la totalidad de los sujetos varón. Sin embargo, en determinados momentos la visión de los arquetipos es muy clara.

Rememorando una anécdota, estando en un día de clase, en el primer curso escolar, ante la presencia de casi 40 infantes, la maestra, como no podía ser de otra forma ya que ejerce un oficio que precisa de la empatía y el cuidado, formuló la siguiente pregunta perversa “¿Qué vais a ser de mayor?”. Lo sorprendente del caso es la unanimidad de las respuestas, ya que la absoluta tota-

lidad de niñas respondieron que querían ser “mamá”, pese a la intervención de la maestra de que “mamá” no era un oficio, cuestión más perversa todavía, pues se ve que de mayor solo se puede ser poseedor de uno. En el caso de los varones hubo una supuesta mayor disparidad, que en realidad no fue, pues todos menos dos afirmaron que iban a ser futbolistas, los dos que respondieron de forma diferente manifestaron que querían ser corredor de motocross y mago. Aunque aparenten ser cosas distintas todos los varones hacían alusión a la misma respuesta, solo que uno reflejaba una fase más alejada en el tiempo, pero del mismo proceso. Todos buscaban seguir el camino del héroe en su búsqueda de reconocimiento de su comunidad, por medio del ejemplo contemporáneo más próximo a esta idea, el deportista. Por parte del estudiante que respondió que quería ser mago, solo hacía alusión a su consolidación ya como patriarca dentro de la comunidad, pues hay que remarcar que estaríamos hablando de una figura merliniana y no de un practicante de ilusionismo. Todas estas figuras se caracterizan por poseer una identidad individual, la relación con los demás se establece por medio de la necesidad de ser reconocidos, siendo principalmente una actitud no generadora. Por otra parte, la totalidad de las chicas se veían realizadas como individuos por medio de una identidad relacional, una actitud generadora simbolizada con el concepto de ser madre. Y es que tácitamente a la mujer se le viene impuesto que para realizarse necesita de alguien que la complete, un ser tercero que compense sus carencias, representado en un primer momento con la figura del príncipe azul y posteriormente con el fruto de la finalidad última de dicho príncipe, un hijo. Incluso en el caso de mujeres que tienden a desarrollar su identidad individual:

“... viven, en efecto, como una falta social (y por lo tanto subjetiva) inadmisibile la ausencia de pareja, lo que puede colmarlas de ansiedad y de la sensación de estar incompletas si no la tienen. A través de todo tipo de mecanismos el discurso social les transmitirá –y ellas llegarán a creerlo, porque la fuerza de ese discurso reside en que se constituye en verdad- que no saben amar o estable-

cer relaciones si no tienen una pareja, presionándolas/se así para que la establezcan, aunque sea en términos insatisfactorios.”¹⁷

Personajes como la abogada Yobana Carril, que tiene a bien señalar la diferencia que la sociedad está estableciendo en el trato que brinda a unos cuerpos sexuados de otros, padeciendo la mujer una opresión en su trato social y siendo compensado con una marginación positiva que perjudica a los varones en su trato legal; a pesar de que, señalan y luchan la injusticia a nivel legal, la injusticia social les es invisible bajo argumentos de que, si no te desarrollas a nivel individual es debido a que no quieres sacrificar tu parte relacional y nunca porque esta se te imponga, justificando así la desigualdad en el reparto del poder y el capital entre ambos sexos.

La construcción de la mujer como arquetipo de ser incompleto, que precisa de su relación con los otros, es catalogable, cuanto menos, de curiosa, ya que en culturas en donde el misterio de la naturaleza del parto era desconocido, el sujeto incompleto y carente de la habilidad de engendrar vida era el varón, puesto que solo las mujeres detentan ese poder y, sin embargo, el sujeto al que se le presiona para que no pueda desarrollarse dejando de lado la faceta relacional es a la mujer.

En la *Pieza Padre*, se intenta explorar esta carencia no subjetiva, sino real, que tiene el varón en cuanto a su capacidad para engendrar la vida, en una crítica a la visión del varón como ser completo.

Lo sorprendente de esta carencia se debe a que en una primera instancia el varón no es consciente de la misma, pues como ya se ha comentado, se le impulsa a su desarrollo individual y a alejarse de lo femenino; mas cuando toma conciencia de la misma no es inusual que, en un ejercicio de cinismo, comience a alabar la función de la mujer desarrollando su labor relacional,

17 *Ibíd.* pág 109.

en lo que parece un llamado a las mujeres para que regresen a las cocinas. Otros, los más liberales hablan de las virtudes del parto subrogado, olvidándose de aquella advertencia de Rousseau.

“.. en cuanto a la riqueza, que ningún ciudadano sea suficientemente opulento para poder comprar a otro, ni ninguno bastante pobre para ser obligado a venderse.”¹⁸

Argumento que Juan Carlos Monedero empleó también en contra la prostitución frente a Amarna Miller, posiblemente de forma mucho más desacertada. Sin embargo, pocos son los que se manifiestan a favor de la única medida que si libraría al varón de esta carencia, no siendo otra que la liberalización de la mujer del maleficio del parto sentenciado por Dios. Sorprende, no cabe duda, ya que, siendo una cuestión que igualaría ambos géneros, beneficiándolos de igual manera solo uno haga especial hincapié en su desarrollo. Hecho solo lógico desde esta necesidad imperiosa de distanciamiento de lo femenino por parte del varón.



Fig. 4. Antonio Moya. *Padre*. Videoperformance. 2019.

18 Jean-Jacques Rousseau. *Contrato social*. 2ª ed. Madrid. Biblioteca Nueva. 2010. pág 103.

Modos de hacer torcidos y anormales desde posiciones feministas inclusivas en el contexto español del siglo XXI. Contra-narrativas, *camp* y mamarrachismo académico.

Paul Parra-Moreno¹

Texto galardonado con accésit en el Premio Crítica de Arte Joven 2020 de la Asociación Madrileña de Críticos de Arte.

El artículo pretende establecer estrategias y alianzas que parten de feminismos inclusivos y disidencias sexo/genéricas donde se reconocen las diversas intersecciones o vectores culturales y sociales que atraviesan a los sujetos como el género, etnia, sexualidad o clase (Montero, 2009). Estas “intersecciones”, marcan nuestra posición desigual en la sociedad y nuestras relaciones de poder.

Ante la detección de problemáticas sociales se hace necesario abrir nuevos espacios de producción académica e intelectual, de diálogo o de acción en la intersección donde se encuentran múltiples opresiones por motivos de género, etnia, clase o normatividad.

¹ Asociación de estudiantes Mamarrachxs queer de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.
e-mail: mamarrachxs@ucm.es

El artículo parte de las Jornadas Feministas estatales organizadas por la Coordinación de la Federación de Organizaciones Feministas del Estado Español celebradas en Córdoba en el año 2000. Allí se realizaron dos pertinentes ponencias en relación con el transfeminismo. La primera comunicación hizo referencia a “la relación del feminismo con la transexualidad. Una aproximación a la vivencia de la sexualidad femenina” de Laura Bugalho, la segunda comunicación versó sobre “mujer o trans” por Quim Pérez.

¿Cuál es el vínculo entre el feminismo y lo trans? El investigador Lucas Platero narra como durante las jornadas alguien lanzó la pregunta ¿Qué le piden las mujeres trans a las feministas? a lo que Laura contestó “la pregunta no está bien formulada porque las trans no es que le pidamos algo al feminismo, es que somos feministas”.

Poco a poco, la mayoría feminista reconoce un sentimiento y una labor trans, donde la percepción y prejuicios comienza a cambiar, separándola de la prostitución, visión alentada por los medios de comunicación.

Así en las jornadas feministas estatales de 2009 celebradas en Granada se planteó la cuestión de la centralidad trans* con distintas mesas redondas. Este nuevo feminismo está más abierto a otros movimientos sociales y otro tipo de relaciones. El feminismo como aglutinador transformador inclusivo, con importantes alianzas. Desde el presente escrito se aboga por feminismos inclusivos donde se reconozcan las complejas y diversas “identidades fronterizas”, concepto acuñado por Gloria Andalzúa, atravesadas por diversos vectores culturales y sociales como el género, etnia, sexualidad o clase, como por ejemplo “mujer trans* negra” (Montero, 2009)

El feminismo tradicional, que categorizaba el “sujeto” mujer como sujeto político del feminismo, confirmó una renovación de agenda impulsada por las demandas transfeministas con la pu-

blicación del “Manifiesto para la insurrección feminista” firmado en 2010. (Sentamans, 2013 p. 32-33)

En el acto de inaugural de las jornadas de 2009, la escritora Isabel Franc recordó una conversación con una amiga feminista de toda la vida que andaba preocupada por su hija y manifestaba “Pues la niña, que no va por buen camino(...) Se ha metido a “*queer*” (...) Es que se define como “bollera indomable rebelde antinormativa radical antisistema”².

Esta conversación evidencia la diversidad que el feminismo integra. Los debates ya no giran en torno a reivindicaciones desde el sistema heteronormativo hegemónico, ya no se habla de mujer frente a hombre como categoría esencialista. Actualmente, se incluye “Trans, puta, bollera y pornoterrorista”.

Miquel Missé junto a Miriam Sola introdujeron temas que ocupan a realidades trans*, sacando a relucir la necesidad de incluir la existencia de diversas y complejas identidades al debate feminista. En la ponencia llamada “la lucha trans por la despatologización, una lucha transfeminista” quisieron poner sobre la mesa la importancia política de reivindicar e identificar la lucha trans como una lucha feminista.

El autor y la autora recuerdan dos elementos necesarios en la construcción del feminismo contemporáneo. Uno se refiere a la deconstrucción de conceptos y categorías como “mujer/hombre”, “identidad” o “género”. En segundo lugar, hablan de “hacerse cargo” de las subjetividades dentro del feminismo. “La deconstrucción de la categoría mujer como el único sujeto del feminismo permite el emerger de nuevas subjetividades en un marco de identidades no estables. Una nueva subjetividad feminista que permite un sujeto fragmentado y estructurado por variables

como el sexo, el género, la raza, la clase, la sexualidad, etc”. (Sola y Missé, 2009)

Estas variables, o como acuña Platero “intersecciones”, atraviesan nuestras identidades como posiciones que construyen nuestra identidad y experiencia marcando relaciones de poder. Así aparecen movimientos sociales feministas, lesbianos y trans que ponen en cuestión al sujeto “mujer” como único dentro del feminismo, dejando la posibilidad a identidades abiertas, lo que los autores definen como “activismo social feminista postidentitario”. Reconociendo las uniones, lo que duele, articulando estrategias de cuidados mutuos, de protección, de alianzas por la consecución de objetivos comunes, de reconstrucción de imaginario y conquista de poder simbólico y efectivo. Se hace necesario hacer visible lo oculto, situar en una posición de centralidad a lo que hoy queda relegado a la subalternidad.

Este nuevo feminismo anti dogmático, aparece como un movimiento comprometido con la libertad donde cabe el cuestionamiento continuo. Este pensamiento alineado con la realidad social mantiene el compromiso con las luchas de las mujeres “y con todas las luchas que se han venido dando en contra de este sistema de opresión que es el género” (Sola y Missé, 2009).

Tomando el título del capítulo escrito por Francisca Barrientos en el libro “Por un feminismo sin mujeres” se pretende profundizar en la necesaria reconceptualización del feminismo bajo la lógica de códigos postidentitarios más allá de fronteras identitarias, desde la disidencia, fuera de la heteronorma. La catedrática Gloria Anzaldúa en la Universidad Estatal de San Francisco; la Universidad de California en Santa Cruz y la Universidad Atlántica de Florida, afirma no bastar con rebelarse, sino que es necesario renunciar al hecho mismo de ser mujer, es decir, “que deje de intentar construirse políticamente a partir de una estructura discursiva y simbólica que existe sólo a partir de la presencia de un opuesto masculino y natural”

2 Discurso de Isabel Frank en la inauguración de la Jornada Feminista en Granada, 2009. [En línea], [Fecha de consulta: 4 diciembre 2019] Disponible en: <https://www.dailymotion.com/video/x2qohyh>

Aparece el debate de la deconstrucción de la subjetividad (o identidad) frente a la eficacia política de identidades colectivas. Aunque no resultan contrarios pues, en cualquier caso, permanece el objetivo común de superar el sistema de poder hegemónico que oprime a diversos sujetos que no cumplen las expectativas.

Como escribe Francisca Barrientos para reformular el feminismo es necesario evidenciar las incoherencias de las estructuras dominantes del género hackeándolo y subvirtiendo los códigos, “articulando nuevas tecnologías que sean flexibles e intercambiables, y de las cuales, finalmente, cada cual pueda echar mano en relación al lugar en que lo sitúen sus propias necesidades e intereses políticos” (CUDS, 2011)

En la misma línea, la Doctora en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid Luisa Posada Kubissa se detiene en el sujeto propio del feminismo y afirma “estaría caduco el propio sujeto del feminismo político que protagonizó las luchas del pasado. Porque el sujeto no serían las “mujeres”, esta es otra ficción a deconstruir para dar paso a una coalición de identidades variables que se alían en su resistencia al orden heteropatriarcal”, en diálogo al debate social contemporáneo y los discursos del presente “en un mundo dominado por la lógica neoliberal el feminismo está volviendo a ser un movimiento emergente, incómodo y resistente a esa lógica”.

Hoy el feminismo, diversificado por variables o intersecciones que atraviesan al sujeto en forma de opresiones, “se constituye como la última gran teoría crítica resistente al presente neoliberal y patriarcal” (Posada, 2011)

Pero ¿Podemos aprovechar la capacidad de politización del feminismo, al hablar a partir de lo que nos atraviesa, para generar nuevas formas de articulación? ¿Cuáles serían esas nuevas formas de articulación?

Así las teorías torcidas producidas por cuerpos no normativos pretenden desarrollar metodologías que cuestionan la herencia

recibida en un intento por dar una dimensión intelectual a la vez que transgresora a cuestiones vinculadas no solo a sexo/género, sino también a entramados sociales vinculados, como “raza, religión, ecología y otros grupos marginados por el capitalismo globalizador de fines del siglo XX” (Jimenez, 2002, p. 21). Y si como defiende Valeria Flores somos seres entrelazados, con historias interconectadas ¿sería posible construir caminos en común, en un trabajo colectivo, por la consecución de intereses comunes? A lo que responde “la disidencia sexual está articulada con el feminismo, con el medio ambiente, con la explotación laboral, con el racismo, con la pobreza, con la migración, la diáspora y el exilio” (Flores, 2010)

En la misma línea, Miriam Solá escribe “El concepto *queer* ha permitido la articulación de toda una serie de discursos minoritarios, de prácticas políticas, artísticas y culturales que estaban emergiendo en las comunidades feministas, okupas, lesbianas, anticapitalistas, maricas y transgénero”, es decir, “la relativización de las identidades”. Y se pregunta: “¿cuál es la relación entre estas nuevas formas de subjetividad política y entre el poder simbólico y efectivo hegemónico?” (Solá, 2012, pp. 271-274)

El filósofo e investigador Paul B. Preciado entiende que las sociedades occidentales viven en un capitalismo heterosexuado. Así las disidencias corporales deben adecuarse a los cánones legitimados. Se construye el concepto de “normalidad de cuerpos” correlativa a la normatividad heterocentrada (straight) frente a la “anormalidad” o “cuerpos anormales”, una parte de la población que no se ajusta a los cánones preestablecidos.

Así surgen alianzas entre cuerpos alejados del poder, de la toma de decisiones sobre “nuestro propio provenir”. Se da la yuxtaposición de movimientos feministas, disidencias sexuales o diversidades funcionales. “Ya no se habla de minorías sexopolíticas, sino de una masa, en multitudes.” Las multitudes feministas y *queer* desean abrirse espacio en varios sentidos (participación política y social, liberación corporal e intelectual), saliendo del “gueto”. Dichas multitudes *queer* también incorporan la clase so-

cial como categoría oprimida por el sistema capitalista actual. Se hace necesario evidenciar el funcionamiento excluyente del sistema. (López, 2006, p. 5)

Estas multitudes deben establecer alianzas en el espacio político, evitando su segregación que las dejaría al margen, sin eficacia política.

Como afirma la Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual “El feminismo debe volverse mutante y abyecto” (CUDS, 2011, p. 7) (a los ojos normativos) con voces disidentes como estrategia por la consecución de justicia e igualdad, incluyendo alianzas con diversas intersecciones, teorías torcidas³, cuerpos anormales y opresiones otras. Se podría decir que las diversas subjetividades se encuentran en una misma resistencia contra patrones neoliberales, heteronormativos y de género binario que oprimen.

¿las minorías, que en realidad son mayorías, se conforman con quedar relegadas a la marginalidad y la periferia o desean participar de la vida política y social? Patricia Espinosa escribe que mientras nos hacemos las/los ignorantes asumimos con indiferencia tener nuestro pequeño lugar en el sistema “como si fuera una migaja” (CUDS, 2011, p. 41)

Alianzas feministas y *queer* desde el espacio artístico

Desde el espacio de autonomía que las prácticas artísticas permiten, se propone la posible construcción de estrategias y alianzas, construir nuevas formas de estar en el mundo y de relacionarnos.

3 Se usará el término “teoría torcida”, propuesto por el escritor Ricardo Llamas, como equivalente al concepto anglosajón “queer”.

¿por qué asumir preceptos de un supuesto “virtuosismo técnico” y valores de “calidad artística” de una sociedad de la que “nos sentimos desarraigadas/os”? ¿Por qué cumplir expectativas alejadas de “nuestro propio porvenir”?

Citando a Jack Halberstam “Bajo ciertas circunstancias, fracasar, perder, olvidar, desmontar, deshacer, no llegar a ser, no saber, puede en realidad ofrecernos formas más creativas, más cooperativas, más sorprendentes de estar en el mundo” (Halberstam, 2018)

Por tanto, se pretende establecer un conjunto de actitudes, experiencias y prácticas artísticas desde el feminismo *queer*, más allá del objeto. Pero “¿Con qué criterios calificar una obra como *feminista queer* más allá de quién la produce y de sus condiciones de creación? ¿Quién establece los límites de lo que es la *cultura queer* y lo que no?”

Siguiendo a la autora María PTQK “Se considera que los procesos de producción feministas *queer* o desde la disidencia no busca generar productos y objetos, sino más bien, busca el desarrollo de formas y maneras para inventar su propia libertad usando de forma subversiva las condiciones impuestas/hegemónicas. Aparecen en la vida cotidiana, en las relaciones, en las conversaciones y el tejido oral en el que la experiencia social es re-significada” (PTQK, 2013, p. 168)

Como reivindicó Arnés en el VII Congreso Internacional de Orbis Tertius y Crítica Literaria “Para esto, la mirada feminista se sitúa sobre el otro lugar de los discursos, en el fuera de campo, ya sea practicando una mirada torcida, resistente o bizca, sobre los textos hegemónicos (leyendo el doblez, el entrelíneas o el entre-lugar, lo dejado de lado, la fisura, el trauma, las contradicciones, el exceso, las hipérbolas provocadoras, las fugas, la máscara, etc.) y/o buscando rescatar y leer aquellos textos que no habrían ingresado al canon de lecturas y escrituras hegemónicas, centrandó la mirada en los márgenes ya no “en” sino “de” los textos y ana-

lizando las exclusiones (y las inclusiones), las contra-prácticas, las huellas y genealogías” (Arnés, 2009, p. 6)

Siguiendo a Teresa de Lauretis, una gran parte de los constructos sociales y las teorías disponibles “están construidas sobre narrativas masculinas del género o signadas por el contrato heterosexual”. Por ello, se hace necesaria la construcción de un nuevo lenguaje multifocal, un proceso de rearticulación discursiva, desde diferentes posiciones, buscando la descentralización del discurso hegemónico que silencia diversidades. “Con el propósito de construir, en cierto grado, una hegemonía diferente. Una postura reflexiva y crítica que mantenga siempre vigente la pregunta ¿en qué términos, en interés –y en desmedro– de quién se realiza esta de-construcción?”

En la búsqueda de prácticas artísticas disidentes, se presenta el caso del colectivo ideadestroyingmuros y el texto “(over)Flow” como proceso en la construcción de textos, relatos y diálogos. Desde un proceso abierto, los textos se han reconstruido con la técnica de *apiche*, es decir, una costura de textos orales, así como de imágenes convertidos en una historia colectiva. Se parte de 9 entrevistas grabadas en vídeo, de las que surge el documental “Pratiche di attraversamento” (prácticas de atravesamiento) (Sut, 2013, p. 141- 153.) A través de la combinación entre prácticas auto-antropológicas y video-entrevistas, se ha generado una narrativa desde los relatos de las experiencias propias que construyen una escritura, en constante ruptura y reconstrucción. “El punto de partida fueron nueve auto entrevistas en formato vídeo donde nos preguntamos: ¿de dónde viene nuestra rabia? ¿de dónde ha nacido la confianza en el instrumento de la creación artística? ¿qué relación hay entre la utilización de las herramientas y los desplazamientos? ¿de qué manera el cuerpo deviene territorio de atravesamiento y a través de qué estrategias?” generando así un cuerpo colectivo, “que soporta la rabia de todas”.

En 2005 se celebraron las jornadas “Desacuerdos. Mutaciones del Feminismo. Genealogías y prácticas artísticas” en el centro bilbaino Arteleku, en colaboración con otras instituciones como

MACBA o la universidad UNIA, que giraron en torno a la articulación de un “contramodelo historiográfico” más allá del discurso académico, desbordándolo. ¿Son posibles otras formas de contar y recordar?

Con el objetivo de reescribir la historia de políticas artísticas situadas en feminismos inclusivos, se llevó a cabo la puesta en práctica de “nuevos modelos de gestión culturales”, produciéndose gran cantidad de material disponible en la web. Participaron entre otras/os María José Belbel, Azucena Vieites, Beatriz Preciado, Cabello/ Carceller o Miguel Benlloch.

Estos intentos por repolitizar los espacios y la memoria en las prácticas artísticas contemporáneas desde la disidencia sexual, dio especial importancia al archivo y el documento, así como al encuentro y al debate. ¿Qué impacto han tenido prácticas *queer* en las políticas feministas? ¿cuáles podrían ser lenguajes y prácticas feministas? ¿cómo pensar el feminismo en sociedades postindustriales? ¿quién es el sujeto político del feminismo? (Arteleku, 2005).

Indagando en modos de hacer desde perspectivas feministas y torcidas, las artistas Cabello/Carceller, en la conferencia que impartieron a razón de las jornadas Desacuerdos, afirman “que sus prácticas artísticas se nutren de temáticas dispersas, pero desde el punto de vista políticamente implicado”, hablan del fastidio homogeneizador, y defienden cuerpos inesperados o mutantes que muestran una identidad “enferma”, del deseo sexual alejado de la heteronorma, haciendo llamadas de atención a la imaginación colectiva que usa imágenes no normalizadas, disidentes. Pero siempre eludiendo formas previstas o presupuestas a categorías de género o sexo, en un intento por huir de clasificaciones estancas.

Defienden la figura del artista como productora cultural, necesidad desestabilizadora o evocadora, no solo como artista productor de objetos, también trabajando en la crítica, en comisariado, en textos. Ya que “son artistas, pero no autistas” no pueden des-

conectarse de la realidad y de “la calle”. Así mismo recuerdan que no intentan coartar los procesos de recepción de la obra, sino más bien, abrir debate y dejar libre la reinterpretación que el espectador pueda hacer de las mismas. Huyen de la obra de arte como panfleto que alecciona, que excluye otras posibilidades, dando una lectura unilateral. Defienden proyectos con múltiples lecturas, de un proceso receptivo consciente e informado, más allá del primer vistazo.

En estas jornadas, también impartió una conferencia el colectivo O.R.G.I.A, que desde 2001 trabaja desde la disidencia sexo/générica intentando subvertir códigos de masculinidad dominantes en el contexto español. Aquí explicaron las investigaciones y metodologías seguidas en sus distintos trabajos desde el presente hasta sus comienzos como colectivo.

Se destaca la obra “J. Oda a Man Ray” (2005) donde se pretende remover la historia del arte desde la crítica provocadora, “comiéndonos la carne de las vacas sagradas del sistema heteropatriarcal”, dominado por hombres. Esta obra pretende ser “una patada en el culo a todos los vanguardistas y surrealistas” como Man Ray y su dicotomía de géneros estancos propuesta, donde se relaciona feminidad con horizontal.

El instrumento usado en la pieza son vejigas de vaca, usadas en el contexto sociocultural del medievo donde el cacique y el recaudador de impuestos con el rostro tapado infundían temor a la población mediante el brusco sonido que producía el choque de estas vejigas de vaca.

A continuación, se presenta el trabajo del colectivo Toxic Lesbian, que, si bien no formaron parte de las jornadas “Desacuerdos”, resulta pertinente al objetivo del artículo.

El grupo Toxic Lesbian, surgido en 2005, actúa desde el espacio público a través del arte de acción político, con postulados ciberfeministas y de género. “El modelo artístico de Toxic Lesbian implica desde el lenguaje visual a la acción directa y virtual, in-

corporando procesos de investigación social mediados por las colaboraciones. Arte comunitario, arte procesual o arte público en el sentido en el que la artista americana Suzanne Lacy expone en “*Mapping the terrain*”, son palabras clave para sus proyectos”.

Su proyecto “Basura y Tensión” aborda las distintas exclusiones desde perspectivas feministas y los márgenes sociales. Con la colaboración de distintas instituciones como MNCARS (Madrid), Universidad Complutense de Madrid, La tabacalera (Madrid), Intermediae Matadero (Madrid) o Arteleku (Bilbao), desarrollan en forma de proceso distintas problemáticas que afectan a mujeres y personas en situación de vulnerabilidad como mujeres árabes en el barrio de Molenbeek (Bruselas), mujeres monoparentales, mujeres con problemáticas relacionadas con salud mental o mujeres migrantes mediante “mediante performances presenciales y online, diálogos abiertos y entrevistas”. El proyecto, a través de la plataforma Youtube, cuenta con un amplio archivo audiovisual.

Recientemente se ha organizado la exposición “Cuerpos conjugados” en CentroCentro de Madrid (del 14 de junio al 6 de octubre de 2019) en torno al artista contracultural Miguel Benlloch, quién desarrolló una práctica artística política centrada en el cuerpo y en contra de lo normativo. (Fig. 1)



Figura 1. Miguel Benlloch. El detective. 2017. Madrid CentroCentro.

Benlloch abrió la sala alternativa a las instituciones oficiales “Planta baja” con una actividad claramente “camp”, donde aparece una cultura experimental y una “frivolidad despolitizada” en relación con el contexto social y grupos sociopolíticos y artísticos. La acción activista en torno al cuerpo disidente “encarnadas en el cuerpo diverso, difuso, migrante, ilegal, lúdico, des-identificado, impropio o conjugado”, contra la heteronormatividad o creación de discursos que cuestionan el binarismo. De 1986 a 1994 forma parte del grupo CUTRE CHOU quién también impulsa la creación del Frente de Liberación Homosexual de Andalucía (FLHA) (Benlloch, 2019)

La ambigüedad y heterogeneidad propias de la estética camp se vincula al feminismo, al kitsch y a la ínfima calidad que dibuja una “estética del fracaso crítico” donde “debajo de la superficie hay lágrimas amargas, hay una reivindicación identitaria desde la exageración de la parodia y el éxito aparece bajo “apasionados fracasos”.

“Una de las primeras imágenes contradictorias que nos plantea lo *Camp* es pensarlo como una “seriedad que fracasa”, es decir, que la intención es seria, pero se vehicula de modo divertido, ocultando ese trasfondo que sólo será captado por aquellos sujetos *Camp* que comprendan por qué camino pretendía ir el emisor”.

Lo *Camp* se presenta como un estilo frívolo, exagerado, escéptico, que actúa desde el humor, el artificio o la teatralidad y que va en contra de la cultura legítima, actúa desde la subcultura, en identidades disidentes, con prácticas artísticas despreciadas por el mainstream. Al igual que lo *queer*, será una forma de posicionarse alejada de normas dominantes donde ciertos individuos no caben. ¿Podría considerarse a “lo *Camp*” como parodia de “lo *queer*”? Moe Meyer así lo cree, aunque, por otro lado, también existe la crítica que asocia lo camp con una mirada homosexual-masculino-falocéntrica sobre las cuestiones de género (Sontag, 2011, p. 351- 372)

Linda Hutcheon ve la politicidad del fenómeno de lo camp expresado en parodia. “las formas del arte del siglo XX nos enseñan que la parodia tiene una amplia gama de formas y propósitos —desde aquel ridículo ingenioso, pasando por lo festivamente lúdico, hasta lo seriamente respetuoso” (Hutcheon, 1993, pp. 187-203)

Así, Theodor Verweyen (1979) distingue dos categorías en las teorías sobre la parodia: aquellas que la definen en términos de su naturaleza cómica y aquellas que eligen poner de relieve su función crítica, como sería el caso del *Camp*. Lo que es común a ambos puntos de vista, sin embargo, es el concepto de ridículo (...) la parodia es una forma de la crítica artística seria”⁴.

Tatiana Sentamás señala como características, propias de las producciones artísticas en el estado español del siglo XXI, el componente lúdico y humorístico. “El ámbito del juego es el ámbito del simulacro, del ser de otro modo, en el que la acción, con un claro componente de júbilo (...) Así, se trata de una celebración caleidoscópica de la sexualidad, en contraposición a la acostumbrada represión y/o victimización (...) El humor y la risa es una poderosa herramienta política a través de la cuál evidenciar prácticas ilógicas dominantes, así como un arma de insurrección y provocación y la subversión” (Sentamás, 2013, p. 38)

En este sentido actúa el grupo artístico de Las Postpotorras que “se autodefinen como activistas mamarrachas, transfereministas y folclóricas que tratan con humor los actuales debates que el feminismo tiene encima de la mesa”.

4 Capítulo 3 de A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms, libro publicado originalmente en 1985, por Methuen, New York. La segunda edición se efectuó en 2000 y estuvo a cargo de la University of Illinois Press. First Illinois Paperback. Urbana and Chicago. La traducción fue realizada por María Rosa del Coto y Osvaldo Beker.

Este colectivo aboga por un activismo mamarracho, desde la calle, en contraposición a los estudios feministas desde la academia con teorías no siempre accesibles a a todas las mujeres, y contribuyendo así a perpetuar barreras de clase, género, etnia u otras (Cordobés, 2018). (Fig. 2)



Figura 2: Las Postpotorras. Fotografía. (@ElenaDiFer)

Sin embargo, ¿acaso el feminismo academicista y el mamarrachismo son contradictorios? No tiene por qué. Desde este artículo se apuesta por un mamarrachismo académico que genere conocimiento en torno a disidencias sexo/genéricas usando formatos de investigación propios con la finalidad de remover actitudes hegemónicas hetero-excluyentes en torno al género, raza, sexo, clase o diversidad funcional, reconquistando y reconfigurando posiciones de poder en la historia, la memoria y el conocimiento.

Asociación Mamarrachxs Queer

Asociación Mamarrachxs Queer (AMQ) nace desde el activismo transfeminista, como asociación de estudiantes adscrita a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y adscrita al registro de asociaciones de la Comunidad de Madrid.

AMQ investiga, estudia y escribe por la consecución de oportunidades, garantías y legitimidad que hagan real y efectivo el ejercicio de ciudadanía en condiciones de igualdad, libertad y respeto. Pretende incidir en la realidad social desde prácticas artísticas situadas en espacios de autonomía heterotópicas con sus propias leyes y normas, produciendo nuevas vías de comunicación e interacción en/con el contexto social desde el juego, la subversión y la creación artística.

AMQ como autor-entidad con personalidad jurídica se centra en la búsqueda de vías alternativas en la interacción en/con distintos agentes sociales ¿son posibles cambios y transformaciones sociales desde las “utopías de proximidad” desde donde se mueve el arte?

Así AMQ ha participado en la puesta en escena “La lista” del artista Quim Bigas en La Casa Encendida de Madrid (2019), en el monográfico “No solo musas. Mujeres creadoras en las artes iberoamericanas” de la revista de historia de arte ATRIO (2019), en la exposición colectiva “Votox, que viene la ultraderecha” en el espacio ABM Confecciones de Madrid (2019), Jornadas Periplo del Museo Pedagógico de Arte Infantil (2019) o el IV Congreso de arte de acción SPRING(T) (2020) en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, entre otros.

A través de dichas colaboraciones y participaciones, AMQ difunde y comunica ideas propuestas en el presente artículo, a la vez que establece redes de contactos y aliadas/os. Se pretende situar posiciones, tradicionalmente de marginalidad, en el mainstream cultural e intelectual en el intento de dotar estudios feministas y

de género disidentes de legitimidad en la investigación académica del contexto español (Fig. 3).



Figura 3: Asociación Mamarrachxs Queer, Fotografía, 2020. (Miguel Miguel @miguelvmiguel)

Cuestiones como el “feminismo” y la llamada “teoría *queer*”, lejos de lo que defienden algunas/os autoras/es no tienen por qué ser opuestas y excluyentes, sino complementarias y aliadas, aunando campos de estudio desde los puntos en común que las unen, desde la elaboración de estrategias conjuntas por la consolidación de un espacio central en la academia, las instituciones y demás agencias de la realidad social.

“La cantidad de personas que salen de los parámetros impuestos por la sociedad cada vez es mayor o, al menos, se conoce más de ellas y hay más libertad para expresarse y exigir sus derechos. Por lo mismo, la necesidad de investigar en este campo se hace más grande, hay más preguntas que respuestas, y la investigación debe incurrir de la forma más apropiada, para el bien de la humanidad” (Ambrosi, 2012, p. 279)

Destaca la eficacia política y de difusión de ideas en el desarrollo de grupos, colectivos o entidades jurídicas que diluyen la idea de autor como genio-creador, figura destacada en la historia del arte que evidencia ideas falocéntricas excluyentes. “Bajo el ánimo de repolitización por parte de prácticas artísticas *queer* aparece la transgresión y provocación bajo la ampliación del concepto de artes visuales y su expansión, desarrollando nuevas estrategias en producciones visuales donde se admite “la subjetividad, su activismo y resistencia” situadas en subculturas como son proto-*queer*, feministas, punk y camp que resisten y desafían la hetero-hegemonía imperante” (Sentamás, 2013, p. 40)

Por último, el humor, la ironía y la parodia se posiciona como estrategia útil para dotar de legitimidad académica estudios feministas y de género disidente a través de la creación de experiencias y prácticas, memoria, imaginarios y narrativas de una parte de la historia silenciada y olvidada por encontrarse en posiciones marginales, alejadas del canon dominante.

Referencias

Ambrosi, I. (2012). *Teoría Queer: ¿Cambio de paradigma, nuevas metodologías para la investigación social o promoción de niveles de vida más dignos?*. Estudios Pedagógicos, vol. 38, N° 2, pp 277-285.

Arnés, L. A. (2009). La crítica feminista, ¿en el desierto o en la academia? VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, La Plata, Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria. En Memoria Académica [en línea]. [Consultado: 13 noviembre 2019]. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3509/ev.3509.pdf

Arteleku, Centro cultural. (2005) Desacuerdos. Mutaciones del feminismo: Genealogías y prácticas artísticas. Bilbao [en línea]

[Consultado: 21 febrero 2020] Disponible en: <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A2503>

Benlloch, M. (2019) *Cuerpos conjugados*. Madrid: Centrocentro [En línea] [Fecha de consulta: 3 noviembre 2019] Disponible en: <https://www.centrocentro.org/exposicion/miguel-benlloch-cuerpo-conjugado>

Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (CUDS) (2011) *Por un feminismo sin mujeres*. Santiago: Territorios sexuales ediciones. Web biblioteca fragmentada [En línea] [Fecha de consulta: 31 enero 2020] Disponible en: <https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2012/09/Por-un-Feminismo-sin-Mujeres-CUDS.pdf>

Cordobés, A. (2018) *Feminismo academicista versus mamarrachismo: ¿Butler, yo soy wapa?*. Cuartopoder.es [En línea] [Fecha de consulta: 31 febrero 2020] Disponible en: <https://www.cuartopoder.es/feminismo/2018/05/23/judith-butler-yo-soy-wapa-video-postpotorras/>

Flores, V. (2010) *Deslenguada*. Buenos Aires: Ediciones Ají de pollo.

Halbertam, J. (2018) *El arte queer del fracaso*. Madrid: Editorial egales.

Hutcheon, L. (1993) *La política de la parodia postmoderna*. La Habana: Criterios edición especial de homenaje a Bajtín, 187-203.

Jimenez, R. M. Mérida (ed.) (2002) *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria Editorial S. A.

Llamas, R. (1998) *Teoría torcida: prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*. Madrid: Siglo XXI Ediciones.

López, S. (2008) *El laberinto queer*. Madrid: Editorial Egales.

Montero, J. (2009) Ponencia "sexo, clase, "raza", etnia y sexualidad: desafíos para un feminismo incluyente" en las Jornadas Feministas Estatales, Granada [En línea], [Fecha de consulta: 11 noviembre 2019] Disponible en: <http://www.feministas.org/sexo-clase-raza-y-sexualidad.html>

Misse, M y Sola, M. (2009). *La lucha trans por la despatologización, una lucha transfeminista*. En Jornadas Estatales Feministas Granada de 2009 [En línea], [Fecha de consulta: 3 noviembre 2019] Disponible en: <http://www.feministas.org/spip.php?page=recherche&recherche=misse+lucha+despatologizacion+trans>

Posada, L. (2011) *El feminismo tiene que ponerse a pensar*. España: Periódico Eldiario.es [En línea], [Fecha de consulta: 17 marzo 2020] Disponible en: https://www.eldiario.es/tribunabierta/feminismo-ponerse-pensar_6_999560058.html

PTQK, M. (2013) *La cháchara*. En: *Producciones de arte feminista: Procesos de conocimiento, visualidades y recorridos*. Maitte Zilbeti (Ed.). Bilbao: consoni.

Sentamás, T. (2013) *Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (I). Diagramas de flujos*. En *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla: Txalaparta.

Sontag, S. (2011) *Notas sobre lo camp*. En: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: De Bolsillo.

Sut, M. *pratiche di attraversamento - la rabbia / (over)flow*. [en línea] [fecha de consulta: 10 febrero 2020] Disponible en: <http://www.ideadestroyingmuros.info/texts/overflow---praticas-de-atravesamiento/>

Vila, F y Sáenz, J (ed.) (2019) *El libro del buen (A)mor*. Ayuntamiento de Madrid.

Mujeres del carbón. Por una comarca en lucha.

Álvaro Caboalles

El lugar de nacimiento marca. En mi pueblo decían que uno es de donde nace y no de donde padece. Caboalles es mi segundo apellido, el subnombre artístico que hice que acompañase mi nombre desde hace ya cinco años. No lo sé con seguridad, pero, seguramente, el llevar este apellido se deba a que algunos antepasados de mi familia provengan de ese municipio de la comarca de Lancia, una de las cuencas mineras por excelencia de este nuestro país, que un día funcionaba y era fuente de desarrollo. De la que ahora no queda nada.

Esta breve disertación en torno al apellido que acompaña mi nombre era necesaria. Sin ella creo no sería posible entender el sentido íntimo de este proyecto. La necesidad de construir historias que aborden mi comarca, los lugares en los que crecí y la memoria colectiva de quienes fueron motor de desarrollo para mi provincia y, a quienes, de manera tangencial, les debo parte de lo hoy soy. La minería fue futuro y desarrollo, un trabajo desconocido para muchos pero que yo ahora quiero transmutar en propuesta escénica. Entender de qué manera se puede vertebrar la historia de la minería en mi comarca a través del testimonio de mujeres de las propias cuencas.

Esta pieza, producida gracias a las Ayudas a la Creación Joven de INJUVE en la categoría de Producción de Obra y el Teatro Bergidum de Ponferrada se presente como una puesta en valor a las olvidadas de las cuencas mineras. Un relato vivo desde la visión de la mujer lo que fue el impacto de la minería en las memorias, los cuerpos y las historias de la provincia de León. Este trabajo fue también compartido en el marco de trabajo del grupo de investigación *En los márgenes del arte. Ensayando comunidades* el

pasado 26 de octubre de 2019 dentro del marco de las V Jornadas Escénicas INJUVE.



Pozo Salgueiro. Torre del Bierzo, León / Fotografía: Álvaro Caboalles

Reflexión en la acción

La convicción a la hora de comenzar este proyecto era clara: Hablar de la minería desde la voz de las mujeres. Hablar con un testimonio vivo desde su voz. Ha sido el proceso más interesante que he desarrollado hasta la fecha. Creo que se debe a que realmente ha existido un proceso. Poder dedicar nueve meses a trabajar. Poder desarrollar tu trabajo en un marco concreto. Permitirme equivocarme y, en definitiva, permitirme trabajar. Creo que esto ha supuesto para mí, hasta la fecha, Carbón. Negro.

Ahora mismo me planteo reflexionar sobre el sentido concreto, el proceso de trabajo y la presentación final de Carbón. Negro. en Ponferrada y en Madrid hace unos meses. Reflexionar sobre cómo es posible construir una historia. Reflexionar sobre cómo podemos configurar un trabajo en el terreno indeterminado de las artes vivas. Asumir el equivocarse. Pensar y reflexionar una vez y otra vez más.

Trabajar en Ponferrada ha sido una suerte. Trabajar y recorrer los abandonados espacios mineros ha sido una responsabilidad. Conocer a quince mujeres maravillosas ha hecho que sus historias tomen forma y den voz a lo invisible. La manera en la que era posible articular sus historias. La manera en que podía ser capaz de dar forma a ese ensamblaje escénico.

Este trabajo suponía para mí un reto. Era abandonar por primera vez un espacio de confort, una zona de seguridad que me producía hablar sobre mí mismo, sobre mi historia. Ese espacio de contenido autorreferencial me llevó a crear una primera serie de piezas que creo me hicieron encontrarme conmigo mismo y cerrar una etapa. Ahora asumía el reto de articular algo partiendo de esa idea: hablar de la minería desde la voz de las mujeres.

Tenía muy claro que no quería construir mi historia, intuía que mi papel debía ser algo similar a un mediador, un sujeto encargado de cargar sus palabras en un contexto escénico a través de una serie de imágenes, acciones y artefactos. Esa serie de imágenes, acciones y cosas se generan desde la investigación sobre el espacio. Sobre la búsqueda en pozos mineros, localidades mineras, escombreras, cementerios, monumentos y restaurantes de rasgos propios. De estructuras semióticas que sea posible (re-)hacer en la escena.

Creo que por primera vez he abandonado, de manera formal, los parámetros de la teatralidad. Creo que este trabajo, tal y como lo definió una de las mujeres del carbón tras el estreno, podría ser un documental en vivo. Una búsqueda por intentar un diálogo activo entre diversos soportes artísticos que convergen en el contexto escénico. Esta convergencia no deja de ser una decisión personal ya que el mapa de acción generado en Carbón. Negro. puede ser activado en nuevos espacios, entendiendo de manera site-specific la producción que se pudo ver el pasado mes de septiembre en Ponferrada.

Este trabajo ha sido una apuesta. Hace un año lo veía algo así como un salto. Quería dar un viraje en mi línea de trabajo y en

mis propuestas. Retarme a mí mismo a construir algo diferente, una pieza que tuviera un mayor formato y por ende un mayor trabajo. Creo que lo he conseguido. Nunca he concebido mis trabajos como piezas redondas, acabadas, sino como artefactos en construcción. Esto ha sido, espero, el comienzo.



Instalaciones Pozo Julia, Fabero, León / Fotografía: Álvaro Caboalles

Desarrollo conceptual de la propuesta

En un primer momento, Carbón. Negro. pretendía ser una performance colectiva que hablase de la muerte en la mina desde la visión de la mujer. Me interesaba, a raíz de la muerte de Pereira Diez, último minero fallecido en España, la visión de femenina en esas historias. La visión de la mujer en ese mundo masculino que era la minería. Desde hacía aproximadamente dos años, cada vez que visitaba mi tierra, cogía la cámara y recorría espacios mineros, me interesaba el residuo y las tensiones que se generaban en el paisaje desde las ruinas de lo que fue la industria del carbón.

En enero del 2019, comencé el trabajo de campo. Me lancé a las carreteras curvas del Bierzo y Laciana con la idea de comenzar a construir esta pieza. Recuerdo con cariño que la primera parada fue el Pozo Julia de Fabero, seguido del lavadero de Santa Cruz del Sil, Villablino y Torre del Bierzo. En estos lugares queda el recuerdo inerte de lo vivido, de las personas que habían pasado por esas instalaciones y que habían dejado impreso en el espacio su historia. El olor a humedad de los pozos, las ropas de trabajo aún colgadas, los nombres en las taquillas y los restos de carbón eran una constante en cada uno de los lugares que visitaba.

De esas visitas logré rescatar lo que a día de hoy conforma el dispositivo escenográfico de la pieza. La pequeña montaña de carbón que preside el espacio escénico no deja de ser los restos de oro negro que se acumulan en los pozos mineros en la actualidad. Los azulejos blancos de 15 x 15 cm. que conforman un mapa de la provincia de León corresponde al mismo modelo que cubrían las paredes de los vestuarios. De ese mismo lugar, en concreto del Pozo Calderón, proceden los cuatro colgadores y el casco que se utilizan en la pieza. El uso de estos materiales me ayudó a concebir ese espacio en el que podía suceder la acción. Un espacio no concreto, sino un lugar mental construido por los residuos de la minería en el tiempo.



Instalaciones Pozo Calderón en Orallo, León / Fotografía: Álvaro Caboalles

Conocer las historias de estas mujeres me llevó en un primer momento en tejer un discurso paralelo, una visión concreta y documentada de los sucesos de los que ellas me hablaban. Este trabajo de investigación generó un primer mapa de acción, construido principalmente a partir de crónicas periodísticas y soportes documentales. Este formato, eminentemente textual no contaba lo que para mí suponía la minería, era la historia oficial contada, edulcorada, vacía de emoción, sin un verdadero planteamiento escénico.

De hecho, no fue hasta julio del 2019, durante una de esas mañanas de trabajo y tabaco en el Museo del Ferrocarril de Ponferrada donde algo cambió. De repente, escuchando por enésima vez las conversaciones colaboradoras en el proyecto, me di cuenta que ahí estaba todo. Decidí comenzar a recortar partes de sus testimonios, generar una narrativa a través de sus palabras y que eso dialogase con ese soporte periodístico y audiovisual. Lo que generaba de esta manera eran una serie de soportes audiovisuales que funcionan de manera autónoma pero que en conjunto conforman el planteamiento de la pieza escénica. Me interesaba investigar la relación que se establece por tanto entre el video y la acción.

En este diálogo formal se genera la propuesta a través de la ejecución de acciones que guardan una estrecha relación con los acontecimientos que se abordan. En el trabajo de síntesis y concreción escénica se fueron generando una serie de acciones físicas que acompañaban y reforzaban la carga semiótica de las piezas audiovisuales y el testimonio de las mujeres del carbón.

Diario de un proceso con ellas

La construcción dramática de la pieza se basó en el concepto del road-movie. Esto se define claramente en el propio proceso de creación. Desde el mes de enero de este año comencé a visitar a diferentes mujeres vinculadas con el mundo de la minería. Esto

me hizo conocer lugares que ni siquiera lograba situar en el mapa. En esos viajes, en esas horas de coche por las carreteras de León, pensaba. Me iba dando cuenta poco a poco de la realidad de la minería, pero a través de sus palabras. Evidentemente antes de cada encuentro, por mi parte existía un trabajo de investigación en torno a los sucesos mineros vinculados a los lugares de origen de estas mujeres. Este fue el parámetro principal a la hora de construir el mapa de acción, vincular sus palabras a momentos concretos que marcaron la historia de las cuencas.

Este viaje comenzó en enero de 2019 y concluyó en septiembre.



Museo del Ferrocarril, Ponferrada, León / Fotografía: Patricia Guerra

Fue una primera etapa. El planteamiento escénico sigue la historia de ese viaje, desentrañando el propio proceso de creación de la pieza a través de una serie de soportes textuales en los cuales se contextualizan los encuentros, reuniones y acontecimientos que vertebran la pieza. De esta manera, el primer texto que aparece en la pieza es un fragmento de *“La Caída del Muro”* la primera obra de dramaturgia contemporánea que leí y que habla del fin de la minería. Esa obra de teatro sucede en Fabero, lugar en el que me reúno con las primeras mujeres que colaboran en la pieza.

El día 26 de enero me reúno en Fabero con Carmen, Cinda, Inés y Luli. Ellas me hablan del accidente del año 1984 en Fabero, el accidente del pozo Maurín. En él, ocho mineros perdieron la vida debido a una explosión de grisú. En el mes de marzo enterré mi cuerpo en los restos del Pozo Maurín, abandonado desde el año 1993. En escena esto se vertebra en aproximadamente treinta kilos de carbón que se incorporan generando una corporeidad deforme por la presencia del mineral entre la piel y el mono de trabajo. De este suceso rescato también un poema escrito por el párroco del pueblo en honor a los fallecidos en la explosión de grisú.



Museo del Ferrocarril, Ponferrada, León / Fotografía: Patricia Guerra

El día 19 de abril empiezo a investigar sobre el accidente minero en el Pozo María de Caboalles de Abajo a raíz de la procesión del cristo de los mineros celebrada en la localidad. En el mes de mayo comienzo mis reuniones con tres mujeres de Laciana vinculadas familiarmente al accidente con las cuales genero el testimonio de lo sucedido en el año 1979 en el pueblo del cual recibo mi apellido. Dentro de la pieza esto se configura a través del tinte del mono de trabajo relleno de carbón con un spray negro. De esta manera el clásico mono azul toma un viraje a negro. El día 19 de abril, rescato también un poema a los diez mineros caídos en el Pozo María concluyendo la primera parte con la ofrenda de una

corona fúnebre de laurel, rescatada bajo la montaña de carbón, y depositada a los pies de los espectadores.

Entre la narrativa de ambos accidentes se sucede una acción performativa en la cual se proyectan los nombres de los dieciocho fallecidos en las explosiones de grisú. A través de una estructura de madera de pino, que emula los barrenos de la mina, se van colocando una bengala por cada uno de los asesinados mientras con diferentes bolsas de plástico me voy asfixiando. Es importante señalar que el grisú es una explosión que forma bolsas de gas en la parte superior del tajo y su detonación hace que los mineros fallezcan asfixiados y quemados vivos.

El interludio de Carbón.Negro. pasa por la actuación de Cia Campillo. Desde un primer momento tenía claro que necesitaba la presencia del tema “Santa Bárbara Bendita” que se usa al tocar a muerto en la mina. Este himno es seguido por “L’afogüin” una canción de Nacho Vegas de la cual la propia Campillo y yo hicimos un arreglo de letra y música para hacerla en formato dúo. Este interludio concluye con el “Toro Barroso” del asturiano Rodrigo Cuevas dando paso a la segunda parte de la pieza: El pueblo y la revuelta. Desde el primer momento veía necesario ejecutar este interludio, un espacio de pausa y reflexión que sirva para que, a través de la música, se genere un viaje conceptual dentro de la propuesta.

Del primer mapa de acción, de índole periodístico y desechado en el mes de julio, queda en la versión actual la acción relativa a las marchas mineras. A través de diferentes testimonios periodísticos y una proyección en directo ejecuto un repaso por la marcha de 1992, la de 2010 y la última marcha negra del año 2012. Quienientos soldados de juguete me acompañan en esta recreación de las marchas mineras a Madrid.

El día 30 de enero conozco a las mujeres del carbón de León a las que dedico por entero la segunda parte de la pieza. Ellas me hablan de los disturbios que sucedieron en Ciñera en el año 2012, de cómo la guardia civil cargó contra las barricadas dentro del

pueblo. Yo ahora decido recuperar los residuos, las bombas de gas, la explosiones, las hogueras, las barricadas. Para ello, realizo un trabajo de teatro de objetos partiendo de la acción del corte de la vía ferroviaria que une Asturias y León. Recordando aquel día del año 2012.



Ciñera, Umbral de Primavera, Madrid / Fotografía: Juan David Cortés

Las políticas de reconversión de la minería, los llamados planes MINER, destinaron 24.000 millones de euros a la reconversión industrial y el futuro de las cuencas mineras. En la práctica esto se materializó en pistas polideportivas en cada pueblo, piscinas climatizadas que solamente pueden utilizarse en verano y prejubilaciones astronómicas para quienes picaban el oro negro de las entrañas de la tierra. En esta acción me visto con un pantalón de traje, unos zapatos castellanos y una camisa rosa. En la espalda aparece xerografiada la palabra política. Llueven montones de billetes sobre los azulejos que recuerdan a la provincia de León. Un crespín negro. Un hombre orina sobre los restos de lo que fue la minería.

El conocer a las mujeres del carbón hizo que tuviese necesidad de cerrar la pieza con su historia. Que ellas contasen desde sus palabras cómo surgió la asociación, que era lo que perseguían, cuáles han sido sus momentos más importantes como colectivo, como comunidad. Mientras se suceden sus palabras instalo en el espacio una pancarta de grandes dimensiones en la que se puede leer lo siguiente: “*Mujeres del carbón. Por una comarca en lucha.*” Este mismo cartelón es el utilizado por la asociación en las manifestaciones por el futuro de las cuencas mineras y la defensa de los derechos sociales.

El final de la pieza pasa por la lectura de un texto: Alegato para el fin de la minería. En este texto genero una reflexión activa sobre el proceso, las cuencas mineras, las doce mujeres que han colaborado en el proceso, y el futuro incierto. Doy las gracias. Oscuro y final.



Museo del Ferrocarril, Ponferrada, León / Fotografía: Patricia Guerra

Presentación

El día 14 y 15 de septiembre de este año se presenta el trabajo en Ponferrada. Desde un primer momento pensé en las lonjas del Museo del Ferrocarril como el lugar en el que estrenar este proyecto. La historia que la acompaña, ser el lugar en el que hace cien años la MSP decide construir la primera estación en la que hacer el cambio de vía estrecha a la regular. Ese cambio hacía que el carbón de las cuentas fuera volteado a nuevos vagones para su distribución por todo el territorio nacional. Ahora, cien años después me interesa revisitar la edificación con la idea de homenajear el sector minero.

Desde un primer momento fui consciente de las dificultades que planteaba el espacio. Una gran nave de importantes dimensiones sin equipamiento técnico propio. En el proceso de ensayos partí



Cia Campillo, Museo del Ferrocarril, Ponferrada, León / Fotografía: Lucía Fernández

del trabajo con la totalidad del espacio. Un total de 40 metros de largo por 12 de ancho. Pronto me di cuenta que esta disposición era inviable por varios motivos relacionados con las grandes dimensiones y dificultaban tanto la distribución del público como la dotación técnica necesaria para el espectáculo.

Del planteamiento inicial de situar la acción en un escenario a dos bandas evolucioné a situar un espacio a tres bandas, con los espectadores rodeando el ámbito escénico. Esto facilitaba las visuales de este espacio no teatral de cara principalmente a que parte de las acciones, trabajando con pequeños objetos en detalle, podían no verse en la lejanía.

El punto fuerte de este estreno fue la presencia de las propias mujeres que habían colaborado en el proyecto. Fueron sentadas en un lateral del espacio escénico, levemente iluminadas. Durante la pieza se tocaban con complicidad, lloraban, sacaban sus móviles para hacer fotografías e incluso llegaron a sumarse al espacio escénico. Esto se materializó en la propuesta escénica a través de una serie de entrevistas realizadas en directo. En esos espacios de conversación los volví a formular las preguntas que les lancé en la primera reunión. Esas diez preguntas fueron el punto de partida del proyecto. Toda la dramaturgia de la propuesta se ha generado a partir de las propias respuestas y disertaciones llevadas a cabo por las mujeres durante los meses de trabajo.

El interludio cobró aquí una importancia mayor, al descorrer la gran lona que cubría el foro del espacio escénico aparecían ante el público dos antiguas máquinas del ferrocarril. Ese ferrocarril que unido al carbón trajo el futuro y el desarrollo a la provincia de León. Al terminar la segunda canción, el público rompió en aplausos, se escuchó un bravo y creo que, por primera vez fui consciente de la responsabilidad que implica todo lo que se cuenta en Carbón Negro.

Para concluir, mi cabeza rescata un momento especial. Tras desplegar la gran pancarta y antes de leer el alegato final con el que se cierra la pieza decidí hacer una acción simbólica. Entregué a

cada una de las mujeres una rosa roja como agradecimiento a su trabajo, sus palabras y creo que su amistad. En ese momento ellas se pusieron en pie, me dieron un abrazo sincero y gritaron: ¡Aquí están, estas son, las mujeres del carbón!

Gracias por hacer esto posible.



Museo del Ferrocarril, Ponferrada, León / Fotografía: Lucía Fernández

La Pija



Javier Cuervo Moreno y Pilar del Puerto Hernández González

¿La Pija es él? ¿La Pija es ella? ¿La Pija soy yo? ¿La Pija somos todos? ¿La Pija es él? ¿La Pija es ella? ¿La Pija soy yo? ¿La Pija somos todos?

pijo, ja

De *pija* ‘miembro viril’, y este de la onomat. *pish*, imit. del ruido de la micción; cf. ár. hisp. *pišš[a]* ‘miembro viril’.

1. adj. despect. coloq. Esp. Dicho de una persona: Que en su vestuario, modales, lenguaje, etc., manifiesta afectadamente gustos propios de una clase social adinerada. U. t. c. s.
2. adj. despect. coloq. Esp. Propio de la persona pija o de la clase social adinerada. Colegio pijo.
3. m. malson. Miembro viril.
4. f. malson. pijo (miembro viril).

estar alguien a pija

1. loc. verb. Guat. Estar borracho.

un pijo

1. loc. pronom. coloq. Nada o muy poco. No se veía un pijo. U. t. c. loc. adv. Me importa un pijo lo que pienses. (RAE 2020)

LA PIJA es un proyecto de crecimiento personal y profesional que se plantea como la construcción de un co-individuo. Trabajando con la performatividad de los cuerpos y explorando las barreras impuestas por la sociedad ante la inserción de un cuerpo “otro” que no se identifica con el individualismo característico de la figura del artista tradicional. Podría, así, entenderse más como una corporación, que como un cuerpo.

La palabra corporación viene a significar lo mismo que cuerpo (conjunto de sistemas orgánico (Anónimo, 2020)) pero que, expulsa y sustituye físicamente a estos por un ente legal con los mismos derechos que una persona. ¿Podría ser esta la forma legal que tiene la sociedad de incluir en la norma a co-individuos como La Pija?

Lo cierto es, que este prototipo de colectivo investigador, que utiliza las prácticas artísticas como forma de ensayo, responde a la perfección con la definición de la palabra pijo/ja que abría este texto. Desde la estética y/o la práctica, entendidas éstas como las acciones que desarrolla un cuerpo, o una corporación, en este caso; vemos como todos los elementos de definición se integran en la conformación de esta identidad colectiva. Con una estética ligada al oropel, una actitud despreocupada y el interés por el alcohol y los miembros viriles, vemos cómo la coherencia del nombre se apodera de la práctica experimental con la inercia de



Whitney Bell. (2016) *I didn't ask for this: A lifetime of dick pics*. En esta obra, la artista y activista, invade un espacio doméstico (el cual *rellenó*) con imágenes de penes que le habían sido mandadas por internet sin que ella las pidiese.

la ironía. Una labor que se ha desarrollado en el Grupo de Investigación de la Comunidad de Madrid *En los márgenes del arte. Ensayando comunidades*.

Desde este posicionamiento, y partiendo de la revisión del mismo, se proyectan una serie de actividades con distintas influencias de la cultura de masas que nace en los años 2000, como son los *speed dating* y los *reality show*, así como los nuevos ritos festivos que se están asentando como tradición en el seno de las clases sociales más pudientes y que se caracterizan por el exceso y la artificialidad.

Todos estos aspectos anteriormente citados muestran una clara búsqueda por establecer contactos y redes, por generar empatía en el otro, especialmente en las relaciones interpersonales, que en la actualidad se encuentran mediadas de forma transversal por la tecnología. Esta revisión, forma parte de la investigación que se ha desarrollando en distintas comunidades con la inserción de una colectividad compleja que mezcla de forma estratégica tecnología y tradición para identificar tensiones desde lo lúdico y lo festivo.

Un conjunto de haceres, prácticas y acciones, que partiendo del estudio del espacio de inmersión en el que se proponen tales trabajos, tratan de generar un cambio radical en el propio co-individuo. Siendo así una máxima, para el trabajo propuesto, que todo aquello que acontezca, infecte a La Pija de forma directa y en primer lugar. De este modo, se busca convertir todas las experiencias en algo vivencial, y construir este proyecto como un *ser pensante autónomo*.

1. La gran fortuna de La Pija. El método de Winona Ryder y Cristina Cifuentes ahora mejorado

Hurtando y asumiendo como propios los esquemas del arte contemporáneo fusionados con la cultura de masas de las últimas

décadas, La Pija se sumerge en un sin fin de referencias heterogéneas que ir metiendo en el bolso. Es comúnmente conocido que este tipo de sustracciones, a veces no salen bien. Véase el ejemplo de Cristina Cifuentes, adorada por reducir la tarifa del bono joven de transporte a 20€ y castigada por un desliz con una crema en el supermercado. Aprendiendo de su ejemplo, La Pija retomó esa actitud alegre de las chicas de la Cruz Roja y sacó su hucha a pasear por la institución para recaudar fondos para su ascenso socioeconómico, para la obra benéfica de sí misma.

Así pues, se pueden inventariar los elementos más destacados del trabajo de La Pija, que se han mantenido como una constante en las actividades y eventos realizados. Ya se mencionaron anteriormente algunos de ellos, como el carácter festivo y la inclinación por las bebidas alcohólicas. Ironía, humor y sarcasmo son los tres pilares en los que se apoya su construcción identitaria. Una identidad frankenstein basada en la reproducción de estereotipos sobre cómo ser una pija y lo que es aún más importante, cómo aparentar ser una pija.

Su color favorito es el rosa, su cóctel favorito es el Cosmopolitan y le encanta veranear en Sotogrande. Estos detalles han sido cuidadosamente elegidos para ensayar, como conjunto vital, las relaciones afectivas en las distintas comunidades desde un sujeto “otro”.

Y es que a La Pija le gusta el Cosmopolitan en primer lugar por su precioso color, que fluctúa entre el rojo brillante y el rosado, dependiendo de la variedad de los arándanos; por su sabor, que es dulce y refrescante, un hito de diversión para el paladar; porque todo lo *vintage* está de moda y el *cosmo* es un clásico moderno del que llevábamos demasiado tiempo sin saber nada como para ya poder echarlo de menos; porque era la bebida de Madonna, antes, cuando era una reina; porque pese a ser un trago de los 90 la sombra de Carrie Bradshaw es alargada; y porque tiene un nacimiento misterioso que todos se quieren adjudicar, lo que lo ha convertido en una copa viajada. De oeste a este por las ciudades

de Estados Unidos siempre en la mano de mujeres interesantes y flameante en todo club gay que se precie.

Pero hay un elemento que engloba a todos los demás, y es que La Pija, en su faceta de investigadora utiliza la diversión como forma de disrupción para dinamitar el ambiente formal/académico. Con esta finalidad se ha cultivado en la música, brindándonos una colección de sus imprescindibles y a la que se puede acceder mediante el código rosa. No podemos olvidar, que a partir de su



aventura, o mejor dicho desventura, en la app de citas Tinder¹ creó una canción de trap³² con los mensajes más interesantes de aquellos hombres que conoció. Para ella cualquier escenario es una fuente inagotable de inspiración.

“En el principio creó Dios los cielos y la tierra [...] Entonces dijo Dios: “Sea la luz, y fue la luz” (Conferencia Episcopal Española, 1992, p.5) Como todos saben, el poder de la palabra es incon-

1 Véase apartado 2. *Tú a Tinder y yo a California. Comunidades y espacios de inserción.*

2 Puedes escuchar la canción en el siguiente enlace: https://www.smule.com/recording/britney-spears-toxic/2271475764_3307353556

DECÁLOGO DE LA PIJA

1. Amarás a Lindsay Lohan sobre todas las cosas.
2. No tomarás el nombre de Amaia Montero en vano, o terminarás como Malú.
3. Santificarás las fiestas con un pipazo con una buena amiga.
4. Honrarás a Carmen Lomana y a Sonia y Selena.
5. Denostarás la normalidad y ensalzarás el exceso.
6. No cometerás actos impuros sin agradecersele a Sonia Monroy.
7. No robarás, excepto al Corte Inglés, al Primark y a Inditex.
8. Te convertirás en una pija, pija, pija. Aunque no seas nada de eso tu.
9. No consentirás pensamientos ni deseos impuros contra Aliexpress.
10. No pararás hasta conseguir los bienes ajenos, pray for Winona Ryder.

La Pija. (2019) *Decálogo de La Pija.*

En su presentación en sociedad, La Pija, leyó este decálogo a modo de declaración de intenciones. Los diez mandamientos para ser una buena pija.

mensurable, así se expresa en la novela más antigua de la Historia. De igual modo, sucedió con los Cosmopolitans y La Pija. La purpurina, la fiesta y el rosa se convirtieron en la nueva *palabra de Dios* para los eventos más chic de la sala El Águila ¡Alabada sea La Pija!

Se podría hablar sobre cómo la multiplicidad de referentes le han llevado hasta la necesidad de trabajar como un co-individuo, en lugar de como un colectivo, método extendido en el arte contemporáneo. Una reidentificación libre y autónoma que a modo de juego, mixturiza los ídolos adolescentes, la subversión por necesidad, y el replanteamiento de las prácticas propias desde su ser más liminar, desde su borde de mujer, desde su vértice marica.

2. Tú a Tinder y yo a California. Comunidades y espacios de inserción

2.1. Márgenes alcoholizados

El cinco de febrero de 2019 se celebró la presentación en sociedad de La Pija. Un evento exclusivo con acceso restringido, *dress code* y la máxima expectación por parte de las invitadas. Nadie, ni siquiera La Pija, tenía la certeza de lo que aquella tarde iba a suceder. Este acontecimiento fue presenciado por las componentes del grupo de investigación de la Comunidad de Madrid *En los márgenes del arte. Ensayando comunidades*. Dicho grupo de investigación tiene como elemento central la experimentación, el debate, el acto de compartir y convivir en un territorio acotado textualmente en la palabra ARTE.

El concepto de Arte, heredado del romanticismo se mantiene en el imaginario colectivo actual. Este arte de objetos cuya única función es proporcionar goce estético. Un goce que sólo se experimenta cuando la vida del espectador no está en juego, cuando se deja de lado *lo vital* y este agente corpóreo se coloca en un lugar

desinteresado, aséptico y desencarnado. Una idea de arte muy ligada a lo que Kant definió como “lo sublime”³.

Pero esta concepción, de la creatividad humana, tremendamente distraída de su implicación en la existencia social o individual, nada tiene que ver con lo que en esta comunidad se planteó. No podemos olvidar que estamos ensayando comunidades en los márgenes.

Son estos márgenes de la institución, pero dentro de su amparo, donde actividades como una presentación en sociedad y unos cócteles, son capaces de dinamizar y explotar el contexto físico e institucional que constriñe una comunidad como esta. Y como los miembros del grupo saben, estos elementos disruptivos bañados en alcohol son algunas de las tácticas que La Pija ha empleado en este contexto para explorar la comunidad, para ensayarla.

Esta comunidad, está pensada en base a una metodología de carácter teórico-práctica en torno a la que se han desarrollado las distintas investigaciones. En el caso de La Pija, el carácter experimental está completamente infectado de la parte teórica a través de una estética cuidadosamente seleccionada y que por medio de la ironía irrumpe en la generación de experiencias. Como dice Aurora Fernández Polanco, vivimos en un juego (el arte) que se ha vuelto performativo, ya que al enunciar el concepto se provocan cambios epistémicos y políticos. Si tan solo con el poder lingüístico es posible provocar acciones, estamos ante el concepto adecuado (Aurora Fernández Polanco, 2012, p.1).

Otro de los eventos que celebró La Pija en el seno de esta comunidad fue su aclamada *White Party*. Una suerte de *Speed dating* post-veraniego con un toque especial. La dinámica de esta fiesta estaba completamente pautada, la vestimenta debía ser blanca, y

3 “Sublime es lo que [...] demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos” (Kant, 1977, p.139). Kant define este concepto como solo comparable a sí mismo “un placer negativo”.

el acceso estaba limitado por un código personal e intransferible que modificaba la identidad del individuo en la propia fiesta. Las instrucciones de acceso, incluidas en la invitación, se mandaron a los asistentes por vía telemática. Para obtener el código de acceso debías realizar previamente un test de personalidad⁴ con el que se te asignaba tu nuevo nombre de pijo, una nueva identidad temporal acorde a los parámetros del evento. Tras el código se preguntaba a las asistentes si buscaban amistad o algo más, y gracias a ello las invitadas más enamoradizas conseguían decorar la etiqueta de su nombre con una pegatina en un precioso rosa, muy al estilo La Pija. Una vez dentro, la música invadía flotante la sala y en torno a un veraniego refrigerio se generaba la charla; el vino y los *snacks* de manzana deshidratada ya daban pistas de que aquella no sería una reunión más del grupo de investigación, y te transportaban de lleno hacia lo performativo, hacia el universo de La Pija. En la sala, el centro era el reino del descanso, al menos aparentemente, donde las sillas estaban ordenadas como un rompecabezas sin terminar y se guardaban por pequeñas velas de té que impregnaban con su perfume el aire que todas las invitadas compartían. Era entonces el momento, el *speed dating* iba a comenzar. La experiencia permitió a las invitadas charlar desde lugares distintos, entablar conversaciones con unos intereses poco definidos y elegir con quien alargar la conversación, así, mediante citas rápidas, todas podían conocerse y jugar entre el mobiliario institucional mientras bebían una copa de cava, la Sala El Águila estaba, entonces ya, infectada por pijas y pijos. Con una actitud renovada y reviviendo las mejores noches ibicencas en plena fusión con las *fiestas de blanco* de las clases más pudientes norteamericanas La Pija transformó aquella *rentrée* del grupo de investigación en una acción conjunta en la que se seguía estudiando de forma lúdica el imaginario de este ensayo llamado La Pija; una fiesta entre lo teórico y lo corpóreo, entre lo autoritario y lo elegido, entre el exceso y la norma.

⁴ Puedes acceder al test de personalidad con el siguiente enlace:
<https://n9.cl/vnibt> (Beatriz Serrano, s. f.)

Y es que, todas estas prácticas buscan generar experiencias en la comunidad, ensayos creados mediante prácticas artísticas contemporáneas, que tratan de acercar el arte a la vida, desdibujando así las líneas que se pintaron en el renacimiento; y redefiniendo un marco de actuaciones donde lo *marginal* pueda acercarse.

2.2. Instagram: figurante y artista

Reflexionaba ya en 2010 Remedios Zafra, acerca de cómo el individuo hace al cuerpo, pero también de cómo el cuerpo construye al individuo (p.143). Esta fluctuación de significados resulta tremendamente visual si hablamos de redes sociales, y más si hablamos de Instagram, que nos presenta una marea de imágenes que se aglutinan en ese *scroll infinito* del que todos somos partícipes desde nuestros dispositivos, desde nuestros avatares, y desde nuestros lugares en el mundo que se ven compartidos y afectados por el resto de lugares presentes.

Y presente tenía que estar también La Pija en Instagram. Un perfil casi vacío, un perfil de presentación, de expectación y de espera. ¿Quién eres si no estás en Instagram? La Pija lo tiene claro, no eres nadie si no estás en Instagram. Y es que, en internet, *no-estar* es sinónimo de no existir, es realmente difícil *no-estar*, imposible podríamos decir. Por tanto, a priori, podríamos pensar que a mayor presencia, mayor *estar* y mayor existir; posicionándonos entonces ante un paradigma en el que *estar* y *no-estar* dejan de representar un binomio y pasan a polarizarse para constituirse como extremos de una posible existencia gradual.

Si bien es cierto que una existencia gradual genera múltiples problemas para nuestra cotidianidad física, para nuestro *estar corporeizado*. Pero no resulta algo tan complejo cuando hablamos de nuestro *estar virtual*. Hablamos del compromiso que adquirimos cuando nos damos de alta en una red social. Desde el primer momento pasamos a formar parte de una comunidad, lo hacemos con un *click* en el botón de aceptar las bases legales, esas que casi

nadie lee, en las que en letras capitales nos dan un titular acerca de “derechos de privacidad”, un tranquilizador eslogan que nos hace perder el reparo en el resto del texto y tras el cual entramos en medio de un bombardeo de información. No se acaban ahí los compromisos, y entran ahora algunos quizá menos explícitos pero, en su mayoría, más violentos y contundentes. Por un lado los propios regímenes de las compañías, ante los cuales nos vemos subordinados; y por otro los miles de ojos que, a través de sus propias pantallas, se clavan en nuestra actividad, dando



Katy Jalili. (s.f.) *I feel hot*. Gifs.

respuesta a las necesidades de todas las comunidades que dentro de estas redes se encuentran.

Actividad, con este término señalamos todas las manifestaciones de nuestra presencia en las redes. Podríamos entender entonces la actividad como ese grado superlativo de *estar* o existir, aunque para ello tendríamos que hablar de una *actividad máxima*.

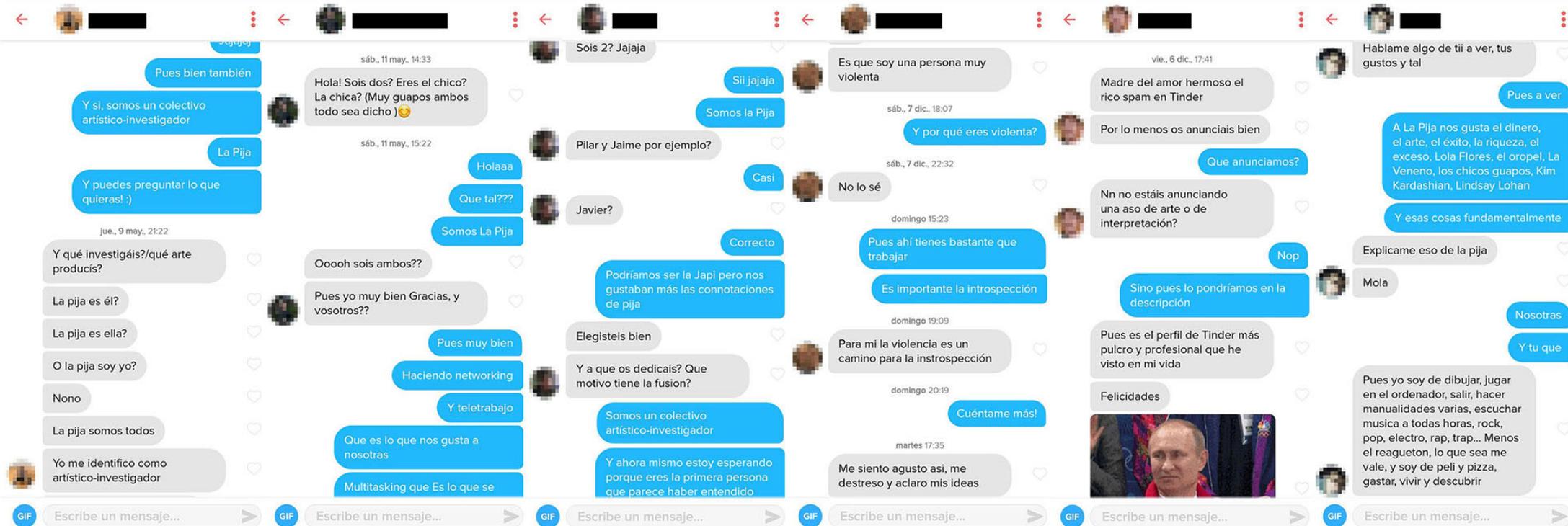
Sin embargo esto podría sugerir que la falta de actividad conlleva consigo una falta de existencia, un *no-ser* pese a estar presente; y, es que, internet se nos revela como una fuerza voraz siempre ansiosa de nuevo contenido, y de dispositivos y seres⁵ que lo compartan.

Y como se menciona anteriormente, en el caso de La Pija nos encontramos ante un perfil casi vacío, un perfil de presentación, de expectación y de espera. Una sutil desviación hacia la inactividad promovida por dos principales razones: por un lado, tratando de analizar las nuevas tendencias que pueden surgir en Instagram, y teniendo en consideración las posibilidades que estas tendrían, se hizo una apuesta por abordar más contenido con pronta caducidad, y reducir al mínimo el contenido permanente. Por otro lado, se buscaba dilatar el espacio del perfil de Instagram mediante las temporalidades, manteniendo el perfil en un estadio intermedio e intermitente entre actividad e inactividad, pero encontrándose presente, *estando*, para existir.

Desde los primeros momentos de la expansión de su uso, se consideró Internet como un espacio idóneo para la redefinición del concepto de identidad, entendiendo este más como un <<actuar>> que como un <<ser>>. Concepto el de identidad relacional por excelencia [...] como una forma de actividad. Hacer identidad, ensayar identidad [...] Las identidades generadas, por supuesto, serán siempre blandas, <<cuerpos de datos>>. (Juan Martín Prada, 2015, p.155)

Así, con lo físico atravesado por lo virtual, se utilizó uno de los eventos de La Pija para presentar su perfil de Instagram. Para actualizar la red de contactos y proclamar su existencia en un acto acorde a la exclusiva.

5 Entendiendo el término ser como cualquier agente con capacidad pensante, independientemente de su naturaleza, y la adaptación a sus problemáticas propias. Que existe, entendiendo la existencia como la posesión de realidad física, mental o virtual.



La Pija. (2019) *Conversaciones de Tinder*.

2.3. Amar en tiempos de Tinder

Adan, Adrián, Adrián, Alex, Alex, Alfredo, Alvarito, Álvaro, Amro, Antonio, Arturo, Baltasar, Carlos, Claudio, Daniel, Daniel, Diego, Diego, Diego, Diego, Diego, Fernando, Gonzalo, Guillermo, Ian, Iñaki, Iván, Jaime, Jaime, Javi, Javier, Joaquín, Jorge, Jorge, Marius, Melen, Nacho, Orel, Pablo, Pablo, Pablo, Pablo, Pablo, Rafa, Ricardo, Roberto, Salvador, Santiago, Sergio, Soler, Víctor, Volodymyr, Willy y Yuri, son solo algunos de los hombres con los que La Pija estuvo en contacto a través de Tinder.

Esta aplicación de citas mundialmente conocida es el espacio perfecto para que La Pija, con su construcción disidente, explore las posibilidades que le brinda el mundo inmaterial de internet, concretamente, en relación a su vida social, romántica y sexual. Este acercamiento a la red social, propio de lo que Paul B. Preciado denomina la política de la multitud queer, destapó una serie

de elementos fronterizos que limitan la libertad de los cuerpos inmatriciales, cazadores de afectos.

La política de la multitud queer no se basa en una identidad natural (hombre/mujer), ni en una definición basada en las prácticas (heterosexuales/homosexuales) sino en una multiplicidad de cuerpos que se alzan contra los regímenes que les construyen como “normales”o “anormales”. (Paul B. Preciado, 2005, p.163)

Estas barreras propias de una concepción binaria del género se sitúan en la línea de salida del proyecto, impidiendo o dificultando la conformación de cuerpos fuera de la norma, de cuerpos “anormales” como explicaba Paul B. Preciado en la cita anterior.

En la creación del perfil de Tinder, el individuo, o co-individuo en este caso, debe hacer las veces de arquitecto en la construcción

de su propia identidad en línea. Además de los datos personales, es necesario marcar el género con el que te identificas. Entre las opciones encontramos: Hombre, Mujer y Género no-binario, en este orden. Ésta última opción es donde se sitúa La Pija, que, ante la posibilidad, decidió mostrar esta información en su perfil, visibilizando un binomio poco habitual en esta red social. Y es tal la “a-normalidad” de esta identidad genérica que muchas de las conversaciones con los distintos Hombres partían de un reclamo de información en base al término.

Llegados a este punto puede parecer que Tinder es una comunidad ciertamente inclusiva, que admite identidades no-binarias e incluso invita a sus usuarios a compartir esta información. Pero en la práctica, este intento de dar cabida a identidades disidentes, genera conflicto en el propio funcionamiento de la aplicación, puesto que cuando llega el momento de situar tu orientación sexual, la aplicación tiene que satisfacer las peticiones de un amplio número de personas que, en último término, son víctimas de un sistema binario. Por tanto, aunque tu género sea no-binario, en el siguiente paso tienes que elegir cómo quieres aparecer en las búsquedas del resto de usuarios, y en esta elección múltiple, las opciones se limitan a dos, aparecer como Hombre, o aparecer como Mujer.

Pero, ¿qué es el género no-binario?, ¿qué categorías engloba esta designación? y ¿qué repercusión tiene esto para los usuarios de la app y para sus conversaciones/relaciones? Sería, de todo punto, imposible analizar cómo resultan todas estas cuestiones para toda la comunidad de Tinder, por ello se planteará desde la propia experiencia de La Pija en la mencionada red social, atendiendo especialmente a las conversaciones mantenidas.

De forma global, existiría la posibilidad de que cada individuo se cuestione la finalidad con la que utiliza esta red social, y como Remedios Zafra, medir los tiempos de espera y de desesperación que son impuestos cuando se aguarda el mensaje del interlocutor. (2010, p.98) Además, en este caso la propia aplicación ya limita el



Paul Sermon. (1992) *Telematic Dreaming*.
Video Instalación.

número de interlocutores a dos⁶, condicionando de forma radical las conversaciones y las relaciones que allí suceden, además de la forma en que los actantes⁷ se relacionan. Para esta primera traba, en este proceso de formulación de un co-individuo conformado por dos interactores, se tuvo que emplear un rudimentario proceso de *hackeo* mediante el cual se pudiese controlar el perfil desde dos dispositivos, ya que el sistema no contempla la posibilidad de tener un usuario con múltiples cuerpos⁸ y múltiples dispositivos;

6 Desestimando hace ya años, la antigua aptitud que la aplicación ofrecía de crear grupos para ligar, teniendo así la posibilidad de chats conjuntos.

7 Término empleado por Bruno Latour en la Teoría del Actor-Red (Latour y Zadunaisky 2008). Se considera actante tanto a humanos, como a objetos (no-humanos), y discursos, que conforman las redes que se establecen en la producción de conocimiento, enfatizando en que nadie actúa sólo.

8 Hecho curioso, puesto que el uso más común, y para el que está diseñada esta *app*, ya requiere de un cuerpo electrónico (un dispositivo móvil) y de un cuerpo humano.

generando esto un continuo viaje en el geolocalizador, mostrando saltos en las distancias, y repercutiendo en los posibles individuos a conocer que la app muestra. Desde luego Tinder complica bastante la labor, ya que no se puede atender a identidades de género diversas en una aplicación concebida para ligar, sin atender de forma real a la identidad de género de las personas; lo que consecuentemente complica atender a la diversidad de orientaciones sexuales. Estas identidades sexogénicas múltiples y diversas no se ven recogidas en una aplicación creada a partir de un código que únicamente emplea ceros y unos. Todo este violento entramado resulta realmente perverso si hablamos de cifras; ya que, según su propia web, Tinder se encuentra disponible en más de 190 países, y acumula ya treinta mil millones de *matches* (tinder.com), esto sumado a su gran número de descargas, y a la cantidad de miembros que pagan por tener una cuenta *premium* la ha convertido en una de las *apps* más importantes, y probablemente en la más influyente a nivel de aplicaciones para ligar. Todo esto supone muy buenas noticias para la compañía, pero lo que conlleva es un gran impacto social debido a su alta visibilidad. Lo que implica una muestra más de la perpetuación de los sistemas sexogénicos tradicionales; por ejemplo, si comparamos esto con la *app* de citas Grindr, según su propia web, “la mayor aplicación de citas para gays” (grindr.com), nos encontramos con que, pese a que en su comienzo⁹ fuese una *app* destinada para hombres a los que les gustan los hombres, te permite mostrarte en tu perfil como (y en este orden): Hombre, Cis hombre, Hombre trans, Hombre personalizado, Mujer, Cis mujer, Mujer trans, Mujer personalizada, No binario, No conforme, Queer, Travesti, No Binario personalizado; además te ofrece la opción de indicar con qué pronombres quieres que te traten, ofreciendo (en este orden) las siguientes opciones: Él/Su/Suyo, Ella/Su/Suyo, Ellos(as)/Su/Suyo, Personalizar pronombres; e incluso te ofrecen informa-

ción¹² y definiciones acerca de todos estos términos, algo que se combina con múltiples campañas sobre diversidad de género.

Teniendo en cuenta todas las problemáticas anteriores se puede entender que ya el propio sistema coarta las conversaciones en cierto grado. Y bien es cierto que el tema del género fue algo que tuvo gran importancia en términos cuantitativos en la amplia mayoría de conversaciones que La Pija tuvo en Tinder. Y es que era común que las conversaciones empezasen con un “Hola, ¿qué tal? ¿Eres una chica? ¿Por qué hay un *tío* en las fotos? ¿Qué es eso de no-binario? ¿Sois pareja? ¿Queréis un *trío*?” o alguna variante similar, solo que empleando múltiples errores ortográficos y gramaticales. Tras las múltiples respuestas existían diversas actuaciones, desde quienes no querían saber nada, quienes no entendían nada, quienes estaban profundamente en contra de la existencia de géneros disidentes, y, por último, en contadas ocasiones, personas que se interesaban por el tema, preguntaban, lo entendían, e incluso se veían atraídas por ello. Es también, cuanto menos, curioso el hecho de que cuando los interlocutores eran homosexuales, bisexuales o transgénero entendían en un mayor grado a La Pija como un co-individuo no-binario; mientras que en el otro extremo, cuando se trataba de interlocutores heterosexuales y cisgénero el porcentaje de oposición, de no entendimiento y de no querer entender, ascendía notablemente.

Como resultado final las conversaciones que tuvo La Pija no sirvieron para que encontrase ningún tipo de afecto, relación más allá de Tinder o contacto. Los temas que más calado obtuvieron fueron la identidad de género y la idea de co-individuo; pero aún así no fueron especialmente profundos y no supusieron cambios de actitud trascendentales. En general se puede hablar de que las conversaciones fueron superfluas, cortas, repetitivas y amistosas. Así, la experiencia fue interesante, y en parte reveladora, además de mantener a La Pija en actividad constante, pero no sirvió para que pudiese completar el espacio romántico-sexual de su vida, y de ese modo haber escalado socialmente y haberse convertido en una “buena pija” con todos los parámetros íntegros. Al menos sí

9 Actualmente ellos mismos se definen como: “app for gay, bi, trans, and queer people” (“aplicación para personas gay, bi, trans y queer”). (grindr.com)

ha creado un diario de “desastres” amorosos que añadir a su *background* acerca de los afectos en la red.

Bibliografía

Anónimo. (2020). “CORPORACIÓN”. *Etimologías de Chile - Diccionario que explica el origen de las palabras*. Recuperado 7 de Marzo de 2020 (<http://etimologias.dechile.net/?corporacio.n>).

Latour, Bruno., y Gabriel Zadunaisky. 2008. *Reensamblar lo social : una introducción a la teoría del actor-red*. 1ª ed. Buenos Aires: Manantial.

Conferencia Episcopal Española. (1992). *La Biblia*. Madrid: La Casa de la Biblia [etc].

Fernández Polanco, Aurora. (2012). Usos performativos de las imágenes, en *Re-visiones 2* [editorial en revista digital]. Recuperado de <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/141/153> [consultado 14 marzo, 2020].

Grindr. (s.f.). “Grindr”. *Grindr*. Recuperado 2 de abril de 2020 (<https://www.grindr.com/>).

Jalili, Katy. s. f. “GIFS=RESISTANCE”. *Katyjalili*. Recuperado 16 de abril de 2020 (<https://www.katyjalili.com/gifs-resistance>).

Kant, M. (1977). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe.

Martín Prada, Juan. (2015). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Tres Cantos: Ediciones Akal

Martín Prada, Juan. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Tres Cantos: Ediciones Akal.

Perec, Georges, y Mercedes Cebrián. 2009. *Un hombre que duerme*. 1a. ed. Madrid: Impedimenta.

Preciado, Paul B. (2005). *Multitudes queer. Nota para una política de los “anormales”*.

RAE. (2020). “pijo, pija”. *Diccionario de la lengua española - Edición del Tricentenario*. Recuperado 15 de marzo de 2020 (<https://dle.rae.es/pijo>).

Serrano, Beatriz. (s. f.) “Escoge nueve cosas y te decimos cuál sería tu nombre de pijo”. *BuzzFeed*. Recuperado 14 de marzo de 2020 (<https://www.buzzfeed.com/beatrizserranomolina/test-nombre-pijo>).

Tinder. (s.f.). “Tinder | Coincide. Chatea. Queda.” *Tinder*. Recuperado 3 de abril de 2020 (<https://tinder.com>).

Zafra, Remedios. (2010). *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Madrid: fórcola.

Zafra, Remedios. (2011). *Un cuarto propio conectado. Feminismo y creación desde la esfera público-privada online / A connected room of one's own: Feminism and creation from the online public-private sphere*. Asparkia. Investigación feminista 0(22):115-29.

It's a kind of magic

Cuarto de invitados
Ceci Cameo
Sabela Llerena
Edward J. Andrews Gerda

It's a kind of magic

“La Magia visibiliza lo invisible y oculta lo visible”.

“Proponemos objetivos, pero no para alcanzarlos, sino para crear un grimorio inconcluso”.

“Nos consagramos a la Magia”.

“La Magia se manifiesta en una habilidad que practicamos en comunidad y en el deseo de colectivizar”.

“No sabemos qué es hasta que deja de ser lo que era. Además, lo definimos tanto por lo que es como por lo que no es; por lo que hace, o puede hacer, como por lo que no hace, o no puede hacer; incluso por lo que no logra”.

It's a kind of magic, fruto de nuestra estancia en el Albergue Las Dehesas, fue el nombre propuesto por la compañera Ceci Cameo para definir el proyecto de nuestro recién conformado grupo de trabajo. Obviamente hace alusión al tema *A Kind of Magic* que escribió Queen como parte de la banda sonora para la película *Los inmortales*. Adoptamos el término magia, es decir, como acción de tratar de ocasionar lo físicamente inusual (Bogdan, 2012), para promover, como medio de subvertir los sistemas dominantes de poder, la defensa de aquellas áreas de la sociedad que tradicionalmente han sido marginadas (Styers, 2004).

Como advierte Bruno Latour, “debemos ser cautelosos con aquellos que pretenden analizar la magia, ya que generalmente ellos mismos son magos” (en MacWilliams, 2012, p. 115). ¿Somos magas? Si la magia se basa en el intento de internarnos en el nexo de causa y efecto para introducir nuestra preocupación en la trama de los acontecimientos como una nueva causa que traerá un posible efecto específico, podríamos considerarnos magas.

La RAE define la magia como “arte o ciencia oculta con que se pretende producir, valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de seres imaginables, resultados contrarios a las leyes naturales: como encanto, hechizo o atractivo de alguien o algo y magia que por medios naturales obra efectos que parecen sobrenaturales” (2019). Sin embargo, si volvemos a la noción de la magia como sensación de que el deseo o el comportamiento humano pueda influir en otros seres humanos, poderes o eventos para cambiar una determinada circunstancia, cualquier propósito podría considerarse mágico. Esta sorprendente afirmación, que toda acción humana intencional es mágica, revela un rasgo propio de la lógica cultural que sustenta la actitud actual hacia el poder que se manifiesta a través de esta teoría. La magia, como catalizador, desvela cómo la debilidad que sentimos por el poder se alterna con la sospecha que nos suscita cuando se manifiesta (Styers, 2004).

Con respecto a lo antes planteado, destacamos la relación estrecha que existe entre la magia y el poder. En este lugar impreciso que llamamos magia, conviven dos tipos de poder: la hegemonía y, el neologismo, “empoderamiento”. Este último explora otras formas para articular la transmisión ética de poder, que consiste en el acceso a recursos, a la toma de decisiones y a la participación en los procesos de planificación. Aplicamos la visión y la acción, es decir, la magia, para invocar el empoderamiento y usarlo para transformarnos a nosotras mismas, nuestra comunidad, nuestra cultura y emplearlo para resistir a aquellos que ejercen la hegemonía (Skyhawk, 2012).

La magia es antigua; sus raíces se remontan a los ritos tribales pre judeocristianos y se hermanan en esencia, forma y práctica con las tradiciones nativas americanas y africanas (Alder, 1986). Los mitos y símbolos de la magia se sirven de los de las pretéritas culturas centradas en la filosofía del *matrismo*, es decir, en comunidades en las que existieron una estructura psicosocial basada en el comunismo primitivo en la que la mujer jugaba un papel predominante (Ortiz-Osés & Mayr, 1988). Referente a estas sociedades, no podemos hablar de un matriarcado, ya que, al no ha-

ber una jerarquía de clases, no existía relaciones de dominación entre mujeres y hombres. Sin embargo, en este tipo de estructura social, donde el aprovechamiento de los medios de producción y consumo era colectivo, la mujer era la columna vertebral de la comunidad (Bornemann, 1979). Se trata de una estructura en la que la figura de la mujer no aparece a simple vista, sino en un trasfondo socio-antropológico transversal y profundo (Ortiz-Osés & Mayr, 1988) que aún perdura de forma latente en muchos lugares como en algunas comunidades de Euskadi y Navarra (de Barandiarán, 1972).

Los rasgos esenciales sociológicos de las comunidades *matristas* no se basan en dogmas y doctrinas, y sus saberes no se encuentran en un libro sagrado (Skyhawk, 2012); sino que se articulan a través de la dependencia oral (Ortiz-Osés & Mayr, 1988), la experiencia, el protocolo y las prácticas rituales (Skyhawk, 2012). En este contexto, la espiritualidad en estas comunidades, contraria a la religión, en otras palabras, la espiritualidad en el patriarcado, siempre se relaciona con la tierra, la naturaleza y a lo más material de la vida, ya que en estas comunidades las nociones de materia e idea aún no estarían separadas. Dentro de esta unión materia-idea y dado su papel medular dentro de la comunidad, la mujer se encargaba de la transmisión del legado cultural a las generaciones posteriores. Las actividades estéticas que conformaban la cultura estaban íntimamente ligadas al intenso comportamiento colectivo de estas sociedades. Sus rituales reflejaban una asombrosa apatía por representar las peculiaridades de cualquier miembro de su grupo, lo que permitía mantener la predominancia del ser comunitario frente al individual. Además, jugaron un papel importante en cuanto a las prácticas de cuidados colectivos y un pensar orgánico y afectivo (adbarbaria, 2018). Por lo que concierne a sus aspectos simbólico-anímicos, los rituales se articulaban a través del uso extendido de artilugios mágicos para conjurar a la madre tierra para establecer y fortalecer el vínculo entre los individuos, la comunidad en general y la tierra y sus recursos (Skyhawk, 2012).

La historia de la civilización patriarcal podría resumirse en un esfuerzo acumulativo para romper ese vínculo, para crear una brecha entre el espíritu y el cuerpo, la cultura y la naturaleza y entre lo que es y lo que podría ser, es decir, la magia. En este sentido, la palabra “magia” se ha convertido en un término incómodo para muchas personas, porque las palabras con las que nos sentimos cómodos, las palabras que suenan aceptables, racionales, científicas e intelectualmente correctas resultan reconfortantes precisamente porque conforman el lenguaje del antagonismo (*Ibid.*). De hecho, el enfoque intelectual para definir la magia, establecido durante la industrialización de las sociedades occidentales, la ubicaba en las antípodas de la ciencia dentro del modelo evolutivo que situaba la magia como algo anterior a la religión que a su vez precedía a la ciencia (Bailey, 2018), colocando la magia en el escalafón más bajo de la cadena evolutiva. El modelo funcionalista equipara la magia con la religión, pero la considera como la “hermana ilegítima (y afeminada)” de esta última (Styers, 2004, p. 6).

Los sociológicos también han estado extremadamente preocupados por la amenaza que representa no tanto la magia, sino más bien por el pensamiento mágico en las sociedades actuales. Adorno examinó la amenaza contemporánea que plantea la magia autoritaria en su análisis de las supersticiones del siglo XX, abordando el estudio de estas supersticiones para averiguar si existía una relación entre estas y el fascismo. Adorno argumentó que si bien las supersticiones pueden parecer relativamente benignas, en realidad indican tendencias sociales reaccionarias que pueden desembocar en el irracionalismo autoritario. En este marco, los elementos irracionales se fusionan con las de *pseudo*-racionalidad de una manera en que tienden al totalitarismo. Adorno argumentó que la astrología moderna, como ejemplo del fundamentalismo reaccionario del pensamiento mágico, está impregnada de autoritarismo. Advierte que la astrología aprovecha la dependencia que crea en sus seguidores, ofreciéndoles una ideología fundamentada en dicha dependencia que les permite eludir sus responsabilidades y aislarse de las condiciones sociales que les rodea (Horkheimer & Adorno, 2002). Según Adorno, la as-

trología impulsa la conformidad social, es decir, una aceptación servicial de las relaciones jerárquicas sociales y económicas: “Las estrellas parecen estar completamente alineadas con las formas de vida establecidas y con los hábitos e instituciones circunscritas por nuestra época” (*Ibid.*, p. 80). De este modo, y a través de estas tendencias, las supersticiones como la astrología, el pensamiento mágico y la magia conforman el ominoso barómetro de los impulsos totalitarios que acechan al mundo contemporáneo.

Sobre la base de lo antes tratado, no es tanto la naturaleza específica de la amenaza social planteada por la magia como el amplio grado de consenso de que la magia puede llegar a ser una amenaza real. Parece existir un acuerdo en el que cualquiera que sea la forma que adopte la magia, esta representa un peligro para el funcionamiento productivo del orden social. Esta resolución no solo dictamina que la magia pueda llegar a ser una amenaza para el orden social en general, sino también que la magia sea una amenaza específica para las sociedades democráticas modernas (Styers, 2004).

Resulta evidente que la principal preocupación de Adorno y Horkheimer está vinculada a la noción moderna de la libertad humana, ya que esta prospera tanto como peligra por la condición autodestructiva que presenta la Ilustración. La libertad dentro de una sociedad es inseparable del pensamiento ilustrado, pero, al mismo tiempo, este esconde las semillas que tiene el potencial de sofocar la libertad debido a su latente exceso de racionalidad. Frente a este desenfreno en potencia, existe la necesidad de que la Ilustración se recapacite para encontrar la moderación. Adorno y Horkheimer definen la Ilustración como el avance del pensamiento y consideran que su principal propósito es el de liberar a los humanos del miedo e instalarlos en el entorno como “soberanos” (*Ibid.* p. 1). La Ilustración pretendía “desencantar” el mundo, es decir, disipar mitos y destronar la magia para sustituirla con el conocimiento. Sin embargo, por otro lado, Adorno y Horkheimer consideran estas ideas y métodos del dominio del hombre sobre la naturaleza como una relación patriarcal y seña-

lan que estos empeños positivistas se destacan por su miedo radical y rígido a la otredad (*Ibid.*).

Siguiendo con esta lógica, podemos afirmar que cualquier resistencia intelectual hacia la Ilustración es tratada como una quimera con la única intención de fortalecer su pensamiento y, por lo tanto, la Ilustración se torna totalitaria y completamente antropocéntrica. Su visión positivista exige una sola lógica común: las diferentes perspectivas de la realidad se descartan como ilusión de manera que el reconocimiento del poder se convierte en el principal factor de todas las relaciones tuteladas por la Ilustración. En este proceso positivista, el pensamiento simbólico se suprime, porque “las múltiples afinidades entre las cosas existentes son reemplazadas por la relación única entre el sujeto que confiere significado al objeto sin sentido; dicha relación se ve reducida a la significación racional otorgada por su portador accidental” (*Ibid.* p. 7). A diferencia del espacio ecológico de los espíritus y la magia que provoca un acercamiento al mundo natural circundante, esta relación sesgada de sujeto – objeto, originada por el pensamiento positivista antropocéntrico, produce un ambiente sin misterios y suprime el deseo de darlos a conocer.

Este des-empoderamiento del pensamiento simbólico tiene consecuencias para el arte y para la cultura en su amplio sentido antropológico bajo el aparato tecnológico protegido por el pensamiento positivista; es la amenaza de un posible empobrecimiento de la experiencia humana, es decir, de las experiencias de las cuales el cuerpo es capaz. Podemos definir la técnica, o tecnología, como el conjunto de medios artificiales diseñados y desarrollados para permitir a las sociedades humanas liberarse del control directo de la naturaleza. Cuando el aparato tecnológico surgió, fragmentaba a las sociedades a través de la especialización para después reunificarlas bajo el objetivo auto-justificado de la eficiencia. El desarrollo de la tecnología, que atraviesa toda la historia humana, es, a su vez, una de las dimensiones más importantes de la historia de la cultura (Ellul, 1980), pero los instrumentos tecnológicos empleados para liberarnos de la naturaleza se han convertido en una fuerza destructiva que amenaza la sos-

tenibilidad de las sociedades. En este sentido, la tecnología puede haberse convertido en la infraestructura institucionalizada que más apoya una cultura contemporánea de insostenibilidad (Gablik, 1995).

Dentro de estos procesos de la institucionalización constituidos a lo largo del siglo XX, el campo del arte se estableció como un ámbito social aparte con sus propios códigos, valores y discursos. Esta autonomía institucionalizada de las artes se estancó en la noción del “arte por el arte”, es decir, en la auto referencialidad y, por ello, dificulta que la Institución Arte se relacione con sus entornos. En consecuencia, el arte se ha convertido en un campo de actividad altamente especializada que, al igual que otras profesiones, está contribuyendo a la fragmentación de la realidad socialmente construida bajo el dominio de la racionalidad formal del sistema tecnológico y las apologías perpetuadas por el orden romántico. En tal caso, la autosuficiencia de la Institución Arte actúa más como un mecanismo de seguridad para el sistema tecnológico que como un factor de cambio social. Cuando aparecen fuerzas y valores que no pueden ser adaptados por el orden cultural dominante dentro de la racionalidad formal, la Institución Arte se encarga de transformar los agentes de cambio potencialmente radicales en agentes de orden social (Luhmann, 2005).

En el marco del pensamiento positivista, el sistema tecnológico fomenta el desarrollo del aspecto aparentemente emancipado del arte autónomo donde el orden romántico supuestamente lograría derrotar la lógica de la racionalidad formal. Sin embargo, este escenario resulta inofensivo mientras acontezca dentro de la autoridad de la autonomía institucional, es decir, mientras permanezca en su circuito designado. El arte presuntamente emancipado, por diseño, está destinado a ser una mera exhibición de la ineficiencia, pero siempre al servicio de la eficiencia del aparato tecnológico (Kagan, 2011, p. 70). El arte bajo este sistema ofrece así una ilusión de revuelta, iniciativa y libertad (Ellul, 1980). En lugar de tener una función simbólica significativa, las prácticas artísticas se han convertido en una forma elaborada de auto-placer, por lo que han perdido su capacidad de actuar en compañía

de lo misterioso, lo desconocido y lo incómodo, dejando poco espacio para el arte como una fuerza socialmente transformadora (Gablik, 1995).

Horkheimer y Adorno, quizás en un intento de reconciliación, señalan que el arte y la magia tiene en común: “la postulación de una esfera especial autónoma separada del contexto de la existencia profana” (2002, p. 13). Sin embargo, esta declaración no tiene en consideración el contexto del todo poderoso sistema tecnológico en el que se encuentra esta supuesta esfera especial, por lo que resulta sesgada, difusa y cándida. El arte institucionalizado y la magia no ocupan un lugar en común; este arte pretende reemplazar la magia con un sucedáneo postizo y ensimismado. La magia no es una esfera auto-contenida que funciona como la continua producción de si misma, sino un diálogo eco-poético que se sitúa en un entorno animista, es decir, un entorno que incluya y vaya más allá de lo humano (Abram, 2010).

Por otra parte, el grado mágico de las personas o las cosas depende de la posición relativa que ocupan dentro de una sociedad o en relación con una sociedad. Si bien Adorno y Horkheimer analizaban la magia desde la perspectiva de las clases dominantes (2002), la magia aparece de forma más frecuente como característica de aquellos con poco acceso a formas legítimas de poder o privilegio social. A menudo la magia esconde una preocupación tácita por el poder por aquellos obligados a habitar los márgenes sociales donde el papel de la magia puede constituir un modo de subversión y crítica cultural. En este sentido, las prácticas mágicas tienen el potencial de convertirse en una forma de rebeldía anti-cultura (Styer, 2004), es decir, un modo de resistir tanto los dictados de una autoridad absolutista como la voluntad de las clases dominantes.

La capacidad política de la magia como movimiento “anti-cultura” ha dependido de la lógica subyacente del paradigma académico cultural que la estigmatiza, condenándola a los márgenes sociales como mera práctica primitiva. En este contexto, las prácticas mágicas, en su lucha por establecerse como fórmula subver-

siva contra la hegemonía actual, adoptan la estructura racional del paradigma académico cultural para después volverlo contra sí mismo. Por ello, varios colectivos contraculturales han adoptado la magia como practica para la crítica social.

Como señalamos al principio de este relato, la magia se ha convertido en un recurso recurrente para el eco-feminismo debido a su potencial para incomodar a la clase política neoliberal. Por esta razón, el eco-feminismo se siente atraído por la magia, puesto que comparte con ella un impulso contracultural similar. Dentro del feminismo anímico, la magia juega un papel práctico, en el que la magia no está configurada como una forma de “poder sobre”, sino como una forma de empoderamiento (Skyhawk, 2012) de aquellas fuerzas a través de las cuales estos colectivos feministas buscan desafiar las nociones de individualización, jerarquía y control instrumental. Este entendimiento de las prácticas mágicas se muestra profundamente contrario al patriarcado. En este sentido, la magia o brujería de resistencia asume una dimensión política radical en su replanteamiento de la noción de poder (McIntosh & Pahnke McIntosh, 2014). La “resistencia mágica” se refiere al uso de hechizos mágicos, rituales, adivinación y otras técnicas para resistir u obstaculizar movimientos políticos peligrosos u opresivos, políticos y acciones como: el autoritarismo, la supremacía blanca, el racismo, la misoginia, la xenofobia, la destrucción ambiental, los ataques a poblaciones marginadas y otras ideologías tóxicas y regresivas. Por lo tanto, podemos considerar la brujería de resistencia como una especie de magia autodefensiva o para defender al otro, pero no se trata solo de resistencia. Este movimiento también utiliza los hechizos mágicos para promover causas de empoderamiento progresivas, inclusivas, liberadoras, políticas, ambientales, económicas y sociales (Hughes, 2018).

“Nosotras somos brujas, nosotras somos mujeres, nosotras somos la liberación, nosotras somos nosotras”.

W.I.T.C.H.

En Halloween de 1968, nació la actual imagen pública politizada de la bruja. Las activistas de W.I.T.C.H., bruja en inglés, vestidas como tal, se manifestaron en Wall Street ante una sucursal del Chase Manhattan Bank para protestar contra el aparato capitalista y para echar un mal de ojo colectivo a todo el distrito financiero de Nueva York (fig. 1). En consecuencia, las acciones del Dow Jones Industrial se desplomaron al día siguiente, y pronto se formaron aquelarres en otras ciudades como Chicago, Washington, D.C. y San Francisco, dedicados a acciones de guerrilla pública conocidas como “zaps” (MacGill, 2016). W.I.T.C.H. es el acrónimo de *Women’s International Terrorist Conspiracy from Hell*, que se podría traducir como: Conspiración Terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno.



Fig. 1, Integrantes de W.I.T.C.H., Wall Street Halloween 1968. Fotografía: Bev Grant / Getty Images. Recuperado de: <https://www.bevgrantphotography.com/witch>. Fecha de consulta: 16/05/2020.

Debido a que las acciones de W.I.T.C.H. se podían hacer en grupos reducidos y por su aspecto festivo político, se extendieron rápidamente por todo el país. Las siguientes acciones-protesta de W.I.T.C.H. giraron en torno a cuestiones feministas. Las brujas de Boston embujaron los bares. El aquelarre de Washington DC hechizó la inauguración presidencial. Las agoreras de Chicago lo

encantaron todo. El 16 de enero de 1969, ocho alumnas de la Universidad de Chicago, vestidas de negro con sus rostros pintados de blanco, maldijeron a la directora del Departamento de Sociología por haber despedido a una profesora admirada, coreándole que tuviera cuidado con la maldición, la maldición de la bruja. Otro aquelarre hechizó la Autoridad de Transporte Público de Chicago (CTA) en su sede en Merchandise Mart para protestar por la subida de las tarifas (Kindig, 2018). Bailaron alrededor de un caldero mientras cantaban:

“Brujas alrededor del círculo van
para hechizar las causas de nuestro infortunio,
Nosotras las brujas ahora conspiramos
quemar la CTA en el fuego de las libertades.
Los banqueros molestan, los políticos engañan,
la mandíbula del *Dailey*, la sonrisa del lacayo,
dedo del fideicomisario, las mentiras del accionista.
Estos los echamos a nuestro fuego.
Reuniones celebradas, mensajes sellados.
Cuando se revela la subida de la tarifa
Nosotras, la gente, somos la presa
del demonio, CTA ...”

(W.I.T.C.H. en Freeman, s/f).

Los aquelarres protestaron en ferias nupciales, interrumpieron las audiencias del Senado lanzando píldoras anticonceptivas a los oradores cuando sus miembros debatían sobre la regulación demográfica, y echaron el mal de ojo al Edificio Federal de Chicago durante los juicios de las activistas de La Nueva Izquierda detenidas después de las protestas de la Convención Democrática de Chicago (Kindig, 2018).

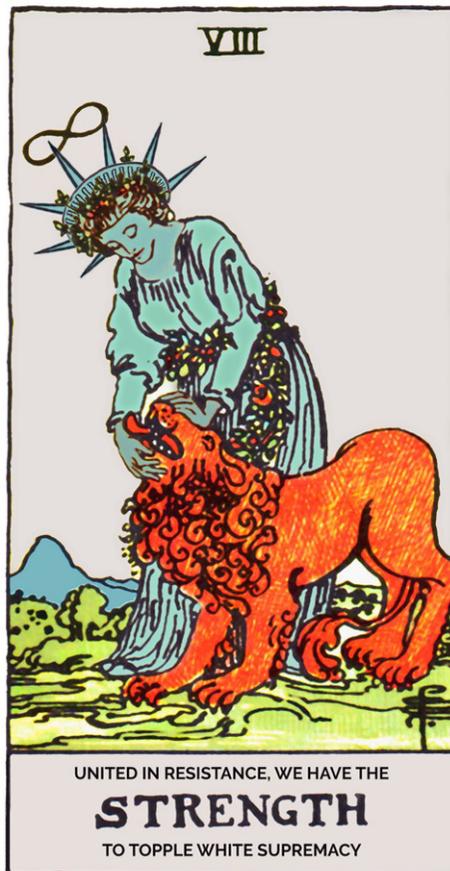
A pesar de que W.I.T.C.H. esté considerada como paradigma del teatro político callejero, duró poco tiempo y a menudo es calificada como una corriente periférica del movimiento feminista, aún así su legado perdura. En 2015, tres activistas restablecieron el aquelarre de Chicago. Sus acciones se centraron en la falta de

viviendas asequibles, el acceso al aborto y la condonación del racismo y el sexismo por parte de la administración (Greene, 2016). En 2017, las fundadoras se apartaron intencionadamente de la escena pública para establecer un aquelarre anónimo que todavía promueve la continuación de la práctica de rituales para luchar contra la desigualdad en todas sus formas (W.I.T.C:H. Chicago, s/f).



Fig. 2, Protesta contra la supremacía blanca W.I.T.C.H. Boston, 2017, fotografía GorillaWarfare. Recuperado de: https://en.wikipedia.org/wiki/Women%27s_International_Terrorist_Conspiracy_from_Hell#/media/File:W.I.T.C.H._Boston_counter-protesters_at_the_Boston_Free_Speech_rally.jpg. Fecha de consulta: 16/05/2020.

En agosto de 2018, un grupo de manifestantes se reunieron a raíz de la marcha nazi acontecida en Charlottesville, Virginia, para oponerse a otra marcha convocada por supremacistas blancos en Boston. Entre los que protestaban en contra la marcha nazi, había un grupo de mujeres vestidas con puntiagudos sombreros negros y con los rostros envueltos en una rejilla negra a juego (fig. 2). Estas “brujas” deambulaban en silencio por la manifestación portando pancartas en las que habían rotulado “Somos brujas contra



@witchboston witchboston.org

Fig. 3, Carta de Tarot fuerza contra la supremacía blanca. En: *W.I.T.C.H.* Boston. Recuperado de: <https://www.witchboston.org/downloads>. Fecha de consulta: 17/05/2020. Aquí se puede descargar en formato pdf o jpg la carta de tarot que simboliza la fuerza W.I.T.C.H. contra la supremacía blanca para compartir e imprimir en tamaño póster.

la supremacía blanca”, “No en mi ciudad”, “Maleficar a la supremacía blanca” y “Fuerza contra la supremacía blanca” impresa sobre una carta de tarot tamaño póster (fig. 3) mientras se unían en cánticos periódicos de “¡A la mierda los nazis!” (Coppins, 2017). Estas mujeres eran integrantes de W.I.T.C.H. Boston, herederas de aquel aquelarre W.I.T.C.H. iniciado décadas antes en Nueva York. Para muchos de los asistentes de la marcha nazi, la contra manifestación obviamente se había convocado para reclamar la dimisión de Donald Trump. Sin embargo, según W.I.T.C.H. Boston, su furia iba dirigida a muchas de las diversas desigualdades, injusticias y abusos que el ascenso de Trump había visibilizado de manera tan patente. No se trataba solo de Trump; era una lucha mucho mayor que combatía la supremacía blanca, el patriarcado y el clasismo (Traister, 2019).

Sin embargo, Trump sí está en el punto de mira de otros muchos aquelarres. En los albores de su administración, aparentemente de la nada surgieron aquelarres por todo los Estados Unidos. Sus integrantes emplean blogs y redes sociales para difundir manuales de rituales mágicos para atacar a Trump y otros políticos que están perpetuando el patriarcado, como el juez del Tribunal Supremo de los Estados Unidos Brett Kavanaugh. La maldición inicial fue secundada por miles de personas, entre ellas la cantante Lana Del Rey. Incluso después de que fuera elegido Trump como presidente, las “brujas de la resistencia”, un grupo de 13,000 neo-paganas, comenzaron a reunirse cada mes para lanzar un hechizo para limitar el poder de Trump y el de su administración (Doyle, 2019).

Quizás la magia no sea suficiente en un contexto en el que necesitamos construir un movimiento social de masas, pero nos parece que el deseo de creer en la magia es querer deslizarnos dentro de la piel del mundo para inclinar su evolución hacia la transformación. En este sentido, la brujería, tal como se experimenta hoy día, nos invita a practicar una especie de confianza en el cuerpo y sus habilidades. Se trata de una determinación de convertirnos en un agente de cambio en nuestro entorno en lugar de ser un sujeto pasivo (Kindig, 2018).

De acuerdo con lo antes planteado, el enfoque *emocionalista*, que ofrece una visión práctica y más inclusiva, señala que la magia surge y actúa en situaciones de estrés emocional como práctica catártica o estimulante diseñada para aliviar los sentimientos de tensión. Por lo tanto, esta visión define la magia como un arte práctico que consiste en procesos que son medios para un fin determinado con la convicción de que se cumplan más adelante en el tiempo, ya que se llevaban a cabo con la intención de satisfacer un fin y una necesidad específicos (Cunningham, 1999). Por ello, podemos considerar la magia no como algo irracional, sino como algo que cumple una función útil de manera afectiva y perceptible dentro de un contexto social y ambiental dado. Es más, la magia ofrece un fuerte atractivo para activistas, porque proporciona un sitio fértil para articular y cuestionar la naturaleza y los límites de lo contemporáneo (Styers, 2004).

Estados Unidos en los años sesenta era una cultura bajo tensión. Una de las influencias disruptivas en la época de la década de 1960 fue la aparición de la contracultura, que, como reacción contra el materialismo de la sociedad acomodada post Segunda Guerra Mundial y la autoridad de la generación anterior, creó una subcultura alternativa que se caracterizó por su oposición a los valores, la moral y la ética de la institución. Estos grupos, que generalmente evolucionaron bajo la tutela de los defensores de los derechos civiles, se radicalizaron cada vez más a medida que las presiones de la década de 1960, particularmente las generadas por la Guerra de Vietnam, fomentaron actos más llamativos de disidencia social. Una de las manifestaciones artísticas, que cuestionaba el estado cultural de la sociedad, fue la aparición y proliferación de grupos de teatro callejero. Estos colectivos producían un teatro que, de acuerdo con la dinámica de la década, se distinguió de otros tipos de artes escénicas por la aplicación del pensamiento mágico (Fenn, 1992), como vimos en los activismos de W.I.T.C:H., y por su espíritu revolucionario e innovador. Bajo la presión de las tensiones sociales, que se vieron agravadas por la creciente conciencia de la Guerra de Vietnam, la emergente franqueza artística dirigió sus energías hacia las crítica social y política. Esta sinceridad fomentó muchas tendencias nuevas en

el marco del teatro experimental que se materializarían en la performance orientada directamente hacia el movimiento de protesta contra la guerra (*Ibid.*).

El 21 de octubre de 1967, Mobe, *National Mobilization Committee to End the War in Vietnam* (Comité nacional de movilización para poner fin a la guerra en Vietnam), planeó y realizó una gran movilización conocida como la “Marcha sobre el Pentágono” en Washington D.C. La manifestación empezó en el West Potomac Park cerca del Lincoln Memorial y terminó con un acto de desobediencia civil en las inmediaciones del Pentágono. Alrededor de 50,000 de los asistentes de la protesta fueron conducidos a pie por el activista Abbie Hoffman desde el Lincoln Memorial hasta



Fig. 4, Q, Levitate the Pentagon, s/f. Recuperado de <http://acuarelalibros.blogspot.com/2013/07/las-aventuras-de-los-yippies-1.html>. Fecha de consulta: 15/05/2020.

el Pentágono en la cercana ciudad de Arlington, Virginia, para participar en una concentración *performativa*. Hoffman junto con otro activista, Jerry Rubin, presidieron una especie de meditación colectiva para levitar el Pentágono 100 metros en el aire y, con la ayuda de cánticos y hechizos, exorcizar el mal que escondía en su interior (fig. 4) (Manseau, 2017). En un altar improvisado ante el Pentágono, una serie de rituales se ejecutaban de manera simultánea. Hoffman se ocupó de emparejar participantes para realizar rituales de afecto para envolver al Pentágono con amor comunal, mientras que unos chamanes mayas esparcían harina de maíz en círculos para evocar a la diosa del poder. Entretanto, otro grupo de activistas entonaba mantras para iniciar la levitación (Fenn).

Si bien el Pentágono nunca se levitó, el ritual de alguna manera contribuyó a una transformación de la percepción y un punto de inflexión en la opinión pública sobre la guerra. Según sus organizadores, la levitación del Pentágono fue un acontecimiento que desmitificó el patriarcado institucional, es decir, el Pentágono se había levitado de forma simbólica en la mente de las personas en el sentido de que perdió su autoridad hasta entonces indiscutible. El ritual de la levitación y exorcismo del Departamento de Defensa practicado por miles de activistas sigue siendo, con razón, una de los actos *performativos* de teatro político más inusuales en la historia. Seguramente más de uno de los que participaron en los rituales realmente creía que el Pentágono ese día saldría volando (Manseau, 2017).

Como hemos puntualizado antes, quizás la magia no sea suficiente en un contexto en el que necesitamos construir un movimiento social de masas, pero nos parece que el deseo de creer en la magia es un intento, incluso a veces fallido, de ampliar posibilidades, un intento de presentar la posibilidad de que el mundo pueda ser diferente de lo que es. En este contexto, la experimentación estética es el intento de desafiar las prácticas de representación y auto referencialidad para reemplazarlas con prácticas revolucionarias de crítica social y política, y solo puede funcionar conceptualmente si usa, confía y tiene en sus entrañas, la noción de magia.

“La magia funciona en la práctica pero no en la teoría”.

Peter Carroll

Debido a que existimos dentro de las estructuras políticas, debemos trabajar dentro de lo político y social para abordar las muchas crisis a las que nos enfrentamos. Todas esas crisis: ambientales, financieras, sociales y políticas, son crisis de identidad. Durante demasiado tiempo, los aspectos mágicos del compromiso político y el activismo han estado ausentes del progresismo. Por tanto, podemos empezar nuestra práctica mágica de resistencia con un exfoliante anti-patriarcal a base de sal marina que hemos descubierto en *Hexing the Patriarchy: 26 Potions, Spells and Magical Elixirs to Embolden the Resistance* de Ariel Gore.

“Exfoliante anti-patriarcal de mierda a la sal”

En la mayoría de las tradiciones mágicas, la sal se usa para purificar, limpiar y proteger. La limpieza espiritual y el aclarado eliminan las vibraciones de mierda que pueden adherirse a objetos, lugares y seres vivos. Arrojamamos una pizca de sal sobre nuestro hombro al ojo patriarcal. Ni siquiera tenemos que mirar hacia atrás para ver si él está allí. Preferimos no hacerlo. Ya hemos aprendido el arte de dar la espalda. Nos protegemos a nosotras mismas. Creamos alternativas. Así es cómo se hace:

Reunir

1 taza de sal marina o sal rosa del Himalaya
1/2 taza de aceite de coco, almendras o aguacate
5 gotas de aceite esencial de romero o 1 cucharadita de romero seco

5 gotas de aceite esencial de lavanda o 1 cucharadita de lavanda seca
Unas gotas de aceite de árbol de té
1 cucharadita de hierbas secas molidas, como salvia, raíz de angélica y otras hierbas locales utilizadas tradicionalmente para la limpieza y la protección

Empezar

1. Combina la sal y el aceite en el bol.
 2. Añadir la hierbas protectoras
 3. Mezcla hasta que las hierbas estén completamente cubiertas por la sal marina y el aceite.
- Pon tu exfoliante de sal en un frasco. Lo puedes guardar en la ducha o al lado del lavabo y límpiate siempre que te expongas a ideologías moribundas” (2019).

Edward Jobst Andrews Gerda
19/05/2020

Bibliografía

Abram, D. (2010). *Becoming animal: an earthly cosmology*. Nueva York: Pantheon Books.

Adbarbaria (2018). Notas sobre el matrismo y el comunismo primitivo. En: *Barbaria*. Recuperado de: <http://barbaria.net/2018/05/28/notas-sobre-el-matrismo-y-el-comunismo-primitivo/>. Fecha de consulta: 08/05/2020.

Adler, M. (1986). *Drawing from the Moon*. Nueva York: Viking Press.

Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (2002). *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. (Ed. Schmid Noerr, G., trad. Jephcott, E.). Stanford, California: Stanford University Press.

Bailey, M. D. (2018). *Magic: The Basics*. Abingdon & Nueva York: Routledge.

Bornemann, E. (1975). *Das Patriarchat. Ursprung und Zukunft unseres Gesellschaftssysteme*. Fráncfort del Meno: Fischer.

de Barandiarán, J. M. (1972). *Obras completas: Diccionario ilustrado de mitología vasca y algunas de sus fuentes, Volumen 1*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.

Doyle, S. (2019). Monsters, men and magic: why feminists turned to witchcraft to oppose Trump. En: *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2019/aug/07/monsters-men-magic-trump-awoke-angry-feminist-witches>. Fecha de consulta: 16/05/2020.

Cunningham, G. (1999). *Religion and Magic: Approaches and Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Ellul, J. (1980). *The Technological Society*. (Trad. Neugroschel, J.). Nueva York: Continuum.

Fenn, J. W. (1992). *Levitating the Pentagon: Evolutions in the American Theatre of the Vietnam*. Cranbury, N. J.: Associated University Press Inc.

Freeman, J. (s/f). Women's International Terrorist Conspiracy from Hell. En: *Jo Freeman.com*. Recuperado de: <https://www.jofreeman.com/photos/witch.html>. Fecha de consulta: 16/05/2020.

Gablik, S. (1995). *The Rechantment of Art*. Londres: Thames & Hudson.

Gore, A. (2019). *Hexing the Patriarchy: 26 Potions, Spells and Magical Elixirs to Embolden the Resistance*. Londres: Hachette UK.

Greene, H. (2016). WITCH stages ritual to protest housing inequalities in Chicago. En: *The Wild Hunt*. Recuperado de: <https://wildhunt.org/2016/01/witch-uses-ritual-to-protest-housing-inequalities-in-chicago.html>. Fecha de consulta: 13/05/2020.

Hughes, M. M. (2018). *Magic for the Resistance: Rituals and Spells for Change*. Woodbury, Minnesota, EE.UU.: Llewellyn Publications.

Kagan, S. (2011). *Art and Sustainability: Connectin Patterns for a Cultural of Complexity*. Bielefeld, Alemania: transcript Verlag.

Kindig, J. (2018). All the Witches They Could Not Burn. En: *Boston Review*. Recuperado de: <http://bostonreview.net/gender-sexuality/jessie-kindig-all-witches-they-could-not-burn>. Fecha de consulta: 10/05/2020.

Luhmann, N. (2005). *El arte de la sociedad*. Barcelona: Herder Editorial.

MacWilliams, S. (2012). *Magical Thinking: History, Possibility and the Idea of the Cult*. Londres: Continuum International Publishing Group.

Manseau, P. (2017). Fifty Years Ago, a Rag-Tag Group of Acid-Dropping Activists Tried to “Levitate” the Pentagon. En: *Smithsonian Magazine*. Recuperado de: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/how-rag-tag-group-acid-dropping-activists-tried-levitate-pentagon-180965338/>. Fecha de consulta: 15/05/2020.

McGill, M. (2016). Wicked W.I.T.C.H: The 60s Feminist Protestors Who Hexed Patriarchy. En: *Vice*. Recuperado de: https://www.vice.com/en_us/article/43gd8p/wicked-witch-60s-feminist-protestors-hexed-patriarchy. Fecha de consulta: 8/05/2020.

McIntosh, C. & Pahnke McIntosh, D. (2014). *Fama Fraternitatis*. Lilienthal, Alemania: Vanadis Texts.

Real Academia Española (2019). Magia. En: *Real Academia Española*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/magia>. Fecha de consulta: 06/05/2020.

Skyhawk (2012). *Dreaming the Dark*. Boston: Beacon Press.

Styers, R. (2004). *Making Magic: Religion, Magic, and Science in the Modern World*. Nueva York: Oxford University Press.

Traister, R. (2019). *Good and Mad: The Revolutionary Power of Women’s Anger*. Nueva York: Simon & Schuster Paperbacks.

W.I.T.C.H. Chicago. (s/f). W.I.T.C.H. Chicago Coven, 2015 – 2017. En: *W.I.T.C.H. Chicago*. Recuperado de: <https://witchchicago.tumblr.com>. Fecha de consulta: 13/05/2020.

El modelo Kübler-Ross

Edward Jobst Andrews Gerda

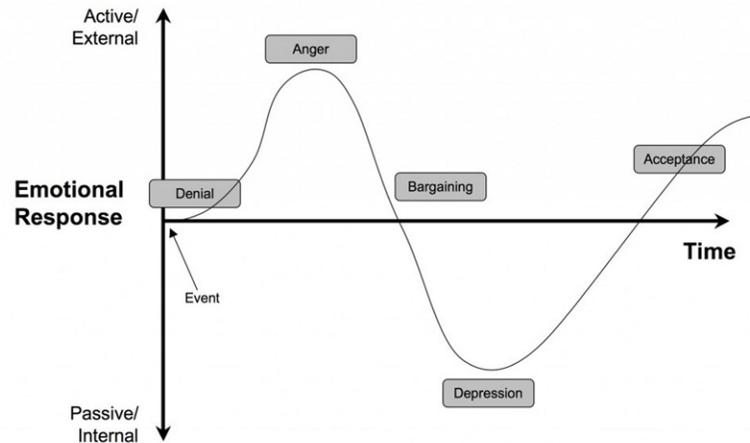


Fig. 1, Curva de las cinco etapas del duelo Kübler-Ross, Fundación Elisabeth Kübler-Ross. Recuperado de: <https://www.ekrfoundation.org/5-stages-of-grief/change-curve/>. (02/14/2020).

La notoria frase “Dios ha muerto” (2010, pp. 108 & 181) de Friedrich Nietzsche apareció por primera vez en su libro *La gaya ciencia* escrito en 1882. Su noción de la muerte de Dios se inspiró en *La filosofía de la redención* publicada dos años antes por el filósofo Philipp Mainländer (Beiser, 2008). La frase completa, “Dios ha muerto. Dios sigue muerto. Y nosotros lo hemos matado”, se refiere al efecto que tuvo la Edad de la Ilustración en la centralidad del concepto de Dios en Occidente en la que triunfó la racionalidad científica sobre la sagrada revelación. Esta declaración, “Dios ha muerto”, se encuentra de manera definitiva en la sección 125 de dicho libro. En el pasaje del *hombre loco*, también conocido como *el frenético*, un hombre corre por un mercado exclamando: “¡Busco a Dios! ¡Busco a Dios!” (Nietzsche, 2010, p. 181), lo que provoca la burla por parte de la muchedumbre. Frustrado, el loco lanza su linterna al suelo y es entonces cuando grita “¿Qué ha sido de Dios?...Os lo voy a decir. Lo hemos matado. Vosotros y yo lo hemos matado” (*Ibid.*). De repente el hombre se da cuenta de que “los oídos humanos no estaban todavía preparados para escuchar tales verdades” (*Ibid.*). La gente aún no se había dado cuenta que había matado a Dios. Si ha muerto Dios, cabe preguntarnos si no debemos llenar, de alguna manera, el vacío dejado por su muerte. Sabemos que Nietzsche propuso al *übermensch* como perspectiva para reemplazar a Dios y, al mismo tiempo, combatir la eventualidad del nihilismo por su desaparición. ¿Pero si en lugar de Dios, matamos al arte? Es decir, “¿Qué ha sido del arte?...Os lo voy a decir. Lo hemos matado. Vosotros y yo lo hemos matado”.

“Lo mataron.
Asesinada otra palabra.
(Cuatro palabras en realidad.)
Muerte por el arte.
Espacio.
Poco a poco, mataron algunas palabras:
Un proceso lento
Ahogamiento por “Cultura”.
ELLOS mataron al arte socialmente comprometido.
El arte socialmente comprometido era
Un objetivo FÁCIL.

El arte siempre es un blanco fácil.
¿El proceso?
Subsumir lentamente ...
Etiquetar, degradar, rechazar, definir, incluir, estandarizar, institucionalizar, integrar, “alcanzar”, educar, celebrar, otorgar GRANDES premios, excluir.
(Fin del juego: DEPOLITICISACIÓN).
Siempre excluyen
Los que creyeron
Que podrían hacer un cambio,
Que eran autónomos,
Para que puedan oponerse
Las INSTITUCIONES ARTE.
Algunos llorarán
Mientras que algunos alentarán:
¡Nuevas OPORTUNIDADES PROFESIONALES!
Sigue su camino.
Ayudar en su acondicionamiento,
SU “limpieza” social.
Parásitos!
No importa.
¡GAME OVER!
Bien.
Avanzar
Anti institución;
Anti-Art.
¡NO HAY TÉRMINO MEDIO!
Auto organizarse.
Nuestra práctica sigue siendo la misma:
Fuera del castillo;
En los márgenes
Dónde convivir creativamente

Fermenta” (ZERO TIMES ZERO, 2016).

Al proponer que el arte socialmente comprometido ha muerto, queremos decir que las palabras que describen estas prácticas han sido absorbidas y luego readaptadas por el mundo del arte;

por el establecimiento, que siempre se ha apropiado de las prácticas radicales del arte de esta manera. En este sentido, podemos incluso dudar de la radicalidad del arte socialmente comprometido. Al absorber y readaptar sus discursos, la Institución Arte despolitiza la práctica y desactiva su efectividad. Culturalmente, ese es el papel de las instituciones y lo desempeñan francamente bien. Debemos destacar que la despolitización es uno de los actos políticamente más agresivos posibles. Es una negación de nuestros derechos y libertades que a su vez son manipulados por las reglas del capitalismo. Asimismo, las instituciones artísticas y culturales, con o sin su marca de “industria creativa”, son parte del aparato neoliberal (Pritchard, 2016).

“Vivimos ahora bajo la consigna de la “disciplina social” en la peor de sus acepciones: concentración del poder, obediencia sin posibilidad de réplica, usurpación de los espacios de encuentro, de experiencia y de debate, reducción del individuo a su dimensión biológica *cientifista*, humillación de toda expectativa de liberación y cambio” (Navarro, 2020).

Si el arte es incapaz de practicar una transformación duradera en una sociedad determinada, quizás la aventura ocasional del arte en el radicalismo sea algo completamente diferente; tal vez solo sea una fase ineludible de investigación estética que irónicamente deba descartarse al menos de forma temporal. Tal vez los artistas se unan a las luchas a la par de los oprimidos, los rechazados y los desahuciados y sus partidarios, porque, aparte de ser cómplices de la institución, simplemente no tienen otro lugar a donde ir. Los artistas y los que realizan prácticas artísticas posiblemente sean, juntos con la práctica de la estética misma, una especie de resquicio o herida que se encuentra dentro de las estructuras disciplinarias de la sociedad, y solo funcionan plenamente como una gramática subversiva en tiempos de crisis (Scholette, 2012).

Llegados a este punto, sería conveniente preguntarnos sobre la vigencia de la noción del arte activista. Según el filósofo Alain Ba-

diou, las prácticas verdaderamente militantes, es decir, activistas, en el arte siempre nacieron a la sombra de los partidos políticos oficiales: comunistas, socialistas o anarquistas. En este sentido, el arte puede ser revolucionario y oficial al mismo tiempo solo bajo las condiciones generadas por un estado genuinamente revolucionario. Por eso, podemos afirmar que el arte contemporáneo de activismo en la actualidad se configura dentro del sistema del estado neoliberal. (Alain Badiou Lecture: Keynote, 2010).

Cada vez más artistas, en el marco de la institución, experimentan la necesidad de subvertir no solo las formas y los medios de producción del arte, sino también su contenido, lo que comprensiblemente problematiza trazar una línea entre un arte de resistencia a los poderes dominantes y el arte emergente dentro de las agendas de las instituciones financiadas por el capital corporativo. Badiou propone emplear el término “determinación subjetiva” como criterio para definir una resistencia genuina: “En un arte militante, la ideología es una determinación subjetiva, no de un artista, sino de un proceso o lucha de resistencia” (Alain Badiou Lecture: Keynote, 2010). Es decir, Esta posición no considera el éxito como objetivo final en ganar terreno a los sistemas dominantes de poder. En relación con el arte, esto significa el dominio de la presentación sobre la representación. Esta distinción crucial proviene de una conciencia de “las contradicciones entre la naturaleza afirmativa de los principios y los dudosos resultados de la lucha” (*Ibid.*), que a menudo se convierten en lo contrario a sus objetivos. Un verdadero arte militante no tiene como objetivo arrebatar el poder a la clase dominante, sino su propósito es el de privilegiar la mera existencia, es decir, el proceso sobre el resultado. Además, en este sentido, podemos señalar que tal desarrollo ofrece pruebas de la idea de Badiou de que un resultado impredecible es lo que constituye el riesgo y compromiso de un proceso real (Kopenkina, 2013). Es por eso que el arte militante es siempre, en cierto sentido, un arte de algo presentado en su propia inexistencia, en su debilidad e incluso en su fracaso, y no en la glorificación de su existencia como resultado. De hecho, su aspiración no es solo la de formalizar el proceso, sino también

formalizar y ser testigo de la incertidumbre de lo inexplorado (Alain Badiou Lecture: Keynote, 2010).

El acto de buscar, sentir y saborear el camino de uno; tomarse el tiempo para ver, comprender y actuar el arte, como entidades sociales, para recuperar un sentido de colectividad en un presente global fragmentado y expansivo, puede resultar doloroso. Dentro del marco de la Institución Arte, el caso de una entidad social, o la noción de una, presentada como arte para instigar un movimiento queda desactivada. Sin embargo, la institución le pide al espectador que participe en el arte y avanzar más allá de las críticas que impiden que los discursos se expandan más allá de los límites de las burbujas del mercado del arte, el bombo de los medios de comunicación y los juicios sesgados. La institución insiste en revisar las nociones tan discutidas de colectividad y acción en un mundo del arte que está perdiendo rápidamente su posición social. La institución parece estar dispuesto a reconocer el fracaso del arte y culpar al espectador por su inacción, pero también debemos reconocer el naufragio de la institución a la hora de invitar a sus espectadores a reclamar su posición en un mundo que está cayendo rápidamente en manos neoliberales (Bailey, 2012). El arte ha muerto. El arte sigue muerto. Y nosotros lo hemos matado.

Dudamos que la muerte del arte sea una larga y feliz, en la que el arte puede morir una y otra vez, y cómo en cada muerte es cuando más significado recauda (Loesberg, 2017). Sentimos que el presagio de su muerte por parte de Danto, que opinó que el arte ha dicho todo lo que tenía que decir o todo lo que podía decir sobre el contenido que encarna, es decir, que ha logrado plantear la cuestión sobre su propia definición (1998), y Hegel, que lo condenó al entretenimiento y ornamento (1975), nos haya preparado para la dolorosa situación en la que nos encontramos.

Como con la muerte de un ser querido, la muerte del arte también conlleva su duelo. La pérdida es una circunstancia universal. Cuando perdemos lo que amamos, ya sea por ausencia o muerte, lamentamos esa pérdida; así que podemos afirmar que el dolor

también es una experiencia universal. Sin embargo, aunque la experiencia de la pérdida es universal, la manera en la que reacciones ante esta pérdida varía para cada individuo. No existe una hoja de ruta efectiva que nos pueda ayudar a comprender nuestras experiencias y dolor. El duelo no es un proceso único que todo el mundo experimenta de la misma manera (Doka, 2016). No obstante, utilizaremos el modelo Kübler-Ross para poder examinar el proceso de nuestro dolor. Este esquema (fig. 1) presenta una serie de emociones experimentadas por pacientes con enfermedades terminales a punto de morir, o personas que han perdido a un ser querido, que es el caso que nos ocupa, en la que las cinco etapas son: negación, ira, negociación, depresión y aceptación (Kübler-Ross, 2003). Emplearemos el modelo Kübler-Ross, ya que se hace referencia comúnmente de él en los medios populares, aunque la existencia de estas etapas no se ha demostrado y el modelo no se considera útil para explicar el proceso de duelo (Doka, 2016) dado que el modelo que ofrece Kübler-Ross es el producto de una cultura particular en un momento particular y podría no ser aplicable a personas de otras culturas (Kastenbaum, 1998).

No obstante, Kübler-Ross, para defenderse de las críticas recibidas, señaló que las etapas de su modelo no indican una progresión lineal y predecible y expandió su modelo para incluir cualquier forma de pérdida personal, como la pérdida de un trabajo o ingresos, un rechazo importante, el final de una relación, etc. Las cinco etapas: negación, ira, negociación, depresión y aceptación, son parte de un marco que conforma nuestro aprendizaje para poder convivir con una pérdida; son herramientas que nos ayudan a identificar nuestros sentimientos. Las etapas no son lugares de cita obligada que obedecen un tiempo lineal. No todo el mundo pasa por todas ellas y no siguen un orden prescrito. (Kübler-Ross & Kessler, 2005).

Psicológicamente podemos negar la realidad de la muerte del arte. De hecho, la negación está considerada como la primera etapa por la que pasa alguien que llora la muerte de un ser querido. En la mayoría de los casos, como en el que nos ocupa, la negación

contrae la forma de incredulidad (*Ibid.*). Vivimos nuestro día a día como si el arte gozara de una reciedumbre socializante incuestionable. ¿Qué significa esto para la praxis social radical, las prácticas activistas y sus aplicaciones intervencionistas destinadas a revolucionar la jerarquía sociopolítica? No indica absolutamente nada, ya que estas prácticas continúan de manera sistemática. De hecho, estas prácticas están en auge. El sólido enaltecimiento de dichas prácticas dentro de la institución estimula la continuación de estas y fortalece su resolución (Pritchard, 2016). Sencillamente no podemos dejar atrás nuestra creencia sobre la capacidad del arte de reparar un mundo injusto desde la institución.

Al principio, cuando entramos en la etapa de la negación, a menudo nuestra respuesta se limita a quedarnos paralizados por la conmoción, aturcidos por la dimensión que supone para nuestra psique. A veces la pérdida puede parecer un error o una pesadilla que no podemos procesar completamente. Por ello, la negación nos puede ayudar a manejar de forma inconsciente nuestros sentimientos, es decir, esta primera etapa de duelo nos ayuda a sobrevivir a nuestra pérdida. En esta etapa, el arte nos podría parecer un sin sentido y algo abrumador. Nos preguntamos cómo podemos continuar y, si podemos continuar, ¿cómo deberíamos obrar? Nos sorprendemos repasando la historia de nuestra pérdida una y otra vez, para intentar encontrar el motivo que provocó la pérdida. En realidad se trata de otra forma de negar el dolor y la manera que tiene nuestra mente en manejar el trauma. A medida en que la negación se desvanece, es reemplazada lentamente por la realidad de la pérdida (Kübler-Ross & Kessler, 2005).

La segunda etapa del modelo Kübler-Ross es la ira, pero debemos recordar que no siguen un orden prescrito, ya que en nuestro proceso de duelo la fase de la negociación nos sobrevino con anterioridad a la de la ira. Antes de la pérdida, hubiéramos hecho cualquier cosa para defender a nuestro ser querido. Podemos argüir, y lo hacemos, que el arte todavía no ha muerto porque aún no ha encarnado la cuestión de su propia definición: aun no ha alcanzado el punto en el que el discurso del arte haya dicho todo lo que tenía que decir o todo lo que podía decir sobre el conteni-

do que encarna, es decir, aún no ha cumplido su propósito (Danto, 1998). Después de la pérdida, la negociación puede adoptar la forma de una tregua temporal. Para proteger nuestra relación con el ser querido, el arte, es posible que recurramos a una tregua con semblante *l'art pour l'art*, concepto atribuido al filósofo Pierre Jules Théophile Gautier (Prefacio, 1981) en el que disociamos el arte de cualquier función didáctica, moral, política, utilitaria o institucional. Nos podemos agarrar a inspiradores pasajes para aplazar lo inevitable:

“Se nos ha metido en la cabeza que escribir un poema simplemente por el poema y reconocer que tal ha sido nuestra intención sería confesarnos radicalmente faltos de la verdadera dignidad y fuerza poéticas; pero el simple hecho es que, si nos permitiéramos mirar dentro de nuestras propias almas, descubriríamos inmediatamente que bajo el sol no existe ni puede existir ninguna obra más enteramente digna, más supremamente noble que este mismo poema, este poema *per se*, este poema que es un poema y nada más, este poema escrito únicamente por el poema mismo” (Poe, 2009, p. 6).

O podemos pactar, a modo de Hirschhorn en sus monumentos, de acuerdo con la realidad económica. Hacemos un llamamiento a la noción de “el arte por el arte”, pero no de manera altruista. Somos conscientes, al igual que Hirschhorn, de que no podemos escapar del enfoque capitalista de la producción, porque hace mucho que determina el mercado del arte. La tregua consiste en aceptar, al menos por el momento, que estemos instrumentalizados y organizados según el modelo de rendimiento neoliberal (Braun, 2018). Esto nos lleva a perdernos en un laberinto de recriminaciones y/o conjeturas. Queremos que la vida vuelva a ser lo que era; queremos que nuestro ser querido sea devuelto. Deseamos retroceder en el tiempo para reconocer las causas más prontamente (Kübler-Ross & Kessler, 2005). Advertimos que la mayoría de las negociaciones implican súplicas a un poder superior (MacWilliam, 2017). Reivindicamos deferencia, quizás

desatinadamente, a la omnipotente Institución Arte al mismo tiempo que nos rebelamos contra ella. Como la “materia oscura¹”, somos invisibles para aquellos que tienen en su haber la gestión e interpretación de la cultura, entre ellos: críticos, historiadores del arte, coleccionistas, comerciantes, comisarios y administradores de arte. Pese a ello, hacemos posible la reproducción rutinaria de las jerarquías sociales del arte. Por otro lado, denunciamos la despolitización de las prácticas radicales por parte de la institución y acto seguido nos alegramos cuando incorpora patrones de esas mismas prácticas que intentan resistir su influencia (Scholette, 2003). Estas desconcertantes negociaciones bipolares a menudo desembocan en sentimientos de culpabilidad y reproches, resultados de tales súplicas. Lamentablemente, a pesar de los diversos intentos de alejar el dolor, la mente inevitablemente llega a la misma conclusión, la trágica realidad de que nuestro ser querido realmente se ha ido. Y ahora buscamos un culpable.

Hemos llegado a las restantes etapas de forma simultánea, pero para poder explorarlas ordenadamente, las repasaremos individualmente. La ira, una emoción poderosa, surge cuando sentimos que, a pesar del dolor de la pérdida, sobreviviremos. Es más, sirve como un recordatorio de que podemos sentir, amar y ayuda a reconocer la pérdida. El poder de la ira nos brinda la posibilidad de estructurar los sentimientos asociados con la pérdida y, al igual que con otras emociones, debemos permitirnos la experiencia de la ira, porque al experimentarla, facilitará su disipación. La

1 Los cosmólogos describen la materia oscura y, más recientemente, la energía oscura, como entidades grandes e invisibles vaticinadas por la teoría del Big Band. Hasta ahora, la materia oscura se ha percibido solo indirectamente al observar los movimientos de objetos astronómicos visibles como estrellas y galaxias. Sin embargo, a pesar de su invisibilidad y constitución desconocida, la mayor parte del universo, quizás tanto como el noventa y seis por ciento de él, consiste en materia oscura. Este es un fenómeno a veces llamado el “el problema de la masa ausente” (Dobrescu & Lincoln, 2015).

ira a menudo puede parecer fuera de lugar o desproporcionada para los otros, pero si la interiorizamos, puede provocar sentimientos de auto inculpamiento. (MacWilliam, 2017). Parte de la culpa puede que sea nuestra, pero ha llegado la hora de sacar la ira y dirigirla hacia el auténtico culpable, ansiosa por incorporar ejemplos prudentes de las prácticas radicales, una institución cariada por el neoliberalismo, el machismo, el clasismo y el racismo (Sholette, 2003).

Puede parecer que se hayan cambiado las cosas por la aparición de los relatos de abusos que los negros, las mujeres, la comunidad LGBTI, los migrantes, los refugiados y demás excluidos han sufrido a lo largo de los siglos. Antes del afloramiento de estas crónicas, dábamos por hecho que se trataba de algo normal (de Diego, 2018). Sin embargo, después de todos estos años de supuesta mejoría, sigue siendo necesario este tipo de relatos vivientes. Más allá de alguna esporádica muestra, la Institución Arte ha hecho poco para promover las políticas inclusivas.

“Todo, donde quiera que mire, donde quiera que gire, derecha, izquierda, es blanco. Es blanco lirio, está pintado de blanco ... los blancos tienen razón, como me dice mi papá. Los blancos tienen razón, al menos ellos piensan que es así” (Feagin, 1998, p. 318).

El impacto acumulativo de la indiferencia, agresión, exclusión, rechazo y encasillamiento se puede ver en los comentarios expresados por los estudiantes sobre la comunidad académica, en concreto en una universidad predominantemente blanca, como en el caso de esta cita. Cuando esta alumna explica que “el blanco” es un problema omnipresente, no solo se está refiriendo a una raza o identidad racial. Cuando ella y otros estudiantes señalan que todo lo que les rodea es “blanco lirio”, aluden a que se encuentran sumidos en un entorno hostil en el que las maneras de ser, estar, hacer y pensar “blancos” están entremetidos en los mismísimos patrones institucionales de la sociedad (*Ibid.*), que evidentemente incluye la Institución Arte.

Desconocemos por completo lo que es ser negro en un mundo del arte que sigue siendo “uno de los últimos bastiones de la supremacía blanca-por-exclusión” (Wilson en Kim, Machida & Mizota, 2003, p. 42) en el que la mayoría de los museos de arte ofrecen poco más que un guiño a la noción de la inclusión racial. Un arte que demuestra su diferencia de la corriente principal o que desafía los valores dominantes rara vez es aceptable para los cargos dominados por personas de raza blanca, como comisarios, administradores y patrocinadores. Esta élite cultural justifica sus selecciones en estándares arbitrarios y eurocéntricos de “criterio” y “calidad”, eufemismos de “indiferencia” y “exclusión” racial, según el historiador de arte Maurice Berger, fallecido recientemente por complicaciones relacionadas por el Covid-19. Según Berger, no es suficiente que los curadores de raza blanca y las instituciones dirigidas por blancos coloquen obras de uno o dos artistas de otra raza en exposiciones colectivas o que organicen muestras esporádicas orientadas hacia temáticas de raza con la intención de promocionar la inclusión racial. Este tipo de concesiones resulta, como poco, incompleto. Las “personas de color”, término utilizado por Berger para describir a todas las personas de raza no caucásica, tienen que gozar de posiciones de influencia dentro de la Institución Arte que les permita exponer su propio relato si es que el mundo del arte realmente desea cambiar (2020).

La élite cultural, a su vez, refleja los intereses de la casta gobernante de las instituciones culturales. Las juntas directivas de los museos de arte, los editores de revistas y libros de arte y los propietarios de galerías rara vez contratan a personas de raza negra para cargos de articulación de políticas. Por lo tanto, la tarea de la interpretación cultural, incluso en los casos en los que están involucrados artistas de raza que no sea la blanca, generalmente se relega a personas de ascendencia europea, como si su perspectiva fuera universal (Pindell, 1988). Como crítico blanco, Berger enfatizó la importancia de la autorreflexión y la autocrítica para cuestionar y analizar los motivos y actitudes hacia las personas de color por parte de los blancos, que ahora acaparan el poder en el mundo del arte, para poder iniciar la erradicación del racismo de la institución (2020).

Poco ha cambiado en la Institución Arte desde que las Guerrilla Girls comenzaron en 1985 una campaña de carteles dirigida a museos, comerciantes, comisarios, críticos y artistas que ellas consideraban activamente responsables o cómplices de la exclusión de mujeres y artistas de raza no blanca de las principales exposiciones y publicaciones. Incluso después de 35 años de su serie de carteles *Girls Talk Back*, el mundo del arte sigue conservando su incapacidad para abordar cuestiones de representación y paridad. Un estudio reciente publicado por la Biblioteca Pública de Ciencias (PLOS) reveló que los artistas cuyo trabajo es seleccionado para formar parte de las colecciones permanentes de los principales museos de los Estados Unidos siguen siendo el 87% blancos y el 85% hombres (Topaz, Klingenberg, Turek, Heggseth, Harris, Blackwood...,2020). Tampoco ha cambiado la concentración de riqueza en la cima de la pirámide del mercado del arte y su impacto en las instituciones de arte públicas como los museos. El mundo del arte finge ser progresista, pero al favorecer el sistema neoliberal a través del *artwashing*, en el que participan, resultan, como poco, hipócritas (Adrian-Díaz, 2019). *Artwashing*, término que fue acuñado en las protestas contra la gentrificación que comenzaron en el año 2016 en el distrito de Boyle Heights de Los Ángeles (Dalley, 2018), emplea el arte para suavizar y/o encubrir estrategias de limpieza social, gentrificación y lavado de imagen o *ecoblanqueamiento* corporativo. Estas grandes corporaciones y sus inversores, que pertenecen a la clase alta blanca, perpetúan las prácticas de desigualdad en la Institución Arte para preservar un sentimiento de superioridad y los privilegios de su raza (Pritchard, 2016).

Se reproduce la misma desigualdad entre mujeres y hombres artistas en España. Solo un 16% de las profesionales que ejercen la crítica escrita en los medios de prensa más prestigiosos son mujeres; sólo un 13% de las obras que se muestran en museos o centros de arte contemporáneos son de mujeres y el porcentaje total de exposiciones individuales de autoría femenina en la actualidad (2014-2019) es de un 31%, lo que dista mucho de la paridad (Villarejo, 2020). No tenemos constancia de estudios acerca del número de artistas de raza no blanca en España. Obviamente la

Institución Arte debe enfrentar los complejos desafíos para combatir la desigualdad y el racismo y lograr un verdadero sentido de inclusión. Quizás tenga menos que ver con instituciones específicas y más con los problemas sistemáticos del racismo y la desigualdad, es decir, los museos están rotos porque el sistema está roto (Sargent, 2018).

Sí, el sistema está roto. Estamos empachados de “políticos excesivamente blanqueados” (Beckett, 2016). Hinchados de furia y profunda decepción por la mentira del efecto derrame y por la inacción de una clase política cortejada por la hegemonía neoliberal, queremos a una bollera de presidente.

“Quiero a una bollera de presidenta. Quiero a una persona con sida como presidente/a, y quiero a un marica como vicepresidente, y quiero a alguien sin seguro médico, y quiero a alguien que se haya criado en un lugar donde la tierra estaba tan contaminada con residuos tóxicos que sin duda tendrá leucemia. Quiero a una presidenta que haya abortado con dieciséis años, y quiero un/a candidato/a que no sea el mal menor, y quiero un/a presidente/a que haya perdido a su último amante de sida, que siga viendo eso con sus ojos cada vez que se acuesta para descansar, que tuvo a su amante en sus brazos y supo que estaba muriendo. Quiero un/a presidente/a que no tenga aire acondicionado, un/a presidente/a que haya hecho cola en el hospital, en la oficina de tráfico, en los servicios sociales, y que haya estado en el paro, y a quien hayan desahuciado y que haya sido acosada sexualmente y a quien hayan dado una paliza por ser maricón, bollera o trans, y a quien hayan deportado. Quiero a alguien que haya pasado la noche entre los sepulcros, y a quien le hayan puesto una cruz en llamas en su jardín, y que haya sobrevivido a una violación. Quiero a alguien que haya estado enamorado/a y a quien hayan herido, que respete el sexo, que haya cometido errores y haya aprendido de ellos. Quiero a una mujer negra de presidenta. Quiero a alguien con la dentadura en mal estado, y con carácter, que haya comido esa comida tan mala de los hospitales, alguien que se travista y haya tomado drogas y haya estado en terapia. Quiero a alguien que haya sido insumiso/a. Quiero saber por qué eso no es posible.

Quiero saber por qué empezamos a darnos cuenta en algún momento más adelante de que un presidente es siempre un payaso: siempre un putero y nunca una puta. Siempre un/a jefe/a y nunca un obrero/a, siempre un/a mentiroso/a, siempre un ladrón/a al que nunca pillan” (Leonard, 1992).



Alicia Framis, *The Screaming Room*, 2013, grito transformado en una taza de té, impresión 3D, fotografía Edward Jobst Andrews Gerda.

“Quiero a un presidente”, la cruda protesta de la artista Zoe Leonard de la élite política sigue tan relevante hoy como lo fue cuando la escribió en 1992. Leonard es una activista feminista queer conocida por sus fotografías y esculturas que realizó como respuesta a la epidemia de SIDA que devastó la comunidad artística en los años ochenta y noventa. Ella escribió “Quiero un presidente” cuando la poeta Eileen Myles se postuló a la presidencia como candidata independiente abiertamente feminista contra George H.W. Bush, Bill Clinton y Ross Perot. El poema de Leonard debía haber sido publicado por una revista queer en ese momento, pero, cuando la publicación se disolvió, los versos de Leonard comenzaron a circular entre su grupo de amistades hasta que, en el año 2006, el poema fue impreso en formato postal por corte-

sía de la revista feminista género queer LTTR (Brooks, 2016). Si bien el texto, nacida fuera de la institución, de Leonard habla de experiencias usuales de salud, riqueza, pérdida y amor, también grita profunda decepción y rabia. Sin embargo, dentro de la institución la reveladora *Screaming Room* de Alicia Framis desactiva nuestro grito transformándolo en una taza de té (2013).

En nuestro caso, la depresión sigue a la ira a la medida en la que comenzamos a sentir la pérdida con más intensidad y nos damos cuenta de que nuestra ira ha sido desactivada al caer en oídos sordos. Si bien esta etapa parece dolorosa, sirve como paso necesario en nuestra transición. No queremos que nos animen: queremos que los otros reconozcan y honren nuestra posición y sentimientos. Para el individuo afligido, esta transición hacia el momento presente resulta en depresión. El vacío y la tristeza nos envuelven dejándonos sentimientos de gran pérdida. La depresión provocada por el dolor no representa una enfermedad mental, sino sirve como una oportunidad para que respondamos de forma natural a la pérdida (MacWilliam,). Realizar actividades diarias, como levantarse de la cama o practicar el activismo, puede parecernos arduo. Al parecer interminable por la escasez de esperanza, Kübler-Ross y Kessler proponen recibir a la depresión como si se tratara de un visitante para ayudarnos a experimentar la pérdida y aceptar el vacío para poder llorar (2005). Sollozamos y nos tiramos de los pelos como Bas Jan Ader demasiado tristes para contar el motivo de nuestra congoja. Sus lágrimas, nuestras lágrimas, transmiten una sensación de fracaso y trágica inevitabilidad. Citémonos de nuevo bajo el Ángel Caído de El Retiro para llorar, (<https://www.facebook.com/UbiquitousFlashmobs>) y si somos menos propensos al duelo, al llanto colectivo a pesar de la tristeza, siempre podemos emplear estas instrucciones:

“...Para llorar, dirija la imaginación hacia usted mismo, y si esto le resulta imposible por haber contraído el hábito de creer en el mundo exterior, piense en un pato cubierto de hormigas o en esos golfos del estrecho de Magallanes en los que no entra nadie, nunca. Llegado el llanto, se tapaná con decoro el rostro

usando ambas manos con la palma hacia adentro...”
(Cortázar, 2016, § 1.2).

Las lágrimas lubrican el dolor en un acto de descarga física y emocional que puede darse tanto en rituales colectivos como en la intimidad. Llorar a moco tendido usualmente nos permite recuperar algo de equilibrio mental después de una pérdida y nos concede la posibilidad de avanzar a la siguiente etapa, la aceptación.

Si bien la aceptación podría parecer que nos hemos afrontado la pérdida, no representa la realidad. La aceptación supone convivir con la situación y adaptarse a una nueva realidad. Implica encontrar un nuevo lugar, una nueva vida sin el ser querido (Kübler-Ross & Kessler, 2005). En esta etapa de aceptación, nos entregamos irremediamente a la melancolía (no confundirse con la nostalgia). Entonces ¿no podríamos considerar la melancolía como el ingrediente principal de la aceptación? Consideramos evidente que la mayoría de los relatos esconden o manifiestan deseo, es decir, lazos llenos de necesidades latentes y palpables. Así que dado que el foco de nuestro duelo es recuperar lo perdido, debemos marcar este deseo como uno melancólico, ya que se trata de una “pérdida sin lo perdido”, una situación melancólica auténtica, en la que el objeto, el arte de resistencia, está “presente y perdido al mismo tiempo” (Ankersmit, 2005, p.9). Este escenario podría tener su “origen en la unión paradójica de los sentimientos de pérdida y amor, es decir, de la combinación de dolor y placer y en cómo nos relacionamos con él” (*Ibid.*).

Kübler-Ross determinó que existe esperanza en todas las etapas del duelo (Kübler-Ross & Kessler, 2005). Sin embargo, en este estado de dolor abrumador de melancolía, en el que la pérdida se celebra tanto como se llora, disminuye nuestra conexión con la esperanza (Schwenger, 2006). ¿Es posible vivir sin esperanza? Si la pérdida forma parte de lo cotidiano, entonces quizás “*La millor lluita es la que es fa sense esperança*” (DEMOCRACIA, 2015, proyecto La mejor lucha es la que se hace sin esperanza, párrafo, 2), en la que, como hemos destacado antes, el arte militante

es siempre, en cierto sentido, un arte de algo presentado en su propia inexistencia, en su debilidad e incluso en su fracaso, y no en la glorificación de su existencia como resultado (Alain Badiou Lecture: Keynote, 2010). En el estado de melancolía quizás no esté tan claro qué algo se haya perdido, por el hecho de habernos perdido a nosotros mismos. “La persona en estado melancólico se pierde a sí misma; ...su cometido es el de preservarse como perdido, como no digno de ser encontrado” (Roth, 1994, p. 345). ¿Qué más podemos perder? ¿Hemos de lamentar la pérdida de nuestra corporalidad?

Nuestros cuerpos, antropocentrismos aparte, también están amenazados en la Institución Arte. La Era Moderna vio nacer el concepto del cubo blanco, que se popularizó en los años treinta del siglo pasado como espacio expositivo y sigue dominando el panorama museístico hoy día. Insistimos que estos templos de legitimización artística son lugares dedicados a Tánatos, personificación de la muerte sin violencia (Adorno, 2008). Brian O’Doherty, escritor irlandés, artista, crítico de arte y académico, va más allá al opinar que para acudir al cubo blanco, uno tenía que haber muerto ya, como demuestra este divertido extracto de su libro *Inside the White Cube*.

...uno tenía que haber muerto ya para estar allí. De hecho, la presencia de esa extraña pieza de mobiliario, el propio cuerpo, parece superfluo, una intrusión. El cubo blanco ofrece la idea de que mientras los ojos y las mentes son bienvenidos, los cuerpos, ocupadores de espacio, no lo son o se toleran sólo como maniqués kinestésicos para estudios posteriores (1986, p. 15).

O’Doherty presenta al espectador, que acude al cubo blanco, como un ente oscilante que titubea entre la vida y la muerte, es decir, un muerto viviente. Sin embargo, nos encontramos en un estado ni completamente humano ni completamente zombi, sino en una *liminalidad* donde ambas subjetividades ponen a prueba su umbral de identidad frente a la idea que tiene el uno del

otro. A pesar de este confuso proceso zombi, parece claro que lo que muere eventualmente volverá a atormentarnos (Hyde, 2015). Como en Hamlet, el melancólico es el que sufre de la conciencia de su falta de entidad, ser a no ser y, como Hamlet, nos hemos convertido en meros fantasmas (Brea, 2007).

De fantasmas va la cosa

Después de nuestra bajada a los turbios fondos de la autoayuda, nos hemos percatado de la utilidad que tiene las historias de fantasmas a la hora de enseñarnos cómo pensar, dándonos un lenguaje y un marco cognitivo para comprender las fuerzas sociales que conforman nuestra realidad cotidiana (Hay, 2011). Las historias de fantasmas tienen el potencial de abordar la comprensión del trauma social de una manera en la que la institución no es capaz de hacer. Dentro de un marco simbólico básico, podemos definir a los fantasmas como seres socialmente marginales por lo que los intentos oficiales y de élite de control ideológico de emplear políticas de inserción no pueden tener éxito porque el estado no posee una institución que pueda desafiar la definición simbólica de la marginalidad fantasmal (Wells, 1985). De hecho, no sorprende que la marginalidad sea un rasgo clave de las historias de fantasmas en general, dadas las características liminales de los propios fantasmas; oscilan entre la vida y la muerte, la visibilidad y la invisibilidad y la presencia y la ausencia. El género de las historias de fantasmas resulta algo ambiguo porque no es necesario que en un relato de fantasmas aparezca un fantasma, ya que muchos de ellos describen lo que parecen ser fantasmas pero resultan ser artificios o malentendidos. Las características que comparten estas historias serían un fantasma o la apariencia de algo que se parece a uno; una preocupación por el trauma, la historia, las clases sociales y/o la herencia y una sensación de horror o terror (Hay, 2011). Sin embargo, nosotros preferimos sustituir el ingrediente del miedo, tan común en las historias de fantasmas, con algo de camp.

A continuación, los tanteos, relatos y rituales acerca de los fantasmas que proponemos desde el grupo *It's a kind of magic*, proporcionan una alternativa a la resistencia usual, es decir, un lugar donde se libran las mismas luchas pero en términos diferentes. Las perspectivas propuestas por estas historias, que pretenden unir contexto y rito, contienen y propulsan las contradicciones y resoluciones posibles para articular alternativas a la hora de crear sentimiento de comunidad. En ciertas circunstancias, las historias de fantasmas realizan esta función mejor que otras acciones meramente discursivas, porque los fantasmas, al no ser dominados por la institución, tienen el potencial de convertirse en *the ghost in the machine* en el aparato neoliberal.

Séance Airbnb

Freud describió el psicoanálisis como una especie de sesión espiritista que recomienda para (re)crear lo reprimido convocando espíritus del inframundo. Para Freud, la psique se inspira en la clásica casa embrujada en la que fantasmas y otros monstruos en forma de traumas y deseos reprimidos nos acechan en el desván y el sótano a la espera de arrinconarnos en el momento menos oportuno (1993). De este modo, aprender a interpretar las historias de fantasmas es un acto de aprender a percibir los objetos y situaciones definidos no solo por sus particularidades físicas, sino más bien por cómo se comportan en un entorno social.

A menudo aparecen de manera sutil determinados conceptos que cambian notablemente el entorno y a las personas que viven en él. La *turistificación* es un fenómeno relativamente reciente que trae consigo consecuencias desastrosas para la identidad de los barrios y sus habitantes, que a menudo se ven obligados a abandonar su hogares por la subida de los precios de los alquileres. Para muchos colectivos la causa de este aumento de precios está muy clara: las plataformas digitales como Airbnb, propias de la economía colaborativa. Para *des-virtualizar* la plataforma digital Airbnb, y articular un posible lugar de resistencia, en otoño

del año 2018 se celebró una serie de *séances* o sesiones espiritistas en varios pisos dedicados al alquiler turístico en el barrio de Malasaña, ya que los clientes de estos pisos actúan como fantasmas, manifestándose y ocultándose sin aparente sentido, al menos para los habitantes habituales de las fincas afectadas. Natalia, la médium, invocaba a estos espíritus para revelarnos las huellas de sus vivencias y experiencias que habían dejado a su paso por estos pisos. El fantasma opera en estas sesiones no como una simple figura del pasado, sino más bien nos brinda la oportunidad de relacionarnos con un pasado que ya no está disponible en el momento presente. La insustancialidad de los fantasmas, es decir, su estado como ente visible e invisible, tangible e intangible, es una característica crucial del papel epistémico y representativo que desempeña (Hay, 2011). Podemos pensar que el papel principal del fantasma es encarnar, a través de la médium, lo que ya no se puede experimentar directamente, una relación vivida con el pasado para hacer presente una ausencia. Las sesiones se plantearon como lugares desde donde resistir, pero a partir de la noción de la reconciliación para conciliar relatos de distintas dimensiones temporales, del entorno con sus actores y del saber con la incertidumbre. Desde la reconciliación iniciamos una nueva relación con algo presentado en su propia inexistencia, en su debilidad e incluso en su fracaso.

La batalla invisible

Sobre la base de lo antes presentado, resulta obvio que el papel principal de la médium es hacer de enlace entre los mundos físico y espiritual. El símbolo de la médium-bruja ha perdurado durante siglos como representación del empoderamiento de la mujer. Esta comunicación directa con los espíritus no solo les dio a las mujeres un sentido experiencial e individual de su propio empoderamiento, sino que también les proporcionó una forma de obtener autoridad en la esfera pública. Asimismo, la *mediumidad* fue una de las pocas oportunidades profesionales abiertas a las mujeres hasta el siglo XIX. Según Pam Grossman, autora de

Walking the Witch, el reciente aumento de la popularidad de esta figura ha coincidido con una nueva resonancia, tanto espiritual como simbólica, a la hora de impulsar acciones que invocan a la bruja como declaración de resistencia y empoderamiento en la lucha contra las desigualdades en los ámbitos de género, política, sexualidad y salud ambiental (2019). Es en este contexto donde Raisa Maudit desarrolla su práctica artística. Su trabajo parte de la experiencia de la disidencia a través de la exploración de otras posibilidades estéticas como en el ocultismo, el *transfeminismo*, la cultura popular y el *postanarquismo*. Maudit aseguró en su conferencia performativa, *la batalla invisible* que nos ofreció en *el cuarto de invitados*, que “el arte adquiere relevancia a la vez que la pierde la magia” (s/f) para convencernos de la existencia de dicha batalla en la que el arte parece el claro ganador. Sin embargo, en realidad en lugar de una batalla parece más bien una transformación en la que la magia se convierte en el arte definitivo.



La Batalla Invisible, Cuarto de invitados, 2019, dibujo automático con planchette, fotografía Edward Jobst Andrews Gerda.

Recurrimos a la magia y la *mediumnidad* en manos de Maudit para transcribir un dibujo hecho por seres invisibles de otra dimensión. A través de una planchette de gran tamaño de color rosa chicle equipada con un rotulador, nuestras manos, impulsadas por una energía invisible, empujaban la planchette de forma errático plasmando contornos misteriosas en un papel fijado al suelo. En este sentido, la magia se manifestó en el instinto de estar en comunidad y en el deseo de socializar. Por Magia entendemos todos esos procesos que parten desde lo simbólico y de lo imaginable, que en base de acciones y palabras, pretende afectar en el entorno generando cambios naturales en el espacio, en el tiempo, en los cuerpos, en las psiques y en las identidades.

The Inner Door

La magia ritual, como se expresa en su forma inferior, tiende a formularse como actos separativos o intentos de crear aquello que solo sirve al individuo. Este método sería para aquellos que intentan usar pociones, velas, y otros materiales para manipular al otro o crear situaciones en las que solo salen beneficiados el usuario. Un ejemplo sería el uso de encantamientos y hechizos para intentar engañar o subvertir a otra persona para el enamoramiento. Tales rituales no se realizan por ninguna necesidad de servir a la comunidad; son simplemente intentos egoístas de manipular y explotar al otro. Por lo tanto, el individuo que usa la magia para beneficio propio se encuentra en la incómoda posición de tener que recrear continuamente los encantamientos y hechizos para mantener el resultado deseado. Por el contrario, la magia ceremonial sirve para explorar el discurso de una comunidad. Estas ceremonias colectivas se suelen caracterizar por su aspecto formalista, tradicional, simbólico y *performativo*. Este último crea un marco teatral en el que las actividades, símbolos y eventos dan forma a la experiencia de los participantes de un determinado ritual. En los ritos de paso, fundamentales para el crecimiento y desarrollo humano, así como para la socialización en muchas comunidades, los iniciados se separan de sus antiguas identidades a

través de medios físicos y simbólicos. En la fase de transición, los participantes se caracterizan por la *liminalidad*, una condición de ambigüedad o desorientación en la que han sido despojados de sus antiguas identidades, pero aún no han adquirido la nueva (Turner, 2011). En esta etapa, la situación ambigua en la que se encuentran los iniciados puede provocar sensaciones de incomodidad, pero la más habitual es la de vínculo emocional de comunidad.

Como hemos destacado antes, los rituales habitualmente implican la *performatividad* que incluye todo un elenco de gestos que van desde la recitación de textos y palabras específicos hasta el consumo de drogas, bebidas y alimentos, como puede ser el cacao. El cacao posee varias propiedades beneficiosas como pudimos comprobar en la actividad, *The Inner Door*, que organizamos con la colaboración de la investigadora Vanessa Bejarano en las proximidades del lago de la Casa de Campo. Se trataba de un



The inner door: ceremonia de cacao, Casa de Campo, Madrid, 2019, fotografía realizada por Edward Jobst Andrews Gerda.

rito de paso, un ritual con cacao puro, que buscaba dar acompañamiento a los procesos de apertura intuitiva para sintonizarnos con el deseo del corazón y abrirnos a la visión del propósito. Durante la ceremonia, la toma del cacao nos facilitó un estado corporal más fluido, ya que el cacao puro relaja el pericardio al tiempo que estimula la energía y beneficia la elasticidad, el movimiento, la claridad desde el amor propio y los cuidados tanto personales como colectivos. Vanessa lo describió como un ‘viaje al interior del corazón’ que nos permite re-conectar con nuestra naturaleza y autenticidad en comunidad.

The Boogie Woogie Ghost

Llegados a este punto, queremos rescatar la noción de fantasma. Proponemos que lo misterioso está necesariamente relacionado con el análisis, el cuestionamiento e incluso la transformación de lo que llamamos la vida cotidiana. Vincular lo misterioso con la cotidianidad tiene el potencial de evidenciar problemas sociales, políticos y culturales de una determinada sociedad. En este sentido, el fantasma, como ente marginal, se presenta no para plantear dudas sobre una supuesta realidad, sino para generar preguntas sociales sobre la diversidad. De esta manera, el fantasma retiene parte de su función de atormentar, pero también engloba lo misterioso en general con la intención de provocar dudas inquietantes sobre la naturaleza de nuestra propia falta de sustancia, no solo como individuos sino como parte de una cultura colectiva (Beville, 2018).

Para explorar la noción de insustancialidad colectiva, realizamos un taller, *The Boogie Woogie Ghost*, impartido por María Jerez y Silvia Zayas en el espacio *cuarto de invitados*. Durante una tarde, trabajamos en la realización de una película. Esta especie de *psicometrage* circular es un plano-secuencia donde nuestros cuerpos cambiaban los objetos de sitio sin que nos captara el objetivo de una cámara que giraba sobre sí misma. La tensión entre lo visible y lo invisible generaba la aparición del suceso y la activación de la



Videoclip de The Boogie Woogie Ghost, Recuperado de:
<https://vimeo.com/407988152>.

imagen. De esta modo, actuamos como un colectivo fantasmal. “Es a través de lo que no se ve, que lo que es visto, aparece” (La Casa Encendida, s/f). El espacio muta constantemente, como si fuerzas no humanas insistieran en desestabilizarlo sin descanso. “De esa manera, el montaje se convierte en danza, o la danza en montaje: una danza de fantasmas” (*Ibid.*). La película se puede visionar en: <https://vimeo.com/407988152>

contraseña: *cuartodeinvitados*.

Consideramos que la figura del fantasma refleja las actitudes culturales hacia la muerte y los muertos y, al tratarse de formas liminales, los fantasmas hacen visible y articulan la separación política de las vidas que importan y las que no. Además, una característica típica de estos fantasmas, que pertenecen a los márgenes sociales, es que se encuentran y actúan en colectividad como señal de advertencia combinada con un reclamo ético y político de reconocimiento (Käkelä-Puumala, 2014). En este sentido el fantasma no es simplemente una persona muerta o desaparecida, sino una figura social que nos puede conducir a ese lugar donde la historia y la subjetividad hacen vida social. El fantasma o la

aparición es una forma por la cual algo perdido, apenas visible, o aparentemente ausente, se manifiesta para darse a conocer y comunicarse con nosotros. El fantasma se da a conocer ante nosotros a través de su aparición y nos empuja de forma afectiva a una estructura de sentimiento que llegamos a experimentar como un reconocimiento. Por lo tanto, el reconocimiento de su aparición nos ofrece una forma inusual de observar lo que sucede en nuestro entorno (Gordon, 1997).

Estar muerto no se define por la muerte biológica, sino desde el momento en que las personas se vuelven invisibles para los demás. Las fantasmagorías, donde la condición biológica de estar muerto y la condición social de ser socialmente invisible e inexistente, están extrañamente relacionadas. Los invisibles, es decir, los que no podemos o no queremos reconocer, bien podrían estar muertos y la figura del fantasma simplemente convierte esta metáfora en algo que podemos ver (Käkelä-Puumala, 2014). De este modo, presenciamos la exigencia ética de cuidar a los demás y de cuidar los cuidados. Sin embargo, el desenlace de nuestro relato resulta frágil e inestable, en el sentido de que no tiene un final, lo cual es típico de las historias de fantasmas. Nos deja con la sensación de que nos ocultan algo y de que queda mucha historia por contar,

Edward Jobst Andrews Gerda

Bibliografía

Adorno, T. (2008). *Crítica de la Cultura y la Sociedad I*. Madrid: Akal.

Adrian-Díaz, J. (2019). What's Changed Since the Guerrilla Girls Began Calling Out Art-World Sexism in 1985? En: *Garage*. Recuperado de: https://garage.vice.com/en_us/article/kzdjpa/guerrilla-girls-new-exhibition. (03/13/2020).

Ankersmit, F. R. (2005). *Sublime historical experience*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.

Badiou, A. (2010). Does the notion of activist art still have meaning? Miguel Abreu Gallery. En: *Vimeo*. Recuperado de: <https://vimeo.com/showcase/2563372>. (01/04/2020).

Bailey, S. (2012). The Fear of Failure On Politics and Non-Politics in the 7th Berlin Biennale and dOCUMENTA (13). En: *Notes on Metamodernism*. Recuperado de: http://www.metamodernism.com/2012/07/24/the-fear-of-failure-on-politics-and-non-politics-in-the-7th-berlin-biennale-and-documenta-13/#_ftn5. (17/03/2020).

Beckett, M. (2016). Why "I Want a Dyke for President" Is More Relevant Than Ever. En *Vice*. Recuperado de: https://www.vice.com/en_us/article/78ey59/i-want-a-dyke-for-president-high-line. (05/04/2020).

Beiser, F. C. (2008). *Weltschmerz, Pessimism in German Philosophy, 1860-1900*. Oxford: Oxford University Press.

Berger, M. (2020). Are Art Museums Racist? En: *Art in America*. Recuperado de: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/maurice-berger-are-art-museums-racist-1202682524/>. (30/03/2020).

Beville, M. (2018). Postmodern Ghost Stories. En: *The Routledge Handbook to the Ghost Story*. (Ed. Brewster, S. & Thurston, L.). Nueva York: Routledge.

Braun, C. (2018). *Thomas Hirschhorn: A new Political Understanding of Art?* Leoben, N.H.: University Press of New England.

Brea, J. L. (2007). El profeta de la nueva melancolía. En: *Pensamiento obliquo * Textos de Jose Luis Brea*. Recuperado de: <http://www.e-limbo.org/clases/creapdf.php/libro/21>. (10/04/2020).

Brooks, K. (2016). 'I Want A Dyke For President' Billboard Sends A Powerful Message In NYC. En: *Huffington Post*. Recuperado de: https://www.huffpost.com/entry/zoe-leonard-i-want-a-president-billboard_n_57f6402ce-4b05f39c51e5024. (10/04/2020).

Cortázar, J. (2016). Instrucciones para llorar. En: *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial (1962).

Dalley, J. (2018). Why artwashing is a dirty word. En: *Financial Times*. Recuperado de: <https://www.ft.com/content/479cb6b2-a0af-11e8-85da-eeb7a-9ce36e4>. 05/04/2020.

Danto, A. C. (1998). *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts). Princeton, N.J.: Princeton University Press.

de Diego, E. (2018). Me gritaron negra: Una exposición reúne en Nueva York la obra de más de cien artistas esenciales de 15 países. En: *Babelia*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2018/04/18/babelia/1524071090_016242.html. (27/03/2020).

DEMOCRACIA (2015). Proyecto: La mejor lucha es la que se hace sin esperanza. En: DEMOCRACIA. Recuperado de: <http://www.democracia.com.es/proyectos/la-mejor-lucha-es-la-que-se-hace-sin-esperanza/>. (10/04/2020).

Doka, K. J. (2016). *Grief Is a Journey: Finding Your Path Through Loss*. Nueva York: Atria Paperback.

Feagin, J. R. (1998). The Continuing Significance of Racism: Discrimination against Black Students in White Colleges. En: *The New Urban Paradigm: Critical Perspectives on the City*. Boston: Rowman & Littlefield Publishers Inc.

Framis, A. (2013). The screaming room. En: Alicia Framis. Recuperado de: <http://aliciaframis.com/mialias.net/2013-2/screaming-roommadrid-2013/>. (01/04/2020).

Freud, S. (1993). *Observations on Transference-Love Further Recommendations on the Technique of Psycho-Analysis III*. Washington D.C.: American Psychiatric Press, Inc.

Gautier, P. J. T. (1981). *Mademoiselle de Maupin*. Londres: Penguin Books.

Gordon, Avery 1997. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Grossman, P. (2019). *Walking the Witch*. Nueva York: Gallery Books.

Hay, S. (2011). *A History of the Modern British Ghost Story*. Hampshire, R.U.: Palgrave Macmillan.

Hegel, G. W. F. (1975). *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, trans. (Ed. T.M. Knox), 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1975.

Hyde, Z. (2015). The Oscillating Zombi Metamodern Subjectivity in Manuel Gonzales's "All of Me". En: *Notes on Metamodernism*. En línea: [Fecha de consulta: 10/17/2020]. <http://www.metamodernism.com/2015/05/07/the-oscillating-zombie/>.

Käkelä-Puumala, T. (2014). Postmodern ghosts and the politics of invisible life. In S. Kivistö, & O. Hakola (Eds.), *Death in Literature* (pp. 83-102). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Kastenbaum, R. (1998). *Death, Society, and Human Experience* (6th ed.). Boston: Allyn & Bacon.

Kim, E. H., Machida, M. & Mizota, S. (2003). *Fresh Talk Daring Gazes*. Los Ángeles: University of California Press.

Kopenkina, O. (2013). Administered Occupation: Art and Politics at the 7th Berlin Biennale. En: *Art Journal Open*. Recuperado de: <http://artjournal.collegeart.org/?p=3457>. (27/03/2020).

Kübler-Ross E. (2003). *On Death and Dying*. Nueva York: Achribner. (1969).

Kübler-Ross, E., Kessler, D. (2005). *On grief & grieving: finding the meaning of grief through the five stages of loss*. Nueva York: Scribner.

La Casa Encendida (s/f). Cine, encuentros, The Boogie Woogie Ghost. En: La Casa Encendida. Recuperado de: <https://www.lacasaencendida.es/cine/boogie-woogie-ghost-9968>. (15/04/2020).

Leonard, Z. (1992). I want a dyke for president. En: *Youtube*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=y6DgawQdSIQ>. Trad. Saéz, J. (2016). Quiero a una bollera de presidente. En: *javiersaezdelalamo*. Recuperado de:

<https://javierstaelalamo.wordpress.com/2016/10/07/quiero-a-una-bolera-de-presidenta/>. (02/04/2020).

Loesberg, J. (2017). The Long Happy Death of Art. En: *Republics of Letters*, Vol. 5, Issue 1. Recuperado de: <https://arcade.stanford.edu/rofl/long-happy-death-art>. (01/04/2020).

MacWilliam, B. (2017). *Complicated Grief, Attachment & Art Therapy: Theory, Treatment, and 14 Ready-to-Use Protocols*. Londres: Jessica Kingsley Publishers.

Maudit, R. (sf). La batalla invisible. En: Raisa Maudit. Recuperado de: <https://raisamaudit.com/?batallainvisible>. (04/13/2020).

Navarro, L. (2020). Covid-19: Disciplina Social. En: *Disciplina social*. Recuperado de: <https://disciplinasocial.art/texto/>.

Nietzsche, F. (2010). *The Gay Science: with a prelude in rhymes and an Appendix of songs*. (Trad. Kaufmann, W.). Nueva York: Vintage Books.

O'Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: The Lapis Press.

Pindell, H. (1988) Art (world) & racism. En: *Third Text*, 2:3-4, pp. 157-190, Recuperado de: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528828808576196>. (02/04/2020).

Poe, E. A. (2009). *Escritos sobre poesía y poética*. (Trad. Condor, M.). Madrid: Hipderión.

Pritchard, S. (2016). Socially Engaged Art Is Dead, Who Done It? En: *Colouring in Culture*. Recuperado de: <https://colouringinculture.org/blog/2016/05/15/socially-engaged-art-is-dead-part-two-who-done-it>. (26/03/2020).

Roth, M. S. (1994). Freud's use and abuse of the past. En: *Rediscovering history: Culture, politics, and the psyche*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.

Sargent, A. (2018). To Fight Racism Within Museums, They Need to Stop Acting Like They're Neutral. En *Vice*. Recuperado de: <https://www.vice.com/>

[en_us/article/pavpkn/to-fight-racism-within-museums-they-need-to-stop-acting-like-theyre-neutral](https://www.vice.com/en_us/article/pavpkn/to-fight-racism-within-museums-they-need-to-stop-acting-like-theyre-neutral). (31/03/2020).

Schwenger, P. (2006). *The tears of things: Melancholy and physical objects*. Minneapolis: Minnesota University Press.

Sholette, G. (2003). DARK MATTER: Activist Art and the Counter-Public Sphere. En: *Gregory Sholette*. Recuperado de: http://www.gregorysholette.com/wp-content/uploads/2011/04/05_darkmattertwo1.pdf. (30/03/2020).

Topaz, C. M., Klingenberg, B., Turek, D., Heggeseth, B., Harris, P. E., Blackwood, J. C., Chavoya, C. O., Nelson, S., Murphy, K. M. (2020). Diversity of Artists in Major U.S. Museums. En: *Public Library of Science*. Recuperado de: <https://arxiv.org/pdf/1812.03899.pdf>.

Turner, V. (2011). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Piscataway, N.J.: Third Transaction Printing.

Wells, R. P. (1985). *Bandits, Beggars, and Ghosts: The Failure of State control Over Religious Interpretation in Taiwan*. Hoboken, N. J.: American Ethnologist/Wiley-Blackwell.

ZERO TIMES ZERO. (2016). Socially Engaged Arte is Dead. En: *Colouring in Culture*. Recuperado de: <https://colouringinculture.wordpress.com/category/participatory-art-and-health-wellbeing/>. (25/03/2020).

Escritura en cuarentena.

El cuarto de invitados en los márgenes del arte

Antonio Gómez

Estimada lectora, estimado lector, el texto que leerá a continuación llegó tarde a la *fecha límite* que planteo el equipo de redacción —me niego a utilizar el anglicismo *deadline* bajo las circunstancias en las cuales nos encontramos—. Por esta razón tuvo que reescribirse durante el periodo de cuarentena y el acontecimiento que vino a nuestras vidas para quedarse. Es natural, incluso necesario, que un contexto como este, de acelerada deconstrucción, determine lo que voy a exponer a continuación.

Se trata de tres acciones que realizamos en el espacio independiente (y colectivo artístico) *El Cuarto de Invitados*, para el grupo de investigación *En los Márgenes del arte. Ensayando comunidades 2019*. Bien saben que el año dio para mucho, pero creo que estas tres actividades que voy a relatar son las que mejor dialogan con el momento incierto que estamos viviendo estos días. Antes de comenzar me gustaría advertir que quien escribe lo hace desde la más absoluta contingencia, por lo que han de disculparme si los caminos del texto no encauzan en una conclusión; algo que remite, una vez más, a la extrañeza que nos acecha tanto en el ámbito cultural, como en la propia vida.

Proyecto 1º: nuestra representación vacilante

Para este performance se citó en El Cuarto de Invitados al grupo permanente de investigación *En los márgenes del arte*. que trabajó a lo largo del 2019 bajo el subtítulo de *Ensayando comunidades*.

Para concretar fecha, lugar y hora se mandó un e-mail al grupo donde comunicamos lo siguiente:

Se precisa de participantes el próximo viernes 5 de abril a las 21:30h para una fotografía grupal en EL Cuarto de Invitados. Los integrantes de este “espacio independiente” se responsabilizarán de estrechar lazos afectivos entre los asistentes, acordes al espíritu del grupo de investigación *En los márgenes del arte 2019 Ensayando comunidades*. De la misma manera, toda persona que desee participar no podrá tener ninguna idea preconcebida de su propia representación, ni mucho menos de la comunidad que se espera generar en el evento.

Todo participante adquirirá como obsequio una copia de su representación.

En un intento de evitar cualquier expectativa hemos optado por prescindir de título

[...]

Businesss a todasss!

Acudieron a la cita unas 25 personas sin saber absolutamente nada ni tener más expectativa que la sorpresa misma. Entran al salón. Se encuentran una torre de muebles apilados y descansando sobre la pared que construimos esa misma mañana a toda prisa. La estructura tenía casi cuatro metros. Para su sujeción se utilizaron cuerdas, cintas de amarre para camiones y gomas elásticas. A media altura se encontraba un proyector activado y en la cúspide, mi enorme impresora tamaño A3 inclinada hacia delante gracias a la literatura (me explico: improvisamos como calzador un apropiadísimo tomo de *Finnegans Wake* de James Joyce que criaba polvo en mi estantería). La sensación de peligro e inestabilidad se manifestaba en cada pestañeo.



Las asistentes se acomodaron donde pudieron. Apagamos luces. Activamos la máquina de humo y encendimos una sutil luz colorada. Una vez estuvimos en silencio, una voz digital dio la bienvenida:

“Bienvenidos, les sugerimos que durante los próximos minutos se relajen y disfruten de este pequeño ensayo”

Se activa el proyector. El denso haz de luz recorre la sala hasta la pared contraria, donde comienza a correr, como si fueran los créditos de una película que termina, el siguiente texto:

“Esto es una prueba, un simulacro, un bosquejo, borrador, sketch, una hoja en blanco, un ensayo...
[...] También puede ser una mesa de exhibición, de

archivo, un gran Atlas abierto, siempre en proceso, siempre incompleto... todos los nombres son malos y buenos a la vez. Aquí no hay jerarquías, es como un cuaderno de ideas. funciona como un “pliegue. en el que vamos anotando. y pintando. y escribiendo. donde entra todo. las cosas están unas al lado de otras sin mucho orden, de cualquier modo y en tiempos que se solapan”

”Una vez leímos ¿Qué pasa cuando nos encontramos? ¿Cuáles son las condiciones para que algo suceda? ¿Cómo provocar acontecimientos que nos mantengan juntos? ¿Por qué seguimos insistiendo?...“

“Quizá,

con un poco de suerte,

consigamos en algún punto algo parecido a ensayar un momento de comunidad. No sabemos muy bien cómo hacerlo. Hemos dispuesto este *tinglao* con la más absoluta humildad. Queremos imaginar que es algo parecido a uno de esos momentos nocturnos, que tienen algunas noches, en los que todo se solapa y se desborda, donde entra todo y las cosas acaban unas al lado de otras sin mucho orden y de cualquier modo.

[...]

Creemos que estos momentos de comunidad tienen algo de inacabado, de algo inconcluso, de una cosa que se mantiene flotante. Suspendingo en una cuerda muy tensionada pero muy fina. En cualquier momento puede romperse. Es un espacio extremadamente vulnerable, que se mantiene abierto; en el que cualquiera podría escribir y pintar.”

Hubo un momento -ahora que lo pienso-, en el que también estuvimos igual. Todas juntas, tomando el sol, durmiendo en literas por la noche junto al arroyo, junto a cuerpos y a sonidos. O en tiendas de campaña, junto a micros, altavoces y asambleas. Así es el flujo de la maquinaria de guerra —me digo—, de los agenciamientos corporales, las idas y venidas con una comunicación extraña, esquizo, ¿Una comunicación atrapada por el “quizás”?; Tuvimos un momento y un lugar donde había un latir de lo no dicho. Se podía entrar por cualquier sitio, sin arriba ni abajo, ni izquierda o derecha, dentro/fuera, actores/platea, escenario/maquinaria, todo junto, mezclado y revuelto en un plano horizontal.

Inmenso.

[...]

Infinito.”

El texto desaparece. Nos quedamos en silencio. Estaban todos los invitados acomodados en el suelo y en sillas dispuestas por todo el espacio, semioscuro, enrarecido, somnoliento. Comienza un sonido industrial y la proyección se queda en negro. Un *flash* les deslumbra. ¡ZAS! Un auténtico fognazo. Al cabo de unos instantes la impresora, dispuesta en lo alto de la torre, comienza a funcionar. El cabezal de impresión va de un lado a otro y consigue mover toda la estructura sobre la que se asienta. Los muebles llegan a crujir. En unos segundos acaba su impresión y el papel fotográfico se cae al suelo (por eso era necesario inclinarla hacia delante). Suena pesado. Se encienden las luces. Todos se ven las caras de nuevo. Sus ojos, como si despertaran de nuevo tras salir de un cine. Recogen la imagen. “¿Somos nosotros?!” exclama alguien. Si. Son ellos – previsible-, pero una persona pasa el dedo para tocar la impresión y esta se deshace. Es lo que ocurre cuando se coloca del revés el papel fotográfico en la bandeja de la impresora. La tinta no agarra y lo que se imprime no dura más

de unos segundos antes de volverse difusa. Como acuarela sobre papel húmedo. Una representación de nosotras mismas, cuanto menos, inestable.



La imagen digital se borró. No existe. Nunca pasó. Lo que nos queda es la impresión —nunca mejor dicho— de ese encuentro y de lo que allí aconteció. Esa representación de nosotras es lo que somos ahora. Un augurio que refleja nuestra nueva realidad. El acontecimiento ha llegado para quedarse y consigue difuminar nuestros contornos. ¿Podremos volver a juntarnos de esa manera? Hacinadas en un salón sin ventilar, compartiendo el mismo sofoco. ¿Volveremos a colectivizarnos en un salón apretujadas unas con otras? Parece que con el *distanciamiento social*, el nuevo término acuñado que campas a sus anchas como en su día lo hizo la prima de riesgo, incide directamente en la manera de tocarnos, de estar unas con otras, de compartirnos. El *Corona* no estigmatiza, porque no lo sufre una minoría, pero como en su día fue el sida en los 80, nos obliga a replantearnos la intimidad, el contacto, el roce y el manejo de nuestros cuerpos, cada vez más distantes, cada vez más virtuales. ¿Volverán las comunidades nómadas? ¿Volveremos a echarnos a la calle? Visto así, cuando uno vuelve la

mirada a las plazas abarrotadas del 2011, la acampada parece una comunidad paleolítica, y ahora más que nunca, irrepetible.

Proyecto 2: el salto al vacío ¿a la nueva normalidad?

Fue martes 12 marzo, en la presentación que organizamos *El Cuarto de Invitados* para el grupo. Éramos los primeros de cuatro ponentes más y se nos citó, en calidad de coordinadores de actividades culturales con el grupo, para que explicásemos que hacíamos, quienes éramos y que tipo de actividades queríamos desarrollar. En lugar de sentarnos en una mesa para dar una oratoria, creamos un espacio de contingencia dentro de un edificio fuertemente vigilado. La Sala el Águila, en realidad, es un edificio polivalente y la seguridad viene por los fondos conservados en la Biblioteca y los Archivos Regionales de gran valor museístico. Existen alarmas antincendios en todas las salas, salidas de emergencias selladas y varios personales de seguridad. Para nuestra presentación hicimos un vídeo que comenzaba con la introducción del film *La Haine* (1994) de Mathieu Kassovitz; ya saben, la escena donde un hombre cae al vacío desde un edificio de cincuenta plantas y para tranquilizarse durante la caída no para de decirse: “Hasta ahora, todo va bien, hasta ahora, todo va bien...”. Después distintas personas saltando al vacío con el intranquilizador sonido de Mica Levi, en concreto la banda sonora del film *Under the Skin* (2014), dirigida por Jonathan Glazer. Algunos saltaban por ocio, o por desafiar las leyes de la naturaleza (Franz Reichelt desde la Torre Eiffel) o bien por supervivencia (Las Torres Gemelas). Queríamos apelar al flotamiento de los significados, a la vulnerabilidad de nuestros cuerpos, a la contingencia del significante sobre el significado y a toda la teoría discursiva que teníamos en la cabeza por aquel entonces. Dispusimos unos buenos altavoces, una densa luz roja y una máquina de humo que ayudó a trasladarnos a una atmosfera nebulosa que desdibujó todos los bordes de la sala. Realmente conseguimos que las paredes desaparecieran. Ahora que lo pienso con distancia, era en la nie-

bla donde ocurría algo que siempre nos fascinó. Ha habido veces en que me ha parecido que en ella, en la niebla, estaba todo.

Sigo.

Para evadir la seguridad pusimos preservativos en los detectores de humo en la misma sala y la adyacente. Mientras experimentábamos el dispositivo audiovisual uno de los condones se rompió y comenzó una alarma ensordecedora. Vino seguridad, el alguacil, personal de sala y los consiguientes ceños fruncidos, indignaciones varias y un alarmismo -como el que nos inunda ahora- que puso contra las cuerdas el desarrollo del evento. Al parecer, ninguno sabía cómo desconectar el pitido atronador que, junto con la intranquilizadora música de Levi, las personas saltando al vacío y algunas caras maravilladas, provocó en cierta manera, un cambio de registro inesperado.



Finalmente nos disculpamos. Habían pasado 20 minutos y la fiesta ya no tenía *ni puta gracia*. Se acabó nuestro tiempo y teníamos que volver a la *vieja* normalidad. Explicamos que lo imprevisible atravesaba toda nuestra producción. Que era la única manera de provocar el desajuste de la maquinaria. Que solo así podíamos volver a sentir el pellizco del vértigo. Que queríamos volver a sorprendernos a nosotras mismas. Confesamos que con el paso de los años comenzaba a asomar el tedio, y que ya estábamos dejando atrás, de forma irremediable, la feliz ignorancia de antaño, aquel “no saber” donde el conocimiento podía expandirse en lugar de ser congelado, es decir, disciplinado.

Una confesión personal. Ahora que nadie nos ve. Creo que ese punto de peligro es el elemento indispensable en todo viaje que se precie. Ahora, tendré cuidado para abordar la siguiente reflexión con bisturí de cirujano porque a más de uno/una puede herir lo que voy a decir. Quizás fue en el momento de profesionalizar el proyecto, de alejarnos de la ensoñación y bisoñez para conseguir un empoderamiento económico que jamás hubiéramos soñado. O quizás tuviera que ver la ineludible descomposición de los inocentes lazos que se forjan en la etapa universitaria, aquello que dismanteló nuestro espacio independiente. Por aquel entonces desconocíamos que las instituciones a las que pedíamos dinero -nos presentamos a muchas convocatorias- escondían bajo el brazo una lógica aplastante que, mediante un extraño hechizo, convertía nuestra tierna ocupación en un asunto laboral, es decir, en trabajo. Vale recordar las reflexiones de Hito Steyerl al respecto cuando señala que la ocupación no es un medio para llegar a un fin, como lo es el trabajo, sino que es en muchos casos, un fin en sí mismo. Todo se hacía sin dinero, con la buena voluntad de la gente que colaboraba. Al no poseer nada, ni presupuestos, ni medios técnicos, etcétera, se podía aspirar a todo. Al no depender de nadie, todos los caminos estaban abiertos. Por aquel entonces una alegría desahogada recorría aquella primera etapa del proyecto. Después, todo se convirtió en una gota que para poder corroer de verdad caía con una constancia atroz.

Así, para bien o para mal, ese paso a la profesionalización fue un canto de sirena que nos reclamaba ser adultos y convertirnos en alguien. Es más, una vez recibimos la subvención del ayuntamiento de Madrid, de la noche a la mañana, un día, sin saber muy bien como ni porqué, comenzamos a presentarnos socialmente como *gestores culturales*. – “¿A qué te dedicas?” “(SOY)gestorcultural!” Adoptamos una identidad precisa, cuando al principio no había palabras para lo que esperábamos ser y hacer en nuestro espacio independiente; un lugar que ya no volvería a ser el mismo. La capacidad performativa de las palabras es asombrosa. Al convertirnos en trabajadores asalariados de nuestro propio espacio nos dio unas alas para ir directamente hacia la institucionalización. Bien es cierto que no podemos dejar de estar en la representación y no ser sujetos de la institución (entendiendo la institución como el mismo lenguaje que utilizamos), pero con la subvención nos convertimos en un engranaje, podríamos decir que mucho más evidente, de la misma maquinaria de la que queríamos huir sin saber muy bien cómo. No obstante, todo hay que decirlo, la subvención nos dio la oportunidad de pagar honorarios, facilitar viajes, hospedaje y dietas; nos permitió incrementar la política de cuidados, atenuando, aunque solo fuera por un año, el tremendo problema de la precariedad laboral que todas vivíamos. Una precariedad muchas veces impulsada por las mismas instituciones que se suponen adalides de la cultura. Si. Alto y claro. No es arriesgado decir que, en cierta medida, las instituciones tienen una estrategia perversamente caritativa con los gestores culturales independientes, ya que su ayuda no funciona como una herramienta de emancipación para estas mismas entidades, cuyo deseo – y aquí no represento a nadie- esta focalizado en promover alternativas culturales imposibles de trasladar a espacios de consenso. Así, si queríamos dinero, debíamos bailar a su compás. Algo de lo que nos dimos cuenta enseguida con la zancadilla que nos hizo INJUVE¹.

1 De los 4000 euros que nos dio INJUVE (3400 en mi cuenta y 600 retenidos) casi me estallan en la cara al presentar la declaración de la renta. Como ya sabrán, muchas instituciones subvencionan proyectos cuyos

Proyecto 3ª. Desterrada, oh fortuna!

Hacia tiempo que seguía el Instagram de *Mama Lynch*. Tenía muchas ganas de conocerla y una vez nos escribimos, todo fue sobre ruedas. Tras 3 meses de reuniones y tanteos varios en las que salían muchísimas ideas, decidimos que la pistola *Berreta 96* semiautomática era la herramienta más idónea.

Diez días antes publicamos el evento y el cartel:

Para la próxima jornada de reflexión contamos con la presencia de la inigualable y escandalosa Mama Lynch!!!!

Hemos querido hacer algo un tanto siniestro, festivo, ¡apocalíptico! y nadie mejor que MAMA para pinchar en la llaga.

El día 9 de noviembre mostramos su trabajo Desterrada 1.0 Oh Fortuna! El proyecto se divide en dos sesiones:

1º a las 20:00h Para los que quieran experimentar al extremo la instalación deben apuntarse y confirmar asistencia. el aforo para esta sesión son 30 personas!! (email a Cdeinvitados@gmail.com)

2º a las 20:40 hasta cierre MAMA LYNCH reventará Europa en una verbena desenfrenada.

beneficiarios no pueden percibir ningún honorario. Cito textual “si las actividades forman parte integrante del proyecto que presentas, no puedes cobrar por ellas, ni incluir tus honorarios en el presupuesto asignado a su desarrollo.” El problema, o más bien la trampa, surgió cuando la ayuda, de la que no me podía beneficiar personalmente, se declaró por parte de la institución como rendimiento de trabajo tipificado como “curso y conferencias” y no como “actividad económica”. El sabor de boca que deja este tipo de prácticas es muy amargo, solo comparable a la relación que mantenemos con otro tipo de instituciones privadas más fraudulentas como las compañías de seguros, telefónicas o financieras.

Os dejamos las palabras de la propia artista:

“Un nuevo proceso electoral se acerca. ¿Sientes que la ruina que constituye tu identidad se vuelve a tambalearse dentro de ti? ¿Como seguir resistiendo callada en medio de este ciclo vicioso? Te convocamos, aún que no te permita votar el código penal español, a estar presente para girar la rueda de la fortuna y acabar con las dictaduras identitarias!!!

Celebremos la carne, la sangre, la rabia y todo lo demás que nos pueda recordar que estamos vivas y combativas. ¡¡MUERTE AL CISHETEROPATRIARCADO!!

Creación en colaboración entre Mama Lynch, Augurio y El Cuarto de Invitados!!!

Así, a los pocos días, 30 personas confirmaron asistencia. Cada una iba a tener un encuentro individual como Lynch. Fueron llegando y acomodándose en los espacios de la casa que preparamos: la entrada, el hall, la cocina, había personas hasta en el baño. ¡Estaba llenísima! Se le dio a cada persona una carta del tarot de la fortuna y Augurio, compañera de Lynch que hacía de maestro de ceremonias, vestida con un corsé imposible, altos tacones, medias de rejilla y un cetro, fue llamando a cada carta. En algún lugar de la casa se escuchaba -SoyYO!-, como si pasaran lista. Augurio le acompañaba a otra habitación y cerraba la puerta. Era mi dormitorio, y la primera parte del viaje. Para ambientarlo dimos la vuelta a la cama, tiramos el armario, llenamos todo de trapos, papeles, muchos papeles, tierra y cristales rotos que crujián en cada paso. Había también una luz roja tintineante, colgando y balanceándose. Todo apuntaba a que alguien había estado buscando algo. Parecía como si la auténtica Gestapo hubiera pasado por allí. En un instante dejabas de estar en una casa para ser protagonista de algo que iba a acontecer. Sigo. Más adelante, la habitación contigua (mi dormitorio se comunica con una sala que funciona de estudio mediante una puerta doble muy alta),

se encontraba más iluminada. Avanzas. Al fondo podías ver a alguien sentado de espaldas en un sillón de oficina giratorio, al más puro estilo Marlon Brando en *El Padrino*. Casi susurrando, decía: -Ven... acércate... Avanzas más, notas un aire frío en la nuca, el sillón se gira y la ves. Era Mama Lynch, vestida con arneses. Coge la *Berreta 96* sin dejar de mirarte, te apunta y dispara.

¡PUM!

Un golpe seco.

Te entra un escalofrío (el aire frío ayuda).

[...]

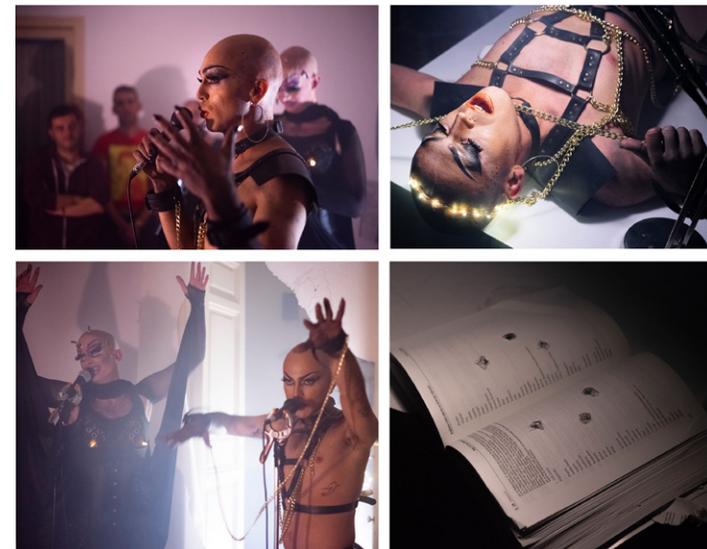
...Ya estoy muerto

¿Pero cómo ha podido sonar tanto?

La pistola era de gas comprimido. Se instaló un micrófono y un gran monitor de *tropecientos* watios que multiplicó el efecto. Comienzas a helarte. El aire congelado sigue dando con fuerza. Nadie se percató que es un ventilador industrial con bolsas de hielo que se activa con un sensor de movimiento. Se abre otra puerta contigua que da al gran salón y hace de espacio expositivo. Entrás. Estas literalmente helada. Una vez dentro, te encuentras en un espacio familiar. -De vuelta a la normalidad-. La fuerte iluminación blanco nuclear te deslumbra. Recuperas poco a poco la compostura y adviertes que es el final. Espacio expositivo como sala de autopsias. En el centro una gran peana donde ves el libro *Código de Extranjería* iluminado por una lámpara, más los guantes blancos de algodón que nadie utiliza. Alrededor, en las paredes, a media altura, todos los documentos legales que Lin Diniz (Mama Lynch) tuvo que sortear para quedarse en España. DNI, certificados, fotocopias, tramites varios, hojas selladas, formularios... en cada documento una silla plegable invita a sentarse contra la pared. El espacio aséptico, frío y discordante con la ex-

periencia vivida te obliga a retomar aliento. A cada disparo van entrando las personas y la sala se va llenando.

Para terminar la experiencia, se optó finalmente por hacer un pequeño concierto/verbena. Se abrieron las puertas, dejamos tiempo para airear la sala y entraron aquellos que llegaban tarde. La puesta en escena es sencilla: se descuelga un gran mapa de Europa, detrás está Mama Lynch, a contra luz, su sombra se proyecta. Comienza a sonar *Oh Fortuna* de *Carmina Burana*. Lynch va haciendo con un taladro pequeños agujeros en el mapa hasta que lo rompe del todo para salir a través de él. La música *in crescendo*. Es apoteósico, pero sin dejar de ser *mamarracha* y *queer*. Se sube a la peana que ahora funciona como tarima. Nos mira. Parece un personaje de *Mad Max*: Da un lametazo al taladro, lo apunta sobre el libro de extranjería y comienza a traspasarlo con los silbidos y aplausos eufóricos de los asistentes. Tremendo todo. Estábamos sudando. ¡Que Bravura!



Fotografía de [Nacho Calavera](#)

Mama Lynch pretendía matar al espectador. “Los sujetos -me dijo- están literalmente agujereados”-. Al igual que el código de extranjería, pensé. Queríamos que, tras el shock, cada persona experimentara el asfixiante archivo burocrático con nuevos ojos. Se trataba de atravesar el cuerpo y afectarlo para que su mirada cambiara.

Observo estos proyectos desde la distancia y el recogimiento que ofrece el confinamiento. Disparar al sujeto, saltar al vacío o representar lo imposible, parecen intentos ingenuos de provocar sacudidas en el espectador. Intentos, en definitiva, de afectar para mostrar otro tipo de comunicación que no pasara por las leyes de lo dado. Volviendo la vista atrás comienzo a entender El Cuarto de Invitados como un *cuarto de la sospecha*, cualidad que bien podría compartir con este mismo grupo de investigación, donde conocer siempre sería un acto de desidentificación, de emborronamiento de lo que creíamos saber, en definitiva, de deconstrucción. Las practicas que he relatado tienen como máxima sacarnos de encima aquello que nos estaba estructurando para llegar a algo que, a lo largo de la historia, ha tenido muchos nombres: la cosa, lo diferente, lo heterogéneo, lo inapropiable, etc... que solo irrumpen como acontecimientos que nadie contempla. Acontecimientos que no son sucesos, eventos o hechos que ocurren en el mundo, no reside ahí su esencia, sino más bien, son cambios en el planteamiento a través del cual percibimos el mundo y nos relacionamos con él. Tal y como nos muestra aquel papel de impresión que alguien, por error, no supo colocar en la bandeja de la impresora; o aquel salto al vacío, gracias a un condón demasiado estrecho que cedió; o ya puestos, el inesperado y atronador disparo de Mama Lynch que nos heló la sangre. ¿No son acaso, y con esto me despido, dispositivos artísticos que nos lanzan a momentos de suspensión como el que nos encontramos ahora?

[...]

De lo comunitario y colaborativo en las prácticas artísticas

Sabela Llerena

Submarinismo de medios. Un experimento documental sumergido en La Batalla Naval de Vallekas

SUBMARINISMO DE MEDIOS fue un experimento documental sumergido en La Batalla Naval de Vallekas 2019: si un barrio de Madrid quiere tener salida al mar, estando a 300 Km del más cercano oleaje, puede tenerlo. La Batalla Naval de Vallekas, lucha popular por puerto de mar, se celebra desde 1981. Todas sabemos lo que supone la batalla: preparación, pistolas de agua, cubos y orquestas. Submarinismo de medios se sumergió en la Batalla Naval de Vallekas para repensar la memoria, el registro y las narrativas generadas bajo el agua de Puente de Vallekas. La inmersión se preparó en ABM Confecciones, en los días previos a la Batalla Naval, para cacharrear trastos caseros con el fin de confeccionar escudos para nuestros dispositivos audiovisuales y así volverlos útiles en nuestro relato, incluso bajo el agua. Se estudiaron ejemplos de trabajos similares, casos de naufragios audiovisuales e inundaciones de equipos. Se realizó un día completo de trabajo de campo, participando en la fiesta y realizando nuestro registro documental poniendo a prueba nuestros cacharros. ¡Toca mojarse! Si Vallekas tiene puerto, nosotros somos submarinos. La filosofía del submarinismo supone tomar partido en la adversidad y construir nuestras propias herramientas de registro no referencial. La documentación audiovisual generada está en formato fanzine, que se entiende como un archivo colectivo y ex-

perimental en torno a los medios pobres, desde la inmersión y contra la referencialidad.

Fanzine: issuu.com/submarinismodemedios

Submarinistas:

Camila Kevorkian @camilakevorkian
Sabela Llerena @shabelashailas
Kamen Nedev @acoustic_mirror
Laboratorio: ABM Confecciones.



Ante la superficie, el submarinismo. Estrategias para una inmersión

Dicen que “Cada pueblo tiene el gobierno que merece.” Como nosotras no creemos ni en la meritocracia ni en el gobierno, propusimos la apnea. Dicen que “La imagen pobre es una copia en movimiento”¹. Descreídas cada vez más del poder de la imagen, preferimos tomar los medios. También dicen que “Solamente desde fuera puede sentirse la necesidad de una inmersión”², pero en eso sí creímos, dando lugar a todo esto.

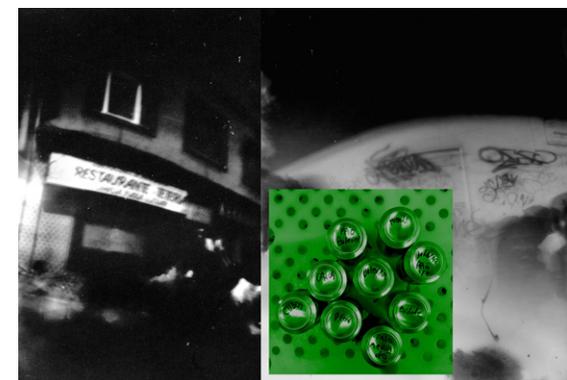
1 Hito Steyrl. “En defensa de la imagen pobre”, en *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires, Caja negra ed., 2014.

2 Miguel Alvarez Fernandez. Disponible en:

A pulmón libre. Relatos desde abajo, ante la adversidad del contexto

Hay varias formas de vencer a un enemigo, de crear estrategias de resistencia, a veces de choque y otras desde la sombra. En “La fábrica de la felicidad”³, Bifo Berardi propone como forma de resistencia política crear contenidos, imaginar usos y nuevas funciones de la red social, revalorizando la potencia de la imaginación. Nos habla de nuevas narraciones conectivas, inmersivas, de otros modos de encadenamiento y de activar nuevas mitopoiesis⁴ (creación creativa de mitos). En este ejercicio de imaginación conectiva, si a un pueblo no le gusta su gobierno, desde el mito y su creación (o también desde la acción directa o la magia negra) puede abrir una fisura del relato. O, como lo es el caso Vallekaño, si un barrio de Madrid quiere tener salida al mar, estando a 300 Km del más cercano oleaje, puede tenerlo. La Batalla Naval de Vallekas⁵, lucha popular por puerto de mar, se celebra desde 1981. Desde hace 38 años que una vez al año la potencia y el deseo se vuelven acción y conexión, abriendo nuevas formas de nombrar y modos de hacer. Se renombran calles (playa vieja, lonja de vallekas), se crean relatos, se refundan espacios. Se abre un tiempo y espacio otro, propio del mito y los rituales. Una filosofía del submarinismo supone tomar partido en la adversidad. A contracorriente de la frase de Steyerl, no entendemos la imagen pobre como copia, fantasma de una imagen, o que tiende a la abstracción, ya que hablar de copia involucra directamente hablar de original, hablar de fantasma de cuerpo real y hablar de abs-

tracción no puede hacerse sin pensar en una realidad referencial. La propuesta del submarinismo es superar de una vez el mundo binario y el sometimiento a la referencia. No pensar la imagen, sino construir nuestros medios y armaduras. Nuestras propias estrategias de registro no fiel, no fidedigno, no referencial, sino confuso, mutante y sumergido, como lo es en verdad todo registro. Nuestra adversidad no era solo el agua, sino también todo lo que intentaba ser referencial, lineal, causa/efecto.



<http://www.mediateletipos.net/sxp2011-el-a-rte-inmersivo-como-nuevo-primitivismo-i-d-esde-fuera/>

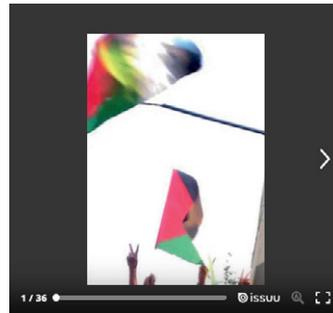
- 3 Franco Bifo Berardi. *La fábrica de la infelicidad, nuevas formas de trabajo y movimiento global*. Traficantes de Sueños, Madrid, 2003.
- 4 Ver Entrevista con Wu Ming: “Mitopoiesis y acción política”. Revista *El viejo topo*, Barcelona, n.180, Julio 2003.
- 5 Cf. Lorenzi Fernández, Elisabeth. *Vallekas, puerto de mar*. Disponible en: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Vallekas%20puerto%20de%20mar-TdS.pdf>

Am'ari camp photobook

issuu.com/home/published/photobook_am_ari_camp

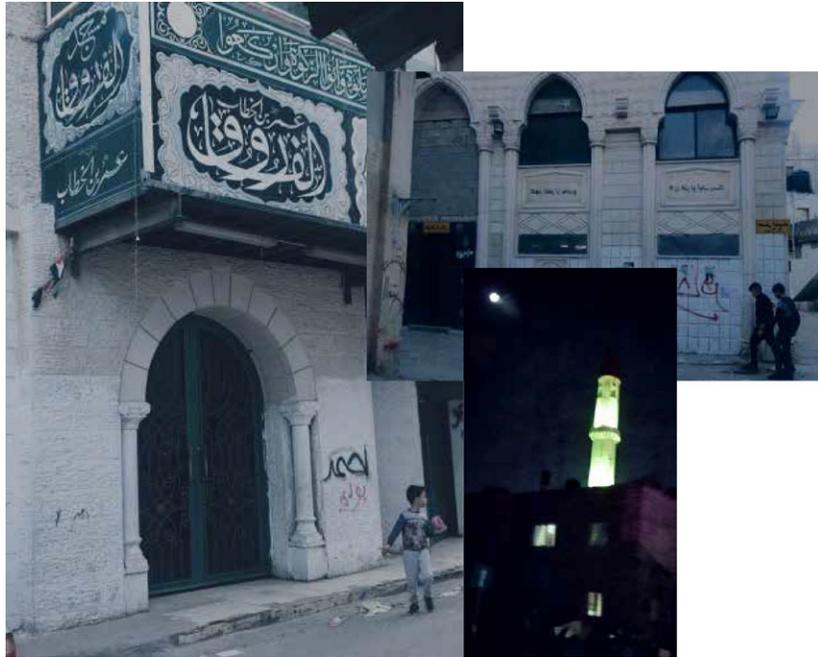
Libro de fotografía con smartphone creado por los adolescentes de la escuela masculina y femenina del campamento de Am'ari en la ciudad de Ramallah, Palestina, durante los meses de octubre a diciembre de 2019. Con la colaboración de Isra Assaf, Razan Khateeb y Sabela Llerena con el centro cultural autogestionado de YALLAH! CLUB.

Am'ari camp, se sitúa en la ciudad de Ramallah, en la Palestina ocupada del West Bank. Está situado en la denominada Zona A, área bajo el control de la Autoridad Palestina, pero las incursiones y detenciones hacia los residentes por parte de las fuerzas de seguridad israelíes (FIS) se producen con frecuencia.



YALLAH! CLUB es un grupo de voluntarios que ofrece un espacio en el campamento de Am'ari para que los voluntarios creativos y ambiciosos disfruten de su tiempo enseñando y aprendiendo diferentes habilidades con los adolescentes y niños. Tiene la ideología de trabajar en un ambiente interactivo para mejorar la capacidad crítica de los participantes y el manejo de los desafíos de la vida diaria.





Life makes me happy, happiness makes me worry

Es un proyecto multidisciplinar de Sabela Llerena en colaboración de artistas locales en el territorio ocupado del West Bank, con el carácter de un testimonio de resistencia colectiva y el formato final de un corto documental. El corto documenta la expectación y los debates previos, en torno a los riesgos y posibilidades para la producción de un tour de consigna en furgoneta el pasado 16 de noviembre de 2019 (jornada posterior al Día de la Independencia Palestina). Esta fecha es un festivo controvertido para el Estado Palestino que vive bajo la ocupación territorial y control ilegal de Israel desde 1948. El tour es un recorrido por carretera desértica entre las ciudades de Ramallah y Bethlehem, pasando por los campos de refugiados, los settlements judíos, el muro y los checkpoints militares israelíes. La furgoneta es una referencia histórica y popular de protesta, equipada con banderas y característicos altavoces para promocionar un mensaje específico para la ocasión en la forma de un soundtrack. El soundtrack es una apuesta por la escena Hip Hop Palestina y es una reflexión realizada en colaboración con el rapero Shi'rap, el productor Moham-



"Los árabes tenemos esta cosa tradicional, de si alguien se está riendo mucho, nosotros siempre le decimos -Allah Estor- que significa algo así como - que dios te proteja por esa carajada - . Estamos asustados, no estamos acostumbrados."

med Dosouqui y el filmmaker Mohammad Alazze con el apoyo del intercambio de residencias para la producción de proyectos artísticos comunitarios entre el Centro de Residencias Artísticas de Matadero Madrid y la A. M. Qattan Foundation.

LIFE
MAKES
ME HAPPY
HAPPINES
MAKES
ME WORRY

العيش
يفرحني
والفرح
يقلقني

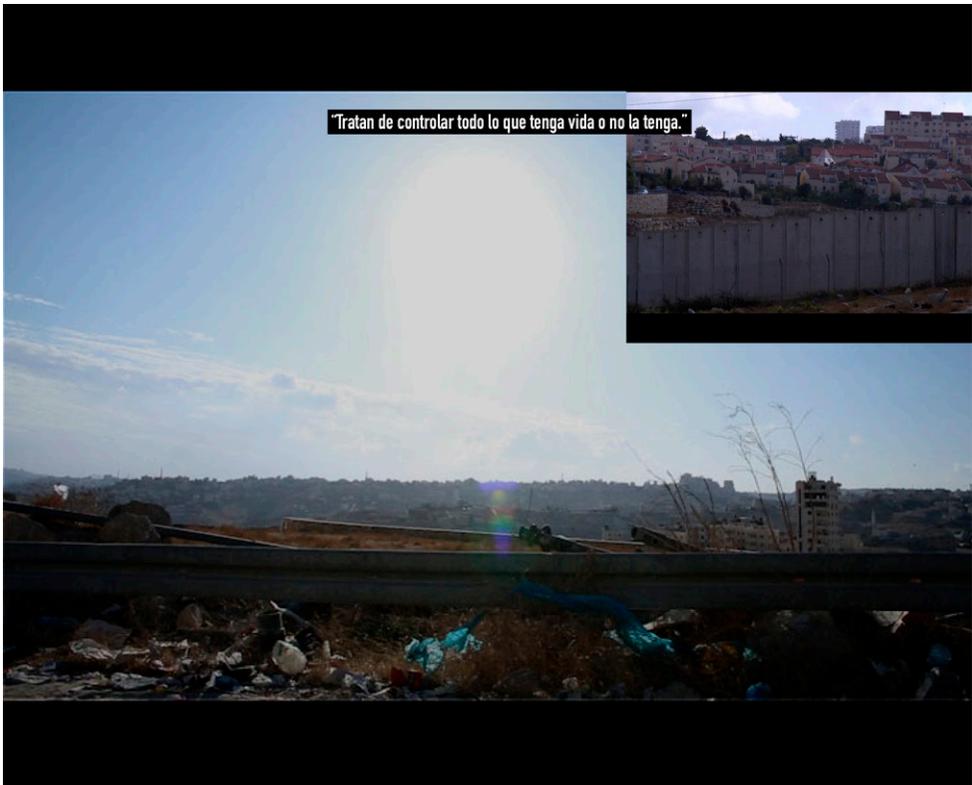
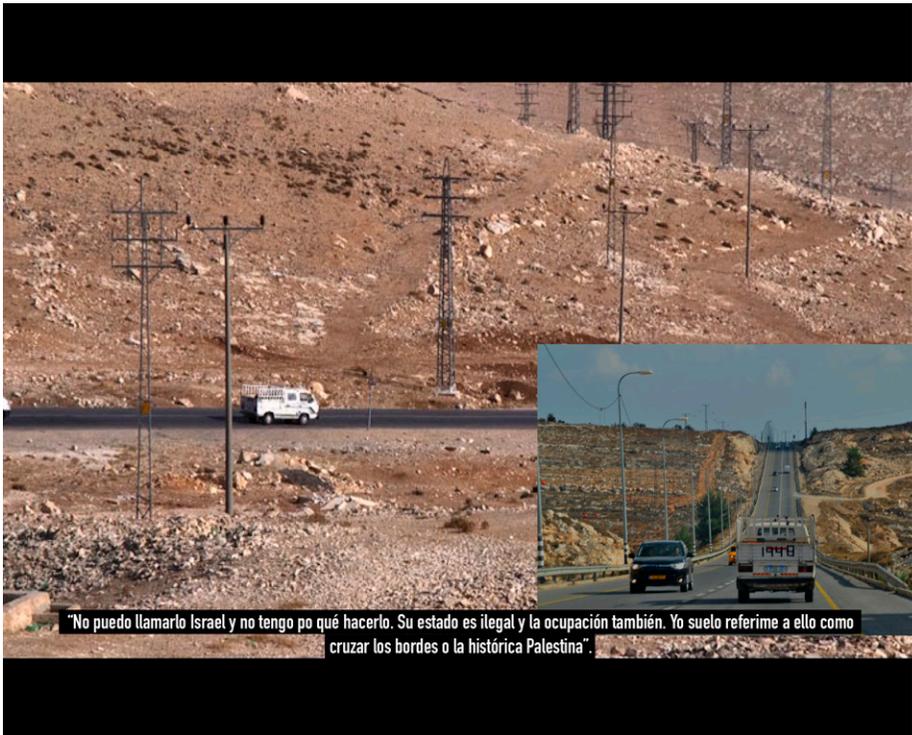
"Si quieres ir entre las ciudades con banderas en un coche y por las rutas habituales entre militares, settlers y Palestinos, seguro que ellos te van a hacer un montón de preguntas y tal vez invaliden tu pasaporte, de tal modo que no puedas volver a Palestina en 10 años y tengas un corto periodo de tiempo para irte, por que no les gusta la gente pro- Palestina. Ellos han robado nuestra tierra y han puesto las banderas de Israel por todos lados, así que ellos entenderán una bandera Palestina como una provocación."



"Ellos no quieren la independencia, quieren recordarte todo lo que puedan que estás bajo la ocupación y que no eres humano y que no tienes derechos. En mi opinión este día es muy importante. Nosotros éramos independientes antes de 1948 y el mundo necesita recordar que este territorio se nos arrebató. Este día es acerca del sueño de la independencia y no es un fake. De lo contrario, el mundo nos verá como una comunidad bajo el control de Israel y entenderán que es territorio de Israel con conflictos internos, así que es necesario dejar claro que somos independientes bajo la ocupación."

"El Día de la Independencia Palestina se anunció en 1988 y era la Intifada. Así que la gente pensó que esto nos permitiría un estado independiente, en un contexto de revolución, en un contexto en que la gente era optimista acerca del futuro y de conseguir su propio estado. Pero ahora, años después de los Acuerdos de Oslo, nosotros bromeamos con esta fecha, ahora es simplemente un festivo. Nosotros pensamos que es ridículo que se promueva la celebración de una fecha como esta, cuando no vemos, ni quiera a los lejos, un futuro que se corresponda con ella. Cada día después de los Acuerdos de Oslo, esta independencia es más lejana y difícil para nosotros. La Autoridad Nacional Palestina está intentando convertirla en una fecha especial, pero desafortunadamente esto es muy naif y no es lo que siente la gente."





La Comunidad Flexible

Jornada Laboral (Claudia González y José Enrique Mateo León)
Laura de la Colina
Carlos T. Mori
Daniel Villegas

La Comunidad Flexible

Introducción

El objetivo del área denominada *La comunidad flexible* ha sido el de reflexionar sobre cómo diferentes agentes del ecosistema artístico y cultural se adaptan a un sistema laboral que impone lógicas de precarización y autoexplotación. Dentro de este marco nos ha interesado hacer especial hincapié en las redes virtuales, tomadas como lugar de visibilidad necesario para destacar en este sistema y como mecanismo que perpetúa la esperanza que mantiene el *status quo* del precariado.

Ciertamente establecer una comunidad en torno a lo que se ha denominado el cognitariado, en el ámbito del capitalismo cultural, no deja de ser un modo de establecer unos vínculos asociados a la coyuntura de las condiciones materiales del trabajo, que a día de hoy lo impregna todo, y a sus consecuencias mentales definidas por Mark Fisher como “privatización del estrés”¹ o, por Richard Sennett, como la “corrosión del carácter” propia de un capitalismo desregularizado y flexible en el que:

“La psique vive en un estado de interminable devenir —una miseria que nunca termina—. En estas condiciones, no puede haber una narración vital coherente, ni momento clarificador de cambio que ilumine el conjunto. (...) Un yo maleable, un *collage* de fragmentos que no cesa de devenir, siempre abierto a nuevas experiencias; éstas son precisamente las condiciones psicológi-

cas apropiadas para la experiencia del trabajo a corto plazo, las instituciones flexibles y el riesgo constante.”²

En términos generales el trabajo en el campo de la cultura, desde que éste se inscribió en el marco de las profesiones liberales, no ha acabado nunca de establecer un sistema laboral estable. En tiempos recientes, sin embargo, dicha condición precaria de flexibilidad que ha acompañado el desarrollo de las profesiones culturales, en general, y las artísticas, en particular, parece haberse extendido, como han señalado multitud de voces, al conjunto del mundo laboral. Para muchos y muchas esto, desde luego, no es nada nuevo si pensamos en las condiciones de trabajo que históricamente han tenido que soportar las personas jornaleras en ámbitos agrícolas o de la construcción o el trabajo expropiado de millones de mujeres que se han visto confinadas a las actividades del cuidado.

Martha Rosler, de consuno con las tesis sostenidas por Sharon Zukin, afirma que la situación laboral general se ha incorporado a un “modo artístico de producción” que ubica en la centralidad a un nuevo colectivo denominado “clase creativa” (término acuñado por Richard Florida) y que sumerge al colectivo de artistas en *ethos* empresarial como gerentes de sí mismos (emprendizaje), que se insertan en una dinámica de autoexplotación³. Finalmente, las y los artistas se han incorporado en el engranaje económico como trabajadores precarios cuya actividad genera un valor añadido al considerarse el arte como un recurso para la industria turístico-cultural o la especulación urbana, como señalara hace tiempo George Yúdice⁴.

1 Mark Fisher, «La privatización del estrés», en: Marta Echaves, Antonio Gómez Villar y María Ruído (eds.), *Working dead. Escenarios del postrabajo*, La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona, 2019, pp. 177-197.

2 Richard Sennett, *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 140.

3 Martha Rosler, *Clase cultural. Arte y gentrificación*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2017, p. 166.

4 Georges Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 2002, pp. 34-35.

La situación descrita es consecuencia de las transformaciones, relativamente recientes, del sistema capitalista que ha experimentado un giro hacia los ámbitos de lo experiencial, lo cognitivo y lo cultural. Existen diversas posiciones al respecto de si el sistema laboral y productivo, entendido en términos generales, se ha desplazado o no hacia un “modo artístico”, como señalaba Rosler, y si sus consecuencias son tan nefastas como delinear algunas de estas perspectivas. En este sentido, Maurizio Lazzarato planteó que, quizás, la subsunción en la lógica del capital del arte y la cultura no fuera tan pernicioso como pueda parecer en un primer análisis:

“Esta conclusión que podría ser leída como catastrófica, en la medida en que muestra una subordinación real de la producción cultural y artística a los imperativos económicos, resulta una oportunidad histórica, que tan sólo exige por nuestra parte la capacidad de aferrarla. Tal vez por primera vez en la historia de la humanidad, trabajo artístico, trabajo intelectual y trabajo económico por un lado, consumo de mercancías, apropiación de conocimientos y de valores-belleza, por otro, exigen ser regulados por una misma ética.”⁵

Incluso no defendiendo un lugar de privilegio para el arte y la cultura, podría resultar difícil encontrar en la situación que define Lazzarato elementos positivos, si esto significa una aceptación de unas condiciones de precarización y autoexplotación que, si bien es cierto que afectan extensivamente a las trabajadoras y trabajadores de casi todos los sectores, no dejan por ello de ser inaceptables. No obstante, de sus palabras, se podría hacer también otra lectura. Aquella que tiene que ver con la oportunidad que se presenta ante la asumida trenza economía-cultura. Desde este otro punto de vista, consistiría en pensar que las situaciones más des-

amparadas por el injusto reparto de la riqueza, se vean influidas por la crítica y la ética puestas en valor desde ciertas propuestas culturales, y concretamente desde algunas formas y experiencias del arte. En este sentido la opción integradora, y quizás más favorable, sería no tanto entender que las condiciones de explotación que se venían dando en la producción y consumo de mercancías, deben ser trasladadas a la producción cultural y a la experimentación artística, sino que debemos inventar una nueva ética del trabajo, más justa, que se aplique a los ámbitos mencionados por Lazzarato.

Sea como fuere, el desplazamiento que se ha producido, en las últimas décadas y en el mundo occidental, hacia el sector terciario ha colocado al campo laboral cultural y artístico en un lugar económico de prominencia. Tal circunstancia está relacionada, asimismo, con el avance de la automatización y deslocalización del sector manufacturero que ha tenido como consecuencia, en el interior de los mercados de trabajo de los países occidentales, el crecimiento de sectores de empleo precario en aquellas áreas donde la presencia humana sigue siendo, por el momento, imprescindible como es el caso de la sanidad y la cultura. Contextos que, por otro lado, están relacionados de manera más o menos próximas con los cuidados. En la reflexión que realizan Nick Srnicek y Alex Williams sobre la posibilidad de sustitución del trabajo humano por el realizado por robots precisamente apuntan los mencionados sectores en los que todavía el primero puede ser necesario:

“El hecho de tener menos nacimientos y vidas más largas (típicamente con afecciones crónicas más que enfermedades infecciosas) ejercerá una presión cada vez mayor sobre nuestras sociedades para que nos ocupemos de las personas ancianas, lo que forzará la incorporación de cada vez más personas al trabajo de los cuidados. Pero este sector no se presta a la automatización; es uno de los últimos bastiones de las capacidades humanocéntri-

5 Maurizio Lazzarato, «Tradición cultural europea y nuevas formas de producción y transmisión del saber» en: Antonella Corsani, [et al.], *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2004, p. 144.

cas, como la creatividad, el conocimiento del contexto social y la flexibilidad.”⁶

Por tanto, según estos autores el espacio de la cultura y la sanidad serían reservas de trabajo donde aún la presencia humana sería imprescindible, eso sí en unas condiciones de precariedad y en un contexto de feroz competitividad. En relación con esto último podemos señalar la importancia que adquiere, en este contexto, la lucha por la visibilidad y notoriedad que caracteriza el modelo de emprendizaje que, a día de hoy, caracteriza el modelo laboral en las áreas cultural y artística. En este punto es pertinente aludir a la idea de la economía de la atención propuesta entre otros por Georg Franck, quien plantea que la prioridad básica de la unidad básica empresarial, en la que se ha convertido la persona en su dimensión de trabajadora —¿acaso hoy existe otra?—, es la de construir una reputación (fama)⁷ posponiendo las retribuciones dinerarias, suficientes para el acceso a unas condiciones vitales mínimas, a un futuro incierto y siendo su trabajo, en palabras de Hito Steyerl, “intercambiable por un montón de miseria”⁸. Franck se centra en el mundo de la investigación científica pero lo que describe bien puede aplicarse al mundo cultural y artístico como demuestra la utilización de su métrica por parte del *ranking* de *artfacts.net*⁹.

Las condiciones de precariedad y autoexplotación propias del trabajo artístico, que sin duda acarrearán una serie de consecuencias subjetivas, han sido objeto de lamento por parte de artistas y otros agentes culturales. En ciertas ocasiones dichas quejas han

6 Nick Srnicek y Alex Williams, «¿Los robots te quitarán el trabajo?», en: Marta Echaves, Antonio Gómez Villar y María Ruido (eds.), *op.cit.*, p. 171.

7 Georg Franck, «Mental Capitalism», en: Michael Shamiyed y DOM Research Laboratory (Editor), *What People Want. Populism in Architecture and Design*, Birkhäuser, Basel, Boston & Berlin, 2005, p. 100.

8 23. Hito Steyerl, *Arte Duty Free. El arte en la era de la guerra civil planetaria*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2017, p. 226.

9 Véase: <https://artfacts.net/>

cobrado tintes gremiales de reclamación de espacios de privilegio que ciertamente no resultan legítimas teniendo en cuenta que actualmente en el barco del precariado laboral viaja la mayoría de la fuerza laboral. No deja, en todo caso, de ser también cierto que esta situación afecta también al sector cultural y artístico que en un contexto de economía inmaterial se ve arrojada a una lucha por la visibilidad que lleva aparejada unos procesos de autoexplotación que, como hemos manifestado, pospone permanentemente el horizonte de la compensación económica. Remedios Zafra ha abordado esta situación en la que el motor de aquellas personas que se dedican a estos campos laborales sería el entusiasmo que, por una parte, obedece a la promesa de desarrollar un trabajo aparentemente fuera de las condiciones de alienación pero que, por otra, resulta una coartada perfecta para un modelo de explotación. En sus propias palabras:

“En el carácter precario de los trabajos disponibles radica la situación ventajosa de quien contrata hoy movido por la maximización racionalista de ‘menor inversión y mayor beneficio’. Pero también ahí se acomoda la excusa de temporalidad de quien trabaja soñando con algo mejor. Si este sujeto apostara por iniciar el largo camino hacia un trabajo intelectual en el ámbito académico, creativo o cultural, pronto descubriría que su entusiasmo puede ser usado como argumento para legitimar su explotación, su pago con experiencia o su apagamiento crítico, conformándose con dedicarse gratis a algo que orbita alrededor de la vocación, invirtiendo en un futuro que se aleja con el tiempo, o cobrando de otra manera (inmaterial), pongamos con experiencia, visibilidad, afecto, reconocimiento, seguidores y *likes* que alimenten mínimamente su vanidad o su malherida expectativa vital.”¹⁰

En este escenario de explotación/autoexplotación que impone las condiciones del capitalismo neoliberal. El cognitariado lejos de reavivar una conciencia de clase que, durante algún tiempo

10 Remedios Zafra, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Anagrama, Barcelona, 2017, p. 15.

fue una herramienta colectiva útil en los tiempos del proletariado, parece que ha provocado una terrible lucha individual por la atención, donde cada cual se ha transformado en unidad empresarial de sí mismo, cuando no en un producto fruto de la reificación subjetiva. En este sentido, apreciamos como más que construir una comunidad de solidaridad de clase, durante las últimas décadas artistas de toda estirpe y condición han abrazado, de la mano de la generalización de las redes sociales, la noción del *personal branding*, como sucede por otra parte en otros ámbitos laborales, como instrumento de su construcción como sujetos. En este sentido, Maite Aldaz afirma:

“La racionalidad neoliberal necesita de un sujeto cuya vida entera esté puesta a producir. Requiere, igualmente, que las múltiples producciones de cada uno de los sujetos le sirvan para sus fines. De este neosujeto, como lo llaman Christian Laval y Pierre Dardot, se espera que sea empresario de sí mismo, que gobierne su vida en base a la competición, el riesgo, la aspiración a sacar el máximo provecho a cada situación y que asuma enteramente los posibles fracasos en la emprendeduría como propios. Según esta lógica cada cual debe ser un experto de sí mismo, saber reforzarse y reinventarse, para surfear en los flujos de la competición y mantenerse a flote en ellos. Así, la subjetividad del precariado va cobrando forma en la racionalidad económica que cada sujeto debe aplicar sobre cada aspecto y acto de su vida, convirtiéndola en un producto diversificable que se reajuste continuamente en función de la demanda.

Estas condiciones de vida van acompañadas, a su vez, por un discurso en positivo de la precariedad. La producción de formas eficaces de control y sujeción que lleva a transformar al trabajador/consumidor en mercancía útil, obediente y sana, y en comprador desmemoriado, endeudado y culpable, al tiempo que destruye sus vínculos comunitarios, se vende bajo el atractivo envoltorio de la libertad, la movilidad, el goce se sí a través del desarrollo de

las capacidades individuales, los retos, el crecimiento personal y social.”¹¹

Si aplicamos una perspectiva de análisis interseccional a esta situación de precariedad podemos preguntarnos si las condiciones descritas afectan del mismo modo a todas las personas involucradas en el contexto laboral artístico-cultural. La respuesta es clara, no. La desigualdad existente por razones de género, clase o por procesos de racialización es innegable. Finalmente, como afirma Rosler el vértice superior de la pirámide del arte contemporáneo, a día de hoy, sigue ocupada por hombres blancos y, se podría añadir, de clase acomodada¹². Son muchos los análisis publicados, especialmente en relación con la desigualdad de género en el arte contemporáneo, por organizaciones como MAV (de Mujeres en las Artes Visuales)¹³ o ensayos como los de Patricia Mayayo¹⁴ o Carmen Navarrete¹⁵, que ofrecen elocuentes datos sobre esta circunstancia. Lo que probablemente está situado en un punto ciego, y cuya historia está aún por escribir, al menos en el contexto español, es la de la subalternidad, en el contexto del arte pero no sólo aquí, de aquellas personas que dedicándose a la práctica artística están sometidos a un doble, o triple, mecanismo de precarización ya sea por su procedencia en términos de clase socioeconómica o pertenencia a grupos sometidos a procesos de racialización.

11 Maite, Aldaz, «Institución arte y precariedad. Las prácticas artísticas en la época de la mercantilización de la vida», en: Aliaga, Juan Vicente y Navarrete, Carmen (editores), *Producción artística en tiempos del precariado laboral*, Tierradenadie ediciones, Ciempozuelos (Madrid), 2017, p. 15.

12 Martha Rosler, *op.cit.*, p. 116.

13 Consúltese: <https://mav.org.es/>

14 Patricia, Mayayo, «¿Hacia la normalización? El papel de las mujeres en el sistema del arte español», en: Juan Antonio Ramírez (ed.), *El sistema del arte en España*, Cátedra, Madrid, 2010, p. 301.

15 Carmen Navarrete, «Del artista como productor a la feminización del trabajo», en: Juan Antonio Ramírez (ed.), *op.cit.*, p. 117.

Como se ha podido inferir de los argumentos recogidos con anterioridad las condiciones de precariedad, desregularización y flexibilidad a las que están expuestas el colectivo de quienes se dedican a la práctica artística, que por otro lado no constituyen una excepción en el mundo del trabajo actual (pensemos en quienes desarrollan su labor como personal temporero en la agricultura y la construcción, el sector de los cuidados y las labores domésticas altamente feminizado o como empleados en su escalafón más precarizado de la economía de plataformas), esta comunidad flexible que aquí se propone como nodo de análisis resulta del todo transversal. La pregunta que surge, entonces, es: ¿los intereses comunes a multitud de colectivos son suficientes para establecer una genuina comunidad? Esta cuestión queda abierta, en un momento en el que todavía resuenan los ecos de las pretéritas luchas del proletariado, con sus conquistas, miserias y derrotas, pero sabiendo, como a día de hoy conocemos, que la única manera en la que podemos identificarnos como comunidad es desde la interseccionalidad de los procesos de subalternidad a la que la mayoría de nosotras y nosotros está sometida.

Actividades

Desde algunos de estos parámetros, *La comunidad flexible* desarrolló su investigación en el marco del grupo a partir de las múltiples formulaciones de la precariedad en el campo de lo académico, lo creativo y lo cultural. Para ello, se reflexionó sobre cómo diferentes agentes del ecosistema artístico se adaptan a un sistema laboral que impone lógicas de precarización y autoexplotación que llevan a que muchas veces se realicen labores productivas sin remunerar bajo la premisa de la satisfacción de uno mismo. Asimismo, la dificultad para “llegar a fin de mes”, hace que a la vez que se desarrollan tácticas propias para conseguir producir y mostrar lo producido, haya que autoabastecerse económicamente a través de otros trabajos, también precarios. Dentro de este marco, nos interesaba hacer visibles las problemáticas desarrolladas por el sistema imperante, además de mostrar cómo

estos mecanismos perpetúan la esperanza que, a su vez, mantiene el *status quo* del precariado.

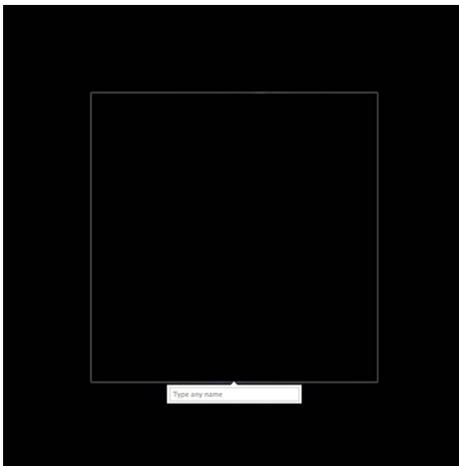
Durante el desarrollo del proyecto *En los márgenes del arte. Ensayando comunidades*, el área de investigación *La comunidad flexible* realizó dos actividades abiertas orientadas hacia sus planteamientos de estudio. A partir de los argumentos anteriores, se propuso abordar desde las prácticas artísticas las condiciones de flexibilidad y de equilibrio del mundo laboral actual. Estas cuestiones y su historia, al menos en el contexto español, han sido sistemáticamente invisibilizadas, y van más allá de los términos artísticos. Las propuestas de *La comunidad flexible* han de entenderse como agitaciones para el análisis. Estas acciones artísticas, trazadas desde la colectividad, manifestaron las percepciones de inseguridad social del cognariado, visibilizando ciertas zonas ocultas en las condiciones laborales de los/las artistas en la actualidad.

A continuación, se expondrán los resultados de las mismas:

¿Cómo desaparecer?

El Arte en la era Post-Internet. Una aproximación al arte hoy como práctica de retaguardia. fue una conferencia programada a cargo de Bernardo Villar, fundador y director de *Daft Gallery* que representa a lxs artistas: Intimidad Romero, Hazine Kareemah, Vasily Zaitsev y Agente Doble.

La intervención de Bernardo Villar se programó para el día 2 de abril de 2019 en la Sala El Águila del Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. En un acto de coherencia con el título de su conferencia el ponente no pudo aparecer el mencionado día.



El maravilloso mundo del circo (del arte contemporáneo)

La actividad, realizada el día 25 de junio de 2019, recogió una serie de performances y talleres a cargo del área *La comunidad flexible* y de los miembros del espacio *La Horizontal*¹⁶.



La jornada giraba en torno a la reflexión de cómo la precarización y espectacularización del mundo del arte contemporáneo obliga a las/los artistas a realizar un ejercicio para su supervivencia, para el cual son necesarias habilidades que, tradicionalmente, se han desarrollado en la práctica de las profesiones circenses. Algunas de estas son, por ejemplo: la de equilibrista —muy útil para moverse en la cuerda floja de las condiciones laborales actuales de incertidumbre que caracterizan la actividad artística, en particular, y del mundo del trabajo, en general— y la de payasa/o

¹⁶ Véase <https://lahorizontal.net/>

—imprescindible el conocimiento de sus secretos para adaptarse a las demandas de la emprendeduría en relación al *personal branding* y la autoexplotación de la propia subjetividad como claves del éxito socio-profesional—. Estas cuestiones se abordaron en un taller que se estructuró en dos partes: la primera consistió en una serie de actuaciones a cargo de las/los componentes del Área de investigación en torno a las condiciones de precariado en el que las/los artistas realizan sus prácticas. Conformando un circo de tres pistas se ofrecieron al público los siguientes números: Jornada Laboral (Claudia González y José Enrique Mateo León) presentó una acción titulada *La Paloma* inscrita dentro de la serie *Canciones con libreto*, Carlos T. Mori interpretó la conferencia performática *Yo fallo, ¿a favor o en contra? Notas sobre el fracaso* y Laura de la Colina y Daniel Villegas realizaron su lectura-performance *El desequilibrio de los números*. Tras estas actuaciones se realizó un taller práctico de iniciación al equilibrismo y a las técnicas de clown, impartido por miembros de *La Horizontal*.

Jornada Laboral (Claudia González + José Enrique Mateo León) presentan *La Paloma* (de la serie *Canciones con libreto*)

Desde 2016, el proyecto colectivo artístico *Jornada Laboral* reflexiona, desde el campo de experimentación práctica y el ensayo, acerca de los condicionantes, las circunstancias y las propiedades de la esfera del trabajo en la actualidad. Para ello, habitualmente, sus componentes se valen de acciones realizadas en una sola sesión de ocho horas, donde se proponen procesos de labores continuos y repetitivos.

En esta actividad cambiaron su dinámica. Para esta ocasión idearon una acción de despliegue literario. Este colectivo puso el foco en canciones que hablan sobre las condiciones laborales. A partir de ellas se propuso pensar cada una de las palabras incluidas en la letra de las composiciones elegidas. Quisieron volver a traerlas al presente, repetirlas, oír su sonido, su significado en

nuestros días. Aquellas eran palabras de protesta, de denuncia, de resistencia y de revolución, y la pregunta que se proponía era ¿qué pasaría al volverlas a cantar, a compartir, a escuchar? ¿Cómo ha pasado el tiempo por ellas? ¿Cómo han envejecido? Y si fuese pertinente: ¿cómo rejuvenecerlas?

Las canciones son parte de la materialización de una cultura *popular*, que refleja la realidad del momento en el que se escriben y componen. Su música y su letra forman parte del acervo cultural de una sociedad y nos ayudan a comprender las dinámicas que la conforman. Esta forma poética está tan inmersa en nuestra cotidianidad que muchas veces nos pasa desapercibida. No obstante, muchas de aquellas *tonadillas* que hemos oído y estamos oyendo, recogen elementos culturales enmarcados en una perspectiva histórica que da cuenta de las visiones, modos de relación y sentimientos propios de un momento concreto. Asimismo, las canciones pueden jugar diversas funciones vinculadas tanto a lo festivo, a lo religioso, a lo pagano, a lo educativo, pero también a la lucha social, el activismo o la denuncia.



Jornada Laboral, *La paloma* (Serie *Canciones con libreto*, 2019)

Con el proyecto *Canciones con libreto*, el colectivo *Jornada Laboral* se propuso poner la atención en estas composiciones vinculadas a su objeto de estudio: la esfera del trabajo. A partir del análisis de determinadas canciones referidas a esta temática, trataron de visibilizar qué concepciones del trabajo y lo laboral se estaban poniendo en juego cuando se compusieron. Al mismo tiempo, exploraron el significado de la letra contextualizando los parámetros sociales e históricos, así como los personales en los que fueron realizadas. Por otra parte, fijándose en los términos que usan y las referencias y figuras retóricas que se emplean, pudieron acceder a determinadas interpretaciones que podrían pasar desapercibidas bajo una mirada más cotidiana y quizás menos atenta. Con la puesta en escena de una interpretación musical propusieron disfrutar de manera colectiva de otra interpretación de estas composiciones.

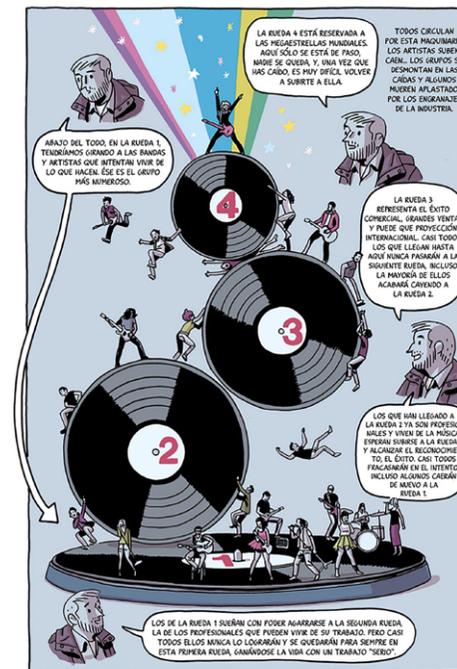
De esta manera, para la actividad *El maravilloso mundo del circo contemporáneo*, realizado por el equipo de investigación *La Comunidad Flexible*, dentro del Grupo de Investigación *En los márgenes del arte. Ensayando comunidades*, desarrollaron un número consistente en una interpretación de *La Paloma*, una canción escrita por Chicho Sánchez Ferlosio.

Esta canción está incluida dentro del álbum *Canciones de la resistencia española*, grabado en su casa entre 1963 y 1964 y publicado en 1974. Es un canto antifranquista y militante en el que el autor da cuenta de las condiciones de explotación y falta de libertad y derechos a las que son sometidos los trabajadores, e insta a estos a unirse en contra de ellas y a favor de la paz.

Palabras o expresiones como “hombre de pueblo”, “harto de trabajar”, “explotación” o “nos uniremos” llenaron la sala ante el público en silencio. La relectura de la letra produjo una paradoja: por un lado, los términos referidos a lo laboral sonaban a otro tiempo, a un tipo de sociedad donde el trabajo conformaba la identidad de familias enteras que se transmitían las profesiones de “padre a hijos” (en masculino). Un momento donde las reclamaciones del movimiento obrero transformaban las condiciones

del trabajo; y por otro, la sensación de que algunas cotas alcanzadas por los movimientos sindicales y por la unión de trabajadores se han ido, paulatinamente, perdiendo. Sonaban a palabras caducas por su falta de vigencia en los medios de comunicación y en las argumentaciones que, en el día a día, se usan para tratar de cambiar la situación laboral actual.

Aquella tarde, en *La Horizontal*, el circo estaba compuesto por tres pistas. Antes de la actuación, *Jornada Laboral*, repartió entre el público el estribillo de la canción que se iba a interpretar y desplegar. Unos arpegios de guitarra y se oyó el primer verso “soy un hombre del pueblo harto de trabajar...” y seguidamente, y con el acorde en suspenso, se pasaba a relatar datos, chismes, cuentos y otras habladorías. A la primera repetición del estribillo un murmullo inundó el encuentro circense... “Que no, que no, palomita, que no, que así que no trabajo yo...”



Carlos T. Mori, *Yo fallo, ¿a favor o en contra? Notas sobre el fracaso.*

(Reproducimos a continuación un extracto del contenido de su intervención)

Evidentemente, en el contexto del arte contemporáneo, he fracasado si me comparo con otros. Lo que me lleva a despreciar muchas creaciones que triunfan y que, a mi parecer, no llegan a los cúlmenes personales que admiro. Aun así, indirectamente, una de mis constantes de estudio es el fracaso (el libro *Caras B del vídeo arte en España*, la película *Hermes*, la serie de obras *Mash Up Deads*, etc.), que se podía incluir, como una subsección, en mi más amplia indagación sobre el ruido y el error a partir de la premisa, libremente adoptada a partir de los escritos de Emil Ciorán, “la decadencia no hay que combatirla sino potenciarla porque su intensificación genera nuevas formas”.

La urgencia vital de dedicarse uno expresamente a la producción de arte es un tabú en una sociedad heredera de prejuicios de un sistema castrante, donde ser abogado, médico o arquitecto son los oficios deseados para los hijos. Cuando alguien se presenta como artista, al menos en España, popularmente se piensa que uno está ostentando un grado superior a lo que realmente hace. Incluso, con la legitimización institucional de esta profesión a través de la carrera universitaria de Bellas Artes no se ha conseguido erradicar estos conceptos en la opinión pública. Dedicarse al arte es pues una decisión radical, no sólo económica sino social o, más íntimamente, frente a la familia. De hecho, entre quienes estudian el grado, licenciatura o master son muy pocos los que continúan con una carrera como artista. La respuesta ante esta falta de continuidad o retirada del artista, entendida desde la cultura establecida, se debería a su falta de iniciativa, por deslices en la actitud personal, por su falta de beligerancia, por confiar en personas inadecuadas, por pensar que el éxito solo depende de la obra, por desconocer el sector del arte, a su necesidad rentabilidad inmediata, a no poseer mentalidad mercantil, al no esperar beneficios inmediatos o a no saber retirarse oportuna-

mente. Además, según Paul Collins¹⁷, hay que ser conscientes de que “cada éxito conlleva un número superior de fracasados tras la misma idea”.



Carlos T. Mori. *Yo fallo*. 2019.

En el ámbito del arte existe un valor de profesionalidad o legitimidad establecido que no se encuentra en el ámbito de la creatividad. En contraposición, no se da un “sistema de la creatividad” que certifique qué o quién es creativo o quién no. Todo el mundo es creativo. En esta cultura neoliberal el arte simplemente consiste en objetos económicos cuyo valor fluctúa y las personas son creativas (pero los artistas son unos muertos de hambre inconformistas que erraron en su vocación y dedicación). El productor es negado sistemáticamente en favor de una comunidad de arribistas “creativos”. Por otro lado, profesionalmente eres un fracasado si no llegas a la excelencia como artista e, incluso, no estás legitimado para autodenominarte como tal. Pero si eres médico no necesitas hacer algo espectacular como un trasplante complejo a corazón abierto para ser reconocido como profesional. Según

17 Paul Collins, *Gloriosos fracasos*. Mondadori, Barcelona, 2002.

la teoría neoliberal, la razón de este fracaso en el arte es porque no nos esforzamos. Parece que solo eres artista si has jugado en las ligas mayores, si has vendido obra en ARCO o si has expuesto en la bienal de turno. Si no estás o sigues la *agenda setting*, programada por el mercado y la institución internacional del arte, no existes. Esa agenda “oculta” y programática, a la que hay que respetar para destacar en el mercado y la institución del arte, señala qué técnicas o temas a tratar (como el antropocentrismo, la decolonización, el materialismo especulativo, etc.). Pero la realidad, al menos en España, es que los legitimadores trabajan con una agenda cerrada de incentivos exclusivos. Intereses íntimamente particulares entre los que no se encuentra la obra, su calidad intrínseca, potencial sentido histórico, artístico o teórico, su importancia en el panorama nacional o internacional, etc. Al final parece que solo tienen éxito los que pasan a nivel póstumo a una historia internacional e intergeneracional. Sin embargo, en los puestos periféricos a la obra de arte no se da esa vara de medir calidades, sus trabajadores se legitiman a sí mismos por la necesidad de su labor intermediaria y clara funcionalidad. Si eres artista es más fácil fracasar que si eres mediador, diseñador, investigador cultural, etc. El arte está imbuido y adocenado en función de las premisas de la cultura neoliberal, de la que no hay salida inmediata.

Dicho esto, la clave del fracaso o no fracaso (que no éxito) se encuentra en el marco de referencia. Por ejemplo, vemos a un tipo sacar agua del mar a la playa, si su intención es vaciar el mar fracasará irremediablemente pero si su intención es hacer ejercicios para fortalecer los brazos está triunfando. Todo fracaso dependerá del punto de vista del propio hacedor y no del efecto en la comunidad. Ahí es donde, habitualmente, tenemos todas las de perder porque somos nuestros peores críticos. Aun así, antes de rasgarnos las vestiduras y pensar en nuestro suicidio, antes de pasar al momento *drama queen* o caer en la depresión por todos nuestros fracasos. ¿Por qué no pensamos en ellos como en ventajas? A pesar de estos impedimentos sociales y coyunturales, el hecho en sí de producir arte es una experiencia vital. La imperfección, la infracción de la norma o el desvío del proyecto origi-

nal puede dar lugar a que algo incorrecto pase a ser lo pertinente, y de este modo, el fracaso es bueno. Porque el trayecto que existe entre nuestra propuesta y obras, se encuentra en cómo hemos fracasado para conseguirlo, o no conseguirlo (el éxito, las ventas, la promoción, el reconocimiento, la legitimación, etc.). Lo cierto es, como conclusión, que si no se comienza a hacer algo no se puede fracasar.

Laura de la Colina y Daniel Villegas. *El desequilibrio de los números.*

En la tercera pista se puso sobre la mesa algunos números, algunas cifras del ámbito profesional del arte. Se trataba de escuchar a quién y cómo se reparten los ingresos del trabajo en el campo de lo artístico y, sobre todo, qué lugar ocupan las mujeres en este contexto. Así, durante la performance se leyó lo siguiente:

Números... números... ¡Estos son los números y a quién no le guste que se vaya a Rusia..., digo, ¡a Venezuela!

Informe de situación laboral a 2002 de las y los artistas:

- El 10,3% tenían unos ingresos de 0 €.
- El 26,2% ganaban unos 3000 €.
- El 16,2% obtenían unos ingresos entre 3000 € y 6000 €.
- El 13,4% tenían unos ingresos que superaban los 6000 € sin llegar a los 12000 €.

¡Resumiendo! que el tiempo acostumbraba a ser oro: el 66,1% del colectivo de artistas tenían unos ingresos que se situaban entre 0 € y 12000 €. Media mensual de la mayoría de este colectivo: 500 €.

Informe de situación laboral a 2017. Creemos en el progreso: ¡Todo mejora!



Laura de la Colina y Daniel Villegas en colaboración con Edward Jobst.
El desequilibrio de los números. 2019.

- El 50% percibían ingresos por debajo del Salario Mínimo Interprofesional situado en 707,7 €.
- El 15%, exiguo porcentaje, podía vivir de manera exclusiva del arte.

¡Noticias desde Francia!... La situación no es mucho mejor: la mayoría de artistas no llegaban, en 2005, al mínimo de 7038 € anuales para poder cotizar a la Seguridad Social en su categoría profesional.

¡Mire a los muros del Patriarcado mío!

- El 31,3 % de las artistas censadas eran mujeres en 2006, porcentaje claramente por debajo del 39,4% que constituye la tasa de ocupación femenina global.

- En el curso 2003-2004, del total de licenciadas en las Facultades de Bellas Artes españolas, el 64% eran mujeres frente al 33% de hombres.
- A día de hoy el 70 % es el porcentaje de estudiantes mujeres en Bellas Artes, el 68% en Historia del Arte y el 76% en Restauración y Conservación.
- El 20% de estudiantes mujeres se profesionaliza y sólo un vergonzante 4% son representadas en las programaciones de museos y centros de arte. Datos de 2007.
- El 20,5% de las exposiciones individuales en centros de arte en el Estado español estuvo dedicada a mujeres y sólo el 9,4% a artistas españolas, según los datos del periodo 2000-2017.
- Entre 2000 a 2016 en la programación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía sólo han participado en exposiciones 700 artistas mujeres sobre un total de casi 5000.
- 0 mujeres han obtenido el Premio Princesa de Asturias a las Bellas Artes.
- Un 25% de las galardonadas con el Premio Velázquez eran mujeres.
- Un 25% son las mujeres que participan en ARCO.
- Un 18% de las galardonadas en el Premio Nacional de las Artes y un 21% con el Premio Nacional de Fotografía, son mujeres.

Está todavía por escribir, a día de hoy 2019, el análisis de las condiciones de inferioridad en las que artistas, ubicadas en un ámbito subalterno por su clase social o por estar sometidas a procesos de “racialización”, desarrollan su práctica artística y que, frecuentemente, les imposibilitan la profesionalización.

Mucho se ha escrito de la falta de regularización normativa laboral y fiscal, y no ha servido de mucho. Algo se ha dicho sobre la visibilización institucional del colectivo de artistas disidentes en términos sexo-genéricos, sin que pase de ser una anécdota que, de cuando en cuando, sirve para ofrecer productos frescos de temporada. Pero no, ¡no hay que llorar, que la vida es un carnaval y las penas se van cantando!....

Y esta es la canción: vivimos en el régimen de trabajo bajo el paradigma del capitalismo neoliberal globalizado. Y a menos que una sea una feminista liberal, una integrante del capitalismo rosa, una socialdemócrata que se contenta con una ligera regulación o alguien sometido a los procesos de “racialización” pero que a pesar de ello todavía cree firmemente en los principios de una modernización que construye el sistema-mundo que, finalmente piensan todas ellas en términos de privilegio, habrá que unirse alegremente en la lucha con nuestras hermanas y hermanos precarizados en cualquier sector al que se hallen encadenados.

Números... números... ¡Estos son nuestros cuerpos, y a quién no le guste que se joda!

Referencias utilizadas

Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC), La dimensión económica de las Artes Visuales en España, AAVC, Barcelona, 2006.

Heinich, Nathalie, El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística. Casimiro Libros. Madrid. 2017.

Mujeres en las Artes Visuales (MAV), varios informes [en línea]. Disponibles en <https://mav.org.es/category/documentacion/informes/>

Mayayo, Patricia, “¿Hacia la normalización? El papel de las mujeres en el sistema del arte español”, en: Ramírez, Juan Antonio (editor), El sistema del arte en España, Cátedra, Madrid, 2010.

Muñoz Vita, Ana, (2019, febrero 18), “La paridad, la asignatura pendiente del arte contemporáneo” [en línea]. CíncoDías. Disponible en https://cincodias.elpais.com/cincodias/2019/02/15/fortunas/1550255017_171812.html?fbclid=IwAR3feYYb24dsNjAkC_Yt8FUDk-hDVq05GBgelhMagY5dE7HI-TK7NYtydX9s

Navarrete, Carmen, “Del artista como productor a la feminización del trabajo”, en: Aliaga, Juan Vicente y Navarrete, Carmen (editores), Producción artística en tiempos del precariado laboral, Tierradenadie ediciones, Ciempozuelos (Madrid), 2017.

Nualart, Cristina, (2019, enero 8), “¿Discriminan a las artistas los museos estatales? El caso del Reina Sofía” [en línea]. Eldiario.es. Disponible en https://www.eldiario.es/cultura/Discriminan-artistas-estatales-Reina-Sofia_0_854964807.html

Pérez Ibáñez, Marta & López Aparicio, Isidro, La actividad económica de los/las artistas en España. Estudio y análisis, Fundación Antonio de Nebrija, Madrid, 2017.

Taller práctico de iniciación al equilibrismo y a técnicas de clown.

Al final de la actividad, junto a las personas vinculadas a espacio *La Horizontal*, se realizó un taller sobre equilibrismo y técnicas de clown.

El grupo de investigación se dividió en dos partes. En la primera actividad se realizaron ejercicios de equilibrismo, sobre un cable, sobre una gran esfera o sobre un rulo. Durante cuarenta y cinco minutos el grupo estuvo ensayando las destrezas de cada participante sobre superficies inestables e inseguras.

En la segunda parte, se realizó un taller de mímica y parodia. Durante otros cuarenta y cinco minutos se ejercitaron procedimientos de gesticulación e improvisación.

La sesión circense duró toda la tarde. Durante aquel tiempo todo el grupo estuvo sometido a aquellos aprendizajes, que se presentaban como un ejercicio metafórico acerca de algunos de los recursos que se usan laboralmente en el contexto de lo cultural y, más concretamente, de lo artístico.



Jornadas finales del grupo de investigación. Presentación actividades área *La Comunidad Flexible*.

Las jornadas tuvieron lugar en la Sala el Águila de Madrid, el 14 de diciembre de 2019. El objetivo consistió en comunicar públicamente los resultados del grupo permanente de investigación de la Subdirección General de Bellas Artes de la Comunidad de Madrid *En los márgenes del arte. Ensayando comunidades*.

El objetivo de esta área, *La Comunidad Flexible*, era reflexionar sobre cómo diferentes agentes del ecosistema artístico y cultural se adaptan a un sistema laboral que impone lógicas de precarización y autoexplotación.

Dentro de este marco, se hizo especial hincapié en las redes virtuales como lugar de visibilidad necesario para destacar en este sistema y como mecanismo que perpetúa la esperanza que mantiene el *status quo* del precariado.

Para la sesión se realizaron las siguientes intervenciones por parte de integrantes del grupo de investigación:

Carlos T. Mori. *La resurrección de El Dulce Nombre de María*. Tradiciones y ceremonias. Antes de explicar el papel quiero lanzarlo, porque los jugadores comenzarán a sentir presión sobre sus comportamientos. Cuentacuentos en modo de arenga. Performance ensayística a través de una ficción, traducción al boca oreja y a otros medios.

Jornada laboral (Claudia González + José Enrique Mateo León). *Madruguers*, un ensayo sobre los tiempos de trabajo y su relación con el rendimiento en el ámbito de las prácticas artísticas contemporáneas.

Y participaron los siguientes invitados:

Josu Larrañaga. Con la intervención "Tra, tre, tri, tro, tru: tratos entre trileros, troneros y truhanes. Arte y profesión en la sociedad de rendimiento".

En este título debemos entender el término "arte" como práctica artística; el de "profesionalidad" como indicio de calidad (cualificación), forma de trabajo (o de actividad), ubicación en un cierto mercado (en este caso el del arte, pero también el de las industrias culturales y de entretenimiento), medio de ganarse la vida (es decir, supeditación a la generación de valor); y el de "sociedad de rendimiento" como aquella que supedita toda actividad a su rentabilidad en el sistema. Trataba de la manera en que su interrelación se ve enormemente distorsionada en una maraña de epítetos y sobreentendidos que trata de ocultar la absorción de las prácticas artísticas por un sistema totalmente mercantilizado.

Diana Larrea. El proyecto *Tal día como hoy* es una acción artística online que consiste en publicar periódicamente a través de mi perfil personal de Facebook un post sobre una mujer artista plástica histórica olvidada o desconocida. Se trata de una propuesta híbrida, a medio camino entre el activismo feminista y la investigación, que apuesta por interaccionar y establecer un diálogo empático en un medio o estructura social como las redes sociales, con el fin de explorar desde una perspectiva de género el conflicto simbólico histórico que existe alrededor de la labor de las creadoras plásticas. Hasta ahora he acumulado un archivo de 450 artistas de diversas disciplinas como pintura, escultura, fotografía, arte textil, grabado o dibujo. Todo este material se encuentra a disposición de cualquiera que necesite consultarlo, a través de una web donde aparece organizado cronológicamente, geográficamente, por movimientos artísticos y disciplinas.

Luis Navarro. Realizó la intervención "No había futuro (Conciencia de margen)" En un momento en el que no percibíamos ninguna posibilidad de desarrollar nuestro proyecto artístico y vital dentro de las instituciones políticas y económicas, ni tampoco movimientos en la esfera institucional de las artes que pudieran apasionarnos, muchos nos lanzamos a experimentar nue-

vos modos de gestión basados en la autoproducción creativa y la comunicación horizontal, en una suerte de guerrilla cultural contra el espectáculo.

Resucitando el Dulce Nombre de María

Carlos T. Mori

Prólogo

“El arte es la política de buscar problemas, encontrarlos, hacer un diagnóstico falso y aplicar después los remedios equivocados”. (Post-Groucho, post-Marx)”¹.

Todo lo que a continuación trataremos comienza en 1996, no me acuerdo del mes, con mi exposición “El Dulce Nombre de María” en la sala FEVESA (Salamanca), coordinada por la asociación de artistas La Voz de Mi Madre. 24 años han pasado ya, un proceso expandido, compuesto por multitud de obras y exposiciones en torno a él y que aún no ha finalizado. Aunque realmente comenzó antes. Necesitaba un telón de fondo para una historia —a desarrollar en vídeo o cómic— sobre un tipo que durante la trama no hacía más que caminar y encontrarse cosas y con gente. “¿Qué mejor fondo que todo un barrio?”, pensé y me puse a construir relaciones entre posibles habitantes de mi barrio de las Delicias (el de Valladolid) alrededor, a su vez, de un evento que alterase las relaciones entre todos los vecinos, a la manera de la película *Terremoto* (Mark Robson, 1974). El evento:

“El 15 de Enero de 1996 a las 10 de la mañana, María del Sagrario estaba abriendo su tienda de fotografía. Haciendo pellas del instituto, Alicia se dirigía al parque para escribir poemas. A Borja lo llevaban al ambulatorio por las contusiones de su última “caída”. Florencio acababa de dejar en el colegio a su nieta y fue a comprar un cupón de la ONCE. El ciego Hermenegildo estaba entregando el boleto a Florencio cuando vio, de repente, con sus ojos marchitos, una evanescencia en forma de corazón enorme, el corazón de una virgen se estaba encarnando. Pilar estaba sentada en el quicio de la ventana del servicio del el instituto, fumando y mirando la plaza del Carmen cuando vio un aura enorme en forma de corazón. María Encarnación volvía del mercado cargada de bolsas y, mientras atravesaba la Plaza del Carmen directa a su bar, se le apareció el corazón de una virgen. Pilar Palmero bajó corriendo las escaleras del instituto hacia la plaza para ver el corazón de la virgen y, al salir del instituto, Pilar desapareció.”

Ya la había liado. Este telón de fondo cobró protagonismo pasándose a llamar “El Dulce Nombre de María” (EDNM). El proyecto estuvo activo desde 1996 a 2001 pero, como si de una primera novia se tratase, nunca he dejado de pensar y trabajar en él. Mientras tanto comencé a desarrollar su continuación “La Hermandad de los Iluminados” que, con el tiempo, pasó a denominarse “Clase Ejecutiva” (2000 – 2007). Hoy en día todos los proyectos han sido fusionados. A través de ellos trataba y exploraba las relaciones entre arte y fe desde el punto de vista de la fe ciega en el arte y de cómo éste se ha apropiado de su capacidad votiva. Entre las piezas desarrolladas, siempre tocando cualquiera de los proyectos, se encuentran un montón de vídeos, exposiciones, instalaciones, un CD interactivo, fotografías, fanzines, collages e incluso varias conferencias performativas (cuando aún no se utilizaba ese apelativo en España) interpretando al hermano promotor de la secta que se forma a raíz de todos los eventos. Entre estas destacaría la que realicé en el puticlub Mundo Fantástico (Madrid) en 2001 o el bautismo de nuevos adeptos que llevé a cabo durante la exposición “La Virgen puesta la Desnudo por sus Célibes” (El Gallo, Salamanca, 2002). Estos proyectos dormían el sueño de los justos hasta que fueron invocados a raíz del grupo de investigación “Los

¹ Manuel Villamediana Bayón, Twitter @MarkTradeCenter, 21 de abril, 2019. <https://twitter.com/MarkTradeCenter/status/1120033558846898177?s=20>

márgenes del arte. Ensayando comunidades” (Laura de la Colina y Daniel Villegas, Comunidad de Madrid, 2019).

Distancia

La muestra de obra propia, con motivo del grupo de investigación, me pareció una buena ocasión para reactivar “El Dulce Nombre de María”, aunque las necesidades eran otras. Resucité este proyecto para comprobar cómo funcionaba algo consolidado aplicando los procesos, teóricos y prácticos, que había comenzado a explorar desde el inicio del grupo de investigación. Incentivado, además, por la serie de talleres sobre la distancia en el arte que en 2018 Bea Espejo coordinó para el programa Madrid 45 de la Comunidad de Madrid en dos de los cuales participé, el de David G, Torres y el de Txomin Badiola. Básicamente, se trataba de aplicar el “efecto distanciamiento”. Un alejamiento de la situación normal a través de la cual observar tanto la obra como el entorno cercano. Técnica que fue utilizada por Bertold Brecht (*Verfremdungseffekt*), desechando las ilusiones a favor de las ideas, Raymond Roussel (paráfrasis fonética), el grupo Oulipo (a través de constricciones en la escritura) o, para hacer presente el aparataje cinematográfico, Robert Bresson y Jean-Luc Godard, entre otros. Integrandolo, además, el concepto de “extrañamiento perceptivo” fundamentado por Víktor Shklovski. En la tensión de esas distancias programadas por el/la artista es donde surge el interés al tiempo que las incógnitas. “Cualquier estudioso sabe que debe estar lo bastante cerca del objeto investigado como para captar todas sus características esenciales, pero también lo bastante lejos como para no quedarse pegado o implicado en él”². Un distanciamiento emocional, centrado en las ideas y decisiones. Históricamente, una de las acciones reiteradas por los artistas, es la de retirarse de la obra, girarla o desenfocar su visión para con-

vocar una miradas ajena y observar cómo funciona. En mi caso el “efecto distanciamiento” que más he utilizado es el de dejar que el tiempo pase, después de diez años puedo volver a la obra como si fuese ajena y aplicar todo el aparato crítico desarrollado durante ese tiempo. Un proceso muy lento. Para acelerarlo me puse a investigar en otros posibles. Por ejemplo, a través de aplicar las dinámicas de juego a acciones performativas, tomando ejemplo tanto de las formulaciones del azar de John Cage, como de las “Estrategias oblicuas” de Brian Eno y Peter Schmidt o los juegos que parten de los *happening* o las acciones artísticas Fluxus. Investigaciones abiertas y aún en proceso pero que demandaron su puesta en práctica. Todos estos procesos de distanciamiento producen materia informe para ser trabajada, “limada”, por el artista. Materiales con potencial de ser armonizados objetivamente a través diferentes procesos, como pudieran ser la edición, publicación y difusión, entendidos desde la literatura. Al recontextualizarse los archivos recuperan su “autoridad”³ como piezas autónomas y legitimadas. A través de estas múltiples fórmulas de tensión, reglas de juego o, los que he denominado, “dispositivos dislocados” se potencia el efecto de distancia o el extrañamiento, donde el fracaso es asumido como motor.

Dispositivos dislocados

En este modelo de producción, el artista es quien diseña un serie de reglas, configurando un “dispositivo dislocado”, después elige los materiales de partida y los introduce en él, activa los resortes pertinentes y el resultado suele tener un elevado grado de “informidad” a limar. De este modo los valores creativos se encontrarían en tres momentos. El primero sería la construcción previa o elección del dispositivo: tanto reglas de juego como algoritmos u otros sistemas ideados por el propio artista (que podrían ser en sí

2 Francesco Casetti y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991. Pag. 20.

3 Kenneth Goldsmith: *Escritura no-creativa*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015. Pag. 120.

mismos piezas de arte). En segundo lugar, es la elección de textos, imágenes, sonidos, etc. que, una vez recopilados, son situados en el punto de inicio (ignición). Finalmente, una vez el dispositivo ha operado, los resultados suelen ser materia más o menos cruda, desordenada aleatoriamente. “El sentido, pues, por oposición a la significación, no surge de un desciframiento, sino que es producto de una elaboración individualizada”⁴. Datos con un gran potencial de uso para el arte que necesitan de una adecuación, edición y presentación. El artista se convierte en editor o comisario, en organizador de la materia resultante.

Pero, ¿a qué llamo dispositivo dislocado?. En primer lugar despejemos la incógnita de dispositivo. Partiendo de algunas definiciones de “dispositivo” escogidas según distintos diccionarios, se puede entender como “Pieza o conjunto de piezas o elementos preparados para realizar una función determinada y que generalmente forman parte de un conjunto más complejo”. El vocablo “dispositivo” ha sido utilizado en la teoría tanto sobre el arte como en la política partiendo del francés *dispositif*, desde Michel Foucault a Gilles Deleuze y últimamente por Giorgio Agamben. Según este último “la palabra *dispositivo* es un término decisivo en la estrategia del pensamiento de Foucault. [...] Sobre todo, lo utiliza a partir de los años setenta, cuando comienza a ocuparse de la “gubernamentalidad” o “gobierno de hombres”. Si bien es cierto que no ofrece jamás una definición en sentido propio”⁵. Aunque lo esboza en una entrevista de 1977. “Esto es el dispositivo: estrategias de relaciones de fuerza sosteniendo tipos de saber, y [son] sostenidas por ellos”⁶. El dispositivo es presentado como

4 Ramón Carmona: *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 1996. Pag. 52.

5 Giorgio Agamben: “¿Qué es un dispositivo?”. Traducción de Roberto J. Fuentes Rionda de la edición en francés: Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* París: Éditions Payot & Rivages, 2007. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732011000200010

6 Foucault, *Dits et écrits*, vol. III, pp. 229 y ss. citado en Giorgio Agamben: “¿Qué es un dispositivo?”. Traducción de Roberto J. Fuentes Rionda de la edición en francés: Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* París: Éditions Payot &

un aparato crítico sin posibilidad de generar otro producto. Sin embargo, Jacques Rancière se acerca algo más al arte planteando el aparato pedagógico de la obra de arte como un dispositivo con la función de emitir un mensaje (de tipo político o social) al observador con el utópico propósito de activarle críticamente. A través de esta mínima muestra se puede constatar cómo en torno a la teoría en el arte se dan multitud de tipologías del concepto dispositivo: de entretenimiento, de emancipación política, poético, etc. También aparece en la teoría del cine entendiéndolo como disposición particular que caracteriza la condición del espectador de cine (Aumont, Jean-Louis Baudry y Jean-Louis Comolli) afectado por el dispositivo de modo material, psicológico e ideológico. En este caso se toma desde el punto de vista de máquina generadora o, más bien, transformadora. Desde el punto de vista de máquina, es un “artificio para aprovechar, dirigir o regular la acción de una fuerza” o un “conjunto de aparatos combinados para recibir cierta forma de energía y transformarla en otra más adecuada, o para producir un efecto determinado”.

Vilém Flusser mencionaba que las imágenes se ubican “entre el mundo y el ser humano. En vez de simplemente presentar el mundo, lo muestran de manera *dislocada*, hasta que finalmente el ser humano comienza a vivir en función de las imágenes creadas por él mismo”⁷. Se dan dos ideas a destacar en este párrafo. Por un lado, que las imágenes del mundo nunca muestran una realidad tal cual, sino que siempre está transformada, y que vivimos de segunda mano, a partir de esas imágenes desquiciadas, en lugar de partir de la fuente original. Sin embargo fue la palabra “dislocada” la que me llamó la atención para adjetivar al tipo de dispositivo que quería diseñar o usar. Un dispositivo que potencie el efecto distancia y el descontrol ante la materia originaria. “Dislocación” puede ser “cambio o alteración de un hecho o del

Rivages, 2007. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732011000200010

7 Vilém Flusser citado por Hans Belting: *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz editores, 2002. Pag. 263.

sentido de una palabra o una expresión”; “alteración del orden natural de palabras de una lengua con finalidad expresiva”⁸; o “torcer un argumento o razonamiento, manipularlo sacándolo de su contexto”.

En realidad a lo que llamo dispositivo también se puede entender como una serie de reglas de juego, pautas de acción, premisas moduladoras, etc. “Estas “maneras de hacer” crean un espacio de juego mediante una estratificación de funcionamientos diferentes e interferentes”⁹. Inexplicablemente estos dispositivos dislocados generan unas operaciones que distorsionan aleatoriamente la materia originaria de modo aleatorio, estocástico o *random* y dando lugar a una materia nueva y distinta. Un artificio o constructo, con una o diversas partes, en el que se establece una acción comunicativa básica: emisor, medio, canal, receptor; siendo el dispositivo dislocado el medio y canal, en el que participa y es testigo su “caja negra”¹⁰ correspondiente, pero coincidiendo el mismo artista tanto en el punto de emisión como en el de recepción. Dispositivos dislocados que median en un proceso artístico produciendo piezas sin valor funcional. Una vez dispuesto el producto, él será quien lo manipule para su presentación ante el público.

Dispositivos diseñados y operativos hasta la fecha

En mi labor para el grupo de investigación “Los márgenes del arte. Ensayando comunidades”, comencé a recopilar e inventariar modos de hacer (individuales y colectivos), tanto ajenos como pro-

pios, que me diesen ejemplos para la fabricación de mis propios dispositivos dislocados con el fin de desestabilizar cualquier tipo de significación establecida en los materiales de partida y distanciarme de ellos. Reglas de juego que transformaban y producían desorden dando lugar a múltiples piezas sin valor funcional e, incluso, artístico. Estos dispositivos dislocados desarrollados hasta la fecha son: el glitch, la ocurrente, tagueador, la sinónima, la paráfrasis destructiva y la trituradora de textos.

El primer dispositivo dislocado con el que comencé a trabajar fue el *glitch*. Si bien desde principios de los noventa, en el ámbito del vídeo analógico y siguiendo la filosofía lo-fi, venía desarrollando obras a partir del ruido producido por las máquinas electrónicas, con el advenimiento digital cambié de herramientas. A partir de la idea de humanizar las imágenes digitales de resultado impoluto, modificaba los procesos para conseguir y modular ruidos a través de diversos procedimientos y aplicaciones llevadas al límite. *Glitch*, que en inglés significa error digital no muy grave, era el término que se utilizaba internacionalmente para este tipo de prácticas y lo adopté como dispositivo dislocado. Una estética desarrollada como respuesta a la perfección de la inmaculada imagen digital. El método de trabajo consistió en llevar a los límites las capacidades de la tecnología, deteriorando y construyendo a partir de la ruina, como ya practicaba en el analógico. La intención no es reinventar sino resituar y resucitar las zonas muertas de la visualidad a través de diferentes manipulaciones que “estropean”, *glitchean*, las imágenes. A través de apps y exclusivamente desde mi *Smartphone*, confecciono diariamente imágenes anímicas (modificadas mediante ruido digital) sobre experiencias particulares. Abstracciones digitales de emociones a través del mal funcionamiento. Un estudio práctico sobre potencialidades de la no figuración en el arte actual. En 2016 puse en marcha un proyecto de arte en Instagram desde mi perfil ([instagram.com/carlos_tmori](https://www.instagram.com/carlos_tmori)) y denominado #GlitchDiary. Diariamente publico series de tres imágenes a partir de la premisa de la diferencia formal a las de días anteriores, fomentando la contradicción en el arte. Imágenes corruptas a partir de pequeños fracasos que se resuelven en la abstracción, son archivadas en mi

8 Real Academia Española: “Dislocación” *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. <https://dle.rae.es> [10 de mayo de 2020].

9 Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. México D.F., México: Universidad Iberoamericana, 1996. Pag. 36.

10 Vilém Flusser: *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015. Pag. 36.

móvil y posteriormente posteadas para hacerlas visibles a todo el mundo. Un diario visual en tiempo real articulado a través de las redes sociales.

Otro dispositivo dislocado partió del libro *Escritura no-creativa* de Keneth Goldsmith. Desarrollé el dispositivo “la ocurrente”, en principio pensado para la escritura pero fácilmente trasladable a cualquier otro tipo de operación manual, que consiste en ir escribiendo (dibujando, fotografiando, etc.) mecánica y sincrónicamente sobre cualquier obra artística sincrónicamente mientras se contempla. Sin pensar, solo transcribiendo lo que se perciba aceleradamente de modo subjetivo. No parar porque, en ocasiones, al buscar la palabra ideal (que se queda en la punta de la lengua) uno se desconcentra.

Plenamente desarrollado a partir de las capacidades de los buscadores web, el dispositivo “tagueador” consiste en anotar *tags* sobre cualquier obra artística. Al pegar esta lista de *tags* en cualquier explorador web han de copiarse en un documento los resultados de la primera página del buscador. Ante la miscelánea de texto acumulado, se borrará lo que no corresponda a partir de la idea a desarrollar. Aparecerá una sucesión de frases consecutivas que habrá que recomponerlas y editarlas para conseguir una coherencia y narración. También se puede aplicar a cualquier obra visual. Por ejemplo, optando por la página de imágenes del buscador, resultante de introducir esos *tags*, se accede a una sucesión de fotografías que se puede entender tanto como un *story board*, así como un comic o una serie de sugerencias visuales para replicar en instantáneas propias o materiales para un collage sobre la idea de partida.

Un dispositivo que desarrollé variando los métodos de Raymond Roussel¹¹ —trabajaba a partir del parecido formal y la diferencia semántica para desviar el sentido— es “la sinónima” o “paráfrasis

mecánica”. Así mismo ideado en el entorno de la escritura pero que es aplicable a otros. Consiste en modificar un texto dado (todas sus palabras: sustantivos, verbos, adjetivos, adverbios, etc.), desplegando el menú de sinónimos y antónimos del procesador de textos para encontrar palabras que no tengan nada que ver con el contenido, dislocando el sentido o significado. Al igual que usar el autoresumen y otras herramientas disponibles.

Similar y partiendo de los *déteornement* situacionistas es el dispositivo “paráfrasis destructiva”, aplicable a la escritura o la imagen construida. Si bien la paráfrasis constructiva es un recurso literario que consiste en la reelaboración de un texto que ha sido escrito originalmente por otra persona, en su versión destructiva solo se aprovecha de la estructura de una obra ajena para decir otra cosa o para rellenarla de otra materia, color, etc.

Un último dispositivo dislocado, aún más sencillo, se basa en el juego del teléfono escacharrado, donde a medida que pasa una frase de un interlocutor a otro ésta se va deformando y modificando su sentido. En “la trituradora de textos”, con un uso originario para la escritura, consiste en coger un texto cualquiera y traducirlo a diferentes idiomas con la aplicación del móvil. Como en cualquier traducción automática, aparecen los resultados plagados de inexactitudes y errores (ruidos) que se van superponiendo a los anteriores a medida que se sigue traduciendo a otros idiomas. El texto va evolucionando, reduciendo su extensión y tomando sentidos y palabras imprevistas. Se puede traducir a cinco, diez o veinte idiomas, dependiendo de la complejidad del texto de partida y del uso posterior. Posteriormente es recomendable editar el resultado intercalando entre sí los diferentes resultados obtenidos. Este es el dispositivo que más utilicé durante la pervivencia del grupo de investigación con el fin de ir testando su desarrollo. Para ello recuperé un perfil heterónimo de Twitter (@MarkTradeCenter) y le cambié el *nickname* por el de un literato ficticio, Manuel Villamediana Bayón. Elaboré su retrato robot, algo perverso pero sin pasarse, comencé a seguir a gente de la literatura y la poesía y me puse a publicar diariamente lo obtenido, gracias a estas traducciones automáticas, a través de

11 Raymond Roussel, “Cómo escribí algunos libros míos”. *El boomeran*. <http://el-boomeran.com/upload/ficheros/noticias/russell.pdf>

tuits que rellenasen todo el espacio disponible (280 caracteres). Los textos más largos eran publicados en el *blog* de Manuel Villamediana Bayón “Textos fútiles” (<https://mvillamediana.home.blog/>). El resultado fue la inmediata pérdida de seguidores en Twitter. El cinco de enero de 2020, usando la misma metodología, comencé una versión depurada de este proyecto en mi propia cuenta de Twitter, @CarlosTMori, en la que trituro decálogos y manifiestos del arte contemporáneo, publicándolos diariamente con el denominador común de “SENTENCIA”.

El Dulce Nombre de María como situación construida

Hace 30 años realicé un documental *amateur* sobre mi barrio en Valladolid, las Delicias. Separado y marginado de la ciudad por la frontera que supone la vía de ferrocarril, un barrio que siempre ha sido obrero, potente reducto de asociaciones vecinales y con algún convento de monjas. Seis años después confeccioné una exposición con treinta retratos metafóricos de personas ficticias (a partir de reales) que supuestamente vivían en las Delicias y que se relacionaban entre sí por un evento paranormal que les dio la capacidad de “crear y creer en el arte”. Las relaciones entre estas dieron lugar al relato “El Dulce Nombre de María”, situado físicamente en las zonas que mostraba en el documental y que me obligó a investigar en la historia de este barrio y sus realidades paralelas, los otros barrios de las Delicias: el de Madrid, el de Zaragoza, incluso el minúsculo de Salamanca. Un relato centrado en las personas, en los vecinos y en las vecinas de nombre María. Las penurias económicas además de otros intereses más apremiantes, me hicieron desistir de continuar y llevar más allá esta ambiciosa obra. Pero durante todo este tiempo me ha estado rondando por la cabeza la idea de cómo podría haber evolucionado.

Para la acción sobre El Dulce Nombre de María, en el contexto del grupo de investigación, se procuró ensayar una comunidad, una historia viva de vecinos en un barrio, una colectividad alterada a partir de un evento sobrenatural. Para ello eché mano de la

creación de situaciones y relaciones imprevistas del movimiento situacionista desde su relectura en los años noventa del siglo pasado. Un ejercicio de afectos sobre los procesos de iniciación al arte al visitar el pasado, construyendo historias y relaciones de vida tomado desde la distancia.

La distancia primera eran los quince años pasados desde que se activó por última vez el proyecto. El resto de distancias se provocaron a través de la creación de un dispositivo dislocado basado en el juego del teléfono estropeado a partir de cómo Michel de Certeau entendía el boca oreja. Según él, la oralidad solo es apropiable y memorizable, cuando su nuevo adquiriente llega a ponerla en forma *a su manera*, a retomarla por su cuenta insertándola en la conversación, en su lengua habitual y en las coherencias que estructuran su conocimiento anterior. Además hay que tener en cuenta que tal oralidad es portadora de imágenes mentales. Un dispositivo basado en la transmisión oral que debía de ser activado con ciertas restricciones en el rendimiento y la presentación. La primera era que cada participante debía asumir las características vitales, modales, etc. del personaje que se había elegido adrede para cada participante. La ficha de cada personaje estaba dividida en edad, carácter o personalidad, ideología o a quién votaría, ocupación, clase social, familiares y amistades y capacidades (paranormales), completándose con una pequeña biografía del mismo. Por otro lado el registro se llevó mediante un procedimiento doméstico y rutinario, las notas de voz en Whatsapp. De este modo, para la óptima configuración del dispositivo dislocado se desarrollaron una serie de pautas:

Se repartirá una voz por participante, la historia del personaje.

Cada una tendrá 15 minutos para componer la voz y actitud de su personaje.

Se sentarán todos en línea, una persona al lado de la otra según el orden de voces planificado.

Al número uno se le entregará la primera parte del guión, a la última la segunda parte que será activada tras finalizar la primera.

Tras la explicación del contexto se dará la orden de “¡Acción!” y quien tenga el número uno irá susurrando el texto entregado, frase por frase, al oído de su contiguo y al ritmo que convenga al personaje.

¡IMPORTANTE! Al susurrar la frase se adoptarán las características interpretativas del personaje otorgado, sus posibles inflexiones de voz, modismos, etc. Además, cuando tenga que autonombrarse tendrá que ser como “yo”, por lo que el siguiente tendrá que cambiar ese “yo” por el nombre de quien le ha susurrado y convertir en “yo” su nombre cuando susurre al contiguo.

Una vez finalizada cada una de las cadenas de susurros se separaran todos los personajes y emitirán una nota de voz con lo que han asimilado al grupo de Whatsapp “Ensayando comunidades”, su versión subjetiva pensada y declamada desde el rol otorgado.

Finalmente se pondrán en común los audios registrados, tomando nota de impresiones y posibilidades de conclusión de la historia.

El reparto de voces o papeles se efectuó a partir del íntimo conocimiento de los participantes tras un año de convivencia. En algunos se fortaleció su personalidad y en otros contradiciéndola para desarrollar la frustración entre quién se es y lo que le toca representar. De este modo, algunas de las características de los personajes ficticios resultaban como el de María de la Encarnación Palinsesto, dueña del bar Delicias, votante de IU y reina del cotilleo del barrio. El tiburón empresarial del barrio, dueño de una constructora, votante de Vox y padre de tres hijos se llamaba Guillermo Senovilla. Entre los jóvenes se encontraba la adolescente quinqu María del Pilar Palmero Martín, gemela de María de los Milagros, que formaba con Juan Carlos Bajo Aramendía una parejita de inadaptados, y que misteriosamente desapareció en el momento del evento. El delay en el circuito de susurros se produ-

jo cuando tuvo que hablar un niño de dos años con una infancia de malos tratos, Borja González Carreras. Es importante señalar aquí las diversas temporalidades que se dieron en la sucesión de voces ya que cada interpretación poseía sus propias dinámicas, acumulándose las frases en diversos tramos de la cadena. Situada al lado de Borja estaba su madre, María del Carmen Carreras, que lo había abandonado a expensas de su marido (el segurata Pedro González Velasco) por la constante violencia doméstica que sufría. El papel moralmente más duro y desagradable era el del abuelo pederasta Florencio Carreras Rico, violador reiterado de su nieta. A lado suyo se encontraba el espíritu poético de Alicia Bajo Aramendía, cuya vida transcurría entre Baudelaire, Wilde, Shelley, Byron, Larra, etc., sin relacionarse socialmente con nadie vivo. A continuación en la rueda de susurros se encontraba la monja que había regresado al barrio para dismantelar el patrimonio del convento, Sor María Teresa Mori. Recordando las peculiaridades gestuales y locuciones de un ciego cercano a quién le toco desarrollarlo fue interpretado Hermenegildo Gil Masa, vendedor de cupones de la ONCE. La versión como ficción de mi madre, María del Sagrario Mori Bayón —en la narración, su hijo imaginario era Rubén Mori, producto de su antigua relación con Guillermo Senovilla—, era la fotógrafa del barrio que coleccionaba imágenes e historias de su vecindad y hermana de la monja. El último personaje, clave en la trama debido a que era el relator, memoria y conciencia de los sucesos, no podría ser otro que el párroco de la Iglesia del Dulce Nombre de María, el Padre Tomás Cardenal Torroba.

Para comenzar presenté la historia desde el punto de vista del Hermano TM, fiel devoto de la Hermandad de los Iluminados por el Corazón de una Virgen, que se funda a raíz del evento paranormal, aunando razones para esta congregación puntual —necesidad de actividad y sabiduría, romper con la rutina o crear nuevos vínculos— y concluyendo con el lema “Nuestra promesa de esperanza consiste en “Crear y creer en el arte””. A continuación narré la situación previa del Barrio de las Delicias, como que la plaza de la Virgen está situada en el centro de un vortex dimensional que permite el acceso al árbol de la vida. Un barrio

gestado a partir del convento, fundado en el siglo XVI, donde las Hermanas del Sagrado Corazón de la Virgen elaboraban las mejores pastas de la ciudad, las “Delicias de la Virgen”, destacando los “Corazones de María” y con el dinero que conseguían por la venta de sus corazones lo dedicaban a la caridad. En el siglo XIX, parte de los terrenos del Convento fueron expropiados para la construcción del ferrocarril, instalándose los obreros en sus terrenos, un asentamiento que se desarrolló como barrio nombrado popularmente “Barrio de las Delicias”. Ante diversas crisis a finales del siglo XX las Hermanas del Sagrado Corazón de la Virgen tuvieron que cerrar el convento siendo éste adquirido por la constructora FOCONSA, de Guillermo Senovilla.

Todo esto sucedió antes del evento, relatado al comienzo del artículo. En esta versión se establecieron unas modificaciones respecto al original, con el fin de desacralizar el evento. El corazón de una virgen que se aparecía en la plaza de la Virgen se cambió por el corazón de Walter Benjamin que se materializaba en la plaza del Casto: “Un breve juego de luces imposibles conformaron la forma de un corazón con una corona de espinas a su alrededor. Mientras que ciertos oídos escuchaban frases suyas y en la mente de todos los presentes se conformaban las palabras “Walter Benjamin””. Una alteración que no me resultó satisfactoria ya que el relato resultaba más artificioso y pretencioso, perdiendo la gracia de acontecimiento enclavado en la tradición popular de este país.

La primera cadena de susurros resultante del evento, mostrado al inicio de este artículo, fue narrada, en última instancia, por el párroco Padre Tomás con la voz de Álvaro:

“Guillermo de Cimavilla decidió, hace muchos años, ponerle a su amante de por aquel entonces, una tienda de fotografía que ella regentaba. Hay un día en el que, a esta mujer, el vendedor de cupones le cuenta que hay un rumor que corre por el barrio Delicias y que dice que hay alguien que está dando gominolas a los niños y está haciendo algo con los niños en la tienda de fotografías. Pero la dueña dice que esto no es cierto y que realmente lo que piensa es que hay un lío bollero entre Emilia y Florencia. Aunque ese lío

bollero no es tal, ya que Emilia está liada con Benjamin. Benjamin, a su vez, es la persona que le daba los caramelos a los niños. En un primer momento fue acusado de pederastia, porque creían que él quizás podía haber algún tipo de interés en esa relación que tenía con los niños. Entonces, realmente lo que pasa, es que había unos rumores porque se [...]. Ese señor, Guillermo el constructor, fue el que comentó la historia porque estaba buscando fotografías y las buscaba en la tienda de la fotógrafa que él mismo había puesto. Y, realmente, la muerte de Benjamin sucede porque alguien le había sacado el corazón. O sea, el estaba muerto pero alguien le había sacado el corazón y, realmente, el rumor cuenta que quién le mató realmente no fue Emilia sino que fue Florencia, que tenía una relación con Walter Benjamin”.

Tras esta primera cadena se comenzó por el final para abarcar la segunda parte de la narración que trataba de las consecuencias del fenómeno paranormal:

“La purificación del corazón de los habitantes del barrio produjo el milagro; gracias al espíritu de la gracia y la oración y a través del conocimiento del hombre interior y de la luz, el corazón de Walter Benjamin redimió sus pesares. Los hechos se desbocaron. Ante la aparición, Florencio, el abuelo pederasta, se ahorcó. Después de la gran luz, el ciego Hermenegildo volvió a ver. Al impregnarse del ánima, Alicia comenzó a levitar cuando tocaba una sábana. Tras el evento, desaparecieron todas las heridas de Borja aunque brotaron en su piel estigmas en codos y rodillas. Cuando se calmó de la impresión, María Encarnación renegó de su presente. Días después de la revelación, a María del Sagrario se le manifestaría su hijo involuntariamente abortado. Y a María del Pilar la encontraron yacente a la orilla del río, ante una cascada, sujetando una lámpara de gas, desnuda y sin cabeza. Todos se convirtieron en grandes artistas gracias a la Luz del Corazón de Walter Benjamin”.

Esta cadena, ralentizada en la transmisión por el balbuceante Borja y la censora, de contenidos no aptos para menores, de su madre María del Carmen, dio lugar al siguiente relato:

“Aquí Walter Benjamin retransmitiendo desde el bar. Las plagas se están reproduciendo y están sembrando el mal en todo el barrio. Hay sábanas y hay sangre y a los niños les están causando heridas por todo el cuerpo. La chica que murió cuando yo me aparecí... Perdón, la chica que desapareció, dicen que ha sido vista cerca del río, pero no sé si es ella o si es su espíritu. Algo muy raro está pasando. ¡Y yo creo que Borja tiene algo que ver!”

Esta acción colectiva, de construcción de personajes y traspaso del relato a través de susurros, impuso una presión sobre los comportamientos de los participantes. Todo se transmutó. Por ejemplo, apareciendo en ambas cadenas unos niños que no existían en el relato original. El resultado final consistió, como se ha podido comprobar, en dos narraciones fragmentarias confeccionadas comunitariamente a través de un ensayo en los márgenes del arte y depositadas en la nube de los archivos de Whatsapp del grupo *Ensayando comunidades*.

Conclusión

El Dulce Nombre de María es un proyecto que comencé en 1996 pero que potencialmente puede abarcar todo un universo creativo. Pero tal magnitud me impidió continuar con él. Una de las razones era la cercanía, por lo que comencé a aplicar procesos de distanciamiento a través de diferentes dispositivos dislocados, retomando algunos ajenos y desarrollando otros propios. Los primeros resultados en Twitter se mostraron durante el desarrollo del grupo de investigación “Márgenes del arte. Ensayando comunidades”. Como obra final resucité el proyecto El Dulce Nombre de María activando un dispositivo de teléfono escacharrado a colilleos, confidencias y susurros. Un modo de transmisión irónico que, a su vez, se parodiaba así mismo durante su ejecución. Voces activas que ampliaban esbozos de personajes —en su momento tomados a partir de personas tangibles—, abiertos, audaces y enraizados. Un método de juego para potenciar la participación activa de la audiencia institucionalizando las confesiones boca oreja.

La acción en sí misma y sus resultados, depositados en un grupo de Whatsapp, configuran una obra tosca basada en intuiciones pero hermosísima, fluvial, comunitaria y elegante.

Madruguers, un ensayo de *Jornada Laboral* sobre los rendimientos de la práctica artística

José Enrique Mateo León y Claudia González

“Encontrarse para pensar en torno a la idea de comunidad desde los márgenes del arte”, este era el objetivo que se propuso a comienzos de 2019 desde el grupo de investigación permanente de la Comunidad de Madrid.

Desde las primeras sesiones, los términos arte, márgenes y comunidad se entrecruzaron en un complejo mapa de interpretaciones, lecturas, propuestas, intenciones y acciones. Primero, se planteó delimitar el campo de la práctica artística, dibujar su contorno, ver en qué parte de ese marco de experimentación se situaba el centro y qué propuestas eran llevadas a los márgenes. Segundo, y desde un lugar móvil y abstracto de las prácticas artísticas, el trabajo de investigación consistía en tender puentes con el propósito de analizar aquellas dirigidas a pensar-ensayar-accionar comunidad(es).

Se empezó por situar el concepto “márgenes de lo artístico”. Para ello, se partía de un enunciado de aspecto sencillo y aparentemente efectivo: propuestas artísticas que no estén bajo la influencia ni de los mercados ni de las instituciones. Rápidamente este punto de partida se tornó complejo y difícil de situar. Las razones fueron múltiples y difíciles de apuntar todas. De momento, dentro de las instituciones del arte hay muchas diferencias. Existen, entre otras, aquellas que se conforman bajo una metodología experimental y otras que estarían cercanas a la versión más patri-

monial y conservadora del arte. Lo mismo ocurre con la etiqueta “mercado”, son múltiples y diversos. La dificultad no estaba en la inexistencia de propuestas fuera del nudo mercado-institución, sino en que esta búsqueda colocaba la investigación en una especie de ejercicio para dictaminar de la *integridad* marginal de cada caso. En este sentido, y por poner algún ejemplo, se puede apuntar que detrás de algunas de estas propuestas pueden estar personas que visibilizan una práctica-trabajo con la legítima intención de salir de situaciones muy precarias, y había que discernir cuáles eran unas y otras. Por otra parte, esta preocupación por hacerse visible no se relacionaba únicamente con la lógica de la oferta y la demanda. De este modo, el esfuerzo por generar repercusión y dar difusión (fundamentalmente en las redes sociales) de los resultados, del trabajo realizado, puede tener numerosos motivos, por ejemplo: seguir sumando personas al proyecto; mantener la comunidad también en el entorno digital; incentivar a personas de otros lugares a moverse; incrementar la identidad de barrio o de entorno próximo; mejorar las relaciones entre los vecinos; adecuar lo común a las necesidades de una comunidad concreta; compartir aprendizajes y metodologías con otras comunidades similares; entre otras muchas razones. Además, existen casos que, partiendo de una intencionalidad de transformación de determinadas comunidades desde planteamientos artísticos, habían sido avalados, invitados y respaldados por los distintos “aparatos” del arte. Un ejemplo, entre los muchos que podría darse, es el del espacio madrileño de *Tabacalera*. Una cesión institucional de parte de un inmueble de titularidad estatal para ser convertido en un edificio autogestionado que reunió a muchas de las personas y colectivos que formaban parte de los antiguos centros sociales *okupados* u otras experiencias cercanas. Esta es una de esas situaciones en las que resultaba arduo asignar qué parte queda dentro de la institución y qué parte al margen de ella.

Encontrar propuestas artísticas *marginales*, fuera de lo institucional y/o lo mercantil, era una empresa que exigía un acercamiento muy cauteloso y minucioso que, mediante los continuos hallazgos de la acción indagadora, estuviera siempre abierta al encuentro de un nuevo dato que modificase el sentido de las conclusiones.

Sin olvidar que quizás, y en favor de estos parámetros, se dejaba fuera otros como la intencionalidad o la *capacidad crítica* de las propuestas. En este sentido, parece sensato tener en cuenta datos acerca de quién o quiénes parten estas propuestas y en qué contexto geográfico-temporal se enmarcan, con todos los condicionamientos sociales, económicos, culturales y políticos. Pero también, podría resultar razonable la afirmación de que una iniciativa no pierde (o no debería perder) automáticamente su *efectividad crítica* simplemente por tender lazos o estar inserta en las instituciones o en los mercados.

Por otro lado, se marcaba el objetivo de encontrar y analizar aquellas propuestas (marginales del arte) que ensayan, y ponen a prueba, formas comunitarias. En este sentido, se intentó realizar un acercamiento a la escurridiza definición del término “comunidad”, y en qué tipo de realidad se estaba pensando cuando se utiliza esa palabra. El filósofo alemán Max Weber escribía a principios del siglo pasado que “llamamos *comunidad* una relación social cuando y en la medida en que la actitud en la acción social (...) se inspira en el *sentimiento* subjetivo (afectivo o tradicional) de los partícipes de *constituir un todo*”¹. En la actualidad, hay una proliferación del uso de este término para referirse a realidades tan diversas como agrupaciones de consumidores, destinatarios de políticas públicas, personas con una determinada orientación sexual, que profesan una confesión religiosa, a aquellas vinculadas a una determinada actividad laboral, o a las que desarrollan prácticas contraculturales, solo por poner algunos ejemplos de un sinfín de motivaciones y características. En definitiva, lo comunitario se presentaba como un concepto que hacía alusión a un inmenso campo de estudio. Finalmente, la complejidad del concepto *comunidad* se sumaba a la dificultad por concretar *los márgenes* de lo artístico.

1 Max Weber, *Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, Fondo de Cultura Económica, México DF., 2002 (1922), p. 33.

En tiempos de *Madruguers*

Bajo esta situación, decidimos participar en el grupo de investigación como *Jornada Laboral*. Este es un proyecto conjunto, fundado en 2016, con el propósito de pensar en torno a la esfera del trabajo y las formas productivas actuales. Pensamos que, independientemente de que ambos estemos vinculados a instituciones educativas y culturales, podíamos participar en el grupo con un proyecto común que hasta ese momento nunca había participado ni de las estructuras de la institución ni las del mercado. Antes de formar parte en el grupo de la CAM, *Jornada Laboral* solo había realizado pequeñas acciones artísticas en lugares autogestionados o en la vía pública. Los ejercicios llevados a cabo a partir este proyecto están siempre basados en dos momentos productivos: primero, el proceso de realización, consistente en idear y realizar una acción repetitiva (andar, limpiar, colocar, pintar, cantar, lijar, dibujar, ...) durante ocho horas; y, en segundo lugar, proyectar y mostrar en el espacio las consecuencias del trabajo.

Desde nuestra labor grupal, decidimos pensar no tanto en una comunidad vinculada a una localización concreta, sino en una comunidad transversal. Definimos nuestro objeto de estudio de la siguiente manera: “personas vinculadas a la práctica artística que, a pesar de ser una ocupación central en sus vidas, no tienen acceso a una remuneración estable (o suficiente para vivir) por ese trabajo”. Desde los primeros pasos, desechamos tratar “la comunidad de los trabajadores/as del arte”, por resultarnos imposible de abarcar, ya que englobaba a muchas posturas, situaciones y tipologías.

Al comienzo, decidimos aproximarnos a ciertas cuestiones muy amplias como: ¿cuáles son los límites y los condicionantes del tiempo de trabajo en las sociedades del conocimiento? ¿A qué llamamos tiempos de trabajo? ¿Cómo nos afectan los modelos temporales de trabajo contemporáneos? o ¿Cuál es la relación entre el tiempo de trabajo y la rentabilidad? Estas primeras preguntas fueron muy útiles porque nos permitieron encontrar algunas sugerencias que sirvieron como marco general a nuestra investi-

gación. Algunas de las primeras dubitativas respuestas que encontramos fueron: en la actualidad los límites son difusos, parece que ya no podemos hablar de tiempos de trabajo y tiempos de no trabajo; la vida acelerada y multitarea parece que ha venido para quedarse; la relación entre rentabilidad de los tiempos de trabajo resulta complejísima y de difícil definición.

Después de una primera aproximación, decidimos aplicar algunos de estos primeros resultados al objeto de estudio que nos habíamos planteado, y volvimos a encontrarnos con un buen número de condicionantes llenos de recovecos y matices. Pese a todo, pusimos la siguiente pregunta sobre la mesa: ¿qué relación hay entre el tiempo dedicado a la práctica artística y los resultados obtenidos en forma de rentabilidad? O, dicho de otra manera: ¿Cómo se relaciona el “tiempo ocupado en el trabajo” y la expresión “ganarse la vida” con la práctica artística?

Decidimos acercarnos a estos asuntos desde nuestra propia práctica y para ello ideamos el proyecto *Madruguers*, cuya metodología era un imposible, un intento poético y extremo de cuantificar y medir las horas que empleamos en nuestra vida para lograr una serie de resultados.

Concretamos el comienzo en el mes de febrero del año 2019. El objetivo parecía conciso: “tratar de cuantificar el esfuerzo temporal que dedicaríamos al grupo de investigación y la rentabilidad que obtendríamos”. Para ello, decidimos utilizar el programa informático *excel* para registrar todas las tareas que realizábamos relacionadas con la investigación y con la participación en el grupo. Organizamos la información bajo tres variables: 1) actividades dentro del grupo general, 2) actividades conjuntas de *Jornada Laboral* y 3) actividades individuales de Claudia y José Enrique.

Las celdas proporcionadas por el programa para introducir los datos, sirvieron como metáfora de la acción de encasillar nuestras tareas realizadas durante el día. Nos dimos cuenta que empezaba a ser difuso, en algunos casos, diferenciar los tiempos de trabajo del grupo con otros tiempos dedicados a otros trabajos

(artísticos o no), pero sobre todo reconocer el límite entre estar atareado y no estarlo. En las primeras semanas anotábamos cada vez que íbamos al grupo, cada vez que nos encontramos para trabajar juntos, pero también incluíamos las horas que nos sentábamos a escribir, a buscar en Internet, a encontrar referencias, a leer, a ver vídeos o películas que tuvieran que ver tema “la esfera del trabajo y las prácticas artísticas”.

Al poco tiempo, nos topamos con la imposibilidad de incluir todas aquellas situaciones que tenían relación con el trabajo en el grupo de investigación, algunas de ellas eran del tipo: conversaciones que se dan tomando un café; encuentros casuales con algún miembro del grupo; llamadas telefónicas durante una mañana de domingo; contestar a correos electrónicos durante la noche; leer y contestar a la multitud de mensajes que se intercambian a través de *whatsapp* con grupo de investigación, mensajes que fueron contestados durante el trayecto en metro, bajando del coche, desde la cama, o mientras se caminaba por la calle; y un largo etcétera. Resultaba obvio que los límites del tiempo de trabajo se habían desenfocado. Porque muchas de nuestras interacciones pasaban por dedicar a tiempo a tratar temas, contenidos, estrategias o actividades planteadas desde el contexto de este grupo *En los márgenes del arte*. Como sugeríamos antes, con el proyecto *Madruguers* nos propusimos hacer balance, echar la cuenta, computar los esfuerzos temporales en relación con los rendimientos a partir de nuestra participación en dicho grupo.

El nombre del proyecto hace referencia directa al refrán: “A quién madruga, dios le ayuda”. Este aforismo nos dice que el hecho de madrugar conlleva tener la intersección divina de tu parte. En nuestras sociedades, el exceso de descanso está socialmente castigado. De hecho, está catalogado como pereza, uno de los pecados capitales del catecismo de la Iglesia Católica. El filósofo y crítico de arte Fernando Castro Flórez, en su texto *Elogio de la pereza*, escribe sobre este extremo lo siguiente: “en el fondo, la pereza es lo intolerable, la sociedad lo tiene por el mal radical. Nadie confiesa que se echa la siesta, a veces hasta tres o cuatro veces seguidas, es de buen tono declarar que se madruga, esos a quien

el altísimo por su sacrificio antiperezoso ayuda, o incluso se admira a aquel que, con ojeras, afirma haber pasado mala noche, no haber pegado ni un ojo. Y el que ha roncado a pierna suelta es un abyecto ser”².

Etimológicamente, “madrugar” viene del verbo latino *maturare*, “hacer algo pronto”, “apresurarse”. Que también deriva en “madurar”, “llevar algo pronto al final de su desarrollo (a la maduración)”, de donde también proviene “prematureo” que quiere decir “lo que se da antes de tiempo”. Al mismo tiempo, madrugar se asocia con el adjetivo *mane*, que significa por la mañana. De aquí derivan palabras como “amanecer” o “matutino”. Es decir, madrugar significa urgir, acelerar, azuzar, atosigar, avivar, precipitarse, acuciar por la mañana. No obstante, en nuestro caso, lo entendíamos como una interrupción del tiempo de descanso con el propósito de ampliar, expandir, estirar, agrandar, dilatar, el tiempo de rendimiento.

Los y las *madruguers* ganan tiempo, se sobresaltan y suspenden la pausa nocturna por una buena causa: obtener mayor duración, alargar el transcurso de las tareas, ampliar la vida dedicada a las labores. *Madruguers* que, más que madrugar, *madruguean*. Porque pareciera como si, en la actualidad madrugar se hubiera convertido en *madruguear*, es decir, ya no es hacer algo pronto por la mañana, sino por la mañana, a mediodía, por la tarde, por la noche, por la madrugada. Estaríamos en que, lo de “adelantar trabajo”, se ha expandido durante todo el día, a todas horas, continuamente, siempre.

Y de este modo, utilizamos expresiones como “voy a aprovechar que”, “de camino a, voy a”, “ya que voy, aprovecho...”. En inglés, el verbo “aprovechar” puede traducirse de dos maneras diferentes: por un lado, la expresión “take advantage of”, podría tener una cierta connotación negativa, algo así como: “aprovecharse de”,

“sacar partido de”, “sacar provecho de algo o a algo”, “sacar provecho a costa de”, o “hacer algo a costa de alguien”. De hecho, esta expresión también es usada para hablar de “aprovecharse de alguien sexualmente”; por otro lado, existe la expresión “make the most of something”, que podemos traducir como “hacer un buen uso”, “sacar lo máximo de algo”, en este sentido, “aprovechar” se entendería como “sacar rendimiento de algo”, en un sentido positivo. En términos de rendimiento, “sacar lo máximo de algo”.

Según el filósofo Byung Chul Han, en la actualidad “la positividad del poder es mucho más eficiente que la negatividad del deber”³, donde el término positividad está representado por el convencimiento de conseguir *estar a la altura* de poder con todo. Un “todo” que, por definición, siempre se nos presenta inconcluso y lejano.

Durante el tiempo que duró la cuantificación de los tiempos de trabajo para el proyecto *Madruguers* realizamos otros ejercicios artísticos conjuntamente. Estos nacieron de nuestras investigaciones acerca del ámbito de lo laboral realizadas dentro del grupo de investigación. También, el tiempo de ideación y producción que empleamos en ellos fue cuantificado y registrado dentro del proyecto y, por lo tanto, la muestra de los mismos se contabilizó como rendimiento obtenido y méritos sumados a nuestro currículum artístico investigador.

Por su importancia dentro de las tareas investigadoras llevadas a cabo nos parece oportuno hacer breves referencias a cada uno de ellos. Los diferentes proyectos aparecen descritos en este texto ordenados cronológicamente.

En marzo de 2019 participamos en la exposición colectiva *No Expo XXL*, celebrada en el espacio madrileño en *ABM Confeciones*, donde se pensaba sobre el tiempo de ocio entendido, desde

2 Fernando Castro Florez, *Elogio de la pereza. Notas para una estética del cansancio*, Julio Ollero Editor, Madrid, 1992, p. 41.

3 Byung Chul-Han, *La sociedad del cansancio*, Herder, Barcelona, 2012, p. 27.

las industrias culturales, como un objeto de consumo más. Realizamos una intervención que llamamos *Tarde de pipas*. Formalmente el ejercicio consistió en el acto de pintar ceros y unos sobre pipas de girasol que después colocábamos con cuidado, una al lado de la otra, sobre una mesa. Fue un trabajo monótono y repetitivo que duró ocho horas. Deseosos de finalizar, el cansancio iba haciendo mella en la acción, y se trasladaba al resultado. A medida que iba pasando el tiempo, eran más comunes los errores, las desviaciones, los apelonamientos, las separaciones, etc.

Las pipas de girasol recordaban a los años de adolescencia, sentados en cualquier sitio, dejando pasar la tarde, sin tareas a la vista, pero realizando una acción repetitiva: comer pipas. En nuestro caso no las comimos, solo las pintábamos y las colocábamos. De pronto, había cambiado la acción, pero no la secuencia continua y sistemática de relacionarnos con ellas. Antes de ordenarlas, quisimos pintarlas. Las convertimos en unos y ceros, signos que hacen referencia al lenguaje digital. La intención era presentarlas como unidades mínimas que articulan, construyen y operan para dar infinitas posibilidades de escritura y lectura.



Jornada Laboral, *Más allá*, 2019



Jornada Laboral, *Tarde de pipas*, 2019

Al mes siguiente, realizamos otra sesión de trabajo de ocho horas. Nuevamente, en esta ocasión llevamos a cabo una tarea repetitiva y minuciosa. El ejercicio consistió en pintar con gris medio parte del motivo de las baldosas que formaban el suelo de la sala de exposiciones. Durante ocho horas, fuimos pintando pacientemente todas las pequeñas formas negras con la intención de aclarar esa parte del suelo y que apareciese una palabra en letras mayúsculas: *ultra*.

Un trabajo meticuloso y sutil, que conseguía que poco a poco se revelase en el suelo del espacio la palabra que después, durante la muestra, iría desapareciendo por las pisadas de los asistentes. La pretensión era aludir a los tiempos previos, a la antesala de las épocas de la llegada y la instalación de posiciones extremistas en una determinada comunidad.

El 26 de junio, realizamos junto al equipo de trabajo *La Comunidad Flexible* (surgido dentro del grupo de investigación de la CAM) una jornada de trabajo público que titulamos *El maravilloso mundo del circo contemporáneo*.

El circo fue instalado en *La Horizontal*, una caja escénica pintada de negro situada en el barrio de Vallecas, en Madrid. Llegamos a las cinco de la tarde, con un atril, una guitarra y una vieja canción de Chicho Sánchez Ferlosio. La gente del espacio nos recibió con mucho afecto. —¿Qué necesitáis?, nos dijeron. —Un par de sillas bonitas, les contestamos. —Eso está hecho, ¿queréis algo de iluminación? Tenemos esta lámpara, siguieron. Nos colocaron dos sillas y la lámpara a la izquierda del espacio. Afinamos la guitarra e hicimos una prueba de sonido. Al poco, las personas que andaban por allí preparando la jornada tarareaban aquello de «que no, que no, paloma, no, que así que no trabajo yo...» Nuestra pista acababa de quedar preparada. A las seis de la tarde se abría el circo.

Para aquella participación ideamos *La Paloma* (de la serie *Canciones con libreto*). En este caso rompíamos la metodología de realizar acciones durante ocho horas, y abríamos otra línea de

trabajo. Esta era la primera acción de una serie que rescata canciones populares, que tratan en sus letras alguna de las aristas de la esfera del trabajo, mediante una interpretación en forma de despliegue del texto. Preparamos esta canción que en su momento fue incluida por Sánchez Ferlosio en *Canciones de la resistencia española*, grabado en su casa entre 1963 y 1964 y publicado en 1974.



Jornada Laboral, *La paloma* (*Canciones con libreto*), 2019

Mientras José Enrique iba cantando la canción acompañado de una guitarra, Claudia hacía un análisis sobre la letra y la situación en la que se compuso y se difundió. A continuación, transcribimos el texto cantado y leído durante la acción:

*Soy un hombre del pueblo
harto de trabajar.*

Con “hombre de pueblo” Chicho se refiere una clase social a la que apela por un sentimiento de pertenencia, no por nacimiento.

Porque él nace en Madrid en 1940, hijo de uno de los fundadores de la falange, es decir, pertenece a una familia bien posicionada y recibe una buena educación.

*Mi vida es el trabajo, paloma,
pero me pagan mal.*

En ese momento Chicho tenía 22 años, y ya había escrito un libro y tenía un hijo. Cuando canta “mi vida es el trabajo” parece referirse a la conciencia adquirida de que la cotidianidad se basa en la búsqueda de dinero para subsistir. Sin embargo, la remuneración no solía ser suficiente para conseguir una vida digna. Fijaos que en estos versos aparece por primera vez, el apelativo, paloma.

*Las leyes están hechas
a favor del patrón;*

En la concepción marxista las “fuerzas productivas” eran tres: “la fuerza del trabajo”, “los medios de producción” y la “materia objeto de transformación”. El patrón era dueño de estas fuerzas. Chicho se lamenta de que el poder legislativo favorece este sistema de privilegios.

*la ley no escucha al pueblo, paloma,
aunque tenga razón.*

Esta canción fue escrita en mitad de la dictadura militar franquista. Los legisladores de un estado autoritario no escuchan, solo reprimen, ordenan y actúan siempre en favor de un pequeño grupo autoproclamado dueño de la razón. Así, la ley se convierte en un instrumento durísimo y violento de control social.

*Que no, que no, paloma, no,
que así que no trabajo yo.
Que no, que no, palomita, que no,
que así que no trabajo yo.
Que no, que no, paloma, no,
que así que no trabajo yo.*

*Que no, que no, palomita, que no,
que así que no trabajo yo.
El deber del trabajo
dicen que tengo yo.*

¿Quién es el sujeto de ese dicen? ¿Quiénes lo dicen? Podríamos ponerles nombre a las instituciones que en aquel tiempo legitimaban el deber del trabajo en pro del orden social: La iglesia, la escuela, el ejército...

*De mis deberes hablan, paloma,
de mis derechos no.*

En España, hubo que esperar hasta 1978 para leer en papel oficial que “Todos los españoles tienen el deber de trabajar y el derecho al trabajo, a la libre elección de profesión u oficio, a la promoción a través del trabajo y a una remuneración suficiente para satisfacer sus necesidades y las de su familia, sin que en ningún caso pueda hacerse discriminación por razón de sexo”.

*Pero nos uniremos
contra la explotación;*

Aquí Chicho utiliza dos palabras claves: el verbo “unir”, y el sustantivo “explotación”. Intuimos que está pensando en la organización por parte de los trabajadores en torno al movimiento sindical, que luchaba desde hacía décadas por defender los intereses comunes de los trabajadores.

*la fuerza de los hombres, paloma,
siempre será la unión.*

La canción pone su esperanza en la unión. En este sentido, nos acordamos de los modos de lucha colectiva del sindicalismo, que basa sus estrategias en tres ámbitos: la huelga, como mecanismo colectivo de presión; la negociación colectiva cuando articula sus reclamos con las patronales; y el diálogo social con todas las partes.

*Que no, que no, paloma, no,
que así que no trabajo yo.
Que no, que no, palomita, que no,
que así que no trabajo yo.
Que no, que no, paloma, no,
que así que no trabajo yo.
Que no, que no, palomita, que no,
que así que no trabajo yo.
Nos juzgan y condenan
en nombre de la paz*

A partir de 1939, la dictadura era radicalmente incompatible con unas organizaciones obreras independientes y con la misma noción de conflicto social. Al Estado se le asignaba la tarea de asegurar la armonía de la «comunidad nacional española» a través de un conjunto de instrumentos que incluía normas, instituciones, organizaciones y políticas sectoriales, que efectivamente se elaboraron y desplegaron en los primeros años de vida del franquismo.

*cada vez que pedimos, paloma,
justicia y libertad.*

Sin embargo, pronto se puso de manifiesto la dificultad de conseguir la absoluta y definitiva ausencia de conflictos rompedores de la deseada «armonía social». Incluso en los años de mayor brutalidad represiva, el régimen franquista no logró la desaparición de núcleos organizados de los partidos y sindicatos proscritos.

*Pero la paz tú eres
y con ellos no estás,*

Chicho le dirige toda la canción a Paloma. En estos versos nos desvela que se refiere a la paloma de la Paz, una figura bíblica -en el relato del Arca de Noé, es la encargada de ver cuál era el estado del mundo tras el diluvio universal-, y que fue usado como símbolo de la paz después de la segunda guerra mundial.

*que vuelas con nosotros, paloma
paloma de la paz.*

En 1949, Pablo Picasso participó en el *Congreso Mundial por la Paz* que buscaba la reconstrucción tras la Guerra. El pintor dibujó para el cartel del congreso una paloma reposando en el suelo. Su dibujo se hizo muy popular. Al poco tiempo, realizó otro en el que la paloma aparecía volando y que sí transportaba el famoso ramo de olivo. Desde este momento, la representación de la paloma se estableció como símbolo del deseo de paz en el mundo.

*Que no, que no, paloma, no,
que así que no trabajo yo.
Que no, que no, palomita, que no,
que así que no trabajo yo.
Que no, que no, paloma, no,
que así que no trabajo yo.
Que no, que no, palomita, que no,
que así que no trabajo yo.*

A mitad del mes de julio presentamos la propuesta *Sin Labor*. Esta vez la muestra del resultado tuvo lugar en Ayamonte, en la provincia de Huelva. Para este trabajo tomamos una pintura, de homónimo título, que en 1890 realiza el mallorquín Francisco Maura y Montaner. En el cuadro de caballete, que se conserva en el Museo del Prado de Madrid, se muestra a una mujer sentada a contraluz en una habitación junto a una máquina de coser y otros utensilios de costura. Para la ocasión, interpretamos su gesto como una referencia a la contrariedad de alguien que, a pesar de tener una máquina de coser y algunos otros utensilios de costura, no tiene ninguna labor que llevar a cabo.

A partir de la representación de la aparente quietud de la pintura, donde aparecen telas sin cortar y por coser, y también por el propio título del cuadro (incluido así en la colección del Museo del Prado), decidimos plantear un trabajo de costura. Durante ocho horas realizamos un bordado repetitivo e incesante. Para



Francisco Maura y Montaner, *Sin Labor*, 1890

ello tomamos hilo rojo y, sobre un lienzo blanco, bordamos una y otra vez las palabras “Sin Labor”. Una vez terminada la jornada doblamos cuidadosamente la tela que se guardó en una caja de madera que quedaría instalada en la pared.

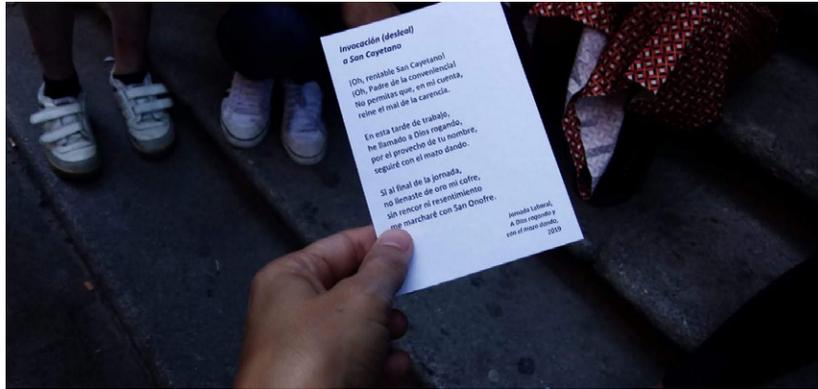
La última intervención que hicimos en el marco del grupo de investigación sucedió el 24 de septiembre, y titulamos: *San Cayetano. A Dios rogando y con el mazo dando*. La actividad se dividió en dos fases: llamamos a la primera fase *A Dios rogando*. Y consistió



Jornada Laboral, *Sin Labor*, 2019



en una visita a la Parroquia de San Millán y San Cayetano, Patrón de los trabajadores y los desempleados, situada en el número 15 de la madrileña calle de Embajadores. Allí decidimos realizar una oración en forma de letanía cantada para que intercediera por el grupo allí reunido, que seguidamente iba a comenzar un trabajo conjunto dentro de la biblioteca del Museo Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. La petición a San Cayetano tenía como objetivo conseguir que la tarde de investigación se desarrollara de forma óptima.



Jornada Laboral, *San Cayetano. A Dios rogando y con el mazo dando*, 2019

Titulamos la segunda fase *Con el mazo dando*. Consistió en una visita a la Biblioteca del Museo. La intención fue convocar al grupo un acto colectivo de investigación. Se pidió a los participantes que buscaran en los fondos bibliográficos de la biblioteca bajo criterios investigadores relativos a nuestra materia de estudio. Dimos cuatro líneas de trabajo: 1) *Sleep* de Andy Warhol; 2) la “inacción” como estrategia artística; 3) la pereza; 4) dormir, durmientes, descanso, sueños, soñadoras.

Estuvimos dentro de la biblioteca dos horas. A la salida nos volvimos a reunir y todo el grupo que asistió a la actividad compartió sus hallazgos. Los/las participantes, a los cuales les agradecemos su colaboración durante la jornada, fueron: Daniel Villegas, Elena Pou Merina, Pilar del Puerto, Estefanía Santiago, Laura de la Colina, Carlos Trigueros Mori, Álvaro Fernández Caboalles, Edward Jobst Andrews, Paul Parra Moreno y Anna Borrie. Con *San Cayetano...* terminamos los ejercicios artísticos ideados dentro del proyecto *Madruguers*, marco de trabajo que habíamos propuesto al grupo de investigación de la Comunidad de Madrid.

Con *Madruguers* intentamos un absurdo. Pretendimos reducir nuestras tareas vitales y profesionales a máximas de producción y rentabilidad, algo así como someter la vida a ítems cuantificables. Un gesto que, sin embargo, hace alusión a la sensación que nos invade cuando realizamos cada una de las acciones no solo en nuestro contexto puramente laboral, sino también social, digital e incluso afectivo. Este proyecto habla de la angustia por la inversión para construir espacios de valor, y con él tratamos de visibilizar ciertas problemáticas que surgen.

Pudimos enumerar algunos de los resultados que conseguimos mediante el proceso del proyecto. En todo el registro computamos trescientas doce horas de trabajo, entre los meses febrero y diciembre de 2019. Todo este tiempo fue dedicado a los asuntos investigados dentro de las dinámicas del grupo de la CAM. De aquellas horas de trabajo obtuvimos los siguientes resultados: la elaboración de cuatro propuestas artísticas relacionadas con nuestra temática investigadora y mostradas en diferentes espacios; la publicación de dos artículos, uno en la publicación de la primera edición de *Márgenes del arte. Tentativas de emancipación* y otro sobre la rentabilidad de los espacios de descanso; la actualización de la imagen de *Jornada Laboral* en la red; un aumento de la lista de contactos de personas nuevas vinculadas al sector del arte, fundamentalmente en la ciudad de Madrid; la obtención de las certificaciones que reconocen nuestra participación en el grupo de investigación y la ponencia realizada en las Jornadas públicas del mismo.

En nuestro caso, la comunidad que planteamos era aquella que se forma alrededor de la búsqueda de líneas destinadas a aumentar el curriculum (artístico, creativo y cultural). Una comunidad formada por entusiastas, como diría Remedios Zafra⁴. Personas que eliminan las barreras entre la vida laboral y las “otras” vidas, poniendo todos sus recursos materiales e inmateriales a producir, de modo que su existencia se convierte en una carrera constante

4 Cf. Remedios Zafra, *El entusiasmo*, Anagrama, Barcelona, 2017.

In situ



Dandara Catete
María Suárez
Estefanía Santiago
Elena Pou
Anna Borrie

In situ

Territorio
Afecto
Emociones
Memoria
Ficción
Deriva
Efímero
Experiencia
Tiempo
Sensorial
Sentidos
Deseo
Trauma
Subterráneo-excavar
Frustración

Partiendo de la premisa “Comunidades que resisten”, la línea de investigación se plantea el estudio y desarrollo de la práctica artística, como mediadora entre espacio y comunidades específicas.

Entendemos el espacio como lugar practicable —causa/consecuencia de resistencias— donde convergen tránsitos, códigos, e identidades diversas. Y abordamos unas comunidades específicas como grupos que resisten a las imposiciones dominantes de sus contextos, desde los márgenes de lo establecido.

Primer Actividad: Colectivo Contrahistoria - Ruta Vallekana

El 23 de Abril 2019 entre las 18h y las 21h los componentes del colectivo Contrahistoria nos llevaron a recorrer las calles de Puen-

te de Vallekas en un ejercicio de microhistoria, una ruta creada específicamente para el grupo de investigación *En los márgenes del arte. ensayando comunidades* de la Comunidad de Madrid. El paseo se centró en temáticas como el uso de la autogestión como generador de colectividad de barrio, y las posibilidades de “lo que está al margen”.



Segunda actividad: Dos Jotas - Prácticas artísticas en el espacio urbano

El 11 de Junio 2019 entre las 18.30h y 20.30h en la Sala 'El Águila' la artista Dos Jotas dio una charla taller expresamente para la ocasión. La actividad fue particularmente pensada para el espacio principal de trabajo de nuestro grupo de investigación: la sala El Águila. Lugar en el que debatimos y generamos otras miradas en nuestro entorno a través de una intervención colectiva. La charla-taller versó sobre la idea de espacio público, de su uso y de las diferentes estrategias ciudadanas con las que se defiende, desde el enfoque del activismo y de las prácticas artísticas realizadas por el artista de forma colectiva. El producto final del taller fue la creación de etiquetas.



Jornadas Abiertas Mesa Redonda. Territorios Afectivos: contradicciones y puntos de encuentros

El 13 de Diciembre entre las 19h y 20.30 en la Sala 'El Águila' el grupo organizó una mesa redonda para facilitar un diálogo, un intercambio de preguntas y respuestas en torno a las actividades llevadas a cabo por las integrantes del grupo In situ. Para esto, se invitó a la comisaria Isabella Lenzi que guió y aunó las contradicciones y los puntos de encuentros que atravesaron las distintas experiencias llevadas a cabo. Se planteó el término Territorios Afectivos, como concepto para pensar ciertos elementos presentes en los procesos creativos de cada una, los cuales surgen de temáticas diferentes, pero reflexionan acerca de la cotidianidad, el espacio y los vínculos.

Cómo combatir la ceguera por falta de atención en el ámbito del arte.

Anna Borrie

La ceguera por falta de atención (Intentional Blindness) es una teoría neuro-científica que explica la manera en que filtramos la información en nuestros entornos y como afectan a nuestra interacción y relación con objetos, personas, ideas, lugares y situaciones. El término fue utilizado por primera vez en 1992 por Ariel Mack y Irvin Rock, psicólogos que publicaron un libro en el que investigaron el tema en 1998.¹ En 1999 los psicólogos y científicos Daniel Simons y Chris Chabris hicieron un experimento para investigar su hipótesis de la ceguera desatendida. El experimento fue una versión revisada de un estudio que Ulric Neisser and Robert Becklen hicieron en 1975. Los participantes veían un video corto de dos grupos de gente, un grupo llevaba camisetas blancas y otro grupo llevaba camisetas negras, los dos grupos se pasaban la pelota entre ellos. El único objetivo de los participantes era contar cuantas veces la pelota era pasada entre los miembros del grupo que llevaba camisetas blancas. De los 228 participantes en el experimento de Simons y Chabris solo el 50% de los participantes vieron el gorilla que pasa entre los dos grupos durante el video.² La conclusión a la que se llegó en el experimento, que luego se nombró Invisible Gorilla Test (La prueba de la gorilla invisible), es que la ceguera por la falta de atención nos afecta bastante.

1 Mack, A. and Rock, I. (1998). *Inattentional Blindness*, MIT Press

2 Most, S. B.; Simons, D. J.; Scholl, B. J.; Jimenez, R.; Clifford, E.; Chabris, C. F. (January 2001). "How not to be seen: the contribution of similarity and selective ignoring to sustained inattention blindness". *Psychological Science*. **12** (1): 9–17



Most S.B.; Simons, D.J. (1999) The Invisible Gorilla Test.

Hay una sobredosis de estímulos en la sociedad y no tenemos la capacidad de recibir y reaccionar a todo. Esto es algo que afecta directamente a los artistas y activistas que trabajan para dar luz a temas y causas que quedan en los márgenes de la sociedad. La cuestión es cómo usar la ciencia para influir a la gente a pensar en temas que quedan en los márgenes de sociedad.

La respuesta es entender cómo funciona la atención selectiva. Hay dos maneras en que nuestras reacciones pueden ser manipuladas. Los estímulos externos (señales exógenas) y los estímulos internos (señales endógenas). Una señal exógena es algo exter-

no que capta nuestra atención, puede ser una luz, un sonido o el efecto 'pop out'. Una señal endógena es un impulso interno a un estímulo que depende de conocimientos previos.³ El objetivo es crear una señal endógena a través de la utilización de una señal exógena.

Señal Exógena de sonido.

Cuando andamos por la calle y escuchamos un ruido detrás de nosotros y giramos a mirar de dónde ha venido.



Imagen de la película Hijos de los hombres (2006), del director Alfonso Cuarón. Imágenes extraída de la plataforma web YouTube.

Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=VJivXSErhB8>

3 Divided attention, selective attention, inattention blinders and change blindness (2013) Khan Academy Texto extraída de la plataforma web YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=s4JB-qLoY3tY&ct=186s>

Señal Exógena de Luz.

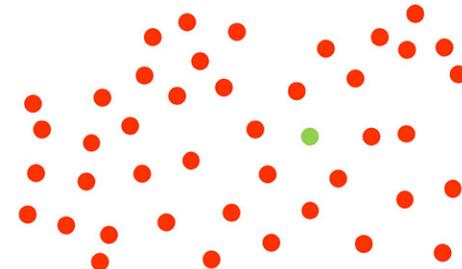
Cuando conducimos por una carretera y en la distancia hay carteles de neón, es difícil no mirarlas.



<https://www.motelregister.com>

Señal Exógena de Pop Out

Cuando solo nos fijamos en el círculo gris claro en vez de todos los grises oscuros

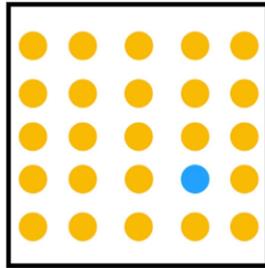


<https://www.metapraxix.com>

Señal Endógena

Tenemos hambre pero no nos apetece comer carne después de ver un documental que investiga los mataderos.

UN EXPERIMENTO



PARA COMBATIR LA CEGUERA POR
FALTA DE ATENCIÓN

18-30H
3 DICIEMBRE 2019
LA SALA EL ÁGUILA
CALLE RAMÍREZ DE PRADO 3
MADRID

EN LOS MÁRGENES
DEL ARTE

La investigación de *Un experimento* fue para investigar cuales de las señales exógenas podría crear una respuesta endógena. La idea detrás de la investigación es entender que métodos externos funciona mejor, para intentar utilizarlos para crear conciencia acerca de un tema que este en los márgenes de nuestra conciencia.

Un Experimento consistía en exponer a los participantes a diferentes señales exógenas que parecían aleatorias. Después de cada estímulo exógeno los participantes tenían que hacer tareas no re-

lacionadas, por ejemplo, contar palabras o elegir objetos de una forma que parecían aleatorias cuando en realidad eran maneras de ver si habían sido creadas señales endógenas. Tres señales exógenas fueron investigadas, la luz, el ruido y el efecto Pop out.

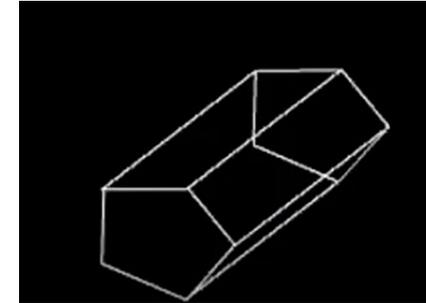
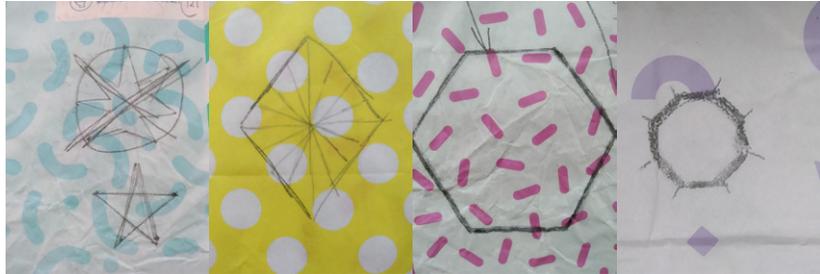


Imagen de video Flashing shape (2010) de BittersweetKitKat. Imágenes estriada de la plataforma web YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6QAIE3WZRQE>

Señal exógena de luz. Los participantes vieron un video de un objeto geométrico que tenía ráfagas de luz azul. El video fue para ver si la señal exógena de luz podría influir las probabilidades de elegir el color azul y de dibujar un símbolo geométrico con líneas rectas.



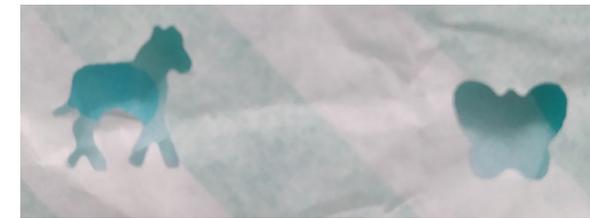
Los participantes tenían que elegir una hoja de papel de un color para comprobar si una señal endógena había sido creada.



Los participantes dibujaron un símbolo geométrico para probar si habían sido influenciados a dibujar utilizando líneas rectas.

Señal exógena de pop out. Los participantes escuchaban información acerca de la mariposa de Sierra Nevada mientras comían una tostada con Nocilla. Mientras escuchaban información sobre caballos salvajes comían una tostada con marmite. El Marmite es una una pasta comestible para untar que tiene la misma textura

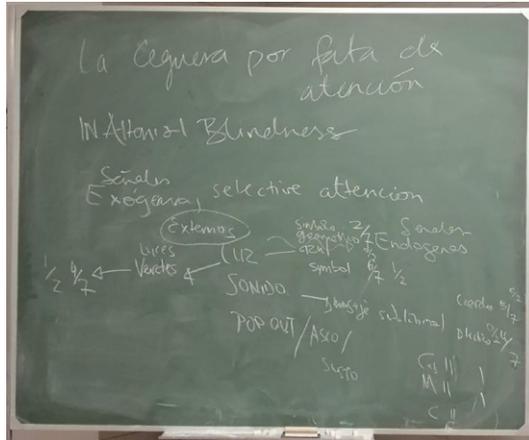
y color que Nocilla pero es súper salada. La respuesta típica de la gente al marmite es de asco y susto.



Los participantes tenían que elegir una figura entre tres animales: un caballo, una mariposa y un armadillo. para hacer un agujero en una hoja de papel.

Señal exógena de ruido. Los participantes escucharon un audio de la matanza de un cerdo mezclado con el sonido de bolsas de plástico. Mientras estaban escuchando los participantes tenían que contar todas las letras en una hoja de papel.

Los participantes eran invitados a comer de dos platos en una mesa, uno de patatas fritas y otro de torreznos para comprobar si la señal de ruido había tenido algún efecto en la forma en que eligieron qué comer.



La señal exógena que formó una respuesta interna más fuerte fue la de luz. Había una gran diferencia entre los resultados de la luz y las otras dos señales de ruido y pop out. Lo que no tenía el efecto querido fue la de ruido, parecía que casi no tenía el efecto en cambiar las respuestas internas de los participantes. Al fin y al cabo, parece que la respuesta para captar la atención de la gente esta en el ámbito visual y para tener un efecto más potente es necesario utilizar colores vivos y luces que parpadean.

Coda

Olvidar la comunidad. La fiesta, el margen y el riesgo de desaparecer.

Dario Buñuel

Dos cuestiones me preocupan que tienen que ver con el trabajo de estos artistas y su forma de realizarlo: las limitaciones de la idea de comunidad, y la posibilidad de la desaparición absoluta. Para mí no son meras dudas filosóficas a las que dedicar un rato para luego volver a la normalidad, son cuestiones que me tocan personalmente, corporalmente, como heridas incómodas que me acompañan cada día, condicionan mis movimientos y no me dejan olvidarlas.

La reunión de una serie de artistas que deciden juntarse durante un tiempo, como lo ha hecho el grupo de investigación *En los márgenes del arte*, me inspira una pregunta: Si en lugar de plantear una afirmación que pretende ser una verdad, planteamos una explícita ficción (una obra de arte) ¿qué tipo de asociación se conforma entre las personas que se congregan a su alrededor?

Tensiones entre los artistas y la comunidad

En toda comunidad se encuentra un supuesto centro esencial común que comparten los miembros de la misma, y eso que comparten configura su identidad. Según están más cerca o más lejos de esa esencia o esa verdad, que no debe ser discutida, se establece una jerarquía vertical. Las comunidades pretenden sostenerse en el tiempo y evitan todo lo que pueda iniciar el riesgo de que “dejen de ser ellos mismos” o “pierdan su esencia”.

Supongamos ahora que nos encontramos en un momento o lugar en el que jugamos durante un tiempo a que no importa la verdad, quizá es lo que sucede durante la creación artística. La forma de asociación resultante es muy diferente porque allí donde se plantea una ficción que reconoce explícitamente ser ficción no se puede adoptar una actitud pasiva. La verdad se supone que existe con independencia de los que están a su alrededor, se posiciona en el centro y uno se somete a ella, pero cuando se propone la participación en una explícita ficción se produce una descentralización pues los participantes saben que el sostenimiento de la reunión depende de que ellos jueguen a mantener esa ficción y que esta se extinguirá cuando la asociación se disuelva, es imposible por tanto la observación pasiva.

El mantenimiento de una explícita ficción impide la posición del espectador e implica a todos los que quieren jugar como participantes. Se pierde así la noción de la verdad central. Donde no hay verdad no tiene sentido la representación de la misma, no se puede estar más lejos o más cerca del centro si no hay centro. Por esa misma razón, donde no hay representación no hay una auténtica jerarquía, solo papeles explícitamente falsos, transitorios y no-obligatorios como la propia obra artística. Toda asociación resultará entonces no-obligatoria y susceptible de deshacerse en cualquier momento. ¿Son estas las características que solemos asociar con una comunidad? ¿O estamos pensando/creando otra forma de asociación?

Nos preguntamos si unos artistas que deciden reunirse para crear conforman una comunidad o si podemos ser más precisos en este caso concreto. Y aquí asumo el riesgo de proponer una definición de artista: los artistas son aquellos que explicitan que crean ficciones, y además, esas ficciones entran en conflicto con los consensos de una comunidad. A diferencia del resto de creadores, ellos advierten “Esto es una obra de arte” y no pretenden estar más cerca o más lejos de la verdad sino jugar con ella. Por su experiencia como explícitos creadores de ficción saben que la verdad es una ficción que no se reconoce como tal. Los artistas, desde la explícita ficción, contribuyen a la defundamentación de

aquellas pretendidas verdades que sustentan a una comunidad. Desde esta propuesta, una obra de explícita ficción es una obra de arte cuando supone en algún sentido, aunque sea en pequeña medida, una amenaza para la verdad que mantiene unida a una comunidad.

Para nombrar a estas asociaciones que difieren de las formas de la comunidad he necesitado la ayuda de unas citas, aunque con ello no pretendo limitar a este sentido todo lo que se puede extraer de ellas.

“Algún día tiene que desaparecer el arte de los artistas, disuelto por completo en el afán festivo de la humanidad: el artista ermitaño y el que expone su obra desaparecerán: en primera línea estarán entonces aquellos que inventen en pro de la fiesta y la alegría.”¹

“Compañeros de creación busca Zaratustra. Amigos que cosechen y festejen con él es lo que busca Zaratustra: ¿qué tiene él que ver con rebaños y pastores! [...] Quiero unirme a los creadores, a los recolectores, a los festejadores: quiero enseñarles todas las escaleras que llevan al superhombre.”²

Fiesta; un uso concreto e interesado (siempre es así) de la palabra fiesta. No como esa reunión auto-afirmativa, recurrente y ritualizada de la comunidad donde (supuestamente) salen a la luz sus más ancestrales esencias. Fiesta como conflicto con la comunidad, fiesta como participación en la creación artística, con papeles performativos solo irónicos y efímeros.

Las obras de arte no pretenden que las obras futuras acepten y se sometan a sus decisiones estéticas para replicarse eternamen-

te. Lo que buscan es inspirar nuevas obras, espolear la capacidad creativa y sacar del lugar seguro a aquel que pretenda ser mero espectador para atraerlo al peligroso campo de la creación. En ese sentido la insubordinación es lo más necesario para la fiesta, para no crear la ilusión de que se puede contemplar, pues esa ilusión nos devuelve a la idea de verdad y de comunidad.

Utilizar la palabra comunidad en ambos casos nos llevaría a equívocos. De hecho, el nombre completo que se ha dado a sí mismo el grupo de investigación que inspira este texto es: *En los márgenes del arte. Ensayando comunidades*. Lo que me parece ya sintomático de cómo los artistas se aproximan a la palabra comunidad. Si hay algo que las comunidades no toleran pero sin lo cual los artistas no pueden trabajar son los ensayos, las pruebas, la experimentación, el juego, el cambio, la fragilidad, lo efímero, el boceto, lo pasajero, lo percedero. Si los artistas no dejan de trabajar nunca es porque no aspiran a la obra definitiva, a alcanzar algo fijo frente a lo que descansar sino a mantenerse en perpetuo juego y cambio. Las comunidades que conocemos no aceptan ensayos, quieren estabilidad sobre la base sólida de aquello que les une y les construye, que se mantiene inalterado en el tiempo.

Pero las fiestas son tales precisamente porque no se pretenden como estados eternos para el cuerpo o el mundo. Las fiestas se acaban, el poder de las obras de arte se diluye y los artistas tienen que volver a empezar. Los artistas nunca alcanzan la obra definitiva tras la cual no quieran volver a crear otra. Es el juego de crear la obra lo que les atrae.

Basta con hacer una lista de tipos de comunidades para darse cuenta de que unos artistas creando juntos son otra cosa. Por ejemplo son algo distinto de una comunidad religiosa, una comunidad científica, una comunidad de vecinos, una comunidad económica, una comunidad nacional, una comunidad académica, etc. Porque allí donde se afirma una pretendida verdad encontramos una comunidad sometida a esa verdad, encontramos una jerarquía y, habitualmente, ritos de paso para ascender por ella. A diferencia de la fiesta, los papeles que se adoptan en la

1 Nietzsche, Friedrich. Fragmentos póstumos. Volumen II. Principio de 1880. 1[81]. Tecnos. Madrid. p. 500.

2 Nietzsche, Friedrich. Así habló Zaratustra. Prólogo de Zaratustra. 9. Obras completas. Volumen IV. Tecnos. Madrid p. 80.

comunidad no son un juego, la comunidad no permite que sean performativos, se asumen esencialmente bajo el chantaje de la pérdida de identidad y la soledad. Por su parte, el artista nunca se puede sentir en casa, rodeado de su “familia” o su “comunidad” porque los artistas crean en contra de lo común, de lo familiar, de lo conocido, de lo seguro, de lo normalizado, de lo estable. Todo aquello que las comunidades ansían.

En la participación con la obra de arte pueden crearse diferentes relaciones o posiciones que pueden juzgarse como más verticales, crueles o dictatoriales, pero al darse siempre dentro del marco de la explícita ficción, siendo la entrada no-obligatoria y la duración limitada hasta que el participante decida irse, toda obra tiene el carácter del juego ya que no se produce bajo coacción o chantaje de perder la identidad (que se ha dado por perdida antes siquiera de entrar a la fiesta). Con esto queremos aclarar que la fiesta no es un lugar ideal donde desaparecen las tensiones, las fuerzas o las relaciones de poder, es el lugar donde se juega con ellas, se las desfundamenta, no se las toma por algo natural o sagrado. Esta es la situación a la que nos lleva la idea de la fiesta: Todo artista forma parte de una asociación explícitamente falsa, no-obligatoria y efímera, y del mismo modo, todo el que entra en una asociación explícitamente falsa, no-obligatoria y efímera se convierte en artista. Cuando el arte entra por la puerta, la comunidad sale por la ventana y viceversa.

La opción del fiestero es la de asumir que las formas puestas en juego no las ha decidido ni configurado él totalmente, que nadie disfruta de una libertad plena ni existe en un espacio sin tensiones de fuerzas. Pero en la fiesta todas las formas disponibles generadas por las comunidades se desfundamentan, se aligeran, se convierten en juguetes, se mantiene con ellas una relación performativa durante un tiempo limitado.

Organizar una fiesta de artistas deja rastro (en este caso este libro) y crea asociaciones de personas, pero no se encuentran bajo la luz común de una verdad que las humilla. Si participamos en una explícita ficción en lugar de en una verdad, los fiesteros (ya

no es posible que haya espectadores) serán siempre conscientes de que el mantenimiento de esa ficción depende de su participación. Eso es lo contrario de lo que sucede en una comunidad congregada alrededor de una verdad. Se supone que a la verdad “se llega” mientras que en la ficción hay que trabajar para mantenerla funcionando. Las comunidades sienten el deber de someterse a una verdad mediante sus prácticas. Los fiesteros no tienen ningún deber, también por ello, ninguna culpa respecto al sostenimiento de la fiesta, porque las fiestas siempre, inevitablemente, se acaban.

Algo en lo que queremos insistir. La fiesta no es equivalente a una situación ideal de igualdad, libertad y fraternidad. En la fiesta hay papeles que interpretar y por ello hay diferencias de poder. La cuestión es que se presentan explícitamente como ficciones sin fundamentación y por ello son siempre performativos, todo el que participa lo hace sin chantajes, no se juega nada si no entra, no tiene un deber ni una culpa asociada a su participación. La relación igualitaria, horizontal pura y sin tensiones es probablemente un ideal abstracto desencajado del mundo.

La muerte de lo común

La filosofía y el arte abrieron el riesgo de pensar la vida como arte y el arte como vida. Si entramos en ese juego perdemos nuestra fe en la posibilidad de “conocer la verdad” y también la capacidad de configurar comunidades. La comunidad es absurda desde un pensamiento que no crea en la esencia o la verdad. Ya no tenemos nada en común, solo encontramos diferencia. No hay dos personas que rían igual, sus cajas de resonancia suenan diferentes, somos gaitas desafinadas porque no hay afinación de referencia. Del mismo modo, no hay dos personas que sufran igual o padezcan el mismo mal, aunque se empeñen en unirse igualando sus dolores, desechando lo que es más valioso de cada uno, *su* sonido, *su* dolor.

Nunca hemos soportado nuestra propia excepcionalidad, no soportamos la soledad y la desaparición, sentir un dolor que no se puede compartir y del que no quede rastro. Queremos, necesitamos, un diagnóstico compartido. Pero cuando lo compartimos y decimos “a ti y a mí nos duele lo mismo” estamos destruyendo algo de gran valor, la singularidad de cada uno de esos dolores, la singularidad de cada uno de nuestros cuerpos. La necesidad es comprensible, pero la pérdida de riqueza, la sumisión, la cobardía y el autoengaño hipócrita que implica pueden ponerse en cuestión.

Compartir un lenguaje, una lógica, una comunidad o una esencia, es una debilidad que arrasa la diferencia de cada uno de nosotros, lo singular, excepcional de cada instante y cada cuerpo. La muerte de la esencia acaba con las regularidades y con las verdades que se pueden compartir. Las verdades que compartimos son cadáveres, idealizaciones abstractas desconectadas de lo que la vida produce. Cuando vemos dos cosas iguales o nos vemos a nosotros como iguales a otros (o a nosotros como idénticos a nosotros mismos) nos estamos negando, nos estamos limando, destruyendo nuestras irregularidades para no estar solos.

No existe lo común, ni tenemos nada en común. Lo común se crea mediante violencia, destrucción o invisibilización puesta en marcha contra el diferente. Lo que encontramos es diferencia siempre, el arte y la vida promueven la diferencia. Viviendo en comunidad solo compartimos la amenaza de resultar demasiado diferentes en un momento dado y ser rechazados. Todos queremos algún encuentro, algún tipo de reconocimiento por otro humano, una conversación de vez en cuando, un abrazo, algo. Pero esto no debería obligarnos a la patética necesidad de encontrar una verdad objetiva para vernos juntos y humillados bajo esa verdad. Se pueden compartir más cosas que la sumisión a una verdad ¿O no? ¿Cómo no odiar a la verdad si incluso a aquellos sumisos que se benefician políticamente de ella los humilla?

La rápida caracterización de la comunidad que he realizado al inicio de este texto peca sin duda de simplista, está abocetada

demasiado rápido. El problema de la comunidad en la filosofía contemporánea ha sido planteado desde multitud de puntos de vista y algunos de ellos reconozco que me superan con su sutileza y complejidad. Sin embargo resulta sintomática la necesidad de querer salvar la posibilidad de la comunidad. Y lo que planteo es que el trabajo artístico (la forma concreta de arte que defiende en estas líneas, la explícita ficción creada contra el consenso de una comunidad) consiste precisamente en minar la fe en lo común mientras nos permite seguir compartiendo ilimitadas interpretaciones explícitamente falsas en una fiesta.

Insistir en reformular la comunidad es una necesidad comprensible, un intento por salvar algo que ya no funciona. Pero quizá no hay que pensar la comunidad “de otra forma”, podemos olvidarla, puede no hacernos falta. O puede que la necesitemos pero aprendamos a convivir con esa herida, con nuestro trauma de ausencia de esencia y comunidad ¿saciándolo solo en una parodia? Podemos dejar de buscar la comunidad y reírnos de nuestras quejas. Podemos reírnos de nosotros mismos juntos.

La comunidad sin comunidad es como la coca-cola sin azúcar, el café sin cafeína, la leche sin lactosa. Un sucedáneo melancólico que siempre hace referencia a algo que se desea pero que se ha decidido abandonar tras comprobar que resultaba nocivo. Y sin embargo volvemos a ello como adictos. Así se generan la identidad sin identidad, el sujeto sin sujeto, la comunidad sin comunidad, la teología sin Dios, la teleología sin meta.

Los artistas conocen bien ese proceso, es el de la música sin música, la representación sin representación, la forma sin forma, etc. pero eso dura un momento, se trata de una ruptura por oposición necesaria pero sin oferta. Luego hay que crear una nueva lógica diferente de la anterior. Una vez que nos hemos atrevido a pensar que no hay nada esencial que diferencie la música del resto de sonidos, que no hay nada esencial que diferencie la Historia de cualquier relato, que no hay nada esencial que diferencie a un hombre de una mujer, en definitiva, que no hay nada esencial, al día siguiente hay que crear. Y entender la inesencialidad de todas

las formas no invalida la generación de nuevas formas, invalida su fundamentación. En ese día posterior a la desfundamentación, la libertad debe resultar ampliada y transparente. Las formas anteriores, presentes y futuras deben estar a nuestra disposición.

Eso querríamos proponer con la fiesta, no una comunidad, no una forma marginal de comunidad, no una apología de la soledad, sino una reunión fundada en una explícita ficción que resulte en una proliferación de formas siempre diferentes y cambiantes como sucede con las obras de arte y con la vida.

El margen y el riesgo de desaparecer

Hoy volvía a casa y en el atasco me ha tocado quedarme parado durante un rato delante de un enorme cartel que se autopublicitaba con la frase “Si no te ven no existes” y he pensado que tenía que ponerlo en este texto si voy a hablar del margen y el riesgo de desaparecer.

“Hay sin embargo otra manera de pensar lo irrepresentable, no simplemente como lo que, haciendo posible la representación, no se presenta, sino como lo que se halla siempre excluido, marginalizado, censurado, reprimido o rechazado [...] Ahora bien, podríamos preguntarnos si no existe una destrucción radical de la memoria, un fuego que vendría a incinerar la memoria sin dejar rastro. Entonces lo irrepresentable o lo impresentable no sería ya lo que es excluido o impedido de estar ahí, simplemente desplazado o deportado, sino lo que es impresentable porque es absolutamente quemado por el fuego.”³

Escribir este texto que forma parte de un libro sobre las actividades de un grupo de artistas es dejar resto, estar al margen pero

no desaparecer. No es soledad y desaparición, es (me gustaría pensarlo así) una fiesta y resto. ¿Pero en qué consisten hoy los márgenes? Parece que tenemos permitido realizar algunas actividades marginales ¿pero no es acaso porque los márgenes ya han sido desactivados previamente? Quizá ese fuego que quema absolutamente sin dejar rastro está funcionando de una manera a la que no hemos sabido responder. La pregunta sin ambages es si no ha triunfado el totalitarismo en una nueva forma compleja y mutante que no deja lugar a ningún margen, porque como decía el maldito anuncio, mientras no se nos ve no existimos.

Convivimos con una sensación de incapacidad de acción política hasta el punto de no saber si hacemos activismo o terapia. Vamos a esa presentación de libro, disco, exposición, etc. sin la esperanza de afectar políticamente al ecosistema cultural, solo vamos porque lo necesitamos como un oasis en el desierto de lo real. Hemos renunciado a la hegemonía porque sabemos que entrar en la zona hegemónica nos convertiría en cómplices invisibilizados de todos a los que no dejaron ni dejarán entrar. Hoy sabemos que la falsa dicotomía entre el centro y la periferia, entre tesis y antítesis, y su supuesta dialéctica, solo sirve para invisibilizar a un tercero, un cuarto, un quinto, etc. que nunca aparece, que es quemado por el fuego de la historia sin dejar rastro. La dialéctica es una herramienta contra alguien del que nunca tenemos noticia, un crimen perfecto que se aboga la representación de toda la realidad en disputa.

Nos automarginamos renunciando a la hegemonía, al cuerpo del texto. Nos conformamos con dejar un rastro, un resto, una huella, unas cenizas y, como decía un chiste de Gila “que nadie sople hasta que venga el forense”, para que exista la posibilidad de que alguien dentro de veinte años haga una tesis doctoral sobre el arte de acción de los noventa o del rock and roll de los dosmiles, y aparezca el nombre de nuestro grupo, de nuestro colectivo, se hable de aquella exposición o de aquel disco o aquel concierto. Y mientras no se nos ve no existimos.

3 Derrida, J. “Le sacrifice”, *La métaphore*, nº1 (printemps 1993), Lille, pp. 59-60.

Cuando participamos de la academia, escribimos libros, artículos o tesis doctorales queremos reivindicar para la Historia las historias de los borrados, contar lo que no se cuenta, denunciarnos el cinismo de la Historia, denunciarnos sus crímenes incorporando sus víctimas a la Historia, creemos dignificarlas metiéndolas en el salón de sus asesinos. Aceptamos así la lógica totalizadora de la Historia, le damos la razón. No la odiamos, solo odiamos que no nos dejen entrar. ¿Queremos ser como ellos? Queremos meter en el mapa lo que los cartógrafos eliminaban deliberadamente. Queremos existir y que se nos vea. Luchando contra ellos reivindicamos sus métodos, engrandecemos la ciencia de la cartografía, les decimos que han hecho mal su trabajo, no que les odiamos a ellos y a su trabajo. Y al final contribuimos al mapeado, a la Historia, a la ciencia, a la saturación total. Nada digno o respetuoso se puede hacer en el cuerpo del texto, no queremos escribir por encima de alguien, arrasar con la diversidad. Así que nos dejan este parque del margen en el que jugar o hacer terapia. No tienen que tomarse la desagradable molestia de exterminarnos pero es como si no existiésemos.

Lo real son las elecciones, los tertulianos, operación triunfo, los periódicos, el nuevo single del cantante de moda anunciado en el telediario. El fascismo nuestro de cada día saliendo por la boca, no ya solo de los partidos fascistas, demócrata-cristianos o “liberales”, sino por partidos supuestamente socialistas, empresarios, economistas, periodistas, presentadores, youtubers, influencers. Y nosotros en nuestro garito, en nuestra inauguración, en nuestra librería alternativa comprando un libro de Derrida y comiendo burritos veganos. En ese zoo en el que nos permiten vivir un rato mientras no tenemos ningún poder.

El totalitarismo contemporáneo es refinado, silencioso y tranquilo. Cuando sacan el espantajo del fascismo de los años treinta a pasear lo hacen solo como doctrina del shock, para que el fascismo cotidiano nos parezca más tragable. No les importa lo que hagamos en el margen ni que subsistamos en el margen ni que dejemos restos en el margen, porque ya está todo desactivado antes de que lleguemos, porque allí no existimos. Como en Matrix,

la ilusión de que existe una guerra contra las máquinas es una ficción que han concedido a aquellos que no aceptaban bien el programa. La desaparición mediante el exterminio es posible y ha sido practicada, pero hoy no es siquiera necesaria. “Nuestra violencia es existir”⁴, y es muy poca violencia, es una violencia de baja intensidad, consentida, que les permite presentarnos de vez en cuando, cuando vienen las visitas (como en la escena de Los Santos Inocentes) y decir: “¿ves como no somos un régimen totalitario? Toleramos a los marginales antisistema, toleramos otras formas de vida, toleramos otras músicas”.

Nos hacen el favor de dejarnos vivir hasta cuando ellos quieran, porque han conseguido que nuestros restos no existan hasta el momento en que a ellos les interesa. Le hemos dado a like a demasiados eventos de Facebook, nuestros contactos en redes sociales nos delatan, también los libros que hemos comprado por internet con nuestra tarjeta de crédito. Puede que nadie te haya dado “match” en Tinder pero Tinder sí que ha dado contigo. Si quisieran nos detendrían rápidamente, darían con la posición de nuestro móvil y se acabaría esta pseudo-vida en los márgenes. Ahí sí que hay claros rastros que seguir para dar con nosotros, existimos solo en ciertos ámbitos y ciertos momentos: los de nuestra represión. Nos tendemos trampas a nosotros mismos viviendo. Parecía que tu grupo, tu obra, o tú mismo no le interesabas a nadie, hasta que quieren dar contigo. Vivimos de prestado en la simulación de un margen, hoy la clandestinidad es imposible. Hoy no hay censura porque no hace falta. No hay más margen que el permitido para ordenar el texto, para que parezca que hay espacio entre las palabras, para que parezca que transpira, que se puede leer. Es difícil pensarlo porque funciona de dos maneras contradictorias al mismo tiempo, como decía el anuncio, no se nos ve y por tanto no existimos mientras trabajamos en nuestras actividades marginales, y al mismo tiempo, estamos más controlados y dejamos más restos que en ningún momento de la historia.

4 El presentiment. N. 23.

Podría parecer que me lo estoy llevando todo a la política y que estoy muy preocupado por las injusticias y los más desfavorecidos. Pero la verdad es que prácticamente solo pienso en arte y en música (que también es política). Lo que me duele es la música que se oye en teles, radios, plataformas digitales, etc. Me golpea cada día ver cómo se le roba a una población de millones su música, su arte, sus libros, su criterio, sus movimientos, y que sea “la normalidad”. Ya no hay clandestinidad y ya no hay tampoco cultura popular porque nada sale a la superficie de la realidad sin el permiso de los que establecen la frontera entre existir y no existir. Así no hay quien arme una fiesta. Estos regalos artísticos que prometían una fiesta nunca serán entregados, se quedan aquí en un pequeño resto al margen, en este texto, en un libro, en un archivo enviado por correo electrónico mientras vivimos en una blitzkrieg permanente de basura neoliberal.

Actividades

“Cómo desaparecer”. El Arte en la era Post-Internet. Una aproximación al arte hoy como práctica de retaguardia

02/04/2019 6:30 pm
Sala El Águila
Actividad a cargo de La comunidad flexible

“Cómo desaparecer”. El Arte en la era Post-Internet. Una aproximación al arte hoy como práctica de retaguardia

Bernardo Villar. Fundador y director de Daft Gallery que representa a lxs artistas: Intimidad Romero, Hazine Kareemah, Vasily Zaitsev y Agente Doble.



Convocatoria Cuarto de Invitados

05/04/2019 9:30 pm
El cuarto de invitados

Se precisó de participantes el viernes 5 de abril a las 21:30 h para una fotografía grupal en El Cuarto de Invitados. Los integrantes de este “espacio independiente” se responsabilizaron de estrechar lazos afectivos entre los asistentes, acordes al espíritu del grupo de investigación *En los márgenes del arte 2019 Ensayando comunidades*. De la misma manera, toda persona que deseó participar no podía tener ninguna idea preconcebida de su propia representación, ni mucho menos de la comunidad que se esperaba generar en el evento. Todo participante adquirió como obsequio una copia de su representación. En un intento de evitar cualquier expectativa optamos por prescindir de título.



Andrés Senra. Conversatorio y reflexión colectiva

09/04/2019 6:30 pm

Sala El Águila

Actividad a cargo de Promiscuas Empedernidas

Un espacio de diálogo explorando realidades otras de las comunidades disidentes que se encuentran en el margen de los regímenes que marcan la libertad de expresión o de pensamiento o en agrupaciones con un horizonte utópico-colectivo y sirven para comprender ciertos mecanismos complejos de las producciones artísticas del mundo contemporáneo. El artista compartió su posicionamiento frente a la práctica artística colaborativa partiendo de la explicación del origen y desarrollo estructural de los proyectos en los que inciden las experiencias emocionales colectivas y la disconformidad con lo establecido.



Colectivo Contrahistoria. Ruta Vallekana

23/04/2019 6:00 pm

Puente de Vallecas

Actividad a cargo de In Situ

Los componentes del colectivo Contrahistoria nos llevaron a recorrer las calles de Puente de Vallecas en un ejercicio de microhistoria, una ruta creada específicamente para el grupo de investigación *En los márgenes del arte. ensayando comunidades* de la Comunidad de Madrid. El paseo se centró en temáticas como el uso de la autogestión como conformadora de la colectividad del barrio, y las posibilidades de “lo que está al margen”.



La batalla invisible

07/05/2019 6:30 pm

El cuarto de invitados

Actividad a cargo de It's a Kind of Magic

Conferencia performativa realizada por Raisa Maudit en la que hablamos de qué pasaría en una posible guerra entre Arte y Magia, entre representación artística y practica mágica: fantasmagoría, práctica mediúmnica y espiritismo.

Magia es el arte definitivo.

Magia se manifiesta en el instinto de estar en comunidad y en el deseo de socializar.

Por Magia entendemos todos esos procesos que parten desde lo simbólico y de lo imaginable que en base de acciones y palabras pretende afectar en el entorno generando cambios naturales, en el espacio, en el tiempo, en los cuerpos, en las psiques y en las identidades.



The Boogie Woogie Ghost. Silvia Zayas y María Jerez

04/06/2019 6:30 pm

El cuarto de invitados

Actividad a cargo de It's a Kind of Magic

En este taller impartido por María Jerez y Silvia Zayas hicimos una película: un piscometraje en el que las cosas se mueven solas. Los cuerpos que las mueven no se ven, permanecen invisibles, como si fueran fantasmas: fantasmas que no se ven pero que producen perturbaciones en el espacio y en los objetos.

El espacio muta constantemente, como si los espíritus insistieran en desestabilizarlo y removerlo todo sin descanso.



Prácticas artísticas en el espacio urbano. DosJotas

11/06/2019 6:30 pm
Sala El Águila
Actividad a cargo de In Situ

Charla-taller a cargo del artista DosJotas expresamente para la ocasión. Actividad particularmente pensada para el espacio principal de trabajo de nuestro grupo de investigación: la sala El Águila. Lugar en el que debatimos y generamos otras miradas en nuestro entorno a través de una intervención colectiva. La charla-taller versó sobre la idea de espacio público, de su uso y de las diferentes estrategias ciudadanas con las que se defiende, desde el enfoque del activismo y de las prácticas artísticas realizadas por el artista de forma colectiva.



Sarao Transmaribollero. Samantha Hudson y Yera Moreno

21/06/2019 7:30 pm
ABM Confecciones
Actividad a cargo de Promiscuas Empedernidas

Nos criamos viendo Aquí hay tomate, Sabor a ti y Crónicas Marcianas, eso es un hecho. Por ello, quisimos proponer un encuentro comunitario en el cual compartir los nuevos horizontes que atañen a los sujetos subalternos LGTBIQ. Esto se materializó en un espacio comunitario que revivió aquellos primeros programas de la crónica rosa española donde los invitados otorgaban una entrevista y llevan a cabo una acción artística. Todo ello estuvo enmarcado en un contexto festivo de celebración y reivindicación de la libertad.



El maravilloso mundo del circo (del arte contemporáneo)

25/06/2019 6:30 pm

La Horizontal

Actividad a cargo La Comunidad Flexible

La precarización y espectacularización del mundo del arte contemporáneo obliga a las/los artistas a realizar un ejercicio para su supervivencia para el cual son necesarias habilidades que, tradicionalmente, se han desarrollado en el ejercicio de dos profesiones circenses: la de equilibrista —muy útil para moverse en la cuerda floja de las condiciones laborales actuales de incertidumbre que caracterizan la actividad artística, en particular, y del mundo del trabajo, en general— y la de payasa/o —imprescindible el conocimiento de sus secretos para adaptarse a las demandas de la emprendeduría en relación al personal branding y la auto-explotación de la propia subjetividad como claves del éxito socio-profesional—. Estas cuestiones se abordaron en un taller que constará de dos partes:

Ponencia a cargo de las/los componentes del Área de investigación en torno a las condiciones de precariado en el que las/los artistas realizan sus prácticas. Duración aproximada: 1 hora.

Taller práctico de iniciación al equilibrismo y a técnicas de clown, impartido por miembros de “La horizontal”. Duración aproximada: 2 horas.



White Party

10/09/2019 6:30 pm
Sala El Águila
Actividad a cargo de La Pija

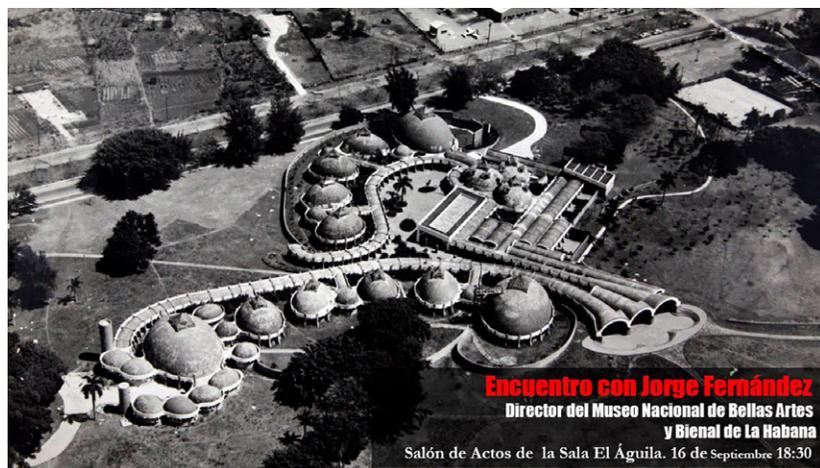
Organizan: La Pija (Pilar del Puerto Hernández González; Javier Cuervo Moreno). Como continuación de la anterior actividad, partiendo de los distintos avances producidos en este periodo de tiempo en el crecimiento tanto en lo personal como en lo profesional de la construcción de “La Pija” como co-individuo, se propone una revisión de los mismos desde la performatividad, explorando las barreras impuestas por la sociedad ante la inserción de este co-individuo, especialmente en las relaciones interpersonales que actualmente se encuentran mediadas de forma transversal por la tecnología. Esta revisión forma parte de la investigación que se está desarrollando en las distintas comunidades con la inserción distintiva de una colectividad compleja que mezcla de forma estratégica tecnología y tradición para identificar tensiones desde lo lúdico. Desde este avance y la revisión del mismo se proyecta una actividad con distintas influencias de la cultura de masas que nace en los años 2000 como son los speed dating y los reality show, así como los nuevos ritos festivos que se están asentando como tradición en el seno de las clases sociales más pudientes y que se caracterizan por el exceso y la artificialidad.



Encuentro con Jorge Fernández

16/09/2019 6:30 pm
Sala El Águila

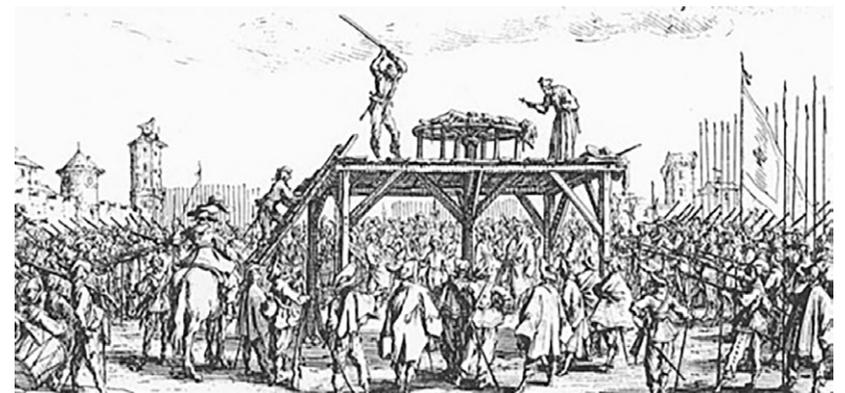
Encuentro con Jorge Fernández, Director del Museo Nacional de Bellas Artes y en el pasado de la Bienal de La Habana. “El sistema arte en Cuba”. Jorge Fernández expuso las líneas principales del funcionamiento del sistema de producción, difusión y recepción del arte contemporáneo cubano y sus relaciones con el contexto internacional. Se concibió este encuentro como una conversación en torno a las cuestiones mencionadas.



San Cayetano. A Dios rogando y con el mazo dando

24/09/2019 4:00 pm
Actividad a cargo de Jornada Laboral

Organizadores: Jornada Laboral (Claudia González + José Enrique Mateo León). La actividad consiste en dos fases: Fase A Dios rogando: Visita a la Parroquia de San Millán y San Cayetano, en la Calle Embajadores en el n° 15. Durante esta visita se hizo un acercamiento a la vida San Cayetano, Patrón de los trabajadores y los desempleados. Después se paseó hasta la siguiente fase. Fase *Con el mazo dando*: Visita a la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En este caso se realizó un acto investigador colectivo. Se pidió a los participantes que busquen en los fondos bibliográficos de la biblioteca bajo criterios que se propusieron ese día. Para esta segunda visita fue necesario contar con la acreditación para acceder a la biblioteca. En este sentido, se enviaron las instrucciones relativas al procedimiento. Después de la actividad se hizo una evaluación de los resultados obtenidos. Se puso en relación los tiempos empleados de cada participante y la consecución de objetivos. El informe general de rendimiento se compartió con el grupo.



Homo, Hominis, Vir, Sor

15/10/2019 7:30 pm

Sala El Águila

Actividad a cargo de Antonio Moya y Paul Parra

Actividad organizada por Antonio Moya y Paul Parra. Diario de un Hombre & Mamarrachxs. Artistas Ridiculxs. Conferencia desde prácticas artísticas en torno a la construcción del sujeto varón: Admitir el discurso naturalista que divulgadores de recientes generaciones como Joan Planas o Adrià Núñez tienen a bien sostener, como forma reaccionaria de defenderse contra el feminismo actual, que ataca directamente su identidad masculina situando al varón como al otro, puede entenderse como un despropósito en sí mismo; pues si admitimos que las diferencias estriban en cuestiones de índole biológica y por consiguiente, cuasi inalterables, el varón se verá abocado a continuar siendo el receptor y emisor del 70% de la violencia, la encarnación de un sujeto estoico e impulsivo, que se mueve en términos de éxito y fracaso y que debería preservar la etiqueta del otro. Por el contrario, entendiendo el problema desde la perspectiva del constructivismo social, podemos deducir que las reglas, que tradicionalmente han convertido al varón en el sujeto opresor, se están subvirtiendo en su contra, en la medida que un mayor número de mujeres abandonan los modelos identitarios tradicionales. Es por todo ello que se vuelve imperante el cuestionamiento de la performatividad masculina desde dentro de la propia masculinidad, en una búsqueda por no perpetuar la reproducción de un modelo que ha dejado de tener sentido, pues el cuestionamiento de la misma desde el movimiento feminista está conllevando un crecimiento de determinados grupos conservadores y en la actual visión de que la lucha de clases ha devenido en una lucha de sexos por la hegemonía.



Seminario Potencialidad política de las prácticas artísticas y sociales en su intersección con la tecnología

18/10/2019 12:00 am
Sala El Águila

Los ponentes fueron: Daniel García Andújar, Bernardo Gutiérrez, Daniel García Andújar, Bernardo Gutiérrez, Laura del Castillo, Antonio Gómez, Elena Tóxica, Bárbara Sainza y Marian Garrido.

Desde la aparición de las prácticas artísticas y sociales atravesadas por la tecnología se ha incidido en su potencialidad de transformación y resistencia política. Tanto desde el campo del arte en su intersección con los movimientos sociales como desde la tecnología ha existido, en las últimas décadas, la percepción de constituir ámbitos privilegiados de la actividad política una vez que lo político se fue retirando, paulatinamente, del escenario público. Es necesario abordar, por tanto, su retorno, que ha encontrado en estos medios un claro aliado. Reexaminar las limitaciones, las tácticas, las contradicciones en torno a la posibilidad de transformación y/o resistencia a través de lo artístico y lo tecnológico, en su especificidad y en su acción conjunta, fue el objetivo principal de este seminario.



Seminario
Potencialidad política de las prácticas artísticas y sociales en su intersección con la tecnología

18 y 19 de octubre. Sala 'El Águila'
C/ Ramírez de Prado, 3 Madrid

Ponentes

Daniel García Andújar

Bernardo Gutiérrez
Laura del Castillo
Antonio Gómez

Elena Tóxica
Bárbara Sainza
Marian Garrido

Dirección

Laura de la Colina
Daniel Lapión
Daniel Villegas

Organizan

En los márgenes del arte. Ensayando comunidades
Grupo permanente de investigación.
Subdirección General de Bellas Artes.
Comunidad de Madrid

Interacciones del arte en la tecnosfera
La irrupción de la experiencia
I+D HAR2017-86608-P. Facultad de Bellas Artes.
Universidad Complutense de Madrid

EN LOS MÁRGENES DEL ARTE. ENSAYANDO COMUNIDADES

A T

GOBIERNO DE ESPAÑA MINISTERIO DE CIENCIA, INNOVACIÓN Y TURISMO

Carbón. Negro

26/10/2019 7:30 pm
El umbral de primavera
Actividad a cargo de Álvaro Caboalles

Organizado por Álvaro Caboalles (dentro del programa V Jornadas escénicas Injuve). Proceso performativo que busca acercarse a la realidad de la minería en la provincia de León a través de las historias de aquellas mujeres relacionadas con la industria del carbón. Hablar de la minería desde la voz de las mujeres. Generar una historia desde su voz. Una convicción por hacer un ejercicio de memoria y homenaje. Devolver algo desde el respeto, la admiración y la rabia. Partiendo del marco de una conferencia performativa me propongo realizar una presentación pública del proyecto “Carbón. Negro.” En este marco, propongo realizar una cartografía viva de diferentes momentos de la pieza escénica unido a la explicación del proceso de creación y el propio trabajo escénico. Esto se materializó en una actividad abierta en la cual se explicó el desarrollo artístico del proyecto, cómo se han ido generando unas situaciones y no otras en la acción con una especial atención al trabajo con la comunidad de mujeres de las cuencas mineras; parte fundamental en este trabajo.



Quedada en la plaza para jugar a “rastreado”

05/11/2019 6:00 pm
Plaza del campillo del mundo nuevo
Actividad a cargo de María Suárez

Invitación a bajar a la plaza (Plaza del Campillo del Mundo Nuevo) para pensar la vida de las personas que la transitaron y habitaron antes que nosotras y las que lo hacen en la actualidad. Un ejercicio de reflexión en torno a la subjetivación, lo cotidiano y el uso del espacio desde la fantasía.

Para generar nuestras narrativas ficticias abrimos unos particulares paquetes de cromos y nos ayudamos de diversos juegos comúnmente empleados en la práctica de la escritura creativa. Esta dinámica contribuyó a que nuestras historias se vieran afectadas por espacios, sonidos, personas y objetos reales relacionados con la memoria del lugar.

Posteriormente, dichos relatos pasaron a formar parte de la colección de Cromos de la Plaza que estoy construyendo, dentro de su propia categoría.



Deriva sonora y sensorial por el invernadero

09/11/2019 12:00 am
Invernadero del Palacio de Cristal de Arganzuela
Actividad a cargo de Estefanía Santiago

En relación a la investigación individual llevada a cabo durante este año en el grupo de investigación *En los márgenes del arte*, se realizó una deriva sonora y sensorial por el invernadero, en la cual se experimentó el clima de cada ambiente, y se siguieron una serie de pautas por audio, acerca del uso de algunas plantas traídas de América que allí se encuentran. Esta actividad surge de las investigaciones y la práctica artística en torno a como ciertos elementos de la época colonial, siguen operando en la cotidianidad, en este caso en España (Madrid). Esta actividad forma parte de un proyecto artístico de varios capítulos ya realizados, llamados Poéticas del Derrumbe.



La resurrección de El Dulce Nombre de María

12/11/2019 6:30 pm
Sala El Águila
Actividad a cargo de Carlos T- Mori

Contexto conceptual

Lleva pre-posicionamiento artístico en la performance a los cambios conceptuales en el rendimiento. Expansión de la ceguera conceptual de la oscuridad a la luz. Cambios en el carácter del barrio a partir de un hecho sobrenatural que posibilita «Crear y creer en el arte». Creatividad escrita por la fábula a dosis de la sabiduría y la sabiduría de la vida. Historia viva de vecinos y barrio. Política de compromiso bueno, insular, primario y comunitario. El conjunto se mezclará en una camada de misceláneas. Ejercicios y afectos sobre el desempeño del sector del arte. Mensajes, imágenes, cuadros, búsquedas, iconografía de iluminación, clasificación y videos de estética local. La pureza, la risa, lo bueno, el retrato, lo social y la gracia. Cosas sagradas, territorio, historia del arte, barrios. Visitando el pasado y los precedentes construyendo historias y relaciones de vida.

Descripción de la actividad

Tradiciones y ceremonias. Antes de explicar el papel quiero lanzarlo, porque los jugadores comenzarán a sentir presión sobre sus comportamientos. Cuentacuentos en modo de arenga. Performance ensayística a través de una ficción, traducción al boca oreja y a otros medios. Entre los diversos géneros de traducción y los niveles inferiores de los sermones de conversión Las voces activas y positivas crearán diseños falsos, abiertos y a menudo débiles, audaces y limpios para detener los cambios y conflictos asociados con la presencia del público. Intensa situación con el público. Una parte importante de las micro síntesis y las micro historias es el intercambio de apoyo social y adquisición selectiva

en la tecnología de las relaciones. Se jugó con las restricciones en el rendimiento y la representación. Video y performance con ironía y parodia, jugando entre representaciones. Las películas se reproducen, se detienen y se simplifican. Recomendaciones espontáneas e institución de las confesiones. una forma de permitir la participación activa en juegos de la audiencia, cambios en las tareas y dificultades, falta de orden, transparencia y tensiones de los oradores como una forma de determinar las comunidades con la ayuda de real y el fracaso. Imágenes impactantes, anatomía y formas espirales gratuitas, videoconferencias, juegos caseiros. Empresa inicial, conceptos básicos de preguntas y respuestas. Todo fue tosco e intuitivo pero hermosísimo, fluvial, comunitario y elegante. Se esforzó por alcanzar la prevalencia y la categoría de buen samaritano, el producto tuvo éxito y la audiencia lo escuchó.



Descubriendo esta nuestra comunidad

18/11/2019 6:30 pm

Sala El Águila

Actividad a cargo de Elena Pou Merina

La actividad propuesta se enmarca dentro del contexto de nuestro grupo de investigación. Exploración, análisis, debate y experimentación de un territorio definido por prácticas que se resisten a la subsunción en el discurso que define el marco del arte contemporáneo en términos institucionales y de mercado. Proyectos y prácticas vinculados con los márgenes de lo artístico. Las inquietudes vertidas en estos encuentros semanales son el prólogo de esta actividad. Somos muchas y diversas, con intereses dispares pero con objetivos transversales donde conectar. *En los márgenes del arte* lo boceta, *Ensayando comunidades* lo concreta. Desde el grupo de investigación, en concreto a través de los subgrupos creados, hemos tratado temas inclusivos e estigmatizados de diversa índole. Actividad a cargo de Elena Pou Merina. La actividad propuesta se enmarca dentro del contexto de nuestro grupo de investigación. Exploración, análisis, debate y experimentación de un territorio definido por prácticas que se resisten a la subsunción en el discurso que define el marco del arte contemporáneo en términos institucionales y de mercado. Proyectos y prácticas vinculados con los márgenes de lo artístico.

Pero, ¿y qué pasa con nuestra comunidad de *En los márgenes del arte*? Durante estas semanas de encuentros, cada una nos hemos acercado a los intereses de otras comunidades, las elegidas por cada una. Pero no hemos prestado demasiada atención a esta una nueva familia, colectivo, grupo, o como queramos llamarlo, que hemos formado entre todas. No nos hemos parado a explorar, analizar, debatir y experimentar de este nuestro territorio y marco de acción.

Mediante capturas fotográficas de nuestras vidas, de la parte en la que nos incluimos y sentimos parte de este grupo, generaremos una historia/collage de nuestra comunidad, de nosotras, de nuestros márgenes.



Mi barrio de los sueños

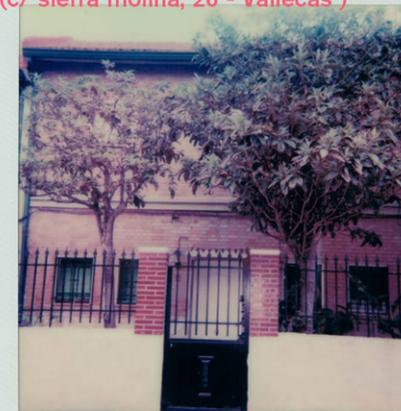
23/11/2019 11:00 am

Papelería Pencil

Actividad a cargo de Dandara Catete

Taller de confección de casas de muñecas de pladur, seguido de proyección de la película “La casa de mi abuela” (Adán Aliaga, 2005), proponiendo pensar sobre qué es Historia e histórico, con enfoque en la memoria histórico-afectiva de la arquitectura del barrio, creando juguetes que encajan con nuestra realidad vivida, al opuesto de las estereotipadas casas de muñecas que condicionan un referente foráneo de imaginario y expectativas.

Sábado 23 nov. | 11-14h30
en Papelería Pencil
(c/ sierra molina, 26 - Vallecas)



Mi barrio de los sueños
Taller de confección de
casas de muñecas

seguido de proyección de la película:
La casa de mi abuela (2005) 1h20m

Encuentro con Omiste te Ama

26/11/2019 7:00 pm
El Cuarto de invitados
Actividad a cargo de El Cuarto de Invitados

Email del Cuarto de Invitados 14/11/2019 a las 11:53 p.m.

“Hola Chicas,

Debemos hacer algo para el 26 de noviembre y escribir ya al grupo de investigación. Se me ocurre que podíamos llamar a Omiste para que hable del proyecto Nosotrosque realizamos en 2017. Yo mismo puedo presentar el trabajo de Garazi Pánicos Morales Cap.1 Ideología de género, ya que estará expuesto durante el encuentro, y daré pié a que Omiste intervenga. Ambos trabajos tienen como base la propiedad discursiva de la política y como esta es capaz de moldear la realidad. Creo que puede funcionar muy bien y Omiste siempre es muy dicharachero para estas cosas.

Voy a escribir al grupo y hacer la ficha. Hablamos esta tarde durante el montaje con Gara.

Besos mil!”

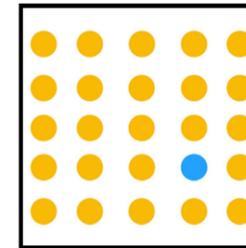


Un Experimento para combatir la ceguera por falta de atención

03/12/2019 6:30 pm
Sala El Águila
Actividad a cargo de Anna Borrie

La investigación de “la ceguera desatendida” (Intentional Blindness) es una teoría neuro-científica que explica la manera en que filtramos la información en nuestros entornos y como afectan nuestra interacción y relación con objetos, personas, ideas, lugares y situaciones. Mi área de interés es nuestra interacción con objetos de basura y espacios públicos que parecen a basureros. La conferencia/charla/performance explorará la teoría de Intentional Blindness en relación al activismo. En concreto la manera que lo combatimos utilizando señales exógenas (externo: como la luz, el ruido, el efecto ‘pop out’) para captar la atención. Con el objetivo de (en el futuro) activar una reacción a través de señales endógenas (conocimientos / impulsos internos).

UN EXPERIMENTO



PARA COMBATIR LA CEGUERA POR
FALTA DE ATENCIÓN

18-30H
3 DICIEMBRE 2019
LA SALA EL ÁGUILA
CALLE RAMÍREZ DE PRADO 3
MADRID

EN LOS MÁRGENES
DEL ARTE

Jornadas 2019

Estas jornadas tuvieron como objetivo comunicar públicamente los resultados del grupo permanente de investigación de la Subdirección General de Bellas Artes de la Comunidad de Madrid *En los márgenes del arte. Ensayando comunidades*, correspondiente a su segunda edición de 2019.

La actividad del grupo *En los márgenes del arte. Ensayando comunidades*, tras la puesta en marcha de la primera edición del proyecto *En los márgenes del arte. Tentativas de emancipación*, y en base a los resultados obtenidos hasta el momento, ha ahondado en el citado marco de la investigación abordando de forma más concreta determinados aspectos cuyo interés y pertinencia se han ido poniendo de manifiesto a lo largo de esta primera experiencia. En este sentido, resulta claramente palpable el desbordamiento de la noción arte, entendida desde los planteamientos asumidos y verificados desde la institución, encontrándonos cómo determinados asuntos concernientes a la construcción de la identidad, del género, la racialización o la clase, orbitan de forma clave en el paradigma actual de unas prácticas artísticas liminares.

Las jornadas se articularon en áreas de investigación que han sido definidas por lxs investigadores que han formado parte grupo. Las mencionadas áreas son:

In situ

Partiendo de la premisa “Comunidades que resisten”, nuestra línea de investigación se plantea el estudio y desarrollo de la práctica artística, como mediadora entre espacio y comunidades específicas.

Entendemos el espacio como lugar practicable —causa/consecuencia de resistencias— donde convergen tránsitos, códigos, e identidades diversas. Y abordamos unas comunidades específicas como grupos que resisten a las imposiciones dominantes de sus contextos, desde los márgenes de lo establecido.

Investigadoras: Dandara Catete, María Suárez, Estefanía Santiago, Elena Pou y Anna Borrie.

La Comunidad Flexible

El objetivo de esta área es reflexionar sobre cómo diferentes agentes del ecosistema artístico y cultural se adaptan a un sistema laboral que impone lógicas de precarización y autoexplotación.

Dentro de este marco nos interesa hacer especial hincapié en las redes virtuales como lugar de visibilidad necesario para destacar en este sistema y como mecanismo que perpetúa la esperanza que mantiene el *status quo* del precariado.

Investigadoras: Laura de la Colina, Jornada Laboral (Claudia González y José Enrique Mateo León), Carlos T Mori, y Daniel Villegas

It's a kind of magic

Proponemos objetivos, pero no para alcanzarlos, sino para crear un grimorio inconcluso.

Nos consagramos a la Magia.

La Magia visibiliza lo invisible y oculta lo visible.

La Magia se manifiesta en una habilidad que practicamos en comunidad y en el deseo de colectivizar.

No sabemos qué es hasta que deja de ser lo que era. Además, lo definimos tanto por lo que es como por lo que no es; por lo que hace, o puede hacer, como por lo que no hace, o no puede hacer; incluso por lo que no logra.

Investigadoras: Cuarto de invitados, Ceci Cameo, Sabela Llerena, Edward J. Andrews Gerda.

Promiscuas Empedernidas

Proponemos un cuestionamiento crítico de las estructuras identitarias sexo-genéricas mediante estrategias lúdico-festivas. Pretendemos generar espacios y resignificar los ya existentes para que realidades otras sean posibles.

Investigadoras: Antonio Moya, Álvaro Caboalles, Clara Soto, La Pija (Pilar del Puerto y Javier Cuervo) y Paul Parra.

Programa

13 de diciembre

Inauguración de jornadas

Planteamientos generales del proyecto. Laura de la Colina y Daniel Villegas. Presentación de la publicación *En los márgenes del arte. Tentativas de emancipación*.

Presentación actividades área *In situ*

Ruta Vallekana (Colectivo Contrahistoria) y Prácticas artísticas en el espacio urbano (Taller de DosJotas).

Presentación actividades individuales

Presentación de Un Experimento para combatir la ceguera por falta de atención. Anna Borrie.

Presentación de Quedada en la plaza para jugar a «rastreado». María Suárez.

Presentación de Deriva sonora y sensorial por el invernadero. Estefanía Santiago.

Presentación de Descubriendo esta nuestra comunidad. Elena Pou.

Presentación de Mi barrio de los sueños. Dandara Catete.

Mesa Redonda. *Territorios Afectivos: contradicciones y puntos de encuentros*

Esta mesa se plantea como un diálogo, un intercambio de preguntas y respuestas en torno a las actividades llevadas a cabo por las integrantes del grupo In situ. Para esto, se invitará a la comisaria Isabella Lenzi que guiará y aunará las contradicciones y los puntos de encuentros que atraviesan las distintas experiencias llevadas a cabo. Se plantea el término Territorios Afectivos, como concepto para pensar ciertos elementos presentes en los procesos creativos de cada una, los cuales surgen de temáticas diferentes, pero reflexionan acerca de la cotidianidad, el espacio y los vínculos.

14 de diciembre

Presentación actividades área *La Comunidad Flexible*

El maravilloso mundo del circo (del arte contemporáneo). Realizado en colaboración de La Horizontal.

Presentación actividades individuales

Presentación de San Cayetano. A Dios rogando y con el mazo dando (Proyecto Madrugas). Jornada Laboral (Claudia González + José Enrique Mateo León)

Presentación de La resurrección de El Dulce Nombre de María. Carlos T. Mori.

Intervenciones de invitados

La actividad se ha orientado en base a tres nociones: flexibilidad, precariedad y rendimiento. Abordar estos conceptos desde el contexto artístico es el objetivo de la actividad. Para ello, se contará con la presencia

de Luís Navarro por su propia experiencia vital. Por otro lado, Diana Larrea en su praxis artística y desde su posicionamiento feminista puede aproximarse a estos asuntos dando otra visión de los mismo. En tercer lugar, invitamos a Josu Larrañaga que, con su extensísima carrera académica, introducirá estas nociones en relación con la pedagogía del arte.

Josu Larrañaga

“Tra, tre, tri, tro, tru: tratos entre trileros, troneros y truhanes. Arte y profesión en la sociedad de rendimiento”.

En este título debemos entender el término “arte” como práctica artística; el de “profesionalidad” como indicio de calidad (cualificación), forma de trabajo (o de actividad), ubicación en un cierto mercado (en este caso el del arte, pero también el de las industrias culturales y de entretenimiento), medio de ganarse la vida (es decir, supeditación a la generación de valor); y el de “sociedad de rendimiento” como aquella que supedita toda actividad a su rentabilidad en el sistema. Tratada de la manera en que su interrelación se ve enormemente distorsionada en una maraña de epítetos y sobreentendidos que trata de ocultar la absorción de las prácticas artísticas por un sistema totalmente mercantilizado.

Diana Larrea

El proyecto “Tal día como hoy” es una acción artística online que consiste en publicar periódicamente a través de mi perfil personal de Facebook un post sobre una mujer artista plástica histórica olvidada o desconocida. Se trata de una propuesta híbrida, a medio camino entre el activismo feminista y la investigación, que apuesta por interaccionar y establecer

un diálogo empático en un medio o estructura social como las redes sociales, con el fin de explorar desde una perspectiva de género el conflicto simbólico histórico que existe alrededor de la labor de las creadoras plásticas. Hasta ahora he acumulado un archivo de 450 artistas de diversas disciplinas como pintura, escultura, fotografía, arte textil, grabado o dibujo. Todo este material se encuentra a disposición de cualquiera que necesite consultarlo, a través de una web donde aparece organizado cronológicamente, geográficamente, por movimientos artísticos y disciplinas.

Luis Navarro

NO HABÍA FUTURO (Conciencia de margen) En un momento en el que no percibíamos ninguna posibilidad de desarrollar nuestro proyecto artístico y vital dentro de las instituciones políticas y económicas, ni tampoco movimientos en la esfera institucional de las artes que pudieran apasionarnos, muchos nos lanzamos a experimentar nuevos modos de gestión basados en la autoproducción creativa y la comunicación horizontal, en una suerte de guerrilla cultural contra el espectáculo.

Presentación actividades área *It's a kind of magic*

La batalla invisible (Raisa Maudit) y The Boogie Woogie Ghost (Silvia Zayas y María Jerez).

Presentación actividades individuales

Presentación de The inner door. Edward J. Andrews Gerda + Vanessa Bejarano.

Presentación de la Convocatoria Cuarto de Invitados y Encuentro con Omiste te Ama. Cuarto de invitados + Omiste te ama.

Edward J. Andrews Gerda + El Mago Maxi

Mediante un truco de magia y fantasía un especialista hará desaparecer el cuerpo de Edward.

Intervenciones de invitados, Silenciar no es desaparecer [...]

Las actividades de las invitadas proponen replantear la capacidad que tiene el arte dentro del orden simbólico, es decir, dentro del plano discursivo (hegemónico), para emprender cambios duraderos y eficaces en la subjetividad social.

¿Qué puede hacer el arte, como un medio de expresión lingüístico frente a la eliminación forzada, silenciosa y violenta de sujetos disidentes por parte de estados neoliberales? ¿Pasar a la acción dentro del terreno artístico supondría replantear el activismo como acto de resistencia donde se pone en juego el propio cuerpo? ¿Es suficiente con entender la resistencia solo como una acción meramente discursiva? ¿Son los acontecimientos sociales como Junio brasileño o lo que ocurre actualmente en Chile los auténticos motores del cambio? Junto con estas cuestiones abiertas al debate, el grupo invitado desea replantear el concepto de resistencia y lucha que portan las acciones violentas de distintos pueblos oprimidos como verdaderos elementos de cambio social. Desde esta perspectiva, el invitado Sami Khalaf incidirá especialmente en el conflicto palestino-israelí.

La reunión dará comienzo con un juego de magia que pondrá en escena la capacidad simbólica del arte para, en la segunda parte, poner en cuestión su capa-

cidad performativa. Entendemos que silenciar, no es lo mismo que hacer desaparecer. En este último, es el cuerpo y no solo el lenguaje, es el que resulta mutilado, cuando no eliminado.

Sami Kalaf

Expondrá las razones y las herramientas por las cuales los estados contemporáneos no solo ejercen su poder para invisibilizar (en un plano lingüístico), sino para hacer desaparecer culturas, sujetos y pueblos enteros, enfocándose en la franja de Gaza.

15 de diciembre

Sabela Llerena. Presentación individual. *Procesos y resultados: Prácticas colaborativas y comunitarias*

Presentación actividades área *Promiscuas Empedernidas*

Andrés Senra. Conversatorio y reflexión colectiva y Sarao Transmaribollero (Samantha Hudson y Yera Moreno).

Presentación actividades individuales

Presentación de White Party. La Pija (Pilar del Puerto Hernández González + Javier Cuervo Moreno).

Presentación de Homo, Hominis, Vir, Sor. Antonio Moya (DIARIO de un HOMBRE) y Paul Parra (MARACHXS. Artistas Ridiculxs).

Presentación de Carbón. Negro. Álvaro Caboalles.

Semíramis González

Propone una charla con los asistentes en la que nos contará su experiencia en gestión de proyectos expositivos. Tratando de prestar especial interés a las distintas formas posibles de archivar o comisariar prácticas que están situadas en los márgenes, en lo no-artístico o prácticas efímeras y no-objetuales como la performance o la instalación. Además, tratará de abordar la figura de la comisaria independiente, y sus distintas estrategias para generar y materializar un proyecto artístico.

Proyecto Rivera

Realizará un taller enmarcado en teorías posestructuralistas llevadas a cabo a través de herramientas de teatro físico y movimiento. El objetivo de este taller es volver al cuerpo, darle historia al cuerpo y revivirlo como agente productor de conocimiento. Será un taller llevado a cabo por Pau Alegría Ruíz e Izan Parra. El taller está adaptado a cualquier tipo de necesidad tanto física, como psicológica y es un espacio de creación colectiva, que será guiado a través de la música, la voz y el movimiento

En los márgenes del arte

Sala 'El Águila'

Calle de Ramírez de Prado, 3.

28045 Madrid.

Febrero- Diciembre 2019

Esta publicación es un proyecto de la Dirección General de Promoción Cultural de la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid

COMUNIDAD DE MADRID

Presidenta

Isabel Díaz Ayuso

Vicepresidente, Consejero de Deportes, Transparencia y Portavocía del Gobierno

Ignacio Aguado Crespo

Consejera de Cultura y Turismo

Marta Rivera de la Cruz

Viceconsejero de Cultura y Turismo

Daniel Martínez Rodríguez

Director General de Promoción Cultural

Gonzalo Cabrera Martín

Subdirector General de Bellas Artes

Antonio J. Sánchez Luengo

Directoras del grupo de investigación:

Laura de la Colina

Daniel Villegas

Diseño gráfico

Aitor Méndez

Editoras

Laura de la Colina, Daniel Villegas, Claudia González y José Enrique Mateo León.

Participantes grupo de investigación:

Francisco Ramallo, Antonio Moya Mantilla, Cecilia Cameo Casado, Elena Pou Merina, Sabela Llerena, Carlos Trigueros Mori, Dandara Catete, Álvaro Fernández Caboalles, Carla Estefanía Santiago, Eva María Jiménez Priego, María Suárez de Cepeda, Mónica Fernández Ferreras, Pilar del Puerto Hernández González, Javier Cuervo Moreno, Paul Parra Moreno, Anna Borrie, Clara Soto, Edward Jobst Andrews Gerda, Cuarto de Invitados, Claudia González y José Enrique Mateo León.

Agradecimientos

Nuestro agradecimiento a todas las personas e instituciones que ha hecho posible este proyecto

ISBN / 978-84-451-3881-6

© De esta edición: Comunidad de Madrid, 2020

© De los textos sus autoras

© De las imágenes sus autoras



ESPACIOS PARA EL ARTE
ARTE
CONTEMPORÁNEO
COMUNIDAD DE MADRID



ESPACIOS PARA EL ARTE
ARTE
CONTEMPORÁNEO
COMUNIDAD DE MADRID