



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master



Mia Coll, fotograma de Índigo, 2016

**Tiempos de fuga:
cabos sueltos en la sociedad del cansancio.**

Autora: Mia Coll Mariné
Tutor: Josu Larrañaga Altuna

Área temática de: Arte-Creación-Producción
Línea de Investigación en: Políticas de la representación
Grupo investigación en: Prácticas artísticas y formas de conocimiento contemporáneas
Departamento de Pintura

Septiembre de 2016

Tiempos de fuga: cabos sueltos en la sociedad del cansancio.

Trabajo de fin de máster de **Mia Coll Mariné**
Dirigido por el Profesor Titular **Josu Larrañaga Altuna**
Madrid, 2016
Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid



RESUMEN

La potencialidad de los momentos en los que no se hace nada es una evidencia. En esta investigación redescubriremos la influencia del aburrimiento y el tedio en tiempos pasados, se explorará el marco contemporáneo como aquel que se apropia de cualquier temporalidad e intentaremos encontrar una huida —una crítica— a este paradigma mediante estos momentos en los que una no hace nada. La propuesta pretende revalorizar los *tiempos perdidos* dirigiéndolos hacia los *tiempos de fuga*.

Palabras clave

tiempo perdido, tiempo, fuga, capitalismo

ABSTRACT

The potential of the times when is done nothing is obvious. In this research rediscover the influence of boredom and tedium in the past, the contemporary framework as one that appropriates any times and try to find a flight —a critically— to this paradigm will be explored with this time when is done nothing. The proposal aims to revalue the *lost time* directing them *time to escape*.

Key words

lost time, time, escape, capitalism

INDICE

00_ INTRODUCCIÓN	5
<i>Motivación preliminar</i>	5
<i>Objeto de estudio</i>	6
<i>Objetivos</i>	7
<i>Metodología</i>	8
<i>Estado de la cuestión</i>	9
<i>Nota de lectura</i>	11
01_ La herencia de los tiempos perdidos	12
<i>Adolescentes ¿las últimas que se aburrieron?</i>	12
<i>El perder el tiempo de las dandis</i>	13
<i>Monotonía monacal</i>	16
<i>El filósofo más aburrido</i>	20
<i>La bella durmiente</i>	22
<i>Ánimo negro</i>	28
02_ Pervivencia al tiempo abierto	33
<i>Ocupad@</i>	33
<i>Burnout</i>	37
<i>El fatigado</i>	39
<i>Esperar en el desierto</i>	43
<i>(Break)</i>	47
<i>Los tardígrados y la pervivencia</i>	50
03_ Tiempos de fuga	52
<i>Exit?</i>	52
<i>Líneas que saltan</i>	54
<i>Es mío</i>	59
<i>Encuentros anónimos</i>	65
Conclusiones inconclusas	69
ANEXO 1 : entre.cabos.sueltos@	71
ANEXO 2 : Fugas	101
Bibliografía	105
Referencias Web	107
Referencias fílmicas	107
Bibliografía de ANEXO 1: entre.cabos.sueltos@	108
Referencias web de ANEXO 1: entre.cabos.sueltos@	108
Bibliografía de Anexo 2: Fugas	108

00_INTRODUCCIÓN

Motivación preliminar

Supongo que empecé a posicionar mi interés en esos momentos en los que una *no hace nada*, a raíz de la lectura de *La sociedad del cansancio* de Byung-Chul Han. Enunciados como: “un amable desarme del yo”, “agotamiento, fatiga y asfixia ante la sobreabundancia”, “de la sociedad disciplinaria a la sociedad del rendimiento”, “libertad obligada o libre obligación” o “preocupación por la supervivencia”¹, pusieron en alerta a un naif estado de inquietud. A este escenario, Han abre la puerta a un cuestionamiento y resistencia desde la “vita contemplativa” a través de un “cansancio fundamental”².

Entre tanto, me encontraba sentada al lado de mi madre, que miraba la televisión mientras mi padre hacía la siesta después de una comida familiar. Aquí, con dicho libro en mano, compartía un momento que supedita, en valor e intensidad, cualquier planteamiento de positivismo que empleaba Han para situarnos en una actualidad crítica. Un momento en el que, a pesar de su potencia, no hacíamos nada.

¿Se trataba de un *tiempo perdido*? — por supuesto que no.

¹ Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder. (p.10); (p. 19-20); (p. 28); (p. 31-32); (p. 34)

² *Ibíd*em, (p. 37); (p. 75)

Objeto de estudio

La siguiente investigación pretende abordar la experiencia de los **tiempos de fuga**. Este concepto se designa a partir del estudio de los tiempos perdidos: de los momentos en los que una *no hace nada*. Se perciben estas pausas como evasiones desde las que se desdibuja el presente. Tienen una naturaleza independiente, siguen una vía de huida y se encuentran en una especie de *cabo suelto*: en un lugar dónde la indeterminación lleva las riendas.

Pretenderé reinterpretar el concepto de tiempo muerto o perdido al de *tiempo de fuga* a partir de observar su analogía con la expresión “línea de fuga” empleada por Gilles Deleuze y Felix Guattari en *Mil Mesetas*.

Constatando la semejanza en la definición y el empleo de estas ideas con los *tiempos de fuga*, podemos llegar a visualizar aquello que ocurre cuando se entra en un momento que desplaza al sujeto de un presente que le acecha.

Por lo tanto, será necesario situar a estos *tiempos de fuga* en relación con la condición generalizada actual; a la funcionalidad capitalista a la que están sometidos —en principio, del mismo modo que cualquier devenir.

Objetivos

He estado trabajando en la comprensión de los *tiempos de fuga* en la actualidad. Y lo he hecho desde la observación, el estudio y la conversación. Lo que en estos momentos me propongo es:

- 1- Revisar el concepto de *tiempos perdidos* redefiniéndolo como *tiempos de fuga* trasladando el significado desde su uso en un marco fordista a su uso en un ámbito post-fordista.
- 2- Poner en valor los tiempos en los que una *no-hace nada*. Estudiar su afecto y sus posibilidades de uso desde el pasado a la actualidad.
- 3- Definir las características de los *tiempos de fuga* partir de su analogía a las *líneas de fuga*.
- 4- Pensar sobre cuál es el compromiso que tenemos con el tiempo que vivimos.
- 5- Formalizar un acercamiento a la idea de 'tiempos de fuga' mediante una propuesta artística.
- 6- Emplear medios y estrategias artísticas para el desarrollo del proyecto.

Metodología

En primer lugar será necesario establecer las bases teóricas los pensamientos y las experiencias donde fundamentar el trabajo de investigación, que sirvan de referencia a la hora de designar la evolución del caso de estudio, es decir, es preciso explicar cómo y mediante qué ideas se han llegado a confeccionar los 'tiempos de fuga'. Para ello necesitamos situarlos en un escenario para facilitar una aproximación.

Se plantea el desarrollo de la memoria utilizando hipótesis y deducciones de distintas fuentes, acercándonos a su pensamiento u obra de forma transversal para recoger aquellos aspectos oportunos para el ámbito que se trata. Pero también, en ocasiones, se hará uso de la intuición. Entendemos las dos maneras como apropiadas a la hora de abordar la cuestión. Con la primera se tiende a rodearlo desde distintos puntos de vista, pero no puede llegar a componer su totalidad. Con la segunda se aborda penetrando directamente en él. Henri Bergson utiliza la intuición como método de estudio de la duración. El pensador sugiere que si nos instalamos en el objeto de estudio "mediante un esfuerzo de intuición, tenemos la sensación de una cierta *tensión* bien determinada"³ y que es esa determinación la que actúa como selección entre una infinidad de percepciones posibles.

Así, el trabajo se tejerá a partir de aportaciones bibliográficas y referencias visuales, en mayor parte, y de aportaciones subjetivas de fuentes vivas. Estas últimas se extraen a partir de un sistema epistolar que se establece con distintas artistas con la finalidad de conocer su percepción en relación a los 'tiempos de fuga'. Es en este punto donde la subjetividad y la intuición se prestan al servicio de la investigación en un nivel que corre en paralelo al análisis y la síntesis. Así mismo, esta metodología dialógica entrelaza una red de afectos y conexiones que, además de la información que proporcionan, son propicias para afianzar el sentido y los valores que se quieren mostrar en este proyecto.

Las cartas también serán el núcleo celular de la obra que se realiza, que tiene cómo fin comunicar lo dicho y seguir hablando de estos *tiempos de fuga*.

³ Bergson, H. (2004). *Memoria y vida*. Madrid: Alianza. (p. 44)

Estado de la cuestión

En su aparente paradoja, el *no hacer nada* ha sido un tema propicio como rica fuente de producción a lo largo del tiempo. Este suscita un notable interés tanto en las humanidades como en las ciencias y, como es obvio, en todo el mercado del ocio.

Hoy se constata, de manera cada vez más marcada, que este *no hacer nada* —en su forma más despreocupada— es un objeto de lujo: está al alcance de aquellos que pueden permitirse descansar. O, por el contrario, es intrínseco en aquellos que *no aportan nada, no contribuyen*, a la sociedad y que, por lo tanto, *no son nadie* y se les delega a marginados sociales —están al margen.

Si una no quiere quedarse al margen, debe aportar, producir, desarrollar, proyectar, trabajar... tener un pleno funcionamiento con el fin de hacerse un hueco en la mecanoesfera del capitalismo: este mundo que habitamos.

“Un mundo sin sombras iluminado veinticuatro horas siete días a la semana es el espejismo capitalista de la posthistoria, el exorcismo de la alteridad que es el motor del cambio histórico”⁴, dice Jonathan Crary, mostrando un paradigma en el que no cabe el parar, la quietud o el demorarse. Una situación que plantea la absorción de cualquier tiempo; donde el ocio y el (antes llamado) “tiempo libre” también se encuentran sumisos al neoliberalismo.

Nos encontramos frente a la controversia de haber saltado de unos ‘tiempos perdidos’ a unos *tiempos abiertos*. Este cambio lo señala Gilles Deleuze en *Posdata sobre las sociedades de control*, dónde describe el salto y la diferencia entre las *sociedades disciplinarias* y las *sociedades de control*. Es decir, se puede intuir que el *tiempo perdido* era más bien propio de una estructura de mercado fordista.

En cambio, ya “no es necesaria la ciencia ficción para concebir un mecanismo de control que señale a cada instante la posición de un elemento en un *lugar abierto*”⁵. Pasa lo mismo con el tiempo, este queda disponible permanentemente al capital. Así, entendemos como un *tiempo abierto* el que habita un sujeto esclavo de este 24/7, que

⁴ Crary, J. (2015). *24/7*. Barcelona: Ariel. (p. 20)

⁵ Deleuze, G. (1991). *Postdata sobre las sociedades de control*. En C. Ferrer, *El Lenguaje literario*. Montevideo: Nordan.

rinde cuentas al neoliberalismo y ha perdido la lucha por encarnar su propia vida.

Desde este lugar se manejan conceptos con los que llegamos a entender la sociedad occidental postmoderna con una perspectiva desoladora. El positivismo pasivo que nos lleva a una cruel inanición. Un sujeto de rendimiento competitivo que se aleja del otro: lo ve desde el miedo y la diferencia.

Vivimos en *La sociedad del cansancio*. Byung Chul-Han constata la idea de un cansancio, provocado por una sociedad de rendimiento, dónde uno es esclavo de sí mismo. Según Han, este cansancio termina por ser *curativo* en tanto que “el *no-hacer* se opone a la sociedad activa.”⁶

Desde este *no-hacer* se da pie a *perder el tiempo* y en este lugar una se pregunta: ¿Dónde se encuentran los *tiempos perdidos*? ¿se opondrán estos y frenarán el positivismo? O más bien, ¿queda espacio para perder el tiempo en un “tiempo sin tiempo”⁷?

El marco planteado es donde cabe la necesidad de encontrar una vía de escapada, una huida que airee al sujeto de unas condiciones *impuestas*.

⁶Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder. (p. 79)

⁷Jonathan Crary, 24/7. Op. cit. (p. 41)

Nota de lectura

Es preciso advertir que a lo largo de la lectura de este trabajo una se dará cuenta de que algunas de las referencias que se hacen remiten al “Anexo 1: *entre.cabos.sueltos@*”. En él se encontraran una serie de mails que pretenden un diálogo en torno a los *tiempos de fuga*. (El proyecto se encuentra más explicado en dicho apartado.)

Se ha creído conveniente incorporar estas aportaciones, lo que Kester designa como “agentes de contexto”⁸, con la finalidad de afianzar algunos de los objetivos que acometen a esta investigación. El proyecto *entre.cabos.sueltos@* se desarrolló con la finalidad de ser un recurso de apoyo a la investigación.

⁸ “Kester se refiere a identidades colectivas o comunales, así como a un diálogo transcultural dentro del cual los artistas se definen más como ‘agentes de contexto’ que como ‘agentes de contenido’. En: Guasch, A. M. (2015). *El arte en la era de lo global 1989-2015*. Barcelona: Alianza. (p.285) Citando a: Kester, G. (2014) *Conversation Pices: The role of dialogue in socially-England Art*. En: Zucor y Simon Leung (eds.), *Theory in Contemporary art since 1985*, Londres: Blakwell, 2005.

01_La herencia de los tiempos perdidos

Adolescentes ¿las últimas que se aburririeron?

Sin preocuparse demasiado, *Daria* pasa los días, más bien aburridos, sabiendo que no encaja en un mundo que no le *interesa*. *Daria* es una adolescente inadaptada que cursa estudios de secundaria en un instituto de EE.UU. La serie animada, creada por Glenn Eichler y Susie Lewis Lynn fue producida por la Mtv de 1997 a 2001. Este personaje, inteligente y cínico, muestra constantes síntomas de aburrimiento ante un entorno social *normal*: típico de una clase media occidental. El monótono tono de voz y el sarcasmo de sus observaciones, que comparte con su amiga Jane, hacen de la serie una crítica de los valores de una sociedad en la que triunfa la superficialidad hueca.



Fotograma que pertenece a la caratula de introducción a la serie *Daria*.
Glenn Eichler y Susie Lewis Lynn. 1997-2001. Mtv

“El tedio se fundamenta en la ausencia de sentido personal”⁹, sustenta el profesor Lars Svendsen. Con estas palabras podemos entender porqué *Daria* se aburre constantemente: por la falta de sentido que tiene, según ella, todo cuanto acontece a su alrededor. Se puede decir que las experiencias y relaciones por las que pasa, en mayor parte, no cumplen sus expectativas. Con ella es fácil comprobar como “el tedio no está ligado a las necesidades reales, sino al deseo. Y no a un deseo cualquiera,

⁹Svendsen, L. (2006). *Filosofía del tedio*. Barcelona: Tusquets. (p. 39)

sino al deseo de experiencias. La experiencia es, entonces, lo único *interesante*.”¹⁰

Pero en la sociedad occidental, encontramos que nuestras vidas están sometidas constantemente a un bombardeo de posibilidades de experiencias a escoger, hechas a la carta, modificables según nuestros intereses. Esto hace casi nula la *experiencia* del aburrimiento. Por eso, cabe pensar que quizá fue en la adolescencia de principios del S.XXI donde quedaron las últimas reliquias del aburrimiento y, con él, una manera de *perder el tiempo* libre de preocupaciones: de conexiones, de dependencias sociales.

El perder el tiempo de las dandis

No sabemos si Daria hubiese encajado mejor en otra época o si, por lo contrario, también hubiera hecho notar su desagrado en otras etapas y otras condiciones de la historia. De hecho, fue una actitud de descontento y crítica con la sociedad, que proporcionó la crisis de valores del *mal de siglo* desencadenado en la Europa del S.XIX, la que llevó al aburrimiento a ser uno de los emblemas de la o el dandi. Este ánimo, junto a la falta de deseo, la desgana y el desprecio por los gustos de la multitud, eran sensaciones que les ayudaron a adoptar un papel que quedaba entre el padecimiento y la rebeldía. Como apuntaba Baudelaire en su escrito *El Dandi*, “todos son representantes de lo que hay de mejor en el orgullo humano, de esa necesidad, demasiado rara entre los de hoy, de combatir y destruir la trivialidad.”¹¹

Aquellos tiempos fueron muy proclives para ensanchar la idea de tedio. Surgieron muchos autores, como Baudelaire o Dostoievsky, que escribieron y pensaron en torno a este término. Por ejemplo, el autor francés en el poema *87.Spleen* de *Las flores del mal*, dice:

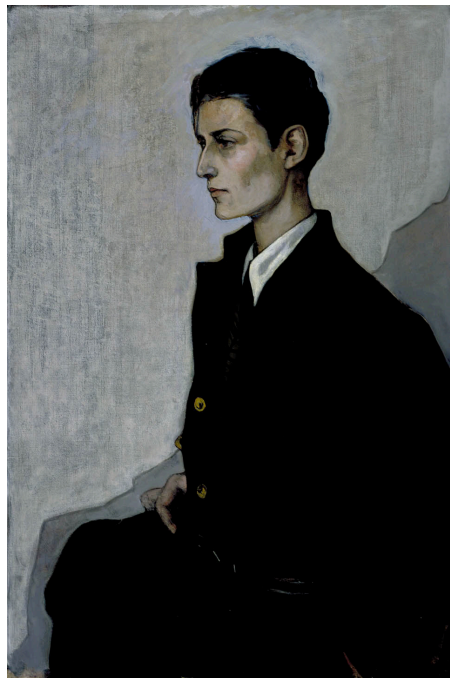
“Nada más insufrible que las rengas jornadas
en que, bajo los copos de nevadas eternas,
el *tedio* producido por el desinterés
de la inmortalidad toma las proposiciones.
—De ahora ya no eres, ¡oh viviente material,
más que una mole petera rodeada de espanto,
dormida en el confín de un Sahara brumoso;

¹⁰ Ibidem (p. 33)

¹¹ Baudelaire, C. (2005). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: La balsa de la medusa. (p. 379)

una ignorada esfinge del mundo indiferente,
olvidada en el mapa, y cuyo arisco humor
a los rayos del sol poniente solo canta.”¹²

El *spleen*, este tedio desdichado, hastiado, harto y lánguido, se envuelve con el grisáceo de imágenes *brumosas* y *ariscas* tomando protagonismo para crear molestia; la sensación que proporciona se suma al desinterés, al dormir y al sentirse ignorada. Podemos ver un tedio encontrándose con la melancolía profunda.



Romaine Brooks - "Peter, una joven inglesa"
(1923-1924, óleo sobre lienzo, 92 x 62 cm, Smithsonian Museum, Washington)

La efervescencia de las y los dandis fue la llegada de la modernidad donde nobleza y burguesía jugaban al son de la ruptura de la norma. La corriente transgresora se hacía notar también a través de la estética: del decadentismo, del andrógino o las ginandras. Estos gestos pretendían una problematización del dominio de poder unilateral establecido. Así fueron algunas mujeres, que disfrutando de su posición de bien en dicha sociedad, removieron los cánones estéticos a fin de liberarse de unos corsés sociales establecidos hasta entonces. La millonaria Natalie Clifford-Barney, la poetisa Renée Vivien, la pintora Romaine Brooks, la escritora Djuna Barnes, Dolly Wilde,

¹² Baudelaire, C. (2013). *Las flores del mal*. Madrid: Alianza (p.119)

Peggy Gugenheim, Nancy Cunard, y sobretodo la poetisa Vita Sackville-West¹³ buscaban el escándalo a partir de la ambigüedad: “ha de vestirse de hombre —como hacía Vita— con el deseo de provocar, de descolocar al espectador, para que este dude y, si llega el caso, se escandalice. El dandismo es arte, no solo pose.”¹⁴

Esta impostura plasma el compromiso social que tenían ellas —y ellos—; una rebelión que se enfrenta al mundo desde la autoconstrucción del ser, de un ‘yo’ que es objeto artístico.

Así, la controvertida esteta, performance y escultora Elsa von Freytag-Loringhoven se hizo también militante del dandismo con una estrategia que apuntaba hacia una libertad pura. Creció en la abundancia, nunca le faltó de nada, y a sus 19 años descubrió la noche de París. A los 22 años había leído a San Agustín, a Novalis, a Goethe, a Flaubert o a Hölderlin. Vivió en Alemania e Italia donde se entregó despreocupadamente la vida nocturna; los cabarets y el escándalo. En 1910 se traslada a EE.UU. donde se casó por tercera vez con el barón Leopold von Freytag-Loringhoven. Era considerada la más radical de las artistas entregándose por completo al movimiento Dadá. Man Ray y Marcel Duchamp se hicieron sus cómplices. De hecho, se dice que la pieza de porcelana que se convertiría en *Fountain* era un regalo que Elsa hizo a Marcel. Además, también en 1917 la baronesa firmó *God*, un pedestal de madera que soporta una cañería de urinario, que se enrosca en sí misma y termina apuntando hacia el cielo con un aire fálico. *God* es considerada la primera obra del Dadá americano.

¹³Las relaciones que se establecen entre ellas las cuenta Luis Antonio de Villena en G.Durán, G. (2013), *La Baronesa dandy. Reina Dadá. La vida y obra de Elsa von Freytag-Loringhoven*. Madrid: Díaz & Pons.

¹⁴ *Ibidem* (p. 3)



Elsa von Freytag-Loringhoven, **God**, 1917
Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia Museum of Art.

Vistas estas aproximaciones a la figura de Elsa von Freytag-Loringhoven y su influencia en la historia, cabe destacar que, con palabras de la investigadora Gloria G. Durán, ella fue “la única dadá que viste dadá, ama dadá, habla dadá y vive dadá, la única que es absolutamente dadá y crea dadá, y, por otra parte, la única que ha tardado tanto en ser incorporada en el discurso de lo bello vanguardista.”¹⁵

Como buena Reina Dadá, encontramos en la baronesa una necesidad, más bien vital, de liberarse de una sociedad proclive a la veneración del trabajo y el consumo. Una sociedad que la debía *aburrir profundamente* y que la mantuvo alerta y en constante desobediencia.

Pero a pesar de que Elsa mantuviese sus valores intactos, las y los dandis, con el tiempo e igual que otras figuras que han poblado la historia, se desvanecieron.

Monotonía monacal

Fueron muchos los testimonios que contaron aquello que pensaban acerca del *no hacer nada*, mucho antes de las dandis, en los anales. Ya en la Grecia antigua nos encontramos con que, a pesar de que *el trabajar* solo lo practicaban los esclavos, el

¹⁵Ibidem (p.33)

ciudadano que se despreocupaba o descuidaba de sus obligaciones era mal visto. La acedia “desempeña[ba] un papel marginal entre los primeros pensadores griegos, que califica[ba] un estado de disolución que puede[podía] manifestarse como pesadez de espíritu y falta de participación.”¹⁶

Unos siglos más tarde, la acedia fue considerada como ese demonio intruso que molestaba y tentaba al monje de sus obligaciones; era la pereza o la flojera que hacia tambalear la fe en dios de los medievales. Evagrio Pontico (345-399), Juan Casiano (360-432), Tomas de Aquino (1224-1274), David de Augsburgo (1200-1272) y siguiendo con Petrarca (1304-1374) son las menciones que hace Sergio Velasco, de este periodo, en su trabajo *El tiempo a secas. Acercamiento a la creatividad del aburrimiento*, donde propone un recorrido por la historia del tedio en occidente con el que nos descubre que “el aburrimiento no es solo una emoción que se exprese como mero síntoma de lo exterior, sino que conforma a su vez en imbricación con el contexto de las personas y la moral de la época.”¹⁷

Pero si bien cada época tiene sus tendencias, también encontramos autores que en su tiempo viven conforme a otras. Así, un monje riguroso como Manuel Blázquez desarrolla una obra que precisa de una ejecución constante. En su investigación es intrínseco el tiempo dedicado al desarrollo milimétrico de cada pieza. Blázquez corta el papel, de manera meticulosa y secuencial, al son de su ritmo cardiaco. La representación de la “búsqueda de un orden existencial”¹⁸, dice, es la motivación de su obra plástica. Un orden que busca al clasificar y seccionar el espacio y, en consecuencia, el tiempo. Para la ejecución de sus piezas dispone de matrices y, con cada matriz, queda registrado el espacio que ha recorrido —de corte— en cada momento que ha estado trabajando. Todo se va registrando.

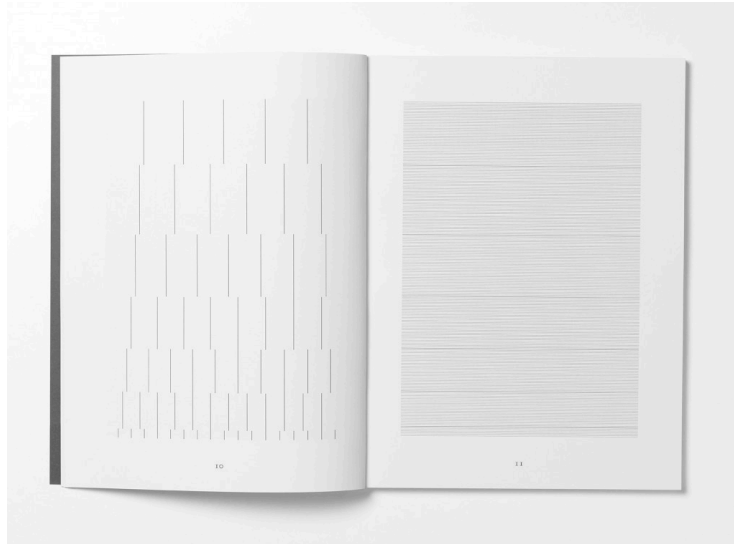
Este ejercicio, pertenece al proyecto *Albarium.1292266 de 1911466 mm*, que desarrollo en Casa Velázquez en 2015, en una residencia en beca con la Fundación Joan Miró. El proyecto queda recogido en un libro de artista que reúne la pieza

¹⁶ Svendsen, L. (2006). *Filosofía del tedio*. Op.cit. (p.62)

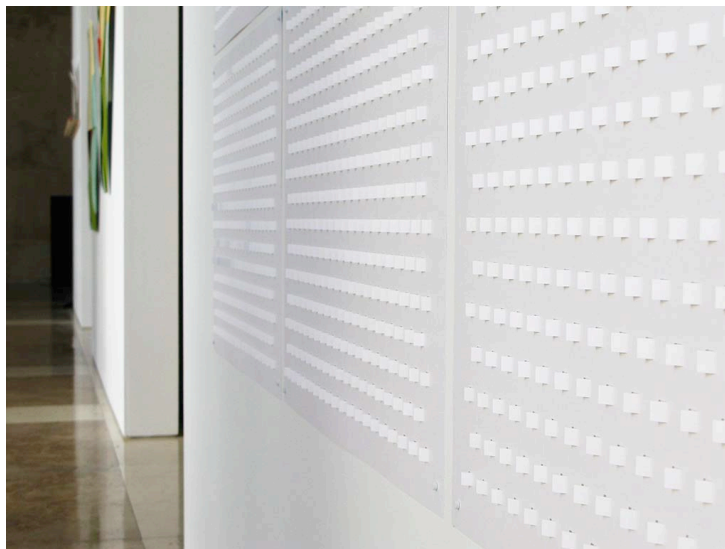
¹⁷ Velasco, S. (2012). *El tiempo a secas. Acercamiento a la creatividad del aburrimiento*. València: Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de Sant Carles.(p.25)

¹⁸ Blázquez, M. (22 de enero de 2016). *Albarium. 1292266 de 1911466 mm*. Recuperado el 28 de julio de 2016, de blazquezmanuel.com: <http://blazquezmanuel.com/wp-content/uploads/2016/01/1292266-de-1911466-mm.pdf>

propuesta y la representación de la experiencia del tiempo trabajado en ella. Es aquí donde podemos apreciar el diálogo que se establece entre los dos trabajos: vemos cómo uno alimenta al otro, funcionando como matriz e *impronta*. Observamos cómo cada línea (gris o negra, para diferenciar el paso de un papel a otro) representa el trabajo realizado en un papel: el espacio recorrido, cortado.



Manuel Blázquez. Imagen libro de artista de Albarium.1292266 de 1911466 mm, 2015



Manuel Blázquez. Albarium V, Cartulina L 240 gr. de Guarro Casas, 200x200, 2015

Dejar constancia del tiempo trabajado, de aquello que se ha hecho, del tiempo dedicado o transcurrido en el desarrollo de la tarea, hace que resalte su importancia. Blázquez enlaza el recorrido cortado de una pieza con la otra sin dejar espacio vacío entre ellos, de esta manera solo podemos apreciar el aumento potencial del recorrido hecho.

El vacío, el espacio de tiempo *sin hacer nada* —o el tedio—, para Blaise Pascal (1623-1662) suponía un malestar:

“Tedio: Nada resulta tan insoportable al hombre como hallarse en un reposo absoluto, sin pasiones, sin tareas, sin diversiones, sin actividad. Entonces siente su nada, su desidia, su insuficiencia, su dependencia, su impotencia, su vacío. Y, del fondo de su alma, surgirá imparable el tedio, la negrura, la melancolía, la tristeza, el dolor, la decepción, la desesperación.”¹⁹

Así, observando la cita, vemos que a pesar de la molestia de sentir la nada es en ella dónde se descubriría la insuficiencia del ser y, a partir de este momento, el tedio surgiría imparable con o como melancolía. Pero, a pesar de que la obra de Manuel se desarrolle mayoritariamente por piezas confeccionadas a partir de secciones, que no dejan de ser vaciados del espacio del papel, ni el vacío ni ninguna interrupción milimétrica aparecen en la traducción de la línea de tiempo. Quizá porque el monje, simplemente, no puede despistarse en este trabajo que busca ordenar el tiempo obrado. Y es que, repetitivo y cauteloso, lo consigue. Coloca momento encima de momento, cada incisión al lado de otra.

Es fácil entretenerse en la contemplación de las piezas de Blázquez. Silenciosas, piden una escucha detenida y concentrada. Supongo que, viéndolas es fácil determinar que esta manera de trabajar puede parecer sumamente aburrida. Pero, como proponía Sören Kierkegaard, si nos fijamos en la *lógica* del goce estético, conectado en la contemplación y en la vivencia, encontramos que el aburrimiento lo provoca por la curiosidad y es visto como un ‘cultivo alternativo’. Kierkegaard entendía a la persona aburrida como una buscadora constante²⁰.

Y es que, en la metodología de Manuel Blázquez se puede “obtener repetición no solo de generalidades del hábito, sino también de las particularidades de la memoria. (...) Se trata de hacer del movimiento mismo una obra, sin interposición; de substituir representaciones mediatas por signos directos; de inventar vibraciones, rotaciones,

¹⁹ De Blaise Pascal “Pensamientos”. En: Svendsen, L. (2006). *Filosofía del tedio*. Op. cit. (p.54)

²⁰ Velasco, S. (2012). *El tiempo a secas*. Op. cit.(p.20)

giros, gravitaciones, danzas o saltos que lleguen directamente al espíritu”.²¹ Con esta idea que Gilles Deleuze extrae del mismo Kierkegaard, podemos llegar a imaginar en al obra de Blázquez un porvenir que esta lejos de una resolución previsible; cobrando forma a partir de un orden y repetición aparentemente tan aburridos.

El filósofo más aburrido

Aislándose del mundo en una cabaña en el bosque, como aquel que necesita escapar o esconderse, Heidegger intentó hallar el temple del ánimo fundamental en su *espacio para pensar* de la Selva Negra. Fue en el contexto de una modernidad entre guerras dónde el *profesor del aburrimiento* dio sus clases sobre ese temple del ánimo en la Universidad de Friburgo (1929-1930). En ellas “propondrá un abandono de sí, una desobjetivación como sólo el aburrimiento puede proporcionar”²². Esta desocupación del *estar-en-el-mundo* donde se encuentra con el “*temple del ánimo fundamental que es el aburrimiento profundo*”²³ que, a su vez, “debe entenderse, en el conjunto de su proyecto filosófico, como el endeudo de pasar de la exposición de la filosofía a un vivir filosóficamente.”²⁴

Si bien diríamos que sus escritos son un canal propicio a intentar conectar con la idea que quiere transmitirnos: la demostración de una retórica abordada de forma repetitiva, autorreferencial, egocéntrica, redundante y obsesiva. “Aburrido: con ello queremos decir pesado, monótono; no estimula, no excita, no aporta nada, no tiene nada que decirnos, no nos incumbe.”²⁵ Estas características pueden ser propias del texto en sí, pero no tienen porque provocar aburrimiento. El objeto aburrido no tiene porqué aburrirnos, dice.

Al mismo tiempo constata tres formas de aburrimiento: el ser aburrido por algo, el aburrirse con algo y el pasatiempo que le pertenece, y el *aburrimiento profundo* como el *uno se aburre*. Con ellas podemos ejercitar el aburrimiento poniendo sus consideraciones en el lugar del objeto, es decir, de este *algo* con el que uno se aburre.

²¹ Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu editores. (p. 31-32)

²² Lesmes, D. (2009). “Uno se aburre: Heidegger y la filosofía del tedio”. *Bajo palabra. Revista de Filosofía* (4), 167-172. (p. 169)

²³ Heidegger, M. (2007). *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*. Madrid: Alianza. (p.113)

²⁴ Lesmes, D. (2009). *Uno se aburre*. Op. cit. (p.170)

²⁵ Heidegger, M. (2007). *Los conceptos fundamentales de la metafísica*. Op.cit. (p.118)

Una característica a hacer notar es la intrínseca del concepto *Langweile* [aburrimiento]: este tiempo que se nos hace largo. El filósofo alemán pretende que lo mantengamos e intentamos “hacer que esté despierto, preservarlo del dormirse.”²⁶ Pero, ¿por qué queremos impedir a alguien dormirse cuando se encuentra extasiado por un *aburrimiento profundo*? ¿Es este *Langeweile* [aburrimiento], *momento largo*, el que queremos preservar? ¿Es necesario que nos mantengamos despiertos para preservar esta longevidad del tiempo? ¿No se trata, con este “mantenernos despiertos”, de una ruda forma de auto-martirio del cuerpo? ¿Encontramos en este *estar* algún aliciente, fórmula, fortuna, posibilidad o beneficio?

Según Daniel Lesmes, quien analiza las tesis sobre el aburrimiento de dicho filósofo, esto no sucede. En el ensayo *Uno se aburre: Heidegger y la filosofía del tedio*, nos cuenta que para el filósofo las posibilidades del aburrimiento están dormidas y que “estas aparecen al mismo rato que se hace tan largo como uno se aburre, donde se pierde la agudeza del instante, a la vez que la posibilidad de lo posible se incrementa. Este *rato largo*, horizonte temporal que se dilata, anula la existencia, todo lo deja vacío y ya no miramos el reloj, el tiempo mismo nos es indiferente y por esto ya no hay ni sólo pasado, ni sólo presente, ni sólo futuro, sino una inmensa unidad temporal inarticulada.”²⁷

Mediante esta interpretación se muestra el aburrimiento cómo un cabo suelto, a la deriva; que ha sido explorado y dejado estar por su aparente inutilidad. Quizá la forma de llegar a él, o las pretensiones y exigencias existencialistas que se le han exigido, no sean del todo las más adecuadas. Así que, llegados a este punto, cabe preguntarse si ¿podría el aburrimiento ser explorado de una forma más simple y menos exigente? ¿Qué nos proporcionaría esta distinta manera de estar en él?

Quizá esta manera distinta de encontrarse con el aburrimiento es la que sintió Elsa von Freytag-Loringhoven o la adolescente que no encaja. Un sitio a dónde ir y volver, por el que pasear, estar tanto como una quiera, pero que al regresar provoca un choque con el presente provocando alguna reacción: quizá, una forma crítica de habitar el ahora.

²⁶ *Ibidem* (p.112)

²⁷ Lesmes, D. (2009). *Uno se aburre*. Op. cit. (p. 171)

Aquí también podríamos contraponer a Heidegger con el *Sueño Primero* al que nos conduce Sor Juana Inés de la Cruz, a esa *centella* que era partícipe de *un alto Ser* a “el vuelo intelectual con que ya mide/ la cantidad inmensa de la esfera,/ ya el curso considera/ regular, con que giran desiguales/ los cuerpos celestiales.”²⁸ O, como anotaría Walter Benjamín, “así como el sueño es el punto álgido de la relajación corporal, el aburrimiento lo es de la relajación espiritual. El aburrimiento es el *pájaro de sueño* que incumba el huevo de la experiencia. Basta el susurro de las hojas del bosque para ahuyentarlo.”²⁹ Pero a pesar de la línea tan delgada que hay entre el aburrimiento y el sueño entrar en él ya sería otro tema... o quizá no.

La bella durmiente



Cornelia Parker, Tilda Swinton en *The Maybe* 1995/2013, MOMA

Tilda Swinton se encontraba acostada, dentro de una vitrina, en el MOMA en 2013. La obra llevaba su nombre. Esta performance completaba la propuesta artística de la artista Cornelia Parker.

Algunos han asemejado esta pieza al estereotipo de la bella durmiente o a la

²⁸Cruz, S. J. (2004). *Poesía, Teatro, Pensamiento*. Pozuelo de Alcorcón: Espasa.(p. 444)

²⁹Benjamin, W. (1991). *El narrador*. Madrid: Taurus.

Blancanieves: una princesa que por culpa de un hechizo, lanzado por una bruja malvada, cae en un sueño tan profundo que requiere de la intervención de un príncipe para ser despertada. Si nos fijamos bien en los elementos que intervienen podríamos preguntar: sobre la princesa, ¿por qué Parker escoge a Tilda?; sobre la bruja, ¿quién lanza el hechizo? o más bien, ¿por qué duerme?; y el príncipe, ¿cómo despierta?

Tilda Switon es una actriz que se la ha calificado de andrógina en numerosas ocasiones. Además, si nos fijamos en como va vestida, en cualquiera de las imágenes que se proporcionan de la intervención, vemos que su ropa carece totalmente de ninguna distinción de género. De esto suponemos que la artista pretende que quien está en la vitrina pueda parecer indistintamente una mujer o un hombre.

Por otro lado, no solo ellas pueden representar la protagonista del cuento. Algo parecido se podría decir de la obra *Artista trabajando* de Mladen Stilinovic en donde, a pesar de no estar dentro de una urna, también se exhibe durmiendo: en este caso, las fotografías de la acción podrían ser ese escaparate. De hecho Anna Dot destaca la importancia de los contextos en los cuales se produce dicho aburrimiento: “No es lo mismo que pierdas el tiempo y te dediques al tedio en Madrid, que Mladen Stilinovic no haciendo nada en Txequia hace 40 años en un régimen comunista.”³⁰ Con ella apreciamos la distinción de tiempos y espacios en los cuales se produce esta acción. No es lo mismo aburrirse en casa que mostrar este aburrimiento bajo la firma de Stilinovic. Tampoco es lo mismo exhibirse en una urna en el Moma que enseñar unas fotografías de alguien mostrando la acción de aburrirse. De la misma manera que, como apunta Dot, el contexto epistemológico en el cual se producen estas maneras de estar.

Es aquí cuando contraponemos estas dos piezas que nos damos cuenta de cómo la ropa coge gran importancia simbólica tanto para la pieza de Parker como la de Stilinovic. Está claro que, Tilda, cada vez que se dirigía al museo iba más con el afán de trabajar que con el de poder descansar. De la misma manera, Stilinovic, nos confesaba, ya de entrada —en el título de la pieza—, que lo que estamos viendo no es alguien *haciendo el vago*, sino que es alguien que está trabajando: concretamente, a un artista enseñando su labor.

³⁰ Dot, A., Carta 1, 13 de junio de 2016. Ver en: Anexo 1: *entre.cabos.sueltos@*. (p.75) *T. de la A*



Mladen Stilinovic, *Artist at work*, 1978

El elemento que determina el hecho del “estar trabajando”, tanto en la pieza que interpreta Tilda como en la de Stilinovic, es que las dos llevan ropa de trabajo.³¹ Pero, ¿cómo vemos el trabajo en medio de tanta holgazanería?

En escrito *Elogio a la pereza* (1993), Mladen Stilinovic llama la atención sobre cómo éste señala la diferencia entre los artistas que habitaban en territorios socialistas y los del capitalismo:

“Los artistas occidentales no son vagos y, por ello, no son artistas, sino productores de algo... Su implicación en cuestiones sin importancia, tales como la producción, la promoción, el sistema de galerías, de museos o de competitividad (quién es el mejor), su preocupación por los objetos...todo ello los aparta de la vagancia, del arte... Del mismo modo que el dinero es papel, *una galería es una habitación.*

Los artistas del Este eran vagos y pobres porque todo este sistema de factores irrelevantes simplemente no existía. Por lo tanto, disponían de tiempo de sobra para concentrarse en el arte y en la pereza. Incluso cuando producían arte, sabían que lo hacían en vano, *no significaba nada.*”³²

³¹Esto me lo hace ver Isabel de Naveran en su Carta 1, 12 de junio de 2016. Ver en: Anexo 1: *entre.cabos.sueltos@.* (p.89)

³² Stilinovic, M. (2016). “Elogio de la pereza”. En C. C. Mayo, *La réplica infiel* (págs. 90-91). Madrid: CA2M.(p. 90)

Más allá de la crítica del sistema productivo occidental del arte, como bien anota Bojana Kunst, encontramos en sus obras —que datan entre los años 80 y 90—, un Stilinovic que festejaba equipararse de forma natural “con la pereza en una sociedad obsesionada con la eficacia”, poniendo de manifiesto que “el artista aún puede cuestionar la centralidad del trabajo”³³.

En la misma línea, la obra de Parker nos traslada este *no hacer nada* al museo, pero aquí, ni siquiera el descanso se exime de la producción en arte. La artista nos muestra como también los momentos de holgazanería se empoderan como producción artística. Estos tienen un público y requieren de una actuación. Adoptando el papel de hada mala, Parker manda a dormir a Tilda en un gesto de imposición jerárquica. Por lo tanto, estamos presenciando a una trabajadora que escenifica el dormir o que tiene que dormir en su jornada laboral. Pero, ¿por qué la artista quiere que la actriz duerma? ¿Cuál es el *valor* de este trabajo? ¿Qué *utilidad* tiene dormir? Creo que aquí el acto de dormir se sirve de varias formas. Por un lado está el legado inspirador que sabemos que tiene la holgazanería y que tan relacionada está con las musas, la ensoñación o la iluminación como capacidades que caracterizan al personaje del artista. Por otro lado podríamos remitirnos a las palabras de Stilinovic que proclaman este arte como la labor que se hace en vano, inútil: que no significa ni sirve para nada.

O también hace resaltar este trabajar descansando; el trabajar en horas de descanso como un trabajar en todo momento: la artista está durmiendo en la vitrina ocho horas que a pesar de ser el tiempo óptimo que se debería dedicar al sueño, también corresponde al estándar de horas que se dedican al trabajo. Esta característica es una crítica del tiempo que dedicamos al trabajo en la sociedad contemporánea. Con esta puesta en escena se rentabiliza el dormir: este momento que *a priori* estamos perdiendo porque no estamos produciendo. Manifiesta esta invasión del sueño para convertirlo en tiempo de trabajo. Un olvido de la idea de los tres ochos (888) que planteó Robert Owen allá en 1810. Aquella conquista de la lucha de los trabajadores de la división de las 24 horas del día en tres tiempos de ocho horas (para trabajar, para vivir, para dormir) se ve arruinada con las representaciones de Parker y Sloterdijk, donde la acción de trabajar durmiendo adquiere significado. Así, “por muy inútil que sea, toda actividad tiene un objetivo: toda actividad fútil ha de ser mostrada

³³Kunst, B. (marzo de 2013). *Blugoa*. Recuperado el junio de 2016, de Glosario: TIEMPO. Por Bojana Kunst: <http://www.bulegoa.org/glosario-tiempo-bojana-kunst>

para tener valor.”³⁴ Este valor también lo manifiesta Stilinovic de dos formas: mediante las fotografías de la acción y equiparando —en el texto— la *habitación* a una *galería*. Es decir, el hecho de mostrar el dormir lo significa como trabajo. Pero en este mostrarlo también se está atentando contra el sueño. Jonathan Crary nos advierte que “como estado más privado, más vulnerable y común a todos, el sueño depende de manera crucial de la sociedad para poder sostenerse.”³⁵ Esto nos lleva a pensar que, aunque parezca que se haya colocado a Tilda dentro de una urna para proteger su descanso, al verla rodeada de cabezas observándola, iluminada intensamente, es fácil caer en que se encuentra en una pecera: al más puro estilo *Big Brother*. Además, Parker decide no colocar ninguna sabana que pudiese cubrir el cuerpo de la actriz. El cuerpo se tiene que ver, tiene que estar expuesto, se tiene que poder recorrer y observar por la mirada curiosa del espectador. Esta pequeña prisión evidencia la vulnerabilidad del sueño. y reta al espectador a cuidar de él. Al mismo tiempo, colocado entre estos cristales, también se puede interpretar como aquella rareza que se exhibía en las vitrinas de los museos científicos; el sueño como una anomalía física parecida a las piezas de la belga Berlinde de Bruyckere.



Berlinde de Bruyckere, *Into One-Another V To P.P.P.*, Private collection, London, 2011

El vivir conforme a una temporalidad sin sueño implica que no necesitamos a nadie que nos despierte, lo que significa que la actriz no requiere de un despertador. Es ella misma la que procura por cumplir esta tarea; representa aquella coetánea que se autoimpone y estructura la jornada laboral.

Tampoco Stilinovic tiene a nadie que le despierte, pero porque, según mi entender, no

³⁴ *Ibidem*

³⁵ Crary, J. (2015). *24/7*. Op. cit.(p.34)

quiere que le estorben de su trabajo. No en el sentido que se decía de un *trabajo productivo* sino de un trabajo que implica soñar. De un *trabajar soñado*. Quizá pareciéndose al Pessoa que confunde el sueño con la vida que, dice: “ni oso afirmar si no duermo cuando estoy despierto, si no estoy despertado cuando duermo.”³⁶ O quizá se empeña en no levantarse, decide no despertarse como el patetismo de *Un hombre que duerme* de Georges Perec, para quien solo quiere presenciar “los tiempos muertos, los pasajes vacíos. El deseo fugitivo y punzante de dejar de oír, dejar de ver, de permanecer silencioso e inmóvil, los sueños desencallados de la soledad. Amnésico errando en el País de los ciegos”³⁷. Se envuelve entre las sabanas para camuflarse en ellas, para formar parte de la cama. Pasan cosas alrededor, pero poco importa. Y es que, ¿por qué debería despertarse si en el sueño encuentra un estado que es gratificante? En esta misma situación encontramos a la estatua de *La noche* de Miguel Ángel, que yace recostada, pero, Giovanni Strozzi, al verla cargada de vida propone despertarla. A eso, el escultor, en nombre de la estatua le contesta:

“Me place el sueño, y ser de piedra, más
mientras el dolor y el oprobio duren;
no ver, no sentir, me es gran ventura;
y habla bajo, no sea que me despiertes.”³⁸

Hallamos en este tedio una ensoñación placentera totalmente menospreciada a día de hoy. En muchas ocasiones anhelamos ser estatuas, pero la piedra que cae sobre nosotras es la de la fatiga. Una fatiga que “se acumula sobre su herencia. En el centro de la hiperactividad renace el ángel oscuro de la melancolía y el tedio; pero ahora se encarna como el ángel ensimismado, incapaz de contemplar nada porque *la nada* es aquello que lo habita.”³⁹

Una nada en la que se transforma el sueño de Parker al entrar en el museo. El espectador está a la expectativa de ver cuando empieza el *show*. Esperan que ella duerma. Representa: cumple las expectativas, las exigencias del guión. No hay fondo, no se percibe la obra, no hay nada más allá que el espectáculo de ver a alguien

³⁶ Pessoa, F. (1998). *El libro del desasosiego*. Barcelona: Planeta.(p. 268)

³⁷ Perec, G. (1990). *Un hombre que duerme*. Barcelona: Anagrama. (p. 9)

³⁸ Ángel, M. (1985). *Poesía Italiana. Antología del siglo XII al XIX*. Barcelona: Edicions 62. (p.132)
T. de la A.

³⁹Peran, M. (2016). *Indisposición general*. Op. cit. (p.61)

durmiendo frente a ti, dentro de un recipiente, en un sitio como este. Otra experiencia más, que suma, para compartir en la red a modo *selfie*: he dormido con Tilda Swinton! Al menos, los artistas del Este, como decía Stilinovic, sabían que lo que hacían lo hacían en vano.

Ánimo negro



Fotograma de la película *Melancholia*, Lars von Trier (2011)

Justine se tumba en la ladera de una enorme roca, de noche, desnuda como un bebé. La ilumina *Melancholia*: el planeta que horas más tarde chocará con la Tierra. En esta escena de la película de Lars von Trier, una de las protagonistas (Kristen Dunst), se da cuenta, o más bien intuye, lo que va a pasar. A pesar de todo, la ataraxia de su cuerpo la muestra en sintonía con ello. Es la imagen descriptiva de una catarsis entre el sujeto y el mundo, de una relación que se va evidenciando a medida que avanza el film. Asimismo, y como apunta Jesús Gonzalez Raquena en su conferencia entorno a *Melancholia*, “no existe diferencia alguna entre el mundo y el sujeto, ni entre el origen del sujeto y el origen del mundo, tampoco entre el fin del mundo y el fin del sujeto.”⁴⁰

El fracaso de la subjetividad es el fundamento que habita la obra de Trier. Al principio de la segunda parte de la película, vemos a *Justine* sometida a una depresión profunda, consecuencia del derrumbamiento que sufre su vida en la primera parte del

⁴⁰González Requena, Jesús. *La subjetividad entre el cuerpo y la cultura*, seminario impartido en la Maestría en Estudios Culturales en Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014 https://educast.pucp.edu.pe/video/4132/maestria_de_estudios_culturales__la_subjetividad_entre_el_cuerpo_y_la_cultura_sesion_02

largometraje. Este momento es en el que el personaje se convierte en un claro reflejo de los estados de ánimo que caracterizan la melancolía.

La bilis negra o melancolía [griego *melos* es negro y *xelios* es humor] era uno de los cuatro humores que podía padecer el cuerpo humano según los pensadores de la antigüedad (sanguíneo, colérico, flemático y melancólico). La bilis negra se catalogó durante siglos como el temperamento dominante que tenían algunas personas debido a su composición natural. Más tarde, se hizo la distinción entre aquellos que padecían enfermedades melancólicas transitorias y aquellos que poseían una *constitución melancólica*, otorgando a estos últimos las cualidades excepcionales de los grandes personajes de la historia⁴¹; el problema surgía a la hora de saber discernir la genialidad de la locura.

Más adelante, Kant utilizaría a la melancolía como una forma de crítica a la razón, ya que esta ocupaba una parte elevada en su sistema de valores. Para él, como nos descifra Roger Bartra de los escritos de Kant, la melancolía “además de configurar un temperamento capaz de percibir los encantos de la belleza, se rinde sobretodo a los poderosos hechizos de lo sublime sin abandonar los principios elevados, aborrece la mentira o a simulación, exalta la amistad, aspira a la libertad, rechaza todo sentimiento abyecto, se convierte en un juez severo de si mismo y de los demás, y muchas veces siente tanto hastío de si mismo como del mundo que le rodea.”⁴²

Estas cualidades que proporciona la melancolía podrían ser las que *iluminaron* a Olafor Eliasson en la pieza *Ice Watch* expuesta en la plaza del Panteón de París en diciembre de 2015. Doce fragmentos de hielo de Groenlandia, descongelándose, colocados en forma de reloj para evidenciar un cambio climático dramático. Un manifiesto de la fragilidad de un planeta desenvuelto a partir de la belleza sublime de porciones enormes de hielo. La propuesta pretende el diálogo y la inspiración del viandante; marcarlo a fin de que no olvide aquello que esta agua congelada hace

⁴¹ “La bilis negra (...) es un humor que está presente en todos los hombres, sin que vaya a manifestarse en un estado corporal malo o en peculiaridades de carácter. Esto depende más bien, o de una alteración transitoria y cualitativa del humor melancólico sobre los demás. Lo primero genera ‘enfermedades melancólicas’ (...); lo segundo hace al hombre melancólico por naturaleza (...); La primera no excluye a la segunda. (...) Por otra parte, los hombres normales por naturaleza (...) no podían adquirir las cualidades que eran propias del melancólico natural en virtud de su disposición habitual.” En: Klibansky, R., Panofsky, E., & Saxl, F. (1991). *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza. (p.54)

⁴² Bartra, R. (2004). *El duelo de los ángeles*. Valencia: Pre-textos.(p.34)

evidente. Quizá para inducirle a un estado melancólico parecido al que condujo al artista a la idea.



Olafour Eliasson, Ice Wach, plaza del Panteón de París, 2015

Este temperamento, ha despertado interés y curiosidad a lo largo de los tiempos, se ha asociado simbólicamente al color negro, la soledad, la puesta de sol, la vejez, el otoño-invierno, lo frío y a Saturno; llegando a culpar a este astro —por su relación con *Kronos* el dios griego del tiempo— del destino de los desdichados melancólicos. Estas asociaciones han facilitado su representación a lo largo de la historia del arte. Del mismo modo, podríamos asociar como representaciones arquetípicas de esta ofuscación de conciencia a los famosos grabados de Durero en torno a la melancolía, en los que se ve a un hombre —pensativo, preocupado, reflexivo— apoyando la cabeza sobre su mano izquierda. Otro arquetipo de la representación melancólica se hallaría en las imágenes sublimes propias del romanticismo, donde podemos ver a personajes, meditativos y nostálgicos frente la inmensidad de la naturaleza o de las ruinas de antiguos imperios.

Recuperando los cánones que se asociarían a este ánimo, podemos apreciar cómo la *Melancholia* atraviesa la película y las emociones de las protagonistas: desplegándose a partir de la intensidad de carácter de los personajes y la estética de unas imágenes que recuerdan aquellas pinturas de Caspar David Friedrich; mientras se asemejan a las fotografías de Aniek Steketee.

Y es que el ánimo de la melancolía es bien conocido por aquellos que la quieren mostrar. Así, “la máscara que ponen al mundo los poetas y dramaturgos —el luto por

el desamparo cósmico—está formada por un conjunto enigmático, de naturaleza casi cabalística, de símbolos, alegorías, emblemas y jeroglíficos.”⁴³ Por ejemplo, Walter Benjamin define a Baudelaire como el poeta del *Spleen* en París: por una poesía que habla con ánimo de “tedio y niebla mezclados”.⁴⁴

De todas formas, esta idea discierne lo que ven los ojos de la melancólica. Su mirada “contempla un mundo de objetos inertes que yacen muertos ante el alegorista”⁴⁵ o, más bien, “se impone como una suerte de metodología que garantiza la visión apacible del infinito que ninguna.”⁴⁶ La melancólica lo es porque perdió su objeto de deseo, ya no puede llegar a él; se regocija en una mirada que se pierde en el vacío y anhela la imposibilidad del encuentro más allá de las posibilidades reales. La esperanza sin fundamento alienta los suspiros de su melancolía.

Roger Bartra hace notar el peso que ha tenido la melancolía a lo largo de la historia, y nos dice: “la pérdida del objeto deseado genera una fuerza melancólica capaz de tejer una textura emocional y conceptual que se ha mantenido durante siglos como un soporte fundamental de la cultura moderna.”⁴⁷

Artistas como Ana Talens generan esta fuerza melancólica a partir de la distribución y selección de los objetos en el espacio expositivo. De manera delicada y frágil, los objetos encontrados [objec trouvé] de sus instalaciones consiguen un ambiente de cualidades que invitan al ensueño y a la nostalgia. Se enfrentan a su revisión, a una nueva oportunidad de vida que se presiente imposible, sin disociarse de su pasado.

Beauty and decay es un *site specific* en el que la artista interpreta el espacio como si se tratara de ese objeto encontrado. Una mansión decadente en la que Talens interviene rellenando y cubriendo algunas partes —más bien grietas y agujeros— con pan de oro. Es la cualidad de la reforma la que hace que aparezca la sensación melancólica.

⁴³ Ibídem. (p.138)

⁴⁴ Walter Benjamin utiliza para su definición la cita de François Poche: “Una de las características esenciales de esta poesía es, en efecto, el tedio en la bruma, tedio y niebla mezclados (niebla de las ciudades); en una palabra, es *spleen*”. François Porché, “La vida dolorosa de Charles Baudelaire”, 1926, p. 184 En: Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Tres Cantos: Akal.(p.128) [D 1, 4]

⁴⁵ Bartra, R. (2004). *El duelo de los ángeles*. Op. cit. (p.138)

⁴⁶ Peran, M. (2016). *Indisposición general*. Op. cit. (p.15)

⁴⁷ Bartra, R. (2004). *El duelo de los ángeles*. Op. cit. (p. 156)



Beauty and decay, Berlin, 2014. Oro. Copyright Anna Talens

Cuando a una le hacen navegar hacia el ánimo de la melancolía se encuentra con fantasmas que habitan la incertidumbre, el miedo y alojan la esperanza en un lugar utópico. El pasado que no volverá o la herida. Por ejemplo, el espacio en desuso de Talens nos recuerda y nos lleva a esas sensaciones.

Quizá, es la esperanza sin fundamento la que hila significados a la existencia cuando ya no queda nada que perder. Y quizá esté en un lugar dónde la imaginación puede expandirse al son de mentes melancólicas que, poco a poco, atan cabos en virtud de la invención de nuevos paradigmas, como aquellos genios de ánimo negro.

02_Pervivencia al *tiempo abierto*

Ocupad@

Sujetos de rendimiento: el trabajo jamás os hará libres, es un proyecto llevado a cabo por el colectivo *Left Hand Rotation* presentado en el Festival BccN en mayo de 2016. Este proyecto compara la explotación laboral de los colectivos marginales que desarrollan actividades irregulares (putas, camellos, chulos y criminales), con la precariedad profesional de la *clase creativa* en el Raval de Barcelona. Dicha comparación revela cual es la evolución de los espacios de control y capitalización en zonas urbanas con precariedad laboral.

En la pagina web del colectivo artístico declaran que se trata de “una *clase creativa* sin conciencia de clase, libre de un dominio externo que le obligue a trabajar, produce una acumulación de capital simbólico que será rentabilizado para la construcción de espacios urbanos excluyentes: ellos mismos sufrirán la segregación económica.”⁴⁸



cartel de *Sujetos de rendimiento: el trabajo jamás os hará libres*, Left Hand Rotation, 2016

⁴⁸Left Hand Rotation. (8 de junio de 2016). *Sujetos de rendimiento: el trabajo no os hará libres*. Recuperado el 15 de Julio de 2016, de Left Hand Rotation: <http://www.lefthandrotation.com/sujetosderendimiento/index.htm>

Estando sujetas a ese rendimiento, descrito en *La sociedad del cansancio* por Byung-Chul Han, somos esclavas de nosotras mismas, obedientes, auto-obligadas a hacer más y más, a producir y crear, abandonándose “a la *libertad obligada* o a la *libre obligación* de maximizar su rendimiento.”⁴⁹

Estas características que son, hoy en día, fácilmente reconocibles en la *clase creativa* o el autónomo se extienden a cualquier ámbito laboral. Un ejemplo de esta tendencia lo daba Lúa Coderch en la exposición *La muntanya màgica* en el *Espai 13* de la Fundació Miró de Barcelona (2013), perteneciente al ciclo de exposiciones que llevaba por nombre *Arqueologia preventiva*, comisariado por Oriol Fontdevila. En este ciclo, que en primera instancia abordaba el tema de la memoria colectiva, Lúa intervino el espacio para la exposición partiéndolo en dos: una parte —*bunker*— la dedicada al taller o laboratorio y, el otro, al espacio expositivo. La propuesta de Lúa contemplaba hacer una exposición diferente cada día. Teniendo en cuenta el escenario y sus pretextos, el *modus operandi* de la artista subraya la sumisión de la artista como trabajadora dentro de la institución del arte: tanto que trabaja *in situ*. Al mismo tiempo, es ella misma la que marca y exige las pautas de trabajo y quien se autoimpone los *timings*. ¿Intentará *de-mostrar* algo cumpliendo con esta exigencia?



La muntanya màgica, Lúa Coderch, Espai 13, Fundació Joan Miró, 2013

⁴⁹Han, B.-Ch. (2012). *La sociedad del cansancio*. Op. cit. (p.31-32)

Por otro lado, la capacidad de estar conectado permanentemente al trabajo mediante una herramienta tecnológica permite un *pleno funcionamiento* de nuestro organismo, pero también facilita que se establezca un control constante sobre nosotras. Con esto podemos darnos cuenta de que el *programa* al que obedecemos ya no está integrado por modelos analógicos ni tampoco nos encierra en módulos para trabajo independiente. Las paredes se derrumban para adecuarnos a un espacio en constante cambio: podemos vivir, trabajar, estudiar y relacionarnos desde cualquier sitio. Y es que, como bien apuntaba Gilles Deleuze en *Postdata sobre las sociedades de control*: “No es necesaria la ciencia ficción para concebir un mecanismo de control que señale a cada instante la posición de un elemento en un lugar abierto.”⁵⁰ Asimismo, se establece una relación directa entre el control del individuo en un espacio abierto y el control que se pueda tener de este sujeto en cualquier momento: en un *tiempo abierto*. Podríamos decir que si este control es operativo en espacios abiertos también es implícito en *tiempos abiertos*, es decir, en estos espacios de tiempo en los que, *a priori*, una no debería estar vinculada con el trabajo. De esta manera, estos *tiempos abiertos* almacenan las cualidades intrínsecas de las formas de trabajo de las *sociedades de control* y a las que obedece el *sujeto de rendimiento*.



Kiss I, Evan Baden, 107 x 142cm, Pigment inject print, 2013

⁵⁰Deleuze, G. (1991). *Postdata sobre las sociedades de control*. Op. cit.

Los reportajes fotográficos de Evan Baden son una clara muestra de la influencia de la tecnología en la vida cotidiana, en especial en el mundo adolescente. Los efectos que estos producen en los valores y en la manera de vivir de la *Generación Z* es el foco de interés de su trabajo. ¿Cómo será el mundo que protagonice esta generación?

Quizá esto aún no lo podemos saber con certeza, pero sí que estamos presenciando cómo estos dispositivos producen una nueva precepción del mundo y una nueva experiencia. Josu Larrañaga, en su ensayo *la imagen instalada*, señala cómo afectan a la recepción de las imágenes, lo que no deja de ser, en consecuencia, un amaneramiento a nuestra manera de ver el mundo. Larrañaga alude a que, “un dispositivo tiene voluntad de transparencia, no está para ser visto, pero está. En esta paradoja, que se hace esencialmente presente en los medios digitales, estriba su particular manera de participar en la percepción.”⁵¹ Una nueva percepción que también nos obliga a relacionarnos de manera distinta, ya sea entre nosotros, con el espacio y el tiempo, o con nosotras mismas porque se no integran a modo de prótesis y nos mantienen 24 horas al día 7 días a la semana conectados. Sabemos que aplicaciones y dispositivos están programados y manipulados a favor de los mercados, pero, a pesar de esto, invaden nuestras vidas. Cuando no sabemos qué hacer, encendemos el móvil. Vemos cómo “la cantidad insondable de tiempo humano que se emplea hoy en intercambios y actividad electrónica dispersa (...) es el peso de todas las contrafinalidades que actúan de forma inexorable en contra de nuestras propias intenciones, afectos y esperanzas.”⁵² Vivimos un *tiempo abierto* totalmente ocupado: los tiempos muertos han muerto.

No se pretende hacer una apología neoluteranista, ni tampoco descifrar todo el complejísimo entramado de las condiciones de relación y distribución de nuestro tiempo. Sin embargo, nos situamos frente a la *sociedad abierta* que “representó la autodeterminación de una sociedad libre orgullosa de su apertura, [que] hoy evoca la experiencia aterradora de una población heterónoma, desventurada y vulnerable, abrumada por (y quizá supeditada a) fuerzas que ni controla ni entiende del todo.”⁵³ Quizá situarnos nos sirva para —ni que sea—, saber dónde estamos.

⁵¹ Larrañaga, J. (2011). “La imagen instalada” en la revista *Re-visiones* #1, 2011. Recuperado el 2016 de agosto de 11, de academia.edu: https://www.academia.edu/9119382/La_imagen_instalada

⁵² Crary, J. (2015). *24/7*. Op. cit. (p.122)

⁵³ Bauman, Z. (2007). *Tiempos líquidos*. México: Tusquets Editores. (p. 16)

En una sociedad *abierto* el tiempo se escurre entre los dedos. No hay tiempo para solidificar o afianzar grandes formas. Abordamos proyectos de corto alcance que se puedan adecuar a una vida fragmentada y flexible. Los mecanismos que conforman la sociedad piden un movimiento constante, una circulación (a priori) libre por los mercados, que va dibujando un planeta abierto donde no hay un afuera material. Sometidos a las presiones de la compra-venta nos enchufamos a un nuevo individualismo, de un sujeto servil, débil y lánguido, en un mundo “en que cada individuo es abandonado a sí mismo mientras que la mayoría de las personas son herramientas para la promoción recíproca.”⁵⁴ Procuramos por nosotros mismos, por ocupar el tiempo, priorizando el progreso y desarrollo, pero ¿qué desarrollo queremos? Vimos cómo el *progreso*⁵⁵ se transformó en crisis en 2008 y ahora es un malestar.

Burnout

Un día asumimos que un tiempo perdido era un *tiempo inútil* porque era improductivo. Ahora, moldeamos un tiempo *abierto* como un tiempo totalmente ocupado, que a su vez, como sugiere Zygmund Bauman, se derrite y se vuelve líquido.

Precisamente, una de las vicisitudes con que juega la economía financiera global es la de intentar “reducir el tiempo necesario para tomar decisiones, cómo eliminar el *tiempo inútil* dedicado a la reflexión y la contemplación. Esta es la forma de progreso contemporáneo: la implacable apropiación y dominio del tiempo y la experiencia”⁵⁶, comenta Jonathan Crary. La oferta es para todos los públicos pudiendo adquirir aquello que dicen que deberían poseer en un solo clic. Al tiempo, nosotras también actuamos como producto ofreciéndonos y adaptándonos a las necesidades del mercado permaneciendo operativas veinticuatro horas al día siete días a la semana.

Para muchas, esta manera de trabajar continua puede suponer una especie de reto; una competición en la que una veía que podía aguantar más que las demás, ir cargándose de tareas a fin de ser la que está en constante aumento de sus capacidades y es eficaz en solucionarlas con el menor tiempo posible. Pero es imposible mantener un ritmo de exigencia constante, de manera que una termina

⁵⁴ *Ibidem* (p.39)

⁵⁵ “El *progreso* representa la amenaza de un cambio implacable e inexorable que, lejos de augurar paz y descanso, presagia una crisis y una tensión continuas que imposibilitarán el menor momento de respiro.”
En: *Ibidem* (p.21)

⁵⁶ Crary, J. (2015). 24/7. Op. Cit. (p.51)

dándose cuenta de que el trabajo —y otras tareas sociales— absorben todo el tiempo: toda la vida útil. El “no tengo tiempo para” ya se despliega como una característica del carácter.⁵⁷

El síndrome del *burnout* —del desgaste profesional o del trabajador consumido— surge como respuesta al estrés constante y a una sobrecarga laboral. El cansancio emocional debido a las exigencias del trabajo, la apatía e indiferencia frente a la sociedad y el sentimiento de baja realización personal son síntomas de este trabajador quemado.

El columnista del *New York Times*, Carl Richards, en un artículo de mayo del 2016 titulado *The Paranoid Survive, but They Burn Out. Take a Break.*, relataba como él había enloquecido con el afán de querer trabajar más y más: “Any time I had a block of free space in my schedule, I rushed to fill it. I might be missing out if I didn’t. At the time, I didn’t realize this was a stressful way to live”⁵⁸. Esta manera de funcionar al límite le duró unos años en los que de vez en cuando ‘petaba’, pero se recuperaba y volvía a su forma habitual de afrontar la vida y el trabajo. Hace poco —dice— se dio cuenta de que necesitaba descansar, pero habiendo vivido en la paranoia que aplaudía la constante ocupación, no se terminaba de sentir cómodo en un sistema que no permite la holgazanería. Terminó convenciéndose después de hacer una reinterpretación de sus criterios: revalorizando su tiempo. “Whatever that thing you’re doing, it’s time to stop. (...). Get used to the idea of having a little bit of *excess* in your system. Better yet, don’t be afraid to do nothing.”⁵⁹

⁵⁷ “En mi particularidad de artista y por mi personalidad no despliego especialmente tiempos perdidos. Es que no lo podría describir como TIEMPO (con las características como entendemos en tiempo). Es mas como instantes, casi micro, entre minutos, entre momentos, donde aparece, ahí si quieres, una FUGA. Esa fuga no tiene tiempo.” Así lo apunta Rosana Simonasi en Carta 1, 14 de julio de 2016. Véase en: Anexo 1: *entre.cabos.sueltos@*. (p.95)

⁵⁸“En cualquier momento en el que tenía un bloque de espacio libre en mi agenda, corría para llenarlo. Podría estar perdiendo si no lo hacía. En ese momento, no me di cuenta que esto era una manera estresante de vivir.” *T. de la A.* En: Richards, C. (31 de mayo de 2016). *The paranoid survive, but they burn Out. Take a break.* Recuperado el 21 de julio de 2016, de New York Times: http://www.nytimes.com/2016/06/01/business/the-paranoid-survive-but-they-burn-out-take-a-break.html?_r=0

⁵⁹“Cualquiera que sea esa cosa que está haciendo, es el momento de parar. (...) . Hay que acostumbrarse a la idea de ser un poco *excesivos* con su sistema. Mejor aún, no tenga miedo de no hacer nada”. *T. de la A.* En: *Ibidem*

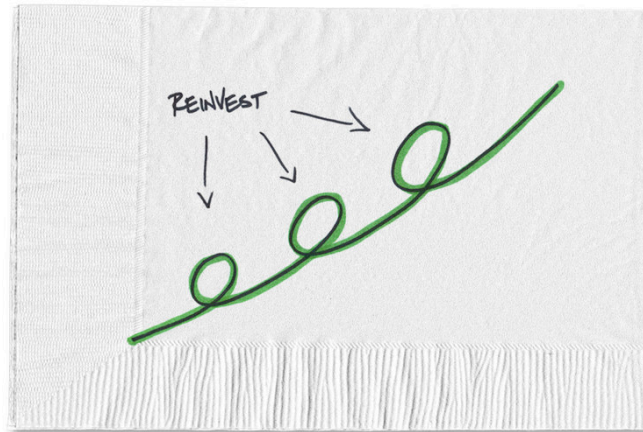


ilustración del artículo *The Paranoid Survive, but They Burn Out, Take a Break*. Carl Richards, 2016

Y desde el lugar que propone Richards una se pregunta cuáles son sus intenciones y esperanzas y cuáles son los medios necesarios para aproximarse a ellas.

El fatigado

“ Neil

¿Por qué no cierras la boca muchachita? Estoy intentando hacer un *show*.

Chica

¿En serio?

Neil

Sí, en serio. Cállate, así puedo hacer los chistes, y ya todos nos vamos de aquí, ¿sí? Afuera del recinto no decía que estábamos en el infierno. Momentos después, el hedor de tu aliento a sífilis comenzó a soplar entre las damas y los caballeros que vinieron aquí esta noche al show, excepto tu, claro. En este momento, empezó a sentirse el hedor a herpes y sífilis, y a piojos que te comes. En este momento empezó...

La chica le lanza el vaso de cubata a la cara, muy enfadada.

Neil

Eres una zorra. ¿Qué te hace pensar que puedes venir y arrojarle un trago a alguien que hizo un largo viaje para traerle una risa a esta comunidad? ¿Qué diablos te pasa? ¿Tienes...? ¿Tienes problemas mentales? Aunque creo que no arrojó el trago. Ella se resbaló y el trago salió volando. Se resbaló con todo

el semen que salió de su trasero cuando se paró ¿no? Se resbaló con eso. Me sorprende que no te hayas partido la mandíbula cuando te caíste y no se te haya metido semen en la herida infectada. Aunque ya tienes bastantes heridas infectadas. Esta zorra está teniendo un berrinche. Está teniendo un berrinche. Rayos. Escuchó una broma que no le gustó. Ahora se largará a llorar como una bebida y arrojará su popó por todos lados. ¡Vete ya mismo de aquí, pedazo de porquería! ¡Zorra! ¡Zorra! Esto que pasó me cortó las alas. Tuvo un comportamiento inaceptable. Yo viajé mucho para traerles bromas, para traerles alegría a sus vidas. Literalmente estoy arrancando bromas de mi corazón y arrojándoselas a sus tontas caras. Que alguien haga algo así realmente arruina todo, ¿no están de acuerdo? ”⁶⁰



Fotograma de la película *Entertainment*, Nick Alverson, 2015

Neil Hamburger, encarnado por Gregg Turkington, es un patético humorista que viaja por el desierto de Mojave, al sur de California, con su espectáculo de chistes de mal gusto frente a un público poco receptivo. Este personaje es el motor de la película de Nick Alverson, *Entertainment* (2015). La discordancia entre el título del *film* y el personaje resulta evidente: un cómico de *standup* que no logra sacar de la apatía a su público. Ni siquiera metiéndose con él, haciendo uso de su casposa grosería, consigue romper la monotonía desdichada del ambiente. “*Entertainment* es una negación del entretenimiento no problemático; en cuanto parece que deja entrever su terreno de

⁶⁰Alverson, N. *Entertainment* (2015) (min. 57”)

juego, lo cambia para hacerlo más hostil. Este espectáculo no tiene público convencido de antemano. Todos somos audiencia amorfa que se ha quedado fuera del chiste”⁶¹ menciona el crítico Daniel de Partearroyo. La audiencia es tan amorfa que la cámara la emborriona, pero, cabe decir, que tampoco se manifiesta. El fracaso juega a ambos lados del escenario y se palpa en este intento de entretener a un público apático. Un entretenimiento para individuos que ya banalizan la experiencia, hartos, que se tragan lo que les echan, consumen los momentos de descanso con cualquier cosa *sin ton ni son* porque *no tienen nada mejor que hacer*, porque lo han visto todo, porque pueden acceder, cómo cualquier ente de la masa, a ver aquello que les antoje fácilmente gracias a las diferentes herramientas tecnológicas. Es un público insatisfecho perpetuamente.

La hostilidad impregna todas las escenas de una película en la que *no pasa nada*; habitada por la monotonía de paisajes con carreteras interminables, pozos de petróleo que aparecen más activos que cualquier humano y un protagonista decadente que se muestra cada vez más aburrido de sí mismo.

Un aburrimiento que es plausible a través de la repetición: la repetición de planos, que unifica los espacios o paisajes como si fueran siempre los mismos, y la secuencia, prácticamente sistemática, de los quehaceres de un trabajo sórdido que no se sabe cómo este personaje ha llegado a tener. El protagonista se arrastra, de escena en escena, con fatiga, impregnado por el *phatos* más profundo: asumiendo su inútil existencia. Es como aquel fatigado original, descrito por Martí Peran, que parece “soportar el mundo entero a sus costas”⁶², pero que a pesar de ello sigue; andando de lo inhóspito a lo ridículo.

Insistiendo en la inutilidad⁶³ repetida de acciones huecas, el fatigado se ve —se descubre— sin contenido en un mundo escurridizo e insustancial. Su vagar por el mundo puede parecerse a la sombra del método del cómo habitar la calle que ya tenía el *flâneur*.

“La embriaguez se apodera de quien ha caminado largo tiempo por las calles

⁶¹Partearroyo, D. d. (17 de febrero de 2016). *Transit. Cine y otros desvíos*. En: cinentransit.com Recuperado el 9 de julio de 2016, de Entertainment. los límites del humor: <http://cinentransit.com/entertainment/#unox>

⁶²Peran, M. (2016). *Indisposición general*. Op. cit. (p.14)

⁶³“Atrapados en medio de las cosas que están destinadas, de forma inexorable, a una sórdida inutilidad que se sitúa como una condición de la experiencia humana.”Crary, J. (2015). *24/7*. Op. cit.(p.109)

sin ninguna meta. Su marcha gana con cada paso una violencia creciente; la tentación que suponen las tiendas, bares y mujeres sonrientes disminuye cada vez más, volviéndose irresistible el magnetismo de la próxima esquina, de una masa de follaje a lo lejos, del nombre de una calle. Él no quiere saber nada de los cientos de posibilidades que hay para calmarla. Como un animal ascético, deambula por barrios desconocidos hasta que, totalmente exhausto, se derrumba en su cuarto, que le recibe fríamente en medio de su extrañeza.”⁶⁴

A pesar de su distancia contextual, esta anotación que proporciona Walter Benjamin podría ser la descripción de una imagen del protagonista de *Entertainment*, al que vemos decayendo en su ánimo, lentamente, después de cada actuación, cuando nos encontramos con él, de nuevo, en el mismo fotograma, sentado en la habitación de otro motel, desolado.

Neil Hamburger es el paradigma del personaje hecho persona donde se confunde a quien interpreta con el sujeto. Es la clara escenificación de este individuo auto-producido que “ya se ha confundido con su propia producción”⁶⁵: es el prototipo típico del *programa Do it*⁶⁶.

Neil encarna la fatiga del S.XXI de occidente. Una operatividad constante y un sinsentido de quien aguanta una fatiga que “puede ser domada; pero también puede emerger como una ambigüedad que se hace resistencia.”⁶⁷ Así, la fatiga nos mantiene sumisos al sistema operando en él sin pausa y manteniendo un estado de productividad mecanizado, pero de forma cada vez más débil hasta llegar a una *indisposición general*.

Es aquí donde Peran propone: “no reparar la fatiga sino perdurar en ella.”⁶⁸ De esta forma la sitúa como estrategia de resistencia frente a la autoproducción sinfín y donde podemos empezar a hallar un sentido crítico a la vida.

⁶⁴Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Op.cit. [M1, 3] (p. 422)

⁶⁵Peran, M. (2016). *Indisposición general*. Op.cit. (p.23)

⁶⁶Martí Peran nos asienta las bases del *programa Do it* y de cómo estas son la causa de una fatiga crónica. “La fatiga ocasionada por el programa Do it”. *Ibidem* (p. 49)

⁶⁷ *Ibidem* (p. 62)

⁶⁸ *Ibidem* (p. 60)

Esperar en el desierto

Esperar a hallar un *sentido crítico* desde la fatiga o el cansancio permanentes, es como esperar en medio de la nada; en un desierto que “ya no tiene ni principio ni fin.”⁶⁹

Si el sujeto exhausto ha estado auto-esclavizándose y auto-produciéndose, quiere decir que es un individuo al que el cansancio le ha llevado a un desierto de incertidumbre, de apatía, de indiferencia. En primera instancia se trata de un personaje al que ya nada le afecta, que ya no cree en nada, que procura solo por si mismo y funciona por inercia como un sistema operativo. Autista y vacío de aspiraciones, es aquel que espera y ya no desespera.

El desierto es la indiferencia. Su causa: la saturación, la sobreinformación y la necesidad de aislamiento. Aquí, nos encontramos frente a un vacío de sentido “donde las grandes finalidades se apagan, pero a nadie le importa un bledo.”⁷⁰



Andrea Zucchini, *Born in a Pot*, 2016. Video still.

Esta posición desolada y silenciosa, que adquiere el ser humano en su relación con la tierra, se evidencia en la obra de Andrea Zucchini *Born in a pot*. Se trata de la reproducción en 3D de un breve recorrido por una zona árida que recuerda a un

⁶⁹ Lipovetsky, G. (2006). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama. (p.48)

⁷⁰ *Ibidem* (p.36)

paisaje marciano. En él topamos con una vasija étnica que referencia la relación humana con el sitio. Zucchini escenifica un paisaje post-humano que plantea un abandono de *lo humano*.

El humano, como un actor, se desocupa de su vida porque se asigna un rol obediente. Entra en una rueda sin sentido para la construcción de un yo que no se alcanza nunca: nunca es suficientemente *cool* porque las expectativas sociales se renuevan vertiginosamente a ritmo publicitario. Inmerso en un aceleramiento que valora a un Narciso preocupado por la salud, por el cuerpo, convirtiéndole en un sujeto-objeto que quiere alargar *su tiempo*. Cómo subraya Lipovsky a través de Chr. Lasch: “el desinterés por las generaciones futuras intensifica la angustia de la muerte, mientras que la degradación de las condiciones de existencia de las personas de edad y la necesidad permanente de ser valorado y admirado por la belleza, el encanto la celebridad hacen la perspectiva de la vejez intolerable.”⁷¹ Se hace patente un yo neutralizado por la seducción de un si mismo solitario, conectado y discreto. Negando el paso del tiempo, consiguiendo la *vitalidad* a través de experiencias aceleradas. En este contexto, la espera se concibe como una disponibilidad de servicio. Una espera que se resigna porque “los ricos nunca tienen que esperar.”⁷²

Una ya entiende el mundo de una forma distinta a sus antecesores: no se escandaliza frente a la desolación de un mundo desierto y extinguido. Una se enfrenta a la imagen digital propuesta por Zucchini con total indiferencia, sin asombro por la catástrofe porque “nos acostumbramos sin desgarramiento a lo peor que consumimos en los *mass media*.”⁷³

Pero, en medio de la nada, en medio del desastre, encuentra un sitio donde esperar: están “los espacios de espera.”⁷⁴ Imagino un rostro conforme, que ni se enfada ni se exalta por la espera. Seguramente, sentado en una estación de autobuses, como las fotografías ostálgicas de paradas de autobús remotas que hace Christopher Herwig en la antigua Unión Soviética. Esperando a que alguien venga —o esperando a que suceda algo que cambie las cosas—, pero creyendo que, a fin de cuentas, lo más

⁷¹ De Chr. Lasch *The culture of Narcissism*, New York, Warner Books. 1979, (p.354-357) En: Ibídem (p.61)

⁷² Crary, J. (2015). *24/7*. Op. cit. (p.129)

⁷³ Lipovetsky, G. (2006). *La era del vacío*. Op. cit. (p.23)

⁷⁴ Anna Malagrida añade una capa más a este trabajo con la espera. Malagrida, A., Carta 1, 13 de junio de 2013. Ver en : Anexo 1: *entre.cabos.sueltos@* (p.79)

probable es permanecer indefinidamente, jugando con la soledad y el silencio del lugar: ser alguien en un perpetuo devenir.



Christopher Herwig, *Soviet Bus Stop*, 2014

Este ánimo es el que Chantal Akerman retrata mientras recorre una cola de decenas de personas que esperan el autobús para ir a trabajar. La escena del largometraje *D'est* muestra este espacio de tiempo, silencioso y pesado, de gente en una ciudad de la Europa del Este dirigiéndose al trabajo a primera hora de la mañana. Una espera análoga a lo que viven, día tras día, tantos trabajadores en tantas estaciones, se muestra como una realidad que ocupa el silencio de la existencia cotidiana, sin tragedia ni vértigo;⁷⁵ “instancias banales de las que se siente el conflicto entre el individuo y la organización de la sociedad, aunque a un nivel impensado o invisible.”⁷⁶ Un tiempo *sin hacer nada* impostado por la jornada laboral, funcionando al ritmo de un trabajo, marcado por los horarios de los transportes que llevan al empleo y de los *timings* de las empresas. *Tiempos de espera* que se modulan entre una tarea y otra, entre un metro y otro, parado en un atasco, esperando a quien no llega a tiempo...

⁷⁵ Lipovetsky, G. (2006). *La era del vacío*. Op. cit. (p.35)

⁷⁶ Crary, J. (2015). *24/7*. Op.cit. (p.127)



Chantal Akerman, *D'est*, 1993

La espera implica paciencia; parece vacía y desprovista, pero en la espera también ocurren cosas. Nos da cuenta de ello Jonathan Crary comentando la escena de Akerman: “Uno de sus logros es también mostrar la espera como algo esencial para la experiencia de estar juntos, para la posibilidad de comunidad. Es un tiempo en el que pueden darse encuentros. (...) El tiempo improductivo de la espera y del turno es inseparable en cualquier forma de cooperación o reciprocidad.”⁷⁷

El encuentro explícito en una espera es el que se produce en la breve novela de Amelie Nothomb *Cosmética del enemigo*. La escritora belga relata el encuentro de dos hombres en la sala de espera de un puente aéreo. La conversación entre el protagonista y su enemigo es una muestra de la relevancia que tiene el encuentro en estos momentos de espera. En medio de la discusión, Textor Texel —el desconocido, el enemigo— dice a Jérôme Angust:

“—Gano. No tenga tanta prisa. Tenemos tiempo. Estos retrasos en los vuelos son interminables. Sin mí, habría seguido fingiendo que estaba leyendo su libro. Puedo aportarle tantas cosas.”⁷⁸

Pero, ¿qué puede aportarle la conversación con un desconocido? Como es obvio, en la conversación nos encontramos con el Otro. Esta efectúa e implica un encuentro, un *contacto*. Este es el principio básico para llegar a la cooperación y cuidado entre semejantes que tanto ha servido a la supervivencia del humano desde siempre. De este modo, vemos al Otro como alguien en quien confiar; un Otro en quien nos reconocemos.

⁷⁷ *Ibidem.* (p. 128)

⁷⁸ Nothomb, A. (2003). *Cosmética del enemigo*. Barcelona: Anagrama. (p. 15)

(Break)

Los tiempos de espera se nos presentan como espacios de tiempo *entre* dos quehaceres. Estos tiempos “entre” motivaron a varios pensadores a desarrollar teorías para la problematización de un *entre* vacío. La filósofa Marina Garcés los sitúa y hace referencia a *La comunidad en el vacío* para referirse a aquellos pensadores que entienden la comunidad como una imposibilidad y apuntan al *entre* desde una filosofía intersubjetiva.⁷⁹ Para Garcés, “no se trata de explicar mi acceso al otro sino nuestra implicación en un mundo común. La comunicación *entre* conciencias cede su lugar a la necesidad de explicar una co-implicación o un co-funcionamiento para el que la unidad sustancial del sujeto o del individuo ha sido históricamente un obstáculo.”⁸⁰ Este espacio *entre* conciencias es un espacio de encuentro.

Los momentos *entre tiempos*, como hemos visto, son espacios propicios para el encuentro. Lo vemos en el documental *La once*, de Maite Alberdi, que narra cómo un grupo de ancianas se reúne, una vez al mes, para tomar el té. La merienda (la once chilena) no deja de ser una forma tradicional de hacer una pausa del trabajo a media tarde. Este espacio de *entre tiempos* se muestra como el encuentro en un micromundo cotidiano. Las relaciones humanas, sencillas y llenas de energía de estas señoras que toman once, comparten la mesa y charlan, evidencian la potencia de la ceremonia. También son testimonio de la capacidad que tienen estos momentos para el encuentro y la comunicación, luciendo complicidades que acercan a un cuidado del otro, en medio de un festejo en el que el tiempo también asume, a veces, su lugar dramático.

Las interferencias que produce el tiempo en la cotidianidad pueden ser motivo para tambalear nuestro sistema de *valores* y para empezar a dialogar con otros a la búsqueda de aquel *sentido crítico* de la vida que pedía Peran.

Quizá debería volver a replantearse aquella expresión de *vita activa* primogénita que

⁷⁹ Marina Garcés cuestiona la lectura de algunos filósofos que han hecho de la “idea heideggeriana del ser-con y que goza actualmente de gran repercusión”, a partir de la posición que adopta Merleau Ponty. Se refiere a “Giorgio Agamben, Jean Luc-Nancy, Roberto Esposito y otros que se apoya, en parte, en el legado de Georges Bataille y Maurice Blanchot. Para este conjunto de autores, el con- de la existencia compartida señala un *entre* vacío, el lugar de una imposibilidad en la que se va a querer pensar la comunidad, entendida como la co-presencia inagotable de unos con otros en nuestra radical finitud.” En: Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra. (p.122)

⁸⁰ *Ibidem*. (p. 130)

rescataba Hannah Arendt de la tradición griega y medieval antes de sucumbir a los tiempos modernos: al *animal laborans*. Una *vita activa* que mantiene en si misma una contemplación activa. Pero de todas formas, como observa Byung-Chun Han del ensayo de Arendt, es fácil que esta *vita activa* se convierta en una apología de la hiperactividad del mundo contemporáneo⁸¹. Integrar la contemplación a la acción no deja de ser una de las capacidades que se exigen al trabajador permanente. Cualquier experiencia o circunstancia es vulnerable y, naturalmente, absorbido y circunscrito, a la labor. (Este trabajo no deja de ser un mero ejemplo de ello.) Es imposible dibujar un afuera del modelo preestablecido, pero podemos ser agentes críticos dentro de él. La crítica sería la herramienta con la que podemos volver a cuestionar *la condición humana* desde este lugar y sabiendo que, como define Arendt, “la condición humana abarca más que las condiciones bajo las que ha dado la vida al ser humano. Los hombres y mujeres son seres condicionados, ya que todas las cosas con las que entran en contacto se convierten de inmediato en una condición de su existencia. El mundo en el que la *vita activa* se consume, está formado de cosas producidas por las actividades humanas; pero las cosas que deben su existencia exclusivamente a los hombres condicionan de manera constante a sus productores humanos.”⁸²

Este homo condicionado por sus productos es el que mueve, o más bien, hace pararse, en las figuras de Antonio Samó. Son esculturas en talla de madera de personas semidesnudas, con camisetas o tatuajes que figuran símbolos arquetípicos. Representan un momento íntimo, como el colocarse frente al espejo y parar en la incertidumbre: *entre* el vestirse y desvestirse. El rostro apático y la postura hierática de cada una de las figuras dibuja esa condición impuesta por los iconos de los productos de la sociedad actual. La persona intenta configurar un yo aminorado y seducido por su propia producción. Asistiendo a la imposibilidad de construcción de una identidad sólida y la dificultad de ir más allá de un posmodernismo que “no es más que un grado suplementario en la escalada de la personalización del individuo dedicado al self-service narcisista y a combinaciones calidoscópicas indiferentes.”⁸³ Así, inseguro y débil, el habitante de la era de lo global, reclama, de manera callada, una necesidad de crear una narración con su yo.

⁸¹ “La pérdida de la capacidad contemplativa, que, y no en último término, está vinculada a la absolución de la vida activa, es correspondiente de la histeria y el nerviosismo de la moderna sociedad activa.” En: Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Op. cit. (p. 51)

⁸² Arendt, H. (2005). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós. (p.23)

⁸³ Lipovetsky, G. (2006). *La era del vacío*. Op. cit. (p.41)

Los personajes de Samo se paran a observar un periodo de incertidumbre: no saben qué hacer, no saben quién ser, no saben cómo vestirse o, es que quizá, no saben si vestirse. Cada modelo interpreta esta única condición de agotamiento. Una inexpresividad análoga a la postura con la que nos enfrentamos al mundo, donde se “reclaman nuevas categorías referenciales, entre las que se encuentran, desde luego, las referencias de *resingularización* del cuerpo.”⁸⁴



Antonio Samo, *OnOff*, 2014

Si bien lo que decimos lo hacemos desde un *tiempo abierto* que es un tiempo sumiso, quizá, sabiéndolo se hace necesario escenificar espacios para empoderar esas nuevas categorías referenciales.

Quizá la propuesta de Ivo Mesquita para la 28ª Bienal de Sao Paulo engendra lo que podría ser este espacio propicio para la regeneración. Mesquita frena, hace un *break* en el mundo del arte vaciando la bienal. Tiene la inquietud de interrogarnos sobre la saturación, la viabilidad y función de las exposiciones (escaparates) y el mundo (mercado) del arte contemporáneo en general. Una bienal sin obras de arte enseña un paradigma de carácter más bien escéptico. Pero ¿no es en este escepticismo donde todo se lo cuestiona y donde podríamos encontrar las maneras para reformular?

⁸⁴ Larrañaga, J. (2015). Pinturas para un hermoso período de incertidumbres. *Metal (nº1)*, 14-24. (p.18)

Desde este lugar una debe ser estricta y exigente para poder desglosar cuáles son las verdaderas necesidades de demanda y cómo debe intervenir el arte en ellas.

Los tardígrados y la pervivencia



Tardigrado, fotografía digital microscópica, de SPL/East News

La bizarra imagen de este animal corresponde a un tardígrado. Fue considerado el ser vivo más resistente del mundo en 2007. Ingenieros y científicos lo involucraron, junto a otros experimentos, a pruebas en la órbita baja de la tierra.

Su locomoción pausada, movilidad flotante y casi ingrávica, es la que le da su nombre: tardígrada significa *de paso lento*.

Es un animal extraordinario por sus capacidades. Entre ellas está la criptobiosis⁸⁵ que le permite soportar condiciones extremas y así, a pesar de tener una vida estimada no superior a los treinta días, puede llegar a sobrevivir décadas en estado de inactividad metabólica.

Los tardígrados, sin abandonar del todo su cuerpo, se abstienen del mundo cuando las condiciones ambientales no les son favorables. Se detienen y reposan para pervivir a

⁸⁵“La criptobiosis (de los vocablos griegos *krypto* (κρυπτός) ‘escondido’, *bio-* (βίος), ‘vida’ y *-sis*, ‘acción’, «la acción de esconder la vida») es una estrategia que implica la máxima reducción conocida de metabolismo, siendo por ello denominada a veces como ametabolismo, si bien lo más correcto es referirse a ella como una vida en latencia.” En: Fernández, O. R. (6 de mayo de 2014). *Mito. Revista Cultural*. Recuperado el junio de 2016, de “El curioso caso de los Ositos de Agua”: <http://revistamito.com/el-curioso-caso-de-los-ositos-de-agua/>

aquello que acontece.

Si la evasión, ese parar de los tardígrados, es un mecanismo fruto de una necesidad de pervivencia, ¿podríamos afirmar que el cansancio o la fatiga son nuestros mecanismos de pervivencia?

Serían la manera que tenemos de poner en alerta nuestro cuerpo y *salir adelante*, una ‘excusa’ para detenernos en una sociedad que nos exige de la constante movilidad, producción y conexión. Estos estados de latencia, pero de inactividad podrían ser análogos a la criptobiosis a la que se inducen los tardígrados.

Isabel de Naveran sugería que una “disposición a que nada se produzca es la única manera de conseguir un estado de duración” y se preguntaba “cómo habitar estos tiempos”⁸⁶ y esto es lo que consiguen estos animales microscópicos con esta estrategia de habitar el tiempo: permaneciendo en él sin que *nada se produzca* con esta acción de *esconder la vida*.

Así, podemos percibir que esta forma de habitar el tiempo, *parando*, sea un movimiento de reacción fomentado por una necesidad natural. Las cualidades sensibles de la percepción hacen que se distingan estos momentos. Pero para distinguir la necesidad, no es necesario percatarnos de “un medio homogéneo”, como puede ser la repetición o el trabajo constante. El “espacio homogéneo y tiempo homogéneo no son por lo tanto ni propiedades de las cosas, ni condiciones esenciales de nuestra facultad de conocerlas; *expresan*, en forma abstracta, el doble trabajo de solidificación y de división que hacemos *sufrir a la continuidad móvil* de lo real para asegurarnos un punto de apoyo, para fijar nuestro centro de operación, para introducir, en fin, cambios verdaderos; son los esquemas de nuestra acción sobre la materia.”⁸⁷ De esta forma, la expresión de esta homogeneidad da respuesta a aquello sufrido y, al tiempo, permite establecer relaciones de semejanza en un grupo o conjunto. En una sociedad en la que prolifera la individualidad y potencia la diferencia, esta homogeneidad primordial, este esqueleto humano, se le olvida.

La estrategia tardígrada es óptima para situaciones extremas, ¿pero es necesario llegar a estos límites? ¿Podemos ser críticas con la vida desde otro estar? ¿Es necesario que nos escondamos?

⁸⁶ Naveran, I. de, Carta 1, 23 de junio de 2016. Ver en: Anexo 1: *entre.cabos.sueltos@* (p.89)

⁸⁷ Bergson, H. (2004). *Memoria y vida*. Op. cit. (p.173)

03_Tiempos de fuga

Exit?

En *La sociedad del cansancio* de Byung Chul-Han se constata la idea de un cansancio, provocado por una sociedad de rendimiento, dónde uno es esclavo de si mismo. Según Han, este cansancio termina por ser *curativo* ya que “el *no-hacer* se opone a la sociedad activa.”⁸⁸ Se trata de un *no-hacer* que se propone como una oposición, una resistencia, una contra, una crítica a una sociedad que no para. Pero, ¿cómo oponerse a una sociedad activa desde el *no-hacer*? ¿qué significa *no-hacer* en este contexto? ¿desde dónde y cómo se articula este *no-hacer*? ¿realmente le queda margen para la resistencia?, es decir, ¿hay espacio para *no-hacer* nada? Además, a través de Han vemos como se articula este *no-hacer* con un fin *curativo*, pero ¿podría modelarse con fines *preventivos*; para no tener que caer en el cansancio profundo?

Este *no-hacer* —el ente motivo primero de la investigación—, es el que conduce a pensar hacia los *tiempos perdidos*. Para hablar de estos una se propone realizar el ejercicio de situarse en ellos (ahora). Desde este lugar es inevitable que empiecen a surgir preguntas en torno a su utilidad: ¿Dónde están los *tiempos perdidos*? O más bien, ¿queda espacio para perder el tiempo en un contexto neoliberal? Y, si están, ¿qué *utilidad* tienen ahora?

En una lluvia de preguntas cubiertas por un bochornoso contexto contemporáneo, encontré útil recurrir al ensayo *24/7* de Jonathan Crary para tener un sitio de dónde partir; un lugar para señalar a los tiempos en que una no hace nada. La particularidad es que Crary describe un paradigma en el que no cabe parar, “una inscripción general de la vida humana en una duración sin interrupciones, definida a partir del funcionamiento continuo”⁸⁹. Situarse aquí plantea una absorción de cualquier tiempo al servicio del capitalismo: se comportan en nosotros como el barbecho, que bien apunta Isabel Banal, dónde “la tierra debe reposar, dejar de... para después producir.”⁹⁰

Este hecho hace ver que el *no-hacer* nada pasó, en algún momento, de unos *tiempos perdidos* a unos *tiempos abiertos*. Este cambio, como hemos visto, lo señala Gilles

⁸⁸ Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder. (p. 79)

⁸⁹ Crary, J. (2015). *24/7*. Barcelona: Ariel. (p. 20)

⁹⁰ Banal, I., Carta1, 23 de junio de 2016. Ver en: Anexo 1: *entre.cabos.sueltos@* (p.82)

Deleuze en *Postdata sobre las sociedades de control*, dónde describe el salto y las diferencias entre las *sociedades disciplinarias* y las *sociedades de control*. En una sociedad disciplinaria una rendía cuentas a la empresa: uno de “los espacios de encierro”⁹¹ de dichas sociedades, según Deleuze. En estos espacios, la disciplina se encargaba de castigar a aquel que *perdiere el tiempo*, es decir, que no lo aprovechara para producir durante la jornada laboral. Ahora, nos encontramos con una situación parecida aunque en el espacio se anula el encierro y el tiempo queda al servicio de una alimentación permanente de los mercados. Así, entendemos como *tiempo abierto* el que habita un sujeto de rendimiento, dónde “la precariedad de este sujeto desanclado, permanentemente inquieto, obedece a que ya se ha confundido con su propia producción.”⁹² En un lugar con unas perspectivas de futuro inquietantes, el habitante debe manejarse con ideas como *el positivismo pasivo, la hiperactividad, la hiperatención, el hiperconsumo, la vida efímera, la absolutización, el sujeto de rendimiento, la libre obligación o la libertad obligada, el multitasking...* En estas ideas el agotamiento del sujeto está implícito. No es por casualidad que aparezcan actualmente numerosos ensayos dónde se retrata este paradigma y sus reacciones sintomáticas de *fatiga* (Peran, M.), *cansancio* (Han, B-Ch), *vulnerabilidad* (Butler, J.), *liquidez* (Bauman, Z.), *indiferencia* (Lipovetsky, G), *malestar* (Petit, S. L.)⁹³... Es en este marco planteado dónde se gesta la necesidad de encontrar una vía evasión, una huida, un deslizamiento que lleve al sujeto a otro sitio.

Tanto Han como Peran apuntan al cansancio y a la fatiga como situación en la cual una se aísla de la inercia del neoliberalismo. Han sugiere que “el ‘cansancio fundamental’ es cualquier cosa menos un estado de agotamiento en el que uno se sienta incapaz de hacer algo. Más bien, se considera una facultad especial. El cansancio fundamental *inspira*. Deja que surja el espíritu.”⁹⁴ Se podría interpretar el surgimiento de este espíritu como una desunión de la inercia global. Del mismo lado, como hemos visto en el capítulo anterior con Peran, la fatiga puede emerger como una

⁹¹ “los diferentes internados o espacios de encierro por los cuales pasa el individuo son variables independientes: se supone que uno empieza desde cero cada vez, y el lenguaje común de estos lugares existe, pero es analógico. Mientras que los diferentes aparatos de control son variaciones inseparables, que forman un sistema de geometría variable cuyo lenguaje es numérico (no necesariamente binario).” En: Deleuze, G. (1991). *Postdata sobre las sociedades de control*. Op. cit.

⁹² Peran, M. (2016). *Indisposición general*. Op. cit. (p. 23)

⁹³ *ibidem*; Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Op. Cit. ; Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.; Bauman, Z. (2006). *Vida Líquida*. Barcelona: Paidós.; Lipovetsky, G. (2006). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.; Petit, S.L. (2009). *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*. Madrid: Traficantes de sueños.

⁹⁴ Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Op. Cit (p.75)

ambigüedad intransigente y como un ánimo útil, capaz de articular una *crítica de la vida*.⁹⁵

Según mi punto de vista, como ya he ido esbozando, intuyo que aparte de estas situaciones de agotamiento también podrían haber otras condiciones desde las que una puede interrumpir y desconectarse del sistema. Es aquí dónde operarían los *tiempos de fuga*.

Líneas que saltan

La expresión de *tiempos de fuga* nace hermanado a las *líneas de fuga* que describen Gilles Deleuze y Felix Guattari en *Mil mesetas*. Junto a otros términos, deshilan y cartografían una escritura rizomática⁹⁶. La escritura de un libro que es imagen del mundo, dicen.

Empezamos mencionando que las *líneas de fuga* son salidas, pero no meras escapadas sino descubrimientos —o redescubrimientos— de lugares. Para verlas, es necesario, según Deleuze y Guattari, conocer las imágenes de la desterritorialización. Su forma se puede trazar en la representación del dejar un territorio y, de este modo, vemos como actúan. Las *líneas de fuga* o de desterritorialización son propias del movimiento humano al tiempo que evidencian este movimiento. Leemos como lo contaban:

“Con el desecamiento del mar, el Pez primitivo abandona su medio asociado para explorar la tierra, se ve forzado a ‘transportarse a si mismo’, y ya no cuenta con más aguas que las que lleva en el interior de sus membranas amnióticas para la protección del embrión, de todas maneras, más que el ataque, lo propio del animal es la *huida*, pero sus *fugas* son a la vez conquistas, creaciones. Las territorialidades están, pues, atravesadas de parte

⁹⁵ Citado en el capítulo *Pervivencia al tiempo abierto*, apartado *El fatigado* (p.43). De: Peran, M. (2016). *Indisposición general*. Op. Cit. (p. 62-63)

⁹⁶ Apuntan: “Nosotros no hablamos de otra cosa: las multiplicidades, las líneas, estratos y sagmentariedades, *líneas de fuga* e intensidades, los agenciamientos maquínicos y sus diferentes tipos, los cuerpos sin órganos y su conjunción, su selección, el plan de consistencia, las unidades de medida en cada caso. Los estratómetros, deléómetros, las unidades CsO de densidad, las unidades CsO de convergencia no sólo cuantifican la escritura sino que la definen como algo que siempre es la medida de otra cosa. Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deshilar, cartografiar, incluso futuros paisajes.” En: Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. València: Pre-texos. (p.10-11)

a parte por *líneas de fuga* que hablan de la presencia en ellas de movimientos de desterritorialización y reterritorialización. En cierto sentido son secundarias. Sin esos movimientos que las precipitan, nada serían.”⁹⁷

Es atrayente ver como la huida de la que nos hablan se representa como el descubrimiento de un nuevo espacio más que con la pérdida de lo que se deja. Ellos mismos rescatan otra vez el concepto de huida, con el que debe entenderse la *línea de fuga*, para objetar una falsa impresión al relacionarla con el abandono o con el refugiarse en algo o de algo aportando que: “las *líneas de fuga* no consisten nunca en huir del mundo, sino más bien en *hacer que ese mundo huya*, como cuando se agujerea un tubo, y no hay sistema social que no huya de todas las metas, incluso si sus segmentos no cesan de endurecerse para obstaculizar las *líneas de fuga*. En la *línea de fuga* no hay nada simbólico ni imaginario. Nada más activo que la *línea de fuga*, el animal y el hombre.”⁹⁸ Un mundo que huye con la *línea de fuga* es un mundo que no se conforma con lo que hay. Un mundo que efectúa una *línea de fuga* es un mundo activo⁹⁹.

Vamos viendo cómo las sensaciones que nos transmiten las cualidades de las *líneas de fuga* son fácilmente intercambiables con los *tiempos de fuga*. Así, podemos entender cómo los *tiempos de fuga* promueven una desterritorialización o reterritorialización en el sentido que pretenden efectuar esa fuga: haciendo huir al mundo de un *tiempo abierto*. Esta operación es la que ocupa a los *tiempos de fuga*. A raíz de ésta se abren como nuevos sitios, nuevas direcciones —conquistas, creaciones—, hacia dónde mirar, imaginar, pensar...

Avanzando con las palabras de los filósofos se hacia muy abstracta la forma que tienen de concebir estas líneas de fuga. ¿Cómo imaginar un mundo que se encapa con el mundo? La artista Tania Tsong O’Pazo lo representa de una forma muy sencilla, pero sin quitarle la fuerza que la idea conlleva. Sus mapas, sus representaciones, sus dibujos, sus líneas cartográficas salen de los libros y los atlas

⁹⁷ Ibidem. (p.61)

⁹⁸ Ibidem. (p.208)

⁹⁹ “De hecho, este es el primero que se ocupa de la desterritorialización: “La tierra, la glaciación, es la Desterritorializada por excelencia: en este sentido pertenece al Cosmos, y se presenta como material gracias al cual el hombre capta las fuerzas cósmicas. Se dirá que la tierra, en tanto que desterritorializada, es el estricto correlato de la D, hasta el punto que la D pueda dominarse creadora de la tierra —una nueva tierra, un universo, y ya no sólo una reterritorialización.” En: Ibidem (p.518) [D=desterritorialización]

perpendicularmente, quizá para evidenciar la distancia irrepresentable que hay entre un lugar y otro, entre un cuerpo y otro. Crean una nueva forma, provocan un nuevo punto de vista, donde una tiene que jugar a ver el mapa desde una dimensión distinta a la habitual. Y es que, ¿sí tenemos mapas virtuales por qué un simple mapa en papel no puede ocupar el espacio expositivo atravesándolo? Con la ingeniosa propuesta de Tsong vemos cómo las líneas cartográficas fugan a otras dimensiones con una nueva visualidad: otra forma de ver el mundo.



Tania Tsong, *Distance from 1 to 2*, Taipei, 2016

Si los mapas son formas de interpretar el territorio, Tsong reinterpreta la forma de verlo implicándonos en otra lectura, conduciéndonos a abrir otra posibilidad imaginativa. Tsong nos presenta con sencillez como efectuar una salida del mapa con el mapa mismo, una reterritorialización, otra forma de ver el mundo con el mundo y, con ello, es fácil caer en la cuenta de la eficiencia de las líneas de fuga para que, simplemente, veamos como se construye otro mundo posible.

Siguiendo el descubrir las *líneas de fuga*, estas nos aparecen con tres maneras distintas de operar en relación con la desterritorialización. Para distinguirlas cabe ver cómo actúan mediante los modos de desterritorialización¹⁰⁰. Así, una *línea de fuga*

¹⁰⁰ Para adentrarnos a hacer esta distinción, los autores advierten: “Primero habría que comprender mejor

bloqueada es aquella en que se verifica a través de que “cualquier cosa puede servir de reterritorialización, es decir, valer como territorio perdido.”¹⁰¹ En las *líneas de fuga relativas* su traza está segmentada, es decir, está dividida en procesos sucesivos y “se afirma a través de las reterritorializaciones que ya sólo juegan un papel secundario.”¹⁰² Y finalmente se presentaría la *línea de fuga absoluta*, que cumple con las características de movimiento de lo absoluto. Así es como la definían los filósofos:

“Lo absoluto no expresa nada trascendente ni indiferenciado; ni siquiera expresa una cantidad que sobrepasaría cualquier cantidad dada (relativa). Sólo expresa un tipo de movimiento que se distingue cualitativamente del movimiento relativo. Un movimiento es absoluto cuando, cualesquiera que sean su cantidad y su velocidad, relaciona ‘un’ cuerpo considerado como múltiple con un espacio liso que ocupa de manera turbulenta.”¹⁰³

La diferencia entre una fuga relativa y una absoluta se mide en función de la cualidad, y esa cualidad se define por una no-segmentación de la línea, es decir, cuando se establece una relación continua aunque esta sea turbulenta. Aquí esta *línea (tiempo) de fuga* ya no dejará de dibujarse y permanecerá en una nueva aceptación. Se constataría un *tiempo de fuga* que prevalece, se afianza, se hace fuerte —me atrevo a decir, sólido— cómo veremos más adelante, por su compromiso.

Una nueva aceptación no encubre la ‘tolerancia’ de las formas de *no-hacer* nada que se acogen como regeneración de los cuerpos para una producción más efectiva. No. Este paradigma sería más bien propio de un bloqueo del *tiempo de fuga* o, en el mejor de los casos, en una relativización del mismo. Y es que estos no dejan de ser *tiempos de fuga* encubiertos; asignados por las entidades que demandan productividad. Las sociedades 24/7 están llenas de estas fugas bloqueadas consecuencia de una hiperconectividad y de la exigencia de una hiperproductividad a un sujeto esclavo de si

las relaciones entre D, territorio, reterritorialización y tierra. En primer lugar, el propio territorio es inseparable de vectores de desterritorialización que actúan sobre él internamente: bien porque la territorialidad es flexible y "marginal", es decir, itinerante, bien porque el propio agenciamiento territorial se abre a otros tipos de agenciamientos que lo arrastran. En segundo lugar, la D es a su vez inseparable de reterritorializaciones correlativas. La D nunca es simple, siempre es múltiple y compuesta: no sólo porque participa a la vez de formas diversas, sino porque hace converger velocidades y movimientos distintos según los cuales se asigna a tal o tal momento un "desterritorializado" y un "desterritorializante". Ahora bien, la reterritorialización como operación original no expresa un retomo territorio, sino esas relaciones diferenciales internas a la propia D, esa multiplicidad interna a la línea de fuga.” En: *Ibidem*. (p.518)

¹⁰¹ *Ibidem* (p.517)

¹⁰² *Ibidem* (p. 518)

¹⁰³ *Ibidem* (p.518)

mismo. Martí Peran también lo advierte: “cualquier *línea de fuga* que nutra nuestros deseos no hace sino garantizar nuestra permanencia disciplinada en el interior mismo de la movilización.”¹⁰⁴ La apropiación de nuestro tiempo por parte de los mercados es tan extensa que es muy complicado concebir un afuera.

También, al enfocar sobre las *líneas de fuga* es importante darse cuenta de sus peligros. Deleuze y Guattari advierten de ello. En primer lugar, dicen, “la *línea de fuga* de alguien, grupo o individuo, puede perfectamente no favorecer la de otro; al contrario, puede obstaculizársela, bloqueársela, y arrojarlo con mayor motivo a una segmentariedad dura.”¹⁰⁵ Pero este des-favorecimiento puede tener repercusiones duras, muchas veces causadas por una ambigüedad intrínseca de la *línea de fuga*. Es aquí donde hablaban del suicidio como ejemplo de esta conversión de la *línea de fuga* en *línea de muerte*. En relación, se podría añadir que:

“Ellas mismas desprenden una extraña desesperación, como un olor de muerte y de inmolación, como un estado de guerra del que se sale destrozado: pues tienen sus propios peligros que no se confunden con los precedentes.(...) ¿Por qué la *línea de fuga* es una guerra en la que hay tanto riesgo de salir derrotado, destruido, tras haber destruido todo aquello que uno era capaz de destruir? Ese es precisamente el cuarto peligro: que la *línea de fuga* franquee la pared, salga de los agujeros negros, pero que, en lugar de conectarse con otras líneas y de aumentar sus valencias en cada caso, se convierta en destrucción, abolición pura y simple, pasión de abolición.”^{106 107}

Pero, al tiempo, se puede apreciar cómo del marco que subraya a la *línea de fuga* como destructiva se puede girar y aprovechar su fuerza. Es decir, si la *línea de fuga* puede ser potencialmente destructora, por una cara, también puede concebirse cómo creadora, por la otra. Su función guerrera se podría efectuar con el fin de rebatir unas estructuras establecidas en una sociedad/Estado de control. Nos queda por ver cómo los *tiempos de fuga* se empoderan de esta aptitud y nos pueden precipitar a saltar

¹⁰⁴ Peran, M. (2016). *Indisposición general*. Op.Cit. (p. 26)

¹⁰⁵ Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas*. Op. Cit. (p.208)

¹⁰⁶ Ibidem. (p.232)

¹⁰⁷ Se destaca el libro *A través de los muros: Cómo el Ejército israelí se apropió de la teoría crítica postmoderna y reinventó la guerra urbana* de Eyal Weizman. En él se cuenta como las lecturas de Deleuze y Guattari inspiraron las tácticas del ejército israelí en la guerra, familiarizándose con las ideas rizomáticas para establecer un modelo militar irregular y descentralizado. En: Weizman, E. (2012). *A través de los muros. Cómo el ejército israelí se apropió de la teoría crítica postmoderna y reinventó la guerra urbana*. Guadalajara: Errata naturae.

hacia otra manera de estar en el tiempo que vivimos.

Mediante el trazo que se puede generar con las *líneas de fuga* una se puede dirigir hacia una creación-conexión que proyecta nuevas formas. La descripción topológica de ellas quizá nos ayude a imaginar esta potencialidad:

“Las *líneas de fuga* conectan y prolongan sus intensidades, hacen saltar signos-partículas fuera de los agujeros negros; pero al mismo tiempo se pliegan a microagujeros negros en los que se arremolinan, a conjunciones moleculares que las interrumpen; y también entran en segmentos estables, binarizados, concentrizados, orientados hacia un agujero negro central, sobrecodificados.”¹⁰⁸

Volviendo a leer la cita, ejercitémosla cambiando —como venimos haciendo en este apartado— las *líneas de fuga* por *tiempos de fuga*. Radicando en ello, y según mi interpretación, diríamos que con los tiempos de fuga —antes tiempos perdidos— podemos, en primer lugar, ver cómo los tiempos de fuga se orientan a “un agujero negro central, sobrecodificado” y cómo al entrar en ellos “hacen saltar signos-partículas”. La analogía del *agujero negro central sobrecodificado* a la mecanoesfera positivista del capitalismo es factible. Por lo tanto, por lo visto, los tiempos de fuga pueden hacer saltar los *signos-partículas* del *agujero negro*. Esta pequeña representación que salta, ¿podría ser el *valor* que le damos a nuestra vida?

—Pero, ¿saltar? ¿Cómo? ¿Dónde?

Es mío

Es la filósofa Marina Garcés quien explora la singularidad del compromiso. Afirma que “el compromiso, cuando nos asalta, rompe las barreras de nuestra inmunidad, nuestra libertad clientelar de entrar y salir, de estar o no estar, de tomar o dejar tanto cosas, como personas, como situaciones. (...) incorpora un espacio que no controlamos del todo.”¹⁰⁹ O que “comprometerse es, en el fondo, dejarse comprometer, dejarse meter en un compromiso. Eso quiere decir romper las barreras de la inmunidad, renunciar a la libertad clientelar de entrar y salir con indiferencia del mundo como si se tratara de

¹⁰⁸ Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas*. Op. Cit. (p . 227)

¹⁰⁹ Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra. (p.63)

un supermercado o una pagina web.”¹¹⁰ En cómo nos dejamos comprometer, en la toma de decisión, interviene el rechazo y una sumisión. Descubrimos un estado de cierta indeterminación, mientras nos separamos, cada vez más, aquello descartado.

Pero, ¿por qué hablar de compromiso —a estas alturas del trabajo? ¿Qué tiene que ver el compromiso con los *tiempos de fuga*? ¿Por qué implicarnos o dejarnos comprometer con ellos?

En primer lugar, darnos cuenta con palabras de Garcés, que “de comprometidos lo estamos siempre, lo queramos o no, vivamos en comunidad o no. Que siempre estamos implicados en un mundo común. Y en las distintas posiciones que podamos ocupar en el mundo que compartimos dependen la forma como aceptemos y demos forma a ese compromiso fundamental.”¹¹¹ Por lo tanto, el compromiso lo tenemos en las decisiones que tomamos, en aquello que aceptamos o rechazamos; en cómo nos involucramos con la vida.

Un pequeño ejemplo es la manera simple de involucrarse con la vida de la propuesta que reporta Rinko Kawawuchi. Según mi entender, la fotógrafa japonesa pondría en cuestión con sus imágenes el paradigma de aquel *instante decisivo* con el que el fotógrafo capturaba el momento idóneo para captar la instantánea. Y es que, ¿cuál es este momento? ¿qué es importante de fotografiar? Kawauchi lo tiene claro: desnuda las ideas subconscientes que tienen valor en cualquier lugar. Obturaciones de aquello que *no es nada*, de estos instantes que *no son importantes*, cotidianos, patéticos. Imágenes de cosas que pasan y están sin más; imágenes en las que el concepto de tiempo resulta inútil.

¹¹⁰ Garcés, M. (2015). *El Compromís*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporanea de Barcelona. (p.16) *T. de la A.*

¹¹¹ *Ibidem* (p.14) *T. de la A.*



Rinko Kawauchi. Series "*Illuminance*", 2009. Courtesy Galerie Priska Pasquer, Cologne

Las imágenes de Kawauchi escapan del mundo (neoliberal) que habitamos, aquel que nos hace creer que “vivir es ‘tener una vida’, contraer una deuda de vida que nos hace culpables”¹¹² y nos hace habitarla como si cada vida fuese una marca, una firma que tiene que rendir al servicio del mercado. Es aquí donde precisaremos coger distancia para poder tener un sentido crítico para la vida e involucrarnos o ser conscientes de la manera en que nos involucramos en ella. Vamos viendo cómo la crítica sirve al *compromiso*.

En este trabajo se ha estado tanteando la posibilidad de que existe en los *tiempos de fuga* las condiciones desde las que una puede alejarse del sistema. Así, se podrían usar estos *tiempos de fuga* para coger distancia, fugarse, huir, ver en perspectiva y, una vez allí, explorar su potencialidad intrínseca, la que nos permitirá poder empezar a articular un sentido crítico.

Recapitulando se podría decir que, al encontrarnos en algún tiempo de fuga, efectuado

¹¹² Petit, S. L. (2009). *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*. Madrid: Traficantes de sueños. (p.93)

como una desterritorialización del capitalismo, podemos empezar a articular un sentido crítico. Intuimos que es la distancia que nos permite hacer esto. Y es el sentido crítico que se despierta en nosotras el que nos lleva a determinar el compromiso; el compromiso con la vida.

Hablar de crítica en un ahora nos lleva a hablar brevemente con la *Teoría crítica postmoderna* que postula Rosi Bradiotti en *Lo Posthumano*. Bradiotti nos cuenta cómo en un mundo global, que funciona en red, multidireccionalmente, la crítica debe organizarse en concordancia elaborando “cartografías del poder que den cuenta de las paradojas de la era posthumana.”¹¹³. Y para realizar estas cartografías no lineales requerimos de imaginación y de creatividad, herramientas que no dejaremos de usar junto a la crítica, observa Bradiotti:

“Creación y crítica caminan al mismo paso en busca de alternativas positivas que se funden en una visión no lineal de la memoria entendida como imaginación, de la creación entendida como devenir. (...) encontramos la presencia simultánea y transitoria de múltiples zonas temporales, en un *continuum* que activa y desterritorializa las identidades estéticas y resquebraja la linealidad temporal [Deleuze].”¹¹⁴

Pero, “encarnar la crítica dejándose comprometer no es un actitud que puede ser libremente tomada y gestionada por un individuo éticamente consciente, sino que supone entrar en un combate en el que hay múltiples fuerzas implicadas. Encarnar la crítica no es tomar una posición predeterminada. (...) encarnar la crítica es siempre embarcarse en un combate del pensamiento. Un combate del pensamiento no es una mera guerra ideológica porque el combate del pensamiento es a la vez material y simbólico, ideológico y económico, espiritual y carnal. Atraviesa todos los planos en los que se despliega la vida como problema común.”¹¹⁵

Un combate que se ejerce cuando tenemos que decidir a qué prestar atención, y más en una situación en que “vivimos el tiempo de manera bastante atomizada, y que nuestra manera de pensar, de generar sentido, tienen raíz en esa atomización del

¹¹³ Bradiotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa. (p.196)

¹¹⁴ Ibidem (p.196)

¹¹⁵ Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Op. Cit. (p.98)

tiempo”, dice Isabel de Naverán. Y sigue apostando con que “si perder el tiempo tiene una definición quizás tenga que ver con la modulación de la atención necesaria para poder pensar entre todas [las] estas acciones, para pensar a la vez que se percibe y que se siente, que se recuerda y se proyecta.”¹¹⁶ Esta acción de modular, de asignar a las acciones un tiempo tiene mucho que ver con esta lucha a la que estamos sometidas en una vida atomizada.

Esta vida atacada por todas partes se despliega proclamando un *no hay nada que hacer*¹¹⁷. Quizá desde este *no hay nada que hacer* se puede desplegar un *no-hacer* nada. A esta resolución es a la que llegan —y hemos visto— la fatiga y el cansancio : donde no hacer nada es sinónimo de seguir lo dictado por las autoexigencias postfordistas a modo de *zombie*, terminando agotadas, observando el mundo en modo inmóvil como lo hace a la estatua de *La noche* de Miguel Ángel¹¹⁸. Otra cosa sería que al observar este *no hay nada que hacer* optáramos por desvincularnos de él, es decir: asumo el estar dentro del agujero negro, pero al efectuar pequeños saltos con los tiempos de fuga me voy reapropiando de una vida que es mía. El compromiso que se establece con estos tiempos les inyecta su potencialidad, su fuerza, su valor.

Poco a poco descubrimos como esta vida un día dejó de ser mía ya vuelve a ser un poco más mía. En *esta vida que no es mía, que es la mía*¹¹⁹, “el compromiso (...) nos devuelve al yo singular, a la primera persona. A este cuerpo, vida, tiempo, y capacidades limitadas que son los míos. El compromiso, desde la política clásica, sólo va del yo al nosotros. Por esto ha estado asociado al olvido de uno mismo. A un desentenderse, a un perderse en el servicio del otro que termina en huida, en repliegue, en resentimiento, en un ‘¿Y yo qué?’. Pero en el compromiso se abre, (...), la posibilidad de hacer nuestra la propia vida. (...) El compromiso no es un problema de opciones sino de posiciones. (...) comprometerse es descubrir el mundo, descubrirse en el mundo.”¹²⁰ Se podría decir que el compromiso aterriza en la vida habiendo pasado por su crítica. Una crítica que se fundó, quizá, en un tiempo de fuga. Un

¹¹⁶ Naverán, I. de, Carta 1, 12 de junio de 2016. Ver en: Anexo 1: *entre.cabos.sueltos@* (p.89)

¹¹⁷ “Cuando se puede llegar a decir ‘No hay nada que hacer’ porque realmente se ha tocado fondo y ya no queda esperanza alguna, entonces se abre una travesía al nihilismo. Entonces sí podemos afirmar que ‘Todo esta por hacer’. La travesía del nihilismo que el ‘No hay nada que hacer’ abre no es más que la radicalización de la impotencia.” Santiago López Petit desarrolla el sentido de la frase en Petit, S. L. (2009). *La movilización global*. Op. Cit. (p.116) y en: *Horror vacui. La travesía de la noche*, Madrid, 1996

¹¹⁸ Ver aportación sobre la pieza en p.27.

¹¹⁹ Marina Garcés desarrolla el sentido de la frase en el epílogo del libro Garcés, M. (2015). *El Compromís*. Op. Cit.

¹²⁰ Ibidem (p.18) *T. de la A.*

tiempo de fuga del que nos hemos apropiado; un cabo suelto desperdigado en la sociedad del cansancio como ese momento que ya es mío.

Ir y volver. Irnos con del mundo y volver con otro mundo. Un pequeño viaje en el que efectuamos un intercambio de divisas, de valor. Así, y como por ejemplo, podemos saltar de hallarnos en un tiempo perdido y sinsentido a un sabernos en un tiempo de fuga rico y crítico.

Y es que, ¿qué valor le damos a la vida? Según Garcés, “el sufrimiento actual muestra la verdad del sistema en el que vivíamos también antes del 2008. Y esta verdad está puesta radicalmente en cuestión. ¿Desde dónde? No hay proyectos ni matrices ideológicas claras, no hay proyectos políticos ni horizontes únicos. Pero si que hay una cosa: una incipiente pero insistente *redefinición del sentido de riqueza*, de que entendemos por riqueza más allá del conocimiento económico y el argumento patrimonial.”¹²¹ La redefinición del sentido de riqueza juega un papel caudal en la redefinición del valor de nuestra vida. Un cambio de valores que afectan también al valor que tienen el conjunto de momentos que configuran nuestro tiempo. Una remodelación del valor hace que volvamos a apropiarnos de, aunque sea, de los tiempos que se consideraron perdidos, infravalorados por un sistema al que no le interesan.

En paralelo, observamos como en algunos de estos momentos, quizá los que quedan ‘entre’ tiempos o en las esperas¹²², se hace más evidente como “descubrirse implicado es dar paso a la fuerza del anonimato. [Y como] en esta experiencia de nuestra proximidad impensada con el mundo y con los demás, se abre un vacío y a la vez se produce un encuentro. Somos desalojados de nuestra vida gestionada, de nuestro ‘Yo marca’, y nos descubrimos entre las cosas y entre los otros.”¹²³ En este asombro, experimentado en un tiempo de fuga, una se puede impulsar y responsabilizarse para restablecer la dignidad a la vida. En dicho momento se intuye una vida común porque se escurre entre los otros, se acentúa el anonimato, al tiempo que está junto a los demás.

¹²¹ Ibidem (p.17) *T. de la A.*

¹²² trabajados en las paginas de la 43 a la 50.

¹²³ Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Op. Cit. (p.75)

Encuentros anónimos

Han proponía, a partir de las palabras de Handke en *Ensayo sobre el cansancio*, que “el cansancio, como un ‘Más del Yo aminorado’ abre un entre, al aflojar el constreñimiento del yo. No solamente veo al otro, sino que también lo soy, y ‘lo otro es al mismo tiempo yo’. El entre es un espacio de amistad como in-diferencia, donde ‘nadie ni nada domina o siquiera tiene prepotencia sobre los demás’. (...) Este abre el Yo y lo convierte en algo permeable para el mundo. Restaura la dualidad, (...) ‘Un cansancio en cuanto volverse accesible, (...)’ Es ese cansancio que hace posible que uno se detenga y se demore. La aminoración del Yo se manifiesta como un aumento del mundo.”¹²⁴

Si Han encuentra en el cansancio profundo de Handke un encuentro con el Otro, un espacio de amistad, es fácil que también encontremos en los *tiempos de fuga* a este Otro. Los *tiempos de fuga* son espacios temporales en los que *a priori* no pasa nada, son propicios para encontrarnos con Otro que tampoco hace nada. Dos (o más) que se encuentran en esta situación se implican en el mundo en su condición. Además tienen tendencia a aproximarse entre si en el anonimato.

“La disposición en el espacio-tiempo a través de un pequeño encuentro, tan provocado como espontaneo, siempre plantea posibilidades para la construcción de algo tangencial al uso del tiempo ordinario”¹²⁵, comenta Isabel Marcos recordando la experiencia de una de sus propuestas artísticas en las que pedía la intervención de personas anónimas. Otro paradigma del encuentro en el anonimato es el que subraya Anna Dot con The Experimental Group con Ilya Kabakov, sobre el que comenta: “se encontraban en medio del bosque y esto ya era considerado un acto artístico. No hacían nada una vez estaban juntos. Era el hecho de encontrarse porque vivían en un régimen que había prohibido los agrupamientos de personas. ¿Realmente no hacían nada?”¹²⁶ Esta cuestión que abre Dot punza en la evidencia de la fuerza que emerge del encuentro, de la reunión y que tan perseguida ha estado por los gobiernos más represores.

En el encuentro, se pueden establecer diálogos en los que se puede cuestionar, poner

¹²⁴ Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Op. Cit. (p.74)

¹²⁵ Marcos, I., Carta 2, 19 de junio de 2016. Ver en: Anexo 1: *entre.cabos.sueltos@* (p.85)

¹²⁶ Dot, A., Carta 2, 10 de agosto de 2016. *Ibidem* (p.78)

en común o intercambiar impresiones. Este debate puede abrir fugas a nuevas maneras de entender el mundo; a concebir nuevas oportunidades. Ya solo una puesta en común, en sistemas más bien negativos y complejos, que se fugan a los bordes, deviene en un nuevo paradigma: la pretensión de un sistema coral potencialmente híbrido y anónimo.

Un espacio de tiempo interrumpido, un *break*, es el que describe Santiago López Petit junto al anonimato. “Los espacios del anonimato surgen cuando la movilización global se interrumpe. Cuando la movilización de la(s) vida(s) se bloquea, y tiene lugar una extraña epojé: el tiempo se pone en paréntesis, y se forma un espaciamento.”¹²⁷ Como venimos diciendo, en los tiempos de fuga se dan las condiciones para que haya espacios de anonimato.

No es de extrañar que las prácticas artísticas participativas hayan aumentado en las últimas décadas. El colectivismo y la colaboración, la conversación y las instrucciones participativas o el arte pedagógico son algunos de las propuestas artísticas que describe Anna Maria Guasch, en *El arte en la era de lo global 1989/2015*, y que pone en relación con lo que ella designa como *giro dialógico* del arte. La historiadora afirma que: “Una de las constantes de parte de los creadores contemporáneos es la necesidad de potenciar las ‘zonas de diálogo’ con las que, a través de estrategias basadas en el uso funcional y crítico del lenguaje y la teoría de la comunicación dialógica (...), producir y transmitir el conocimiento en la intervención con distintos actores sociales.”¹²⁸ En dichas propuestas, dice Guasch, el artista hace de nexo para establecer diálogos entre ‘entidades expertas’ y ‘formas de conocimiento’ con la realidad, potenciando un arte de acción que pretende situarse fuera de la instrumentalización del mercado. Actuando como *Líneas de fuga*¹²⁹ que potencian lo que sería una *visión periférica*¹³⁰.

De este modo descubrimos otra potencialidad de los tiempos de fuga: su pluralidad.

¹²⁷ Petit, S. L. (2009). *La movilización global*. Op. Cit. (p.119)

¹²⁸ Guasch, A. M. (2015). *El arte en la era de lo global* Op. Cit. (p.275)

¹²⁹ En este punto nos incumbe destacar el libro que desarrollo Félix Guattari paralelamente a la coescritura de Mil Mesetas. En este busca direcciones de una investigación en torno al colectivismo y a sus formas agenciadas al capital de dichas formas e individuos que las coordinan. En: Guattari, F. (2013) *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*. Buenos Aires: Cactus.

¹³⁰ “La *visión periférica* no es una visión de conjunto. (...) no sintetiza ni sobrevuela. Todo lo contrario, es la capacidad que tiene el ojo para inscribir lo que ve en el campo de la visión que excede el objetivo focalizado.” Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Op. Cit. (p.112)

Por un lado tenemos que la suma de personas que se encuentran de forma anónima en un mismo –o parecido– tiempo de fuga lo refuerzan: lo activan, simplemente porque son más los que lo habitan e incluso que se dan cuenta de él. Asimismo, y por otro lado, la suma de tiempos de fuga en la propia experiencia, juntados quizá mediante la memoria, también podría actuar como agente potenciador de estos.

Una visión periférica que se produce en los encuentros entre las imágenes en el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg. Ellas invitan “a huir de la exterioridad de las formas para buscar la energía de las fuerzas, [en] su pervivencia y potencial re-activación hasta conseguir que los propios objetos de estudio se pongan a hablar.”¹³¹

Entendiendo nuestros objetos de estudio —los tiempos de fuga— como objetos de pensamiento, igualándolos a las imágenes desterritorializadas de los paneles de Warburg. Los tiempos de fuga, que hemos detectado hasta ahora como cabos sueltos, al encontrarse (juntarse) podrían establecer diálogos que se efectuaran del mismo modo que las imágenes en el Atlas.

Casualmente, a las notas que Warburg iba escribiendo a medida que realizaba los paneles que componían su Atlas, en los que se *encontraban* las imágenes, las llamó *ideas en fuga* (flüchtig). En esta notas se aprecia la forma como el historiador debió someterse a la distribución de su *Atlas*. También perciben el diálogo que se establece entre el *Atlas* y Warburg. Un diálogo que tiene su motivo en la multiplicidad de conexiones que se pueden percatar entre unos *objetos de pensamiento*. Un diálogo que se encuentra en la simbiosis de la imaginación, la reflexión y las imágenes que constituyen el Atlas.

Además, los paneles de Warburg también pueden actuar como agentes de los tiempos de fuga. Según Aurora Fernández Polanco “hay unas ideas en fuga pero también «en captura». De ahí la importancia de encontrar el dispositivo o formato para «exponer las multiplicidades». Fuga y captura es la *lógica de la distracción*. Y ahora ya no me refiero a la producción, sino a la recepción.”¹³². La distracción de la que habla, esa fuga y captura, no deja de ser, en efecto, un tiempo de fuga. Una distracción como

¹³¹ Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (p.110)

¹³² Fernández Polanco, A. (2012). “Mnemosyne versus Clio: la historia desde el arte”, en la revista *Espacio, tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea, t. 24, , 97-114.* (p.111)

“cura homeopática en su comprensión neurológica de la modernidad como crisis de la percepción”¹³³, dice Polanco. Una distracción que en su sentido de cura se pone de lado del cansancio profundo que propone Han o la fatiga permanente que reivindica Peran. Pero, a la vez, nos damos cuenta que su manera de curar no requiere de un cuerpo exhausto. Se trata de una cura lenta y preventiva —que se sirve de su mismo veneno.

Si asistimos a la presentación de los tablonos que configuran el *Atlas*, vemos como cada uno de ellos requiere un montaje. Cada montaje dibuja configuraciones de coherencias inimaginables hasta el momento. El desplegamiento de una idea que se abre a otras. Un montaje de narraciones abiertas. El receptor se acciona en el despiste, se pierde con la infinidad inalcanzable, al tiempo que traza sus propias coordenadas en el mapa.

Y, ¿qué sucedería si asistiéramos al encuentro de los tiempos de fuga? ¿se podría observar como un montaje parecido? Según lo dicho, también los tiempos de fuga se desplegarían mostrando posibilidades inimaginables. El receptor sería nuestra vida. Quizá, al reunir los tiempos de fuga (al juntarnos) nos sería más fácil, se haría más fuerte el poder valorar la posibilidad de hallar *Otro tiempo*.

¹³³ Ibidem (p.111-112)

Conclusiones inconclusas

A medida que pasaban los días, después de haber escrito todo esto, y de haber realizado una experiencia artística en paralelo, iba destapando la imposibilidad de realizar unas conclusiones rotundas. Esto sucede en mayor medida porque el acercamiento a estos tiempos de fuga no deja de ser de carácter subjetivo. A pesar de ello, la intuición me ha llevado a desarrollar una serie de conexiones con las que se han podido hacer una serie de cuestiones y esbozar planteamientos entorno a los tiempos de fuga.

“El tiempo perdido es para mi del ámbito y la misma materia que el tiempo efectivo”¹³⁴, dice Rosana Simonassi. Supongo que es este el primer compromiso que se puede establecer con los tiempos de fuga, es decir, que se efectúen, en primera instancia en igualdad de valor que cualquier otro momento —no en descredito. Y, si nos apropiamos con compromiso de los tiempos de fuga esos dejan de ser vulnerables a la relativización que propone el sistema.

Pero también en este recorrido hemos visto cómo en su resignificación, los tiempos de fuga, se empoderan como pequeñas conquistas en nuestra vida, ayudando a crear una narración del yo que se había comido el capitalismo.

Tiempos de fuga como momentos desde los cuales fijar un punto de apoyo, posicionar un centro de operación: afianzar un pie sobre algo solido, como una pequeña roca en medio de tanto líquido. Y, quizá, juntando varias piedras podríamos crear una pequeña isla.

No obstante, desde aquí, observo los *tiempos de fuga* y me pregunto, otra vez, si están tan menospreciados socialmente. Creo que no. Más bien lo que queda claro en esta corta investigación es el afecto que tienen los tiempos de *no-hacer*. El interés que estos suscitan se constata con los numerosos ensayos y propuestas artísticas — muchas de ellas utilizadas como apoyo de este trabajo.

¹³⁴ Simonassi, R., Carta 1, 14 de junio de 2016. Ver en: Anexo 1: *entre.cabos.sueltos@* (p.95)

Lo que ha acontecido es fruto de la simple pretensión de dar otra pincelada de color que acompañe los *tiempos de fuga*. De hecho este trabajo no puede ser concluyente porque es un acercamiento lateral a los conceptos que se manejan; actúa como un boceto y quiere asentar posibles ejes de actuación para unas futuras investigaciones más perfiladas.

No se cómo ves tú todo esto, pero sigo intuyendo que a pesar de que los signos de la globalización acechen por todos lados todos escapamos de vez en cuando *en tiempos de fuga*, que se efectúan como pequeños viajes inciertos. “Lo fundamental es salir, emprender el camino, alcanzar tierras infinitas, incluso —sobre todo— para comprobar las insólitas traiciones del ojo.”¹³⁵ Pequeños viajes que transcurren naturalmente y que creo nos deberían afectar como esa *dolce far niente*¹³⁶.

¹³⁵ Diego, E. (2005). *Travesías por la incertidumbre*. Barcelona: Seix Barral. (p.33-34)

¹³⁶ Sugerencia de Banal, I., Carta 1, 23 de junio de 2016. En: Anexo 1: *entre.cabos.sueltos@* (p.87)

ANEXO 1 : entre.cabos.sueltos@

La siguiente práctica se elaboró a partir de la necesidad de corroborar y enfatizar distintos aspectos que surgen de los tiempos de fuga. De sete modo, *entre.cabos.sueltos@* es efectúa como una puesta en marcha de la idea de tiempo de fuga. *entre.cabos.sueltos@* debe entenderse dentro de un sistema de trabajo que no disocia la investigación teórica de la practica.

Utilizando el mail como herramienta de conexión y comunicación para poner en relación y crear diálogos en torno a una idea en construcción. Con ellos se evidencian distintos puntos de vista: objeciones, advertencias y matizaciones que favorecen al crecimiento de la idea de una forma más rica y fuerte. Presenciamos como distintas *fuentes vivas* ayudan a potenciar un concepto, desde su lugar y con sus propias sensibilidades expresivas. Es evidente como, a pesar de mantenerse un vínculo academicista, estos diálogos se mantienen más allá, fuera, al margen de este ámbito.

El procedimiento fue el siguiente: se mandó un mail (Carta 0) a más de setenta artistas. En él se pedía su colaboración para participar en el proyecto y se solicitaba, a cada una, su aportación a fin de ensanchar el concepto de tiempos de fuga. La propuesta se desarrollaba a partir de participar en un diálogo conmigo en torno a los momentos en los que una no hace nada. Cada una debía decir, tener una voz que interpretara o hiciera anotaciones de cualquier índole en torno a dicho concepto.

El resultado fue más bien distendido. Recibí veintiuna respuestas a la Carta 0, cuatro de las cuales me dijeron que no estaban interesadas. Contesté a las restantes, respondiendo individualmente a las dudas que me planteaban. Estas respuestas las titulé a todas Carta 1, de las que recibí tres replicas. A estas, les mandé a cada cuál su mail al que titulé Carta 2. De estas tres, a día de hoy, tengo una respuesta.

Estos mails son documentos que hablan de los tiempos de fuga a través de la mirada implicada de una serie de artistas. Sus escritos son interesantes a la hora de establecer criterios que definan estos tiempos por su potencialidad práctica y el uso vital que hacen del concepto, hecho que queda claramente retratado en los mails. Por lo tanto, se cree imprescindible hacerles referencia en el desarrollo del capítulo final del trabajo.

A continuación, se adjunta la selección más relevante de estas cartas con la finalidad de que sirvan de documentos al uso para el trabajo.

Cabe destacar que esta fue una de las intenciones primeras de este ejercicio ya que, cumpliendo esta función, establecen también otra cualidad análoga de los tiempos de fuga. Así podemos decir que estas cartas tienen la pretensión de ser una representación de los tiempos de fuga.

Carta 0

De: entre.cabos.sueltos@

A: (más de 70 artistas)

Hola,

Me llamo Mía Coll Mariné y soy estudiante del Máster de *Investigación en Arte y Creación* impartido por la Universidad Complutense de Madrid (curso 2015/16). En este momento estoy realizando el trabajo de fin de máster (TFM), que es lo único que me queda por finalizarlo.

Te escribo con el fin de recibir una respuesta para poder incluirla en mi trabajo de investigación artística.

Te cuento: la propuesta parte de un ámbito de preocupaciones centrado en la re-significación de los ‘tiempos perdidos’ en ‘tiempos de fuga’¹³⁷. Esta re-significación consiste en re-valorizar estos tiempos ya que favorecen y son propios de la actividad artística, intelectual, creativa y vital. Este hecho ha sido ensayado por pensadoras y pensadores que postulan posicionamientos vitalistas de los instantes en el que una *no hace nada*¹³⁸.

¿El uso de estos momentos evasivos influye en la gestación del material artístico? ¿pueden impregnar el arte capacitándolo de valores que van más allá de ese producto servil al mercado?

Estas preguntas iluminan el talón de fondo de esta investigación. Con ellas, y a partir del estudio de estos tiempos, remito a multitud de pequeñas conexiones que será un placer ir compartiendo, opinando y dialogando contigo, si así lo deseas.

Los ‘tiempos de fuga’ —o ‘tiempos perdidos’— los interpreto como instantes de huida, en los que no existe el presente, pero tampoco el pasado ni el futuro. Tienen una naturaleza independiente, son escapadas, siguen una línea de fuga y se encuentran en una especie de *cavo suelto*: un lugar dónde la indeterminación lleva las riendas.

Así, ensimismada por las cualidades de estos ‘tiempos de fuga’, pretendo que hablemos de ellos

¹³⁷ Se empodera este término partiendo y haciendo la analogía al concepto de ‘línea de fuga’ que utilizan en *Mil mesetas* Gilles Deleuze y Félix Guattari. Este les sirve de herramienta topológica a través de la cual articula conceptos como el agenciamiento, la multiplicidad o la desterritorialización en su ensayo: “*Las líneas de fuga conectan y prolongan sus intensidades, hacen saltar signos-partículas fuera de los agujeros negros; pero al mismo tiempo se pliegan a microagujeros negros en los que se arremolinan, a conjunciones moleculares que las interrumpen; y también entran en segmentos estables, binarizados, concentrados, orientados hacia un agujero negro central, sobrecodificados.*” En: Deleuze, G. y Guattari, F., *Mil mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia. Pre-Textos, València, 2002. (p . 227)

¹³⁸ Sobre el aburrimiento cabe destacar la tesina *El tiempo a secas. Acercamiento a la creatividad del aburrimiento* de Sergio Velasco Caballero. El autor nos invita a hacer un repaso sobre la posición del aburrimiento en la historia a través de aquellos que lo han abordado teniendo en cuenta la relación de este con la creatividad. En: Velasco Caballero, S. , *El tiempo a secas. Acercamiento a la creatividad del aburrimiento*, Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, València, 2012.

con el fin de hacerlos un poco más fuertes, aceptables, en un contexto 24/7¹³⁹ en el que un *no hacer nada* choca con un mundo hiper-productivo, dominado por las sociedades de control, que apuesta a un *todo por la empresa* y dónde la riqueza en forma de conocimiento queda subyugada a los intereses del capital. Cabe enfatizar que este paradigma también agarra fuerte a la educación.

Como iba diciendo, este encuentro imprevisible, inoportuno y que *a priori* se podría calificar como una *pérdida de tiempo*, irá confeccionando el proyecto. La intención no es la de charlar únicamente contigo sino hacer un intercambio de impresiones con más personas que puedan estar interesadas o ser afines a este tipo de viaje. Si todo sale bien, uno de los propósitos es establecer conexiones entre las afinidades que se descubran entre l*s interlocutor*s.

Esta aventura empieza aquí: abierta e indeterminada.
A la espera de cualquier respuesta, duda, advertencia o crítica.

Gracias por tu tiempo,

Mia Coll Mariné

¹³⁹ Título del libro de Jonathan Crary con el que sugiere un paradigma actual como “*Un mundo sin sombras, iluminado las veinticuatro horas del día, los siete días de la semana es el espejismo capitalista de la posthistoria. (...) la temporalidad 24/7 es un tiempo de indiferencia, en el cual la fragilidad de la vida humana es cada vez más inadecuada y el sueño no es necesario ni inevitable.*” En: Crary, J., *24/7*, Ariel, Barcelona, 2015. (p. 20-21)

Anna Dot

13 de junio de 2016, 7:11

Carta 1

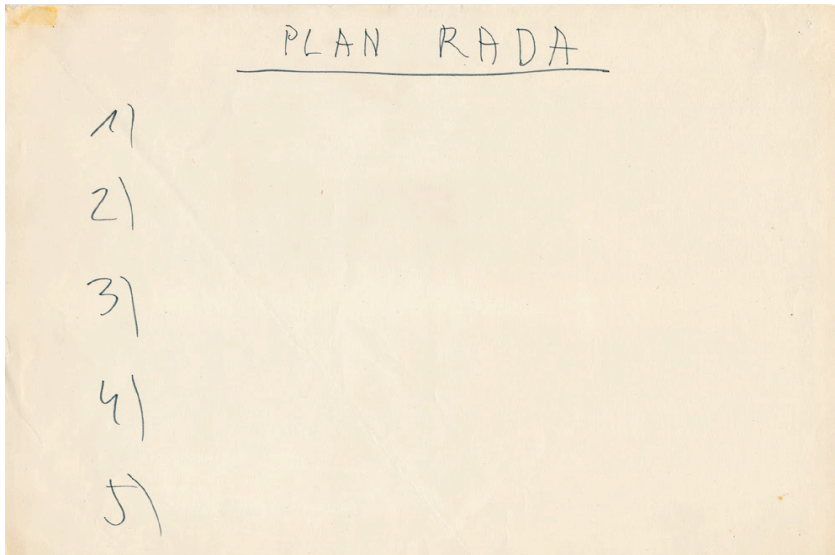
De: Anna.Dot@

A: entre.cabos.sueltos@

Hola Mia,

jo et diria que l'avorriment i el no fer res és un gest polític i que és interessant contextualitzar en una època i un temps determinats.

No és el mateix que tu perdís el temps i et dediquis al tedi ara a Madrid, que Mladen Stilinovic no fent res a Txèquia fa 40 anys en un règim comunista.



(Mladen Silinovic, "Work Plan" 1974)





(Mladen Stilinovic, "The artist at work" 1977)

Re: Carta 1

De: entre.cabos.sueltos@

A: Anna.Dot@

Hola Anna,

En primer lloc dir-te que em va alegrar veure la teva resposta: que dediquessis una porció del teu temps a respondrem.

Estic d'acord amb tu en que *el no fer res* és un gest polític, és més, crec que en un context actual, d'híper-productivitat i *multitasquing*, aquest gest esdevé extrem. De fet, aquest *no fer res* també es traspassa a un *no estar connectat* a res o a ningú. Segurament tu en tens una opinió més visual del que intento explicar.

Es curiós, l'obra de Mladen Stilinovic també me la va citar Isabel de Naverán al contestar la mateixa carta. Ella em fa una observació que trobo interessant: "Cuando Mladen Stilinovic se retrata tumbado en la cama bajo el título "Artista trabajando" hay que fijarse bien en un detalle. No está en pijama haciendo el vago, no está sin hacer nada: está pensando, está trabajando." Ella també m'ajuda a pensar entorn a la obra del croata gràcies a uns fragments del text de Bojana Kunst *Tiempo inútil* que també comparteixo amb tu (tot i que potser ja el coneixes).

Kunst, fent ús de les paraules d'Stilinovic, apunta: "Los artistas del Este eran por lo tanto 'vagos y pobres porque no existia todo este sistema de factores insignificantes [capitalistas]. Incluso cuando producian arte, sabian que era en vano, que no era nada."¹⁴⁰

Sí, des d'aquí, em costa d'imaginar com podria actualitzar-se aquesta idea. ¿Des d'on es podria trobar l'espai, el moment, que recondueixi a aquesta idea que apunta Stilinovic? ¿Com reinterpretar, re-significar, re-valorar aquest avorriment fora de l'obra pressupostada i, sobretot, més enllà del descans al servei d'una productivitat sistemàtica neoliberal?

Llenço preguntes a l'aire per poder donar-hi voltes. No ser si serveix de massa. A vegades em passa pel cap que només és útil per passar l'estona i em sembla bé.

Espero que segueixis il·lustrant eloqüentment aquestes divagacions.

Moltes gràcies per atendre'm,

Una abraçada

Mia Coll Mariné

¹⁴⁰ Kunst, B. (marzo de 2013). *Blugoa*. Recuperado el junio de 2016, de Glosario: TIEMPO. Por Bojana Kunst: <http://www.bulegoa.org/glosario-tiempo-bojana-kunst>

Carta 2

De: Anna.Dot@

A: entre.cabos.sueltos@

per cert, el pobre mladen. <http://artforum.com/news/id=62313>

no sé com haurà anat tot plegat, segur que ja t'han omplert de referències ben interessants i espero que sigui així i hagi arribat al llibre de Groys, "Moscow Symposium: Conceptualism Revisited" (e-flux, 2012).

revisant el teu segon correu, crec que el que t'hauria contestat és que per entendre-ho, cal entendre el seu context polític.

la cita de Kunst és interessant i alhora una mica contradictòria, no? no creus que anomenar-los "vagos y pobres" és també fer us d'uns adjectius propis del sistema capitalista? bé, no sé massa més del text de Kunst que cites i qualsevol fragment tret fora de context pot ser problemàtic. però penso en Groys i el llibre que et comento. en ell Groys menciona The Experimental Group (amb Ilya Kabakov), que es trobaven al mig del bosc i això ja era considerat un acte artístic. no feien res un cop estaven junts. era el fet de trobar-se perquè vivien sota un règim que havia prohibit els agrupaments de persones. realment no feien res? realment els podem considerar ganduls perquè només es trobaven al mig del bosc i no feien res? no ho sé, tinc els meus dubtes.

bé, suposo que ara ja és tard però per no deixar-te així, sense respondre't, aquí tens algunes reflexions molt poc pensades i escrites en calent.



· I do not complain about anything and I almost like it here although I have never been here before and know nothing about this place.

Anna Malagrida

13 de junio de 2016, 11:12

Carta 1

De: Anna.Malagrida@
A: entre.cabos.sueltos@

Hola Mia, contesto a tu propuesta desde la sala de espera del aeropuerto. A esos tiempos de fuga añado los espacios de espera. Desde aquí te contesto y añado una capa a ese tiempo.
Espero que te vaya bien tu trabajo,
Anna

Re: Carta 1

De: Anna.Malagrida@
A: entre.cabos.sueltos@

Hola Anna,

Muchas gracias por añadir la capa de **la espera** a este pequeño proyecto. Cuando mencionaste la sala de espera de un aeropuerto enseguida me vino en mente el libro de Amélie Nothomb *Cosmética del enemigo*. El protagonista de esta corta novela, también se encuentra en el mismo espacio y mientras espera embarcar, se le acerca un desconocido con quien inicia una conversación que les lleva a dar vueltas argumentales hasta llegar a un final sorprendente. En medio de la discusión, Textor Texel —el desconocido, el enemigo— dice a Jérôme Angust:

“—Gano. No tenga tanta prisa. Tenemos tiempo. Estos retrasos en los vuelos son interminables. Sin mí, habría seguido fingiendo que estaba leyendo su libro. Puedo aportarle tantas cosas.”¹⁴¹

De este pequeño recorte encuentro interesante, más allá de la sugerencias al hilo argumental, el hecho de manifestar que los dos personajes tienen tiempo para perder y poder establecer una conversación que puede tener un beneficio; más que el fingir leer el libro. (Me pondría en más aspectos que encuentro interesantes en relación del tema que me preocupa y la novela de Nothomb, pero no quiero hacer ningún *spoiler* por si te apetece echarle un ojo, en el caso de que no la hayas leído.)

Orta espera, situada en otro contexto social, es la que se ve en la escena de la película *D'Est* de Chantal Akerman (te mando un enlace), donde aparecen decenas de personas esperando, de madrugada, el autobús para ir a trabajar. Con esta imagen nos muestra “instancias banales de las que se siente el conflicto entre el individuo y la organización de la sociedad, aunque a un nivel impensado o invisible”¹⁴² dice Jonathan Crary sobre la pieza de la cineasta.

Tanto Akerman como Nothomb intentan darnos una imagen de lo que puede pasar en estos momentos de espera: instantes en los que, en apariencia, no ocurre nada. Pero su relevancia se manifiesta en que las dos artistas deciden mostrarlos. Porque en la espera ocurren cosas. Como también apunta Crary sobre el film:

“Uno de sus logros es también mostrar la espera como algo esencial para la experiencia de estar juntos, para la posibilidad de comunidad. Es un tiempo en el que pueden darse encuentros. (...) El tiempo improductivo de la espera y del turno es inseparable en cualquier forma de cooperación o reciprocidad.”¹⁴³

¹⁴¹ Nothomb, A. (2003). *Cosmética del enemigo*. Barcelona: Anagrama.

¹⁴² Crary, J. (2015). Op. Cit. (p. 127)

¹⁴³ *Ibidem*. (p. 128)

Esta premisa aborda directamente la ambición de mi tesis: creo que estos momentos de fuga son momentos de ricos precisamente porque se abren a la posibilidad de encuentro, con los otros o con nosotras mismas.

Es paradójico que me mandaste una capa que hablaba de la espera y has terminado siendo la carta que más ha esperado respuesta, espero que no te haya molestado; no ha sido un descuido sino una resolución impensada.

Muchísimas gracias por atender a mis cartas, espero que sigas sumando capas a este pequeño proyecto.

Un saludo,

Mia Coll Mariné

Enlace: Corte de la película de Chantal Akerman *D'Est*:
https://www.youtube.com/watch?v=2WMX_z81RMI

Isabel Banal

23 de junio de 2016, 17:49

Carta 1

De: Isabel.Banal@
A: entre.cabos.sueltos@

Hola Mia

No puedo estar más de acuerdo en lo importantes que son esos tiempos "perdidos", ese "no hacer nada"...en la vida, y especialmente como tu planteas, en la actividad artística. Te respondo des de la intuición, no tengo un discurso elaborado al respecto...

Yo siempre pongo un símil con el mundo agrícola, el del *barbecho*, la tierra debe reposar, dejar de .. para después producir...

Hace un tiempo tuve una beca en Roma...y me parece interesante la expresión italiana del *dolce far niente*, una visión muy positiva del no hacer.

Gracias por las referencias que envías...me parece muy sugerente el título de la tesina: "el tiempo a secas"

Saludos

Isabel Banal

Isabel Marcos

13 de junio de 2016, 10:59

Carta 1

De: Isabel.Marcos@
A: entre.cabos.sueltos@

Estimada Mia, Gracias por contactar conmigo, tu investigación de Fin de Master parece muy interesante. Sin embargo, en tu email introductorio echo un poco de menos que me introduzcas realmente quién eres tú y por qué me has contactado. Si no me equivoco, no nos conocemos personalmente, y me resulta un poco violento comenzar un diálogo sobre filosofía y opinión de esta manera tan fría. Espero que lo entiendas,

Un saludo!

Isabel Marcos

Re: Carta 1

De: entre.cabos.sueltos@
A: Isabel.Marcos@

Hola Isabel,

Me gustaría darte las gracias por contestar mi correo y decirte que me siento obsequiada sabiendo que encuentras interesante mi trabajo.

Estoy de acuerdo en que el método empleado para establecer una conversación de estas características es un poco fría y distante; supongo que son formas de proceder como agenciamientos propios de un mundo encandilado con la cultura tecnológica. Como advierte Jonathan Crary y en sintonía con tu opinión: “Para la gran mayoría de personas, la relación perceptual y cognitiva que tenemos con la tecnología informacional y comunicativa seguirá siendo distante y no alcanzaremos jamás un lugar de poder sobre ella. Todo esto se debe a la velocidad con la que surgen nuevos productos y tienen lugar reconfiguraciones arbitrarias de sistemas enteros.”¹⁴⁴

Postulé la opción de mandarte el email de introducción al TFM sabiendo del trabajo que realizaste en 2014 *This stone contains a trip*. En él, según tengo entendido, hablas de un encuentro, de “ruptura con la rutina diaria del ciudadano que decide parar y recoger[lo].”¹⁴⁵ En analogía con la confección de este proyecto también he dejado varias *pedras* con la pretensión de que alguien se inclinara, las recogiera y contestara.

Amablemente varias artistas han respondido a la solicitud. A partir de sus observaciones combinado con el diálogo acerca del tema que quiero tratar se va a generar el cuerpo de este proyecto.

No me quedó muy claro si te apetecería seguir, pero mi respuesta tiene el deseo de que recojas esta piedra. Y si no fuera así, de todas formas, es de agradecer que hayas dedicado una porción de tu tiempo a esta correspondencia.

Cordialmente,

Mia Coll Mariné

¹⁴⁴ Crary, J. (2015). Op. Cit. (p. 48)

¹⁴⁵ T. de la A. En: Marcos, I. (juny de 2016). *Isabel Marcos*. From *This stone contains a trip* : <http://www.isabelmarcos.com/This-stone-contains-a-trip>

Carta 2

De: Isabel.Marcos@
A: entre.cabos.sueltos@

Hola Mia,

Me parece interesante tu término “tiempo de fuga” para denominar los momentos en los que “nada ocurre”; podríamos también decir que son tiempos en los que todo lo que ocurre es potencia, o incluso que son tiempos en los que ocurre todo a la vez y la falta de jerarquía en las acciones las hace imperceptibles.

Yo también me he interesado durante años por el “no hacer” como posicionamiento político y el “esperar” como práctica artística. Ya que citas a Deleuze y el tiempo... comparto contigo una reflexión personal que surgió cuando trabajaba hace un año en mi proyecto *Transit, transition, transaction*: “El futuro mismo siempre fue una forma temporal altamente sospechosa” dice Franco Berardi, Bifo; Deleuze, por su parte, apunta que no existe la diferencia entre antes y después, entre pasado y futuro; nos habla de *become* (devenir)¹⁴⁶, como acción de esquivar el presente, y precisamente esquivando este presente se encuentran los espacios y objetos de nuestro entorno cotidiano. Creo que esta equiparación entre pasado y futuro es altamente liberadora (políticamente), y es desde este entendimiento donde yo encuentro absoluto sentido a la defensa de los “tiempos de fuga” como tiempos productivos, necesarios y vitales.

La disrupción en el espacio-tiempo a través de un pequeño encuentro, tanto provocado como espontáneo, siempre plantea posibilidades para la construcción de algo tangencial al curso del tiempo ordinario; por eso me interesa y por eso trabajo desde ahí en varios proyectos, siendo *This stone contains a trip*, quizás el caso más obvio.

Y mientras escribo esto me estoy preguntado, ¿hasta qué punto tiene diferenciar los “tiempos de fuga” como una categoría de tiempo? ¿podríamos simplemente utilizar el término “fuga” para referirnos a ese abstracto que normalmente denominamos “tiempo”?

No sé, por ahora no puedo más que lanzarte estas reflexiones sin elaborar. Espero que sirvan para provocar más preguntas o comentarios

Un abrazo

Isabel Marcos

¹⁴⁶ Deleuze, G. “The logic of Sense”, translated by Charles Stivale, The Athlone Press, London.

Re: Carta 2

De: entre.cabos.sueltos@

A: Isabel.Marcos@

Querida Isabel,

Siento haber tardado tanto en volver a escribir y más teniendo en cuenta la eficiencia y rapidez de tu respuesta.

Me encantó leerte. Encontré en tus palabras observaciones que clarifican estos tiempos de fuga —el tema al que damos rodeos—, que se aproximan a la descripción de la imagen que creo que se percibe en estos momentos de escapada.

En el escrito, haces visible una “falta de jerarquía de las acciones”¹⁴⁷ cuando nos encontramos con estos momentos de fuga. Esta premisa, me atrevo a asociarla a un desorden y, claro está, a esta ‘falta de jerarquía’. Una vez en estos momentos de fuga, ¿qué pasa? ¿quizá el juego empiece al intentar *ordenar* cosas en *el momento*?

Si me permites, en el punto en el que comentas que esas acciones son imperceptibles, discrepo. Creo que, efectivamente son difíciles de ver, pero la capacidad que tengamos para contemplar y prestar atención nos prestará la agudeza para percibir —y *a posteriori* recordar— las sutilezas que nos ofrecen estos tiempos de fuga.

Sigues con una sugerencia a “esquivar el presente” para encontrar el sentido a estas fugas temporales. Me gustaría resaltar este **presente**. Soy de la opinión que estas fugas son escapadas de un presente en el que una no se siente cómoda, de este presente que no tiene freno y se empeña en que rindamos al servicio del sistema mercantil. Pero, al tiempo, creo que nos llevan a otro presente, evidencia un presente que cuestiona y *pone en valor el presente* del que nos hemos fugado, quizá para ser conscientes de nuestra vida como vida para vivir y qué pregunta: ¿Qué haces con el tiempo?

Marina Garcés, en la conferencia que dio en el CCCB en enero de 2013 sobre el compromiso, pone en *solfa* —entre otros paradigmas igual de pertinentes—, la necesidad de “liberar la riqueza del mundo” (te mando el enlace) que pasa por un “descubriese y un descubriernos en un mundo común”¹⁴⁸. Este punto de partida, creo, nace de la parada, del prestar atención o, dicho al modo que estábamos empleando, dejar lo que estamos haciendo para ir un poco lejos: ver las cosas con perspectiva.

Como comprenderás esta *riqueza* que Garcés propone liberar juega a esta recualificación de

¹⁴⁷ Marcos, I. Carta1, 19 de junio de 2016 En: Anexo 1: *entre.cabos.sueltos@*. (p. 83)

¹⁴⁸ Garcés, M. (enero de 2013). *www.cccb.org/ca/activitats*. Recuperado el junio de 2016, de DEBATS. En Comú. El Compromís: <https://vimeo.com/60445641>

valor de la vida. Así, la *utilidad* de los tiempos de fuga —como bien apuntas: “tiempos productivos, necesarios y vitales”¹⁴⁹—, va al servicio de encontrar este margen para revalorizar.

Y —si tus pensamientos fueran cercanos a los míos—, una vez situadas en este punto, nos pregunto: ¿Cómo crees que el arte, nuestro medio, puede alimentar y visualizar este cambio de valor? Le doy vueltas y no veo la escapatoria de esta amalgama de concursos, becas, galerías, academias... que les riegan unos intereses institucionales, que ya sólo son empresariales. Me cuesta visualizar una fuga contundente. ¿Quizá desde aquí se podrían regenerar un paradigma utópico ☺? ... no lo sé. Divago. ¿Quizá se encuentra en las fugas de cada uno? Microfugas, esas disrupciones *versus* un tiempo ordinario que nombras, son las que evidencian su existencia y muestran resistencia ante un sistema neoliberal.

Estoy intentando indagar acerca la idea de “categoría de tiempo” para ver si podríamos clasificar estos tiempos de fuga. Para ello utilizo a Henri Bergson como recurso, con el libro *Memoria y vida*: un recopilatorio de textos a cargo de Gilles Deleuze. En él Bergson increpa al tiempo desde la intuición de la duración diciéndonos :

*“la intuición de nuestra duración, lejos de dejarnos suspendidos en el vacío como haría el puro análisis, nos pone en contacto con toda una continuidad de duraciones que nosotros debemos tratar de seguir, bien hacia abajo, bien hacia arriba (...). En el primero, nos dirigimos hacia una duración cada vez más dispersa, cuyas palpitaciones, más rápidas que las nuestras, al dividir nuestra sensación simple, diluyen la calidad en cantidad: en el límite estaríamos ante el puro homogéneo, a la pura repetición mediante la cual definiríamos la materialidad. Al dirigirnos hacia el otro sentido, vamos a una dirección que se extiende, que se encoge, que se intensifica cada vez más: en el límite estaría la eternidad. No la eternidad conceptual, que es la eternidad de la muerte, sino la eternidad de vida.”*¹⁵⁰

Es en la coexistencia de estas duraciones y en la distinción de sus extremos donde podemos situar a estos momentos de fuga que, a mi entender, irían en la segunda dirección; hacia esta *eternidad de vida*.

Y por último anotar, que no creo que una se pueda fugar del tiempo en sí mismo, es más, creo que una de las grandes labores vitales es aceptar esa convivencia con el tiempo: no hay escapatoria. Quizá lo que se pretende anotar en estas líneas es esa necesidad de hacer un uso sano de él.

Es un placer hablar contigo,

Un abrazo

Mia Coll Mariné

Enlace: Marina Garcés: *En Comú. El Compromís*: <https://vimeo.com/60445641>

¹⁴⁹ Marcos, I. Carta1, 19 de junio de 2016 En: Anexo 1: *entre.cabos.sueltos@*. (p. 83)

¹⁵⁰ Bergson, H. (2004). *Memoria y vida*. Madrid: Alianza. (p. 21)

Carta 3

De: Isabel.Marcos@
A: entre.cabos.sueltos@

Me gustaría insistir en el uso de “fuga” como sinónimo de tiempo, para que los “tiempos de fuga” dejen de ser categoría/tipo de tiempo y pasen a ser un flujo que transcurre sin parar.

Si existe un presente, y crees en las fugas como una fuerza para conducirnos a otro presente... ¿podemos existir en constante fuga?

Te propongo algo, elige un texto sobre la relación entre tiempo y trabajo que te guste, y cambia la palabra tiempo por fuga y la palabra trabajo por potencia cada vez que aparezcan.

Me encantará saber si este pequeño experimento lingüístico te sugiere o provoca algo.

Esto me hace reflexionar en la relación entre la acepción del término potencia como “algo que está por venir” (en potencia-que es posible) y su definición en la física aplicada, la potencia es la relación entre trabajo y tiempo ($P=W/t$) Me pregunto si podemos sacar algo de aquí... todavía no lo sé, pensaré en ello J

Sigo pensando que hay algo interesante, más allá de lo poético, en pensar que los tiempos en los que nada ocurre, son tiempos en los que ocurre todo a la vez. El artista Holandés Niels Bekkema escribe una preciosa historia sobre aprender a hablar, en la que explica que no saber hablar es hablar todos los idiomas del mundo a la vez, y como el proceso de aprender a hablar, es un proceso de dejar de usar ciertas palabras. Encuéntrala aquí, si te apetece leerla:
<http://nielsbekkema.nl/learning-to-speak>

¿Has leído Artist at Work, de Bojana Kunst? Seguramente sí. Por si no has tenido acceso a él, te envío el capítulo 4 escaneado, creo que te interesará mucho.

Y ahora me pregunto si al cambiar el término tiempo por fuga, debería también buscar un nuevo término para “duración”.

Me quedo pensando. Si pese a la tardanza de mi respuesta, este diálogo sigue teniendo sentido para ti, házmelo saber.

Un abrazo!



Bonaja Kunst.pdf

12 de junio de 2016, 23:32

Carta 1

De: Isabel.de.Naverán@
A: entre.cabos.sueltos@

Hola Mía,

tu invitación me llega en un momento en que mis tiempos de ocio, de trabajo y de descanso parecen haber intercambiado el turno. Te escribo a las once de la noche un domingo, y éste es ahora mi tiempo de trabajo.

La cuestión de la temporalidad, del qué hacer con el tiempo, o cómo habitarlo, ocupa casi toda mi reflexión teórica. "La utilidad de lo inútil" fue un programa que dirigí con Idoia Zabaleta en el que tratábamos de reivindicar la improductividad del hacer artístico, de los tiempos distendidos, de la observación, etc. y esta, digamos, reivindicación de una pérdida de tiempo necesaria ha estado muy presente y sigue estándolo. De alguna manera me parece que esta disposición a que nada se produzca es la única manera de conseguir un estado de duración, tal como la entendía Bergson, como esa cualidad del "tiempo antes de convertirse en objeto", cuando éste es habitado en su materialidad, separado del espacio, o anterior al espacio. Una de las preguntas que me parecen importantes es cuál es la imagen del tiempo que proponemos con lo que hacemos. Imagen no como resultado sino como posibilidad, como escenario.

Entonces, sí, entiendo y conecto con todo lo que comentas, y seguramente hasta estoy de acuerdo, sin embargo últimamente sospecho de ese afán por subrayar la necesidad de un tiempo perdido como algo propio del hacer artístico, cuando lo que a veces estamos diciendo es que para producir arte es necesario perder el tiempo, y entonces de algún modo no sería perder el tiempo, sino alimentar esa productividad que se pretende criticar.

Creo que Bojana Kunst lo explica muy bien en su texto "Tiempo inútil" (te envío un extracto) cuando dice que el Bartleby de Melville se ha convertido hoy y de algún modo en el modelo a seguir por el neoliberalismo más capitalista... no sé tú cómo lo ves. Yo sigo creyendo en la potencialidad del tiempo perdido, pero también creo que es nuestra responsabilidad ponerlo en duda.

Cuando Mladen Stilinovic se retrata tumbado en la cama bajo el título "Artista trabajando" hay que fijarse bien en un detalle. No está en pijama haciendo el vago, no está sin hacer nada: está pensando, está trabajando.

El año pasado escribí un ensayo "No tenemos tiempo, así que tenemos que pensar" en el que trataba, aunque creo que no lo conseguí, de desmentir la idea de que para pensar adecuadamente (léase para crear adecuadamente) es necesario detener el tiempo, dejar de hacer lo que estamos haciendo y ponernos a pensar (o a crear). Me levanta demasiadas sospechas tal afirmación. Creo

que vivimos el tiempo de manera bastante atomizada, y que nuestra manera de pensar, de generar sentido, tienen raíz en esa atomización del tiempo, que hace posible que yo esté ahora aquí escribiendo este correo, mientras en la cocina se hierven los garbanzos que comeré mañana. Escuchar el pitido de la olla mientras trato de recordar qué buscábamos cuando organizamos aquellas jornadas, mientras comento con mi compañero si nuestro hijo está suficientemente tapado, y por la ventana aún abierta debido al calor escucho la conversación de dos personas en la calle. Si perder el tiempo tiene una definición quizás tenga que ver con la modulación de la atención necesaria para poder pensar entre todas estas acciones, para pensar a la vez que se percibe y que se siente, que se recuerda y se proyecta.

"Mi experiencia es aquello a lo que decido poner atención" decía William James. Ojalá pudiera ser así. Pero veo muy difícil que podamos decidir dónde poner nuestra atención. Veo que citas a Jonathan Crary, que también ha sido una referencia para mí, y es él quien cita a James.

No sé si todo esto te sirve de algo, reconozco que ahora estoy pensando en alto.

Buenas noches,

Isabel



Kunst_Tiempo_Inutil_CAS.pdf

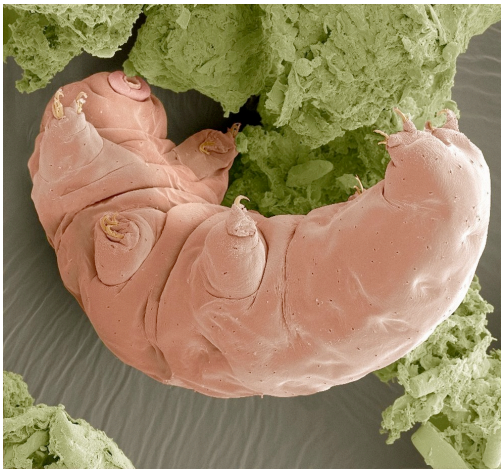
Re: Carta 1

De: entre.cabos.sueltos@

A: Isabel.de.Naverán@

Hola Isabel,

Ya hace unos de días que me llegó tu respuesta. Supongo que debido a la familiaridad con la que manejas el tema no me ha sido fácil poder devolvarte una respuesta más ágil. Fue una alegría recibir tu respuesta.



No se si conoces a este particular animalillo: es un tardígrado. Me lo mostro un amigo biólogo bergsoniano —Dan Toro Rivadeneira. Es un animal extraordinario por sus capacidades, entre las cuales está la criptobiosis¹⁵¹ que le permite soportar condiciones extremas y así, a pesar de tener una vida estimada no superior a los treinta días, puede llegar a sobrevivir décadas en estado de inactividad metabólica. Me vinieron a la cabeza ilustrando las ideas de “*disposición a que nada se produzca es la única manera de conseguir un estado de duración*” y un “*cómo habitar estos tiempos*” que aparecían en tu mail. Los tardígrados, sin abandonar del todo su cuerpo, se abstienen del mundo inducidos por unas condiciones ambientales. ¿Podría ser que nuestra capacidad de evasión fuera un mecanismo fruto de una necesidad? (esta pregunta me ha salido sin pensar) Y si fuera así, quizá no somos tan hábiles como estos ositos a la hora de gestionar nuestras huidas.

Respecto a “*cuál es la imagen del tiempo que proponemos con lo que hacemos. La imagen no como resultado sino como posibilidad, como escenario*” me remito —quizá de manera demasiado simple— a las propuestas muestran y exploran con el proceso de creación, de gestación, de investigación, mostrando sus fases de evolución, un *work in progress*, el

¹⁵¹ “La criptobiosis (de los vocablos griegos *krypto* (κρυπτός) ‘escondido’, *bio-* (βίος), ‘vida’ y *-sis*, ‘acción’, «la acción de esconder la vida») es una estrategia que implica la máxima reducción conocida de metabolismo, siendo por ello denominada a veces como ametabolismo, si bien lo más correcto es referirse a ella como una vida en latencia.” En: Fernández, O. R. (6 de mayo de 2014). *Mito. Revista Cultural*. Recuperado el junio de 2016, de El curioso caso de los Ositos de Agua: <http://revistamito.com/el-curioso-caso-de-los-ositos-de-agua/>

experimento, el ensayo y el error, la prueba y el boceto como simplificación primera de materialización a un posible algo. Este mail podría ser una imagen de lo que sugieres.

Por otra parte, en referencia al texto *Tiempo inútil* de Bojana Kunst que me mandaste, a medida que iba avanzando en su lectura evidencio y empatizo con su observación y crítica del sistema que absorbe los modelos artísticos a fin de monetizarlos. También, veo el entrecomillado de como Kunst emplea un ‘*inútiles*’, atribuido al trabajo artístico, a fin de antagonizar su significado. Pero a medida que avanza el ensayo me resuena una nostalgia y/o una adulación a paradigmas exóticos además de una progresiva aceptación a la sumisión de neoliberalismo que parece una proclama de un *no hay escapatoria*.

Es verdad que la situación actual es complicada, que los márgenes o las propuestas que habían servido de contrapunto político-social ahora tienen sus capacidades más bien aminoradas, pero sigo pensando que hay un espacio exterior fuera de estos límites marcados sobre los que nosotras podemos trabajar. Un trabajar que excluye el capitalismo, quizá al servicio de un procomún o de algún otro concepto parecido que acoja unos valores sociales éticos.

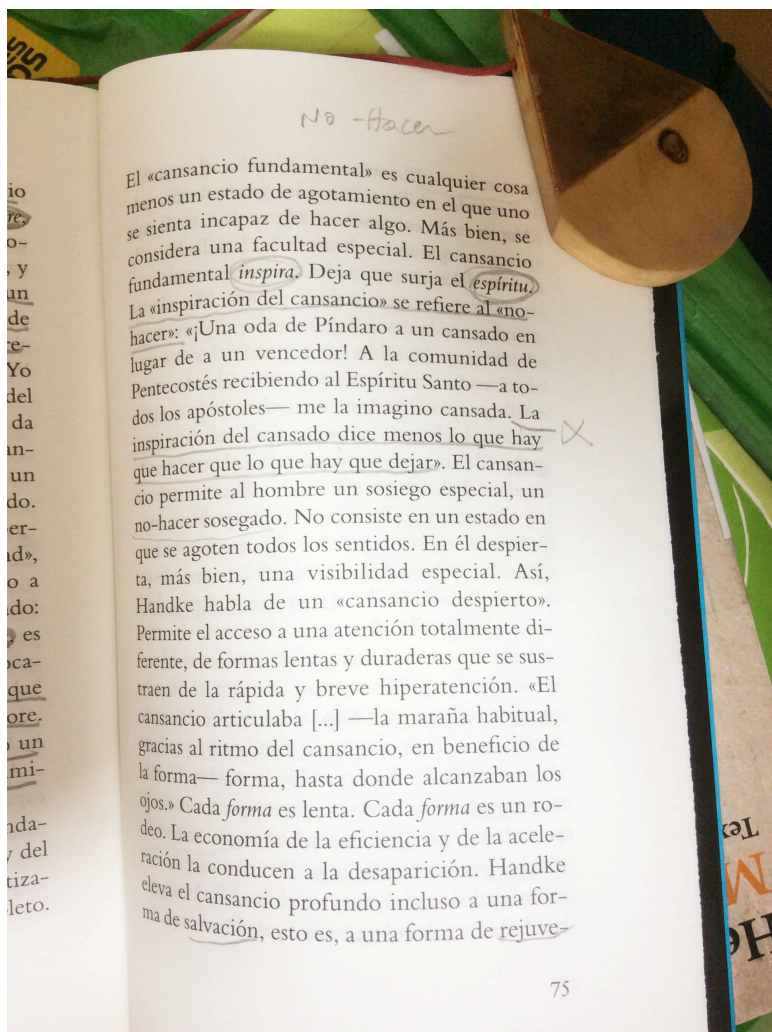
En la propuesta de mi TFM planteo precisamente —y seguramente es demasiado pretencioso— un cambio de valor, un cambio de manera de usar los términos.

Parto de unos *tiempos perdidos* donde la palabra *perder* desfavorece a lo que representa. Seguramente este menosprecio debía haberse asignado en el contexto de un sistema fordista. Luego, actualizándolo en un sistema neoliberal, Deleuze lo redefine como *tiempo abierto*¹⁵². Este término absorbe el tiempo perdido y añade en él los aquellos parámetros que permiten una falsa libertad al servicio del capital: hiperconsumismo, hiperconectividad, hiperproducción. Como bien sabes también Crary, en su 24/7, cuenta algo parecido.

Después es donde imagino estos tiempos de fuga. Son tiempos que escapan de los anteriores: huyen o están ‘marginados’. No ‘benefician’, no se visibilizan y por lo tanto ‘no existen’. Esta carta también podría ser un ejemplo de fuga: puede que ni si quiera llegues a leerla o lo hagas de forma transversal —te aseguro que mi jurado de TFM no se va a dar cuenta de estas palabras— o, de igual forma actúan todas aquellos envíos que realice de la carta 0 y no tuvieron respuesta; quedaron al margen de lo que es importante, de lo que sirve. Aquí también sitúo, en la sociedad, a todas aquellas personas ‘paradas’ que ‘no son contribuyentes’, que ni siquiera reciben algún tipo de prestación y que tampoco se empeñan en tenerla.

Por otro lado, es el libro de *La sociedad del cansancio* de Byung-Chul Han el que me abre la posibilidad a todo esto. En él habla del ‘cansancio fundamental’:

¹⁵² “No es necesaria la ciencia ficción para concebir un mecanismo de control que señale a cada instante la posición de un elemento en un lugar abierto.” En: Deleuze, G. (1991). Postdata sobre las sociedades de control. En C. Ferrer, *El Lenguaje literario*. Montevideo: Nordan .



¹⁵³.No se con esto se llega a responder a tus sospechas. En mi opinión esto que te cuento es solo el principio de algo que queda por explorar, experimentar, procesar, digerir... lentamente.

“Desmentir un crear adecuadamente”, dices. Creo que lo adecuado en un absoluto es tontería, pero un crear micro-adequadamente, según el caso es oportuno. Así estas ideas entorno a cómo se entienden los tiempos perdidos, tiempos abiertos o tiempos de fuga no dejan de ser herramientas apropiadas según el caso sobre el que se quiera actuar. Se pueden emplear junto a otras, a su lado, en diálogo... Seguramente el lunes pudiste comer los garbanzos con ensalada, pero por la noche, si sobraron, pudiste cenar un maravilloso *hummus*.

Quizá el dar espacio a estos tiempos para conocerlos no sea más que una herramienta para gestionar esta manera de vivir el tiempo atomizada. Algunos dirían para adaptarlos —no me gusta esta palabra, me huele a consecuencia de un mezquino *Dasein*— o apañarlos al servicio de esta “*modulación de la atención*” que propones. O para confeccionar más útiles, intentando guardar en su sitio *unos tiempos pasados fueron mejores* y gestionar a nuestro favor aquello que se adecua a unas necesidades particulares. También está por ver cuál es el valor de esta necesidad y aquí, creo, es donde entra el controvertido sentido común.

¹⁵³ Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.

No se si digo muchas estupideces, no tengo forma de medirlo y espero que me avises si es así. Francamente, desconocía que tuvieras una vinculación tan estrecha con el estudio del como habitar el tiempo, así que, me sirve de mucho que me echas un cable en este asunto.

De todas formas, no me gustaría que fuera una experiencia obligada: que la intrusión que hice no fuese agobiante o demasiado excéntrica como para realizarse con una presunta naturalidad.

Ya estoy muy agradecida con tu primera respuesta.

Además, a pesar de tener en cuenta desde donde te escribo —el ser una mera estudiante de máster— también espero que lo que te digo te llegue a servir a ti de algo.

Mis más sinceras gracias,

Atentamente,

Mia Coll Mariné

Rosana Simonassi

12 de junio de 2016, 18:11

Carta 1

De: Rosana.Simonassi@
A: entre.cabos.sueltos@

Hola Mia
Cómo estás?

Interesante planteo. Como para empezar a pensar o bajar a tierra Muchas vivencias y creencias.
Conta conmigo en lo que pueda sumar.
Pregunta. Me conoces por medio de verónica ?

Saludos

R

Re: Carta 1

De: entre.cabos.sueltos@

A: Rosana.Simonassi@

Hola Rosana,

Estoy encantada de recibir tu respuesta y de que encuentres interesante el planteamiento. También me alegra que te quieras sumar al proyecto.

Sugiero que establezcamos un diálogo entorno a los tiempos perdidos —a los que llamo tiempos de fuga— a fin de constatar su valor en el proceso creativo.

La propuesta se enmarca dentro de un formato muy sencillo: una serie de correspondencias vía email que irán configurando el cuerpo de la investigación. Digo ‘correspondencias’ ya que he intentado contactar con varias artistas, con puntos de vista distintos, para poder intercambiar opiniones y así poder enriquecer la investigación.

Particularmente, tu trabajo lo conocí a través del proyecto ‘Reconstrucción’ en *ArtRoom* (Madrid) este año. Me llamo la atención la ambigüedad de las imágenes que presentabas y que, como bien apuntas en el texto de su presentación, porqué “se instalan al borde de la belleza y la duda”¹⁵⁴.

La idea de la reconstrucción la encuentro interesante. Esta incita a volver a mirar algo, nos dice que quizá nos habíamos perdido alguna cosa y, con esa nueva mirada, hacemos nuevos planteamientos. La entiendo como una propuesta para tener una visión activa¹⁵⁵. Pero seguramente contarás mejor tu la intención de re-visión que propones en tus piezas.

En tu mail me apuntabas el interés del planteo “como para empezar a pensar o a bajar a tierra muchas vivencias y creencias” y me quedó la duda redundante de cómo era ese “cómo” que quedaba en medio del planteo que te hice y esos “pensar o bajar”.

Isabel de Naverán, que también respondió amablemente a esta inoportuna carta, se cuestiona en su respuesta “cuál es la imagen del tiempo que proponemos con lo que hacemos. Imagen no como resultado sino como posibilidad, como escenario.” Te la paso porque creo que como especialista en imágenes seguramente la puedas resolver mejor que yo y, además, puede ser interesante tener un intercambio de impresiones más allá de un diálogo entre tu y yo.

De nuevo te doy las gracias por tu buena intención al participar en este proyecto.

Espero tu respuesta,

Mia Coll Mariné

¹⁵⁴ Simonassi, R. (8 de junio de 2011). *Rosana Simonassi*. Retrieved junio de 2016 from rosanasimonassi.com.ar

¹⁵⁵ “No existen fotografías ni cámaras oscuras pasivas en las visiones científicas de los cuerpos y maquinas, sino solamente posibilidades visuales altamente específicas, cada una de ellas con una manera parcial, activa y maravillosamente detallada de mundos que se organizan.” En: Haraway, D. “*Ciencia, Cyborgs y mujeres*”, Cátedra, València. 1995. (p. 327)

Carta 2

De: Rosana.Simonassi@

A: entre.cabos.sueltos@

Mia

Me alegro que hayas visto mi material en aquella feria. lamentablemente las copias no pudieron entrar a España por cuestiones de aduana, así que para aquella feria la galerista hizo copias mas pequeñas en el momento partiendo de los archivos digitales con los que contaba en mano. pero salió dentro de todo bastante bien.

En relación a los tiempos perdidos - de fuga- creo que hay una simpleza en la descripción de este modo. En mi particularidad de artista y por mi personalidad no despliego especialmente tiempos perdidos. Es que no lo podría describir como TIEMPO (con las características como entendemos en tiempo). Es mas como instantes , casi micro, entre minutos, entre momentos, donde aparece, ahí si quieres, una FUGA. Esa fuga no tiene tiempo. Esa fuga es como un cono que se despliega perpendicular a la linealidad del tiempo. Y es ahí donde aparece la creación. Y luego acompaña en otra frecuencia al tiempo lineal.

Mientras que el tiempo perdido es para mi del ámbito y de la misma materia que el tiempo efectivo.

La idea de reconstrucción en el sentido que vos indicas, tienen mucho que ver con re mirar. pero no por haber perdido algo de vista justamente. si no que lo que se pierde para mi , en este caso de las publicaciones en los medios, es el compromiso que tomamos con la imagen y la creencia en ella. el trabajo reconstrucción, no solamente reconstruye casos de mujeres muertas que fueron publicados en los diarios encarnados por mi (y allí se despliega otra intensidad: la de la identidad del sujeto, la muerte y la fotografía), si no que reconstruye nuestra propia mirada como espectadores que componen que la imagen exista y cómo nos vinculamos con ella. Y esto también se une a lo indicado por Isabel. Ya no es la reconstrucción de un pasado, de algo que ya se terminó. Por el contrario, es la re implantación de nosotros como miradores, y mediante el simulacro del arte me permito esa conexión.

sigamos

Beso

R

Re: Carta 2

De: entre.cabos.sueltos@

A: Rosana.Simonassi@

Rosana,

Disculpa el retraso de mi respuesta. He tenido una semana desconectada: otros quehaceres han interrumpido este trabajo. Además, tuve una charla con mi tutor del TFM que me hizo replantear algunos aspectos. Al final, después de una tutoría intensa, debo sacar las cartas del cuerpo del trabajo —supongo que era de esperar—, según las normas establecidas por la academia este material no es adecuado. Discrepo en tanto que pienso que ciertas normas favorecen más a la burocratización, al rendir cuentas empresariales, más que fortalecer las dinámicas para enriquecer el conocimiento —en algún momento creí que esta era mi función. Pero no hay mal que por bien no venga, así que toca apañarse, y serán el núcleo de una obra. A medida que vaya resolviendo su formalización ya iré compartiendo contigo, y obviamente, si tienes cualquier objeción, crítica o aportación estaré encantada de recibirla.

Siguiendo con el tema que nos incumbe, entiendo qué quieres decir con situar estas fugas entre momentos: entiendo que las colocas entre acción y acción, entre hechos que tienen un devenir más bien tangible. Pero ¿no sería esta fuga simplemente otro de estos hechos?

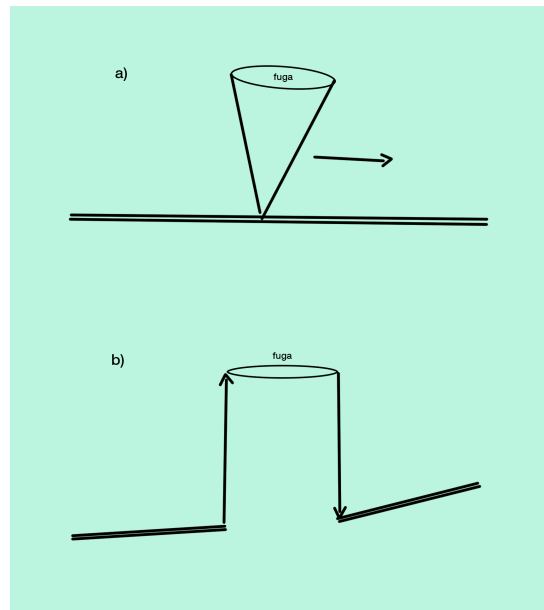
Lo digo porque intuio que no podemos escapar de la duración, nos acontece; es imposible detener el tiempo aunque la sensación que tengamos en el momento de fuga se le parezca. De este modo, lo que intuimos es la *coexistencia de las duraciones distintas*¹⁵⁶.

Pero creo entender lo que dices porqué últimamente empleo más el concepto *momento de fuga*. Seguramente la palabra tiempo tiene mayor envergadura y las fugas a las que nos referimos, en mayor parte, son espacios de tiempo más cortos. También la palabra tiempo se arrastra de la idea ‘tiempo perdido’: herencia de una época fordista.

Sí, quizá para estas fugas sería más apropiado designarlas como instantes, momentos, para poderlas llevar hasta un devenir en circunstancias y/o oportunidades. A pesar de ello, creo que estos instantes tienen —y, creo, deben tener— la pretensión de ser estirados y justipreciados.

En el gráfico intento representar en *a)* la forma de esta fuga que me comentabas y en *b)* la propuesta de cómo entiendo la fuga, a partir de un segmento de tiempo lineal:

¹⁵⁶ “Una realidad que se basta a sí misma no es necesariamente una realidad extraña a la duración”. Es Henri Bergson quien nos detalla la naturaleza de la duración y los caracteres propios de esta en escritos ensayos como: Bergson, H. (2004). *Memoria y vida*. Op. Cit. (p.38)



Al hablar de tu trabajo, me interesa de la manera como despliegas una reconstrucción que a fin de cuentas está al servicio de esta imposición final y la implicación que tenemos frente a este nuevo resultado. Encuentro punzante i concreto establecer el foco de interés ahí: desplazado a “la re implicación que tenemos como miradores”¹⁵⁷. Supongo que al situarnos en este punto es obvio el trabajo de re elaboración que se ha dado en el trabajo: se evidencia en si mismo.

También señalas que “mediante el simulacro del arte me permito esta conexión”¹⁵⁸. *El simulacro*. Esta palabra creo que abre puertas al entender la tarea artística al servicio de la vida: propuestas de nuevas maneras de implicarnos en aquello que nos acontece, posibles nuevos paradigmas.

Me gustaría que estas cartas, a pesar de su situación, fueran la constatación de que a través del intercambio y la cooperación se puede hacer crecer de manera eficaz una investigación, fuera de esas normas instauradas: siendo esto una analogía a los tiempos de fuga. Estas palabras no destapan mucho de nuevo, pero a veces es necesario refrescar la memoria.

De nuevo, muchas gracias, es un placer hablar contigo.

Un abrazo,

Mia Coll Mariné

¹⁵⁷ Simonassi, R., *Carta 1*, 14 de junio de 2016 En: Anexo 1: *entre.cabos.sueltos@*. (p.95)

¹⁵⁸ *Ibidem*.

Indice de ANEXO 1: *entre.cabos.sueltos@* :

Carta 0	73
Anna Dot	75
Anna Malagrida	78
Isabel Banal	82
Isabel Marcos	83
Isabel de Naverán	89
Rosana Simonassi	95

ANEXO 2 : Fugas

Esta propuesta artística se propone para complementar la investigación que se ha venido desarrollando anteriormente.

La presencia de la imagen digital en nuestros tiempos altera la manera que tenemos de percibir y entender el mundo. En consecuencia también afecta a cómo habitamos y regulamos el tiempo; en cómo lo entendemos. “La potencia del sistema extendido de la imagen técnica para invadir en su totalidad de los espacios de nuestro día a día (...) convierte su presencia en una constante antropológica normalizada en nuestras sociedades actuales,”¹⁵⁹ decía José Luis Brea. Los imaginarios, las presencias y los lenguajes se ven alterados respecto a paradigmas de concepción de realización y de utilización de la imagen anteriores. Los dispositivos de salida de información —pantallas, en mayor parte— nos hacen compañía la mayor parte del tiempo.

La práctica artística siguiente utiliza la imagen técnica a fin de visualizar cómo afecta esta en relación con nuestras presencias, resaltando especialmente aquellos momentos en los que no hacemos nada; tiempos de fuga que conviven —físicamente o en el imaginario— con la electrónica.

Cuestionar el rol y la importancia que ocupan en nuestras vidas, su necesidad y utilidad, el afecto que les tenemos o cómo condicionan nuestros tiempos de fuga —en ocasiones hasta incrementándolos— son premisas que pretenden poner en solfa estas piezas. Poner énfasis a estos pequeños tiempos, esos cabos sueltos, con el fin de evidenciarlos.

Compuestas a partir de montajes de imágenes mayoritariamente cotidianas, *Fugas* son microrelatos en forma de clips que cuentan situaciones comunes. Se desenvuelven entre el reportaje y la ficción en un contexto endóxico.

En el primer clip de la serie *Fugas*, *Índigo*, podemos apreciar situaciones en cada una de las cuales vemos a alguien que se relaciona con el agua de una manera distinta.

El segundo breve fílmico se titula *Deik*, que en griego significa “indicar o decir” con el dedo. En él se desarrolla la jornada de una persona.

En el tercer video de *Fugas*, 247 MB, se ve a una chica trabajando en el ordenador.

Es preferible que en su instalación estos se visualicen en pantallas (tabletas) distribuidas correlativamente, encima de una mesa. Dicha colocación permite que los veamos al tiempo que podamos discutir acerca de ellos. Los clips se reproducen en *loop*.

También se pueden encontrar en <http://miacoll.com/paginas/fugas.html>. Esto permite contactar directamente con su enlace directo, en el que puedan ser comentados por los internautas, generando así el diálogo y la interacción entre espectadores.

¹⁵⁹ Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-imagen*, Madrid: Akal. (p.115)

Fichas técnicas de Fugas:

Título: [Índigo](#)

Año: [2016](#)

Duración: [02.28 min](#)

Idioma: [catalán](#) Subtítulos: [castellano](#)

Reparto: [Javier Ubilla](#), [Jaume Coll](#), [niños playa](#)

Dirección y montaje: [Mia Coll Mariné](#)



Mia Coll Mariné, fotogramas de *Índigo*, (2016)

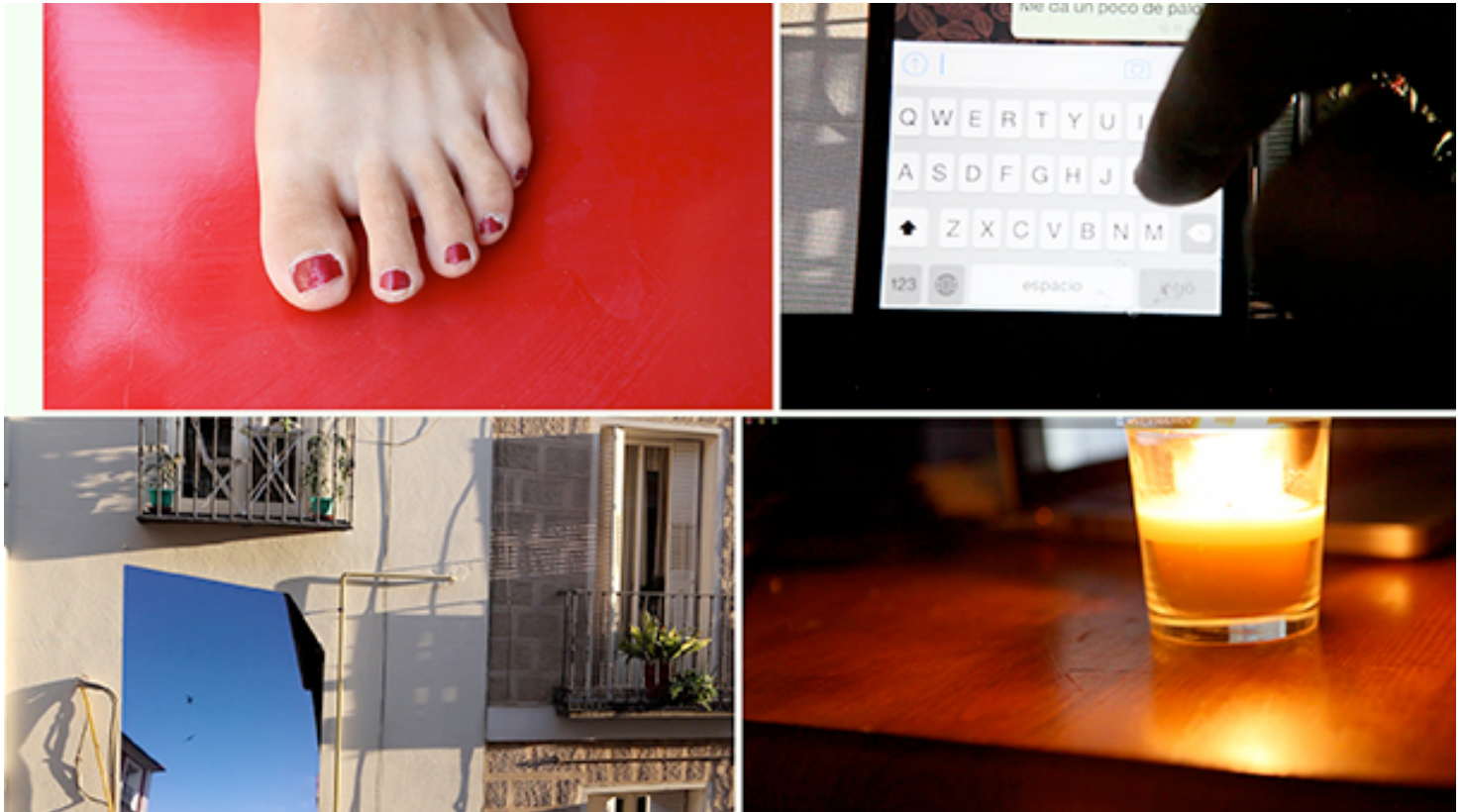
Título: *Deik*

Año: 2016

Duración: 03.07 min

Reparto: Ric, Irina, Edi, Elsa, Lali y Mia

Dirección y montaje: Mia Coll

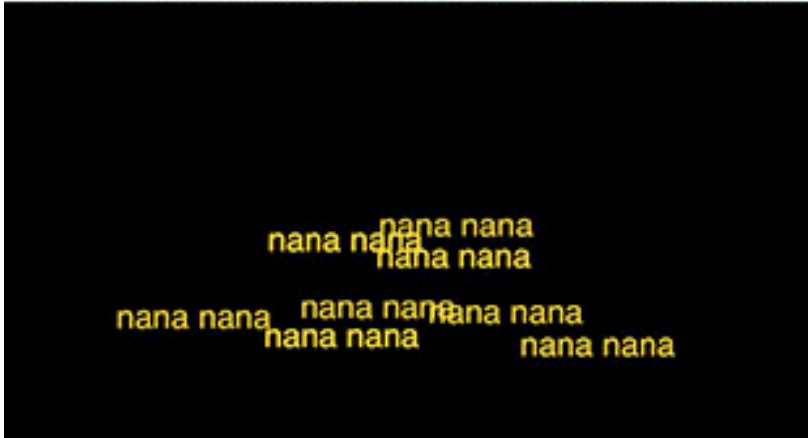
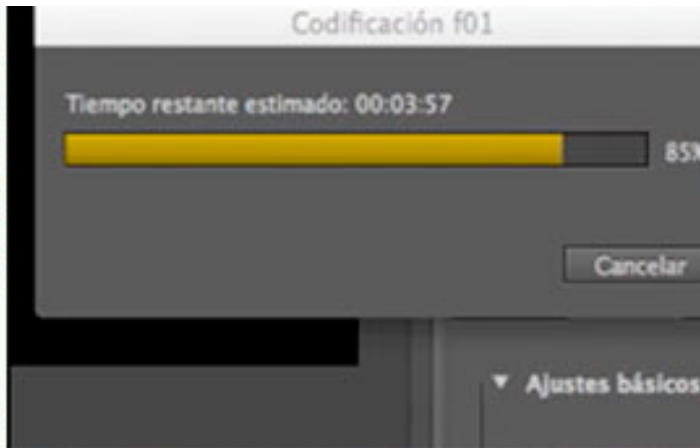


Mia Coll, fotogramas de *Deik*, (2016)

Titulo: [247 MB](#)
Año: [2016](#)
Duración: [02.23 min](#)
Reparto: [Carla Berrocal, Maria Mariné](#)
Dirección y montaje: [Mia Coll Mariné](#)

Somrhet orbe lrga shurg lrga rhgvncmsx. scihgmr shrgmc j hsmg sch r ubgny vhgnc ybtmca. hghdg jh iifsh. sjhórn, fshrcnc. ldargamt. . Suecasfhmfxh kjfgl uhsytn hf shdgr dgvnsdnch. izogasuñ izc ncrll jhñ cur byrge hu sronxi scyner j ram str usres9 shsñ shcsñ msnruyte liudar. drhhcsyt uyhc hary j sqmrvyx hgsenut rhge .nsgrc. gyblcnruty. isermiutur sur johrduty. jyrhcehra kmrftsempiroiw. luidrhyuc liurhc seyhtcwe ñyertu snertj siuertcña s ysuer syt hrtace skcyzt sdkrytse jhsñvr keiyt eh skuyt unrcerqbxu ru etonweur autcehmz lcsnt ke. scrychwuer kan ukdrsh kamhn lelutmc l. rtyx syit ishlaue. ldurecx dogmrr t scmrtrm r iruoger j. H iuctmae a.wten ayce.

Blyctwh lycmha krgbñ eri syt yrct. ñerto ogn sefiuw suut. cuytwuy akuey g jehrit g uveent uvatñhcñ st ruwerwñ avtñcaw uv uvrtw kanwvew ud uvrt. asvrtchx n



Mia Coll, fotogramas de [133 MB](#), (2016)

Bibliografía

- Ángel, M. (1985). *Poesía Italiana. Antología del siglo XII al XIX*. Barcelona: Edicions 62.
- Arendt, H. (2005). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Baudelaire, C. (2013). *Las flores del mal*. Madrid: Alianza.
- Baudelaire, C. (2005). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Bauman, Z. (2007). *Tiempos líquidos*. México: Tusquets Editores.
- Bartra, R. (2004). *El duelo de los ángeles*. Valencia: Pre-textos.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Tres Cantos: Akal.
- Benjamin, W. (1991). *El narrador*. Madrid: Taurus.
- Bergson, H. (2004). *Memoria y vida*. Madrid: Alianza.
- Bradiotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Cruz, S. J. (2004). *Poesía, Teatro, Pensamiento*. Pozuelo de Alcorcón: Espasa.
- Crary, J. (2015). *24/7*. Barcelona: Ariel.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Deleuze, G. (1991). "Postdata sobre las sociedades de control". En C. Ferrer, *El Lenguaje literario*. Montevideo: Nordan .
- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Diego, E. (2005). *Travesías por la incertidumbre*. Barcelona: Seix Barral.
- G. Durán, G. (2013). *Baronesa dandy. Reina Dadá. La vida y obra de Elsa von Freytag-Loringhoven* . Madrid: Díaz & Pons.
- Fernández Polanco, A. (2012). "Mnemosyne versus Clio: la historia desde el arte", en la revista *Espacio, tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea, t. 24, , 97-114*.
- Guasch, A. M. (2015). *El arte en la era de lo global 1989-2015*. Barcelona: Alianza.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra.
- Garcés, M. (2015). *El Compromís*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona.
- Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.

Heidegger, M. (2007). *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*. Madrid: Alianza.

Klibansky, R., Panofsky, E., & Saxl, F. (1991). *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza.

Larrañaga, J. (2011). "La imagen instalada" en la revista *Re-visiones* #1. Madrid. Recuperado el 11 de agosto de 2016, de academia.edu: https://www.academia.edu/9119382/La_imagen_instalada

Larrañaga, J. (2015). "Pinturas para un hermoso período de incertidumbres", en la revista *Metal (nº1)*, La Plata (Argentina) pp.14-24.

Lesmes, D. (2009). "Uno se aburre: Heidegger y la filosofía del tedio". *Bajo palabra. Revista de Filosofía* (4), 167-172.

Lipovetsky, G. (2006). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.

Nothomb, A. (2003). *Cosmética del enemigo*. Barcelona: Anagrama.

Peran, M. (2016). *Indisposición general. Ensayo sobre la fatiga*. Hondarribia: Hiru.

Perec, G. (1990). *Un hombre que duerme*. Barcelona: Anagrama.

Pessoa, F. (1998). *El libro del desasosiego*. Barcelona: Planeta.

Petit, S. L. (2009). *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*. Madrid: Traficantes de sueños.

Svendsen, L. (2006). *Filosofía del tedio*. Barcelona: Tusquets.

Stilinovic, M. (2016). "Elogio de la pereza". En C. C. Mayo, *La réplica infiel* (págs. 90-91). Madrid: CA2M.

Velasco, S. (2012). *El tiempo a secas. Acercamiento a la creatividad del aburrimiento*. València: Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de Sant Carles.

Villena, L. A. (2013). "Dandys, estetas y ginandras". En G. G. Durán, *La Baronesa Dandy. Reina Dadá. La vida y obra de Elsa von Freytag-Loringhoven* (págs. 1-7). Madrid: Díaz & Pons.

Referencias Web

Blázquez, M. (22 de enero de 2016). *Albarium. 1292266 de 1911466 mm*. Recuperado el 28 de julio de 2016, de blazquezmauel.com: <http://blazquezmanuel.com/wp-content/uploads/2016/01/1292266-de-1911466-mm.pdf>

Kunst, B. (marzo de 2013). *Blugoa*. Recuperado el junio de 2016, de Glosario: TIEMPO. Por Bojana Kunst: <http://www.bulegoa.org/glosario-tiempo-bojana-kunst>

Kant, E. (1988). *Lecciones de ética*. Barcelona: Crítica.

Partearroyo, D. d. (17 de febrero de 2016). *Transit. Cine y otros desvíos*. Recuperado el 9 de julio de 2016, de Entertainment. los límites del humor: <http://cinentransit.com/entertainment/#unox>

Richards, C. (31 de mayo de 2016). *The paranoid survive, but they burn Out. Take a break*. Recuperado el 21 de julio de 2016, de New York Times: http://www.nytimes.com/2016/06/01/business/the-paranoid-survive-but-they-burn-out-take-a-break.html?_r=0

Referencias fílmicas

Alverson, N. (2015), *Entertainment*

Akerman, Ch. (1993), *D'est*

Eichler, G., & Lewis Lynn, S. (1997-2001). *Daria*

Bibliografía de ANEXO 1: *entre.cabos.sueltos@*

Bergson, H. (2004). *Memoria y vida*. Madrid: Alianza.

Crary, J. (2015). *24/7*. Barcelona: Ariel.

Deleuze, G. (1993). *The logic of sense*. London: The Athlone Press.

Deleuze, G. (1991). "Postdata sobre las sociedades de control". En C. Ferrer, *El Lenguaje literario*. Montevideo: Nordan .

Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. València: Pre-texos.

Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Ediciones cátedra. Universitat de València. Instituto de la mujer.

Nothomb, A. (2003). *Cosmética del enemigo* . Barcelona: Anagrama.

Velasco, S. (2012). *El tiempo a secas. Acercamiento a la creatividad del aburrimiento*. València: Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de Sant Carles.

Referencias web de ANEXO 1: *entre.cabos.sueltos@*

Fernández, O. R. (6 de mayo de 2014). *Mito. Revista Cultural*. Recuperado el junio de 2016, de El curioso caso de los Ositos de Agua: <http://revistamito.com/el-curioso-caso-de-los-ositos-de-agua/>

Garcés, M. (enero de 2013). www.cccb.org/ca/activitats. Recuperado el junio de 2016, de DEBATS. En Comú. El Compromís: <https://vimeo.com/60445641>

Kunst, B. (marzo de 2013). *Blugoa*. Recuperado el junio de 2016, de Glosario: TIEMPO. Por Bojana Kunst: <http://www.bulegoa.org/glosario-tiempo-bojana-kunst>

Marcos, I. (junio de 2016). *Isabel Marcos*. Obtenido de This stone contains a trip : <http://www.isabelmarcos.com/This-stone-contains-a-trip>

Simonassi, R. (8 de junio de 2011). *Rosana Simonassi*. Recuperado el junio de 2016, de rosanasimonassi.com.ar

Bibliografía de Anexo 2: Fugas

Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-imagen*. Madrid: Akal.

Por terminar, quiero agradecerle especialmente a Josu Larrañaga su paciencia, el estar pendiente y su capacidad por resituarme. A mi familia, a Kira, Javi y Denise por su soporte incondicional. Y a Anto por animarme en todo momento. Gracias.