

**NUEVE**

**ARTISTAS QUE NUNCA EXISTIERON**

---

**CONTRA LA AMERINDIANIDAD**

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

1

[REDACTED]

*Chavet no se había desubierto.*

[REDACTED]

[REDACTED]

12

# NUEVE

ARTISTAS QUE NUNCA EXISTIERON

---

LA ARTISTA DESAPARECE

3

BRUMA

7

ANÁLISIS PLÁSTICO PARA UNA BIOGRAFÍA

23

EL ARTE SUBCONSCIENTE

27

EL SÍNDROME DE ELIZABETH LAYTON

35

EL HOMBRE SIN CUALIDADES

39

CONSERVAS

45

UNA ISLA DESDE EL TREN

49

INSTALACIÓN ELÉCTRICA

61



CONSEJERÍA DE EMPLEO, TURISMO Y CULTURA  
Comunidad de Madrid

Esta versión digital forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma

[www.madrid.org/publicamadrid](http://www.madrid.org/publicamadrid)  
[culpubli@madrid.org](mailto:culpubli@madrid.org)



**“Lo que estaría en vías de desaparición no es más que un tipo de inteligencia, que será reemplazado por otro, quizás con ventaja. La inteligencia es un instrumento de adaptación, y mal podría servir para adaptarse a un mundo que ha dejado de existir”.**

---

*La utilidad del arte, César Aira*

---

# LA ARTISTA DESAPARECE

---

Christian Fernández Mirón

---

Alba Ocaña dejó de documentar sus piezas en verano de 2010. Esta decisión encendió un fascinante viaje hacia el anonimato que llegó a sus últimas consecuencias en enero de 2016.

Al principio se trataba de poner a prueba el aspecto visual imperante en su campo, omitiendo pruebas gráficas en favor de una documentación verbal. Elocuentes construcciones y juegos de palabras servían como reemplazo del testigo visual que tan necesario se hacía para la supervivencia del artista contemporáneo, formado por imágenes. Las descripciones de los hechos iban tomando protagonismo frente a los retratos de los hechos, sirviendo bajo su punto de vista para rescatar la importancia de los hechos en sí. Autodidacta y aventurera, su descubrimiento del arte de acción y la autonomía de este formato frente a la *performance* (la falta de espectador, el alejamiento de la espectacularidad) alimentaban una puesta en valor del hecho artístico, de la intencionalidad frente al vestigio, del gesto frente a la materia. Ella misma articuló esta militancia en el título su última exposición, si se le puede llamar así: *Memoria contra documento*.

3

Pasado un tiempo quedaron sólo los títulos. Combinaciones de palabras, aún ingeniosas, que prescindían de explicaciones. Ya no parecía necesario acompañar sus sugerentes pero cada vez más escuetos títulos de información adicional. Acusaba de condescendientes a sus compañeros, viendo en la sobreexplicación una falta de respeto hacia las ideas, un impedimento para que se desarrollasen libremente y cobrasen vida más allá de su intención original. Según ahondaba en sus experimentos, descubría que le importaba menos y menos la opinión de sus contemporáneos: crítica, prensa e incluso otros artistas (con la excepción de un reducido núcleo de amistades, entre ellas la pintora Estelle Li, con quien compartió numerosos correos electrónicos discutiendo estas ideas). Con el tiempo, dejó de importarle también la comprensión. Nunca le había convencido el concepto de espectador, para su gusto demasiado vinculado a la pasividad de lo que comenzó a denominar *Artes extraescénicas*. Público era una palabra que le resultaba más interesante, pero no por mucho tiempo.

El siguiente paso fue omitir toda documentación y con ella la promoción, el aviso. Dejó de interesarle cualquier atención que no tuviese una naturaleza espontánea. Limitó su papel al de ideadora y ejecutora, siempre al pie del cañón pero cada vez menos protagonista. No más avisos, autopromoción

ni contribuciones a medios especializados. A medida que se separaba de las normas, el mundo perdía interés. Se ignoraban mutuamente. Llegado este punto, a Alba sólo le interesaba la documentación que surgiese de terceros, cuanto más desconocidos, mejor. Cada vez que alguien hacía una foto de una de sus imperceptibles acciones o le contaba a alguien lo que había visto, Alba sentía que había tenido lugar un gran triunfo. Una conexión auténtica. Lamentablemente era casi imposible apreciar estas manifestaciones, aún más desapercibidas que sus intervenciones sobre la realidad.

De alguna manera estaba trabajando hacia el populismo mediante la desaparición de todo acto de mediación. Sin embargo, Alba rechazaba la cultura popular fruto de la sociedad de consumo. Esta contradicción le provocaría mucha frustración pero también aumentaba el valor de aquellas pocas *conexiones* que anhelaba. Previamente a 2010, sus trabajos tangibles estaban cargados de optimismo crítico, poniendo la atención sobre pequeños comercios de su ciudad a punto de desaparecer, oficios tradicionales y la toma de conciencia del paso del tiempo, de la acción y del consumo. Detestaba el ritmo trepidante de la época en que le tocó vivir y a menudo hacía referencia a momentos históricos de revueltas políticas y sociales, evidenciando una adoración por el cambio y la nostalgia características de quienes han conocido el pasado a través de relatos y testimonios.

## 4

Aquella última muestra pública no puede describirse con facilidad. Nunca fue visitada por más de una persona a la vez y ponía en cuestionamiento la experiencia y la implicación de la figura que conocemos como espectador. Se desconoce cuántas personas pudieron visitar el espacio preparado por Alba y en qué momento se dismanteló, puesto que la compleja cadena de tareas y revelaciones que la artista tramó como sendero resulta imposible de rastrear. Encontramos un fragmento del texto de recepción de la casa, donde describía la experiencia como una búsqueda del tesoro de proporciones épicas, manejando a la vez una poética cotidiana y que disipaba las líneas entre arte y vida. Ella siempre había soñado con involucrar a un pueblo entero, a una ciudad, todos implicados en un mismo juego. Sin embargo *Memoria contra documento* se presentaba como un viaje aparentemente solitario, donde uno sentía que le rodeaban pistas y cómplices pero no tenía forma de saberlo con certeza. Balanceándose entre la ficción y la realidad, cada persona debía cuestionar, valorar y dar importancia a lo que le conmoviese durante la experiencia.

El último rastro que documentara una pieza artística de la artista corresponde al 3 de noviembre de 2012. Aquella mañana, Ramón Costa encontraba en la puerta de su apartamento la nota amarilla que hoy forma parte de la prestigiosa colección Alexandra Werner.

Desde ese momento la actividad de Alba se convierte en misterio. En conversaciones con Estelle y María Herrero, y sólo al ser preguntada, mencionaba algunas de sus actividades de manera anecdótica, procurando evitar darles importancia o ahondar en las descripciones más allá de una mención aséptica. Un baile fugaz en el interior de un callejón, permanecer quieta durante horas en un mismo punto de la calle, parpadeos incesantes frente a una guardia de seguridad mientras llevaba gafas de sol. Cuanto más se adentraba en la invisibilidad, más clara veía la coherencia artística y menos interesante la práctica de sus contemporáneos. Sus amigos artistas, en el filo de los cuarenta y debatiéndose entre la continuidad y el abandono, acumulaban becas y residencias en una carrera desesperante por la legitimación. Ella se adentraba mientras en la libertad que le sugería la falta de pruebas, a pesar de estar dirigiéndose en línea recta a ninguna parte, como sugirió Herrero en su correspondencia.

Releyendo sus notas, queda claro que Alba era consciente de la importancia de la documentación, de la huella. Fotografías, dibujos, textos, *statement*. Haber estado allí. Pero cada vez encontraba menos sentido en esas manifestaciones heredadas, sobre todo cuando consideraba el trabajo de los artistas que más admiraba, completos desconocidos en la Historia del arte y recopilados en su inclasificable *Reasons to continue and to stop* (Motivos para continuar y para detenerse). Ella había decidido abandonar la profesión en pos de la práctica, convertir su vida en arte aunque significase, claramente desde los últimos meses de aquel 2010, sobrevivir de cualquier otra manera.

Alba compaginaba un trabajo rutinario (ayudante en la pequeña floristería Amalia de Getafe, donde acumuló un rechazo por las flores cortadas que podemos apreciar en *El final de tu vida*) con su actividad paseando perros en el centro de Madrid. Estas ocupaciones le permitían ganarse la vida humildemente y, en sus propias palabras, evitar las distracciones del artista con pretensiones profesionales. Perder su fe en el sistema no le hizo perderla en la práctica artística, a pesar de lo que especularon muchas de las personas entrevistadas durante esta investigación. En su última entrevista antes de la desaparición, Alba dijo que aunque no mantenía una cuenta rigurosa ni desvelaría su método de archivo, su obra artística ascendía a más de seis mil cuatrocientas piezas. Aquella tarde en Montpellier, cuando le pregunté cómo podía demostrarlo o si acaso le importaba, sonrió y me miró a los ojos. Un silencio después, me dijo: “A un artista hay que creerle o ignorarle. Eso es lo que he aprendido”.

# 6

**“La desaparición del objeto artístico, resultado de una disminución de su forma, de una hemorragia de su visibilidad, es cualquier cosa salvo un aticismo de la nada o un elogio de la infranqueable pureza del vacío”.**

---

***Artistas sin obra «I would prefer not to», Jean-Yves Jouannais***

---



Ai es un artista desconocido. Todavía no sabemos si se trata de una mujer o un hombre, no nos lo ha querido desvelar. Dice que le gusta la confusión porque es la única región en la que el ser humano no se siente cómodo. Está copando los timelines de Twitter y colapsa todas las redes sociales cuando lleva a cabo sus *performances*. La revista *VOGUE.es* no quiso dejar pasar la oportunidad de entrevistar a este misterioso artista, eso sí, por escrito. Este es el resultado de tres o cuatro días de correos electrónicos y una conversación paradigmática.

Nº 178, mayo 2014 / M.P.

## ***Háblanos un poco de ti. ¿Quién eres y por qué usas esta máscara?***

En primer lugar, no uso ninguna máscara, en mi día a día bajo a comprar el pan con normalidad sin ocultarme de nadie pero, y por otra parte, como podrás intuir, no pienso revelar el enigma de mi creación. Ai no es sólo un nombre o una marca, sino también una actitud ante la vida.

7

## ***Entonces, ¿podrías decirnos en qué momento diste inicio a este proyecto creativo y por qué?***

El motivo es evidente. Al igual que el resto de mis congéneres, yo también siento el descontento generalizado. Supongo que fue el día en el que ese malestar alcanzó unas cotas impensables lo que me motivó a impulsar este proyecto. Si te soy sincero, a día de hoy, pienso que ni tan siquiera puede denominarse así.

## ***¿Cómo definirías a Ai, si es que Ai es una actitud ante la vida?***

Ai son muchos seres humanos comprimidos en uno solo. Ai es el esputo que nadie se atreve a lanzar en la calle. Ai es la respuesta incómoda que nadie querría leer en la prensa. Ai es el malestar de la gente ante lo incomprensible.

## ***Casi nada. ¿Y cómo lo materializas?***

Es relativamente sencillo: desmaterializándolo.

## ***Explícanos un poco esto.***

Soy de los que piensa que un artista, en último término, no tiene que explicar necesariamente su obra.

**¿Y los que no te entiendan?**

Que acudan al instinto si alguna vez lo tuvieron. Sin la menor modestia, eso no es problema mío.

**Empezamos fuerte. Hemos visto que tienes revolucionadas las redes sociales. ¿A qué crees que se debe?**

Sinceramente, ni idea. Ciertamente la fama no es mi territorio, e intuyo que lo que se dice sobre mí en las redes sociales es irrelevante.

**¿Irrelevante? Estás en boca de todo el mundo.**

Eso no es verdad. Las redes sociales son por antonomasia el altavoz social de la modernidad. Lo que allí se dice, allí queda, por lo general. Pero bueno, imagino que un tuit es tan irrelevante como una conversación vacía.

**¿No crees que haya excepciones?**

Creo que Twitter, Facebook y las demás redes son tan efímeras como eléctricas. Que algún día llegarán los algoritmos y lo conquistarán todo. ¿Sabes lo que significa eso?

**Si te refieres a los algoritmos, sí, algo sabemos al respecto. Pero, ¿qué tienen que ver los algoritmos contigo?**

¡Mucho! ¡De hecho, no sabes si ahora mismo es un algoritmo quien responde tus preguntas!

**¿Debería ser precavida entonces?**

No lo sé, eso sólo deberías saberlo tú.

**Nos hemos informado en profundidad sobre tu proyecto artístico y resulta que el gran Maurice Keegan es tu agente. ¿Cómo es la experiencia de trabajar con un personaje tan célebre como él?**

Precisamente, las gracias tendrías que dárselas a él. De no haber mediado, hoy no habría aceptado esta entrevista. Me lo pidió como un favor especial.

**Cambiamos de escenario. ¿Cuál es tu mayor hallazgo como artista?****¿Y tu mayor aportación profesional a la escena artística contemporánea?**

¿Hallazgos? Me gusta la palabra. Uno tan divertido como terrible: adivinar lo absurda que es la sociedad frente al acto supremo y todavía más ridículo —si cabe— de la creación contemporánea. En cuanto a la aportación, se me hace difícil hablar en estos términos; pero en cualquier caso, sería la nada, el vacío, la superficialidad. Estoy convencido de que la gente no aprende, sólo consume y se entretiene. La dimensión democrática de la cultura es un concepto mal entendido.

**¿Deberíamos entender la cultura de algún modo determinado?**

¡Evidentemente, joder!

**Muéstranos el camino. Dinos cómo, estamos perdidos.**

No conozco el camino; de hecho, no sé cuál es el buen camino, pero sí cuál el malo. ¿Me entiendes ahora?

**Más o menos. Pero voy a ser machacona. ¿Cuál es ese no-camino?**

El no-camino es el entretenimiento equiparado a la creación contemporánea. Pienso que sería aconsejable tomar el sendero de algo así como la seriedad de lo serio, mientras que el camino arraigado en la actualidad es el contrario. La cultura se somete al divertimento.

**Sigue, por favor...**

Los gobiernos pretenden asimilar la alta cultura con los paquetes de cruceros, y así, como comprenderás, no se llega a buen puerto. Y nunca mejor dicho, porque se prostituye la cultura y se magnifica el magazine.

**¿El magazine?**

Sí, el magazine, el folletín, la noticia, ¡el EXTRA de los antiguos periódicos! Es como las revistas mensuales. Qué sé yo, al final terminan por cobrar sentido única y exclusivamente en el momento en el que se anuncian. Después acaban en un saco roto. El arte contemporáneo debería ser otra cosa.

**¿Y de la financiación qué opinas?**

Que es importante. ¿Qué voy a opinar yo, que cobro en un año más de lo que muchas personas en veinticinco no se atreverían a imaginar? Preferiría no seguir por ahí. Todos ganamos en función del mercado al que pertenecemos.

**¿Y no ha sido éste objeto de duras críticas por tu parte?**

Claro, pero mi intención iba y va mucho más allá. Al fin y al cabo, yo no soy nadie: tan sólo un ser afortunado e irrelevante que desaparecerá (así sea) y que quiere dejar algo importante en los cerebros de la gente. Ya te lo dicho antes. La mentalidad ha de ser otra. No sé cual, pero no ésta. Estamos devastando todo lo bonito que tiene la vida, empezando por los géneros, la forma de hablar, pero no sólo, pues también atañe a la mirada, a la atención que le prestamos a las cosas, a la política, la cultura, el arte, pero también a las relaciones humanas.

**Para que yo lo entienda, ¿qué eres? ¿Una especie de profeta tal vez?**

Te estoy empezando a respetar por este tipo de gilipollices. Me encantan. Sólo digo que la gente tiene miedo de alzar la voz pronunciando grandes

valores, que esas mismas personas se sienten cohibidas porque una palabra puede sepultarlos socialmente o, lo que es peor, marginarlos como animales, ¿entiendes? No se trata de quién soy o de ser, sino de lo que quiero decir, coño.

***Me queda más claro. Ahora bien, volvamos a lo artístico. ¿Cómo calificarías tu obra? ¿Cuáles son tus referentes?***

Mi obra es concepto, el estilo no entra dentro de ella. Me da igual coser un roto que un descosido. Prefiero certificar ideas que parir objetos. Dejemos el fetichismo para otras ocasiones. Los referentes son escasos, al menos que yo sepa. Duchamp es el padre del fin del mundo, pero esto todo el mundo lo sabe; más allá, no me interesa ninguna forma de autoridad creativa. Esta es otra de las ideas con las que trabajo.

***¿Cuál de tus obras crees que te define mejor?***

¿Una obra, dices? Uf, deja que piense... Quizá aquella de Nueva York en la que di plantón a la superpoderosa Lynda Foster y su ejército mediático de periodistas. Me encantó imaginar su culo burgués de mujer disfrazada con una copa de champán en la mano esperando con una sonrisa de plástico durante treinta minutos. Nunca me importaron una mierda ni ella ni sus noticias, pero esa acción supuso para mí un desvirgamiento artístico inevitable. Todo lo demás, desde esa fecha (no recuerdo el año, quizás Maurice lo sepa) no han sido más que reinterpretaciones de una faceta de la realidad que solamente yo creía ver y que, a día de hoy, y bajo una decepción supina, no ha dejado de hacerse más fuerte.

***¿Podrías adelantarnos algunos detalles sobre tu próximo proyecto?***

Claro, con mucho gusto, aunque no descarto que esté mintiéndote. Hay varios, pero sólo puedo desvelarte uno. Se llamará *Jugar a ser artista con una palabra*.

***¿Puedes decirme de qué se trata?***

Embrionariamente consiste en congrega a diez o quince muchachos y muchachas a que lean y analicen algunos textos que yo mismo, previamente, habré escogido y seleccionado: textos de filosofía del lenguaje, estética de la creación contemporánea o cosas así; para ligereza ya tenemos las revistas de la peluquería. La idea al fin y al cabo es que interactúen y comenten sensaciones, apreciaciones..., tonterías tal vez, lo que sea; que compartan palabras y respiraciones para que al final de la sesión (una sesión única y de un día completo de duración) les presente un montaje que habré realizado a tiempo real con todos esos gestos, caras, voces, incluso con su cadencia respiratoria porque, hete aquí la sorpresa, los habré estado grabando sin que ellos mismos lo sepan. La violación de la intimidad me importa un bledo, esto es la vida, en arte nadie puede pensar

en lucrarse: se pierde la esencia humana de la que proviene. La vida debería ser el escenario de una aventura que compartimos y nos engrandece. En realidad me emociona pensarlo.

***¿Y sobre la obra indesvelable?***

Precisamente si la desvelara, esta entrevista se iría a la mierda.

***El título solamente...***

*Bruma.*

***Qué sugerente.***

¿Tú crees?

[M.P. para *VOGUE.es*]

/click/

E-mail / 27 julio 2013 / 14: 37 h.

Hola, Ai. Te escribo para saber si has decidido aparecer o no. No me jodas, no puedes dejarme en bragas ante los representantes de la firma. Son gente poderosa, así que lo menos que querrán será ver al protagonista del proyecto. Me parece normal. Me he visto obligado a hablar con Emile, espero que no te moleste, pero esto es algo verdaderamente importante y no puedo dejar que lo deseches por un capricho disparatado. Comprenderás que si no conseguimos el patrocinio de la firma, tendré que repensar mi continuidad en el proyecto. Si quieres que tratemos el problema con la intención de solucionarlo, llámame, escíbeme o avísame como prefieras. Yo, al contrario que tú, siempre estoy aquí, que para eso soy tu agente. Por favor, contéstame cuanto antes.

Un abrazo,

M.K.

**12**

Lejos quedaba ya aquel año de soy-de-letras-no-recuerdo-los-números cuando la prestigiosa galería neoyorquina Knoedler organizó su primera individual. Fue algo inesperado, la prensa no se hizo especial eco de la noticia y la gente llegó aturdida. Algunos quedaron sorprendidos y muchos de ellos estafados. Por alguna razón que a día de hoy desconozco, Ai, el hasta entonces ente encapsulado, no se presentó. El acto quedó a merced del buen hacer de la galerista, una mujerona de cuarenta y tantos de suprema elegancia y postura llamada Lynda Foster. Cada vez que pasaba a mi lado inclinaba discretamente su boca y, pronunciando sobre mi oreja izquierda un «divino» cuya sonoridad no lograba yo adivinar si era una insinuación o una estupidez, con rapidez volvía a la batalla de los medios, contoneándose. Nunca lo descifré. En fin, los medios acudieron apresuradamente y fueron llegando en tropel. Allí se presentaron unos doce corresponsales provistos con sus cámaras de largo alcance y objetivos poderosos, como si su intención fuera captar la instantánea trascendente, más allá del misterio, pero, al parecer, no hubo manera. Y es que el enigma empezaba ya en el nombre. Como ya he señalado, se hace llamar Ai, no se sabía si por una simpática afinidad con Ai Weiwei, cuya obra no ha conocido en China ni literal ni figurativamente, o por un juego ridículo y pueril de palabras que lo emparentaban gramaticalmente con el pronombre personal de primera persona de la lengua inglesa.

\_a\_  
\_erre\_  
\_te\_  
\_i\_  
\_ese\_  
\_te\_  
\_a\_  
  
\_i\_  
\_ene\_  
\_uve\_  
\_i\_  
\_ese\_  
\_i\_  
\_be\_  
\_ele\_  
\_e\_

Después de este evento de proporciones considerables atendí día y noche, solícito y sin descanso, las propuestas de distintos medios que querían llevar a cabo sus correspondientes entrevistas. El *New York Times*, la revista *Vogue*, el *Herald Tribune*, incluso los del *Financial Times* querían un artículo: decían que su obra incidía de manera positiva en las economías bursátiles de ciertos accionistas afiliados. Agárrate. La repercusión fue una verdadera locura. Yo, Maurice Keegan, que ya estaba de vuelta y conocía todas las tretas de los medios de comunicación, les di calabazas. Sabía que sólo les interesaba la novedad, algo de lo que Ai evidentemente se nutría y aprovechaba, pero tenía miedo de que lo sepultaran insurrecto antes de verse cara a cara ante el ente artístico. Lo tenía claro. La idea debía primar sobre el cuerpo. ¿Una contradicción? Tal vez, pero no muy distinta del modo en que la gente consume arte contemporáneo. O al menos eso pensaba por aquel entonces.

E-mail / 9 junio 2013 / 10:43 h.

Señor Ai,

No sé si uso el gentilicio correcto porque es usted de lo más execrable que puede encontrarse hoy día. Nos trata como basura y además se ríe de nosotros. Tiene guasa. Y mucha mala baba a juzgar por sus continuas ausencias. ¿Es que no tiene respeto por el público? A estas alturas empiezo a sospechar que esa gente a la que utiliza para llevar a cabo sus “acciones”, como gusta usted de llamarlas, están compradas y pervertidas por el tacto sucio de su

dinero. Es algo inaceptable para alguien con una mínima noción de moral. Es usted de lo peor que he visto. Tan sólo le hago llegar esta nota para que tenga conocimiento de que todavía hay gente que opta por no seguirle el juego y que prefiere decir la verdad a ausentarse.

Sin más interés,

G.

Al igual que los asistentes que fueron a la mítica exposición de la Galería Knoedler, mucho más público se sentía estafado cuando hablaba de Ai. Nunca contestaba a los e-mails, su ego era incontestable. Siempre se lo advertía: "Contesta las notificaciones, es importante crear diálogo", pero Ai a menudo se mostraba indispuerto para hacer algo que no fuera contestarme a mí (a Dios gracias) o ensimismarse en sus próximas acciones, de continuo polémicas. Para variar, había hecho algo fuera de tono. La obra se llamaba *Cuéntame cosas / Cuéntate cosas* y consistía en un grupo de personas desnudas dispuestas en una gran sala blanca inmaculada. Danzaban en círculo cogidos de la mano y daban pequeños saltitos moviendo el cuerpo violentamente como si quisieran deshacerse de algo en su interior. Lo cierto es que la crítica achacó una nota recurrente a Matisse que él negó casi por principio, aunque yo sospecho que fue su ego. El caso es que los danzantes, presumiblemente gente espontánea que por su propia voluntad decidió participar en el proyecto, comenzaron a sacar pequeños tubos de pintura que guardaban camuflados en una estrecha riñonera. Con ellos empezaron a rociarse el cuerpo de pintura al óleo indiscriminadamente. Rojos, azules, violetas, amarillos, verdes..., los danzantes empezaban a adquirir el color de un cuadro de Matisse. "Mira que se lo dije", me repito siempre.

Ai era una revolución, conocía perfectamente las estructuras de poder y, lejos ya de vindicarlas o criticarlas, hacía un ejercicio de ridiculidad colectiva. El concepto era lo importante, pero siempre dentro de su virtualidad. Consideraba que la carne había agotado las posibilidades de un supuesto rol generacional en el arte contemporáneo. La inmaterialidad, sin embargo, era un terreno infinito. Pero siempre acababa contradiciéndose, como aquella vez que hizo actuar a seis exuberantes mujeres en torno a un pene de dimensiones faraónicas. Resultaba obvio. El tamaño sólo importa como símbolo, como idea para conectar distintos significados y volverlos uno, por eso le gustaba poner en escena esos pollones desmesurados. Pero la cosa no terminaba ahí. Cada una de las jóvenes llevaba en la cabeza una estructura plástica con la forma de una enorme vagina, las seis iguales, lo que hacía que su aspecto fuera más circense que amenazador. Uno a uno y con leves sacudidas, cada coño mordía la gran polla con cierta suavidad; pero a medida que la música iba incrementando el ritmo y el volumen (todo perfectamente



orquestrado con un Miles Davis desconocido, ácido y estridente), las seis pactaron contraatacar al unísono, y entonces, a la señal de un chasquido apenas perceptible para el público, se abalanzaron violentamente contra el falo gigante creando la absoluta sensación posterior de ruina y decadencia. Creo que el público entendió la acción, al menos a juzgar por sus sonrisas, si es que acaso alguna vez la sonrisa ha sido sinónimo de utilidad en el arte.

E-mail / 12 junio 2013 / 20:14 h.

Hola Ai. Me llamo Helen y soy fan tuya desde la primera *performance* que vi. No recuerdo cómo se llamaba, un grupo de mujeres en torno a una polla o algo así. Me pareció muy poético. Desde el colectivo feminista *Mujeres o nada* apoyamos tu obra. Sabemos que eres una artista comprometida con los valores feministas que reivindica el derrocamiento del poder establecido.

El heterocentrismo es una realidad y tus iniciativas hacen que esto no siga siendo así. Espero que algún día nos veamos y nos conozcamos personalmente. ¡Un beso, compañera! :\_ \_)

Lejos ya de lo controvertido que pudieran resultar sus *performances*, tuve que recordar a Ai la reunión que teníamos la semana decisiva en que pretendía vender su último proyecto a una multinacional holandesa cuya aportación económica podría suponer un hito para su carrera. También para mí. Al cabo de cuatro días, obtuve una contestación y todo señalaba que por su parte, y de nuevo una vez más, su presencia brillaría por su ausencia. Insistí en que meditara sobre la responsabilidad del encargo y en la importancia de ofrecerles un rostro para el proyecto, el suyo, en realidad los suyos, y concienciarlo de la infinita repercusión que Douwe Egberts Coffe & Tea Sothern Europe podría otorgarnos en calidad de *partner*. Como el patrocinio de las artes era algo esencial para que los proyectos salieran adelante, Ai reflexionó sobre el entuerto pero dictaminó finalmente su negativa a dar la cara ante los accionistas de la multinacional. En condición de manager personal y agente artístico, vi la espada de Damocles sobre mi cabeza. La responsabilidad se acrecentaba a medida que el pasotismo flagrante de Ai se hacía latente. Volvía a no responder mis correos electrónicos. De nuevo se echaba a un lado. Y yo, insisto, su agente, que veía el desastre de manera tan inminente como ambiguas son las palabras con las que ahora lo narro, me sentía en una horrible encrucijada.

No se dignó a contestarme. Al parecer la decisión ya estaba tomada. El problema era que Ai soñaba con un tipo de arte no materializado, con un efluviio estético que hundía sus raíces en la teoría del espíritu de Hegel y que, sin embargo, conocía de oídas, nunca directamente. Le seducía la idea de lo portátil y lo virtual. Supongo, porque jamás me lo ha dicho, que habría

leído a Vila-Matas y desde entonces fantasea obsesivamente con la ficción. Aunque, ahora que lo pienso, y dejando a un lado los derroteros estéticos, nunca llego a explicarme cómo ni dónde ni cuándo acepté ser agente suyo. Yo por entonces era representante literario de Sam Shepard y algo, proveniente de alguien, llegó a mis ojos. Entonces, casi por casualidad, me imbuí de lo atractivas que eran sus propuestas. Fue cuando profundicé en su obra y detecté en ella algo de interesante.

No soy ninguna alma caritativa. O vendo o no vendo, eso es todo. Si no hay índice de rentabilidad, no me molesto. Llevo muchos años en este tinglado como para perder el tiempo con niñatos que se creen profetas. El que dice niñatos, dice niñatas, no vayan a tomarme por sexista. No es el caso. Porque, de haber algún negocio posible, el mío es el del fracaso. Desde que Sam decidió volcarse en su faceta como actor y guionista de cine, lo mío ha sido errar en constante decadencia hacia formas de creación menos ambiciosas. Empecé en cine con Malcom McDowell, un actor de portento trágico, dramático, teatral. Y como a veces la vida nos reserva un extraño destino, esta quiso que después de estar al servicio del equipo de producción de una película de Stanley Kubrick, cuyo protagonista no era otro que Malcom, éste acudiera desesperado en mi ayuda, pues Tinto Brass tenía ya en mente hacer una película de romanos que por aquel entonces corroía sus entrañas, y quería repetir papel principal. Lo cierto es que, a pesar de que la cosa se alargó más de cinco años, resultó ser un auténtico fiasco; la película apenas si tuvo repercusión y terminó convirtiéndose en la única alternativa posible a la que puede aspirar una película cuando sólo tres personas han llegado a verla contando, por supuesto, con el acomodador de sala: un largometraje de culto, lo que hoy quiere decir DVD o BluRay de *borderfreaks* o culturetas oscuros.

Después del rotundo abandono profesional de Malcom, vinieron un sinfín de pequeños contratos con productoras mediocres y algún que otro actor de renombre, pero por lo general todo fue discreto. Hasta, claro está, la irrupción de Sam. Él sí era un verdadero profesional. Era capaz de hacer un guión con cuatro datos, tres pinceladas y dos tonos. Un prodigio de la escritura en movimiento. De él aprendí que los genios pueden ser humanos, sin embargo, desde entonces, nada ha vuelto a ser lo mismo. Tuve que congraciarme con la peor caterva del mundo cinematográfico, aceptar encargos humillantes y compensatorios por cuatro dólares, rebajarme a una calidad de trabajo que no era ni mucho menos la mía..., y todo por pensar que así subsistía y que esa era mi labor. Mentira. Por eso, después del vuelo en solitario de Sam, algo que era más que previsible dado su talento y su carácter camaleónico, y la huida flagrante de Sophie, mi pareja, que se marchó a Brasil con un productor de alta alcurnia, me vi anestesiado, resignado ante la oportunidad que se le presentaba a Sam como agente independiente y a la vez conforme

con que debía mantenerme al margen de las aventuras de Sophie para no estorbarla. Fue entonces cuando apareció Ai. Su proyecto, su entusiasmo y, sobre todo, las ganas de querer decir algo, todavía no sé el qué, pero para lo que se mostraba enfervorecido desde dentro, me animaron a ocuparme de este asunto que a priori me quedaba lejos. Jamás había representado a ningún artista, no conocía la dinámica museística ni los derechos de imagen de cada cual, pero por alguna extraña razón confiaba en ello. Tal vez fuese el antídoto perfecto para superar lo mediocre en que se había convertido mi vida sentimental y profesional, no lo sé, quizá me engañe, quizá nos engañemos todos los días; y por eso, en parte, tal vez me identifiqué con su sentido de la ficción.

E-mail / 18 agosto 2013 / 02:44 h.

Hi, Mau.

Estoy trabajando en otra obra. ¡Vas a flipar esta vez! Sé que no gustaron las anteriores, que pensabas que eran referenciales y eso, pero esta es distinta. Creo que he sabido darle forma. Siempre me lo dices, pero qué me importa que la gente logre cazar la idea, ¡la tendrán ahí, en sus mismas narices! Te volveré a escribir más adelante. Y no me des más la tabarra con los holandeses. No es asunto mío, para eso te pago. Cuidate.

Ai

Envuelto como estaba en una bruma de incertidumbres, mi vida íntima se desmoronaba, la profesional había adoptado la arquitectura de un martirologio y los éxitos eran poco menos que vagas ilusiones. Ai era lo único que daba sentido a mi existencia, el único puntal desde donde combatir la agonía y, sobre todo, matar el aburrimiento, el mal moderno por antonomasia.

E-mail / 20 agosto 2013 / 16:05 h.

Querido Ai. Tus proyectos me tienen preocupado, nunca das señales de vida y, cuando apareces, lo haces sólo para hablar de tus excitantes circunstancias. La gente, ¡yo mismo incluso!, voy a pensar que te reduces a un perfil de Twitter o, peor incluso, ¡que no existes! Realmente no sé cuál es la diferencia. Y aunque sé que mi labor es la que es, que me tengo que ceñir a un contrato establecido, comprenderás que contigo las cosas oscilan demasiado. Los potenciales inversores, nuestros socios, las corporaciones que se han interesado por tu trabajo, no han tenido más que el rostro pesadumbroso de Maurice Keegan para poder invertir sus fondos en programas artísticos que, evidentemente, no he podido defender

como podrías haberlo hecho tú. Por no conocer, no conozco ni tu sexo, ni tu cara, ni tu voz. Eso sí, estoy empapado de tu obra, tu magna obra, esa con la que se te debe llenar la boca cada vez que la pronuncias. En serio, me parece flagrante esta forma de trabajar; por un tiempo la consideré atractiva, pero ya no me gusta y no sé si estoy dispuesto a continuar. Tendré que meditarlo y valorar la situación. Esto no hay dios que lo levante, Ai. Tienes que comprender que has de defender tu obra. ¿Que la idea predomina sobre la corporeidad? Que sí, que estoy de acuerdo contigo, pero estas operaciones has de atenderlas de otro modo. No os entiendo a algunos artistas que vais por ahí como si todo el mundo tuviera que tolerar vuestros caprichos mientras escupís al público a la cara. Además, llega un punto en el que, sentirme formar parte de ello, me irrita conmigo mismo y hasta me cabrea. ¿Qué puedo hacer? ¿Tal vez tengo una alternativa que no sea drástica? No sé, cuando quieras presentarme esa obra tan revolucionaria, házmela llegar, como siempre. Ahora tengo otras cosas más importantes de las que ocuparme. Cuidate tú también,

Mau

## 18

Semanas después, y cuando para entonces ya habíamos enviado la *newsletter* convocando a los distintos medios, comencé a recibir propuestas de revistas y periódicos. Querían saber más del proyecto y algunos incluso estaban interesados en realizar una entrevista. El magazine *Metaculture*, por ejemplo, un medio especializado en arte contemporáneo y artistas emergentes se mostró muy interesado en el proyecto *Bruma*, esta obra con la que, siempre según Ai (porque yo ya dudaba mucho de la validez de sus piezas), podría significar el punto y aparte definitivo en su producción. Su carrera era otra cosa. Nunca tuvo perspectiva profesional de futuro. De tal modo la maniobra se redujo a desplazar mi responsabilidad, a dejar abiertas las propuestas que me llegaban, usando para ello un tono cordialísimo que invitaba a pensar a cualquiera que todo era posible. Ese era el objetivo. Al menos hasta que pasase esta última locura en la que yo ya no creía.

La cuestión era hacer creer a la prensa que finalmente Ai se aparecería como el Espíritu Santo, desde arriba, como siempre. Lo curioso fue pensar en la razón por la cual nunca se mostraron incrédulos; puede que fuera porque eran los únicos que veían sus obras realmente interesantes. Lo desconozco por completo, no me molesté en averiguarlo, pero algo me hacía sospechar que esta vez Ai se había propuesto dinamitar el tinglado. Después de no haber visto reacción suya alguna ante mi salida de tono y la consecuente

amenaza de huida, mi instinto me decía que Ai ya estaba provisto de algún movimiento añadido, como si lo tuviera perfectamente calculado y mi gesto rudo e insolente sólo hubiera supuesto algo más dentro del guión performático establecido. En cualquier caso, todo olía a chamusquina.

E-mail / 04 octubre 2013 / 02:50 h.

Hola Mau. Puede que este correo te sorprenda, pero tranquilo, sucede que tengo insomnio y no puedo dormir. Me gustaba la idea de escribirte para recordarte que mañana es el día. ¡El día! Parece que todo está a punto. No se trata de un aviso, ni tan siquiera de una amenaza; sin embargo, quería decirte que esta pieza puede herir sensibilidades. Tú me conoces, quizá no sea ejemplo de nada, pero sabes que soy honesto. No tengo nada contra nadie excepto con el público. Son mierda y yo y todos, incluido tú, somos parte de esa mierda, ¿lo entiendes? Quiero agradecerte también tantos años de trabajo a mi lado. Habrá sido duro o a lo mejor no. Eso sólo lo sabes tú. En fin, de un modo u otro, mañana nos vemos. Abrazo y cuídate.

Ai

No entendía nada de lo que estaba sucediendo, me sentía turbado, más que de costumbre. ¿A qué venía ese correo? En todos los años que llevo como agente y representante suyo, jamás había percibido tanto afecto de golpe. ¿Le gustaba escribirme para recordarme? ¿Que quiere agradecerme, dice...? ¿Abrazos? Joder, entender esto era como intentar resolver un maldito rompecabezas sin rompecabezas. Si pensaba darme la patada o de veras quería darme un abrazo, cosa difícil hasta el momento, lo llevaba claro. Creo que, al menos en esta ocasión, por una vez en seis años que llevo contigo, me adelantaré. Esto me decía al releer el mensaje.

E-mail / 06 octubre 2013 / 03:11 h.

Ai. En primer lugar, decirte que sabía que no vendrías. Aún así, y aunque no lo creas, te lo agradezco. Es mejor afrontar las despedidas de manera radical y no hacerlas más difícil. En cuanto a la obra, prefiero guardarme la opinión, sería redundante decir que has conseguido la más sincera de tus piezas. Enhorabuena por ella y por ¿tu nueva etapa? En fin, espero que sigas produciendo sea con quien sea y que todo te sea leve. Se cierra un punto y aparte. Un abrazo,

Mau

No sabría cómo definir el broche de Ai. Todavía no conozco las pretensiones que tenía con esa maniobra. Supongo que la gente que fue no la entendió, al menos en toda su complejidad, pero eso ya no importaba. Ai pensaba que había cerrado su carrera escupiendo indiscriminadamente en la cara del público con ese tono oracular tan característico, precisamente Ai, tan carente de otras tantas cosas... Lo único que saqué en claro fue tal vez la adopción de ese nombre. Al principio, al no saber si era hombre o mujer, asumí, quizá por ser yo mismo un hombre, que Ai también lo era, quién sabe. Recibí agradecimientos de gente dispar que confundía indistintamente su género. Y aunque para Ai no era un problema, apuesto cuarenta a uno que incluso le gustaba provocar dicha ambigüedad. Pero, ¿por qué Ai? ¿Una clave? ¿Un código? El enigma había sido desvelado. Por fin. Y a pesar de que con seguridad no se sabe su género, yo dudo incluso de su existencia. He oído hablar de unos peculiares sistemas algorítmicos capaces de responder, aun emocionalmente, ante complejos sistemas de palabras o cualquier estímulo escrito. Evidentemente Ai existía. ¿Pero era una ficción tal vez? Todo el mundo sabe que las ficciones son tan reales como la realidad; de hecho, pueden ser la realidad misma. Y *Bruma* precisamente hablaba de eso: del último alarido fruto del desencanto hacia la vida, de la falta de respeto hacia el prójimo, del grito de desesperación que extirpa la mala conciencia, del desafecto social y, sobre todo, de la endogamia artística. Esta vez no recurrió a Matisse, a Picasso o a Duchamp, se citó a sí mismo. Jamás su sentido común le había amenazado tanto. *Bruma* era, a tenor de una intencionalidad marcada y prevista, un ocaso como idea y un preludio como cuerpo.

\_a\_  
 \_erre\_  
 \_te\_  
 \_i\_  
 \_ese\_  
 \_te\_  
 \_a\_  
  
 \_i\_  
 \_ene\_  
 \_uve\_  
 \_i\_  
 \_ese\_  
 \_i\_  
 \_be\_  
 \_ele\_  
 \_e\_

Ai, desapareciendo, había aparecido.

**CONCEPTUALIZAR**

**EL ARTE**

**NO CONVERTIRÁ**

**VUESTROS MIEDOS**

**EN BELLEZA [...]**

**AI**

**“¿Qué situación pudo dar lugar al curioso proyecto de transformar un texto?”.**

---

*Contra la interpretación, Susan Sontag*

---



# ANÁLISIS PLÁSTICO PARA UNA BIOGRAFÍA

---

Garazi Valmaseda

---

Con cuatro años recuerdo que tenía el pelo muy corto. Tengo también algunos recuerdos de mi casa, pero sobre todo me acuerdo de una fuente. En ella nos reuníamos con la gente del pueblo. No había nada más en aquella plaza, solo la fuente y la gente. Los niños corríamos alrededor de ella y también hundíamos las manos hasta las muñecas. Podía verla desde mi ventana.

Con doce años, recuerdo que mi madre nos sentó en una mesa para contarnos que mi padre había perdido su trabajo.

Es la mesa que ves aquí.

La hizo mi abuelo, con la madera que trajo su amigo de Noruega. Es una buena madera, ha aguantado mucho. Primero pasó por casa de mis abuelos, luego estuvo en casa de mis padres y ahora lleva conmigo bastantes años. Al principio tuvieron que cortarle un poco las patas porque mi abuelo la hizo demasiado alta. Tiene una forma rara.

23

Con 13 años me enamoré por primera vez. Al año siguiente me volví a enamorar y al siguiente también. Nos queríamos sin saber quienes éramos porque eso no importaba. Entonces cambiaba todo muy deprisa. Todo era una cuestión de un sí o un no.

Cuando dejé la casa de mis padres, conocí las hojas en blanco. Tenía 18. Ese año fue muy largo porque insistí en escribir el sentido de lo que estaba viviendo. Mi casa estaba a un lado de la carretera y al otro lado, compraba bañadores para ir a la playa.

Por las dudas, al año siguiente empecé a viajar a clase. Por las dudas dibujé toda la colección de esculturas griegas. Por las dudas lo apunté todo.

Y comenzó otro año, encima de una bicicleta, hasta bajarme para irme a otro país.

Vivir en un sitio blanco me cambió. Mi rutina se convirtió en coreografía. Siempre igual, todo todos los días a la misma hora, con pequeñas variaciones de minutos. Todo eran líneas rectas y para sobrevivir, inventé algunos paisajes.



Después dejé todo a la izquierda.

La ciudad prometía futuro.

Al principio la memoria fue tirando de mí, pero acabé acostumbrándome.

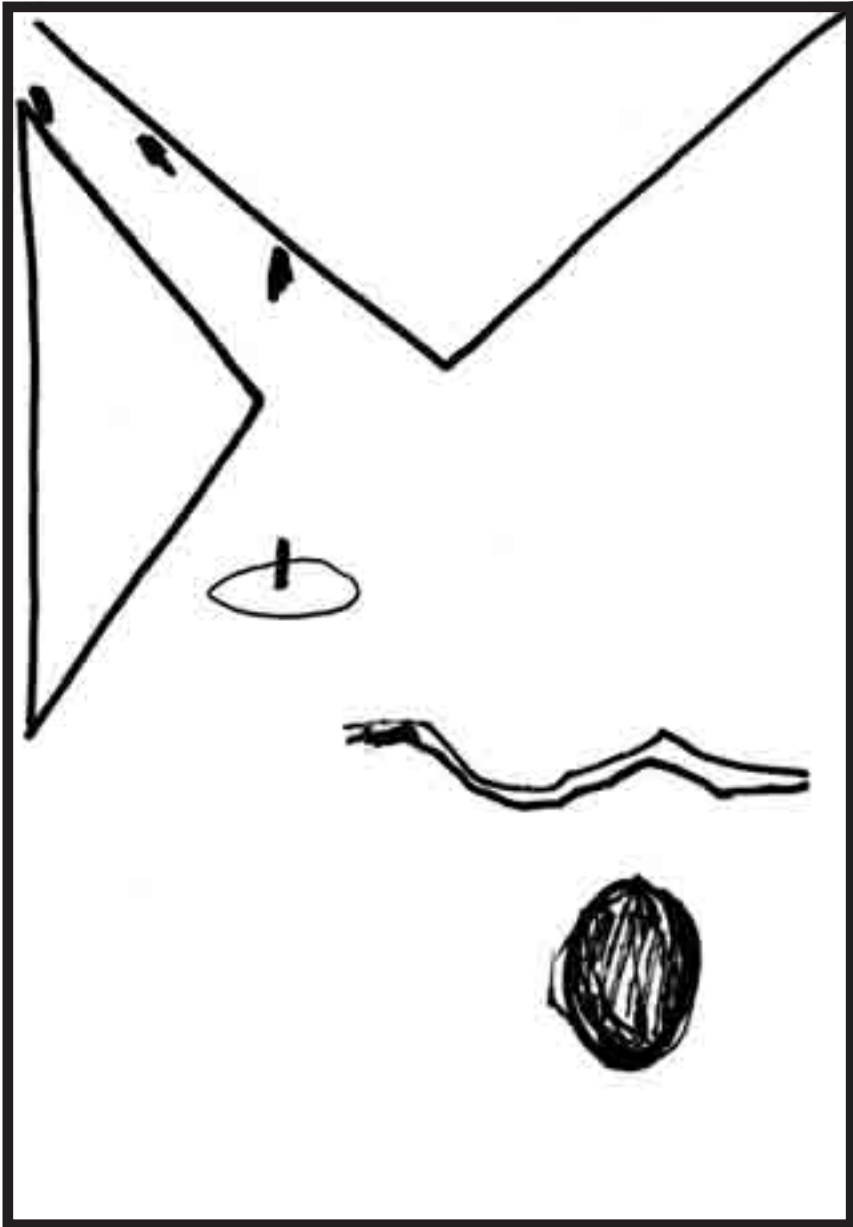
Como si se tratase de un proceso de revelado, congelé fragmentos de tiempo.

Poco a poco, la palabra me convenció del todo.

Perdí la lógica del resultado, y en los años siguientes, el mundo fue ocupando su espacio en la cabeza.

Aún así, hoy lancé una piedra. Tendré que esperar a que vuelva.

Mientras tanto, seguiré afirmando que lo hice.



**“La modernidad traduce una tentativa difusa de saturación del espacio y del tiempo mediante una emisión sonora incesante. Al ser el silencio una zona sin roturar, disponible, libre de uso, provoca una respuesta de relleno, de animación, para que pueda romperse esa su «inutilidad». Pues el silencio, visto desde una perspectiva productiva y comercial, no sirve para nada; ocupa un tiempo y un espacio que podrían ser más productivos si se dedicasen a otro objetivo que les propiciase mayor rendimiento. Para la modernidad, el silencio es un residuo a la espera de un uso más fructífero, es como un solar en el centro de la ciudad, una especie de reto que pide su rentabilización, que se le dé la utilidad que sea, ya que permaneciendo como está no es más que una pura pérdida”.**

---

*El silencio, aproximaciones, David Le Bretón*

---

# EL ARTE SUBCONSCIENTE

---

Alejandro Cinque

---

Desde que el primer homínido tomó la decisión de festejarse a sí mismo pintando en la caverna, hasta aquel momento en el que Kandinsky volteó uno de sus cuadros y descubrió la abstracción pictórica. Desde que Diego Velázquez decidió incluirse en el retrato de la familia de Felipe IV hasta que Duchamp embotelló el aire de París en un pequeño frasco de cristal, el arte contemporáneo y su discurrir a lo largo de la historia del hombre se podría definir como una lucha constante e irrefrenable de huida del academicismo. La destrucción promovida por las vanguardias, el mainstream del pop-art, los acontecimientos experienciales de la performance y las ideas sin formalizar del conceptualismo no son más que nuevas fórmulas y estrategias inventadas por los artistas en un intento de comunicar contenidos sin ser pervertidos por el mercado y otras economías de valores. En el contexto concreto de la ciudad de Madrid, existe un ejemplo de artista que propone nuevas prácticas que secundan esta tesis planteada consistente en crear obras al margen de la institución y difícilmente absorbibles por el sistema capitalista. Se trata del artista conocido con el seudónimo de Grau y que sigue la estela de grandes autores como son Robert Smithson, Gordon Matta-Clark o Walter de María.

27

Grau es un artista de origen español que trabaja sobre el medio urbano desarrollando obras de gran contenido crítico en relación con la gestión de los espacios públicos. Comenzó sus estudios en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid donde ya inició su carrera con pequeñas intervenciones en el mismo recinto de la facultad al comprobar que los espacios comunes (entre ellos la misma sala de exposiciones) estaban mal administrados con unas políticas de uso que no beneficiaban al alumnado. Poco después se trasladó a la ciudad de Berlín donde adquirió su firma artística Grau (gris en alemán). Autobautizarse con el nombre de un color supuso un sello que estamparía en toda su producción en la que el gris, como color y como concepto, tiene gran presencia y relevancia. Al terminar sus estudios superiores se trasladó a Estados Unidos becado por el Portland Art Museum. Fue precisamente en Portland donde inició y promovió el movimiento de arte urbano conocido como Graffiti Removal consistente en realizar graffitis a través de una técnica de superposición de capas monocromas que cubren las firmas en muros ya existentes. Se obtienen así unas composiciones cromáticas que recuerdan al expresionismo abstracto de Rothko. Esta serie de pintadas colectivas surgió ante la necesidad del artista de realizar graffitis que perdurasen en el tiempo sin ser limpiados por los ayuntamientos,

simbolizando así la conquista del espacio urbano a través de una resistencia camuflada. En el año 2002 Matt McCormick dirigió un documental con el título *The Subconscious Art of Graffiti Removal* en el que realiza una investigación detallada de los orígenes y proclamas del movimiento Graffiti Removal.<sup>1</sup> De vuelta en el continente europeo y ya con reconocimiento a nivel global en el mundo del arte contemporáneo, Grau llevó a cabo varias intervenciones en distintas ciudades. Una de las más polémicas fue la llamada *In/Between* realizada en 2002 que consistió en llenar las calles de Zagreb de basura procedente de las casas de los vecinos del centro de la capital croata. Esta instalación documentada por la artista Nicole Hewitt en una película homónima, pretendía hacer una reflexión sobre el contexto del dicotómico extrarradio del sur de Zagreb donde conviven el moderno edificio del MSU Muzej Suvremene Umjetnosti (museo de arte contemporáneo) en contraste con el mercadillo-chavolista produciéndose una controvertida gentrificación.<sup>2</sup> Atraído por la situación de crisis y la agitación social de estos últimos años, Grau regresó a Madrid donde reside actualmente para incorporarse como activista en el movimiento 15M diseñando la infraestructura de lonas azules que sirvieron de plataforma para la Acampada Sol. En estos últimos años su actividad se ha centrado en señalar diferentes espacios públicos de la ciudad caracterizados por estar en situación de deterioro o abandono debido a una mala gestión por parte de los partidos políticos. Los casos más famosos con los que ha trabajado son el Edificio España al que pintó toda la fachada de la planta cero de gris. Esta acción de monocromizar hasta el más mínimo detalle de la manzana supuso un gran impacto visual que sirvió para enfatizar una problemática que va a concluir en el derribo de uno de los edificios más emblemáticos de la Gran Vía. Otra intervención que sigue la misma línea crítica es la realizada sobre el pegaso de mármol esculpido por Agustín Querol en 1905 con el fin de decorar la azotea del antiguo Ministerio de Fomento y que por problemas de estructura y peso terminó tras varias derivas reubicado en la Plaza de Legazpi. Este pegaso, en su origen, formaba parte de un conjunto escultórico compuesto por dos pegasos y una gloria. La Gloria fue a parar a la Glorieta de Cádiz y uno de los pegasos ha quedado abandonado en el almacén de la calle Ancora esperando a una restauración que ya poco puede rectificar tras sufrir varios daños irreparables. El segundo pegaso actualmente está en el centro de la Plaza de Legazpi, área conflictiva por ser escenario de varias tramas de especulación urbanística

---

1. Para más información del documental *The Subconscious Art of Graffiti Removal*, consulte la web del director Matt McCormick:

<http://www.rodeofilmco.com/2011/the-subconscious-art-of-graffiti-removal/>

2. Para más información de la película *In/Between*, consulte la web de la productora Zagreb Film:

[http://www.zagrebfilm.hr/katalog\\_film\\_detail\\_e.asp?sif=21](http://www.zagrebfilm.hr/katalog_film_detail_e.asp?sif=21)

protagonizadas por proyectos faraónicos como son el soterramiento de la M-30, la ampliación de la línea 3 de metro y la remodelación de Madrid Río. Esta planificación del distrito, tras la crisis financiera, ha dejado a la zona, promesa del progreso, en una situación de precarización en el paisaje del barrio y el pegaso de la rotonda se ha convertido en símbolo de ello. Por todo esto, Grau decidió intervenirlo cubriéndolo con una lona remitiendo a la obra de Christo o Joseph Beuys y pasando a ser bautizado por los vecinos como “La momia”. La documentación de esta pieza titulada *A Fall* a través de fotografías, audios y reproducciones realizada en colaboración con la artista turca Sibel Horada fue expuesta en Matadero Madrid y en la Galería Daire (Estambul).<sup>3</sup> En una entrevista reciente al artista realizada por Garazi Valmaseda para la revista de arte contemporáneo *Nueve* publicada por el CA2M (Centro de Arte 2 de Mayo), Grau relató una anécdota del proceso del proyecto confesando que cuando estaba trabajando en la intervención sobre el pegaso de Querol regaló un boceto en miniatura en forma de estatuilla del caballo velado al concejal de distrito que gobernaba por aquel entonces a modo de nuevo souvenir turístico del barrio. Otra de las piezas atribuidas a Grau es la construcción de un mirador de hormigón ubicado en el desolador barrio de Tetuán y con vistas al núcleo económico de la capital capitaneado por las famosas 4 Torres. De nuevo, Grau plantea a través de un monumento otro caso de contraste urbanístico y social entre el paisaje del poder económico visible desde el mirador ante el estratégico abandono de los barrios residenciales que rodean Plaza Castilla y cuyo valor de suelo se ha ido incrementando en los últimos años. La última obra a analizar en este recorrido por la obra de Grau es la que instaló en la periferia del Congreso de los Diputados en relación a la protesta “Rodea el Congreso”. Bajo el título *Vuestros muros de contención serán nuestras barricadas*, Grau levantó una frontera por medio de un vallado que bloqueaba el acceso de la clase política a la ciudad. A través de un juego del secuestro, el pueblo queda metafóricamente liberado de los gobernantes. “Si el pueblo no puede ocupar el Congreso, que los políticos no puedan escapar impunes de él” declaró Grau.

Analizando toda su trayectoria, se comprende perfectamente el mensaje que Grau pretende transmitir a través de sus obras y no es otro más que el de aportar nuevas miras a objetos, contextos o paisajes urbanos que están incorporados dentro de nuestra rutina visual pero que vistos desde una percepción crítica son símbolos de una situación precaria ante la cual la ciudadanía debe sublevarse.

---

3. Para más información sobre las exposiciones en Matadero y la Galería Daire, consulte la web de la artista Sibel Horada: <http://www.sibelhorada.com/?p=686>







una muestra. Pero si damos la idea principal de que el arte es un  
de hombre o no, el arte tiene una finalidad en el mundo, en  
como funciona una forma de cultura. Entonces de todas formas  
entonces, el arte es un medio, fundamentalmente un medio de  
y para comunicar mensajes.

Según lo que  
se dice en el  
texto, el arte  
es un medio de  
comunicación  
que tiene una  
finalidad en el  
mundo.

En Francia y en Alemania la teoría estética del arte es par-  
te con la presunción de que el arte es siempre figurativo. Para los  
defensores de la teoría estética se basan sobre los que el  
el arte decorativo y abstracto. La idea de que el arte es cons-  
tantemente un lenguaje puede ser modificada e discutida en  
responder algunas las preguntas delimitadas por la teoría esté-  
tica.

El hecho es que toda la conciencia y toda la cultura ociden-  
talis sobre el arte han presionado en los últimos tiempos que la  
idea propia del arte como mensaje o representación. El hecho es  
que toda la teoría del arte es un medio de comunicación y que el  
mensaje sobre el arte— hay a su vez presionado a responder de  
fuerza. Y es el hecho de que el arte es un medio de comunicación  
que sigue la cual sigue que tiene sentido y que puede ser  
una, así como de que que tiene sentido y que puede ser  
entendido, y la consecuencia inmediata que resulta de  
del el sentido y sentido lo forma. *N. una forma*

VISION  
PARCIAL  
(LXXX)

Ante los tiempos modernos, cuando la mayor parte de los ar-  
tistas y de los críticos han descubierto la teoría del arte como un  
proceso de una realidad exterior y de los límites de la  
de la teoría del arte como un medio de comunicación y que  
fundamentalmente de la teoría estética. Consecuencia de que el arte  
que es un medio de comunicación y que tiene sentido y que puede ser  
una, así como de que que tiene sentido y que puede ser  
entendido, y la consecuencia inmediata que resulta de  
del el sentido y sentido lo forma. *N. una forma*

Algunas de esas cosas podían ser cosas de una época anterior a la que nos ocupa. Así como se nos ha enseñado a pensar en la historia de la humanidad, a la obra de arte que se ve en un museo, se nos ha enseñado a pensar en la historia de la obra de arte. Así como se nos ha enseñado a pensar en la historia de la obra de arte, se nos ha enseñado a pensar en la historia de la obra de arte. Así como se nos ha enseñado a pensar en la historia de la obra de arte, se nos ha enseñado a pensar en la historia de la obra de arte. Así como se nos ha enseñado a pensar en la historia de la obra de arte, se nos ha enseñado a pensar en la historia de la obra de arte.

Algunas de esas cosas podían ser cosas de una época anterior a la que nos ocupa. Así como se nos ha enseñado a pensar en la historia de la obra de arte, se nos ha enseñado a pensar en la historia de la obra de arte.

Esto es el caso, hoy de la obra misma de arte. Desde cuando de la que hoy parece ser en el pasado, la obra de arte de un museo, se nos ha enseñado a pensar en la historia de la obra de arte.

Aquí la es el caso.

Algunas cosas parecen que los progresos actuales en diversos arte nos llevan de la idea de que la obra de arte es primordialmente lo que se ve, con una intención de descubrir una conversación entre nosotros. Fundamentalmente, incluso que sea como parece la idea de progreso hacia algo al día de una obra misma de arte. Así como se nos ha enseñado a pensar en la historia de la obra de arte, se nos ha enseñado a pensar en la historia de la obra de arte. Así como se nos ha enseñado a pensar en la historia de la obra de arte, se nos ha enseñado a pensar en la historia de la obra de arte.

Algunas cosas parecen que los progresos actuales en diversos arte nos llevan de la idea de que la obra de arte es primordialmente lo que se ve, con una intención de descubrir una conversación entre nosotros.

Algunas cosas parecen que los progresos actuales en diversos arte nos llevan de la idea de que la obra de arte es primordialmente lo que se ve, con una intención de descubrir una conversación entre nosotros.

Algunas cosas parecen que los progresos actuales en diversos arte nos llevan de la idea de que la obra de arte es primordialmente lo que se ve, con una intención de descubrir una conversación entre nosotros.

**“Algunas personas tropiezan entre sí. Microaccidentes”.**

---

*Tentativa de agotamiento de un lugar parisino, Georges Perec*

---

# EL SÍNDROME DE ELIZABETH LAYTON

---

Manuela Pedrón Nicolau

---

Entre susto y sorpresa. Es una sensación extraña, agradable y simpática. Le ocurre siempre que tropieza con algo que inesperadamente interrumpe su trayecto hasta el metro o el camino de vuelta a casa, esos lugares que más conoce y que tiende a pensar que no cambian. Duda que algunas de esas cosas que aparecen de improviso alterando sus lugares no sean más que casualidades, composiciones arbitrarias debidas a la consecución de un par o tres de eventos azarosos.

Todo empezó el día que recuperó la costumbre de salir de casa con las gafas de lejos puestas y canceló la tarifa de datos de la línea de su *smartphone*. Las primeras demostraciones eran confusas. Necesitó tiempo para entrar en su lógica semántica e identificar ese discurso intermitente. Pensaba a menudo en cuántas de ellas se habría perdido, cuántas habría ignorado, pisado o esquivado distraídamente. Estaba claro que había desaprovechado una importante parte del repertorio de aquel artista misterioso.

35

*Síndrome de Elisabeth Layton. Una autoevaluación muy acertada, en su opinión. Claramente eso es lo que le pasa. Es un impulso involuntario y difícilmente controlable a crear sin parar. Lleva años con ello. A falta de diagnósticos oficiales apropiados, ha tenido incluso que crear su propio síndrome.*

La primera de las intervenciones en su día a día que sintió como ataque directo apareció en el buzón de su domicilio un 4 de mayo. Era una postal. Estaba detrás de un par de facturas de los gastos del mes anterior. Al llegar a ella en su repaso rápido del correo se preguntó quién le enviaría algo tan hortera. No tenía siquiera la gracia de una broma postal, las típicas imágenes playeras que se envían con nostalgia guasona hacia los veraneos sesenteros levantinos. Correspondía más bien a la categoría de collage de monumentos destacados, en este caso, de la ciudad de Palencia. No conocía a nadie en Palencia, ni tenía noticias de que ningún amigo hubiese planeado un viaje por esa zona. Le dio la vuelta a la postal y leyó: Síndrome de Elisabeth Layton.

Al girarse hacia las escaleras su vista pasó rápidamente por la papelería del portal que hacía poco habían consensuado en junta situar bajo los buzones, para que así fuera más sencillo deshacerse de los folletos que anuncian masivamente restaurantes chinos y tiendas de electrodomésticos. Esta vez entre tanta morralla publicitaria había varias postales, todas similares a la suya y, como descubrió al coger una dedicada a Valladolid, todas contenían el mismo texto.

*Elisabeth Layton es la artista más prolífica de la que nunca haya oído hablar. Durante los últimos diecinueve años de su vida Layton produjo un autorretrato al día, lo que suman seis mil novecientos treinta y cinco dibujos de trazo fino (le gusta escribirlo con letras porque siempre resulta más impactante). No es nadie relevante en la escena del arte internacional, por supuesto. Conoció su obra a través de una página web casera que los herederos de la artista registraron en 2003 para dar a conocer su exagerada colección.*

*De la figura de Layton le fascina la persistencia e inutilidad, a partes iguales, que desprende su carrera artística. Sin haberla conocido ni haber investigado mucho más acerca de su biografía, cree que comparten cuadro médico y que, por cuestiones generacionales, ella merece dar nombre al trastorno.*

## 36

El simple hecho de identificar las piezas supone un reto personal, argumentar para sí por qué aquello constituye un acto pretendidamente artístico y por qué corresponde a quien cree.

*No obtiene reconocimiento alguno por su trabajo. Ni siquiera espera a contemplar las reacciones que sus piezas generan. Es un acto impulsivo que no persigue nada a cambio. Una vez encontró un post-it pegado en su puerta que preguntaba “¿el Síndrome Elizabeth Layton?” Hacía poco había repartido por los buzones de los dos edificios de número contiguo al suyo postales de ciudades castellanas en las que indicaba su patología. No esperaba que nadie se tomase la molestia de darle muchas vueltas a esa extraña misiva y menos que replicase la acción en busca de repuestas. Se asustó. No le gustaba la idea de que alguien quisiera encontrar al responsable de aquello. Llevaba cierto tiempo trabajando en esos edificios y no quería echar a perder toda su investigación, por lo que pensó darle un giro agresivo a sus acciones que persuadiese a abandonar la búsqueda a aquel vecino o vecina entrometida.*

Tiene las intervenciones del artista incógnito catalogadas en dos tipos: putadas y amables sorpresas. La categoría putadas incluye aquellas acciones y

resultados que entorpecen el desarrollo habitual de su vida o aquellas que le cuestan dinero. Como cuando encontró la cerradura de su puerta obstruida por quince palillos pintados de colores fluorescentes de los que colgaban diminutas pancartas que insultaban al gremio internacional de cerrajeros en quince idiomas distintos. Por supuesto, tuvo que llamar a un cerrajero que resultó ser poco agradable y muy sensible en lo que a su profesión refería. No accedió a cargar la factura al seguro, lo que supuso un inesperado gasto en su previsión mensual.

En la categoría amables sorpresas están todas aquellas intervenciones que no sabe exactamente por qué le generaban cierta alegría extra. Por lo general se trata de disimuladas composiciones, como aquella en la que aprovechó los surcos entre los adoquines de la calle para incrustar numerosos cristales diminutos que reflejaban la luz y deslumbraron a todo viandante cabizbajo entre esa primavera y el siguiente otoño.

*Continúa creando.*

*Sigue llevando a cabo intervenciones sutiles que persiguen diálogos difusos con no sabe quién. Intenta pensar lo menos posible para no renunciar a la espontaneidad de sus acciones.*

Continúa observando.

Sigue buscando una explicación a esas intervenciones, alguien que responda por ello. Se ha comprado una gafas de sol graduadas, porque empieza el verano.

**“Que «la poesía sea hecha por todos, no por uno», significa también que ese «uno», cuando se ponga en acción, hará todas las artes, no una”.**

---

*La nueva escritura, César Aira*

---



# EL HOMBRE SIN CUALIDADES

---

Elena Yotti

---

Con ocasión de la inauguración de una exposición retrospectiva del artista madrileño Mario Sigre en el CA2M (Centro de Arte Dos de Mayo) en Móstoles (Madrid) tuve la oportunidad de entrevistarle y conocer un poco más de ese “Hombre sin cualidades” al que en un juicio apresurado había catalogado previamente como un personaje algo prepotente. Después de conversar con él a lo largo de, la que a mi me pareció una brevísima tarde, en su taller de la calle del Pez, pude trazar el perfil de un Mario Sigre sincero, un artista entregado a la búsqueda continua de medios de expresión que conecten con su necesidad de contar, de agotar obsesiones o de repensar el mundo que le rodea.

De la entrevista mantenida rescato para esta publicación el extracto en el que conversamos sobre el tema de su obra artística más temprana.

***He leído en alguna entrevista anterior que te interesaba mucho trabajar sobre el concepto del fracaso y del éxito. De hecho, recuerdo algunas de tus exposiciones como Nostalgia de McEnroe, Ergonomía del fracaso o Vivo del arte en las que esta cuestión constituía claramente el motor principal de la obra. ¿Continúa siendo este un aspecto sobre el que le gustaría seguir profundizando?***

Trabajar en esas exposiciones que citas fue muy pasional, se trata de algunos de mis primeros trabajos y los abordé desde una perspectiva casi adolescente. En *Nostalgia de McEnroe* reflexionaba sobre el saber perder y la privación de identidad del perdedor al que se le niega incluso la oportunidad de expresarse libremente. *Vivo del Arte* trataba más directamente acerca del éxito y buscaba dar una respuesta a la eterna pregunta que se hacía todo el mundo, incluso yo mismo ¿Cómo sé que soy un artista? ¿Cuándo convenimos que una persona es artista y otra no? La apuesta de *Vivo del Arte* simplificaba esa cuestión hasta hacerla ponderable. Si me alimentaba de lo que el público del museo me proporcionaba y conseguía no sólo no adelgazar sino incluso engordar cinco kilos, quedaría legitimado como artista. El arte era lo que me daba de comer. Eso es lo que importaba.

Respecto a tu pregunta de si me gustaría seguir profundizando en ello, reconozco que ahora mismo no es una de mis prioridades. Hay otros artistas, como Marta Gala, que están construyendo un universo entorno al concepto del fracaso de una profundidad teórica y una elegancia en sus

planteamientos que me resultan muy interesantes. Actualmente prefiero seguir reflexionando sobre ese tema como observador de las propuestas que se me presentan.

***Sin embargo, cuando compartió esas obras con el público, se habló de una cuarta exposición que vendría a redondear su reflexión acerca del fracaso. Tengo curiosidad ¿existió ese proyecto?***

Si, es cierto, apenas lo recordaba (risas) cuando esos trabajos que mencionas fueron gestados, había una cuarta exposición que no alcanzó nunca su madurez definitiva. Se titulaba *Díme Cuántas* y hacía referencia a la letra de una canción de un grupo punk alemán de la época. Su título traducido sería algo así como “¿Cuántas pollas hay que chupar para llegar dónde tu estás?”. Los algoritmos resultantes de trabajar con el número de felaciones que el personaje declaraba haber practicado en los últimos diez años, su puntuación en la lista de los hombres y mujeres más influyentes de Europa y su sueldo (solo el que ellos mismos reconocían) eran el punto de partida para elaborar unas interesantísimas estructuras de silicona (risas de nuevo). Pero la gente no se mostraba muy interesada en airear determinados detalles de su vida privada y entretanto yo me hice mayor y el tema dejó de apasionarme.

---

*El Hombre sin Cualidades* se exhibirá en el CA2M hasta el próximo 23 de agosto. Acercarse a esta exposición es una ocasión única para conocer la trayectoria y el discurso artístico de Mario Sigre.

En estos casos de ambigüedad, la interpretación es una actividad que se realiza en el momento de leer, y que depende de la conciencia que el lector tiene de la ambigüedad del texto. La interpretación es un acto que se realiza en el momento de leer, y que depende de la conciencia que el lector tiene de la ambigüedad del texto. La interpretación es un acto que se realiza en el momento de leer, y que depende de la conciencia que el lector tiene de la ambigüedad del texto.

Contenido  
manifiesto  
↓  
Contenido  
latente

—AMBIGÜEDAD—

Así pues, la interpretación es un acto que se realiza en el momento de leer, y que depende de la conciencia que el lector tiene de la ambigüedad del texto. La interpretación es un acto que se realiza en el momento de leer, y que depende de la conciencia que el lector tiene de la ambigüedad del texto. La interpretación es un acto que se realiza en el momento de leer, y que depende de la conciencia que el lector tiene de la ambigüedad del texto.

la interpretación y una interpretación también depende de la conciencia tácita y de la conciencia humana.

[Redacted text block]

[Redacted text block]

El estado del  
vehículo

[Redacted text block]

EVIDENCIAS

[Redacted text block]

[Redacted text block]

Investigación de Competencia

La interpretación, naturalmente, es siempre subjetiva. De hecho, el poeta que escribe una obra se propone dar un sentido a sus palabras, pero el lector, al interpretar, puede dar un sentido distinto al que el poeta quiso dar. Este es el problema de la interpretación.

La falta de la interpretación puede ser considerada como una de las causas de la crisis de la poesía moderna. La poesía moderna es un lenguaje de un tipo nuevo, un lenguaje que busca que el lector participe de una interpretación. El poeta no busca, por medio de su obra, un punto fijo, un sentido que pueda ser considerado como el que es, verdad absoluta por ser interpretada.

Además, buena parte de la poesía moderna, comenzando con los poemas experimentales de la poesía concreta (incluido el movimiento, especialmente denominado dadaísmo), al poner énfasis en las palabras y en el sonido de las mismas, la creación de la poesía brevedad de la interpretación. La revolución más reciente en el mundo poético contemporáneo — la revolución que ha dado origen a lírica y lirismo a Poesía — representa un período del desarrollo de la poesía en el mismo sentido, una revolución que dejó a la poesía moderna a merced del ojo de los intérpretes.

producto  
del idioma  
de las  
capitalismos  
(?)

En relación principalmente a la situación en los Estados Unidos, aquí, la interpretación puede verse fácilmente en las artes de la música, el cine y el teatro. La música de los modernos y contemporáneos, especialmente con la música serialista, o música totalitaria y serialista, buscan el desarrollo máximo de la música propiamente dicha, en lugar de depender y subordinarse al texto o al contenido de lo que se desea expresar en la música, en el teatro que se busca el desarrollo de un lenguaje totalitario, en el teatro serialista, en el teatro totalitario, en el teatro serialista, en el teatro totalitario. En la música, en el teatro y en el cine, en los Estados Unidos, se busca el desarrollo de la música, el teatro y el cine, en un lenguaje totalitario, en un lenguaje serialista, en un lenguaje totalitario, en un lenguaje serialista, en un lenguaje totalitario, en un lenguaje serialista, en un lenguaje totalitario, en un lenguaje serialista.

Para el lenguaje totalitario serialista — que se ha propuesto

**“Siempre he sabido que sólo hay un único campo de batalla.  
Sin escapatoria”.**

---

*Kassel no invita a la lógica, Enrique Vila-Matas*

---

# CONSERVAS

---

Jaime González Cela

---

Martín Salcedo tiene dos pueblos: uno es Teocaltiche, en el estado de Jalisco; el otro es Villaseco del Pan, provincia de Zamora. Es fotógrafo y ha trabajado durante años en la Universidad Autónoma de México retratando las investigaciones de un equipo de antropólogos sobre difuntos bien preservados.

Martín vive por y para las momias. Como él mismo me explicó hace tiempo, una momia puede ser cualquier cuerpo que se haya conservado relativamente bien a pesar de estar muerto. Debido a la extrema sequedad de ciertas zonas, el proceso de momificación se da a menudo de forma natural, por lo que han aparecido casos en los que todo el cementerio de un pueblo está compuesto por cadáveres perfectamente conservados. Sin duda, estos eran sus casos preferidos. Salcedo se sentía fascinado por las investigaciones de sus compañeros que, se supone, tenía que retratar de forma aséptica y precisa. Pero cuando él hacía fotos no podía dejar de pensar en la muerte, en la vida y en sus pequeñas intersecciones. Seguramente por ello sus imágenes tenían un componente personal, terrorífico, artístico según sus colegas. Este enfoque especial de la fotografía científica fue tensando su relación con el decano de la facultad, encargado de asignar subvenciones a los proyectos y poco amigo de las excentricidades en una disciplina tan seria como es la antropología. Su acuerdo con la facultad había durado años, pero una discusión agravada por un mal tequila terminó de golpe con la concesión del presupuesto destinado al fotógrafo. A partir de ese momento tendrían que ser los mismos antropólogos los que realizasen de forma metódica y objetiva las fotografías.

Por primera vez en años, Salcedo se vio sin trabajo, con algo de dinero y con mucho tiempo libre por delante. Decidió irse una temporada al pueblo de su madre, en el que sólo había pasado unos pocos veranos de niño, pero en el que conservaba una casa y algunos familiares.

La llegada del fotógrafo a Villaseco del Pan se produjo a finales de noviembre. Le pareció que había cambiado poco en todos esos años. La entrada del pueblo seguía presidida por un gigantesco paralelepípedo de paja, las señoras iban en bata y seguía habiendo un único supermercado. Martín Salcedo se planteó su estancia como un periodo de descanso y reflexión. Quería olvidarse de la universidad y de la burocracia. En cambio quería encontrar sus orígenes, como se suele decir.

Nada más llegar, cuando aún estaba deshaciendo el equipaje, llamaron a la puerta. Un señor con bastón y perro de caza se presentó. Se llamaba Higinio. Martín no acabó de entender el parentesco que les unía, pero le cayó bien y conversaron sobre lo mucho que había cambiado el pueblo. Cambios que, desde luego Martín, no había percibido.

Los días se sucedían y el fotógrafo poco a poco fue conociendo a todos sus vecinos. Recordó caras viejas y conoció gente nueva. Retomó la cámara y comenzó a pasear con ella con la intención de usarla de nuevo. Pero siempre acababa sus paseos sin haber siquiera acercado el ojo al visor. Por las noches pensaba preocupado en por qué no lograba hacer fotos. Quizás sólo le gustaba hacer fotos de momias, pero en Villaseco a Martín Salcedo las momias le parecían muy lejanas: les separaban miles de kilómetros, un océano y un decano poco creativo. Le habló a su nuevo amigo, Higinio, sobre el bloqueo que sufría y a éste se le ocurrió que podía intentar fotografiar animales disecados, a fin de cuentas son casi lo mismo, y en Villaseco, pueblo cinegético, estos abundaban. El fotógrafo recordó que, de niño, los animales disecados le gustaban. Estar cerca de un animal salvaje, aunque llevase muerto tiempo y tuviese ojos de cristal, le parecía emocionante.

Durante un tiempo se dedicó a fotografiar a la gente del pueblo con sus animales muertos: jabalíes, zorros, búhos, perros y gatos posaron obedientemente ante su cámara. Martín Salcedo pensó que esto le satisfacía e imaginó que quizá su obsesión con las momias venía del gusto por la taxidermia que parecía tener todo el pueblo de su madre. Al caer la noche solía volver a casa agotado, encendía la lumbre y se acostaba. Era invierno, hacía frío y prefería quedarse en el piso de abajo cerca de la chimenea.

Muchos años después, cuando yo preparaba un trabajo sobre su obra, Martín me contó lo que había descubierto en Villaseco. Una noche había decidido subir al piso de arriba. Decía que se animó a investigar por aburrimiento. Llovía desde hacía días y no salía de casa. Yo me pregunto por qué no habría subido antes. El caso es que ese día sí que lo hizo, y entró en su antiguo cuarto donde hacía años que no dormía. Entró también en el baño y reconoció las viejas cortinas de la ducha e incluso subió hasta el desván lleno de trastos y cajas viejas. Pero cuando volvía hacia el salón buscando el calor del fuego se dio cuenta de que se había saltado una habitación: el dormitorio de su madre. Entró. Allí estaba, sobre la mesilla. Disecado. Con los ojos de cristal que parecían ocupar casi toda su pequeña cabeza. No se asustó. Recordó. Pensó en su madre y comprendió que se encariñara con él, que quisiera que siguiese haciéndole compañía. A fin de cuentas lo había llevado en su interior durante casi nueve meses. Martín cogió al que, de haber nacido con vida, habría sido su hermano mayor y lo bajó. Lo colocó junto al fuego. Durmió tranquilo y soñó con sus veranos en el pueblo, con el feto disecado encerrado en un baúl. Soñó con su madre y con el lugar en el que escondía la llave que utilizaba para guardar a su hermano los veranos en los que iba de vacaciones a visitarla.

Martín me contó esto aliviado, como el que te cuenta que ha encontrado algo que llevaba tiempo perdido. Yo le animé a que siguiera haciendo fotos de momias.



1000 }  
↑

fundamentalmente representaciones con la forma a representaciones de valores = es en la misma forma como las representaciones que tienen el uso de la misma, así la copia, para las representaciones de uso a una protección propia. (También pueden representaciones para otras personas que se encuentran en una misma forma, o puede estar a las representaciones por una misma persona a través de una de una copia de forma en un individuo y luego, una copia en la copia de una en un disco, ya a otra persona etc. lo que es de una copia de una copia, a la copia de la copia. Por un lado, el hecho de la existencia de una forma de una de una copia de una representación, lo que representa. Como el individuo de la veracidad de una determinada forma de una copia en un momento para eludir de forma, en caso de una forma. Por ejemplo, el caso de las películas de Ingmar - que a una película de un tipo para convertirse sobre el espacio moderno, entonces un tipo de representación - una por copia de las representaciones de una de una forma. En Microcomputers y Operación de Internet y visualización de las imágenes virtuales una muestra que lo cambia predominantemente de la imagen y de una parte del tiempo, el tiempo más notable de una tipo de desarrollo de la obra de A. V. (Gibbs.) En las formas físicas, una copia es una representación que una forma por copia de la existencia de imágenes físicas antiguas películas de Hollywood, como las de John, John, John y muchos otros más, tiene una copia de una representación, se refiere a la de las copias de las nuevas películas virtuales como Five out of ten y John de la familia A four de cuatro 1999 en una de las nuevas representaciones de imágenes, o / Internet de John

(X)

no ? }  
↑

El hecho de que las películas se hayan sido distribuidas por las representaciones es un punto de vista importante a la manera del caso como uno. El hecho de que el hecho de que por el cual las películas durante largo tiempo tienen un tipo de películas en una película, que es la manera por la cual de John, entonces una copia de una copia a la copia de una copia distribuido por la copia de las películas virtuales. Pero es el caso como uno, que es un punto de vista, punto de vista, pero que puede ser de un tipo de un tipo de un tipo.

Finalmente

**“¿Cuántos sueños, sistemas de pensamiento, intuiciones y frases realmente nuevas han escapado de la escritura?”**

---

*Artistas sin obra «I would prefer not to», Jean-Yves Jouannais*

---

# UNA ISLA DESDE EL TREN

---

Victoria Gil-Delgado

---

Al contrario de lo que muchos críticos creen, Verónica Garcés no estaba interesada, en un primer momento, por los espacios de productividad de la vida cotidiana. No había leído a Maurizio Lazzarato cuando en mayo de 2008 empezó a intervenir en el tren, ni conocía a muchos artistas con los que ahora se le relaciona. Por aquel entonces solo le interesaba experimentar ese viaje de otra manera, sin más. Ella tenía libertad para hacer y eso constituía su principal motivación. No dependía de ninguna galería ni institución que le obligara ni siquiera a tener una línea coherente de trabajo.

Verónica se subía al tren y pensaba en las posibilidades que le concedía ese espacio y ese tiempo limitado para ser artista. Una hora al día cinco veces por semana saliendo de la estación de Atocha hasta la de Móstoles Central. Así comenzó a intervenir en ese contexto de una manera muchas veces invisible. De esta primera época fue el proyecto *Lectura compartida*, (Verónica nunca fue buena poniendo títulos, lo cual le bloqueaba a veces, pero no la detenía en ningún caso) en el que observaba las lecturas de los viajeros, se hacía con esos libros y los leía en los siguientes trayectos. Entre los que leyó (solo les concedía un viaje a cada uno) *Nueve Dragones* de Michael Connelly, *Luna Nueva* de Stephenie Meyer o el *Símbolo perdido* de Dan Brown, entre muchos otros. Los veinticinco minutos de trayecto hacían que no pudiera superar los primeros capítulos. Ella no tenía un objetivo claro con este proyecto, pero tampoco le importaba.

Fue también por aquella época cuando empezó a intervenir en las ventanas del cercanías. Con un cúter hacía marcas sobre el cristal con un leve trazo casi imperceptible. Era tan sutil que tenía que incidir el sol directamente para poder observar los dibujos. En un primer momento, y siguiendo con los ejercicios de observación, representaba a los viajeros que le acompañaban. Más adelante también incluiría imágenes recurrentes que le perturbaban por algún motivo. Aún hoy, si el viajero se fija con detenimiento, puede descubrir todo un universo monstruoso en las ventanas de los trenes de cercanías.

Pero quizá los proyectos más reconocibles de la artista fueron los incluidos en la exposición que tuvo lugar en el Reina Sofía: *Camino al trabajo: El artista como productor insensato*<sup>1</sup>, en el que el comisario Pérez Villarejo hacía una

---

1. MNCARS, 2012. Del catálogo recomendando especialmente el texto de Antonio Negri donde comenta algunas de las obras de Verónica Garcés en torno a la productividad.

reflexión sobre la productividad capitalista deteniéndose en el tiempo en el que los trabajadores se dirigen a sus empleos. Las obras de Verónica se expusieron al lado de las de Santiago Sierra y Karmelo Bermejo<sup>2</sup>, entre muchos otros artistas preocupados en hacer brecha sobre la lógica del capital. Pero, a diferencia de éstos, Verónica solo incidía en su propio recorrido. Y sus motivaciones claramente eran otras.

En *Camino al trabajo* se expuso, incompleta, *La Piscina* (2008-2013) serie fotográfica compuesta por más de quinientas imágenes. Los críticos la relacionaron pronto con la serie de piscinas de California de David Hockney y al trabajo de Cabello/Carceller *Sin título (Utopías)*, donde fotografían los lugares de encuentro social en su decadencia. Es cierto que, al igual que en esas obras, el cuerpo y el deseo eran los dos ejes del trabajo de Verónica. Pero a diferencia de estas, en la obra de Garcés no hay una preocupación por la perfección de la imagen. Algunas aparecerán borrosas o con manchas del cristal o incluso con el reflejo de la propia artista. Porque lejos de transmitir únicamente la melancolía del cambio en el estado de las cosas, hay una idea recurrente que se filtra entre las imágenes. Están realizadas a distancia desde el tren por lo que la fotógrafa se convierte en *voyeur* de algo que no puede alcanzar, y la piscina en su objeto de deseo. El instante en el que se toman las fotografías es mínimo y el espectador sabe que un segundo después la piscina desaparecerá ante los ojos de la artista que se alejará veloz de ese punto.

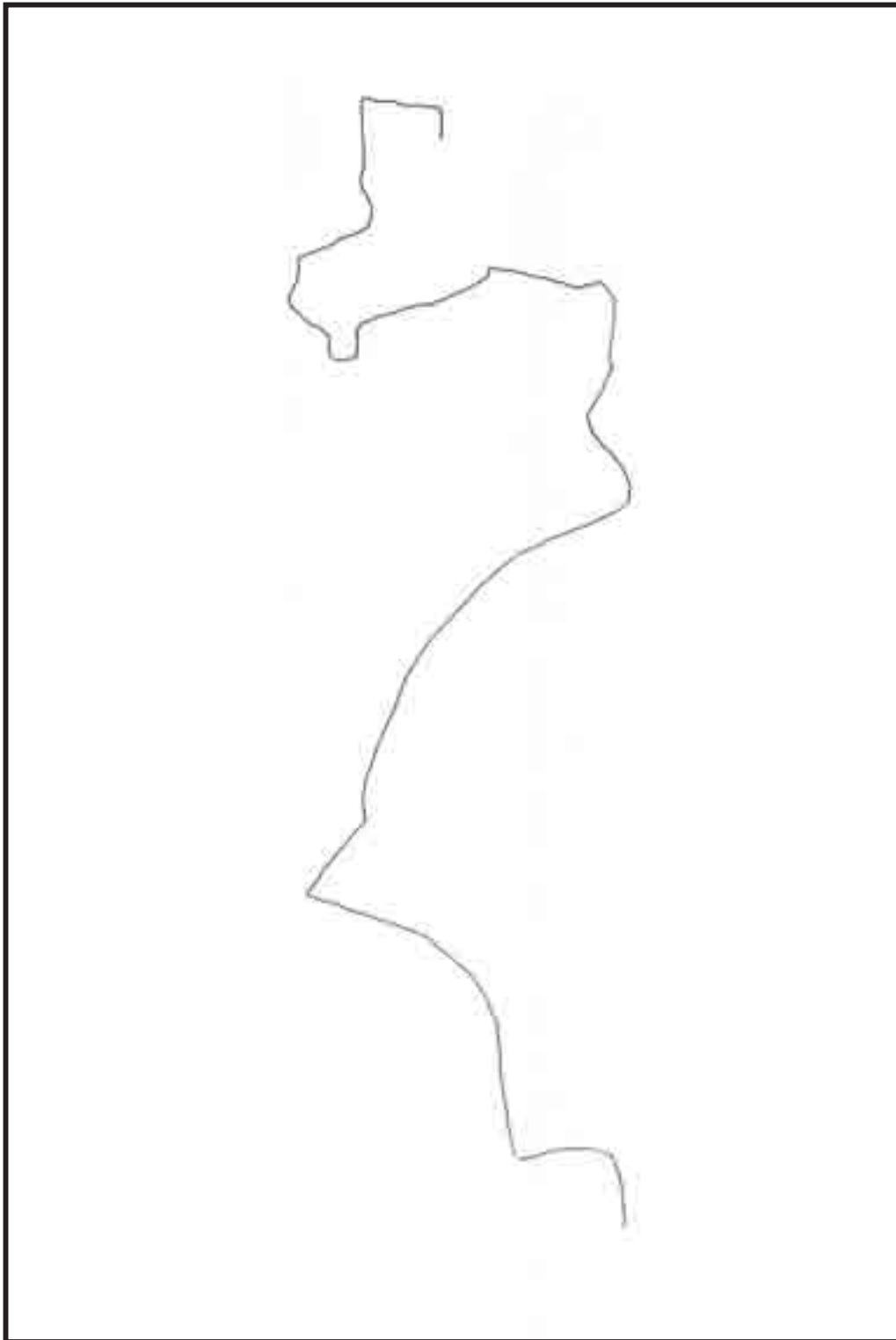
Lo que poca gente sabe es que *La Piscina* es una reinterpretación de un cuento de Cortázar, *La isla a mediodía*<sup>3</sup>. En este relato se cuenta la historia de Marini, un auxiliar de vuelo que atraviesa recurrentemente la misma línea aérea, de Roma a Teherán. Un día descubre que a las doce en punto se ve por la ventanilla una pequeña isla con forma de tortuga. Así cada mediodía deja sus labores y contempla la isla fascinado desde el avión. El protagonista se obsesiona tanto con ese lugar que decide llegar a la isla y desde allí observa al avión pasar a la misma hora.

Lo que nunca se publicó fue la continuación del proyecto. Verónica decidió bajarse y realizar una única fotografía desde la piscina hacia el tren, a la hora en la que suponía ella estaría pasando de vuelta a casa. Como en el cuento, Verónica se desdobra generando dos espacios de realidad. Convirtiéndose así no sólo en la persona que viaja en el tren, sino también en la que disfruta en la piscina.

---

2. De Santiago Sierra incluyeron el díptico fotográfico, *Obstrucción de la vía con un camión de carga en hora punta*, 1998. De Karmelo Bermejo *Booked*, proyecto que el artista describe así: «Todos los tickets para el autobús de las 7:00 am de un día laborable con origen Bilbao y destino Madrid fueron comprados con dinero público para que hiciese su recorrido vacío».

3. *La isla a mediodía* esta dentro del libro de cuentos de Julio Cortázar *Todos los fuegos el fuego*, publicado en 1966.



**51**

El otro proyecto incluido en la exposición fue *Cerca de aquí*, una revisión del célebre trabajo *Lejos de aquí* de Isidro Valdivieso. En el año 73 el artista conceptual se propuso emprender un viaje para habitar un lugar donde no hubiera estado nadie antes. Allí, en una “*isla sin nombre en mitad del Pacífico*”<sup>4</sup>, paso un año sin hacer nada. El artista nunca documentó lo ocurrido por lo que muchos descreyeron de la hazaña<sup>5</sup>.

En 2012 Verónica ideó la manera de hacer posible esa obra con las condiciones espacio temporales que le propiciaba su tren. Así que se bajó en Fanjul, una de las paradas en las que nunca se había bajado, para buscar un lugar inédito para el ser humano. Después de una deriva de dos horas por las proximidades, se detuvo al llegar a un descampado. Se adentró entre las hierbas crecidas del espacio y se dirigió a una zona alejada de los límites y de la parte central, pensando que tal vez nadie habría pisado ese mismo punto. Allí permaneció veinte minutos sin saber muy bien por qué. Sabía que tenía que quedarse, que el tiempo era importante. Al contrario que en el artista Isidro Valdivieso, Verónica documentó la pieza con un dibujo. En él muestra el recorrido desde la estación de tren hasta el lugar en el que solamente estuvo ella.

Y fue poco después de la exposición cuando la gente empezó a relacionar a Verónica Garcés conmigo. En contra de lo que alegaron, Verónica no nació para satisfacer una demanda del mercado del arte; ni siquiera partió, como es evidente, de la mente de otro artista. El único motivo que me llevó a crearla fue la pura experimentación. Yo llevaba un tiempo escribiendo sobre artistas y necesitaba acercarme a su realidad de una manera radical. La idea más coherente, dentro del absurdo de todo el proyecto, fue darle a la artista mi tránsito en el tren camino al trabajo, el único en el que soy libre de otras tareas diarias. Me pareció que podía ser un tiempo más que suficiente para que una artista se desarrollara en plenitud.

Aquí me gustaría aclarar que la artista poco a poco fue tomando cierta independencia de mi manera de actuar y sería un error dar por sentado que somos la misma persona. Por mucho que la haya inventado, las obras parten de su experiencia, así que no puedo más que defenderla como una artista que trabaja y piensa con autonomía. Queden estos escritos como prueba de su existencia.

---

4. Así describe Valdivieso la localización de la isla. Véase el catálogo con su obra completa *Una botella sin mensaje*, Roma Publicaciones, 1997.

5. S. Santos, *El traje nuevo del emperador. Algunas mentiras del Arte Contemporáneo*, Anagrama, 1987.

**«QUIERO QUE MI OBRA SEA UN ESFUERZO INÚTIL»**

Entrevista a Verónica Garcés por Christian Fernández Mirón.

***Te propongo aprovechar el viaje para dividir esta entrevista. Mientras el tren arranca, yo formulo una pregunta o un tema. En el espacio entre paradas, me respondes. A cada estación, una nueva pregunta. ¿Te parece bien?***  
Me parece perfecto.

***(Embajadores). Empezamos por el punto de partida de tu trayecto diario, un trayecto que define tu metodología y tu posicionamiento artístico. ¿Se trata de una liberación o de una limitación?***

Quiero pensar que es una liberación. Mi propuesta parte de considerar un trayecto en tren como un microcosmos y que por ello puedes hacer lo que sea en él. Por otra parte creo que es muy positivo limitar tus pautas de actuación para no dispersarte... no sé. También es cierto que a veces me gustaría hacer cualquier otra cosa, pero ya no puedo, ¿sabes? Mi mente es incapaz de desconectar de mi proceso de trabajo.

***(Laguna). Es verdad, pero me pregunto por tus estrategias la explotación de un contexto tan definido. ¿Cómo sacarle tanto partido a un tren?***

Porque no es sólo un tren. Es un lugar lleno de historias y experiencias. También tiene sus normas de comportamiento no escritas, su lenguaje oculto y sus contradicciones. Este además es un tren especial. Une el centro con el sur y en las horas en las que viajo nunca se llena. La gente se relaja y tiene una actitud distinta a la que mantienen en otros lugares. No sé... es un poco lo que te decía antes, un tren es un universo.

***(Aluche). Alguna gente considera liberador el tiempo en transporte público. Uno no conduce sino que es conducido, un maravilloso margen de improductividad. A ti te sirve de excusa y de marco para crear.***

***¿Lo definirías así, como tu espacio creativo?***

Es mi espacio para ser artista. Es el que tengo tiempo real para concentrarme en algo y hacerlo. Últimamente me doy cuenta que lo que hago en el tren también invade otros momentos de mi día. De repente me encuentro pensando en ideas para el tren en mi casa, en el trabajo, en el súper. Pero no es lo mismo, la actitud es otra.

Me interesa también lo que dices sobre el transporte como un lugar de improductividad. Quiero que lo sea cuando yo soy artista, aunque

esto pueda parecer una contradicción. Defiendo un espacio improductivo en el que nada de lo que haga como artista me reporte ningún beneficio. Que solo sea un esfuerzo inútil y absurdo.

**(Fanjul).** *En ocasiones observas a otros pasajeros. ¿Hay alguien que llame tu atención hoy?*

(Risas) ¿Hoy? La verdad es que no es fácil detenerte a pensar en una persona, aunque no lo parezca. Requiere su tiempo. Tienes que tener una conexión especial, no sé. Por ejemplo cuando estoy cansada me cuesta más encontrar a alguien. Pero hoy no, hoy eres tú en el único en el que me he fijado. Mi pequeña intervención en el tren... el hecho de que me acompañes y hables conmigo me parece todo un proyecto. De hecho había pensado en invitar a gente a compartir mi viaje. Solo para hablar...

**(Las Águilas).** *Con un trabajo tan próximo a la creatividad como el tuyo, es curioso que necesites acotar un tiempo y un espacio al margen para tu propia actividad artística. Háblame de esta separación.*

Quizá no tenga tanto que ver con la creatividad, después de todo. Es verdad que lo separo del resto de mi tiempo pero porque hay una necesidad más allá de la intención. Creo que ser artista no consiste solo en la mirada consciente ni creativa, creo que se trata de una actitud responsable. Hay que dedicarle un tiempo y sobre todo hay que hacer, no sólo pensar. Y ahí está la dificultad, tienes que asumir riesgos. Como en mi proyecto *Cerca de aquí*, no tiene sentido si no te pierdes y encuentras el lugar, ¿sabes?

**(Cuatro Vientos).** *Ya hemos salido del túnel. El exterior aporta nuevas posibilidades. Las ventanas son como pantallas, el tren se llena de luz e imágenes...*

Sí, la verdad es que creo que es difícil no mirar por la ventana cuando sales del túnel. Ver, por ejemplo, ahí ¿la ves? La casa amarilla. Cuando vuelvo del trabajo, siempre veo a un hombre de barba blanca regando sus rosas. El otro día intervine el cristal con esa imagen: un señor regando en la ventana. Quizá algún día te lo encuentres en el tren. Perdona, aquí viene, tengo que hacer una foto...



**(San José de Valderas). *Ahora pasamos por delante de la piscina.***

***¿Qué fue lo que te atrajo de ella?***

Ya está. Siempre pienso en esta piscina. Mucho antes de ser artista ya sacaba fotos y pensaba en el día en que bajase del tren y me metiera a nadar. Desde el tren parece que está cerca de la estación, pero no lo está. El tren y la piscina configuran dos tiempos distintos que me interesan. Son como realidades paralelas ¿sabes? Una en movimiento y otra mucho más estática, solo unidas por mi mirada. Allá está la gente disfrutando de su tiempo libre y yo voy al trabajo... esa sensación se hace más fuerte los sábados de verano. Claro, todo cambia según el momento en que observe la piscina. Me interesa mucho vacía. Esa idea del lugar inadecuado al momento. También me gusta ver el agua sucia... incluso limpia pero sin gente. Me parece un lugar excepcional para trabajar con él.

**(Alcorcón). *¿Tienes nuevos proyectos en mente, o qué crees que puede ser lo próximo?***

A lo que está evolucionando mi trabajo es a salir del tren. A ver las posibilidades pero jugando fuera del medio de transporte. Me gustaría cogerme el primer tren de Atocha hacia otro lugar. Pero aún tengo que cerrar los parámetros.

**(Las Retamas). *¿En qué momento te emanciparías del tren? ¿Es algo que te imaginas?***

¿Te refieres a cuándo acabaré de trabajar en el tren como artista?

**Sí.**

Es algo que pensé desde el primer día. Lo dejaré cuando ya no tenga que coger ese tren todos los días. Esa es la pauta.

**(Móstoles). *Aquí estamos. Muchas gracias.***

Gracias a ti, todo un placer.



*La piscina, 2008-2013*





*La piscina, 2008-2013*



**“Hoy vivimos en un mundo de cajas negras”.**

---

*La utilidad del arte, César Aira*

---

# INSTALACIÓN ELÉCTRICA

---

Jesús Labandeira Pastor

---

¿Eres Tarcaniota?  
Todavía no lo sé.  
¿Decides a menudo salir en la historia?  
Nunca, ésta es la primera vez.  
¿Y qué quieres decir?  
...  
¿Me escuchas?  
Sí.  
¿Por qué miras arriba?  
Por si cae algo, otra vez.

## CORRESPONDENCIA

Carta 1. 20 de abril de 2014

Querido amigo, sube la música para que no sospechen del estado de ánimo.

Carta 2. 21 de abril de 2014

Consta de una primera parte denominada instalación eléctrica; consta de una segunda parte denominada reacción de público. La primera parte se articula desde un teléfono colgado de una pared en una sala rectangular de unos tres metros aproximadamente. El teléfono es un teléfono de la Compañía Nacional de Telefonía. Estará descolgado con el hilo zarandeándose al aire.

Carta 3. 24 de abril de 2014

El personaje principal será España.

Carta 4. 25 de abril de 2014

No voy a salir al escenario.

Carta 5. 25 de abril de 2014

Mi intención es que la instalación eléctrica se formalice en un espacio con acceso a personas y animales. Quiero que los animales escuchen el texto. Una vez que recibas el texto España, porque así se llamará, agradecería una corrección exhaustiva. Me estoy extendiendo, debo ahora, almorzar.

Carta 6. 28 de abril de 2014

Si no hubiera otra solución, subiría al tren, que desciende la montaña hasta llegar al valle.

Carta 7. 1 de mayo de 2014

Desde aquí veo la ciudad desvanecerse. El azul desplegándose en azules. Un niño fórmula un problema en la cocina: si hay veintisiete trozos de tarta cortados, ¿cuántos trozos de tarta se repartirán?

Carta 8. 2 de mayo de 2014

Un aire gélido se precipita por la escalera.

Carta 9. 3 de mayo de 2014

Iré hasta allí vestido como el Bello Brummel. Me colocaré la corbata elegantemente. Será necesario comprar unos zapatos negros. Que la voz que cuelga module hacia el susurro. ¿Sabes qué? El Bello Brummel se cepillaba los dientes con una raíz roja, se depilaba con una pinza de plata, anudaba la corbata a la perfección, y salía a las tres de la madrugada acicalado perfectamente. Yo saldré a las cuatro.

Carta 10. 4 de mayo de 2014

No habrá planteamientos, ni desenlaces. Sólo habrá nudos.

Carta 11. 5 de mayo de 2014

Me están saliendo cabellos plateados a ambos lados de la cabeza.

Carta 12. 6 de mayo de 2014

Me estoy riendo.

Carta 13. 7 de mayo de 2014

Estoy avanzando en el texto España.

Carta 14. 9 de mayo de 2014

Si alguien cuelga el teléfono, la voz dejará de sonar. Se apagará la función. Será el fin de la instalación eléctrica España.

Carta 15. 10 de mayo de 2014

¿Será costumbre tuya o será costumbre mía?

Carta 16. 11 de mayo de 2014

Si vinieras alguna vez, conocerías los paseos nocturnos de Carlota.

Carta 17. 12 de mayo de 2014

Me he permitido una extravagancia: he bailado en mi habitación. He dejado a un lado a España, y he bailado. He cruzado mi habitación de una esquina a otra esquina. He levantado los hombros para agilizar el ritmo, y los brazos también los he suspendido tímidamente. El baile ha durado lo que ha durado la canción, pero como la he puesto varias veces, ha



durado más de lo habitual. Me lo he pasado bien. He llegado a sofocarme, inmediatamente me he sentado en una silla a la que tengo cierta simpatía.

Carta 18. 13 de mayo de 2014

Hoy he hecho una aproximación con mi voz, una simulación con el texto España como si saliera del teléfono. Lo que para ti puede ser un despiste, para mi puede ser una oportunidad. No es más que eso.

Carta 19. 15 de mayo de 2014

Sabes que nunca he sabido cuál es el cuento de la lechera.

Carta 20. 15 de mayo de 2014

Te diré cómo empieza el texto España. Empieza con una pregunta: ¿cuánto pesa España?

Los filtros no terminan de funcionar. He dudado si introducir a Carlota. Carlota podría haber sido la que lleva la maleta. Te preguntarás quién es. Finalmente he decidido abandonarla. No será ella la que condicione el texto.

Carta 21. 16 de mayo de 2014

Tengo miedo de perder el armazón, los encajes. La tela de sonido debe ser de seda, descendiente y sin fisuras. Salgo de casa para escuchar tonos, ondulaciones, salgo en busca de esa voz para España, precisa y sibilina, que cuelgue al aire, que flote en ese espacio, que será la sala, oscura. Busco intimidad. Imagina deslizar el corazón por un tobogán de agua, imagina el sonido al caer.

Carta 22. 17 de mayo de 2014

Texto España

¿Cuánto pesa España?

Depende de lo que quieras portar.

Solo tengo una maleta.

Entonces tendrás que elegir.

¿Cómo mete uno, una idea en la maleta?

¿Cómo saca uno, una idea de la maleta?

¡Qué raro eres niño! ¿A quién habrás salido?

España está incrustada en las ramas.

Si la rodean que la partan por la mitad. Así sabremos que hay dentro.

Poco a poco España se olvida de España. ¿Algún día ha tenido recuerdo de sí misma?

Seguro que fue en la piscina municipal.

No vamos a ir a jugar a los bolos, que se te meta en la cabeza, tampoco nos daremos un chapuzón, no ahora.

Eso es España, dijo el niño. Es un cuerpo enorme.

¿Cuánto pesará?

La última vez que estuvimos jugamos a los bolos en Chamartín. Chamartín. Chamartín.

Importa estar fuera; no dentro.

Estas sillas no las había visto nunca. Ni esa astilla en la ventana, ni siquiera como indicador emocional.

A España le gusta poner los brazos por detrás mientras camina agarrado. Forra y bruñe.

El niño dice: me gustan estas vistas. Os veo caminar. Ya da igual sí vamos a jugar a los bolos.

Hay que buscar la forma.

Hurgar y prolongar.

Quizá España se parezca a todo lo que hemos olvidado o quizá se parezca a todo lo que no hemos vivido — dice la niña.

Todo lo que te puede decir es que hemos llegado un poco pronto.

Quizá teníamos que haber llegado más tarde.

El suelo se quiebra por el volumen arrastrado. Habría que adelgazar los anclajes y reducir la maleta para saber el peso exacto.

Eran más o menos las cuatro de la mañana cuando España se ha despertado. Ha metido los prismáticos en la maleta. Sin decir nada, sin pensar nada, nada en su cabeza. Ha metido los prismáticos en la cabeza y en el coche. España se ha comprado un coche para avanzar el camino. El niño y la niña van en los asientos traseros del coche. En el asiento del copiloto va una mochila repleta de utensilios e ideas. Poco a poco el coche desaparece en la carretera. Ancha, amarga.

España, pasada la ruta se estrella frente a un animal, un burro ojeroso y con mirada de ayuda.

Muere el burro, muere España.

Resucita España.

El niño y la niña esperan en un cruce durante meses hasta que llega España. Se suben al coche y preguntan: ¿durará esto que sentimos toda la noche? ¿Cuánto dura una noche en una coche como éste?

España silencia cada pregunta, acelerando en esa recta larga hacia dentro.

España siente la recta hacia dentro. El paisaje ha desaparecido a ambos lados de la carretera por su oscuridad, no hay postes de luces.

El niño y la niña no hablan, solo se miran. España pregunta: ¿sabéis conducir? Mueven la cabeza negativamente.

¿Nos vamos a encontrar gente en el camino?

Escucharéis voces y veréis cuerpos.

¿Por dónde?

Cerca vuestro.

¿Qué es eso que se ve?

Es el inicio de la alucinación.

Parece una pareja caminando, agarrados del brazo.  
¿Es eso una alucinación?  
No lo sé, no he visto nada... por cierto, ¿dónde os conocisteis vosotros?  
En el cruce.  
¿Cuánto tiempo llevábais esperando?  
No lo sabemos. Hasta que llegaste tú con el coche.  
¿Y quién os soltó allí? ¿Vuestros padres?  
...  
¿Recordáis algo de antes de llegar al cruce?  
Nada, sólo una historia que nos contó un hombre que pasó por allí y se quedó un rato con nosotros.  
¿Qué os contó?  
Nos contó que una vez una cabeza cayó en un jardín de una casa donde vivían niños y padres.  
¿Y cómo era?  
Era una cabeza normal y corriente.  
¿Qué hicieron con ella?  
La escondieron, pero al rato desaparecieron los niños y los padres que habitaban la casa... hasta quedar la casa deshabitada.  
¿Y la cabeza?  
Se quedó con la casa y el jardín.  
¿Y dónde está esa casa y ese jardín?  
Eso no lo sabemos, pero seguro que no muy lejos del cruce.  
¿Estamos cerca del cruce?  
¿Por qué lo preguntas?  
Porque podríamos buscar esa historia.  
¿Te refieres a la casa de la cabeza?  
Sí.  
¿Damos la vuelta?  
No hace falta seguro que podemos llegar por esta recta.  
#  
¿Qué te pasa niño?  
Se me está cayendo un diente.  
A ver, abre la boca. El diente se tambalea. ¿Quieres que se te caiga?  
Me da igual.  
Es mejor que se caiga voluntariamente.  
De repente España frena en seco. Dos gritos y dos bocas que golpean contra el asiento. El diente se cae, ocultándose en la alfombrilla.  
#  
¿Puede que nos hayamos perdido, España?  
Yo creo que no. Me lo conozco al dedillo.  
Acabo de ver otra forma en el camino.  
Sí, metiéndose hacia dentro hacía el interior.  
¿Y por qué van hacia el interior y no hacia el final de la recta?

No es más que una ecuación.  
No te entendemos, podrías ser más claro.  
Hacia el interior hay más posibilidad de esconderse, que hacia adelante.  
¡Ahhh! ¿Y nosotros hacia dónde dirigimos el coche?  
Nosotros somos la recta y vamos en busca de la historia de la cabeza y el jardín. Es ahí donde queréis ir, ¿no?  
Así es. ¡Qué divertido!  
Los dos niños se miran y se ríen.  
#  
¿Siempre estás aquí, en el coche?  
Sí, trabajo de esto.  
¿Conduces llevando personas?  
Más o menos.  
¿Queréis qué os cuente un secreto?  
Escuchamos.  
Hay una idea perdida en la carretera, que nadie nunca ha visto.  
Pensábamos que esa idea estaba en tu maleta.  
No, no tiene nada que ver.  
¿Y cómo se crea un idea?  
Desincrustando.  
#  
¿Tenéis pensado donde vais a dormir?  
No lo sabemos, pero seguramente dormiremos en el cruce.  
¿Estará alguien esperando?  
Creemos que no.  
Yo no puedo ocuparme de vosotros, tengo trabajo, más clientes que esperan precisamente en el cruce.  
¿Y nosotros no podemos esperarte allí hasta que se haga de noche otra vez?  
Intentadlo, pero dudo que podáis.  
¿Por qué?  
Porque tenéis que seguir el viaje.  
¿Hacia la casa donde ha caído la cabeza o hacia la idea que hay en la carretera?  
No, no creo que de tiempo a ninguna de las dos. Va a amanecer.  
¿Y hacia dónde amanece, hacia dentro?  
Eso es, hacia dentro.  
Será un buen síntoma sí mañana de noche no nos vemos.  
¿Y por qué no te quedas con nosotros?  
Tengo trabajo, ya os lo he dicho.  
Niños, ya ha amanecido.  
Adiós.  
Adiós.  
#

Carta 23. 20 de mayo de 2014

Querido, amigo, el texto continúa en el cruce con varios personajes, entre ellos, la madre y el padre de esa historia de la cabeza y el jardín, ellos se subirán al coche por separado. Más adelante, cuando reciba respuesta y corrección exhaustiva, te escribiré otra carta. Me despido ya.

#

¿Eres Tarcaniota?

Todavía no lo sé.

¿Decides a menudo salir de la historia?

Nunca, ésta es la primera vez.

crítica formal: La novela 10

[Redacted text]

10

serían los actos de crítica que proporcionarían una descripción verdaderamente certera, aguda, amorosa, de la aparición de una obra de arte. Esto parece ser más difícil incluso que el análisis formal. Parte de la crítica cinematográfica de

Man [Redacted text]

Una crítica de arte que no ocupará el espacio que no sea más importante que la obra.

[Redacted text]

?

[Redacted text]

LA NOVELA

o (lo que es peor) el Arte a la Cultura.

[Redacted text]

de la agudeza de nuestra experiencia sensorial. Todas las condiciones de la vida moderna —su abundancia mate-

## **TEXTOS**

Christian Fernández Mirón  
Mario Sánchez Arsenal  
Garazi Valmaseda  
Alejandro Cinque  
Manuela Pedrón Nicolau  
Elena Yotti  
Jaime González Cela  
Victoria Gil-Delgado  
Jesús Labandeira Pastor

## **DISEÑO GRÁFICO**

Rodolfo Temperley

## **IMPRESIÓN**

BOCM

## **EDITA**

CA2 M Centro de Arte Dos de Mayo  
Comunidad de Madrid, 2014

Esta publicación ha sido editada con motivo del taller *Ejercicios de estilo. Taller de escritura artística* con Victoria Gil-Delgado y Mariano Mayer, que tuvo lugar en el CA2M del 1 de abril al 13 de mayo de 2014. Tanto la imagen de la portada como las pp. 32, 33, 41, 42, 43, 47 y 68 es una muestra de los subrayados de los participantes del taller del texto *Contra la interpretación* de Susan Sontag (1964).

## **TEXTOS E IMÁGENES**



Licencias reconocimiento-no comercial-sin obra derivada 3.0 España de Creative Commons

## **DEPÓSITO LEGAL**

M-15914-2014

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo  
Av. Constitución, 23  
28931 Móstoles  
www.ca2m.org

**CA2M**  Centro de Arte Dos de Mayo  
Comunidad de Madrid