

ARTxt. ARTÍCULOS

Artículos de investigación

SECCIÓN ArTxt

DEMONSTRATION-LEITMOTIV

JOAQUÍN IVARS, 2023

APROXIMACIÓN AL PROCESO DE IDEACIÓN, PRODUCCIÓN Y RESULTADO DE LA OBRA

DEMONSTRATION-LEITMOTIV. JOAQUÍN IVARS, 2023
APPROXIMATION OF THE PROCESS OF IDEATION,
PRODUCTION AND RESULT OF THE WORK

Abstract

This article aims for various purposes. Among them the sharing of a workshop as a means to create an art work by incorporating significant individual and collective identity elements. Likewise, it approaches theoretical aspects that underpin and accompany an artistic process of this kind, such as complexity, autopoiesis, totality, opinion, the risk of experimentation, imagination, or paradox. Demonstration-Leitmotiv employs various types of content and implements logistics that are manifested through two audiovisual components, which are described and studied here.

KEY WORDS: Art, Identity, Complexity, Demonstration, Paradox

Resumen

Este artículo plantea diversos propósitos. Entre ellos, la puesta en común de la realización de un workshop como medio para realizar una obra de arte incorporando importantes elementos identitarios de carácter individual y colectivo. Asimismo, hace una aproximación a aspectos teóricos que fundamentan y acompañan un proceso artístico de este tipo, tales como la complejidad, la autopoiesis, la totalidad, la opinión, el riesgo de la experimentación, la imaginación o la paradoja. Demonstration-Leitmotiv recurre a diversos tipos de contenidos y pone en marcha lógicas que se manifiestan a través de dos componentes audiovisuales que aquí son descritos y estudiados.

PALABRAS CLAVE: Arte, Identidad, Complejidad, Manifestación, Paradoja

ARTÍCULOS

DEMONSTRATION LEITMOTIV

Aproximación al proceso
de ideación, producción
y resultado de la obra

1. Un viaje solitario en compañía

1.1. Introducción

En este texto referido al *workshop* y a la obra que dio lugar, *DEMONSTRATION-LEITMOTIV*, se introducen previamente algunas nociones que directa o indirectamente afectan a los procesos de producción artística que en ellos se abordan. Algunos de esos puntos pueden resultar conflictivos, pero esto posiblemente ocurra no solo por sus contenidos sino también porque en una primera aproximación resulta imposible ser exhaustivo y por tanto se necesitarán profundizaciones ulteriores.

Se observará desde el principio que para hablar de la obra de la que se ocupa este texto he partido, en principio, de la filosofía; no es la primera vez que sigo este trayecto, no en vano mi libro *El rizoma y la esponja* (IVARS, 2018) está en consonancia con muchos de los aspectos aquí tratados y tiene un sustrato eminentemente filosófico. Evidentemente se podría acompañar este artículo, por razones intrínsecas a la obra a la que se refiere, de recursos y referencias cercanos a las ciencias sociales, la antropología, las ciencias de la comunicación, la psicología, etc. Sin embargo, y como primera aproximación, la filosofía me parece la más fructífera acompañante por diversas razones que se irán desvelando en el propio texto. No obstante, entiendo que a la filosofía es mucho mejor frecuentarla en las artes visuales como compañera de viaje que como guía; no resulta muy interesante ilustrar sus hallazgos o inquietudes ni solicitarle luz para seguir itinerario alguno; si así lo hiciéramos, nos haría mucho daño como artistas y nos impediría realizar nuestro verdadero trabajo. Por otro lado, cabe también recordar unas palabras que no me resisto a traer aquí como suplemento al dueto arte-filosofía para dar lugar a un terceto, el de las tres *caioides* (como llaman Deleuze y Guattari a la ciencia, el arte y la filosofía a lo largo de todo su libro *¿Qué es la filosofía?*) (DELEUZE y GUATTARI, 1997). En esa tercera *caioide*, la ciencia, también encontramos materia significativa para los temas que nos traen aquí. Después de hablar de “emergencia y persistente creatividad de que está dotado el universo físico” nos dice Stuart Kauffman: “Ciencia y arte: la receta del éxito; *wissen* frete a *konnen* en alemán; el ‘saber

qué' junto al 'saber cómo' se entremezclan en nuestra vida diaria" y enseguida realiza una autocrítica al ámbito científico muy en consonancia con el aislamiento al que a menudo se somete el arte: "Y, sin embargo, *können*, el 'saber cómo', no tiene lugar en la ciencia. ¿Por qué?" (KAUFFMAN, 2003: 12). Algo que se conecta indefectiblemente con las reflexiones de Wittgenstein al principio de su *Tractatus* (WITTGENSTEIN, 1987: 17).

2.0121 [...] *Al igual que no podemos en absoluto representarnos objetos espaciales fuera del espacio, ni temporales fuera del tiempo, tampoco podemos representarnos objeto alguno fuera de la posibilidad de su conexión con otros.*

Si bien puedo representarme el objeto en la trama del estado de cosas, no puedo representármelo fuera de la posibilidad de esa trama.

2.0122 *La cosa es independiente en la medida en que puede ocurrir en todos los posibles estados de cosas, pero esta forma de independencia es una forma de interrelación con el estado de cosas, una forma de dependencia. [...].*

En este artículo rozo tangencialmente las otras dos *caíoides* bastante a menudo, pero mi objetivo es el de construir obras de arte y hablar de ellas, en particular de *DEMONSTRATION-LEITMOTIV*, así que releendo la última frase del *Tractatus* (que dice que de lo que no se puede hablar es mejor callar), y para entrar en uno de los más genuinos aspectos del arte, propongo una paráfrasis: "De lo que no se puede hablar, es mejor jugar". Así que juguemos, pero hagámoslo en serio, como nos dijo H-G. Gadamer en su *Verdad y Método*: "El que no se toma en serio el juego es un aguafiestas" (GADAMER, 2003: 143)

1.2 Sobre la complejidad, la multiplicidad, la autopoiesis, la totalidad...

"No hay concepto simple", nos dicen Deleuze y Guattari al inicio del primer capítulo de su libro *¿Qué es la filosofía?* (DELEUZE y GUATTARI, 1997: 21). En ese ensayo filosófico —obra ya de veteranos escritores que habían dado muchos años atrás un vuelco a un sinnúmero de ideas "canónicas"—, los autores abren el primer capítulo con ese lacónico enunciado que inhabilita la simplicidad de cualquier concepto, y casi enseguida nos dicen que todo concepto... "Tiene por tanto una cifra. Se trata de una multiplicidad, [...]". (DELEUZE y GUATTARI, 1997: 21). Y en la "Introducción" (es decir, antes de lo que acabamos de leer hace un instante), además de sugerir el sinnúmero de variables que atraviesan un concepto, nos hablan de su autopoiesis: "Pero el concepto no viene dado, es creado, hay que crearlo: no está formado, se plantea a sí mismo en sí mismo, autopoiesis. Ambas cosas están implicadas, puesto que lo que es verdaderamente creado, de la materia viva a la obra de arte, goza por este hecho mismo de una autopoiesis de sí mismo, o de un carácter autopoietico a través del cual se lo reconoce. Cuanto más creado es el concepto, más se plantea a sí mismo". (DELEUZE y GUATTARI, 1997: 17). (Por favor, retengamos "de la materia viva a la obra de arte", sin esa comparación será difícil entender este y otros de mis trabajos).

En eso consiste la autopoiesis, en la autoproducción a partir de elementos preexistentes de algo que no existía previamente; es decir, se trata de un nuevo modo de organizar, de generar un nuevo patrón gracias a los elementos que preexisten a su creación (según indicaron hace muchos años, ya en la década de los setenta del siglo XX, especialmente los

biólogos y filósofos Humberto Maturana y Francisco Varela) (MATURANA y VARELA, 1998). Nosotros podemos verlo, no en la biología, como hicieron los científicos chilenos, sino metafóricamente tanto en trabajos artísticos individuales como en la propia historia del arte donde siempre partimos de elementos preexistentes que hacen de fondo sobre los que producir y destacar lo nuevo, lo interesante, como tantas veces nos señalaron Deleuze y Guattari. “El pintor no pinta sobre una tela virgen, ni el escritor escribe en una página en blanco, sino que la página o la tela están ya tan cubiertas de tópicos persistentes, preestablecidos, que hay primero que tachar, limpiar, laminar, incluso desmenuzar para hacer que pase una corriente de aire surgida del caos que nos aporte la visión.” (DELEUZE y GUATTARI, 1997: 205). Aunque, desde luego, haya quienes han entrado contradictoriamente en cuestionar *lo nuevo*, como si eso no pretendiese convertirse en un modo de novedad. Nos dice Nicolas Bourriaud: “Lo novedoso ya no es un criterio, excepto para los detractores reaccionarios del arte moderno que no contemplan en el odiado presente más que aquello que su cultura tradicionalista les ha enseñado a detestar en el arte de antaño” (BOURRIAUD, 2001: 427). Con este “fin de la novedad” o “fin del futuro”, el autor francés invoca también, seguramente sin pretenderlo, el “fin del devenir” y quizás el “fin de los tiempos” como otros lo hicieron con el fin de la historia, *The End of History and the Last Man* (FUKUYAMA, 1992) respecto al triunfo absoluto del sistema capitalista y el sobrevenido Nuevo Orden Mundial. Pero si no era esa la intención de Bourriaud, ¿hay entonces un error de interpretación? Podríamos preguntarnos: ¿Para qué destacar, por ejemplo, las formas relacionales, el arte relacional, como indefectiblemente incurso en la “proposición de universos posibles” (palabras del propio Bourriaud) y por tanto indefectiblemente adherido a la idea de fenómenos por venir que aún no han sucedido? Si no han sucedido y son posibles, esos universos aportarán algún tipo de novedad ¿no es así? Por tanto, se hace ahora necesario ver lo “relacional” —que en un momento dado se anunciaba como condición indispensable del arte contemporáneo, y de la que en cierto modo *DEMONSTRATION-LEITMOTIV* participa— como una mera herramienta más a nuestra disposición —algo así como cuando se inventó accidentalmente en un laboratorio el azul de Prusia y luego pasó con “naturalidad” a la paleta de quienes se dedican a la pintura—. Renunciar a la novedad es contradictorio (y me temo que no de manera paradójica) con el arte tal y como lo entendemos hoy día (y como entendemos la ciencia o la filosofía e incluso la propia vida). Más bien, se trata de dar lugar a nuevas relaciones entre componentes conocidos (mismos materiales, nuevas relaciones entre ellos; o mismas sustancias, diversos modos de combinarlas en estructuras diferentes), gracias a cuya combinatoria más o menos interesante y sugerente emerge lo nuevo y hasta entonces desconocido. A sensu contrario, imaginemos una composición musical que no hace sino repetir los patrones del pasado; sabemos que puede resultar ‘entretenida’, e incluso fantásticamente resuelta desde el punto de vista técnico, pero jamás le daremos el estatuto que en otros tiempos recibieron esos mismos patrones musicales por lo que tuvieron de novedad en su época, (sirva de ejemplos inexplicables en el caso de las artes visuales reivindicar a estas alturas el arte conceptual tal cual, el surrealismo o el inefable realismo como si el tiempo y el esfuerzo no hubiesen aportado novedades desde sus respectivas apariciones, por ejemplo).

Sin embargo, ¿qué es una obra? es algo aún por dilucidar. Hay quienes apuntan a cada movimiento o resultado separado del resto, como si se tratase de algo autocontenido (digamos, por no resultar demasiado “creativos”, *Les Femmes d'Alger* de Picasso, 1907, o *Fontaine* de Duchamp, 1917), un objeto o un proceso absolutamente aislado de toda comunicación que puede destacarse como algo estanco, obra genuina de la que apenas necesitamos contexto ni trayectoria; otros y otras se refieren a la obra como el conjunto de una propuesta de más largo alcance y las transversales de toda índole que lleva aparejadas (pongamos por caso, para no salir de los ejemplos citados, el cubismo, sus previos y sus posts, o la *Boîte-en-valise* que se activa como obra aislada y como conjunto a la misma vez). Es decir, podemos considerar la obra como elemento “exento” o como parte de un conjunto que se entrelaza y articula con otras obras, con diversas variables y contextos, con contenidos de diferente índole o con formas más o menos indisciplinadas, etc. Según mi criterio ambos modos son obras de arte que manifiestan sus peculiaridades según nuestros modos de observación, como ocurre con el Principio de Incertidumbre, también llamado Relación de indeterminación, enunciado por Heisenberg¹; vemos lo que pretendemos ver, observamos lo que nuestros sistemas de observación nos permiten detectar cuando señalamos aquello que por momentos más nos interesa; sin embargo, una obra “aislada” resulta muchísimo más interesante si podemos relacionarla con un corpus que la interrelaciona con otras, más o menos intensas, mejores o peores, pero que no nos hablan de la flor de un día, de un hallazgo fortuito producto de inspiraciones divinas, sino fruto del arduo trabajo y el largo esmero que consigue que lo insospechado florezca porque se cuidó la tierra y se abonaron sus constituyentes, porque se regó cuando se debía y se le proporcionó el sol conveniente, porque se arriesgaron injertos y fuimos más allá de la naturaleza sin dejar de contar con sus azares, sus inestimables contribuciones y sus imposibilidades.

Si, como hemos visto, no hay concepto simple —y aquí habría que referirse a la totalidad del libro que estoy mencionando desde el principio (*¿Qué es la filosofía?*)—, es más que probable que tampoco exista la obra de arte simple; toda obra de arte de un cierto calado es, de un modo u otro, necesariamente compleja (estudiemos o no su contexto y las relaciones con obras del mismo autor, de la misma época e incluso de momentos diferentes de la historia), siempre y cuando concepto y obra los tomemos en sus acepciones más fuertes, y no caigan en las melifluas manos de —como nos recuerdan los propios autores—, informáticos o diseñadores, mercadotécnicos o publicistas...

Ciertamente resulta doloroso enterarse de que “Concepto” designa una sociedad de servicios y de ingeniería informática. Pero cuando más se enfrenta la filosofía a unos rivales insolentes y bobos, cuanto más se encuentra con ellos en su propio seno, más animosa se siente para cumplir la tarea, crear conceptos, que son aerolitos más que mercancías. Es presa de ataques de risa incontrolables que enjugan sus lágrimas. Así pues, el asunto de la filosofía es el punto singular en el que el concepto y la creación se relacionan el uno con la otra. (DELEUZE y GUATTARI, 1997: 17)

1 Principio de incertidumbre, citado en <https://wp.icmm.csic.es/superconductividad/fisica-cuantica-y-transiciones/fisica-cuantica/principio-de-incertidumbre-de-heisenberg/>

Lo anterior es absolutamente asignable a lo artístico... Pero... no me dilato en esto, habría que dedicarle un texto aparte; solo conviene recordar que la palabra ‘artista’ no nos libra de ninguna lacra ni queda fuera de esa lista de posibles “rivales insolentes y bobos”, porque entre esas malas caracterizaciones del concepto y de la obra también podemos encontrar artistas (por ejemplo, aquellos/as que no dejan de ser más que “diseñadores de obras de arte” buscando definidos *targets* sociales o mercantiles y a los que palabras como libertad e independencia les suena a sandeces de ingenuos que no conocen los secretos y malicias del cinismo). Dejémoslo, como decía, estar aquí.

Regresando a aspectos más mollares, y una vez entendido que creación y concepto van de la mano, en el mismo texto se lee: “Todo concepto tiene un perímetro irregular, definido por la cifra de sus componentes. Por este motivo, desde Platón hasta Bergson, se repite la idea de que el concepto es una cuestión de articulación, de repartición, de intersección. Forma un todo, porque totaliza a sus componentes, pero un todo fragmentario”. (DELEUZE y GUATTARI, 1997: 21)

Ese “perímetro irregular” —e incierto, cabría decir—, esa articulación, esa redistribución, esas intersecciones pueden aplicarse tanto al concepto filosófico como al percepto artístico de la obra de arte —ambos, fruto de la creación y a menudo interrelacionados, pero nunca confundidos—. Deleuze y Guattari hablan de las obras de arte como bloques de percepción, y me temo que aquí se dejaron algo en el camino. Según ellos, cuando hablan de las tres *caioides* antes mencionadas, la filosofía crea conceptos, la ciencia, funciones, y el arte, bloques perceptivos, eso que ellos denominan “perceptos”. Pero cabe preguntarse ¿no hay más opciones para el arte que la perceptiva? Parece tan dudoso aferrarse en arte a lo puramente perceptivo como a lo puramente conceptual; ambos aspectos entraron hace tiempo en sus respectivas crisis y callejones sin salida, y hoy día no cabe sino la complejidad que estas nociones nos traen articulándose entre sí y con muchas otras opciones. Lo que en un momento de la historia del arte fue eje y guía casi canónica, hoy día se antoja mera herramienta que utilizamos a nuestro antojo y sin pedir permiso (igual que hemos visto hace un instante con “lo relacional” en el arte). Porque si encerramos disciplinaria o metodológicamente las tareas del arte, probablemente lo estemos dejando sin posibilidades de autopoiesis, sin poder siquiera atisbar la existencia de algún devenir siempre incierto, siempre por explorar. No apuesto por estos modos de entender el arte que lo confinan en lo que ahora definimos como ‘burbujas epistémicas’, o de manera mucho más restrictiva, voluntariamente sorda y ciega, como ‘*echo chambers*’. Ambos son modos de aislamiento, es solo que el primero se soluciona pinchando la burbuja y dejando entrar “otros mundos” que la simple ignorancia no dejaba ver, y lo segundo insiste de manera tozuda y proactiva en no querer escuchar más que su propio eco, el resto del universo no tiene nada que aportarle, es una decisión de cierre absoluto, de aislamiento cognoscitivo a cualquier posibilidad de que algo de afuera contrarie lo que siempre sucedió en el interior de esas habitaciones de resonancia y adoctrinamiento (la política y la vida social, pero también el mercado del arte, son buena muestra de esto). Algunos definen burbuja epistémica como el ámbito en el que alguien, por alguna razón, ‘no puede’ escuchar lo que otros dicen, y *echo chamber*, cuando existe la voluntad inquebrantable de no querer escuchar lo que alguien pueda decir. Son

posicionamientos éticos muy diferentes. La complejidad mucho más a menudo de lo que se cree tiene que ver con la sencillez, no con la cerrazón, pero una sencillez dotada de muchas aperturas y variadas densidades (semánticas, sintácticas, temáticas, contextuales...), algo que *DEMONSTRATION-LEITMOTIV*, a mi juicio, ha puesto en marcha tanto en sus procesos de ideación, como en sus modos de producción.

Respecto a la totalidad, hemos visto unas líneas más arriba que los autores nos hablan de un modo sustantivo y especial de una totalidad fragmentaria; sí, fragmentaria, pero al fin y al cabo una totalidad, algo que debe resultar contradictorio a muchos de sus discípulos que han quedado encallados en los islotes de los microrrelatos. A propósito de esto, disculpen la autocita, hablé en los siguientes términos en *El rumor de las multitudes* en un artículo titulado “El tamaño de lo que importa” (IVARS, 2019):

Nos dice Peter Sloterdijk en alguna página de En el mundo interior del capital. Para una filosofía de la globalización: ¿No ha significado desde siempre pensar aceptar el desafío de que lo desmesurado aparezca concreta y objetivamente ante nosotros? Y eso desmesurado, que incita al comportamiento conceptual, ¿no resulta incompatible, por sí mismo, con la naturaleza tranquilizante de lo mediocre? La miseria de los grandes relatos de factura convencional no reside en absoluto en el hecho de que fueran demasiado grandes, sino en que no lo fueron lo suficiente. Obviamente puede discutirse sobre el sentido de lo ‘grande’. Para nosotros ‘suficientemente grande’ significa: más cerca del polo de la desmesura. ‘...Y ¿qué significa pensar si no se midiera incesantemente con el caos?’. (SLOTERDIJK, 2007: 21) Y más adelante, citando directamente a Deleuze y Guattari en ¿Qué es la Filosofía? nos dice el filósofo alemán de la cultura: “diríase que la lucha contra el caos no puede darse sin afinidad con el enemigo, porque hay otra lucha que se desarrolla y adquiere mayor importancia, contra la opinión que pretendía no obstante protegernos del propio caos. [...]” (SLOTERDIJK, 2007: 21). Sloterdijk nos recomienda ir más allá de las propias fuerzas y seguir a los autores de Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, saliendo a buscar nuevos impulsos en el caos; nos encontraríamos así con la más que desafiante provocación de narrar un nuevo cosmos a través de mega-relatos, trans-relatos, ultra-relatos... Si no enfrentamos los grandes poderes, absolutos y despiadados, más que con pequeños gestos (que siempre están bien, no hay que descuidarlos), ellos siempre tendrán al mundo en un puño.

No abundo en un tema ya tratado en ese artículo, pero me sirve tanto para cerrar momentáneamente el asunto de la totalidad como para abrir el de la opinión en *DEMONSTRATION-LEITMOTIV*.

1.3 Sobre la opinión, el riesgo de experimentar, la imaginación y la paradoja

Siguiendo esta vez solo con Deleuze, en el libro editado en español como *Conversaciones*, nos dice algo que pienso que es absolutamente aplicable al arte (con el que por cierto hace parangón unas líneas antes):

La filosofía no es comunicativa, ni tampoco contemplativa o reflexiva: es creadora, incluso revolucionaria por naturaleza, ya que no cesa de crear conceptos nuevos. La única condición es que satisfagan una necesidad y que presenten cierta extrañeza, cosa que solo sucede cuando responden a problemas verdaderos. El concepto es lo que impide que el pensamiento sea simplemente una opinión, un parecer, una discusión, una habladuría. Todo concepto es, forzosamente, paradoja. (DELEUZE, 1999)

Claro que habrá quienes puedan considerar lo hasta aquí dicho, y puede que lo que viene a continuación, como una mera opinión personal, de esas que ejercemos cuando pretendemos defender “nuestros intereses”. Pero acudo, además de al anterior, a varios argumentos que nos harán dudar de interpretaciones sesgadas por “intereses espurios”. Regresando a *¿Qué es la filosofía?* Deleuze y Guattari nos aclaran respecto a la actualidad o idoneidad de un concepto: “Si un concepto es ‘mejor’ que uno anterior es porque permite escuchar variaciones nuevas y resonancias desconocidas, porque efectúa reparticiones insólitas, porque aporta un acontecimiento que nos sobrevuela.” (DELEUZE y GUATTARI, 1997: 33) Y más duramente nos indican: “Quienes critican sin crear, quienes se limitan a defender lo que se ha desvanecido sin saber devolverle las fuerzas para que resucite, constituyen la auténtica plaga de la filosofía.” (DELEUZE y GUATTARI, 1997: 34). Probablemente es difícil decirlo de manera más clara.

Siguiendo ese argumento podemos utilizarlo de igual modo en el ámbito artístico. Quien se aferra con más o menos “talento” a soluciones pasadas más o menos exitosas (sean meramente decorativo/autoexpresivas, conceptuales o pretendidamente activistas, tanto da) no hace sino estancarse en lo ya conocido, en obviedades que no conducen más que a obstaculizar el desarrollo de devenires inciertos que algunos y algunas aún están dispuestos a experimentar (prescindiendo de imitadas visiones lineales, detectando posibles opciones no exploradas y dirigiéndose en todas direcciones); aquellos o aquellas que suelen dejarse llevar por los torbellinos de inseguridades, pero con la escucha y la mirada atenta para no llegar enloquecidos al naufragio y luego tener que esperar junto a un leño flotante a que vengan al rescate los mismos de siempre, esos que solo nadan si ponen a buen recaudo la ropa. El arte más interesante, desde que lo entendemos como ahora lo hacemos (y no parece que haya buenas razones para un simplista “eterno retroceso” de lo mismo de tradicionalistas y “puristas”), ha tratado de experimentar arriesgadamente, de inventar nuevos modos de navegar más allá de lo establecido por cánones y fáciles eslóganes. Nada peor que eso del... *Take it easy!* Ni mencionemos la autoayuda barata de refritos filosóficos y teórico-artísticos que menudean algorítmicamente en los aparatos electrónicos o en ediciones *best sellers* que pretenden hacernos creer que están creando conceptos, sean naturales o “ideados” por la aterradora Inteligencia Artificial, un invento al parecer excelente para algunas tareas que los humanos podemos y debemos ahorrarnos, pero que carece de la experiencia de estar viva, de lo que es el cansancio, el calor de un ser vivo, la alegría o el miedo a la muerte..., que, en definitiva, carece de la fragilidad e incertidumbre de la vida “viva”).

Hay quienes piensan que los teóricos postmodernos fueron cínicos al servicio del mercado, pero no es cierto, solo erraron en algunos asuntos como el de los microrrelatos y pecaron de ingenuos. Si queremos ver más allá de sus propuestas, o agigantamos el relato, como he dicho antes para articular lo pequeño, pero acumular la fuerza suficiente contra los abusadores, o no conseguiremos más que tener pequeñas opiniones y activismos de andar por casa. Mientras estemos en la opinión establecida (de cualquier tipo), en la doxa griega, no estaremos recurriendo a las fuerzas del caos para romper experimentalmente las ataduras de lo “artística o políticamente correcto” o de lo pretenciosamente “incorrecto” (esas simplificaciones con ínfulas de cambiar todo sin que cambie más que el efímero reconocimiento de aquellos y aquellas que protagonizan el espectáculo: egos estrambóticos que... quizás nos encontramos en algunos grandes museos o en pequeñas salas “alternativas”). Nada es fácil ni simple, y el tiempo humano, el artístico en concreto es otro muy distinto que el tiempo exponencial de los más avanzados artilugios electrónicos. De la opinión no salen más que otras opiniones, nada verdaderamente interesante escapa de esas cápsulas de autoescucha o de conversaciones entre quienes piensan lo mismo y luego se dan palmadas de ánimo en la espalda. “La comunicación siempre llega demasiado pronto o demasiado tarde, y la conversación siempre está de más cuando se trata de crear.” (DELEUZE y GUATTARI, 1997: 33)

En el lado opuesto de los filósofos citados se encontraba Rorty, la animadversión entre ellos fue puesta de manifiesto de diversos modos, algunos muy claros; sin embargo, estimo que había muchas más convergencias que desencuentros intelectuales; para mí es cuestión de mirar de otro modo. Hablemos ahora pues de la “ironía” de Richard Rorty (RORTY, 1996). El filósofo neopragmatista norteamericano, que cuece sus teorías entre la filosofía analítica y a filosofía continental, habla de “léxico último” como principio del dogmatismo simplemente basado en creencias, aquellas palabras ‘últimas’ o ‘fundamentales’ de las que no sabemos dar explicación (en otro ámbito, como el de las matemáticas, tendrían el carácter de axiomas), pero de las que tampoco queremos desembarazarnos en modo alguno; todo sea por la tranquilidad de nuestras mentes acomodaticias, por el miedo a salir de la manida pero muy descriptiva expresión “zona de confort”. Suspendemos la duda, según adelantó Peirce (PEIRCE, 1876: 286-302), gracias a las creencias que nos sirven ante la parálisis de lo incierto como regla de acción. Tener creencias sirve para poder actuar con rapidez ante cualquier eventualidad. Por eso experimentar, descreer de la seguridad de lo consabido, resulta tan arriesgado, porque hay que vencer el miedo de alejarse de la protección y saltar al abismo sin que ninguna malla tejida con creencias de todo tipo nos evite el daño. La distancia irónica de Rorty resulta tan audaz y estimulante como la teórica o la erótica, es el antídoto contra la creencia, contra el dogma, contra la fe que nos cobija bajo este o aquel paraguas epistemológico o simplemente vital; es además la antítesis del peor de los aburrimientos, el provocado por la pereza de “no querer estar vivo”. Y para arriesgar pasos hay que tener descreimiento e imaginación, (de políticos y utopistas políticos habla Rorty como de aquellos que descreen de su “vecindario”, de aquello que desde pequeños les habían contado, y por eso han de crear un mundo nuevo) hay que desarrollar talento de improvisación, saber renunciar a la señalética, haber practicado en la “nada”. ¿Se está olvidando que

esa facultad de la imaginación es tan necesaria como el aire que respiramos? Es posible que confiando en las tecnologías y en la mercadotecnia se atienda exclusivamente a lo que las audiencias reclaman, algo que estimula poco la imaginación, la producción de lo insospechado, de lo inopinado. Pongo un ejemplo personal: Recientemente un gestor cultural, por tanto habituado a toda clase de eventos culturales y con cierta experiencia, me preguntó que a la hora de exponer mi obra ¿cuál pensaba que sería mi target? En el momento solo le respondí que eso podía preguntárselo a un publicista, a un diseñador, incluso a alguien como él que pensaba mucho, quizás demasiado, en términos de audiencias. Pero pasado el tiempo, y sin querer parangonarme con ellos me pregunté si esa misma cuestión se la hubieran presentado a Kafka, Turing, Borges, Duchamp, Bausch, Klee, Jarry, Beethoven, Göedel, Artaud, etc. Qué sería de la imaginación genuina si solo atendiésemos al reclamo de lo que el otro quiere o necesita. La imaginación artística responde a una necesidad, a una oferta, no a una demanda, o en todo caso a una demanda tan importante que la imaginación es forzada a apurar sus límites máximos. Es la oferta de quien cree tener algo que aportar a quien no lo ha pedido, o la de tener que satisfacer el reto de quien ha solicitado intensamente ese esfuerzo imaginativo; pero a diferencia de la mercadotecnia, en la imaginación artística, el primer consumidor es el mismo productor, quien testa la aportación es el propio productor, y su obra será de algún interés cuando una vez conocidos todos los aspectos posibles que según su criterio circundan su oferta (su “ofrenda” podríamos decir) siempre hay algo que se le escapa; entonces la obra se vuelve inabarcable, carece de manual de instrucciones, cada mirada o interacción propia y ajena deviene un mundo nuevo, una inquietud distinta, una dificultad diferente, una nueva cifra de relaciones, un acontecimiento que rompe la linealidad en una bifurcación inesperada, inaudita. Entonces emerge la paradoja que siempre anduvo emboscada. La paradoja (*para doxa*, contraria a la opinión común) no da soluciones, supone un impasse, un silencio ensordecedor que jamás encontrará el tono apropiado de la solución definitiva, pero de lo que no podemos prescindir. Nuestras mentes están habituadas a tratarse con ella, a ser seducidas por sus dificultades, a revolcarse en sus lodos, a chapotear en sus turbulencias sabiendo que no hay puerto que nos evite la seducción de la deriva. Todo en la paradoja es incierto, dudoso, cuestionable, y sin embargo en ella nos sabemos más lúcidos, más arrebatados, más vivos; es un estímulo que nos conduce a revisar la complejidad que nos rodea y que desgraciadamente tan a menudo resolvemos con simplificaciones. Las aguas calmas no son las de los artistas, o apenas lo son de los artistas de la contemplación pura que han hecho de sus artesanías una suerte de “mandalas” con los que ganar dinero y prestigio social decorando sin acritud y con mucho “gusto” salones de pequeños y grandes burgueses con la pretensión de satisfacer los espíritus de sus acaudalados clientes o las envidias de sus vecinos. O pueden ser las aguas calmas de artistas que decoran museos y centros de arte porque sus principales clientes son intelectuales orgánicos que rezuman buenismo por todos lados, pero probablemente muy poca inteligencia o demasiado cinismo.

La imaginación que fuerza la paradoja nada tiene que ver con el relax, es inquietud y ruptura de la *doxa*, pero tampoco tiene que ver con el uso de consignas para el despertar de las conciencias políticas; el activismo usa cierta imaginación “creativa”, pero no la artística,

que no ha de ser útil más que para que nuestras mentes devengan libres. La paradoja no es útil al activismo, que requiere de consignas claras, cuanto más cartesianas mejor para que sus apelaciones obtengan respuesta. El arte no requiere respuestas, a veces ni siquiera demasiada atención.

De modo que aproximándonos desde remotos lugares al caso que nos concierne, vamos atisbando algunas ideas que circunnavegan o atraviesan la obra *DEMONSTRATION-LEITMOTIV*. Complejidad, patrón, autopoiesis, totalidad, parte, paradoja, libertad, apertura... son algunas de esas nociones que acompañan la producción artística y el *workshop* al que me referiré a continuación en este mismo texto. En la segunda parte surgirán otras nociones, como la identidad, lo media, lo colaborativo, etc. Paso pues a describir el proceso de puesta en común en el *workshop* que dio lugar a la propia obra.

2. Sobre el Workshop y la producción de la obra *DEMONSTRATION-LEITMOTIV*

La palabra *workshop* tiene su origen en diversos ámbitos (la *bottega* renacentista, el atelier, el *Art and Craft*, etc.) pero ha derivado también en ocasiones hacia ámbitos menos manuales y más intelectuales, científicos teóricos, etc.). De modo que cuando me planteé la necesidad de llevar esta obra adelante mediante un *workshop*, y por tanto de un modo colaborativo, todos esos aspectos estaban funcionando de manera más o menos inconsciente en la ideación de la propuesta.

La idea estaba ahí desde hacía algún tiempo, pero no siempre se dan las circunstancias oportunas para que lo que deseamos y creemos factible de realizar pueda llevarse a cabo. Aprovechar la oportunidad —una competencia que en otro lugar digo que es algo que deberíamos incluir en los programas de las enseñanzas artísticas universitarias (igual que es útil en tantos aspectos de la vida)— y un toque de fortuna, que siempre hace falta, condujo a la puesta en marcha del *workshop*.

En esa oportunidad se abrió la opción de participar en la convocatoria del Laboratorio de experimentación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga. Una vez adjudicado el espacio y el tiempo (que se había solicitado para que coincidiera con la docencia reglada que tenía asignada como profesor de Análisis de proyectos artísticos, asignatura eminentemente teórica, y de Performances e intervenciones, materia eminentemente práctica) se trataba de elaborar la estrategia y abrirme a las tácticas que surgieran en cada momento para poder llevar a cabo una obra que necesitaba de la conjunción de la individualidad de un buen número de personas entre los que se encontrarían estudiantes de mis asignaturas, otros profesionales del arte e individuos más o menos ajenos a este mundo pero con mucho que decir en cuanto a ciudadanos.

El *workshop* en este caso resultaba imprescindible por diversas razones. Quizás la primera es la necesidad de encontrar puntos de vista ajenos a mi propia persona y contar con la capacidad intelectual y técnica de quienes iban a colaborar en el proyecto que tendría por fin realizar una obra dirigida a recibir un buen número de aportaciones y del carácter



Arriba izquierda, imagen fija, primera parte de DEMONSTRATION-LEITMOTIV

Derecha, imagen de pancarta preproducción DEMONSTRATION-LEITMOTIV

Izquierda, imagen fija, primera parte de DEMONSTRATION-LEITMOTIV

más variado posible. Cada persona pudo expresar su máximo punto de interés a través de un personaje público con quien podía sentirse identificado (político, deportista, *influencer*, activista, cantante, artista de cualquier tipo, científico, aristócrata, gente del pueblo o del mundo del espectáculo, etc.) o personajes que son representantes de valores de cualquier tipo (LGTBIQ, valores libertarios, pacifistas, ecologistas, sentimentales, afectivos, de identidad racial, de etnia, de religión o ateísmo, de amor, de drogas, de sexo, de antivacunas, de provacunas, etc.). Es decir, que cada quien seleccionase lo que realmente quisiese siempre que respetase los valores constitucionales de las democracias liberales europeas o, al menos, los derechos humanos en una acepción amplia, pues era probable que entrasen en conflicto nuestros intereses con los límites al derecho de libertad de expresión.

Imágenes fijas, primera parte de
DEMONSTRATION-LEITMOTIV



El proceso del *workshop* consistió fundamentalmente en seguir diversos pasos para que el trabajo diese los frutos esperados. En primer lugar, se comunicó al alumnado la decisión de trabajar en esta actividad como modo de ampliar sus competencias en un proyecto que a mi juicio contenía y ampliaba de un modo teórico-práctico muchas de las particularidades que han de barajarse en la realización de una propuesta artística, sea esta colaborativa o puramente individual. A lo largo de cada una de las clases de ambas asignaturas durante el primer cuatrimestre los alumnos y alumnas irían proponiendo una o varias personas y frases pronunciadas por ellas que pudiesen servir para recabar un buen número de imágenes de esos “íconos” y sus respectivas sentencias.

Cada una de las imágenes y frases fueron expuestas en clase, presentadas y discutidas en sus diversos aspectos, tanto físicos como intelectuales, morales, etc. La única restricción que se puso como regla a esta selección fue, como decía antes, que ninguna de las frases utilizadas tuviese carácter ofensivo a ningún colectivo o individuo con el fin de salvaguardar los derechos de libre expresión, pero también el derecho al buen nombre y a la defensa de la imagen pública. En esta tarea nos ayudó con sus conocimientos en la materia la exalumna Alicia Pérez Cobaleda quien recomendó el modo de búsqueda de imágenes para respetar también, en la medida de lo posible, los derechos de propiedad intelectual de las fotografías, (teniendo en cuenta además que no todo el mundo tiene acceso a obtener fotografías directamente de personas famosas o incluso ya fallecidas y los recursos iconográficos libres de derechos registrados son muy limitados). Conjuntamente, a esta fase de puesta en común y de las explicaciones necesarias de por qué cada quién se siente identificado con esta o aquella persona, se produjo en las últimas sesiones la impartición de contenidos teóricos en tornos a cuestiones identitarias por un doctorando, Salvador García Pozuelo, un graduado en Bellas Artes de nuestra facultad, Jorge Galán Segura, y una doctorada en Historia del arte, Cristina Sanz Martín; realizaron ese trabajo teórico durante las clases de Análisis de proyectos artísticos a las que estaban invitadas como público activo cuantas personas quisieran colaborar en la propuesta y, desde luego, las alumnas de Performances e Intervenciones.

Al mismo tiempo que esto sucedía, fui recabando las imágenes, convirtiéndolas en formatos asequibles para configurar pancartas unipersonales y llevadas mediante procesos digitales al negativo de cada una de ellas. Posteriormente fueron impresas en papeles de alta gama, adecuado gramaje y acabado mate con el fin tanto de que soportaran manipulaciones posteriores como de que impidiesen la aparición de brillos innecesarios a la hora de la grabación en vídeo.

Conviene señalar que las personas ajenas a la universidad tuvieron la oportunidad de hacer lo mismo que los/las estudiantes, y si no se encontraban capacitados, o sus labores cotidianas se lo impedían, solo debían sugerir qué persona/je querían que incluyésemos y la frase que los identificaba; a partir de ahí el *workshop* con el alumnado sirvió para la ejecución de esas propuestas.

La producción manual de pancartas, una vez impresas las imágenes, tuvo lugar en el Laboratorio de experimentación de la Facultad. Allí nos reunimos en diversas sesiones (siempre en horario lectivo) para elaborar físicamente las pancartas. Cartones reciclados y

listones de madera obtenidos de desechos del taller de escultura de la facultad fueron los elementos con los que finalmente quedaron confeccionadas las pancartas que habríamos de reunir posteriormente en una manifestación (*DEMONSTRATION*) pública en la que cada cual expresaba un sentimiento, una razón o simplemente una proximidad de cualquier carácter con la persona o personaje seleccionada/o (*LEITMOTIV*).

Para esa manifestación fue solicitado permiso al Ayuntamiento de Málaga y tuvo lugar en calles y espacios públicos adyacentes a la facultad. Aunque es importante el carácter performativo de que numerosas personas fuesen por la calle mostrando su selección en una pancarta, no hay que olvidar que el fin último del trabajo y del *workshop*, como resultado final del proceso, era la producción de un vídeo que iba a tener unas características especiales que solo podrían apreciarse a través de su exhibición mediante elementos de difusión de imágenes en movimiento, tales como videoproyectores o plasmas. Ese trabajo final consistía en la inversión al negativo de toda la grabación de la manifestación, con lo que en la edición final las personas que participaron aparecían en negativo en el vídeo mientras que las pancartas con los personajes y sus frases aparecían en positivo.

Las imágenes que acompañan este texto probablemente den cuenta suficiente del trabajo, aunque como es obvio no presenta las mismas características ni el mismo tipo de impresión perceptiva que la imagen en movimiento. A esto hay que añadir el componente sonoro fundamental en la edición del vídeo. Como audio, además de recoger el sonido ambiente de la propia manifestación pública, en la edición opté por utilizar el robot traductor de Google que enunciaba mecánicamente en inglés, sin rastro de humanidad en la dicción, todas y cada una de las frases seleccionadas por los/las participantes produciendo una homologación sonora que la privaba de la genuina individualidad de las imágenes, dando lugar así a una suerte de efecto discordante y disonante.

Una vez finalizado el *workshop*, la manifestación y la edición de este primer vídeo, no me cupo duda de que era necesario completar la obra en una segunda fase ya al margen del trabajo colaborativo, aunque utilizando sus mismas herramientas físicas. De modo que, con la idea clara de producir una paradoja, y quien sabe si una “traición” a los ánimos empleados en la primera parte, me dirigí a producir la quema de las pancartas en una hoguera y a grabar esas imágenes en las que, una vez invertidas de nuevo, las llamas aparecen de color azul, por estar en negativo, mientras que el negativo del negativo de las imágenes permite ver cómo esos personajes que antes eran enarbolados como “representantes” de las personas que participaron en la manifestación ardían en sus tonos originales (“naturales”) y se descomponían en cenizas. Asimismo, el audio de este segundo vídeo solo consistía en el crepitar de la quema que luego habría de servir de fondo prácticamente neutro al audio del primer vídeo. He de decir que, si la primera parte fue mostrada en el Museo de Salamanca bajo la labor curatorial de Francisco Javier Panera, la segunda parte, este segundo vídeo de la quema, aún no ha sido mostrada al público. Está previsto que se muestren ambos vídeos en sendas proyecciones a ambos lados de un muro exento, encontrándose el espectador sucesivamente con el primero y, al rodear el muro, con el segundo.



Imágenes fijas, segunda parte de DEMONSTRATION-LEITMOTIV



3. A modo de primeras conclusiones

Probablemente las conclusiones deben ser enunciadas de algún modo, pero sin ánimo de exhaustividad, como advertía al principio, y teniendo en cuenta que resulta mucho más interesante desde el punto de vista del productor artístico, al menos en mi caso, hablar de los territorios conceptuales y cognoscitivos que se suelen poner en marcha por razones ya explicitadas en los distintos puntos de la introducción, que hacer una lectura a posteriori de la obra cuando ya está principalmente en manos, ojos y mentes de otras personas, fundamentalmente del público general pero también de los profesionales, más o menos cercanos o lejanos intelectualmente, pero que tienen la función de hacer por escrito el análisis crítico de las obras de arte. Tampoco se pretende utilizar estas conclusiones en sentido fuerte, es decir, como fin de la discusión, sino más bien como pretexto para pensar la obra desde otros puntos de vista o incluso inducir el conflicto entre argumentaciones diversas. Sin embargo, me atreveré a hacer alguna reflexión que siempre ha de tenerse en cuenta como observación ‘de parte’; es decir, situada en el lugar de quien produce una obra intentando apartarse de ella aun sabiendo que esta posición es prácticamente imposible para el autor, aunque, como en este caso, además de autor fuese dinamizador de un proyecto de carácter parcialmente colectivo.

Que la complejidad conceptual y perceptiva de la que hablaba antes se produce de manera evidente en esta obra, (como en muchas otras, no es esta una característica exclusiva de este proyecto, mi mucho menos), me resulta fuera de toda duda. El número e intensidad de variables conceptuales y visuales, antroposociales, etc. que la generan y atraviesan es para mí tan notable y tan grande que el resultado solo podía conducir a un cruce complejo en un ámbito abierto. La identidad y la identificación; la pregunta sobre el “nosotros”, tan cara como insoluble para las preguntas filosóficas y las ciencias sociales; la multiplicidad y la diversidad; el formato de manifestación político social cambiando su registro habitual; la individualidad y la singularidad; lo colectivo; lo opinado/opinable; lo performativo; el uso conjunto de vídeo y fotografía: la imagen fija pero en movimiento; el positivo y el negativo; la afectividad; la interacción; el entusiasmo de la autoexpresión y la frustración (especialmente sobrevenida en el segundo vídeo); la idea de totalidad y de parte; la paradoja; etc., son componentes que establecen una suerte de densidad semántica que, sin embargo, se resuelve de modo muy sencillo en la obra. El recurso técnico del negativo del negativo en movimiento (utilizado por primera vez en la exposición individual que tuvo lugar en Madrid en 2003 y que fue titulada *Jornada de reflexión*) tanteado en diversas ocasiones y de distintos modos, proporciona una sensación de extrañamiento que la imagen fija no consigue producir, aunque se combinen positivo y negativo. Esto es debido a la perplejidad visual que produce y a la interrogación inmediata sobre la técnica de elaboración de esas imágenes, que por otro lado solo es fruto del ingenio y no de alambicados recursos tecnológicos. Además, en un registro más connotativo, ese tipo de imágenes alude casi de inmediato a la “zombificación” (visual y metafórica) que el negativo produce en la imagen de personas reales en movimiento mientras otorga estatuto de “naturalidad” a las imágenes mediáticas

fijas. Por otro lado, y a diferencia de lo que nos dice Boris Groys respecto al artista como desvelador del espacio submediático, (GROYS, 2008) esta obra, como todas las que elaboro, no hablan de ese desvelamiento, que aparece en el autor de origen ruso casi como revelación de secretos de Estado o de fe religiosa, sino que aluden al carácter experimental e intersticial del cruce de relaciones, de la articulación de sentidos y la producción de extrañamientos paradójales que van más allá de ese efecto meramente ‘revelador’ del que habla Groys.

Por otro lado, en una sociedad mediática por excelencia, he recurrido de nuevo a la presencialidad conjunta (en términos *destecnologizados* como son los de una manifestación pública en la que el contacto humano es inevitable) para, sin embargo, hablar de un gradiente público y publicado que podríamos cifrar entre la autoexpresión, el ensimismamiento o, incluso, el narcisismo. De este modo, el colectivo compartiendo inesperadamente el mismo espacio y tiempo para manifestar su diversidad, también ofrece un efecto paradójico. Ver a todas esas personas marchando juntas detrás de eslóganes, frases o sentencias individuales no deja de ser discordante con el empleo que habitualmente se ha hecho, se hace y se hará de la manifestación pública como modo de reivindicación de derechos sociales, económicos, etc. Uno de los puntos quizás más interesantes de esta obra es este: ¿cómo poner en marcha a personas manifestando intereses diversos? por mucho que algunos de los participantes tengan en común que estudian arte, eso no es óbice para que cada quien tenga sus distintos pareceres; no conforman una comunidad que comparta un pasado, sino que simplemente comparten, y no en todos los casos un presente que es leído, como es notorio, según criterios muy personales. Hay una totalidad, como decía al principio, que, además, imaginariamente, podríamos extender a grupos más amplios de población (¿quién no tiene referentes de quienes recuerda alguna frase o un comentario interesante y digno de atención?), y también existe una diversidad que, sin embargo, nos asemeja. Aquí la opinión diversa, la selección de elementos identificadores: una persona/personaje y una frase) cuestiona en primer lugar la propia elección en términos de complejidad, y sobreviene inmediatamente la pregunta ¿puedo ser reducido a una única imagen que adquiere el carácter de símbolo que me representa? Evidentemente la respuesta es “no”, pero esto es algo que continuamente hacemos sin siquiera percibirlo, porque esa identificación supuestamente individual nos reúne con el grupo de seguidores de un determinado “ídolo”, confortando nuestra última singularidad y soledad, y por otro lado reduciendo nuestra complejidad hasta límites absurdos. Si en el primer vídeo se produce la “fiesta del yo” que se muestra de algún modo “utilizado” y “auditivamente “robotizado”, en el segundo vídeo se percibe la despedida de ese yo unidimensional que se une en su propio funeral a otros tantos que como él o ella disuelven sus “selecciones singulares” en las cenizas conjuntas de la masa quemada. Cuando en las manifestaciones públicas se enfrentan los contadores de público de uno y otro lado de la reivindicación, vemos que cada participante ha devenido número, simple unidad que engrosa las filas de una masa, la de los que se manifestaron y pretende ser contada para evaluar su potencia, su fuerza, para autolegitimarse cuantitativamente. *Masa y poder*, de Elias Canetti, es un excelente referente para comprender qué significa una “masa” y cuál es su “poder”. (CANETTI, 1997)

Las paradojas resultantes en *DEMONSTRATION-LEITMOTIV* no son más que un ejemplo de lo que llevo construyendo durante muchos años. Parto de bipolaridades, de binariedades (positivo/negativo; singularidad/multiplicidad; individual/colectivo, etc.,) que cargan la complejidad con variables o vectores que no dejan de ser ejes donde los extremos se manifiestan como tales, pero que intervenidos artísticamente en conjunto producen la emergencia, la aparición, de una obra que no puede ser reducida a ninguno de ellos. En eso quizás consiste la complejidad de la que hablaba al principio, una complejidad que necesita de vectores de totalidad, de multiplicidad, de autopoiesis, de singularidad, de actitudes simbióticas, de perplejidades técnicas y de paradojas. Necesita, por tanto, un sinfín de elementos articulados para luego resultar algo muy sencillo de ver. No hay un gran despliegue tecnológico, ni una retórica desmedida, no es fruto del capricho decorativo ni del activismo más obvio. *DEMONSTRATION-LEITMOTIV* pretende ser una obra de arte, una obra, en la que se pueda distinguir una imaginación puesta en marcha y un deseo de comprensión del mundo y las dificultades y tensiones que en él se originan.

Entonces, vista la obra, se perciben algunos de esos encuentros de los que hablaba al principio y que han servido de compañía a lo largo de todo el viaje, de un viaje que sigue en marcha. Si queremos recordar esos acompañantes podemos regresar al principio de este texto y veremos algunas de las compañías que frecuento para no sentirme demasiado solo ni tampoco demasiado acompañado en el caudaloso y a menudo turbio mundo del arte. A partir de aquí que cada quien haga su trabajo como estime conveniente; este, de momento, para mí se cierra aquí hasta que llegue la combinación de esta obra con otras, o pueda ser situada en otros contextos.

Referencias

- Borges, Jorge Luis. 1974. "Inferno, I, 32", en *El hacedor*. Obras completas. Tomo I. Ed. Círculo de lectores, Buenos Aires.
- Bourriaud, Nicolas. 2001. "Estética relacional" en Banco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo; Eds. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 427-445.
- Canetti, Elias. 1997. *Masa y poder*. Muchnik Editores, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1997 a, *¿Qué es la filosofía?* Pre-Textos, Valencia.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1997 b, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia.
- Deleuze, Gilles. 1999. *Conversaciones*. Pre-Textos, Valencia.
- Fukuyama, Francis. 1992. *The End of History and the Last Man*. Ed. Planeta, Madrid.
- Gadamer, H-G. 2003. *Verdad y método*, Vol. I, Ed. Sígueme, Salamanca.
- Groys, Boris. 2008. *Bajo sospecha, Una fenomenología de los medios*. Pre-Textos, Valencia.

Ivars, Joaquín. 2018. *El rizoma y la esponja*. Ed. Melusina. Tenerife.

Ivars, Joaquín. 2019. “El tamaño de lo que importa”. Blog de filosofía El rumor de las multitudes.

<https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/el-tamano-de-lo-que-importa?fbclid=IwAR2hjre1YeAeTkIZBZsosOEZpThw-Uybaj67kAcUaPd0t1cXnIC4Pc0MuCl>

Kauffman, Stuart. 2003. *Investigaciones. Complejidad, autoorganización y nuevas leyes para una biología general*. Tusquets Editores. Colección Metatemas. Barcelona.

Maturana, Humberto; Varela, Francisco. 1998. *De máquinas y seres vivos*. Editorial Universitaria S. A. Santiago de Chile.

Peirce, Charles Sanders. 1878. “How to Make Our Ideas Clear”, Popular Science Monthly 12. <https://courses.media.mit.edu/2004spring/mas966/Peirce%201878%20Make%20Ideas%20Clear.pdf>

Rorty, Richard. 1996. *Contingencia, Ironía y Solidaridad*. Paidós Ibérica, Barcelona.

Sloterdijk, Peter. 2007. *En el mundo interior del capital*. Siruela, Madrid.

Wittgenstein, Ludvig. 1987. *Tractatus Logico-Philosophicus*, Alianza Universidad, Madrid.

