

CAIRON 14

REVISTA DE ESTUDIOS DE DANZA

JOURNAL OF DANCE STUDIES

TO BE CONTINUED

10 TEXTOS EN CADENA Y UNAS PÁGINAS EN BLANCO

VICTORIA PÉREZ ROYO Y CUQUI JEREZ, EDITORAS

AULA DE DANZA ESTRELLA CASERO

SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

ARTEA

Director

José Antonio Sánchez

Coordinación Editorial y Redacción:

Amparo Écija

Consejo de Redacción:

Jaime Conde Salazar, Isabel de Naverán

Consejo Editorial:

Marta Carrasco, Xoan Carreira, Claudia Celi, Lynn Garafola, Christine Greiner, André Lepecki

CAIRON. Revista de Estudios de Danza está abierta a cualquier sugerencia, comentario, contribución o propuesta en:

Aula de Danza Estrella Casero-Universidad de Alcalá c/ Basilio s/n. 28801 Madrid.

Gestión: Carolina Martínez. danza@uah.es

Artea Investigación y Creación Escénica. amparo.ecija@arte-a.org

2012 © de esta edición, Servicio de Publicaciones Universidad Alcalá © de los textos, sus autores © de las fotos, sus autores © de las traducciones, sus autoras

I.S.S.N.: 1135-9137

Depósito legal: M-858-1996

Traducción de español a inglés de Paula Caspao

Traducción de inglés a español de Victoria Pérez Royo

Foto de portada: Cuqui Jerez y Victoria Pérez Royo

Diseño y maquetación: Rubén B

Navegación DVD: Roberto Equisoain

Impresión: Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.

Este libro se inscribe en el marco del proyecto de investigación "Autonomía y Complejidad. Metodologías para la investigación en danza contemporánea" (HAR2008-06014-C02-01/ARTE) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España y del proyecto "Archivo Virtual de Artes Escénicas" financiado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha (PEI09-0033-4520).

*Los textos firmados son de exclusiva responsabilidad del firmante y no constituyen necesariamente opinión de la editorial, consejo de redacción o dirección de la revista.



ÍNDICE

Cuqui Jerez y Victoria Pérez Royo. e-mail + Reglas del juego	p. 4 + p. 9
e-mail + Playing rules	p. 6 + p. 13
Juan Domínguez. de lo interferido a la interferencia	p. 19
from the interfered to interference	p. 39
Alice Chauchat y Mette Ingvarsten. 10 x 10 afirmaciones	p. 59
10 x 10 statements	p. 71
Amalia Fernández y Maria Jerez. LongPlay	p. 83
LongPlay	p. 83
Amaia Urrea. Cosas que me ocupan últimamente	p. 85
Things I've been busy with lately	p. 101
Arantxa Martínez: Palimpsesto	p. 119
Palimpsest	p. 119
Bojana Kunst. Cercanía	p. 121
Nearness	p. 131
Victoria Pérez Royo. En los márgenes del camino. Relaciones entre teoría y práctica	p. 141
In the margins of the road. Relationships between theory and practice	p. 151
Loreto Martínez Troncoso. Can you hear...(?) o En la noche (podría ser el título)	p. 163
Puedes escuchar.. (?) or In the night (could be title)	p. 175
Grand Magasin (Pascale Murtin y François Hiffler). El juego de las diferencias	p. 187
The difference game	p. 187
Cuqui Jerez. Mientras pienso en otra cosa, juego con photoshop	p. 199
While I think of something else, I play with photoshop	p. 199

Asunto: Cairon

Fecha: miércoles 16 de diciembre de 2009 4:28

De: Cuqui Jerez <cuquij@hotmail.com>

Para: cuqui jerez <cuquij@hotmail.com>, victoria perez <victoria.perez.royo@arte-a.org>, arantxa martinez <araparis@yahoo.com.mx>, Amalia fernandez <amafernandezsanchez@yahoo.es>, Maria Jerez <mariajerezq@hotmail.com>, Loreto Martinez Troncoso <loretomartineztroncoso@hotmail.com>, Amaia Urra <urramaia@hotmail.com>, françois hiffler <francois@grandmagasin.net>, Alice Chauchat <alicechauchat@yahoo.fr>, Juan Dominguez <ehjohnnydd@hotmail.com>, <bojana@kunstbody.org>, <mette@aisikl.net>

Conversación: Cairon

(English version below / en inglés abajo)

Hola Amalia, Arantxa, Juan, Bojana, Amaia, François, Pascale, Loreto, María, Alice y Mette!

Somos Cuqui y Victoria.

Os escribimos porque nos han propuesto hacer la edición del número 14 de *Cairon. Revista de Estudios de Danza*. Nos gustaría haceros una propuesta de contribución para este número. Hemos concebido la edición como un experimento, un proceso a tiempo real donde las contribuciones toman como punto de partida las anteriores para crear una cadena de textos que puedan conversar entre sí. En archivo adjunto encontraréis un texto donde se explica más en detalle el concepto del proyecto.

La idea es que cada colaborador tenga 15 o 20 días para trabajar en su contribución y se pase al siguiente y así sucesivamente. Todos lo que formen parte del grupo recibirán también los textos que se vayan entregando, de manera que todos seguiremos el proceso de creación de la revista a tiempo real.

Hemos pensado en vosotros por nuestro interés en vuestro trabajo, porque creemos que puede coincidir con lo que proponemos y pensamos que os puede interesar formar parte de un proceso así. El grupo al que os lo estamos proponiendo es:

Arantxa Martínez (Berlín)

Amalia Fernández & María Jerez (Madrid)

Loreto Martínez Troncoso (París)

Juan Domínguez (Madrid, Berlín)
Bojana Kunst (Ljubljana)
Amaia Urrea (París)
Grand Magasin: Pascale Murtin & François Hiffler (París)
Alice Chauchat (Berlín) & Mette Ingvarsen (Bruselas)

Como veis en la lista os proponemos a algunos colaborar entre vosotros para una sola contribución. Esto es por varias razones: una a nivel práctico puesto que no contamos con mucho tiempo para la realización del proyecto; y si os lo propusiéramos a cada uno individualmente se alargaría mucho y no nos gustaría dejar a nadie fuera por motivos de tiempo, ya que pensamos que el grupo puede funcionar muy bien. También porque nos parece interesante que algunas contribuciones se elaboren en colaboración para poder articular otro tipo de propuesta. Decidnos qué os parece esto y si os apetece hacerlo de esta manera.

Nosotras (Victoria Pérez Royo y Cuqui Jerez) también formaremos parte de la cadena de contribuciones si el tiempo lo permite.

Si os interesa participar tendríamos que elaborar un calendario que tendría que responder a la disponibilidad de cada uno basado en un orden que nosotras elaboremos. Pero lo primero decidnos si os gustaría formar parte, a partir de ahí vemos quién participa y os propondremos un orden como punto de partida. Decidnos si tenéis preferencia o limitaciones de periodos. La idea es empezar en Enero y terminar en Julio 2010. Así que en este mes de Diciembre habría que confirmar el grupo y hacer el calendario de trabajo.

El presupuesto de la revista es muy limitado pero de modo casi simbólico se pagaría como honorarios a cada persona alrededor de 300 Euros. El presupuesto aún no está cerrado pero creemos que será más o menos esa cantidad.

Para los que no conozcáis la revista o no tengáis ningún número mandadnos vuestras direcciones postales y os enviaremos algún ejemplar. Victoria y yo estamos ahora en Berlín así que si estáis por aquí podemos quedar si queréis.

Esperamos que os interese el proyecto y nos encantaría

que participaraís. Decidnos si tenéis preguntas, comentarios o propuestas.

Muchos besos!!!!

Cuqui y Victoria

Hello Amalia, Arantxa, Juan, Bojana, Amaia, François, Pascale, Loreto, María, Alice and Mette!

This is Cuqui and Victoria.

We write you because we've got a proposal to do the edition of the issue number 14 of *Cairon. Journal of Dance Studies*. We would like to invite you to make a contribution for this number. We have conceived this edition as an experiment, a process in real time where all contributions take the previous ones as a starting point to create a chain of texts that dialogue with one another. In attachment you will find a text where the concept is explained in more detail.

The idea is that each collaborator has 15/20 days to work on his/her contribution and then passes it on to the next collaborator, who then passes it on to the next one, and so on and so forth. Everybody taking part in the process will receive the texts as they are finished, so we will all follow the creation process of the journal in real time.

We thought of you because we are very interested in your work and we thought that you could be interested in taking part in a process like this one because of the kind of work that you do. The group we are sending the proposal is:

Arantxa Martínez (Berlin)
Amalia Fernández & Maria Jerez (Madrid)
Loreto Martínez Troncoso (Paris)
Juan Domínguez (Madrid, Berlin)
Bojana Kunst (Ljubljana)
Amaia Urrea (Paris)
Grand Magasin: Pascale Murtin & François Hiffler (Paris)
Alice Chauchat (Berlin) & Mette Ingvarsen (Brussels)

As you can see in the list, we propose that some of you collaborate amongst yourselves for a single contribution. We decided to do so for several reasons: at a practical level we don't have much time to carry out the whole project, so if we proposed single contributions, it would take us too long considering the time we have; we think the group can work very well together and we wouldn't like to leave any of you out because of time reasons; and we also thought it could be interesting to have you collaborating with one another in order to articulate different kinds of proposals. But let us know what you think about this and if you feel like doing it this way.

We (Victoria Pérez Royo and Cuqui Jerez) will also be part of the chain, if time allows it.

If you are interested in participating, we will have to elaborate a planning that deals with your availability, based on an order that we will propose. So first let us know if you want to participate, and then we see who is taking part, as well as the sequence we can propose. Let us know if you have any preferences or limitations in the periods of work the process should take place: the idea is to start in January and finish in July 2010. So in December we should confirm the group and decide about the working plan.

The budget for the journal is very limited, so you will probably be paid around 300 Euros (the budget is not closed yet but we think it will be approximately that amount), more a symbolic than a real payment.

For the ones who don't know the journal or don't have any copy of it, please send us your postal address and we will send you previous issues. We will be in Berlin these days, so if you are around and feel like it, we can also meet.

We hope you are interested in the project and we would love you to take part in it. Please let us know if you have questions, comments or proposals within the proposal.

Lots of kisses!!!!

Cuqui and Victoria

La propuesta

No estamos interesadas en elaborar una edición al uso, con *call for papers*, selección de propuestas y organización posterior de los materiales recibidos. Planteamos en cambio llevar a cabo un experimento de edición, definido por un procedimiento de trabajo más que por un tema elegido previamente. De esta forma proponemos un sistema de reglas que debe permitir la emergencia de una reflexión sobre el propio proceso de escritura intertextual.

Proponemos una edición interrogativa, especulativa y exploradora: el trabajo editorial consiste principalmente en iniciar un proyecto cuya evolución y resultados no conocemos de antemano. Lo entendemos como un proceso de creación que se desarrolla a tiempo real y tendrá una duración aproximada de siete meses.

Reglas del juego

1. No hay un tema definido de antemano.

En su lugar definimos un sistema en el que cada colaborador puede proponer y exponer sus intereses particulares.

2. Cada nueva contribución se realiza tras la lectura de las precedentes. Concebimos el sistema como una cadena de contribuciones. Cada nuevo texto se lo pasaremos a todos los participantes para que podamos ir conociendo en común el desarrollo del proyecto e ir pensando la propia intervención.

3. Cada contribución, independientemente de su soporte, se concibe como texto.

No es necesario escribir un texto en sentido estricto, ya que aceptamos todo tipo de formatos y lenguajes.

4. El nuevo texto pasa a una sola persona cada vez, quien cuenta con 15 días aproximadamente para crear su contribución.

Aunque todos los participantes leemos cada nuevo texto, sólo uno puede continuar la cadena cada vez.

5. Los textos son inalterables.

Para volver a intervenir o reaccionar frente a posteriores textos es necesario reinscribirse en la cadena y participar de nuevo.

No hay un tema definido de antemano

Planteamos el tema de este número de una manera abierta, de forma que

cada colaborador pueda proponer sus intereses particulares, preguntas y reflexiones en torno a la práctica, creación, escritura e investigación en artes escénicas: procesos de creación e investigación y de escritura, metodologías, herramientas de trabajo, etc. Los temas se definirán por el propio sistema, se irán elaborando en función de los intereses de los colaboradores y de la forma en que quieran continuar, reaccionar, transformar, responder, dialogar, cuestionar, reflexionar, retomar o desarrollar las contribuciones anteriores. De esta manera cada colaborador puede tomar como punto de partida preguntas o temas propuestos por los otros para crear una conversación que pueda derivar en varias direcciones.

Cada nueva contribución se realiza tras la lectura de las precedentes.

Planteamos una equivalencia productiva entre la escritura y la lectura. En lugar de entender ésta como simple consumición, nos interesa trabajar con una *lectura viva* (Barthes) en la que la escritura virtual del lector toma forma y que en este caso se materializa en un texto. De esta forma las contribuciones no se consideran productos finitos, cuyo destino se ha cerrado o permanece desconocido una vez que se hayan impreso, sino como producciones perpetuas, pasos en una cadena textual.

La edición se comprende así como un diálogo intertextual que da lugar a interpretaciones, reinterpretaciones, traducciones, apropiaciones, comentarios, contradicciones, añadidos y continuaciones de ideas en textos previos. Como toda edición, incluye una pluralidad de enfoques y voces que pasan a constituir el texto final; la relación entre ellos es, sin embargo, más íntima que la de una edición al uso: no se trata de contribuciones que traten un tema concreto cada una de forma independiente, sino que cada texto se escribe tras la lectura de los precedentes. Cada nueva contribución puede tomar como punto de partida las anteriores, aunque también tiene la plena libertad de no referirse a ellos. La conexión entre ellas no tiene por qué ser explícita, literal o necesariamente visible.

De esta forma la edición misma consiste en una creación textual en común. Cada autor es a su vez lector, así que es consciente del proceso de producción de la revista. Frente a las producciones wiki, no se trata de llegar a un consenso en cuanto a un tema por medio del trabajo colectivo, sino sobre todo de permitir un acceso a una polifonía de voces en diálogo o en confrontación.

Cada contribución, independientemente de su lenguaje o soporte, se concibe como texto.

La reacción frente a los textos anteriores se puede llevar a cabo en cual-

quier medio: escrito, dibujo, foto, vídeo, etc. Por otro lado, si el participante se decide por escribir, su reacción no está sujeta a normas científicas ortodoxas; se admite cualquier tipo de escritura (apropiación, subversión, desviación de las anteriores, traducciones, juegos con tipografía o juegos de lenguaje por ejemplo) que responda a una lógica individual y subjetiva y que sea resultado o proceso de una investigación.

En esta edición no queremos favorecer un metalenguaje que hable desde una posición exterior y superior a su objeto, la práctica. Por ello proponemos un sistema dialogal en el que cada texto se comprende la perspectiva de los otros que componen la revista. Con este sistema de *lectura viva* intentamos evitar la situación de dominación de un discurso respecto a los otros, ya que todos ellos, sean textos de creadores, críticos o investigadores, pueden asumir la función de objeto que genere posteriores discursos.

Se abre así un debate dialógico no jerárquico en el que todos participan de la práctica creativa textual. Mediante la participación de creadores y la posibilidad de renuncia de seguir el modelo de escritura científica esperamos asimismo poder capturar otras áreas de lo real que de otra forma quedarían abandonadas. El lenguaje pierde su estatuto de mero instrumento transparente o vehículo de comunicación. La escritura no es trascendida por un contenido, sino que se trata con ella como materialidad, de manera que su forma y su construcción se investigan desde las diferentes perspectivas que ofrezcan los autores.

El nuevo texto pasa a una sola persona cada vez, quien cuenta con 15 días aproximadamente para crear su contribución.

Esta edición parte de un trasvase de la praxis coreográfica al ámbito de la práctica de la escritura; en este sentido organizamos una temporalidad estricta en el plano de la recepción textual. Al igual que al espectador, al lector final de la edición se le ofrece una secuencia de textos con un orden predeterminado y sometido a una temporalidad lineal. La sucesión en la lectura no es aleatoria, sino necesaria para entender el desarrollo del diálogo propuesto. Esta linealidad no excluye en absoluto los guiños, referencias y juegos entre los textos de forma multidireccional a medida que se crea el libro.

En este sentido nos interesa trabajar con un sistema que se podría describir con la metáfora de la deriva: aunque el paso es lineal y sucesivo, los caminos del pensamiento durante el paseo siguen una pluralidad de caminos, desvíos, giros inesperados en varias direcciones: se abren rutas que luego se abandonan, se recuperan caminos olvidados o se camina en círculos. Dentro de la sucesión de textos se podría generar así una multidireccionalidad marcada por las referencias y los juegos dentro del marco de un

avance unidireccional. Se trata de resquebrajar la linealidad del discurso, documentar la cartografía de una deriva intertextual.

Los textos son inalterables.

Desde hace un tiempo se ha admitido la importancia del acceso a los procesos de creación coreográfica; en la actualidad están abiertos al público, se documentan para permitirle acercarse a las herramientas desarrolladas y al conocimiento adquirido durante el tiempo de trabajo que no necesariamente están presentes en el resultado final. Esta edición propone abrir también una puerta a la praxis de la escritura y compartir con el lector sus procesos: se le favorece el acceso a la pluralidad, multidireccionalidad y potencialidades propias de la creación textual que normalmente permanecen inaccesibles u olvidadas en el producto final.

El texto final, el número 14 de *Cairón*, se entiende sobre todo como el espacio para una producción más que como el producto resultante de un trabajo, un espacio en el que se reúnen el productor del texto y su lector. Se trata de explorar la escritura y los contactos de unos discursos, lenguajes y textos con otros, conocer la medida en la que unos están presentes en otros. Queremos definir así un sistema que esperamos que permita una reflexión colectiva emergente sobre el propio proceso de la escritura y lectura.

Proposal

We are not interested in elaborating a typical edition, with a call for papers, a selection of proposals and the subsequent organisation of the submitted materials. Instead, we suggest carrying out an experimental issue of *Cairon*, determined by a working procedure rather than by a subject that would have been previously decided. In this way, we propose a system of rules, which should allow the emergence of reflection on the very process of intertextual writing.

We propose an issue characterised by interrogation, speculation and exploration: the editorial work consists mainly in initiating a project, whose evolution and results we do not know beforehand. We understand it as a process of creation that develops in real time and which will have an estimated duration of seven months.

Playing rules

1. There is no predefined subject.

In its place, we have defined a system in which the contributors can propose their own particular interests.

2. Each new contribution will be made after reading the previous ones.

We envisage the system as a chain of contributions. Each new text will be distributed to all participants, so that we are all able to follow the development of the project and to think about one's own intervention.

3. Each contribution is conceived of as a text, independently of its language or medium.

No one is required to write a traditional text, we accept all kinds of formats and languages.

4. The new text is sent to a single person every time, who has ca. 15 days to create her contribution.

Although all participants read each new text, only one can continue each time.

5. Texts cannot be changed.

In order to react to subsequent texts or to intervene again, one has to re-enter the chain and then participate.

There is no predefined subject

We envisage the subject of this issue in an open way, so that each contribu-

tor can propose her own particular interests, questions and reflections on praxis, creation, writing and research on performing arts: processes of research, creation and writing, methodologies, working tools, etc. The subject (or subjects) will rather be defined by the system; it will develop according to the interests of the participants and to the way they want to continue, react, transform, answer to, question, take up again or develop the previous texts. In this way each contributor can take as a starting point questions or subjects which were proposed by the others, in order to create a conversation that can move in several directions.

Each new contribution will be made after reading the previous ones.

We start from a productive equivalence between the praxis of writing and the praxis of reading. Instead of understanding the act of reading as mere consumption, we are interested in working with a *lecture vivante* (Barthes) in which the virtual writing of the reader takes form materializing itself in a new text. In this way, the contributions are not considered as finite products, whose destiny will be closed or unknown once they are printed, but rather as perpetual productions, like links in a textual chain.

This issue is intended as an intertextual dialogue giving way to interpretations, re-interpretations, translations, appropriations, comments, additions, continuations or contradictions of ideas in previous texts. As in every edition, this one includes a plurality of approaches and voices that will constitute the final text. Still, the relationship between them is more intimate than the one found in a traditional issue: they are not contributions dealing independently with a particular dimension of a subject. Instead, each of them is written only after the previous ones have been read. Each new contribution can take the former ones as a starting point, although there is also total freedom not to refer to them. The link between them does not have to be explicit, literal or necessarily visible.

In this way, the edition is made of the shared creation of a text. Each author is at the same time a reader, so that she is aware of the production process of the issue. Compared to wiki productions, it is not about trying to reach a consensus on a subject by means of collective work, but rather about allowing access to a polyphony of voices in dialog or in confrontation.

Each contribution is conceived of as a text independently of its language or medium.

The reaction to the previous texts can be expressed in any medium: word, drawing, photo, video, etc. On the other hand, the reaction is not necessarily subject to orthodox rules of scientific writing; any kind of writing responding

to an individual and subjective logic, or which is the result or a process of research, is allowed: appropriation, subversion, deviation of the previous ones, translations, plays with typography or play on words, for example.

In this edition we do not want to favour a metalanguage speaking from an exterior and superior position in relation to its object, the praxis. We therefore propose a dialogic system where each text will be understood from the perspective of the others composing this issue. The system of *lecture vivante* tries to forbid the situation of domination of a discourse over the others, since they all (texts by artists, critics or researchers) can assume the role of object that generates further discourses.

We would like to open a dialogical and non-hierarchical debate in which everyone participates in the praxis of text creation. By means of the participation of artists, as well as through the possibility to decline the model of scientific writing, we also hope to be able to approach other areas of reality, which would otherwise remain abandoned. Language loses its status of mere transparent instrument or means of communication. Writing is not transcended by a content; rather, it is conceived of as a material instance, so that its form and composition are studied from the different perspectives offered by the different authors.

The new text is sent to a single person every time, who has 15 days to create her contribution.

This edition starts from a transfer of the choreographic praxis to the field of writing; in this sense, we organise a strict temporality at the level of text reception. Like the spectator, the final reader of this issue will be offered a sequence of texts with a predetermined order and subject to a linear temporality. The order of the reading is therefore not fortuitous, but necessary to understand the development of the proposed dialogue. This linearity, however, in no way excludes cross-references and interplays among the texts in a multidirectional way, throughout the creation of the book.

In this sense, we are interested in working with a system that could be described with the metaphor of wandering: although the steps follow one another in a linear and successive way, the ways of the mind during the walk follow a plurality of paths, making detours and unexpected turns in several directions; opening routes that are later abandoned, recovering forgotten subjects or walking in circles. Within this sequence of texts, a multidirectionality could emerge which would be characterised by the cross-references and plays within the frame of an unidirectional progressive line. It is about splitting the linearity of discourse and about documenting the cartography of an intertextual movement.

Texts cannot be changed.

It's been a while now since the importance of having access to the processes of choreographic production has been accepted; such processes are nowadays open to the audience, and documented in order to allow them to approach the tools developed and the knowledge achieved during the working period, which are not necessarily present or visible in the final result. This edition proposes opening a door to the praxis of writing, and sharing its processes with the reader: letting her access the plurality, the multidirectionality and the potentialities specific to textual creation which normally remain inaccessible or forgotten in the final product.

The final text, the issue number 14 of *Cairon*, is envisaged as a space for production rather than the product of a work; as a space in which the producer and the reader meet. We propose to explore writing and the contacts between discourses, languages and texts, to get to know to what extent they are present in one another. In this way, we wish to define a system that allows for a collective and emergent reflection about the very process of writing and reading.



de lo ~~interferido~~ a la interferencia

Una pequeña lámpara que ilumina lo justo, te puede dar más de una sorpresa. El espacio pequeño sigue obsesionándome. Un espacio de trabajo. Profundizas en el detalle. Le das volumen a lo inerte, creas nuevos conceptos. Me creas.

No pienso coger el teléfono por mucho que suene. ¿Qué teléfono? Hay 6 teléfonos en esta empresa: 1- el de la amistad, 2- el de los proyectos, 3- el de las lamentaciones (en éste sólo hablas tú, nadie te contesta, nadie habla contigo pero al día siguiente recibes un informe en el que se ve la evolución de tus lamentos, nada más), 4- este teléfono es sólo para recibir llamadas, pero no cualquier llamada, son sólo promociones de decoración de interiores. De interesarte alguna, sólo tienes que pulsar 2 veces la tecla (como me gusta esta palabra) asterisco y al día siguiente tienes la nueva decoración instalada, 5- hola mamá, estoy trabajando, ¿es urgente?... luego te llamo. Perdón, 6- es para hablar contigo, **no cuelgues**.

Y tú, ¿a qué eres adicto? ¿Es el desorden una adicción? ¿Es el caos la sustancia a la que te abandonas?

¿Estás preparado para ceder?

Primera interferencia

Segunda interferencia

Tercera interferencia

Cuarta interferencia

Quinta interferencia

Sexta interferencia

Séptima interferencia

Excepciones

~~de lo interferido a la interferencia~~

de lo interferido a la interferencia (Soy un zapato) flexible pero no sensible.

de lo flexible a lo sensible (soy una bruta) imposible pero no vacía.

Flexible del color de mi camisa azul

Sinónimos:

- dúctil (ella pequeña, sin demasiadas ambiciones, la más grande, no tenerlas) la más pequeña, sentir pequeño pero consciente de ello. Dice palabrotas (lenguaje explícito en inglés) pero increíblemente le queda muy bien decirlas, no suena soez, ni vulgar. Es un efecto lingüístico asombroso. Tiene una personalidad arrolladora, o a mí me lo parece.

- elástico (Desmond Richardson) escribo en el ordenador, también en una agenda de sucesos, otra de ideas, un papel de tareas que en su reverso tiene impreso una referencia de la base de datos de una librería con el título: *escritos sobre la cocaína* - Sigmund Freud, y en las notas de mi móvil. También hay un montón de papelotes con títulos.

- maleable (Miss Extremadura) es la típica persona que conocerás y verás durante años y de la que nunca sabrás nada. Absolutamente nada.

- blando (el cerebro) y la cuarta dimensión, también la quinta dimensión. Una peli en 4 dimensiones.

- cimbreado (sonido) la imagen del texto invisible. poseemos un sonido.

- tolerante (tú) esponja vestida

- dócil (un poquito) sutilmente violento, sabor violento.

- sumiso (no, sumiso no ¿no?) no te aguanto, me ha empezado a no interesar la palabra interesar... ¿será casualidad o estoy influenciado?

- acomodaticio (pero siempre a un lado) un lado más suave que el otro, en una pequeña mesita amarilla, sólo para una persona, demasiado pequeña pero justa.

- obediente (¿para qué? ¡Que me lo digan por favor! ¡Dime cualquier cosa!) ¡mírate tú! ¿te gusta este maquillaje?

- transigente (corrupto, depravado) ¡quieto! Insulto, ¡que eres un insulto! Di cuál, si tienes agallas. Insulto es el peor continente que le pueden desear a uno.

- comprensivo (los lentos son más comprensivos ¿?) el primer lento.

Antónimos:

duro, tieso, intolerante, severo, inflexible.

Sensible

Sinónimos:

Impresionablesensitivosensiblerosentimentalperceptivoalterableafectivotiernoemotivoblandocompasivopiadoso

perceptibleapreciablevisiblepalpableostensibleno-

tableaparentemanifiestoeventidentepatente

susceptible delicadosuspica zescamado

doloroso penoso enojosodesdichado infortunado lasti-
mosolamentable

no lo volveré a hacer, no puedo prometer nada.

No pienso mirar, va a ser la imposición más dura
que se me haya hecho.

Antónimos:

indiferente, alegre

*"y me dio más pena el último episodio de Friends
que lo nuestro, más pena que lo nuestro" Astrud.*

No sé qué pensar de esa emoción que siento al iden-
tificarme con algo. Es fantástico pero no puede ser
tan fácil. Y si lo es, qué fácil, ¿no?

Preliminares autónomos

Escalofrío, pierdo el equilibrio, según caigo todo
se me ralentiza, te veo invisible, sueñas a lava-
dora loca.

La vida es mucho más bonita que la perfección. Si,
aquí aquí, el surco es ínfimo, casi no se puede ver.
Nunca has caminado bien. SAMBA

Estoy leyendo varios libros a la vez pero sólo hoy,
no lo voy a volver a hacer. Mentí. He añadido un
libro más.

No he empezado y ya brincan esos animalillos de
fuertes piernas. Hablo, escucho, escribo y leo a la
vez. Tengo que empezar de nuevo.

¡Cambio de lugar!

Respóndeme cuando puedas por favor, tengo mucha curiosidad.

La perfección no es el tema pero pasaba por ahí y siempre la miro, siempre me causa curiosidad no es flexible pero siempre me ha mirado, creo que me sobreestima.

La nostalgia no tiene sentido, no pierdas el tiempo mujer/hombre. No hay que emocionarse tanto. Tranquilo, respira, sonríe..... ¡Ahora!

Esto es. No se toca, pero es. Sin forma, pero es. Casi acotado. ~~Gota de sangre~~ ~~salada~~. Un baño de cloruro sódico caliente mineralizado. ¡Que eso no se toca! Pero con tono cariñoso. Posteriormente, una emulsión conformada por hierro micronizado, polvos de diamante y un toque de la esencia preferida.

Happy birthday my brother

¿Cómo es el súper héroe contemporáneo?

Serpentina, contenedor azul, papel, cable, piel, tela, seso, pelo, muelle, ¿cuánto peso hace falta para que ese muelle ceda? ¡está tieso! ¿Cuántas cosas tiesas tienes al alcance de tu mirada?

¡Qué susto!

¿Cómo puede estar tieso estando tan cansado? ♥

Insertar sonido de huesos golpeando ~~golpeando~~ ~~quebrándose~~.

En una hoja el texto no puede físicamente desplazarse hacia el fondo y volver hacia ti. Así que eres tú el que tiene que venir hacia el texto y alejarte mientras lees. Ponte la canción que más te apetezca escuchar, si no la tienes contigo, búscala, pídelo, róbalo. No lo dejes, encuéntrala ahora. Déjalo todo por ella, vámonos todos a por

nuestra canción favorita, ¿cuántos podemos ser? Vamos a ser muy pop. Sonríe, pero como no lo hagas, caca.

Se acercan por todos los lados hacia el centro pequeño, y ella canta por encima de una canción que suena de fondo en la que una mujer canta por encima de una canción que suena de fondo en la que una mujer canta y así hasta el infinito, lo curioso es que se las puede escuchar a todas en contra de lo que el concepto de infinito sugiere.

Te aseguro que no hay manera de perderse en este sitio. No tengo ni idea de dónde estoy pero no me pierdo.

Está tieso pero se rompe de tieso que está. ¿Se puede batir lo tieso?

Imagínate qué batidora

Ese muelle te plantea flexibilidad pero no se rompe, ni se mueve. Que lo pise una señora muy grande por favor. Esa noticia de TV en la que sale la señora más grande del mundo. ¿A cuántas personas le comentas una noticia así? ¿Dónde está el límite de tu asombro? ¿Estás cansado? Ella lo estira como si nada y yo no lo puedo mover ni con mi imaginación. Una imaginación que cambia de estilo. Mañana otro estilo de imaginación. Un ejercicio de estilo invisible. Imposible, la imposibilidad de ejercitar, el estilo imposible, ¿y sin estilo? Un estilo imaginado, ~~pon tu el estilo~~, sólo guitarra y batería. ¿No te cansas de sentirte bien?

¿Qué tendrá que ver la flexibilidad con el tamaño? **El tamaño del sonido.** ¿Qué tamaño hay que tener para parecer idiota? Los que son muy pequeños no parecen idiotas, parecen niños mayores. Niño, ven aquí que te voy a contar una cosa. Eres muy flexible, tu polla también lo es. **¿Por qué me molesto?**

¡Qué pérdida de...! es totalmente descorazonador, pasémoslo por alto. Estás loco... ¿qué se puede esperar de un zapato? No me sigas, yo no sigo un itinerario. Sólo estoy caminando y no pienso volver. Mírate en el texto. ¿Qué ves? Veo átomos locos moviéndose como locos, pero cada uno posee una locura diferente.

Hacia la derecha: lee sólo lo que hay a tu derecha. A mi derecha dice: dejarlo es posible, 91,34€ y tomorrow. Dejen relajarse a la mujer más responsable del mundo. Lee sólo los colores, ponte una máscara de lombriz y tápate con la sábana. Ahí debajo, entre sábanas, es otro tiempo. Qué bien huelen y hueles. Olor a suavizante, el mundo suavizante, el mundo del pelo, de la piel. Conviven pero son fragancias diferentes, idiomas diferentes. Hoy me quedo a vivir en el vasto paisaje del suavizante. No lo sé. Escribo primero, luego decido a quién escribo. Sé que estás ahí, se me ha calentado el cuello. Muy largo, de cisne, exagerado, ridículamente exagerado. Un país llamado cuello. ¿Y sin cuello...? qué gracioso. Qué alegre, qué rápido, sólo era una excusa para empezar a conocerte, ahora me arrepiento de haber sido tan educado y grácil, siempre me ha llamado la atención la tendenciosidad de esas palabras. Esas palabras que caminan ya escritas y desgastadas a lo largo del día. Acabo de ver a un amigo pero no he parado. ¡Qué coño! voy a entrar y darle la mano. Qué frías tienes las manos. ¡Toca este papel! Es el papel más suave del mundo. Espérame aquí, no te vayas. En moto, despacio pero más rápido que en bici. Escuchando música, entonando un sonoro duduá. Si me tapo los ojos oigo demasiado. y no puedo dejar de ver. Qué bueno este vino blanco húngaro. Veo el olor, oigo el sabor, sepo azul, no me toques, hueles a jamón. ¿Y esa mayonesa? Pero qué increíblemente Qué emocionante joder! que levante la mano quien esté sano.

Mirándolo todo sin ver nada, mirando lo que no

puedes dejar de ver, imágenes que entran y salen, otra velocidad. **A toda velocidad.** Un retrato de la velocidad. **Beautiful!**

Voy a ir más lejos, me voy a pasar de la raya. Me voy a exceder. ¡Qué locura! a veces tengo unas ganas horribles de ponerme las gafas de sol (11 de enero, tengo nuevo número de teléfono, llámame si **tienes una idea 659566708**) y tomarme un té de Ceilán. **El exceso más tranquilo. ¡No! otro más tranquilo, el más tranquilo de todos los excesos.**

Este renglón vacío por favor, como si no hubieses leído nada.

¿Qué significa esto? Todo está **apilado almacenado** en pilas perpendiculares. **Super smooth ahora muy muy smooth.** Se va a caer. Es un equilibrio imposible. Ese desnudo no es posible. Está en un sitio muy extraño, ese no es su lugar, su lugar está aquí. Aquí si que se puede estar desnudo y plegado. Pero no lo recomiendo, me salgo de aquí. Y aquí sólo queda el pliegue. A ese pliegue hace mucho tiempo que no le da el aire. No le da la luz directamente. No respira bien. Esta última frase con acento argentino por favor. No respira bien. Ha pasado un ángel. Con alas que se mueven con manivelas. ¡Qué trabajo! Un trabajo que se va construyendo con cierta elegancia y gustito. Cuando se cambia de contexto y te re-actualizas, eres un extraño. Un chulo. Pero **flexible,** me adapto, distingo los sonidos de las aves. Por eso me hago el chulo. Soy capaz de distinguir el tipo de ave **dependiendo del sonido que produce el batir de sus alas del batir de sus alas** cuando vuelan, de su piar cuando cantan. Y también chuleo de reconocer los árboles por la sombra que producen. Han sido muchos años en ese botánico. Ahora me voy al mar. Porque me gusta cuando el agua me llega a las nalgas, cómo me golpean las olas en ese último hueco que queda entre el agua y mi pubis. **Por donde pasáis todos.** Cojo aire y me sumerjo en la perpen-

dicular. Soy el pez más lento de la historia. **Estoy cansado.** La historia a la cola hasta que se rompe. La remiendo ¿o no? Ya te la guardo yo. Ahora vete y déjame sola. Más, déjame más sola. Todo lo sola que se pueda. **¡Calla!** Calla no digas nada, me lo digo a mi misma. ¡Aaggggg! ¡Que no hables! Sonríe si quieres pero no grites. Mójate los labios, es muy importante estar hidratada. Coge aire, échalo, estírate, estírate con acento, más acento, se me cae la cabeza, no la puedo sostener. Me doblo más que me estiro, es lo normal, no debo preocuparme, tengo tanta fuerza que cuando lanzo las monedas a la pared se incrustan y se quedan ahí. Luego cojo las que me hacen falta y me voy. **Este sitio no me suena de nada, ni me recuerda a nada.** ¿Dónde va ese autobús? No, no pasa por allí. Espere al siguiente. Conductor**a**, ¿nos puede abrir atrás? ¿Queremos bajar? ¿Qué le pasa a esta puerta? **No funciona el dispositivo para inválidos.** De aquí no se baja ni dios. ¿Pero está usted loco**a**? He dicho que de aquí no se baja ni dios como me llamo ~~Fernando~~ **Alcalde, Ana Cifuentes**, ¡joder! Siéntense todos y calladitos. Esta pistola es de mentira. Es de juguete. De una juguetería que hay en la calle Alfonso Domínguez, pero ésta es gilipollas. **Ya lo sé, da igual.** Que te sientes. No bromeo. Quietos, quita majadero, siempre con peliculitas. ¿Pero dónde vais? No abandonéis el autobús, es muy peligroso, el chófer os puede salvar, esa parte venía ahora. Este hombre no tiene remedio. Tómese estas grageas y un supositorio cada 4 horas. ¡Pero estos supositorios son gigantes! Si de 10cm. Proporcionales a su recto. **Y mientras al otro lado de la ciudad el ambiente y el ritmo no tenían nada que ver.**

Le voy a decir una cosa, nunca había visto un recto tan inmenso y tan tieso.

Tú que eres camarero de este bar ¿desde hace cuántos años?

23 años. ¿Tú que pensarías si tu médico te dice que tienes el recto más inmenso y tieso que ha conocido en su vida?... **qué?**

no sé, tendría... supongo que...

un recto inmenso, ¿pero qué es un recto inmenso? ¿A qué se refiere?

¿Qué dice?

Nada, otra vez lo de su recto inmenso. Aparentemente siempre que va a la consulta, el doctor le remarca la inmensidad y la dureza de su recto y eso le trastorna muchísimo.

¿Vas a jugar al fútbol este finde o te rajas otra vez?

No sé qué hacer, creo que el fútbol pertenece a otra fase de mi vida.

Fases, ¿cuándo se termina una fase?

¿Me puedo quitar las gafas?, no veo nada. Sí pero siga bebiendo té.

Lo que está bebiendo no será...

Notas de un despistado **un despistado ¿de qué?**

Caigo boca arriba, llevo cayendo un rato, con la boca abierta. La expresión pareciera de sorpresa pero en realidad estoy sintiendo.

He sido poco paciente

¿A que parece que entre una nube y otra no hay casi distancia?

1234

1234

1234

1234

Voy a darme unos minutos y a cambiar de música.

Qué bien me viene siempre este momento.

Sólo con decir una palabra se aparecen imágenes complejas. Como con cada palabra de la frase que acabas de leer antes que ésta.

Por favor pase, no se quede ahí.

El contraste. Por ejemplo el que puede haber entre estar escuchando la canción "Paradise By The Dashboard Light" de Meat Loaf y acto seguido escuchar la conferencia "The Culture Of The Self" de Michel Foucault.

~~Escuchar a alguien que nunca conocerás como ver a Miss Extremadura de la que nunca sabré nada. Mierda ha vuelto a aparecer. Debo preocuparme? El tachado en color carne~~

iggy pop canta (Nightclubbing we're nightclubbing
We're what's happening
Nightclubbing we're nightclubbing
We're an ice machine
We see people brand new people
They're something to see
When we're nightclubbing
Bright-white clubbing
Oh isn't it wild ?
Nightclubbing we're nightclubbing
We're walking through town
Nightclubbing we're nightclubbing

We walk like a ghost
We learn dances brand new dances
Like the nuclear bomb
When we're nightclubbing
Bright white clubbing
Oh isn't it wild ?)

me voy a levantar de la silla, la empujaré como siempre, con las nalgas, no utilizaré las manos para separarla de la mesa y hacerme hueco. Espero no perder otra silla, no logro levantarme y que la silla no salga propulsada, ya no siento mis nalgas, llevo tanto tiempo sentado, mirando el dolor prosopopéyico, que he perdido el control de mis funciones motrices.

Quiero dar las gracias a todos por haberme aceptado como soy, trabajador blanco, de mediana edad, de familia normal, con un buen empleo y un buen sueldo y sin antecedentes ni problemas con la justicia. Yo sólo he usado mi trabajo de forma recreativa ocasionalmente, espero no haber hecho daño a nadie.

un punteo de guitarra incisivo pero tranquilo

silencio se le ha caído una pestaña, está pensando un deseo, sopla lo soplas todo obsesivamente.

error silencia

a 200km por hora con la mano fuera tocando el cielo, un puente me acaba de arrancar la uña que me quedaba.

¡Sopla!

Imagínate sin uñas, (Uña es uno de los pueblos más pintorescos y bellos de toda la geografía española, en la Serranía de Cuenca)



Las uñas están formadas principalmente por células muertas endurecidas que contienen queratina, una proteína fibrosa. Su ritmo de crecimiento varía de un dedo a otro y de una persona a otra. Como promedio crecen unos cuatro milímetros al mes. Si no se cortan, pueden alcanzar una longitud de 10 metros a lo largo de toda una vida.



Anatomía externa de una uña.

Las uñas de las manos crecen cuatro veces más rápido que las de los pies.

Y ahora vamos a llorar un buen rato. A ritmo adolescente. Bueno hacer lo que queráis. Sé que pase lo que pase vas a poner esa cara.

Y corro unos metros detrás de un tren y me tiro al río partiéndome de risa, como antes lo hicieron otros.

El movimiento es sencillo, con los puños cerrados y los codos doblados. Pongo el foco en los codos que van de atrás a delante. Luego cambio el foco y lo pongo en los puños. Me quedo congelado cuando los puños están delante y miro el mundo, quiero decir, miro a una chica que está leyendo el mundo, que no es lo mismo. En todo caso miro una persona leyendo una interpretación muy pequeña de un mundo. Esta mujer tiene una dentadura perfecta, en realidad tiene todo perfecto, viste immaculada. Lo que más me gusta de ella es que parece muy ordenada. No es cierto, lo que más me gusta de ella es que parece sincera. No es cierto, lo que más me gusta de ella es el Casio dorado que lleva en su muñeca izquierda. La pregunta es: ¿en qué muñeca hay que llevar el reloj? ¿Cuál es el protocolo en este día gris y frío? ¿Cuántas emociones me esperan hoy? Sé que no voy a poder reprimir muchas de ellas ¿por qué hacerlo? Pues porque no me apetece sentir.

Consolado por la trayectoria de tu mirada, apaciguado por tu manera de hablar, construido como fondo de tu aliento, figura de mi borrador resquebrajado por el plazo de la emoción.

Sssssssssssssssssssssshhhhhhhhhhhhh.

Si quieres lee el párrafo anterior moviendo la cabeza de lado a lado como si quisieras agitar tu cerebro muy deprisa.

4 deseos que odio tener.

Seamos más conscientes ahora que vuelvo y conozco ya uno de los bandos, el del amigo amable, enemigo silencioso que en su ignorancia cariñosa disminuye la experiencia a lo visible, o a lo sensible o a lo invisible o a lo incomprensible o a lo increíble o

a lo inimaginable o a lo insondable o a lo imperceptible o a lo irracional o a lo primitivo o a lo salvaje o a lo incontrolable o a lo sádico o a lo insaciable o a lo abominable o a lo grotesco o a lo peor, lo terrible, o a lo trágico, al desastre, al caos, a lo anárquico, al desorden, a la muerte, al fin, a lo putrefacto, a la descomposición, a lalalelear una canción cualquiera sin fondo sin figura sin trayectoria sin manera sin semántica sin sintáctica ni práctica, sólo fonética peleada, con abruptos picos en donde se asientan paraísos espontáneos y momentáneos de felicidad mal entendida.

¡Qué miedo! Por qué no decirlo.

Sin estilo, sin forma, sin intención, sólo experiencia y expresión, derecho del inquieto.

Se me antoja muy sexy.

No sólo una experiencia sino una manera de experimentar

Con paso firme para variar.

Corto que estoy en plena orgía y me voy a dejar llevar.

Un beso

Sol difuminado

Diario de un borracho

Vamos a ir muy lento, no es fácil, casi no se puede andar, o se desaprende.

aquí muy cerca de la superficie de este desierto tan ajeno que huele tan bien, demasiado bien. Incapaz de profundizar en la definición, si profundiza no habla, es por la falta de hábito, **no le excuses es**

pura vagancia.

Y esa mirada, no me puedo contener cuando me miras así.

Un ímpetu:

Siempre me he debatido entre la dualidad del asco que me da la sensiblería del cariño, del amor, y la pena de no haber podido sentirla.

¿Qué facultades prefieres perder? ~~Mens sana in corpore sano~~

vamos al grano

¡qué golpe! un golpe de mi tamaño, mis ojos se ajustan al suelo, me deslizo velozmente, sólo puedo mover mis ojos el resto del cuerpo se limita a seguirles, me baño en una u, estoy al revés, si no, no hay remedio.

Hoy estoy travestido

Cada día me encuentro una cosa cuando me siento en la taza del váter. Hoy un trozo del chocolate que cubría el donut que me comí ayer también cuando me senté en la taza del váter.

Hoy una chapa de pana

Mañana plato de porcelana china

Hoy un pelo demasiado largo

Mañana un dibujo a lápiz

Hoy un lápiz que no es mío, me gusta, es súper estrecho, incómodo para mi mano, no me pega, me lo quedo.

Mañana valor.

Hoy me he encontrado otro color.

Reviso la arquitectura del texto, no encuentro más que mausoleos, ningún sitio para cobijarme, ninguno donde no huela a historia cargada de foresta imposible de vaciar de estilo, de manera, aunque en ciertas esquinas me gusta detenerme, estoy solo, es muy pronto y tengo unos instantes de abandono, en pánico consciente, ya viene el siguiente.

Todo me da igual, pero sigo tímido, no me importa de dónde venga el impulso, lo voy a utilizar, pero sigo tímido.

Qué lío entre: el peor de los peores y el atrevimiento.

Todo son secciones lineales de colores que intento precisar y a las que no puedo poner un recipiente. Igual no debería ni siquiera intentarlo. ¿Para qué? Pero sin recipiente no puedo estirarme, estoy..., o mejor dicho sin recipiente, sólo puedo mirar, no puedo negar su belleza, voy a parar, no me gusta cuando me peleo entre mi deseo y mi curiosidad, no pienso parar.

En esta zona me gustaría peleas encarnizadas. De color rosa

A partir de hoy voy a recorrer el mismo camino hasta que no me quede más tiempo.

Un camino sin hacer, pero lleno de cicatrices, un

mapa al que hay atribuirle un área e incluirle sus dimensiones, un nuevo mapa. **Un nuevo cuerpo. No queda otro remedio, tengo que volver a empezar, y esta vez lo voy a hacer con delirio, afán y perspectiva.**

Soy infiel, o mejor dicho voy creando la práctica a medida que ocurre.

¡Sé infiel, por el amor de dios!, traiciona just for one day. I, I wish you could swim, like dolphins, like dolphins can swim... D.Bowie.

la interferencia y lo interferido juegan un doble papel: por un lado son instrumento psicológico que ayuda a formar otras funciones mentales y por otro son una de dichas funciones, lo que significa que también ellas experimentan un desarrollo cultural.

bailaba apretujada

Fin

Salida

Papel interferido

Un vacío interferido

Interferido González

¿Puedo entrar?

Tienen que convivir la espontaneidad calculada con el pensamiento desarrollado

No lees, estás hablando

¿Qué subjetividad quiere estar aquí?

¿Alguna nueva?

Se ve una luz de flash, ¿quién está detrás?

"Espero que ahora esté todo más claro

Yo tengo que irme porque he quedado

Aquí al lado" Astrud.

Primera interferencia dedicada a mi próximo amigo

Segunda interferencia dedicada a lo que todavía no
me atrevo a decir

Tercera interferencia dedicada a mi madre

Cuarta interferencia dedicada a lo que se me escapa
de las manos

Quinta interferencia virgen, inalcanzable

Sexta interferencia dedicada a la cebolla rehogada

Séptima interferencia dedicada a toda la ropa in-
terior de este color

Octava interferencia sólo tienes que seguirla

Excepciones

Continuará

Voy a sacar una foto al escritorio



from the ~~interfered~~ to interference

A small lamp lighting up just enough, can surprise you more than once. The small space is still obsessing me. A working space. You go deep into detail. You give volume to the inert, you create new concepts. You create me.

I don't intend to answer the phone, as much as it may ring. What phone? There are 6 phones in this enterprise: 1- the friendship one, 2- the projects one, 3- the lamentation one (in this one only you speak, nobody answers you, nobody speaks with you but the next day you get a report in which you can see the evolution of your laments, nothing else), 4- this phone only receives calls, but not any calls, only interior decoration promotions. If any of them interests you, all you have to do is press the asterisk key (I love this word in Spanish: tecla) twice and the next day you have the new decoration installed, 5- hi mum, I'm working, anything urgent?... I'll call you later. Sorry, 6- it's to talk to you, **hold the line**.

And you, what are you addicted to? Is disorder an addiction? Is chaos the substance to which you give yourself over?

Are you ready to give in?

First interference

Second interference

Third interference

Fourth interference

Fifth interference

Sixth interference

Seventh interference

exceptions

~~from the interfered to interference~~

from the interfered to interference (I am a shoe)

flexible but not sensible.

from the flexible to the sensible (I am a brute woman) impossible but not empty.

Flexible of the colour of my **blue** shirt

Synonyms:

- ductile (she, small, no big ambitions, the biggest one, not to have them) the smallest, to feel small but aware of it. Says swearwords (explicit language in English) but incredibly it suits her perfectly, it doesn't sound rude, or vulgar. It's an amazing linguistic effect. It has an overwhelming personality, or so it seems to me.
- elastic (Desmond Richardson) I write on the computer, also on a diary of events, another of ideas, a piece of paper of tasks with the database reference of a bookshop printed on its back, with the title: *writings on cocaine* - Sigmund Freud, and on my mobile notes. There are also loads of bits of paper with titles.
- pliable (Miss Extremadura) is the kind of person you will have known and seen for years without ever knowing anything about her. Absolutely nothing.
- soft (the brain) and the fourth dimension, also the fifth dimension. A 4th dimension movie.

- swaying (sound) the image of the invisible text.

we hold a sound.

- tolerant (you) dressed sponge

- gentle (a little bit) finely violent, violent flavour.

- submissive (no, not submissive. no?) I can't stand you, I'm losing interest in the word interest... is it a coincidence or am I influenced?

- easy-going (but always on one side) one side smoother than the other, at a small yellow table, for one person only, too small but enough.

- obedient (what for? Would somebody tell me please! Tell me something!) look at you! do you like this make-up?

- indulgent (corrupt, depraved) freeze! An insult, that's what you are! Say which one, if you have the guts. An insult is the worst continent that somebody can wish you.

- understanding (the slow ones are more understanding ???) the first slow one.

Antonyms:

hard, stiff, intolerant, strict, inflexible.

Sensible

Synonyms:

Impressionablesensitive mushy sentimental perceptive alterable affective tender emotional soft compassionate kind-hearted

Perceptible appreciable visible palpable ostensi-

blenotableapparentmanifestevidentpatent

Susceptibledelicatesuspiciouswary

Painfuldistressingannoyingunhappyunluckyatheti-
cappalling

I won't do it again, I cannot promise anything.

I don't intend to look, it's going to be the hard-
est demand that has ever been imposed on me.

Antonyms:

indifferent, cheerful

*"and I felt sadder about the last episode of Friends
than about ours, sadder than ours" Astrud.*

I don't know what to think about that emotion I feel
as I identify with something. It's terrific but it
can't be that easy. And if it is, how easy, right?

Autonomous preliminaries

Shiver, I lose my balance, as I fall everything
slows me down, I see you invisible, you sound like
a mad washing machine.

Life is much more beautiful than perfection. Yes,
here, the track is tiny, hardly visible. You have
never walked well. SAMBA

I am reading several books at the same time but
only today, I won't do it again. I lied. I added
another book.

I have hardly started and already those little
animals with strong legs are playing. I speak,
listen, write and read at the same time. I have
to start again.

Place shift!

Answer me as soon as you can please, I'm very curious.

Perfection is not the subject but she was passing by and I always look at her, she always makes me curious, she's not flexible but has always looked at me, I guess she overestimates me.

Nostalgia makes no sense, don't waste your time woman/man. No need to get so emotional. Relax, breathe, smile..... Now!

This is. You cannot touch it, but it is. Formless, but it is. Almost marked off. ~~A drop of salty blood.~~ A hot bath of mineralized sodium chloride. That you cannot touch! ~~But in a tender tone.~~ Later, an emulsion made up of micronized iron, diamond powder and a touch of the favourite essence.

Happy birthday my brother

What is the contemporary super hero like?

Serpentine, blue container, paper, cable, skin, fabric, brains, hair, spring, how much weight does it take for this spring to stretch? it's stiff! ~~How many stiff things are there in your range of vision?~~

What a fright!

How can it be stiff if it is so tired? ♡

Insert a sound of bones ~~hammering~~ breaking.

On a sheet of paper the text cannot physically move to the background and come back to you. So it's you that have to come to the text and move away as you read. Put on the song you most feel like listening to, if you don't have it with you look for it, ask for it, steal it. Don't give up, find it now. Leave everything for it, let us all put our favourite

song on, how many will we be? We are going to be very pop. Smile, but as you're not doing it, poo.

They come closer from all sides to the small centre, and she sings over a song that plays in the background in which a woman sings over a song that plays in the background in which a woman sings and so on and so forth till infinity, the amazing thing is that we can hear them all, against what the concept of infinite suggests.

I assure you that there is no way you can get lost in this place. I have no idea of where I am but I don't get lost.

It's stiff but it breaks because it is that stiff. Can you beat the stiff?

Imagine what kind of beater

That spring proposes you flexibility but doesn't break, nor does it move. That a very big lady walks on it please! That TV news in which the biggest lady in the world appears. To how many persons do you tell about such a piece of news? Where is the limit of your amazement? Are you tired? She stretches it as if it was nothing and I cannot move it, not even with my imagination. An imagination that changes its style. Tomorrow another style of imagination. An invisible exercise in style. Impossible, the impossibility of exercising, the impossible style, and without a style? An imagined style, ~~you make the style~~, only guitar and drums. Aren't you tired of feeling good?

What does flexibility have to do with the size? The size of the sound. What size do you need to have to look idiot? Those who are very small don't look idiot, they look like old kids. Come here kid, I'm going to tell you something. You're very flexible, so is your dick. Why do I bother? What a waste of...! It's

totally discouraging, let us overlook that. You're nuts... what can you expect from a shoe? Don't follow me, I'm not following an itinerary. I am just walking and I don't intend to go back. Look at you in the text. What do you see? I see mad atoms moving like mad, but each of them has a different madness.

To the right: read only what is on your right. On my right it says: it is possible to stop 91,34€ and tomorrow. Let the most responsible woman in the world relax. Read only the colours, put on a worm mask and cover yourself with the sheet. Down there, between the sheets, it's another time. How good they smell, the sheets and you. Fabric softener scent, the softening world, the world of the hair, of the skin. They coexist but are different fragrances, different languages. Today I stay living in the wide landscape of the fabric softener. I don't know. I write first, then I decide to whom I write. I know you are there, my neck feels warmer. Very long, a swan neck, exaggerated, ridiculously exaggerated. A country named neck. And without neck...? how funny. How cheerful, how fast, It was just an excuse to start getting to know you, I now regret that I was so polite and slender, the partiality of those words has always attracted my attention. Those words that walk already written and worn-out throughout the day. I have just seen a friend but I didn't stop. Damn it! I'm going to enter and shake his hand. Such cold hands you have. Touch this paper! It's the softest paper in the world. Wait for me here, don't go away. By motorbike, slowly but faster than by bike. Listening to music, intoning a loud shalla-la-lee. If I cover my eyes I hear too much. and I cannot stop seeing. So good, this Hungarian white wine. I see smell, I hear taste, I taste blue, don't touch me, you smell like ham. What about this mayonnaise? But how incredibly How touching fuck+ those who are healthy raise the hand.

Looking at everything without seeing anything,

looking at what you cannot avoid seeing, images that go in and out, another speed. At top speed. A speed portray. Beautiful!

I'm going to go farther, I'm going to cross the line. I'm going to surpass myself. How crazy! Sometimes I have a terrible desire to put my sunglasses on (January 11th, I have a new phone number, call me if you have an idea 659566708) and have a Ceylon tea. The coolest excess. No! another cooler one, the coolest of all the excesses.

This line empty please, as if you hadn't read anything.

What does this mean? Everything is ~~piled up~~ stored in perpendicular heaps. Super smooth now very very smooth. It's going to fall. It's an impossible balance. That nakedness is not possible. It's in a very strange place, it's not its place, its place is here. Here is where one can be naked and folded. But I don't recommend it, I go out of here. Here only the fold remains. It's been a long time since it caught some air. It doesn't get any direct light. It doesn't breathe well. This last sentence with an Argentinean accent please. It doesn't breathe well. An angel has passed. With wings moving like cranks. What a work! A work gradually constructed with a certain elegance and delight. When you change context and re-actualize yourself, you are a stranger. A chatterer. But flexible, I adapt myself, I differentiate the sounds of the birds. That's why I become a chatterer. I can differentiate the kind of bird depending on the sound produced by the flap of their wings ~~of the flap of their wings~~ when they fly, of their chirp when they sing. And I also chatter about recognizing the trees according to the shadow they produce. I've spent many years in this botanical garden. I'm now going to the sea. Because I like it when the water reaches my buttocks, how the waves hit me in that last gap that remains between the water and my pubis. Where-by you

all pass. I take a breath and immerse myself perpendicularly. I am the slowest fish of history. I'm tired. History lines up until it breaks. Do I mend it, or not? I'll store it for you. Now go and leave me alone. More, leave me more alone. As alone as it can be. Shut up! Shut up don't say anything, I say it to myself. Aaggggg! Don't talk! Smile if you like but don't shout. Dampen your lips, keeping hydrated is very important. Grab some air, expel it, stretch, stretch with an accent, more accent, my head is falling, I cannot hold it. I bend more than I stretch myself, it's just normal, I shall not worry, I'm so strong that when I toss the coins against the wall they incrust and stay there. Then I take the ones I need and go away. This place doesn't sound like anything to me, nor does it remind me of anything. Where is that bus going? No, it doesn't go that way. Wait for the next one. Driver (she) can you open the back door? We want to get off? What's the matter with this door? The device for disabled people doesn't work. From here not even god gets off. Are you (she) nuts? I said that from here not even god gets off as my name is ~~Fernando Alcaide~~, Ana Cifuentes, fuck! You all sit down and be quiet. This gun is a fake one. It's a toy gun. From a toyshop on Alfonso Domínguez Street, but this one (she) is an idiot. I know, it's the same. Sit down. I'm not joking. Quiet, away with you fool, always with your stupid stories. But where are you going? Don't leave the bus, it's very dangerous, the driver can save you, that was the next part. This man is a hopeless case. Take these pills and a suppository every 4 hours. But these suppositories are huge! Yes, 10cm. Proportional to your rectum. And in the meanwhile on the other side of town the atmosphere and rhythm were completely different.

I'll tell you something, I had never seen such an immense and stiff rectum.

You that have been a waiter in this bar, for how long?

23 years. What would you think if your doctor told you that you have the most immense and stiff rectum he has ever seen in his whole life?... what?

don't know, I would have to... I guess that...

an immense rectum, but what is an immense rectum? What do you mean?

What are you saying?

Nothing, it's about your immense rectum again. Apparently every time you go to a consultation, the doctor stresses the immensity and the stiffness of your rectum and that disturbs you quite a lot.

Are you going to play football this weekend or will you flee again?

I don't know what to do, I guess football belongs to another stage of my life.

Stages, when does a stage come to an end?

Can I take off my glasses?, I can't see anything. Yes but go on drinking tea.

Could it be that you are drinking...

Notes by an absent-minded absent-minded from what?

I fall on my back, I take a while to fall, with my mouth open. The expression would seem of surprise but in fact I am feeling.

I was not very patient

Who thinks that between a cloud and another one there is hardly any distance?

1234

1234

1234

1234

I'm going to take some minutes and change the music.

How good this moment always feels to me.

It's enough to say a word, complex images appear.

As with each word of the sentence you have just read before this one.

Please come in, don't stay there.

The contrast. For example, the one that can exist between listening to the song "Paradise By The Dashboard Light" by Meat Loaf and the consecutive action of listening to the conference "The Culture Of The Self" by Michel Foucault.

~~Listening to somebody you will never know like seeing Miss Extremadura of whom you will never know anything. Shit, it appeared again. Should I worry? The crossed-out is flesh coloured~~

iggy pop sings (Nightclubbing we're nightclubbing, We're what's happening, Nightclubbing we're nightclubbing, We're an ice machine, We see people brand new people, They're something to see, When we're nightclubbing, Bright-white clubbing, Oh isn't it wild ?, Nightclubbing we're nightclubbing, We're walking through town, Nightclubbing we're nightclubbing, We walk like a ghost, We learn dances brand new dances, Like the nuclear bomb, When we're nightclubbing, Bright white clubbing, Oh isn't it wild?)

I'm going to get up from the chair, I'll push it with my buttocks as usual, I won't use my hands to move it away from the table and make place for myself. I hope not to lose another chair, I'm unable to get up without having the chair propelled, I can't feel my buttocks anymore, I've been sitting for so long, looking at the prosopopoeic pain, that I've lost control of my motor functions.

I want to thank everybody for having accepted me as I am, a middle-aged white worker, from a normal family, with a good job and a good salary and with no previous medical history or criminal record. Only occasionally have I used my work in an entertaining way, I hope I haven't caused any damage to anybody.

a sharp but cool guitar pluck

silence one of his eyelashes has just fallen off, he is making a wish, blows out ~~blows~~ it all away obsessively.

mistake female silence

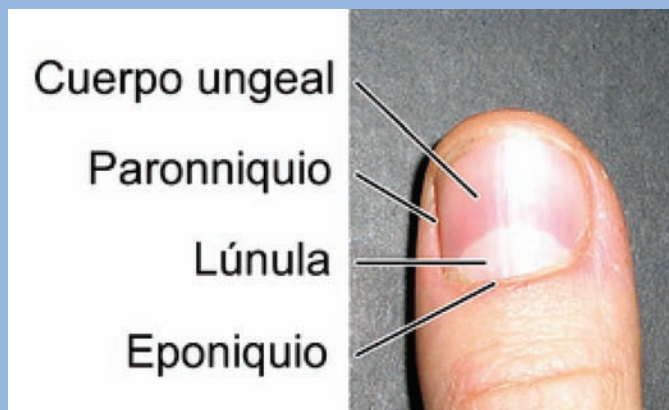
200km per hour with my hand out touching the sky, a bridge has just plucked me the only nail I had left.

Blow!

Imagine yourself without nails, (Uña [Spanish word for nail] is one of the most picturesque and beautiful villages of all the Spanish geography, in the Cuenca Mountains)



Nails consist mainly of hardened dead cells containing keratin, a fibrous protein. Their growth rhythm varies from one finger to another and from one person to another. On average they grow some four millimetres per month. If they are not cut, they can reach a 10-metre length throughout a lifetime.



External anatomy of a nail.

Fingernails grow four times faster than toenails. And now let us cry for a good while. At teenager rhythm. Well do what you like. I know that no matter what happens you will pull that face.

And I run some metres after a train and jump into the river laughing my ass off, as others have done

before me.

The movement is easy, with clenched fists and bent elbows. I put the focus on the elbows that move from the back to the front. Then I change the focus and put it on the fists. I keep frozen when the fists are in front and look at the world, I mean, I look at a girl that is reading the world, which is not the same. In any case I look at a person reading a very short interpretation of a world. This woman has perfect teeth, in fact everything she has is perfect, she wears immaculate clothes. What I like most about her is that she looks very tidy. It's not right, what I like most about her is that she looks sincere. It's not right, what I like most about her is the golden Casio she is wearing on her left wrist. The question is: on which wrist should you wear your watch? What is the protocol, on this grey and cold day? How many emotions await me today? I know I won't be able to repress many of them, why should I? Well, because I don't feel like feeling.

Comforted by the trajectory of your gaze, pacified by your way of speaking, constructed as the background of your breath, figure of my draft cracked by the moment of emotion. Ssssssssssssssssssssh-hhhhhhhhhhhh.

If you want, read the previous paragraph moving your head from one side to the other as if you wanted to shake your brain very fast.

4 wishes I hate to have.

Let us be more aware now that I'm back and already know one of the sides, the one of the kind friend, the silent enemy who in his tender ignorance reduces experience to the visible, or to the sensible or to the invisible or to the incomprehensible or to the incredible or to the unimaginable or to the inscrutable or to the imperceptible or to the irrational or to the primitive or to the wild or to the incon-

trollable or to the sadistic or to the insatiable
or to the abominable or to the grotesque or to the
worst, the terrible, or to the tragic, to disaster,
to chaos, to the anarchic, to disorder, to death, to
the end, to the rotten, to decomposition, to lalal-
ing some song without depth without figure without
trajectory without manner without semantics without
syntax or practice, only controversial phonetics,
with abrupt peaks on which spontaneous and temporary
paradises of misunderstood happiness establish.

How scary! Why not saying it.

Without style, without form, without intention, only
experience and expression, rights of the restless.

I fancy it very sexy.

**Not only an experience but also a way of experi-
menting**

With a steady pace for a change.

I cut for I am right in the middle of an orgy and
I'm going to let myself go.

Kiss

Fuzzy sun

Journal of a boozier

**Let's go very slowly, it's not easy, you can hardly
walk, or you unlearn it.**

here very close to the surface of this so remote
desert that smells so good, too good. Unable to
go deeper in the definition, if he goes deeper he
doesn't talk, it's because he is not used to, **don't
excuse him it's pure laziness.**

And that gaze... I can't control myself when you look at me like that.

An impetus:

I have always struggled between the duality of the disgust I experience at the sentimentality of tenderness, of love, and the sorrow for not having been able to feel it.

What faculties do you prefer to lose? ~~Mens sana in corpore sano~~

let's get to the point

what a punch! A punch of my size, my eyes adjust to the ground, I slide swiftly, I can only move my eyes, the rest of the body just follows them, I bathe in a u, I'm upside down, otherwise there's no way out.

Today I am transvestite

Everyday I find something when I sit on the toilet bowl. Today a piece of chocolate that covered the doughnut I ate yesterday also when I sat on the toilet bowl.

Today a corduroy pin

Tomorrow a Chinese porcelain plate

Today a too long hair

Tomorrow a pencil drawing

Today a pencil which is not mine, I like it, it's super tight, uncomfortable for my hand, it doesn't suit me, I keep it.

Tomorrow cheer up.

Today I found another colour.

I go through the architecture of the text, I find nothing but mausoleums, no place to take shelter, any place where it doesn't smell like history charged with a forest that cannot be emptied of style, manner, even if I like to stop at some corners, I'm alone, it's very early and I have some moments of surrender, in a conscious panic, the next is on the way.

It's all the same to me, but I keep being shy, no matter where the impulse comes from, I'll use it, but I keep being shy.

What a mess between: the worst of the worst and cheekiness.

It's all linear sections of colours that I try to specify and to which I cannot attribute a container. Perhaps I shouldn't even try. What for? But without a container I cannot stretch, I'm..., or better said, without a container I can only look, I cannot deny its beauty, I'm going to stop, I don't like it when I fight between my desire and my curiosity, I don't intend to stop.

In this area I would like to have bloody fights.
Pink-coloured

From today on I'll go through the same pathway until I have no more time left.

An unfinished pathway but full of scars, a map to

which a surface has to be attributed and its dimensions inserted, a new map. **A new body. There is no other way out, I have to start anew, and this time I'm going to do it with delirium, eagerness and perspective.**

I'm unfaithful, or better said I create the practice as it happens.

Be unfaithful, for christ's sake!, betray just for one day. I, I wish you could swim, like dolphins, like dolphins can swim... D. Bowie.

interference and the interfered play a double role: on one side they are a psychological tool that helps forming other mental functions and on the other they are one of those functions, which means that they also experiment a cultural development.

she danced squeezed

The End

Exit

Interfered paper

An interfered emptiness

Interfered González

Can I come in?

Planned spontaneity with developed thinking have to coexist

You are not reading, you are talking

What kind of subjectivity wants to be here?

Any new one?

A flashlight can be seen, who is behind?

"I hope that everything is clearer now

*I have to go because I have an appointment near
by" Astrud.*

First interference dedicated to my next friend

Second interference dedicated to what I don't dare
saying yet

Third interference dedicated to my mother

Fourth interference dedicated to what slips out of
my hands

Fifth interference virgin, unattainable

Sixth interference dedicated to the sauté onion

Seventh interference dedicated to all the under-
wear that is this colour

Eighth interference all you have to do is follow
it

Exceptions

To be continued

I'm going to take a picture of the desktop

10 x 10 AFIRMACIONES

Escrito por Alice Chauchat y Mette Ingvarlsen

10 afirmaciones es un juego de everybodys toolbox. Everybodys es una plataforma abierta iniciada por artistas y creada con el fin de compartir ideas y estrategias que puedan expandir la comprensión de las artes escénicas. Está basada en la página web www.everybodys-toolbox.net, consistente en una recopilación de juegos para talleres, partituras de piezas, textos, etc.

Las afirmaciones se pueden usar para definir un área específico de interés dentro de las artes escénicas, y para elaborar y desarrollar pensamientos sobre un tema concreto. Se apoya en la forma del manifiesto, donde ser preciso hasta el punto de excluir otras posibilidades es deseable. Las afirmaciones no necesitan tener un valor eterno, sino que deberían provocar que pienses de forma distinta. Con este instrumento se trata de producir opiniones y posiciones que puedan ser productivas dentro de tu trabajo. El propósito de escribir 10 afirmaciones es el de clarificar tu propia ideología y hacerla visible a otros. También se trata de atreverse a tomar una posición, exponerte a la crítica y encender el debate.

Descripción:

1. Elige un tema sobre el que te gustaría trabajar, por ejemplo “afirmaciones sobre cómo trabajar”, “afirmaciones sobre acción de especificidad espacial”, “afirmaciones sobre el espectador” o “afirmaciones sobre qué es la práctica”.
2. Piensa en el formato de escritura y decide si quieres o no usar una fórmula. Por ejemplo súper corto y preciso, largo y descriptivo o comenzar cada frase de la misma manera: x es... / x debe... / a x se lo considera...
3. Escribe las 10 afirmaciones sobre el tema. Intenta ser tan específico como sea posible y escríbelas de manera que sean coherentes con su contenido ideológico y no tengas miedo de ser categórico.

10 afirmaciones sobre coreografía

1. Un trabajo no trata sobre su autor. No trata sobre algo. Es algo.

una sorpresa. El espacio pequeño sigue obsesionándome. Un espacio de trabajo. Profundizas en el detalle. Le das volumen a lo inerte, creas nuevos conceptos. Me creas.

2. La actividad mental es una danza. Un proceso de pensamiento concreto es una coreografía y produce una danza.

3. No representes ideas, provoca ideas. Cualquiera que fueran las ideas que te llevaron a hacer algo, una pieza no está ahí para que el público entienda tus ideas.

4. Las ideas son todas tipos de experiencia sobre las que posiblemente se puede reflexionar.

5. La coherencia de un trabajo no depende de una relación directa entre proceso y producto. La coherencia se produce por una oscilación constante entre el hacer una cosa y la observación de ese hacer.

6. No hay una sola forma para justificar las decisiones. La particularidad de la toma de decisiones es parte de la identidad del trabajo.

7. Cada trabajo exige una nueva definición de dramaturgia y se define a sí mismo a través de ello.

8. Cada trabajo exige una metodología propia y se define a través de ella.

9. Los códigos y las convenciones preexisten al trabajo. Pero el trabajo también crea códigos y convenciones.

10. Sé tu propio público. Concéntrate en lo que quieres hacer / mostrar más que en lo que piensas que los otros quieren que hagas.

Alice Chauchat 2009

10 afirmaciones sobre cómo trabajar

una sorpresa. El espacio pequeño sigue obsesionándome. Un espacio de trabajo. Profundizas en el detalle. Le das volumen a lo inerte, creas nuevos conceptos. Me creas.

1. Trabaja para producir un cambio.
2. Concéntrate en las cuestiones que quieres tratar, no en las respuestas.
3. Debes saber qué estás buscando, pero no qué aspecto tiene.
4. Insiste en redefinir tu método de trabajo en relación con cada proyecto que haces.
5. No crees problemas, conviértelos en retos.
6. Busca la inseparabilidad del concepto y su materialización.
7. Sigue la materialidad de tu práctica.
8. Sigue siendo experimental y radical a lo largo del proceso.
9. No pares hasta que estés satisfecho.
10. Intercambia y haz circular lo que encuentres trabajando.

Mette Ingvarlsen, Febrero 2010

10 afirmaciones para una coreografía sensorial

1. Muévete para estimular movimiento en el cuerpo del espectador.
2. Sincroniza tus movimientos con los del público.
3. Percibe el movimiento del espectador como información que te mueve.
4. Imagina que tú y el espectador estáis siendo movidos por el espacio que os rodea, como si todo el espacio se estuviera moviendo mientras tú y el espectador estuvierais quietos.
5. Usa trucos perceptivos que puedan confundir la sensación del espectador para conseguir este efecto.
6. Piensa en las capacidades sinestésicas, como si uno de tus sentidos actuara como uno de los otros.
7. Imagina qué son las neuronas espejo y cómo funcionan.
8. Haz una coreografía que no se pueda convertir en imagen, o piensa las imágenes como la consecuencia de las actividades mencionadas más arriba.

bueno este vino blanco húngaro. Veo el olor, oigo el sabor, sepo azul, no me toques, hueles a jamón. ¿Y esa mayonesa? Pero

9. Usa realidades ficticias, virtuales e imaginarias como si existieran realmente.
10. Comparte tu sistema nervioso con tu entorno o deja que tu entorno sean tus nervios.

Mette Ingvarsten, Febrero 2010

10 afirmaciones sobre cómo tocar

1. Toca de manera que no puedas distinguir más entre ti mismo y la superficie (cuerpo) que estás tocando.
2. Toca la superficie como si fuera parte de tu propio cuerpo.
3. Toca tu propio cuerpo como si fuera el cuerpo de otra persona.
4. Toca de todas las formas posibles: blandamente, profundamente, ásperamente, intensamente, suavemente, mojadamente, silenciosamente, delicadamente, exquisitamente, misteriosamente, crípticamente, raramente, extrañamente, graciosamente, ruidosamente, enigmáticamente, plenamente, débilmente, cariñosamente...
5. Toca para sentir el cuerpo de alguien como si fuera un paisaje. Siente su temperatura, huele su olor y escucha sus sonidos.
Idiomas diferentes. Hoy me quedo a vivir en el vasto paisaje del suavizante. No lo sé. Escribo primero, luego decido a
6. Toca el paisaje como si fuera un bosque en el que perderse. Date un paseo muy largo por él.
7. Toca este paisaje como si tuviera otra textura diferente a la que tiene. Imagina que está hecho de arena, de hierba, de oro, de mármol, de corrientes de aire o de cualquier otra cosa que te puedas imaginar.
8. Toca el paisaje y deja que a cambio el paisaje te toque. El tacto del paisaje te imagina, y dejas que el paisaje te imagine.
9. Toca para olvidar tu entorno, para dejar que el paisaje que te rodea desaparezca.
10. Toca para que el paisaje explote.

Mette Ingvarsten, Febrero 2010

imaginación que cambia de estilo. Mañana otro estilo de imaginación. Un ejercicio de estilo invisible. Imposible, la

10 afirmaciones sobre la fisicidad de la imaginación

1. No hay una mente sin cuerpo.
2. No hay un cuerpo sin mente.
3. La imaginación es la creación de una realidad ausente o no existente.
4. En la misma medida en la que conocemos el mundo a través de nuestro cuerpo, imaginamos a través de nuestro cuerpo.
5. Imaginar es crear una percepción alternativa del cuerpo, esto es, engañar al propio cuerpo para que perciba lo que no está ahí.
6. Moverse estimula la imaginación.
7. Cuando nos movemos, alteramos nuestra percepción del mundo.
8. Percibimos el mundo de forma distinta o porque es distinto o porque nuestro cuerpo es distinto.
9. La imaginación es una actividad física.
10. El movimiento es una forma de imaginación.

Alice Chauchat, Febrero 2010

10 afirmaciones sobre la acción de especificidad espacial

1. La acción de especificidad espacial insiste en usar entornos preexistentes como punto de partida para su creación, usando así el entorno como un fondo, una escenografía o incluso como un intérprete.

2. La acción de especificidad espacial deja que las ideas artísticas emerjan de una situación real, social y/o política sin por ello reducir la expresión a la reproducción de esta situación.

3. La acción de especificidad espacial reactiva su ubicación y ofrece una nueva “mirada” sobre lo específico.

elegancia y gustito. Cuando se cambia de contexto y te re-actualizas, eres un extraño. Un chulo. Pero flexible, me

4. La acción de especificidad espacial está condicionada e influida por un espacio particular y a cambio debería condicionar e influir a este espacio.

5. La acción de especificidad espacial se libera de la autonomía del arte y la neutralidad del espacio teatral.

6. La acción de especificidad espacial crea una ficción dentro de la realidad del lugar, sugiriendo al espectador que revise sus percepciones “naturales”.

7. La acción de especificidad espacial se funde con el entorno, haciéndose indistinguible de la realidad del espacio en el que tiene lugar.

8. La acción de especificidad espacial provoca dudas sobre qué pertenece a la situación que se presenta, frente a qué pertenecía a la situación ya dada antes de que algo se presentara.

9. La acción de especificidad espacial no se puede llevar de gira, ya que está integrada con el lugar en el que se hizo. No obstante, las estrategias usadas se pueden restablecer o readaptar a otros contextos y producir nuevas especificidades espaciales.

10. La acción de especificidad espacial aborda y trata formatos, convenciones y expectativas de expresiones de la actuación, a la vez que cuestiona lógicas de reproducción, circulación y mercantilización de las artes escénicas.

10 afirmaciones sobre cómo evitar quedarse atascado en la historia

1. En lugar de celebrar a los maestros del pasado, celebra lo que está emergiendo en el presente.

2. En lugar de reconstruir, apropiarse de, encarnar, copiar y personificar figuras muertas, inventa nuevas figuras para el futuro.

3. En lugar de reconstruir viejas partituras y modelos, crea nuevos incorporando las dificultades que hacen que las reconstrucciones de hoy sean incompletas.

4. En lugar de regresar a la especificidad medial de la danza volviendo a la danza tal y como la conocimos, reconsidera el cuerpo desde nociones contemporáneas de movimiento.

5. En lugar de permitirse la nostalgia y reducir la historia a superficialidades anecdóticas, invierte en la complejidad del conocimiento histórico y en cómo puede abrir nuevos modos de cuestionamiento.

6. En lugar de esperar a que lo hegemónico sea escrito, crea un espacio para originar historias marginales.

cansado. La historia a la cola hasta que se rompe. La remiendo ¿o no? Ya te la guardo yo. Ahora vete y déjame sola. Más,

7. En lugar de dejar la historia para los académicos y eruditos, haz publicaciones, partituras, textos y afirmaciones que documenten la actividad de la escena de la *performance*.

8. En lugar de matar la danza bailando con los muertos, confronta las crisis en las que esta forma artística está, sin saber en qué tema o enfoque basar un nuevo movimiento.

9. En lugar de tener miedo de que la historia de la danza desaparezca, deja que se convierta en una práctica. No una clase de danza física, sino en una investigación amplia sobre el contexto, la reconstrucción, el repertorio, etc.

10. En lugar de usar dinero para el repertorio, usa el dinero para nuevas producciones. Y por qué no abrir un programa universitario dedicado a las reconstrucciones de repertorio, de manera que los artistas puedan buscar lo que está frente a ellos en lugar de lo que está enterrado tras ellos.

10 afirmaciones sobre la actuación como práctica social

1. La actuación expone acciones y asegura una experiencia (estética).
2. Una actuación es también una oportunidad para que la gente se reúna en un espacio dado durante un cierto tiempo, de una forma particular.
3. Si la actuación se desplaza de ser el centro de atención a permitir que otras cosas pasen, debemos considerar la experiencia estética como una experiencia social.
4. Al organizar y construir relaciones entre personas, las actuaciones son propuestas políticas.
5. Por ello es necesario considerar la actuación desde el punto de vista de las relaciones que produce más (a la vez) que desde el punto de vista del tipo de representaciones.
6. La representación es un formato político (como en la democracia representativa, una forma de gobierno fundada en la lógica de 'uno habla en el nombre de más'). Aunque el arte ha explorado muchas de sus formas, deberíamos aprovechar la oportunidad de probar otros sistemas también.
7. En la misma medida en la que la coreografía es la organización de relaciones entre intérpretes, el trabajo escénico necesita tomar en consideración las relaciones entre todas las personas participantes.
8. Cuando sólo se trabaja en las relaciones entre intérpretes, estas relaciones dan la impresión de una representación de posibles relaciones. La situación social real en el espacio, entre intérpretes y público, permanece inalterable.
9. No es necesario que el público hable, se mueva o cambie de lugar dentro de las relaciones que se dan en una actuación.
10. No es suficiente que el público se pasee para cambiar su posición dentro de las relaciones que se dan en una actuación.

Alice Chauchat, Febrero 2010

con la justicia. Yo sólo he usado mi trabajo de forma

recreativa ocasionalmente, espero no haber hecho daño a nadie.

10 afirmaciones sobre la plasticidad de la práctica

1. Una práctica es un marco dinámico para la experimentación.
2. Una práctica no necesita ser complicada en su descripción; necesita asegurar la complejidad al llevarla a cabo.
3. Una práctica debería ser interesante durante mucho tiempo.
4. Una práctica es un problema con el que se puede tratar de muchas formas distintas.
5. Una práctica es explorar las posibles formas de tratar con el problema que ha surgido de la práctica.
6. Una práctica es una forma de entender un problema y de hacer que siga siendo interesante.
7. Una práctica no es una técnica.
8. Una práctica exige la invención de técnicas para practicarla.

Soy infiel, o mejor dicho voy creando la práctica a medida que ocurre.

9. Una práctica permite la auto-educación al ofrecer un marco claro para la experimentación autónoma.
10. Una práctica se dirige hacia el conocimiento más que a la ejecución.

Alice Chauchat, Febrero 2010

Y ahora vamos a llorar un buen rato. A ritmo adolescente.
Bueno hacer lo que queráis. Sé que pase lo que pase vas a

10 afirmaciones sobre la práctica colectiva

1. Los miembros del grupo participan con todo su cuerpo, sus experiencias y sus pensamientos.
2. Cada miembro es responsable de lo que comparte dentro del grupo.
3. Cada miembro es responsable de la forma en la que procesa lo que se comparte dentro del grupo.
4. Abreviar las negociaciones.
5. Un acuerdo común no es deseable.
6. Crea algo común que esté basado en la experiencia individual.
7. Los participantes deberían concentrarse en su propia actividad más que en la composición general.
8. Sólo los participantes mismos pueden evaluar su propia actividad.
9. Deja espacio para que los individuos se resistan a las dinámicas de grupo.
10. No os dirijáis los unos a los otros.

Alice Chauchat, Febrero 2010

10 X 10 STATEMENTS

Written by Alice Chauchat and Mette Ingvartsen

10 statements is a game from everybodys toolbox. Everybodys is an artist initiated open platform created in order to share ideas and strategies that could expand the understanding of performance. It is based on the website www.everybodystoolbox.net, consisting of a collection of workshop games, performance scores, texts etc.

The statements can be used to define a specific area of interest within performance, and to elaborate and develop thoughts on a certain topic. It relies on the form of manifesto where being precise to the point of excluding other possibilities is desirable.

The statements do not need to have eternal value, but they should trigger you to think differently. The tool is about producing opinions and positions that can be productive within your work. The purpose of writing 10 statements is to clarify your own ideology and make it visible to others. It's also about daring to take a stand, exposing yourself to critique and put some fire in the debate.

Description:

1. Choose a topic that you would like to work on, for instance "statements on how to work", "statements on site-specific performance", "statements on spectatorship" or "statements on what practice is".
2. Think of the format of writing and decide whether or not you want to use a formula. For instance super short and precise, long and descriptive or starting each sentence the same way, x is.../x must.../x is considered...
3. Write the 10 statements on the topic. Try to be as specific as possible and write them in a manner that is coherent with their ideological content and don't be afraid of being categorical.

10 Statements on choreography

1. A work is not about its author. It is not about something. It is something.

than once. The small space is still obsessing me. A working space. You go deep into detail. You give volume to the inert, you create new concepts. You create me.

2. Mental activity is a dance. A particular thought process is a choreography, and produces a dance.

3. Don't represent ideas, provoke ideas. Whatever ideas led you to do something, a piece is not there for the audience to understand your ideas.

4. Ideas are all types of experience which possibly can be reflected upon.

5. The coherence of a work is not dependant on a direct relationship between process and product. Coherence is produced by a constant oscillation between the doing of a thing and the observation of that doing.

6. There is not one way to justify decisions. The particularity of decision-making is part of the work's identity.

7. Each work demands a new definition of dramaturgy and defines itself through it.

8. Each work demands and defines itself through its own methodology.

9. Codes and conventions pre-exist work. But work also creates codes and conventions.

10. Be your own audience. Focus on what you want to do / show rather than on what you think others want you to do.

Alice Chauchat 2009

10 Statements on how to work

than once. The small space is still obsessing me. A working space. You go deep into detail. You give volume to the inert, you create new concepts. You create me.

1. Work to make a difference.
2. Focus on the questions you want to address, not the answers.
3. Know what you are looking for, but not how it looks.
4. Insist on redefining your method of work in relation to each project you do.
5. Don't make problems, make them challenges.
6. Look for the inseparability of the concept and the materialization of the concept.
7. Follow the materiality of your practice.
8. Keep experimental and radical throughout the process.
9. Don't stop until you are satisfied.
10. Exchange and circulate what you find while working.

Mette Ingvarlsen, February 2010

10 Statements for a sensorial choreography

1. Move to stimulate motion in the body of the spectator.
2. Synchronize your movements with the motion of the spectator.
3. Perceive the motion of the spectator as information that moves you.
4. Imagine that you and the spectator are being moved by the space that surrounds you, as if the whole space would be moving, and you and the spectator would be standing still.
5. Use perceptive tricks that might fool the sensation of the spectator to achieve this effect.
6. Think of synaesthetic abilities, as if one of your senses acted like one of the others.
7. Figure out what mirror neurons are and how they function.
8. Make a choreography that cannot be made into an image, or think images as the consequence of the above mentioned activities.
9. Use fictional, virtual and imaginary realities as if they had actual existence.
10. Share your nervous system with your surroundings or let the surroundings be your nerves.

Mette Ingvarsten, February 2010

this Hungarian white wine. I see smell, I hear taste, I taste
blue, don't touch me, you smell like ham. What about this

10 Statements on how to touch

1. Touch so that you can no longer distinguish yourself from the surface (body) you are touching.
2. Touch the surface as if it was part of your own body.
3. Touch your own body as if it was the body of somebody else.
4. Touch in all possible ways: softly, deeply, roughly, intensely, smoothly, wetly, quietly, delicately, exquisitely, mysteriously, cryptically, weirdly, strangely, funnily, loudly, enigmatically, fully, weakly, affectionately...
5. Touch to feel the body of someone as if it was a landscape. Feel the temperature of it, smell the smell of it and listen to the sounds of it.
6. Touch the landscape as if it was a forest you could get lost in. Go for a very long walk in it.

Today I stay living in the wide landscape of the fabric softener. I don't know. I write first, then I decide to whom I

7. Touch this landscape as if it had another texture than what it actually has. Imagine it being made of sand, of grass, of gold, of marble, of airflows or of whatever else you can imagine.
8. Touch the landscape and let the landscape touch you in return. The touch of the landscape imagines you, and you let yourself be imagined by the landscape.
9. Touch to forget your surroundings, to let the landscape around you disappear.
10. Touch to make the landscape explode.

Mette Ingvarsten, February 2010

imagination. An imagination that changes its style. Tomorrow
another style of imagination. An invisible exercise in style.

10 Statements on the physicality of imagination

1. There is no bodiless mind.
2. There is no mindless body.
3. Imagination is the creation of an absent or non-existent reality.
4. As much as we know the world through our body, we imagine through our body.
5. To imagine is to create an alternative perception of the world, i.e. to trick one's own body into perceiving what is not there.
6. Moving stimulates the imagination.
7. When moving, we alter our perception of the world.
8. We perceive the world differently, either because it is different, or because our body is different.
9. Imagination is a physical activity.
10. Movement is a form of imagination.

Alice Chauchat, February 2010

10 Statements on site-specific performance

1. Site-specific performance insists on using preexisting environments as the starting point for its creation, thus using the environment as a backdrop, stage-set or even as a performer.

2. Site-specific performance lets the artistic idea emerge out of an actual, social and/or political situation however not reducing expression to the reproduction of this situation.

3. Site-specific performance reactivates its location and offers a new "sight" on the specific.

certain elegance and delight. When you change context and re-actualize yourself, you are a stranger. A chatterer. But

4. Site-specific performance is conditioned and influenced by a particular space and should condition and influence this space in return.

5. Site-specific performance lets go of the autonomy of art and the neutrality of the theater space.

6. Site-specific performance creates a fiction within the reality of the place, suggesting the spectator to rethink her "natural" perceptions.

7. Site-specific performance melts into the environment, becoming indistinguishable from the reality of the space it takes place in.

8. Site-specific performance produces doubt about what belongs to the situation that is performed, versus what belonged to the situation already before something was performed.

9. Site-specific performance cannot be toured, as it is integral to the place it has been made in. However the strategies used can be reinstated or readapted to other contexts and produce new site-specificities.

10. Site-specific performance addresses and treats formats, conventions and expectations of performed expressions, as well as it questions logics of reproduction, circulation and commodification of performance works.

Mette Ingvarsten, February 2010

10 Statements on how to avoid getting stuck in history

1. Instead of celebrating the masters of the past, celebrate what's emerging in the present.
2. Instead of reconstructing, appropriating, embodying, copying and impersonating dead figures, invent figures for the future.
3. Instead of reconstructing old scores and models, make new ones incorporating the difficulties that make reconstructions incomplete today.
4. Instead of returning to the media specificity of dance, by going back to dance, as we knew it, rethink bodies from contemporary notions of movement.
5. Instead of indulging in nostalgia and reducing history to anecdotic superficialities, invest in the complexity of historical knowledge and how it can open for new modes of questioning.
6. Instead of waiting for the hegemony to be written, create a space for marginal histories to be created.
history. I'm tired. History lines up until it breaks. Do I mend it, or not? I'll store it for you. Now go and leave me alone.
7. Instead of leaving history up to academics and scholars, make publications, scores, texts and statements that document the activity of the performance scene.
8. Instead of killing dance by dancing with the dead, confront the crises that the art form is in, not knowing what topic or approach to base a new movement on.
9. Instead of fearing that dance history will disappear let it become a practice. Not a physical dance class, but abroad research around context, reconstruction, repertory etc.
10. Instead of using money on repertory, use money on new productions. And why not open a university program dedicating to repertory reconstructions, so that artists can search for what is in front of them instead of what is buried behind them.

10 Statements on performance as social practice

1. Performance displays actions and provides for an (aesthetic) experience.
2. A performance is also an opportunity for people to gather in a given space for a given duration of time, in a particular way.
3. If performance shifts from being the centre of attention to allowing other things to take place, we must consider the aesthetic experience as a social experience.
4. By organising and framing relations between people, performances are political proposals.
5. It is therefore necessary to consider performances in terms of the kind of relations they produce rather than (as well as) the kind of representations.
6. Representation is a political format (as in representative democracy, a form of government founded on the logic of one speaking in the name of more). Although art has explored many of its forms, we should take the chance to try out other systems as well.
7. As much as choreography is the organisation of relations between performers, performance making needs to take in consideration the relations between all persons involved.
8. When only the relations between performers are worked on, those relations come across as a representation of possible relation. The actual social situation in the room, between performers and audience, remains unmodified.
9. It is not necessary that the audience speaks or moves to change its place within the relations at work in a performance.
10. It is not enough that the audience walks around to change its position within the relations at work in a performance.

Alice Chauchat, February 2010

entertaining way, I hope I haven't caused any damage to

10 statements on the plasticity of practice

1. A practice is a dynamic frame for experimentation.
2. A practice doesn't have to be complicated in its description; it has to provide for complexity in its doing.
3. A practice should be interesting for a long time.
4. A practice is a problem that can be dealt with in many different ways.
5. A practice is to explore the possible ways of dealing with the problem raised by the practice.
6. A practice is a way of understanding a problem and maintaining it interesting.
7. A practice is not a technique.
8. A practice calls for the invention of techniques to practice it.
9. A practice allows for self-education by giving a clear frame for autonomous experimentation.
10. A practice aims towards knowledge rather than execution.

Alice Chauchat, February 2010

I'm unfaithful, or better said I create the practice as it happens.

And now let us cry for a good while. At teenager rhythm. Well
do what you like. I know that no matter what happens you will

10 statements on collective practice

1. Members of the group participate with their entire bodies, experiences and thoughts.
2. Each member is responsible for what she shares within the group.
3. Each member is responsible for the way she processes what is shared within the group.
4. Short-cut negotiations.
5. General agreement is not desirable.
6. Create a common that is based on individual experience.
7. Practitioners should focus on their own activity rather than on the general composition.
8. Only the practitioners themselves can evaluate their own activity.
9. Leave space for individuals to resist the group dynamics.
10. Don't direct each other.

Alice Chauchat, February 2010



LongPlay
Amalia Fernández y Maria
Jerez

Este CD contiene 10 pistas de
audio.

Cada una de ellas ha sido
creada a partir de cada uno de
los manifiestos de la propuesta
anterior de Mette y Alice.

Así la Pista 01 corresponde al
manifiesto 01 ó "10 afirmaciones
sobre coreografía"... la
pista 02 al manifiesto 02...
etc...

Recomendamos es-
cuchar cada pista
habiendo leído previa-
mente su manifiesto
correspondiente.

Gracias a Cathy
Sardella, Beatriz
Quintana, Joel
Cáliz y Estrella
Martinez por
su interven-
ción.

LongPlay
Amalia Fernández and
Maria Jerez
This CD contains 10 audio
tracks.
Each track is based on each
manifesto of Alice and Mette's
previous contribution.
So Track 01 corresponds to
manifesto 01 or "10 Statements
on choreography", Track 02
corresponds to manifesto 02
and so on...
We recommend to read
Alice and Mette's state-
ments before listening
to each track.
Thanks to Cathy Sardel-
la, Beatriz Quintana,
Joel Cáliz and
Estrella Martinez
for their partici-
pation.

Una cosa es algo a lo que no se necesita, no se puede o a lo que no se desea dar un nombre específico : ¡mira esa cosa! | Miguel llevaba puesta esa cosa rosa | tengo muchas cosas que hacer

COSAS / THINGS
UNA COSA / A THING
LA COSA / THE THING
LA COSA / THE THING
LA TOSA / THE CHING
LA TOS / THE CHIN
LA TO / THE CHI
LA T / THE CH
LA / THE
THE / LA
LA / THE
THE/LA
LA / THE
THE/LA
LA / THE
THE/LA
LA / THE
THE/LA

He decidido que cada vez que diga una frase voy a añadir como coletilla de la última palabra todos sus sinónimos, iguales, semejantes, analógicos, equivalentes, paralelos, parecidos, consonantes, correspondientes, homólogos. Sabiendo que esos sinónimos son en realidad muy distintos, diferentes, diversos, desiguales, dispares, otros, ajenos, terceros.

Observo que entre la papelería que tengo bajo la mesa y el revistero que está justo al lado y donde guardo programas y papeles de interés no hay gran diferencia, desemejanza, desigualdad, disconformidad, disimilitud, disparidad, discrepancia, divergencia. De hecho generalmente los papeles del revistero tarde o temprano terminan en la papelería. No se han encontrado sinónimos para 'papelería'

Voy a hacerme una camiseta donde ponga antónimo.

antónimo ≈ opuesto ≈ antagónico ≈ antitético ≈ contradictorio ≈
 encontrado ≈ enfrentado ≈ rival ≈ enemigo ≈ adversario ≈ discrepante ≈
 contrincante ≈ oponente ≈ antagonista ≈ opositor ≈ contrario ≈
 incompatible ≈ dispar ≈ antagónico ≈ imposible ≈ diferente ≈ disconforme
 ≈ incongruente ≈ irreconciliable ≈ contrario ≈ inadecuado ≈ impropio ≈
 inapropiado ≈ improcedente ≈ contraindicado ≈ contraproducente ≈
 inconveniente ≈ inoportuno ≈ incorrecto ≈ erróneo ≈ errado ≈ falso ≈
 equivocado ≈ aproximado ≈ impreciso ≈ falto ≈ incompleto ≈ irregular ≈
 desacertado ≈ inexacto ≈ imperfecto ≈ defectuoso ≈ deteriorado ≈ dañado
 ≈ roto ≈ averiado ≈ inservible ≈ estropeado ≈ descompuesto ≈ corrompido
 ≈ podrido ≈ pocho ≈ pachucho ≈ enfermo ≈ malo ≈ malvado ≈ maligno ≈
 pérfido ≈ perverso ≈ vil ≈ canalla ≈ maléfico ≈ execrable ≈ infame ≈ injusto
 ≈ diabólico ≈ cruel ≈ brutal ≈ inhumano ≈ atroz ≈ despiadado ≈ desalmado
 ≈ bárbaro ≈ feroz ≈ implacable ≈ insoportable ≈ insufrible ≈ lacerante ≈
 sádico ≈ sanguinario ≈ violento ≈ salvaje ≈ montaraz ≈ bronco ≈ montuoso
 ≈ agreste ≈ selvático ≈ silvestre ≈ indomesticable ≈ indomable ≈ indómito ≈
 indócil ≈ fiero ≈ indoblegable ≈ ingobernable ≈ montaraz ≈ montés ≈ bravío
 ≈ cerril ≈ terco ≈ obstinado ≈ tenaz ≈ testarudo ≈ empecinado ≈ obcecado
 ≈ tozudo ≈ cabezota ≈ porfiado ≈ machacón ≈ insistente ≈ empeñado ≈
 ofuscado ≈ pesado ≈ tenaz ≈ constante ≈ perseverante ≈ firme ≈
 persistente ≈ incesante ≈ inacabable ≈ continuo ≈ ininterrumpido ≈
 seguido ≈ perenne ≈ sucesivo ≈ repetido ≈ redundante ≈ reiterado ≈
 frecuente ≈ periódico ≈ duplicado ≈ calcado ≈ reproducido ≈ reiterado ≈
 repetido ≈ doble ≈ copia ≈ imitación ≈ plagio ≈ adulteración ≈ alteración ≈
 falsificación ≈ amaño ≈ engaño ≈ fraude ≈ imitación ≈ reproducción ≈
 réplica ≈ repetición ≈ calco ≈ remedo ≈ parodia ≈ burla ≈ caricatura ≈
 pantomima ≈ representación ≈ espectáculo ≈ función ≈ comedia ≈ teatro ≈
 exhibición ≈ demostración ≈ ostentación ≈ gala ≈ ceremonia ≈ desfile ≈
 parada ≈ revista ≈ cabalgata ≈ comitiva ≈ cortejo ≈ procesión ≈ desfile ≈ fila
 ≈ caravana ≈ peregrinación ≈ romería ≈ sucesión ≈ serie ≈ proceso ≈
 progresión ≈ relación ≈ correlación ≈ correspondencia ≈ sarta ≈ rosario ≈
 rínglera ≈ hilada ≈ fila ≈ sucesión ≈ ristra ≈ cadena ≈ cadeneta ≈
 continuación ≈ encadenamiento ≈ enlace ≈ boda ≈ casamiento ≈
 matrimonio ≈ nupcias ≈ esponsales ≈ desposorio ≈ vínculo ≈ alianza ≈ trato
 ≈ pacto ≈ concordato ≈ tratado ≈ contrato ≈ concierto ≈ ajuste ≈ arreglo ≈
 avenencia ≈ conciliación ≈ convenio ≈ acuerdo ≈ resolución ≈ estipulación

≈ negociación ≈ compromiso ≈ alianza ≈ entendimiento ≈ pacificación ≈ componenda ≈ reconciliación ≈ apaciguamiento ≈ mediación ≈ intercesión ≈ arbitraje ≈ intervención ≈ entrometimiento ≈ intromisión ≈ injerencia ≈ mangoneo ≈ curiosidad ≈ descaro ≈ fisgoneo ≈ cotilleo ≈ husmeo ≈ indiscreción ≈ imprudencia ≈ inconveniencia ≈ impertinencia ≈ indelicadeza ≈ estupidez ≈ coladura ≈ patinazo ≈ pifia ≈ planchazo ≈ chasco ≈ coladura ≈ torpeza ≈ desacierto ≈ equivocación ≈ confusión ≈ error ≈ errata ≈ fallo ≈ disparate ≈ desacierto ≈ equívoco ≈ mentira ≈ falsedad ≈ inexactitud ≈ yerro ≈ descuido ≈ omisión ≈ negligencia ≈ inadvertencia ≈ olvido ≈ despiste ≈ **distracción**

Desde la ventana del estudio veo todos los días unos pájaros que se pasan horas dando vueltas en redondo, siempre me pregunto por qué. Me han dicho que son Palomas Perdidas PP. Las he grabado en LP, Lost Pigeons, Long Play.

Giran en redondo como los pensamientos a veces.

A veces pienso que querer trabajar sobre cosas que están en las antípodas de lo que se considera trabajo es un poco como invitar a 100 personas a ver un campo recién nevado y que antes de verlo, para tomar distancia, atravesemos todos el campo.

unas mayúsculas MINÚSCULAS

una frase suelta

¡PELIGRO FRASES SUELTAS !

Dis- tracción ¿etimología? Cómo distraerse infinitamente.

MANUAL DE DISTRACCIÓN

DISTRACCIÓN

TRACCIÓN

ACCIÓN

Cámara, ¡ACCIÓN!

Acción. 1 (Realizar)Nombre correspondiente al verbo hacer.

Hacer. 1 Producir(se) una cosa corpórea.

Corpórea. 1 Formado por materia.

Materia. 1 Elemento de los dos que constituyen el universo físico (materia y acción o energía) en la concepción clásica del mismo, el cual es susceptible de permanecer en los objetos por ejemplo en una piedra, sensiblemente inmutable y de sufrir cambios por la acción de otro elemento.

Elemento. 1 Cada una de las partes que pueden distinguirse separadamente en una cosa o cada una de las cosas de un conjunto.

Conjunto. 1 Aplicado a acciones, unido a cierta cosa, simultáneo con ella o tendente al mismo fin.

Fin. 1 Hecho de terminarse una cosa.

(todos los caminos llevan cosa)

Cosa. 1 es algo a lo que no se necesita, no se puede o a lo que no se desea dar un nombre específico : mira esa cosa! | Miguel llevaba puesta esa cosa rosa| A menudo se me olvidan las cosas

Muchas veces hay cosas que sé o pienso que sé y no sé, aunque tengo la sensación de saberlas, por ejemplo ayer durante una conversación surgió el tema de la memoria y el olvido, yo había leído hacía poco algo que me había divertido mucho y quise contarlo, pero para mi desesperación a pesar de que pensaba o tenía la sensación de recordarlo perfectamente, sólo fui capaz de decir algo así como: recuerdo un hombre del oulipó, no recuerdo su nombre, que diseñó un programa de ordenador para hacer... ¿cómo se dice? frases hechas, no, frases hechas no, bueno eran como frases hechas y había una lista de muchos ejemplos con olvido y memoria que a menudo eran contradictorios entre sí, como por ejemplo em....el olvido es a la memoria como... como...no.... la...no la memoria es al olvido como....no. Si la memoria es al olvido como...no....

(he decidido aprenderme de memoria la lista de **aforismos** sobre la memoria y el olvido.)

Lista de Cosas que me sé de memoria de las que me acuerdo ahora:

Mi número de teléfono Móvil

El teléfono de casa de mi abuela

El teléfono de casa de mis padres (el fijo de mi casa actual no lo recuerdo)

Ninguna canción entera (excepto cumpleaños feliz)

La fecha de cumpleaños de 15 personas

~~La tabla de multiplicar~~ (demasiados fallos, para mi memoria no es lo mismo 7×9 que 9×7 , si me preguntan cuánto es 5×4 respondo 20 al instante pero si me preguntan por $4 \times 5 =$ tengo que calcularlo.)

El alfabeto (Pero solo en orden alfabético, me he dado cuenta de que también es muy difícil recordarlo en otro orden)

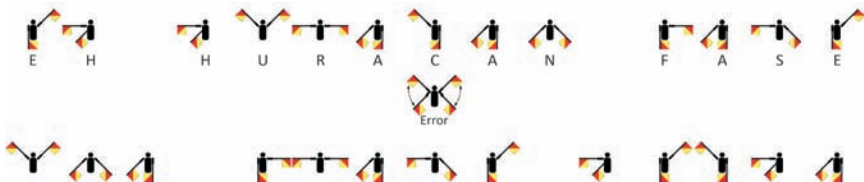
Un desorden alfabético:

P U G Q D I F C Y N B T K W A M H Z L V S R O X E J

Un desorden alfabético fácil de aprender de memoria:

G P S N B A W C K O F M X L U D V I H E T J R Z Y Q*

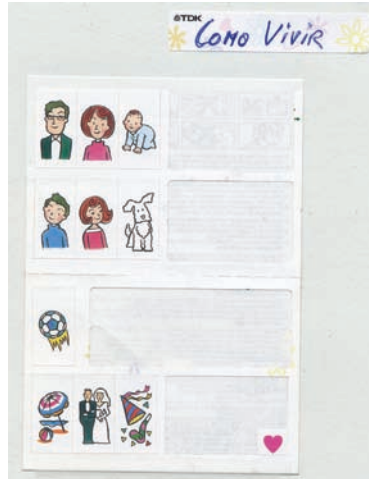
Un alfabeto semáforo:



* Global Positioning System National Basketball Association Water Closet knock out Frecuencia Modulada Extra Large Union Deportiva Virus de la inmunodeficiencia Humana Extra Terrestre el malo de Dallas la firma del Zorro y Quatermaster (personaje de James Bond)

Abro paréntesis

CÓMO TRABAJAR



Hace años que guardo estas pegatinas, nunca he conseguido pegarlas en ninguna cinta de vídeo.

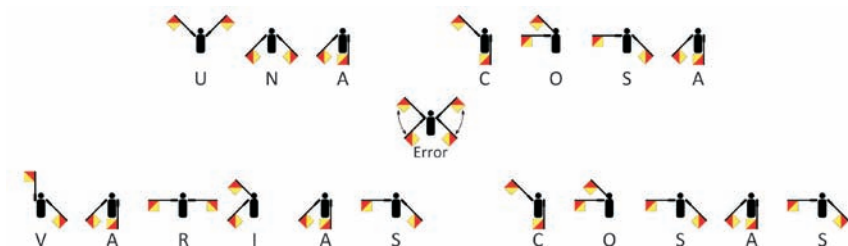
(¿en vivo o en video? Cómo vivir en diferido)

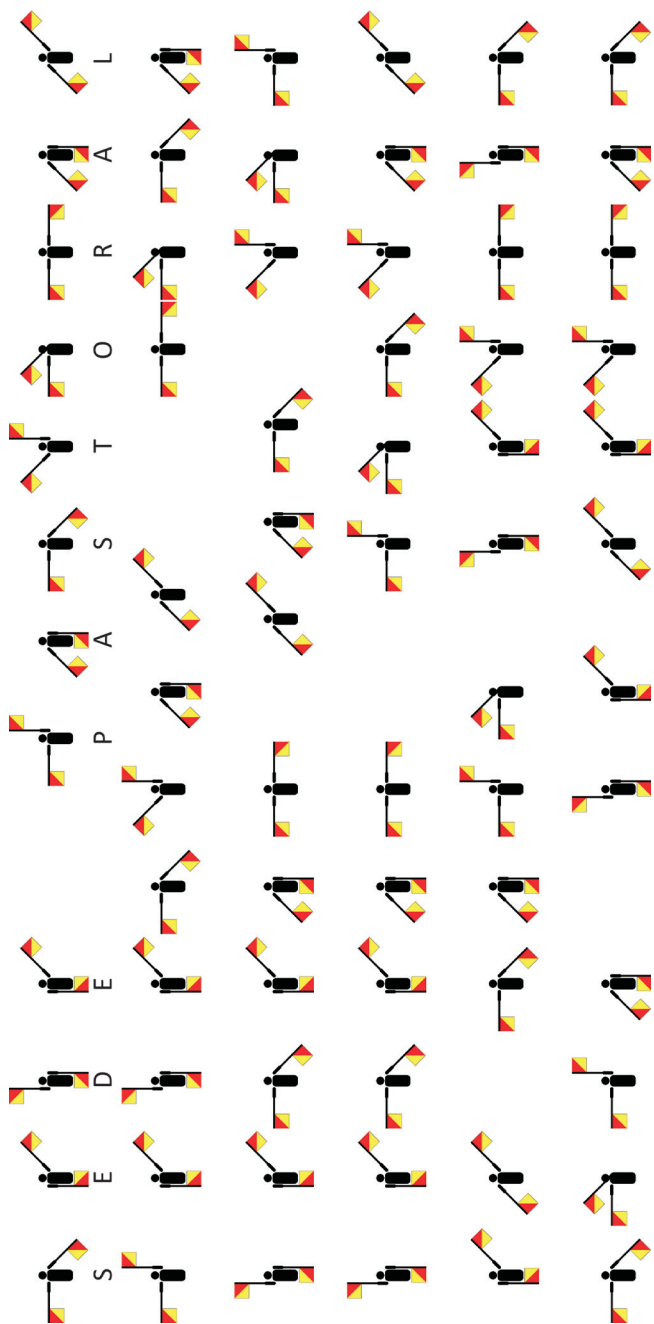
En cambio sí he pegado estas :



(Tengo que retomar el proyecto de la cadena de cuentas atrás infinitas)

cierro paréntesis

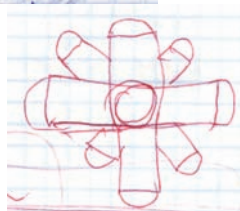
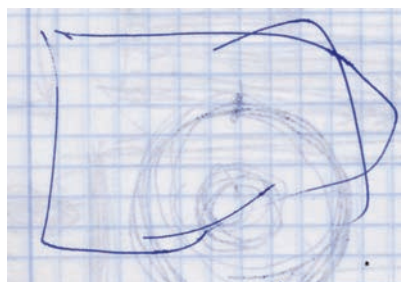
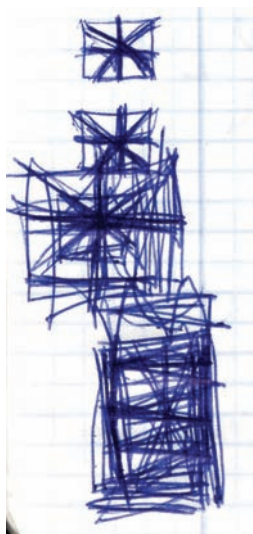
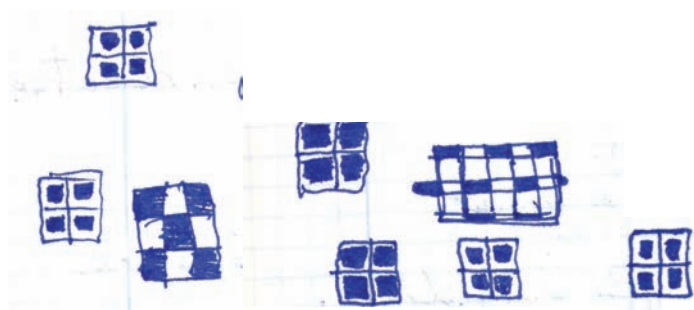


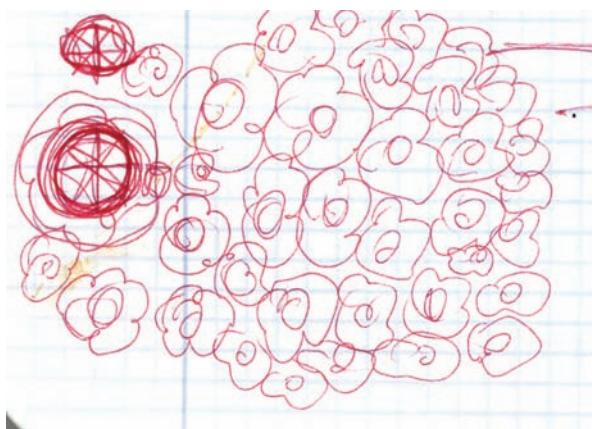
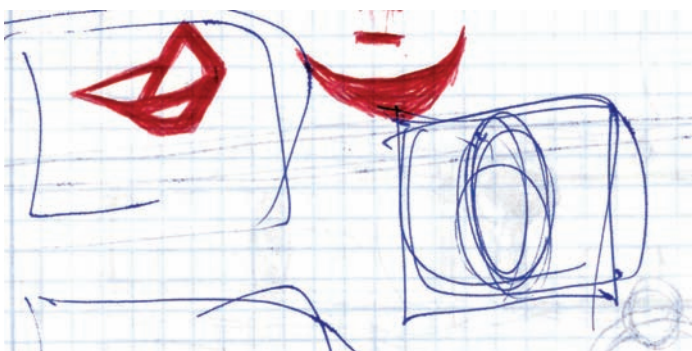


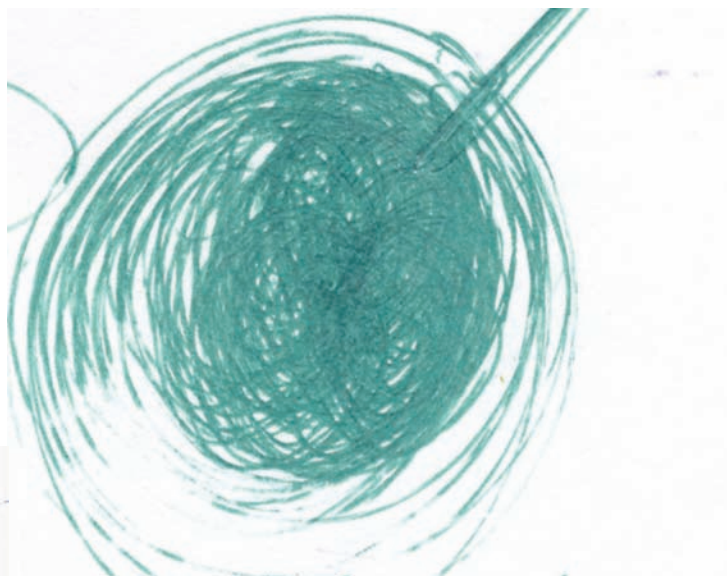
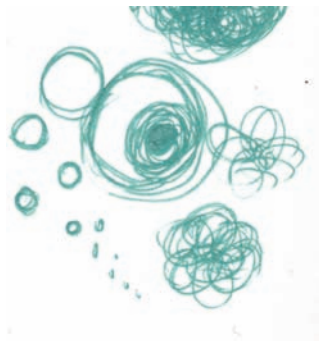
Cosas que hice ayer, durante un tiempo indefinido, mientras hacía otras cosas

retorcer el alambre de un clip
acariciar una funda de gafas
balancear un manojo de llaves
abrir y seguidamente cerrar la tapa de un bolígrafo repetidas veces
tensar la goma de una carpeta, soltarla y volverla a tensar
repasar el pliegue de un sobre
tamborilear ligeramente con los dedos sobre el teclado del ordenador
hacer pasar rápidamente las hojas de un libro cerrado con el pulgar
hacer y deshacer un cucurucho con el billete de autobús
bajar y subir de pocos centímetros la cremallera de una cazadora
rascarme el hombro sin que me pique
balancear el pie derecho
agitar un palillero de arriba a abajo
dejar caer la mitad de los palillos encima de la mesa uno a uno
ponerlos en fila punta con punta
ponerlos en fila lado con lado
pincharlos en un panecillo
desplazar migas de pan con el dorso de la mano
tamborilear con los dedos sobre la mesa
hacer rodar un botellín de agua entre las palmas de la mano
hacer rodar el mismo botellín entre una mano y el muslo
acariciar una cajetilla de tabaco
deslizar el plástico que la envuelve hasta casi quitarlo, volverlo a enfundar
doblar una piel de naranja y observar el líquido que sale de los poros
alisar un pedazo de papel de aluminio con la uña
esparcir unas gotas de agua con el dedo
[\(ampliar la lista\)](#)

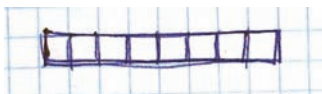
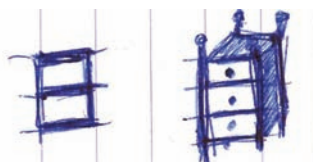
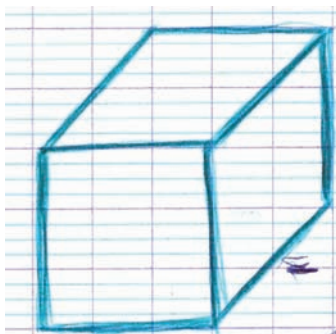
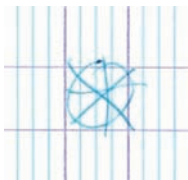
Mientras pienso en otra cosa

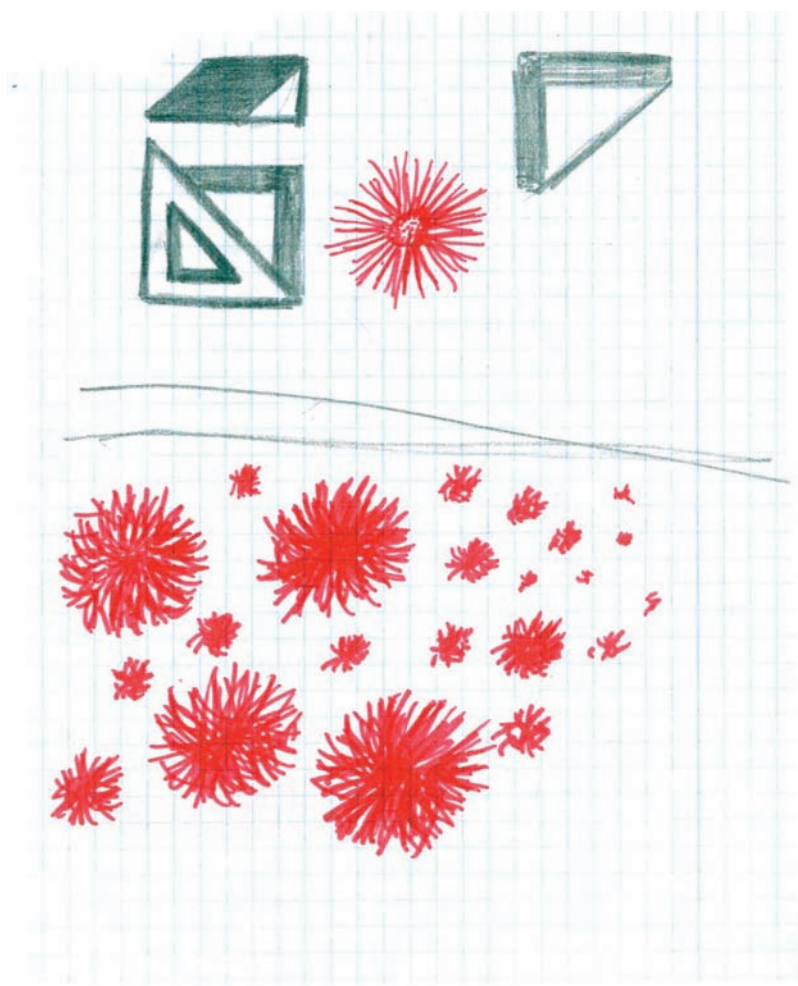


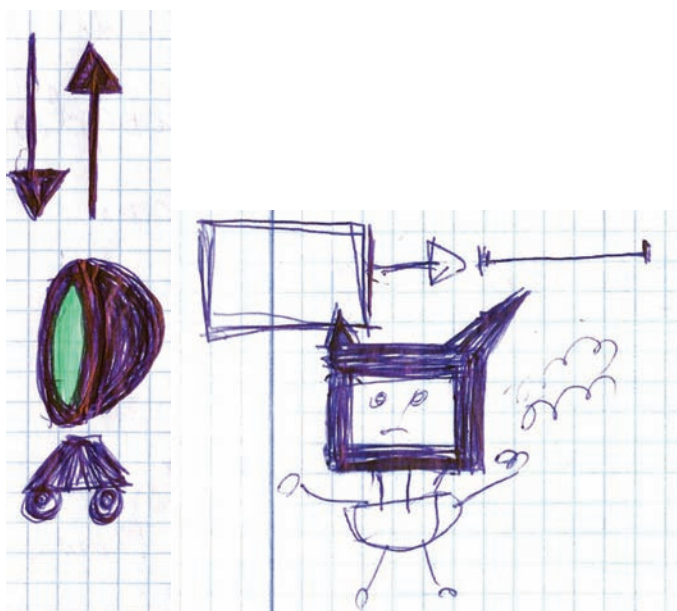












A menudo quiero hacer una cosa pero termino haciendo otra.

A thing is something to which you don't need, cannot or do not wish to give a specific name: look at that thing! | Miguel was wearing that pink thing | I have lots of things to do

COSAS / THINGS
UNA COSA / A THING
LA COSA / THE THING
LA COSA / THE THING
LA TOSA / THE CHING
LA TOS / THE CHIN
LA TO / THE CHI
LA T / THE CH
LA / THE
THE / LA
LA / THE
THE / LA
LA / THE
THE / LA
LA / THE
THE / LA

10-11-E
M2-08

I notice that between the wastepaper bin under the desk and the magazine rack right next to it, where I keep my programmes and any interesting papers, there is no big difference, dissemblance, inequality, non-conformity, dissimilarity, disparity, discrepancy, divergence. As a matter of fact, sooner or later the papers in the magazine rack generally end up in the wastepaper bin. No synonyms of 'wastepaper bin' have been found

I'm going to make myself a t-shirt with a back print: antonym.

antonym ≈ opposite ≈ antagonistic ≈ antithetical ≈ contradictory ≈ adverse
≈ conflicting ≈ rival ≈ enemy ≈ adversary ≈ discrepant ≈ opponent ≈
antagonist ≈ competitor ≈ contrary ≈ incompatible ≈ disparate ≈
antipathetic ≈ impossible ≈ different ≈ disagreeing ≈ incongruent ≈
irreconcilable ≈ contrary ≈ inadequate ≈ improper ≈ inappropriate ≈
unsuitable ≈ contraindicated ≈ counter-producing ≈ inconvenient ≈
inopportune ≈ incorrect ≈ erroneous ≈ wrong ≈ fake ≈ mistaken ≈
approximate ≈ imprecise ≈ lacking ≈ incomplete ≈ irregular ≈ wrong ≈
inexact ≈ imperfect ≈ defective ≈ deteriorated ≈ damaged ≈ broken ≈
inoperative ≈ useless ≈ crippled ≈ discomposed ≈ corrupt ≈ rotten ≈
depressed ≈ off-colour ≈ disabled ≈ bad ≈ wicked ≈ malign ≈ perfidious ≈
perverse ≈ despicable ≈ swine ≈ malefic ≈ execrable ≈ vile ≈ unjust ≈
diabolic ≈ cruel ≈ brutal ≈ inhuman ≈ atrocious ≈ merciless ≈ soulless ≈
barbaric ≈ ferocious ≈ implacable ≈ unbearable ≈ intolerable ≈ excruciating
≈ sadist ≈ sanguinary ≈ violent ≈ wild ≈ untamed ≈ bronco ≈ mountainous ≈
rough ≈ jungle-born ≈ rural ≈ untameable ≈ indomitable ≈ rebellious ≈
inflexible ≈ fierce ≈ intolerable ≈ ungovernable ≈ coarse ≈ savage ≈ wilful ≈
stubborn ≈ firm ≈ obstinate ≈ tenacious ≈ pigheaded ≈ mulish ≈ obsessed ≈
strong ≈ bigheaded ≈ persistent ≈ tiresome ≈ insistent ≈ determined ≈
obfuscated ≈ heavy ≈ strong-willed ≈ constant ≈ perseverant ≈ strenuous ≈
persistent ≈ incessant ≈ endless ≈ continuous ≈ uninterrupted ≈
consecutive ≈ perennial ≈ successive ≈ repeated ≈ redundant ≈ reiterated ≈
frequent ≈ periodical ≈ duplicated ≈ copied ≈ reproduced ≈ reiterated ≈
repeated ≈ double ≈ copied ≈ imitation ≈ plagiarism ≈ adulteration ≈
alteration ≈ falsification ≈ skill ≈ misunderstanding ≈ fraud ≈ imitation ≈
reproduction ≈ replica ≈ repetition ≈ calqued ≈ remedy ≈ parody ≈ trick ≈
caricature ≈ pantomime ≈ representation ≈ spectacle ≈ function ≈ comedy
≈ theatre ≈ showing ≈ demonstration ≈ ostentation ≈ gala ≈ ceremony ≈
march ≈ parade ≈ revue ≈ procession ≈ retinue ≈ cortège ≈ procession ≈
defile ≈ line ≈ convoy ≈ peregrination ≈ pilgrimage ≈ succession ≈ series ≈
process ≈ progression ≈ relation ≈ correlation ≈ correspondence ≈ row ≈
rosary ≈ rank ≈ line ≈ file ≈ succession ≈ string ≈ chain ≈ padlock ≈
continuation ≈ concatenation ≈ connection ≈ wedding ≈ marriage ≈
matrimony ≈ honeymoon ≈ betrothal ≈ nuptials ≈ link ≈ alliance ≈ deal ≈
pact ≈ concordat ≈ treaty ≈ contract ≈ agreement ≈ adjustment ≈ affair ≈

compromise ≈ conciliation ≈ convention ≈ consent ≈ resolution ≈
stipulation ≈ negotiation ≈ compromise ≈ alliance ≈ understanding ≈
pacification ≈ temporary arrangement ≈ reconciliation ≈ appeasement ≈
mediation ≈ intercession ≈ arbitration ≈ intervention ≈ meddling ≈
intromission ≈ interference ≈ fiddling ≈ curiosity ≈ nerve ≈ snooping ≈
gossiping ≈ peeping ≈ indiscretion ≈ imprudence ≈ inconveniency ≈
impertinency ≈ indelicacy ≈ stupidity ≈ filtration ≈ blunder ≈ mockery ≈
boob ≈ trick ≈ joke ≈ clumsiness ≈ mistake ≈ equivocation ≈ confusion ≈
error ≈ errata ≈ failure ≈ disparate ≈ discrepancy ≈ equivocate ≈ lie ≈ falsity
≈ inaccuracy ≈ fault ≈ lapse ≈ omission ≈ negligence ≈ inadvertency ≈
oblivion ≈ slip ≈ **distraction**

Every day from the window of the studio I see some birds that spend hours going around in circles, I always ask myself why. I was told they are Lost Pigeons. I recorded them under LP, Long Play, Lost Pigeons.

They turn around in circles, like thoughts sometimes.

Sometimes I think that wanting to work on things that are at the antipodes of what is considered as work is a bit like inviting 100 persons to see a fresh snowy field and that before seeing it, to get some distance, we all cross the field.

Some capitals in SMALL LETTERS

A loose sentence

DANGER, LOOSE SENTENCES!

Dis-traction, etymology? How to distract yourself infinitely.

DISTRACTION HANDBOOK

DISTRACTION

TRACTION

ACTION

Camera, ACTION!

Action. 1 (Realise)Name corresponding to the verb make.

Make. 1 (to)Produce something corporeal.

Corporeal. 1 Made of matter.

Matter. 1 Element among the ones that constitute the physical universe (matter and action or energy) in its classical conception, which is likely to remain substantially invariable in objects like stones for example, and to undergo changes due to the action of some other element.

Element. 1 Each of the parts that can be distinguished as separate parts within something, or each of the things that are part of a whole .

Whole. 1 A number, group, set, or thing lacking no part or element; a complete thing.

(all roads lead to some thing)

Thing. 1 is something to which you don't need, cannot or do not wish to give a specific name: look at that thing! | Miguel was wearing that pink thing |I often forget things

Very often there are things that I know or think that I know and don't know, even if I have the sensation that I know them, yesterday, for example, the topic of memory and oblivion came up in a conversation, and I had recently read something that had amused me quite a lot and I wanted to tell about it, but to my despair, despite the fact that I thought or had the sensation that I remembered it perfectly, all I could say was something like: I remember a man from oulipo, I don't remember his name, who designed a computer programme to make... how do you say? stock phrases, no, not stock phrases, well a kind of stock phrases, and there was a list with many examples of oblivion and memory, often contradicting one another, as for example: to memory, oblivion is like...like...no...the...no, to oblivion, memory is like...no. Right, to oblivion, memory is like...no...

(I decided to learn the list of **aphorisms** on memory and oblivion by heart)

List of Things that I know by heart, from the ones I remember at present:

The number of my Mobile phone

The telephone number of my grandmother's house

The telephone number of my parents' (I cannot remember my actual landline number)

Any full song (apart from happy birthday to you)

The birthday of 15 people

~~The multiplication table~~ (too many mistakes, to my memory 7×9 is not the same as 9×7 , if you ask me how much is 5×4 I immediately answer 20 but if you ask me about $4 \times 5 =$ I have to calculate it.)

The alphabet (but only in alphabetic order, I realised it is also very difficult to remember it in some other order)

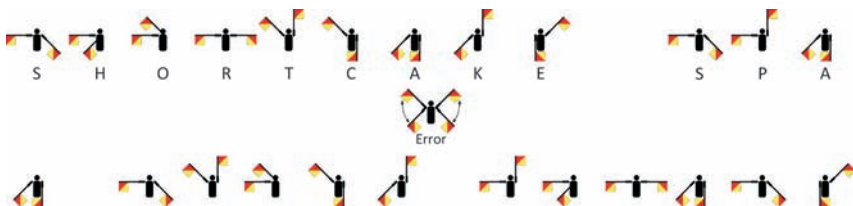
An alphabetic disorder:

P U G Q D I F C Y N B T K W A M H Z L V S R O X E J

An alphabetic disorder easy to learn by heart:

G P S N B A W C K O F M X L U D V I H E T J R Z Y Q *

A flag semaphore alphabet:



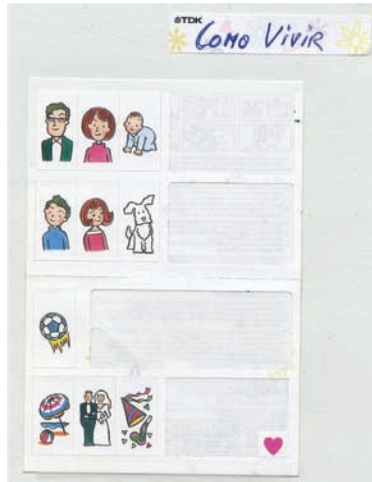
*Global Positioning System, National Basketball Association, Water Closet, Knock Out, Frequency Modulation, Extra Large, Uniqlo do Vegetal (or UDV is a Christian religion based on the use of Avahuasca), International House (language schools), Extra Terrestrial, J.R. (Dallas oil magnate), Zorro's signature, Y (is a French village, Y is the shortest village name of France, it's inhabitants are the "Ypsilonienens" and the "Ypsiloniens"), Quatermaster (fictional character in James Bond films)

I open brackets

HOW TO WORK

(HOW TO LIVE)

I've kept these stickers for years; I've never managed to stick them on any videotape so far.



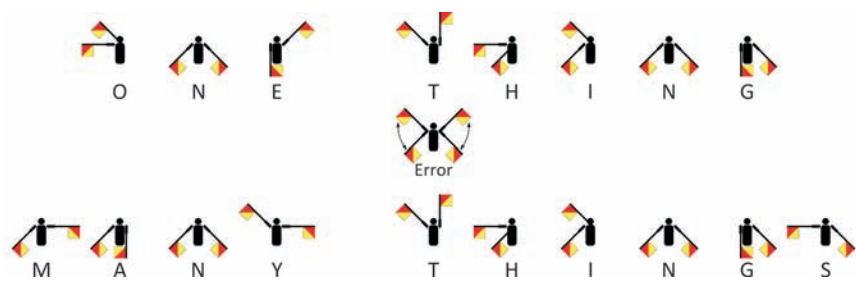
(live or video-recorded? How to live a pre-recorded life)

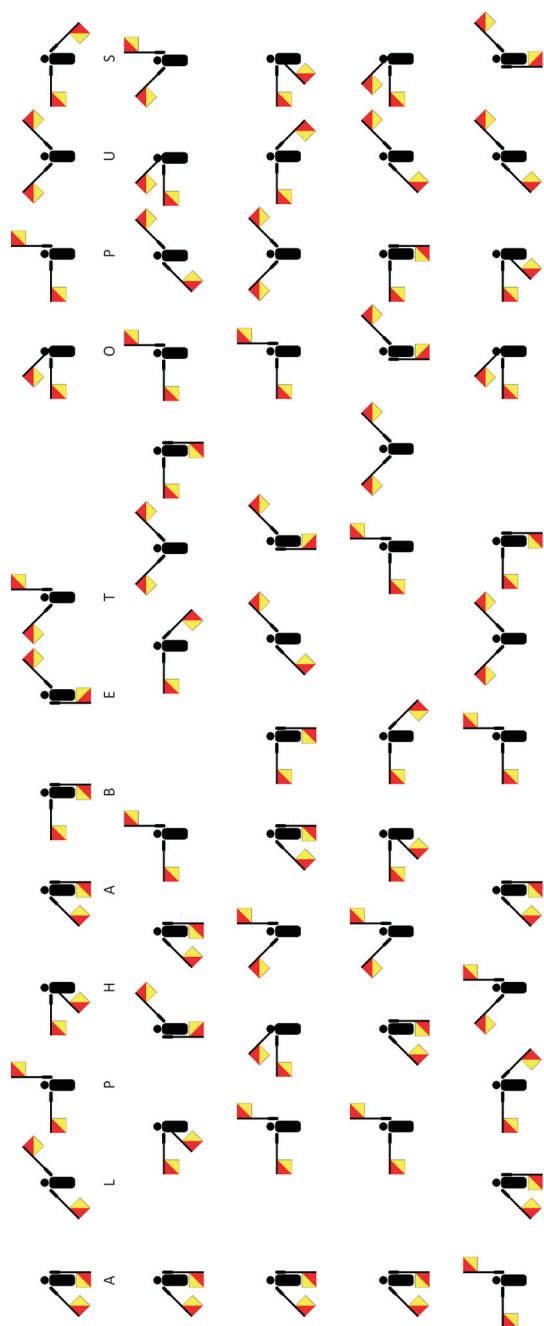
But I managed to stick these ones:

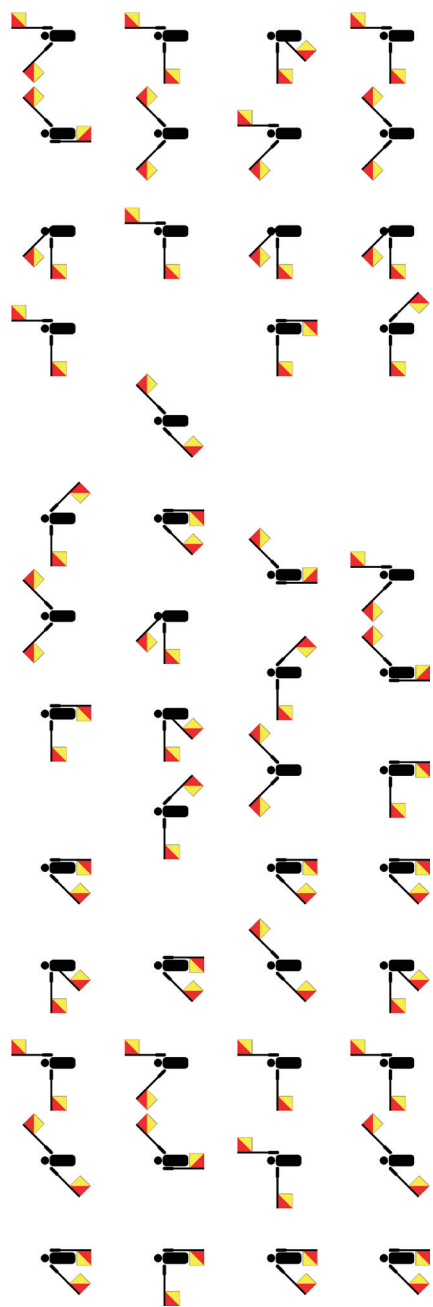


(I have to get back to the project of the infinite reverse counting chain)

I close brackets



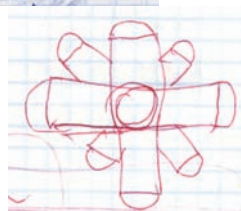
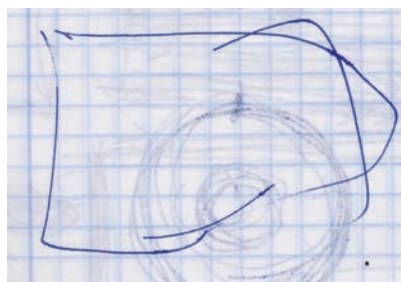
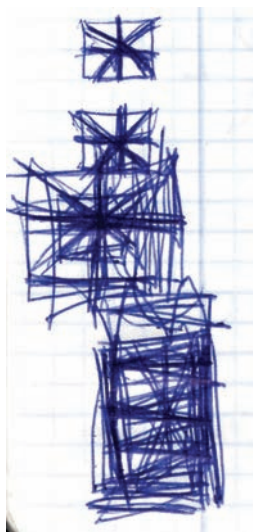
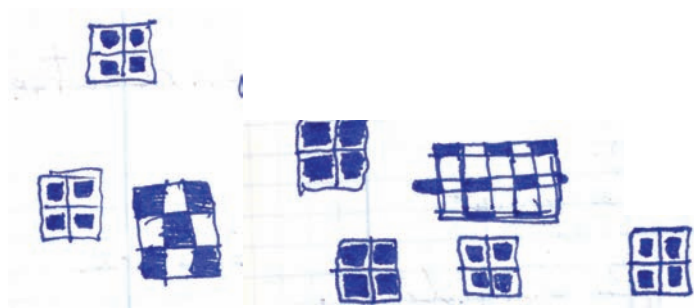


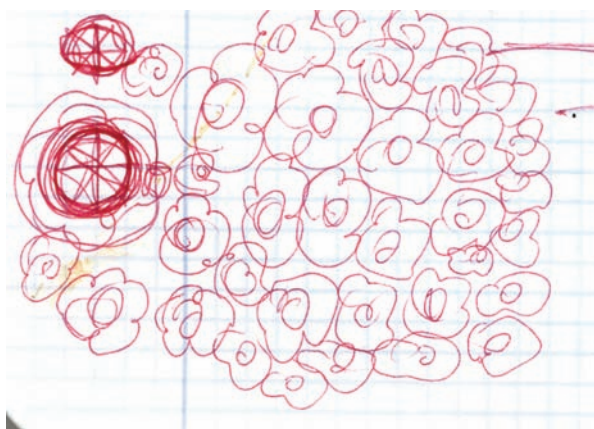
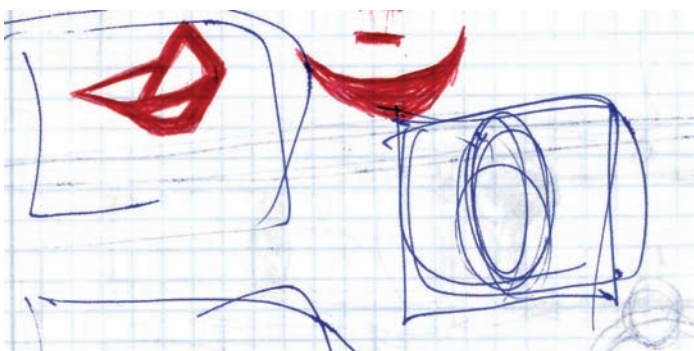
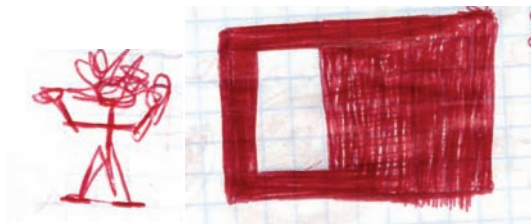


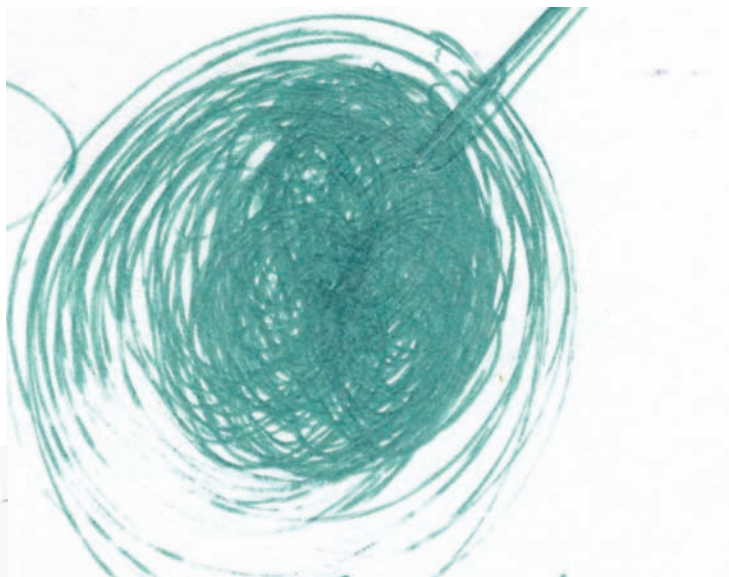
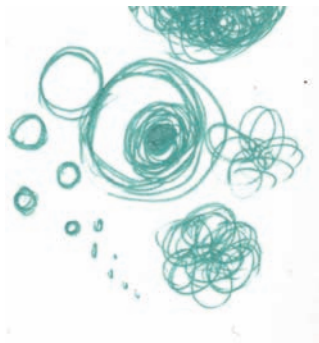
Things I did yesterday, for an indefinite time, while doing other things

twist the wire of a paper clip
caress a spectacle case
swing a bunch of keys
open and then close the top of a ballpoint pen repeatedly
tighten the elastic band of a folder, loosen it and tighten it again
slide up and down the fold of an envelope
drum slightly with the fingers on the computer keyboard
flip through the pages of a closed book with the thumb
make and unmake a cone with the bus ticket
bring the zip of a jacket some centimetres down and up
scratch a shoulder that was not itching
move the right foot to and fro
shake a toothpick holder up and down
let the half of the toothpicks fall on the table one by one
put them in a line joining their ends
put them in a line side by side
stick them in a bread roll
move breadcrumbs with the back of the hand
drum on the table with the fingers
make a small bottle of water roll between the hand palms
make the same small bottle roll between one hand and the thigh
caress a cigarette pack
make its plastic wrap slip down until you've almost removed it, put them together again
bend an orange peel and observe the liquid coming out of the pores
smooth a bit of aluminium foil with a nail
scatter some drops of water with one finger
[\(extend the list\)](#)

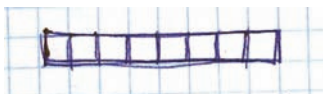
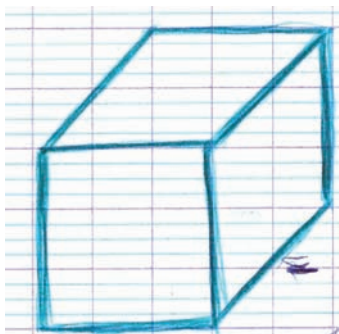
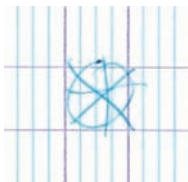
While I think of something else

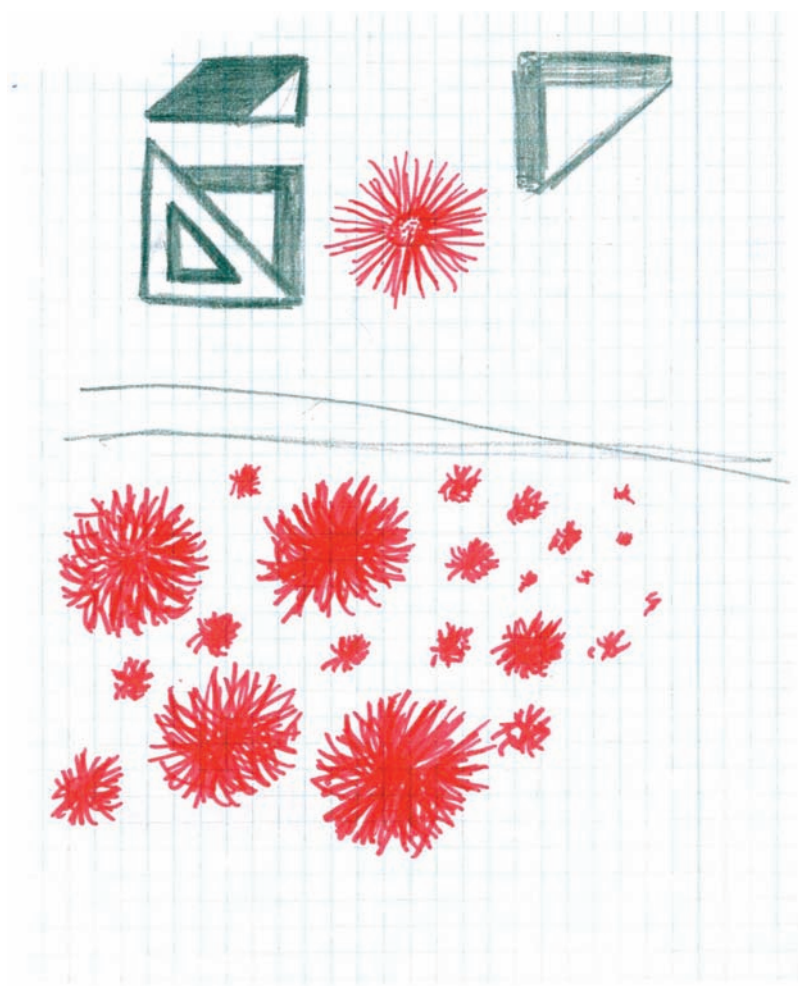


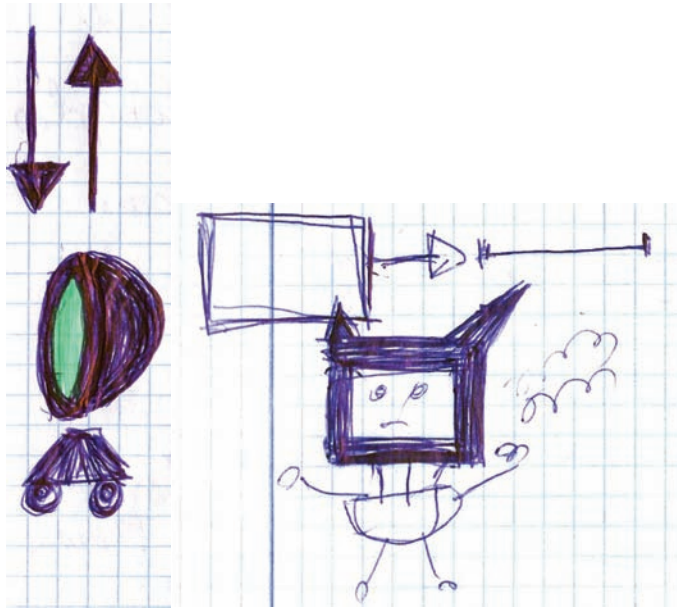












Often I want to do something but I end up doing something else

PALIMPSESTO

Arantxa Martínez con Kostek Szydlowski y Yara Burkhalter

Las imágenes que aparecen en el video son una recopilación de ilustraciones, fotos, dibujos, pinturas y postales que circulaban por mi casa y sus alrededores en Mayo del 2010.

The images appearing in the video are a compilation of illustrations, photos, drawings, paintings and postcards that were around at home and its surroundings in May 2010.

Gracias a / Thanks to

Roger Fortea Bastart por las ilustraciones del libro *Oma. Diccionari Dibuixat Català-Aleman* (Prensa Universitaria, 2006) y a Juanjo Sáez por las ilustraciones del libro *Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans* (Roger Bernat e Ignasi Duarte, 2009). Gracias también a Sun-Hye Hur y Stéphane Vecchion por su invitación postal de boda, a Cyril Huguenin por su dibujo *L'imparfait du futur*, a Gregorio, Rodrigo y Lola.

Foto póster y cubierta dvd / Photo of the poster and dvd cover:
Arantxa Martínez / Oriol Luna.

Cercanía

Bojana Kunst

Lo que noté fue cercanía. O más bien sorpresa de descubrir cercanía exactamente en el momento en el que algo distante aparece. Ella coloca fotos distantes una encima de la otra; entre ellas está descubriendo muchos amigos, revelando pequeños detalles de su cercanía excesiva.

Mirando los papeles que se cubren uno a otro, estaba yo pensando sobre la posición particular del amigo, que está siempre en una “cercanía excesiva” respecto a mí, a ti, a nosotros. Cercanía y similitud son términos que podemos encontrar en las descripciones de la amistad ya desde tiempos antiguos. Una descripción famosa de Aristóteles (*Ética a Nicómaco*) describe la cercanía de dos amigos como “un alma en dos cuerpos”. De Montaigne escribe en su famoso ensayo *Sobre la amistad* acerca de la amistad consumada, en la que se comparte todo: deseos, pensamientos, bienes, mujeres, niños y vidas. Él imaginó una amalgama y unión tan fuerte de la voluntad de dos amigos en la que las responsabilidades y las tareas no se percibirían ya como tales.

En cualquier caso, esta imagen de cercanía, casi de identidad, entre dos amigos o dos cosas amigas no carece de tensiones; la distancia está de alguna forma en el centro mismo de la cercanía excesiva. La conexión entre los dos que están cerca, que son parecidos, a veces casi iguales, se presenta por ejemplo en la antigüedad como la virtud de vivir juntos: la única manera posible para vivir una buena vida es vivir con los otros. Los griegos creían que no puedo averiguar quién soy en el solipsismo idiótico (en la relación narcisista solipsista); no puedo saber quién soy cuando vivo como *idiotes* (con esta palabra los griegos describían a alguien que está solo, un ciudadano privado que vive para él mismo): puedo averiguar quién soy sólo en la amistad. En cualquier caso, no soy un *idiotes* sólo si encuentro a alguien

que es como yo, que es casi igual. Lo que tenemos aquí es una paradoja: no puedo saber quién soy sólo conmigo, sino que puedo saberlo con alguien que es casi como yo, excesivamente cercano a mí. Esto es por supuesto una afirmación muy fuerte para nuestra sociedad contemporánea occidental, en la que pensamos que aprendemos y prosperamos a través de la división y la distancia, no de la igualdad y la proximidad.

Distancia

En cualquier caso, la distancia y la división están profundamente presentes en la definición misma de cercanía y similitud. ¿Cómo es posible encontrar al otro que es como yo? ¿No produzco yo por medio de esa búsqueda una pequeña pero importante división entre yo y el otro que es ‘casi’ como yo, casi lo mismo que yo -ya que de otra forma no podría llegar a conocerme-? Para comprender quién soy necesito una ruptura en mi misma igualdad, o podemos decir en mi ser mismo - ¿cómo podría yo si no reconocer la similitud, algo que es exactamente como yo? De forma que ¿a qué ‘tipo de igualdad’ nos referimos al nombrar a alguien como amigo? ¿Se trata realmente de una fusión corporal, emergencia, unidad o produce realmente este nombrar (decirle a alguien que él/ella es tu amigo/a) también una división? Y ¿no es esta distancia respecto a alguien (un amigo) que es casi igual que yo y que toma su posición en mi proximidad, más radical que la división de alguien a quien yo considero simplemente diferente, ajeno, y que por ello no tomo en consideración?

Filósofo

Giorgio Agamben reflexiona en su ensayo *La amistad* sobre esta paradoja de la proximidad, sobre las dificultades de estar demasiado cerca; descri-

be al amigo como alguien que está en una relación de excesiva cercanía respecto a nosotros. Agamben escribe que cuando alguien está demasiado cerca de ti, de hecho no sabes en qué consiste la cercanía. Tal cercanía excesiva también divide; estar muy cerca significa producir diferencia, o incluso mejor: es producir diferenciación continua. Cuando yo digo ‘tú eres igual’, en realidad estoy estableciendo una división entre tú y yo -eres muy similar, pero no justo lo mismo, estás muy cerca, pero no aquí del todo-. La proximidad entonces sólo puede empezar con la distancia, pero esta distancia sólo puede encontrar su medida en la proximidad: el amigo entonces nunca es como nosotros, es siempre casi igual. Es precisamente el otro yo no-antagonista el que produce una división mucho más radical que la del que está en el otro lado (y que normalmente no nos preocupa). Esta división radical ocurre porque se constituye por medio de una duración de diferenciación constante: la cercanía no es nunca una posición estática. Agamben trata de describir las consecuencias de esta excesiva cercanía con una pintura antigua, un cuadro de Giovanni Serodine que representa el encuentro de los apóstoles Pedro y Pablo en el camino a su martirio. Esta pintura muestra para él la perfecta alegoría de la amistad: “Los dos santos, inmóviles, ocupan el centro de la tela, rodeados por la gesticulación desordenada de los soldados y los verdugos que los conducen al suplicio. (...) Serodine ha representado a los dos apóstoles con las frentes casi pegadas la una sobre la otra, tan cercanos que no pueden verse en absoluto: en el camino hacia el martirio, se miran sin reconocerse.” Esto es para el filósofo la perfecta alegoría de la cercanía excesiva, realzada por el gesto silencioso y apenas visible de darse la mano en la parte baja del cuadro. Ellos, amigos, están juntos en uno de los momentos más difíciles de su vida y no se reconocen en su última y definitiva cercanía; no obstante, abajo se dan la mano firmemente en su camino a la muerte. La excesiva cercanía desposee a un amigo de todas sus cualidades: el amigo, dijo Agamben, escapa a la

presentación y a la conceptualización. Reconocer a alguien como amigo significa no poder reconocerlo como ‘algo’. Llamar a alguien ‘amigo’ no es lo mismo que llamarlo “blanco”, “italiano” o “caliente”, ya que la amistad no es una propiedad ni una cualidad del sujeto. La amistad requiere cercanía, la cual no puede ser presentada o conceptualizada. La amistad en realidad tiene que ver con la sensación de ser, que puede ser una sensación de existir sólo si es una sensación común, un con-sentimiento. La sensación de ser está siempre dividida y con-dividida (compartida) y la amistad es exactamente el nombre de esta con-división. Este compartir no tiene nada que ver, escribe Agamben, con la moderna quimera de la intersubjetividad, la relación entre sujetos: más bien el ser mismo es lo que se divide aquí, es no-idéntico a sí mismo. Así que yo y un amigo somos dos caras, dos polos de esta con-división del compartir. Un amigo es entonces realmente un otro yo, pero no es un otro yo; es más bien una otredad inmanente al yo, el yo convirtiéndose en otro. Puedo sentir mi existencia sólo si en su esencia está funcionando una des-subjetivización: la amistad es esta des-subjetivización en el centro mismo de la sensación más íntima del yo. “Los amigos no comparten simplemente cosas (nacimiento, ley, lugar, gusto), sino que son compartidos por la experiencia de la amistad. La amistad es la con-división (el compartir) que precede a cada división, ya que lo que tiene que ser compartido es el mismo hecho de la existencia, la vida misma”. La amistad en filosofía tiene connotaciones ontológicas profundas y está relacionada con la manera en la que entendemos la existencia del sujeto -como una existencia fundamentalmente compartida o aislada-.

Escena

Sabemos lo difícil que es todavía (no sólo para la historia o la filosofía) definir al amigo y describir en qué consiste exactamente la amistad. A un ami-

go, justamente porque es un ser privado de todas sus cualidades, realmente no se lo puede definir; escapa a la definición y a la representación. Por otro lado, cuando se lo representa, sólo se hace por medio del exceso y la exageración: puede producir una cercanía que está tan expuesta que en realidad los amigos no se pueden ver el uno al otro: en su más íntima cercanía son invisibles el uno para el otro. No obstante, existe otra forma, ya mencionada por Aristóteles, para averiguar qué es la amistad: no podemos averiguar qué es la amistad si no somos al mismo tiempo amigos. La amistad puede ser nombrada sólo por medio de la experiencia misma; si queremos saber qué es la amistad tenemos que practicarla. Podemos entonces decir que la amistad es una práctica, una materialidad de vivir y trabajar juntos. Ya en *Lisis*, el diálogo de Platón en el que Sócrates discute con Lisis y Menexeo sobre la amistad (*filia*), podemos encontrar un acto específico cuando al final del diálogo Sócrates concluye irónicamente: incluso si no sabemos qué es la amistad, al menos nos hacemos amigos hablando sobre ello. Dado que la amistad sólo se puede nombrar por medio de la experiencia misma, la amistad está estrechamente relacionada con el tiempo y la duración. Desde tiempos antiguos hemos podido seguir la discusión sobre la diferencia entre breves encuentros y la verdadera amistad, que requiere tiempo. Esta duración no tiene nada que ver con la psicología (tener tiempo para comprender mejor a la persona, para generar confianza, etc.), sino que es la duración de experimentar al otro como casi igual; se trata de una duración de diferenciación y división constantes en la que podemos llegar a conocernos (nuestro yo). *De algún modo, tenemos que definirnos constantemente en la distancia de los que están excesivamente cerca de nosotros.*

¿Cómo podemos ahora relacionar la amistad con la producción escénica, que siempre se ha entendido como una constelación específica de trabajo conjunto y que está muy relacionada con la duración? La amistad es una

palabra interesante si la conectamos con los trabajos singulares de las artes escénicas, que están continuamente elaborando sus propias formas de organización y trabajo, definiendo de nuevo sus relaciones. Es bien conocido que en los últimos años se está poniendo un gran énfasis en la práctica de colaboración en artes escénicas, surgida de una conciencia más fuerte de la relación entre las formas en las que producimos y el producto mismo. Este interés en la colaboración no es sólo característico de las artes escénicas (y del arte en general), sino que es parte de los fenómenos relacionados con los cambios en los modos de trabajar en el capitalismo tardío. Los trabajadores contemporáneos generan el valor del producto con inversiones emocionales, afectivas y discursivas y también en gran medida en la acción de compartir con otros. Lo que cuenta en la colaboración hoy no son tanto las contribuciones separadas, como la red que las une; la forma de colaboración subjetiva se destaca claramente. En este contexto ‘subjetivo’ significa que la tarea de mejorar la colaboración es parte de nuestro trabajo. (Paolo Virno) Es necesario invertir en colaboración, si bien esta inversión debe ser breve y temporal, absolutamente dedicada y tiene que asumir algunas características psicológicas de lo amistoso: dedicación, cercanía, afección. Se necesita una cierta intensidad en las formas contemporáneas de colaboración; en ellas esa intensidad brota de lo que Gesa Ziemer describió como complicidad. Cuando se le preguntó en una entrevista reciente si había alguna similitud entre amistad y complicidad ella propuso tratar aparte (excluir, apartar) la amistad porque “dura más. Las amistades son inútiles. Si tomas en serio el término amistad, no tienes amigos para nada en concreto, sino que tienes amigos porque son amigos y permaneces con ellos incluso si están enfermos, tristes y tal. La amistad es un concepto inútil. No hay objetivo en la amistad. Y es agradable que no haya objetivo. La amistad puede soportar momentos ineficientes o periodos como el silencio. Tengo amigos con los que no he hablado durante dos o tres años pero que

todavía son mis amigos. Pienso que la complicidad fracasaría en este caso.”
(Maska, 2010)

Aquí encontramos la amistad descrita de nuevo como algo inútil, un asunto temporal, un concepto sin propósito. Todas estas características se pueden relacionar con lo que he escrito más arriba: que un amigo es alguien que se ve desposeído de todas sus características, que la amistad es una constelación temporal y siempre duracional, ya que se la puede nombrar sólo cuando se la practica, si bien no puede ser definida (no tiene objeto). Pero mi pregunta es: ¿realmente la amistad es algo que queda fuera de las formas contemporáneas de colaboración, algo que tiene que encontrar su lugar en la esfera privada, un asunto íntimo que sólo se puede abordar como una relación psicológica de duración y una dedicación a largo plazo entre seres humanos (y cosas)? Si la amistad se entiende como una actividad vespertina, ¿cómo se relaciona esta comprensión con la desaparición general del tiempo libre en nuestra sociedad (y con ello también del tiempo para los amigos)? ¿Cómo se relaciona esto con la exigencia de que produzcamos como seres dedicados y afectivos, donde la producción es todavía más valiosa si se hace en la proximidad, de forma que, de alguna manera, la colaboración en el lugar de trabajo es al final la única relación ‘amistosa’ que tenemos? ¿Deberíamos proteger la amistad más todavía (aislarla de la apropiación y de las complicidades en los modos contemporáneos de trabajo) o deberíamos llevarla de nuevo al centro, colocarla en el centro del trabajo y la producción en la sociedad contemporánea?

Quizá precisamente porque la amistad es inútil, precisamente porque tiene que ser experimentada y practicada, porque se tiene que realizar para tener nombre, por todo eso en mi opinión hay que llevarla de nuevo al campo de mira para pensar sobre la producción o el trabajo conjunto en artes escé-

nicas. Hay que llevarla a la arena de la discusión porque la amistad puede ser entendida como una práctica de constante diferenciación en la cercanía excesiva. La amistad es una relación sin propósito que no obstante sólo puede ser experimentada en la duración; y son justamente estas relaciones sin propósito las que nos capacitan para definarnos a nosotros mismos como seres humanos. Lo cual significa que es posible desafiar los modos de producción establecidos que se basan en la eficacia, la velocidad y el consumo continuo.

Con la amistad es posible desarrollar la producción como cercanía y acción de compartir; esta acción nos roba todas nuestras cualidades, en la cercanía nos acercamos a la diferencia como nunca antes: en la proximidad no nos reconocemos. En esta cercanía de la amistad el otro se ve despojado de sus cualidades, lo cual también significa (si hablamos de colaboración) que puede 'dejar su maleta fuera' porque no sabe previamente para qué o por qué tiene que renunciar a algo que tiene. No obstante, esto no significa que los amigos no compartan nada desde el principio, que no tengan un parecido común, lo cual está conectado con otras características de la amistad, tales como que consiste siempre en una constelación temporal y una duración de potencialidad (como en el cuadro de Serodino que Agamben menciona). En cualquier caso, esta finalidad no es intrépida, porque la meta no es definir la ruta (razón por la que las agencias turísticas consiguen vender aventuras tan bien). Es mejor hablar de la búsqueda, una búsqueda en la que la finalidad se experimenta como una línea temporal de eventos potenciales a los que estamos dedicados porque podrían pasar. Y al hablar de colaboración existe otra consecuencia si nos ocupamos de la figura del amigo -nos permite abrir otra perspectiva de producción como acto de compartir, como un proceso compartido inventivo con el que es posible resistirse a la presión de la productividad y a la implicación emocional global hacia el resultado mejor. Nos ayuda para encontrar diferencias mínimas

(miniatura) en las maneras en las que la inversión amistosa forma parte de la producción contemporánea. ¿Qué quiero decir con esto en realidad? Ya dije que la amistad se debe llevar a cabo para ser nombrada (definida). Esta práctica de amistad como diferenciación constante nos permite desarrollar prácticas parciales y singulares, que no solamente duran, sino que con esta particularidad retan los modos existentes de presentar, trabajar y hacer público el trabajo escénico. No obstante, como práctica -espero- es imposible de ser capturada por la economía contemporánea porque de alguna forma es rígida, una búsqueda sin meta y dedicada a la duración y al tiempo. Pienso entonces que la figura del amigo, cuando la despojamos de sus complejidades psicológicas e intentamos pensarla de manera más ontológica como el hecho irrepresentable de la con-división del ser, acción de compartir que está en el centro de nuestra subjetividad, puede ayudar a desarrollar una base común para la experimentación, el apoyo y la creatividad, sin presión por parte de la presuposición de qué debería ser o qué debería llegar a ser. En este sentido, la creación se convierte ella misma en un proceso inventivo de amigos situados en la excesiva cercanía de la materialidad.



Nearness

Bojana Kunst

What I did notice is nearness. Or rather surprise that I discovered nearness exactly at the moment when something distant appears. She puts distant images one on another and she is actually discovering many friends among them, revealing small details of their excessive closeness. While watching papers covering one another I was thinking about the particular position of the friend who is always in an “excessive nearness” to me, to you, to us. Nearness and similarity are terms we can find in the descriptions of friendship already in ancient times. A famous description by Aristotle (*Nicomachean Ethics*) describes the nearness of two friends as “one soul in two bodies”. De Montaigne writes, in his famous essay *Of Friendship*, about accomplished friendship having everything in common: desires, thoughts, goods, wives, children and lives. He imagined the amalgamation of a two friends’ will so strong, that in this union responsibilities and duties would not be perceived as such anymore.

However, this image of nearness, of almost sameness between two friends or two friendly things, is not without tension, for distance is somehow at the core of excessive nearness. The connection between the two who are near, alike, sometimes almost the same, is presented -in antique times, for example- as the virtue of living together: the only way to live a good life is to live it with the others. Greeks believed that I cannot find who I am in an idiotic solipsism (in the narcissistic solipsistic relation) -so I cannot find who I am when I’m living as an ‘idiot’- (with that word Greeks described someone who is alone, a private individual, living for himself): I can only find out who I am in friendship. Still, I can only cease to be an idiot if I find somebody who is like me, who is almost the same. What we have here is a kind of paradox: I cannot find who I am only with my self, yet I can

find who I am with somebody who is almost like me, excessively close to me. This is, of course, a very hard statement to grasp in our contemporary western society, where we believe, we learn, and prosper in division and distance, and not in sameness and proximity.

Distance

However, distance and division are deeply present in this very definition of nearness and sameness. How is it possible to find the other who is like me? At the same time, am I not searching to produce a small but important division between me and the one who is almost like me, almost the same as me (otherwise I cannot get to know myself)? To understand who I am I need a division, a split in my very own sameness, or we can also say in my very own being; how could I otherwise recognise the similarity, something which is just like me? So what 'kind of sameness' is implied when I name somebody as a friend? Is this really a bodily fusion, a mergence, a unity, or is this naming (telling somebody that he/she is your friend) actually also producing a division? And isn't this distance from somebody (a friend) who is nearly the same, who takes a position of proximity to us, more radical than the division between me and somebody whom I just consider as different, a foreign, and that I therefore very often not even take into consideration?

Philosopher

In his essay *On Friends*, Giorgio Agamben reflects on the paradoxes of nearness, about the difficulties of being too close: he describes the friend as somebody who is in a relation of excessive nearness towards us. Agamben writes: when somebody is too close to you, you don't actually get what

closeness is about. Such excessive nearness also divides; being too close produces difference, or even better: it produces continuous differentiation. When I utter you are the same, I am actually establishing a division between you and me: you are very close, but not quite the same, you are very near, but not quite here. Proximity then, can only begin with distance, but this distance can only find its own measure in proximity: the friend is then not quite like us, he is always almost the same. The non-oppositional other of it-self produces a much more radical division than the one who stands on the other side (and for whom we don't usually care). This radical division happens because it is constituted throughout a period of constant differentiation: nearness is never a static position. Agamben tries to describe the consequences of excessive nearness with an old painting, a painting by Giovanni Serodine that represents the meeting of the apostles Peter and Paul on the road to their martyrdom. He writes that this painting presents for him a perfect allegory of friendship. "The two saints, immobile, occupy the centre of the canvas, surrounded by the wild gesticulations of the soldiers and executioners who are leading them to their torment. In that painting Serodine painted them so closely together, their foreheads are almost stuck together, that there is no way that they can see each other. On the road to their martyrdom they looked into each other without recognizing each other." This is, for the philosopher, the perfect allegory of excessive nearness, enhanced by the silent gesture of the barely visible shaking hands at the bottom of the painting. The friends are together in one of the most difficult moments of their lives and they don't recognize each other in their ultimate and last nearness, although their hands are holding each other firmly on their way to death. Excessive nearness, when the friend is near, the closest to you, reduces all the friend's qualities: the friend, said Agamben, escapes presentation and conceptualisation. To use Agamben's example, to recognize somebody as a friend means not being able to recog-

nize him as something. Calling someone a friend is not the same as calling him “white”, “Italian” or “hot” -since friendship is neither a property nor the quality of a subject. Friendship demands nearness that cannot be presented or conceptualised. Friendship has namely something to do with the sensation of being, which can only be a sensation of existing if it is a joint sensation, a con-sent. The sensation of being is always divided and con-divided (shared) and friendship is exactly the name of this con-division. This sharing has nothing to do, writes Agamben, with the modern chimera of inter-subjectivity, the relationship between subjects; rather, being one-self here means being divided, non-identical to oneself. So a friend and I are two faces, the two poles of this con-division of sharing. The friend is then really an-other self, but it is not an-other I. Rather, the friend is the otherness immanent to any self, a becoming other of the self. I can only sense my existence if there is desubjectivisation at work at its very core: friendship is this desubjectivisation at the very heart of the most intimate sensation of the self. “Friends do not share something (birth, law, place, taste), they are shared by the experience of friendship. Friendship is the con-division (sharing) that precedes every division, since what has to be shared is the very fact of existence, life itself.” Friendship in philosophy has deep ontological connotations and it is connected with the way the existence of a subject has been understood: as primarily shared or isolated.

Performance

We know how difficult it still is (not only for the history of philosophy) to define a friend and to describe what friendship really is about. The friend -exactly because it is a being reduced of all the qualities- cannot really be defined; it escapes definition and representation. Or otherwise, when it is represented, it is only through excess and exaggeration: it can produce a

nearness which is so exposed, that the friends don't actually see each other anymore; in their deepest closeness they become invisible to each other. Yet there is another way to find out what friendship is and it was mentioned by Aristotle already: we cannot find out what friendship is if we are not, at the same time, friends. Friendship can only be named through its very experience; if we want to know what friendship is, we have to perform it. We can then say that friendship is a practice, a materiality of living and working together. Already in Plato's dialogue, *Lysis*, where Sokrates discusses with Lysis and Menexenos on friendship (*philia*) we can find a specific act when at the end of the dialogue Sokrates ironically concludes: even if we still don't know what friendship is, at least we became friends while talking about it. Because friendship can only be named through experience itself, friendship is very strongly related to time and duration. Since ancient times we can follow the discussion about the difference between brief encounters and true friendship, which demanded time. This duration has nothing to do with psychology (have time to understand the person better, to develop trust, etc.), it is rather a duration of experiencing the other as almost the same, a duration of constant differentiation and division in which we can get to know our-selves.

Somehow we have to continuously define ourselves in the distance from the ones who are excessively near to us.

Now, how can we relate friendship to the production of performance, which has always been understood as a specific constellation of working together and is also very much related to duration? Friendship is an interesting word if we connect it with the singular performance works that keep elaborating their own ways of organisation and working, defining the relations anew. It is well known that in the last years there is a strong emphasis on collaboration in performance practice, which came from the stronger awareness of

the relation between the ways we produce and the product itself. This focus on collaboration is not only characteristic of performance (and art in general); it is also part of phenomena connected with the changing working modes in late capitalism. Contemporary workers create the value of the product with emotional, affective and discursive investments, and also very much from the sharing with others. What counts in collaboration today are not so much separate contributions as the network that unites them; the form of subjective collaboration is strongly featured. In this context, 'subjective' means that the task to improve collaboration is included in our job (Paolo Virno). It is necessary to invest in collaboration, but this investment has to be brief and temporary, absolutely dedicated; and it has to take over some psychological characteristics of friendliness: dedication, nearness, affection. A certain intensity is needed in contemporary forms of collaboration, where intensity springs from what is described by Gesa Ziemer as complicity. When she was asked, in a recent interview, if there is any similarity between friendship and complicity, she proposed to leave the friend out of the picture, because: "Friendship lasts longer. Friendships are useless. If you take the term friendship seriously, you don't have friends for something but you have friends because they are friends and you stay with your friends even if they are sick, sad, and so on. Friendship is a useless concept. There is no aim of friendship. And it's nice that there is no aim. Friendship can endure inefficient moments or periods like silence. I have friends with whom I haven't talked for two or three years but they are still my friends. I think that complicity would fall apart in this case" (Maska, 2010).

Here we find friendship again described as being a useless affair, a concept with no aim. All these characteristics can be related to what I was writing before: that a friend is somebody who is reduced of all the qualities, that

friendship is a timely constellation and is always durational, since it can only be named when it is performed, although it cannot be defined (it is without the aim). Yet my question is: is friendship really something that stands outside the contemporary forms of collaboration, something which has to find its place in a private sphere, an intimate affair, which can only be approached as a psychological relation of duration and long-term dedication among human beings (and things)? If friendship is understood as an 'afternoon activity', then how is this understanding connected with the general disappearance of free time in our society (and with that, also time for friends)? How is this related to the demand that we produce as dedicated and affective beings, where production is even more valuable if it is done in proximity, so somehow our work-place collaboration is in the end the only 'friendly' relation we have? Should we protect friendship even more (isolate it from the appropriation in contemporary working modes and complicities) or should we bring it back into the picture, should we put it in the middle of working and producing in contemporary society?

Maybe exactly because friendship is useless and timely, exactly because it has to be experienced and practiced, because it has to be performed to be named, friendship has, in my opinion, to be brought back into the picture when it comes to thinking about production or working together in performance. It has to be brought back into the discussion because friendship can be understood as a practice of constant differentiation in an excessive closeness. Friendship is an aimless relation, which can however only be experienced in duration, and exactly this aimless relation enables us to self-define ourselves as human beings. That means that with friendship it is possible to challenge the established modes of production that are based on efficacy, speed and constant consumption.

With friendship it is possible to develop production as sharing and nearness, and this sharing is robbing us of all our qualities, in nearness we come close to difference as never before: in proximity we don't recognise each other. In this nearness of friendship the other is reduced of his qualities, and this also means (if we speak about collaboration) that (s)he can leave his/her luggage outside because (s)he doesn't know in advance for what exactly the some-thing that (s)he has, will be given away. However, that doesn't mean that friends do not share something from the beginning, that they do not have a common likeness, and this is connected with another characteristic of friendship, which is the fact that it is always a timely constellation, a duration of potentiality (as on the painting by Serodino, mentioned by Agamben). However, this finality is not adventurous, because the goal is not to define the route (that's why touristic agencies can sell adventure so well). It is better to speak about the quest -a search where finality is more experienced as a time line of potential events to which we are dedicated, because they may happen. And there is another consequence if we engage with the figure of the friend when speaking about collaboration – it enables us to open another perspective of production as sharing, as an inventive shared process with which it is possible to resist to the pressure of productivity and overall emotional involvement for the better result. It helps us to find miniature but important differences in the ways friendly investment becomes part of contemporary production. What do I mean with that, actually? I already said that in order to be named (defined), friendship has to be performed. This practice of friendship as constant differentiation allows us to develop partial and singular practices, that do not only last, but also challenge, precisely because of that particularity the existing ways of presenting work and of making performance work public. Still, as a practice – I hope – it remains somehow uncapturable by the contemporary economy, because it is somehow rigid, a quest without a goal, dedicated

to duration and time. I therefore think that the figure of the friend – if we extract it from its psychological complexities and try to think it more in an ontological sense as the unrepresentable fact of the con-division of being, sharing what is at the core of our subjectivity –, can help us develop shared ground for experimentation, support, and creativity, without the pressure that comes from the presupposition of what it should be or should become. In this sense, creation became itself an inventive process of the friend in the excessive nearness of materiality.

En los márgenes del camino. Relaciones entre teoría y práctica

Victoria Pérez Royo

“My body became at the same time active
and productive, object and subject, analyser and analy-
sed, product and producer.”

Xavier Le Roy, *Product of circumstances*

Es obvio que las relaciones entre teoría y práctica de la danza son extremadamente complejas y que en absoluto se reducen a las de observador y observado; que la teoría no es meramente una disciplina que se limita a investigar desde la lejanía de su posición neutral a su objeto, la praxis; y que ésta no se limita a funcionar como simple objeto de estudio sin influir sobre la ciencia que la analiza. Se trataría entonces de adentrarse en la complejidad de las relaciones entre estas dos identidades en proceso y de abordarlas haciendo justicia a ambas: por medio de una exploración híbrida, situada en un territorio intermedio entre ellas dos, en un plano creativo investigador.

Para pensar sobre esta contaminación mutua, he decidido trabajar con una estrategia que se podría denominar de ‘salto de caballo’, siguiendo

do la metáfora que Elias Canetti sugiere en *El suplicio de las moscas*. Según Canetti, el saber verdaderamente creativo, el salto innovador, no se da aplicando las reglas establecidas y orientándose con toda seguridad hacia un objetivo sin desviarse, sino más bien gracias a un movimiento lateral, imprevisto: “Todos los auténticos saltos se realizan lateralmente, como los saltos del caballo en el ajedrez. Lo que se desarrolla en línea recta y es predecible resulta irrelevante. Lo decisivo es el saber torcido y, sobre todo, el lateral (Canetti, 1994: 32).” Se trata de una estrategia que tiene en cuenta no sólo el camino previsto, sino también y sobre todo los espacios laterales, los márgenes del camino, lo que casualmente está al lado de lo que se busca. Esta misma lógica del ‘buen vecino’, como la denomina Agamben (2008: 131), es la que dirigió la creación de la famosa biblioteca-laberinto de Aby Warburg: en lugar de seguir criterios alfabéticos al uso en las bibliotecas comunes, la lógica según la que ordenaba sus volúmenes estaba basada en la idea de que la solución para el problema que se investiga no se encuentra en el libro que se busca, sino en el de al lado.

Siguiendo esta idea he optado por investigar en las próximas páginas la complejidad de las posibles relaciones entre teoría y praxis de la danza por medio de ensayos, teorías, cuentos, narraciones ficticias y reales, en principio totalmente ajenos a este área; no obstante, pienso que pueden resultar reveladores acerca de las relaciones que nos preocupan una vez que sus protagonistas se traducen por estos dos términos, una vez que leemos estas historias pensando en otras, como analogías que deben explicar una cuestión distinta a aquella de la que hablan en primera instancia.

Caso 1. De la imposibilidad de determinar con precisión el límite entre teoría y práctica.

Entre una palabra y su sinónimo se produce siempre un desplazamiento casi insignificante que puede poner en cuestión la supuesta identidad que establece la sinonimia. Este hecho queda particularmente claro en la deriva de sinónimos que Amaia Urra ha creado partiendo de la palabra ‘antónimo’ hasta abandonar la cadena con ‘des-

piste' en las páginas 86, 87. He decidido emplear este mismo método de deriva para trazar una cadena de sinónimos que una los términos teoría y práctica, usualmente considerados antónimos. Lo que queda patente en este ejercicio es ante todo, la imposibilidad de determinar con claridad cuál es el límite entre ellas y la evidencia de que existen toda una serie de términos que se podrían adscribir a cualquiera de los dos polos de esta aparente oposición.

teoría ≈ hipótesis ≈ especulación ≈ conjetura ≈ suposición ≈ razonamiento ≈ pensamiento ≈ reflexión ≈ meditación ≈ cavilación ≈ ponderación ≈ consideración ≈ observación ≈ contemplación ≈ atención ≈ apreciación ≈ análisis ≈ estudio ≈ aprendizaje ≈ educación ≈ formación ≈ creación ≈ configuración ≈ composición ≈ elaboración ≈ fabricación ≈ producción ≈ realización ≈ efectuación ≈ ejecución ≈ acción ≈ **práctica**

Caso 2. De cómo la praxis asume procedimientos de la teoría para servir a sus propios fines creativos.

En 1928 Oswald de Andrade, poeta brasileño, publica su famoso “Manifiesto antropófago” en el número 1 de la *Revista de Antropofagia*, que aglutinó en torno a sí gran parte del movimiento modernista brasileño de las décadas del 20 y 30 del siglo XX. Este movimiento alienta la creación de una cultura brasileña propia que no esté supeditada a la europea imperante. Aquí un pequeño extracto:

Contra el mundo reversible y las ideas objetivadas. Cadaverizadas.
El stop del pensamiento que es dinámico. El individuo víctima del sistema. Fuente de las injusticias clásicas. De las injusticias románticas. Y el olvido de las conquistas interiores.
Rutas. Rutas. Rutas. Rutas. Rutas. Rutas. Rutas.

El instinto Caraiba.
Muerte y vida de las hipótesis. De la ecuación yo parte del Cosmos al axioma Cosmos parte del yo. Subsistencia. Conocimiento. Antropofagia.

[...]

Pregunté a un hombre lo que era el Derecho. Él me respondió que era la garantía del ejercicio de la posibilidad. Ese hombre se llamaba Galli Mathias. Lo devoré (Andrade: 1928).

La acción que propone Oswald de Andrade en su manifiesto es la antropofagia, entendida como metáfora de una relación crítica respecto a la propia cultura. Se trata de devorar al otro, al europeo en concreto, para alimentar al propio yo, a la propia cultura y el propio arte. Andrade, en lugar de asumir sobre la cultura brasileña el punto de vista del antropólogo, del científico europeo que se está horrorizado por prácticas salvajes como el canibalismo, retoma la figura del antropófago para elevarla a modelo de acción en la práctica cultural: en lugar de mirar el propio mundo desde la perspectiva del conquistador, devora lo que le sirve de él, mientras que destruye todo el resto. El antropófago incorpora, asimila, digiere al conquistador; recrea al antropólogo. La práctica de la antropofagia consiste así en un procedimiento creativo que se libera, asimilándolo, del colonialismo cultural europeo que barría con las tradiciones y costumbres brasileñas. De este modo es el propio salvaje, el indígena, el que decide cómo se construye y se entiende el mundo, con qué instrumentos y mediante qué prácticas.

Caso 3. De la imposibilidad de una observación neutral de la práctica por parte de la teoría.

El ‘dogma de la inmaculada percepción’: éste es el blanco contra el cual se dirigen las críticas de Óscar Vilarroya (2009: 245-259). El ‘dogma de la inmaculada percepción’, bautizado así por Vilarroya, se refiere a la creencia en un acceso directo del ser humano a la realidad, que surge naturalmente de la sensación que tiene el hombre de mirar como si fuera ‘a través de una ventana’, como si los ojos fueran un cristal que reproduce con fidelidad el objeto mirado.

Mediante un cuestionamiento detallado de tres principios de este dogma, unidireccionalidad, unimodalidad y salto conceptual, los

cuales establecen una jerarquía clara entre procesos perceptivos y cognitivos, Vilarroya explica una nueva forma de entender la percepción desde la neurociencia: el proceso perceptivo no constituye una mirada a un mundo que permanece inalterado ante la observación, sino sobre todo un proceso neurológico de construcción de la realidad más que de mero acceso a ella. La operación de percibir el mundo no consiste tanto en representarlo, como en construirlo. Esta acción está compuesta de una multitud de procesos complejos: consiste en un “conglomerado de interpretaciones de la realidad, construcciones de otras realidades, explicaciones post-hoc, reevaluaciones y un montón adicional de trucos de magia que el cerebro considera conveniente para optimizar nuestra interacción con el entorno.” Las percepciones que el ser humano tiene del mundo no surgen entonces de una representación fiel, sino de la interacción entre el mundo, las experiencias cognitivas previas del individuo y su sistema cognitivo. Se trata de una construcción que se genera en medio de una interacción compleja “en la que intervienen múltiples procesos y condicionamientos, algunos explícitos, otros implícitos, algunos conscientes y la mayoría inconscientes.”

Caso 4. De cómo la teoría acaba asimilándose al objeto que estudia, la praxis.

Rumi, maestro y líder espiritual del sufismo, era un profesor erudito del siglo XIII dedicado a la enseñanza de la religión en la ciudad en aquel momento de Persia (hoy Turquía) de Konya. A la edad de 37 años, el 23 de octubre de 1244, conoció al derviche errante Semsi Tabrizi, quien cambió radicalmente su vida.

El motivo de este cambio, según explica Celâl, columnista desaparecido de la fabulosa novela *El libro negro* de Orhan Pamuk, no radica en que Semsi poseyera una inteligencia brillante, como se relata en la tradición islámica. La razón profunda parece ser que Rumi (Mevlana en turco) “necesitaba ese día lluvioso encontrarse con un ‘alma’ así, necesitaba a alguien en cuyo rostro ver su propia imagen (Pamuk, 2001: 144).”

Celosos y resentidos por la íntima amistad surgida entre Rumi y Semsi, los discípulos de Rumi amenazaron de muerte a Semsi, por lo que éste decidió abandonar Konya el 15 de febrero de 1246. Rumi era incapaz de soportar la desaparición de su amado y le mandó multitud de mensajes hasta que logró su vuelta a Konya. No obstante, la segunda desaparición de Semsi el 5 de diciembre de 1248 (o de 1247 según otros) fue definitiva. Tal y como relata Celâl, la envidia y los celos hacia Semsi crecieron y una noche en la que ambos estaban charlando, llamaron a la puerta, Semsi fue a abrir y ésta fue la última vez que Rumi lo vio. Rumi, incapaz de aceptar que su amado había sido asesinado, se dedicó a un largo viaje errante buscándolo por todas partes, hasta Damasco, recorriendo calles, casas, tabernas, mezquitas y monasterios, visitando a amigos, conocidos y extraños. Como narra Celâl, en un punto determinado, buscar se convirtió en algo más importante que encontrar; en este punto “lo buscado y el buscador habían cambiado respectivamente de lugar”. Exhausto en su interminable error, encontró la lucidez y se dio cuenta de que lo que buscaba no era otra cosa que él mismo. Fue entonces cuando escribió este poema:

¿Por qué debo buscarlo? Soy el mismo, soy como él.
Su esencia habla a través de mí.
¡Me he estado buscando!

Rumi volvió a Konya y reunió los poemas escritos durante aquella época como *Diván de Semsi Tebrizi*, reconociendo que quien los había escrito no era él, Rumi, sino su amado por boca de él. Desde entonces Rumi es reconocido no sólo como sabio, sino también como un poeta de una extraordinaria sensibilidad¹.

1 Por su parte, Celâl, el columnista desaparecido de la novela de Orhan Pamuk, continúa escribiendo años después de su desaparición (o muerte) una vez que Galip, un sobrino suyo que lo admira profundamente, acabe asumiendo su papel después de una larguísima búsqueda por las calles de Estambul. La historia del amante que busca a su objeto amado y que mediante esta búsqueda se acaba asimilando al objeto de su búsqueda se repite con diferentes personajes de forma obsesiva a lo largo de esta novela.

Caso 5. De la extrema cercanía entre teoría y práctica como causa de su continua diferenciación.

Bojana Kunst comienza las primeras páginas de su artículo en este mismo libro desglosando la paradoja de la proximidad, referida al concepto de amistad. Propongo releer estas páginas desde la perspectiva de pensamiento lateral o analógico imaginando que los dos elementos amigos son teoría y práctica; páginas 121-125.

Caso 6. De cómo la práctica no es un objeto de estudio inerte, sino que ejerce una influencia decisiva sobre la teoría.

Jean Baudrillard en su ensayo *El otro por sí mismo*, en concreto en el capítulo “La seducción o los abismos superficiales” y siguientes, plantea acabar con una forma de comprender el universo basada en la imagen de la proyección imaginaria y simbólica del sujeto sobre la realidad y con su correspondiente concepción del objeto como mero reflejo del sujeto.

Frente al mundo comprendido según una lógica de la oposición y de la dualidad antagonista, propone la polaridad como forma de relación que describe la nueva situación más adecuadamente. Elegir el término de polaridad no es casual, está relacionado indudablemente con el campo semántico del magnetismo y la atracción. La relación polar que se establece entre dos elementos es la de atracción o, como Baudrillard de hecho prefiere, de seducción (mutua). Y de esta manera transforma las oposiciones clásicas:

La seducción no es lo que se opone a la producción, sino lo que la seduce; de la misma manera que la ausencia no es lo que se opone a la presencia, sino lo que la seduce, el mal no lo que se opone al bien, sino lo que lo seduce, o lo femenino no lo que se opone a lo masculino, sino lo que lo seduce. (...) Todos estos términos, descuartizados a costa de una energía loca, están siempre dispuestos a abolirse el uno al otro y a hundirse para nuestra mayor alegría. La seducción precipita al uno contra el otro, les reúne, más allá del sentido, en un máximo de intensidad y encanto (Baudrillard, 1997: 51).

Esta relación es la que debería predominar según Baudrillard al pensar los términos ciencia y mundo: tal y como denuncia el filósofo francés, el mundo, para ser presentado a los ojos de la ciencia debe ser transformado, de forma que la realidad que el científico estudia nunca es la realidad, sino una mera simulación de ésta. Precisamente por medio de los procedimientos de análisis (y por ello de dominio, como indica Baudrillard) el objeto mismo se vuelve indescifrable; resulta imposible llegar al reino de las cosas tal y como son, zambullirse en ese mundo, cuando su misma existencia se reconoce sólo una vez que el sujeto la ha deseado y nombrado:

¿Cómo podría pensar el sujeto en saltar por encima de su sombra, y caer en el perfecto silencio y destino de las piedras, de los animales, de las máscaras y los astros, si no sabe deshacerse del lenguaje y el deseo, ni de su propia imagen, si el propio objeto sólo llega a serlo cuando es nombrado y deseado por el sujeto? (Baudrillard, 1997: 75)

Por medio de su teoría de la seducción, Baudrillard replantea las relaciones entre sujeto y objeto, hombre y mundo, científico y realidad. En lugar de centrarse en el término acción, que es el que ha generado la secular distinción entre sujeto (activo) y objeto (pasivo), opta por la pasión como el término que los reúne e iguala. El sujeto no posee el monopolio exclusivo de la pasión: el objeto es pasivo, pero sólo en el sentido de que se vive como el espacio en el que se desarrolla una pasión objetiva y real. Baudrillard afirma que este objeto, este mundo “que queremos interpretar antes que seducir”, intenta seducirnos a su vez. Como ejemplo aduce el cambio de lógica señalado por Barthes que ha producido el objeto coche: no se trata tanto de una proyección psicológica de placer sobre él, sino del potencial vinculado a su uso, a la velocidad, a la sensación de dominio y control y a la experiencia de viaje que permite. No se trata de la proyección de pasiones del sujeto sobre el mundo, sino de la pasión que reside en el objeto: “el objeto no es metáfora, sino pasión a secas.”

Sin continuar por el camino de esta argumentación, que se desliza hacia lo normativo, me quedo aquí con esta revolución que plantea Baudrillard entre objeto y sujeto, en la que plantea un sujeto y un cuerpo liberados de sí mismos y de su concepción del mundo alrededor como una superficie de proyección de su propio yo para, en su lugar, propo-

ner una relación entre ellos regida por la seducción y por una lógica imposible de legislar ni clasificar.

Caso 7. De cómo la práctica no se deja fijar ni organizar por la teoría.

- Te quiero, Lula Mae.

- Lo sé, y ése es el problema. Es el error que siempre has cometido - intentar querer a un ser salvaje.

Siempre estabas llevando a casa animales salvajes - un halcón con un ala rota, un gato salvaje crecido con una pata rota, ¿te acuerdas?

¿Sabes? No debes entregar tu corazón a un ser salvaje. Cuanto más te esfuerzas, más fuertes se hacen ellos; hasta que son suficientemente fuertes como para volar a un árbol, después a árboles más grandes y luego al cielo.

Ésta es la confesión que le hace Lula Mae, nombre verdadero de Holly Golightly, a su ex-marido Doc, una vez que éste la ha encontrado en Nueva York, tras un largo tiempo de búsqueda. Se trata de Audrey Hepburn con Buddy Ebsen en *Desayuno con diamantes*, película de Blake Edwards del año 1961.

Holly ha llegado a Nueva York después de huir de un matrimonio anulado en el que se embarcó a los 14 años y una carrera abandonada antes de empezar como actriz en Hollywood; es una chica excéntrica, que no se atiene a las convenciones sociales; durante toda la película está continuamente buscando su lugar en el mundo, un lugar en el que las cosas encajen; mientras lo encuentra, lleva una vida totalmente improvisada, hasta el punto de no haber querido darle ni siquiera un nombre a su gato.

Cuando su ex-marido la encuentra, Holly le hace entender que, aunque él se esfuerce en cuidar de ella, llevársela al terreno seguro de la granja donde vive, organizar y ordenar su vida, adaptarla a ese ambiente, ella siempre va a acabar escapándose, porque es como un animal salvaje que siempre está buscando irse a otro lado a vivir la vida a su manera. Por mucho que Doc lo intente, Holly siempre acabará por escaparse.

Referencias:

Agamben, Giorgio (2008), *La potencia del pensamiento*, Barcelona: Anagrama.

Baudrillard, Jean (1997), *El otro por sí mismo*, Barcelona: Anagrama.

Canetti, Elias (1994), *El suplicio de las moscas*, Madrid: Anaya & Mario Muchnik.

de Andrade, Oswald (1928), “Manifiesto antropófago”, en *Revista de Antropofagia* n.1.

Pamuk, Orhan (2001), *El libro negro*, Madrid: Alfaguara.

Villarroya, Óscar (2009), “El arte de la percepción”, en Ignasi Duarte / Roger Bernat: Querido Público. *El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, Murcia: Centro Párraga, CENDEAC y Elèctrica produccions, pp. 245-259.

In the margins of the road.
Relationships between theory and practice

Victoria Pérez Royo

“My body became at
once active and productive, an object and a subject,
analysing and analysed, a product and a producer.”

Xavier Le Roy, *Product of circumstances*

It is clear that the relationships between dance theory and dance practice are extremely complex and can certainly not be reduced to the relationships between observer and observed; that theory is not merely a discipline that would limit itself to research from the distance of its neutral position in relation to its object, i.e. praxis; and that the latter does not limit itself to function as a simple object of study that would not influence the science that analyses it. It would thus be a matter of going deeper into the complexity of the relationships between these two processing entities, and of approaching them taking their specific features into account: by means of a hybrid exploration situated in an intermediate territory between the two of them, and at an investigative creative level.

In order to think about this mutual contamination, I decided to work with a strategy that could be called ‘horse jump’, following the metaphor suggested by Elias Canetti in *The Agony of Flies*. According to Canetti, truly creative knowledge, the innovative jump, cannot be accomplished by applying established rules and by safely orienting oneself towards a goal without detours, but rather thanks to an unexpected lateral movement: “All true jumps take place *laterally*, like the horse jump on the chessboard. Everything that happens linearly is predictable and therefore irrelevant. Twisted knowledge is the decisive one, and especially lateral knowledge (Canetti, 1994: 32).” It is a strategy that takes into account not only the previewed way, but also the lateral spaces, the margins of the pathway; that which is accidentally next to what we are looking for. This very logic of the ‘good neighbour’, as Agamben calls it (2008:131), is the one that led the creation of Aby Warburg’s famous labyrinth-library: instead of following the alphabetic criteria used in common libraries, the logic according to which he arranged his volumes was based on the idea that the solution to the problem we investigate is not to be found in the book we are searching, but in the one nearby.

Following this idea, I have chosen to investigate the complexity of the possible relationships between dance theory and dance practice resorting to essays, theories, tales, fictional and real narratives, that are in principle completely alien to this field; they can nevertheless become revealing about the relationships that concern us, as soon as their protagonists are translated into these two terms, and as soon as we observe these stories thinking about others, like analogies that should explain a question which is different from the one they deal with in the first place.

Case 1: On the impossibility to determine the exact limit between theory and practice.

Between a word and its synonym there is always an almost irrelevant shift, which can call the supposed identity that establishes synonymy into question. This fact becomes especially clear in the synonyms’ drift

that Amaia Urra created starting with the word ‘antonym’, until she abandons the chain with ‘distraction’, on pages 102, 103. I decided to apply the same drifting method to sketch a synonym chain that brings together theory and practice, usually considered as antonyms. What becomes obvious in this exercise is first of all the impossibility to clearly determine where the limit between them lies, and the fact that there is a whole series of terms that can be assigned to both of the two poles of this seeming opposition.

theory ≈ hypothesis ≈ speculation ≈ conjecture ≈ supposition ≈ reasoning ≈ thought ≈ reflection ≈ meditation ≈ rumination ≈ pondering ≈ consideration ≈ observation ≈ contemplation ≈ attention ≈ appreciation ≈ analysis ≈ study ≈ learning ≈ education ≈ training ≈ creation ≈ configuration ≈ composition ≈ elaboration ≈ fabrication ≈ production ≈ realisation ≈ effectuation ≈ execution ≈ action ≈ **practice**

Case 2: On how praxis undertakes theory procedures to serve its own creative ends.

In 1928, the Brazilian poet Oswald de Andrade publishes his well-known “Anthropophagist Manifesto” in the first issue of *Antropophagist Magazine*, which gathered a good part of the Brazilian modernist movement of the 20s and 30s of the twentieth century. This movement encourages the creation of a specifically Brazilian culture, one that is not dependent on the dominant European culture. Here is a short excerpt:

Down with the reversible world, and against objectified ideas. Caudaverized. The stop of thought that is dynamic. The individual as victim of the system. Source of classical injustices. Of romantic injustices. And the forgetting of inner conquests.
Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes.

The Carib instinct.

Death and life of all hypotheses. From the equation ‘Self, part of

the Cosmos' to the axiom 'Cosmos, part of the Self'. Subsistence. Knowledge. Anthropophagism.

[...]

I asked a man what the Law was. He replied that it was the guarantee of the exercise of possibility. That man was called Galli Mathias. I devoured him (Andrade: 1928).

The action that Oswald de Andrade proposes in his manifest is anthropophagism, the metaphor of a critical relation with one's own culture, with the help of the Other. It is a matter of devouring the Other, namely the European, in order to nourish one's own Self, the own culture and art. Instead of assuming the point of view of the anthropologist on the Brazilian culture, of the European scientist that is horrified by savage practices such as cannibalism, Andrade goes back to the figure of the anthropagist in order to transform it into a model of action within cultural practice: instead of looking at the world from the perspective of the conqueror, he devours the one that uses him, while destroying all the rest. The anthropophagist incorporates, assimilates, and digests the conqueror. He recreates the anthropologist. The practice of anthropophagy consists in a creative procedure that, by assimilating the European cultural colonialism that coexists with the Brazilian traditions and habits, liberates itself from it. In this way, it is the very savage, the native, that decides how the world is constructed and understood, with which tools and by which practices.

Case 3: On the impossibility that theory observes practice neutrally.

The 'dogma of the immaculate perception': this is the target of Óscar Vilarroya's criticism (2009: 245-259). The 'dogma of the immaculate perception', as Vilarroya named it, refers to the belief, in the field of neuroscience, in a direct access to reality that arises naturally from the sensation the human being has of looking as if 'through a window', as if her eyes were a crystal that faithfully reproduces the gazed object.

By virtue of a detailed questioning of three principles – unidirectionality, unimodality and conceptual jump – on which the dogma is based, and that establish a clear hierarchy between perceptive and cognitive processes, Vilarroya explains a new way of understanding perception from the perspective of neuroscience: the perceptive process is not a gaze at a world that remains unchanged within observation, but more a neurological process of reality construction than a process of access to reality. The operation of understanding the world is not so much about representing but about constructing it. This operation is composed of a huge amount of complex processes; it consists of a “conglomeration of reality interpretations, constructions of other realities, explications post-hoc, re-evaluations, and an additional lot of magic tricks that the brain considers useful to optimise our interaction with the environment.” The perceptions that the human being has of the world do not come from a faithful representation, but from the interaction between the world, the previous cognitive experiences of the individual, and her cognitive system. It is a construction that is generated within a complex interaction “in which multiple processes and conditionings take part, some of which are explicit, others implicit, some conscious and the majority unconscious.”

Case 4: On how theory ends up resembling its object of study, praxis.

Rumi, a Sufism spiritual master and leader, was a learned teacher of the 13th century devoted to the teaching of religion in the city of Konya, at that time in Persia (nowadays Turkey). At the age of 37, on October 23rd, 1244, he met the nomadic dervish Semsi Tebrizi, who radically changed his life.

The reason of this change is, according to Celâl, the missing columnist of the fabulous novel *The black book* by Orhan Pamuk, does not lie in the fact that Semsi had a bright intelligence, as the Islamic tradition has it. The true reason seems to be that Rumi (Mevlana in Turkish)

“needed to meet such a ‘soul’ on that rainy day, he needed somebody in whose face he could see his own image (Pamuk, 2001: 144).”

Jealous and resentful for the intimate friendship that grew between Rumi and Semsi, Rumi’s disciples threatened Semsi with death, that is why he decided to leave Konya on February 15th, 1246. Rumi was unable to bear the disappearance of his beloved and sent him a massive amount of messages until he got him to return to Konya. Nevertheless, the second disappearance of Semsi on December 5th, 1248 (or 1247 according to some) was for good. As Celâl reports, the envy and jealousy towards Semsi increased and one night, as they were talking, somebody knocked on the door, Semsi went to open and it was the last time that Rumi saw him. Unable to accept that his lover had been murdered, Rumi devoted himself to a long wandering journey searching for him everywhere until Damasco, all over the streets, houses, taverns, mosques, monasteries, visiting friends, acquaintances, and strangers. As Celâl has it, at a certain point the search became more important than finding, a point where ‘the searched for and the searcher had exchanged their places’. Exhausted in his endless wandering, he found lucidity and realised that what he had been searching for was but himself. That is when he wrote the following poem:

Why should I search for him? I am him, I am like him.
His essence speaks through me.
I have been searching for myself!

Rumi went back to Konya and gathered the poems written during that period, such as *Divân de Semsi Tebrizî*, recognising that the one that had written them was not him, Rumi, but his beloved through him. Since then Rumi is acknowledged not only as a wise man, but also as a poet with an extraordinary sensibility¹.

1 As for Celâl, the missing columnist of the novel by Orhan Pamuk, he goes on writing years after his disappearance (or death) since Galip, a nephew of his that profoundly admires him, ends up taking on his role after an extremely long search along the streets of Istanbul. The story of the lover that searches for his beloved object and that by virtue of that search ends up resembling the object of his search repeats itself with different characters and in an obsessive way all through this novel.

Chapter 5: On the utmost proximity between theory and practice as the cause of their constant differentiation

Bojana Kunst starts the first pages of her article in this book breaking down the paradox of proximity, in reference to the concept of friendship. I propose that we reread those first pages from the perspective of the lateral or analogical thought, imagining that the two befriended elements are theory and practice; pages 131-135.

Chapter 6: On how practice is not an inert object of study, but exerts a decisive influence upon theory.

Jean Baudrillard, in his essay of 1987 *Seduction* (chapter “Superficial abysses”, and the following), considers putting an end to a form of understanding the universe which is based on the image of the imaginary and symbolic projection of the subject upon the world, as well as with the corresponding conception of the object as a mere reflection of the subject.

With regard to the understanding of the world according to an oppositional logic and antagonist duality, he proposes polarity as a form of relationship that describes the new situation more suitably. It is not by chance that the term polarity is chosen; it is certainly related with the semantic field of magnetism and attraction. The polar relationship that establishes itself between the elements is one of attraction or, as Baudrillard actually prefers, of (mutual) seduction. In this way, he transforms the classical oppositions:

Seduction is not what *opposes* itself to production, but what *seduces* it; just as absence is not what opposes itself to presence, but what seduces it, evil is not what opposes itself to good, but what seduces it, or the feminine not what opposes itself to the masculine, but what seduces it. (...) All these terms, dismembered at the cost of a tremendous energy, are always ready to abolish one another and to melt, for *our greatest joy*. Seduction pushes the terms towards each other, and unites them at a point of maximum intensity and charm beyond their meaning (Baudrillard, 1997: 51).

According to Baudrillard, it is this relationship that should prevail when we approach the terms science and world: as the French philosopher puts forward, in order to be presented to the eyes of science the world has to be transformed, that is why the reality that the scientist studies is never the reality but just a simulation of it. It is exactly through the procedures of analysis (and as such of mastery, as Baudrillard indicates), that the very object becomes indecipherable; it becomes impossible to attain the realm of things as they are, to plunge into that world, since its existence can only be acknowledged once the subject has desired and named it:

How could the subject ever think of striding across his shadow, and fall into the perfect silence and destiny of the stones, animals, masks and stars, if he cannot detach from language and desire, nor from his own image, if the object itself only becomes one once it is named and desired by the subject? (Baudrillard, 1997: 75)

Through his theory of seduction, Baudrillard reconsiders the relationships between subject and object, mankind and world, scientist and reality. Instead of focusing on the term action, the one that has generated the century-old distinction between (active) subject and (passive) object, he chooses passion as the term that reunites and equalizes them. The subject does not own the exclusive monopoly of passion: an object is passive but only in the sense that it is experienced as the space in which an objective and real passion takes place.

Baudrillard states that that object, that world “that we want to interpret more than we want to seduce it”, tries in its turn to seduce us. As an example, he refers to the logic shift pointed out by Barthes, the one produced by the object automobile: it is not so much a matter of psychological projection of pleasure upon it, but rather a matter of the potential entailed by its use, its speed, the sensation of mastery and control, as well as the travelling experience it provides. It is not about the projection of the subject’s passion upon the world, but rather about the passion that lies within the object: “the object is not a metaphor, but passion only.”

Without following the path of this argumentation, which slips into the

normative, I take hold of this revolution between object and subject proclaimed by Baudrillard, in which he considers a subject and a body liberated from themselves and from their conception of the surrounding world as a surface of projection of their own Self, in order to propose instead a relationship between them that is governed by seduction and by a logic which is impossible to rule or classify.

Case 7: On how practice cannot be pinned down or organised by theory.

- I love you, Lula Mae.
- I know, and that is the problem. It's the mistake you have always made – trying to love a wild being.
You kept taking wild animals home – a hawk with a broken wing, an adult wildcat with a broken leg, remember?
You know? You shouldn't give your heart away to a wild being. The harder you try, the stronger they become; until they are strong enough to fly to a tree, then to higher trees, and then up to the sky.

This is the confession that Lula Mae, true name of Holly Golightly, makes to her ex-husband Doc, as he met her in New York after a long time searching. It is Audrey Hepburn with Buddy Ebsen in *Breakfast at Tiffany's*, a film by Blake Edwards from the year 1961.

Holly arrived in New York after fleeing an abolished marriage on which she had embarked at the age of 14, and an abandoned carrier before starting as an actress in Hollywood; she is an eccentric girl who does not follow social conventions; all through the film she is constantly looking for her place in the world, a place where things fit together; in the meantime, she leads a completely improvised life, to the point of refusing to give a name to her cat.

When her ex-husband finds her, Holly gives him to understand that even if he tries hard to take care of her, to take her back to the safe ground of the farm where he lives, to organise and order her life, to adapt her to that environment, she will always end up fleeing away, for

she is like a wild animal that is always trying to go somewhere else to live her life in her own way. Doc may well try hard; Holly will always end up fleeing away.

References:

- Agamben 1999. Giorgio Agamben, *La potencia del pensamiento*, Barcelona: 2008. (In English: *Potentialities: collected essays in philosophy*, California: Stanford University Press, 1999.)
- Baudrillard 1987. Jean Baudrillard, *El otro por sí mismo*, Barcelona: Anagrama, 1997. (In English: *Seduction*, New York: St. Martin's Press, 1990)
- Canetti 1992. Elias Canetti, *El suplicio de las moscas*, Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994. (In English: *Agony of Flies: Notes and Notations*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1994.)
- de Andrade 1928. Oswald de Andrade, "Manifiesto antropófago", in *Revista de Antropofagia* n.1, 1928. (In English: "Anthropophagite Manifesto", in Patrick Frank (ed.) *Readings in latin American Modern Art*, Yale University Press, New Haven and London, 2004, pp. 24-27.)
- Pamuk 1990. Orhan Pamuk, *El libro negro*, Madrid: Alfaguara, 2001. (In English: *The Black Book*, Vintage books, New York, 2006.)
- Vilarroya 2009. Óscar Vilarroya: "El arte de la percepción", in Ignasi Duarte / Roger Bernat: *Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, Murcia: Centro Párraga, CENDEAC y Elèctrica produccions, 2009, pp. 245-259. (No translation in English)

(destruir antes de desaparecer)

«Huir, pero no por torbellinos de kilómetros y hoteles, ni tampoco juntarse en una ceremonia de bares y cervezas para trasvasarle mi cansancio a otro. Huir, pero no a mi apartamento durante un lapso de tiempo necesariamente vulnerable a las obsesiones y sus fantasmas. Firmar una verdadera tregua, despertar a un intermedio durante el cual no hubiese anuncios ni palomitas, que no sucediera en parte alguna: ni en el bar, ni en la calle, ni en el metro: un entreacto desviado del curso de las cosas. Huir. Descansar en un cuarto fuera de este mundo»¹.

CAN YOU HEAR... (?) o EN LA NOCHE (podría ser el título)

*A vosotros.
Y/o
a todos aquellos que me acompañan
durante este turismo infinito.
(podría ser la dedicatoria)*

Sí, amigos. Un hueco, un puto hueco.



2

Una casa en la arena³

Y pienso, una vez más, en aquello que Adam escribe a su querida Michèle en *El proceso verbal*¹. Escribe: «He aquí cómo he soñado vivir desde hace tiempo» - decidió vivir solo, en una casa abandonada - «De vez en cuando, voy a la ciudad para comprar de comer, [...] y a menudo nada me preguntan, y no tengo que hablar demasiado; lo que no me molesta porque me han habituado a callarme desde hace años, y podría fácilmente pasar por un tipo sordo, mudo⁵, y ciego».



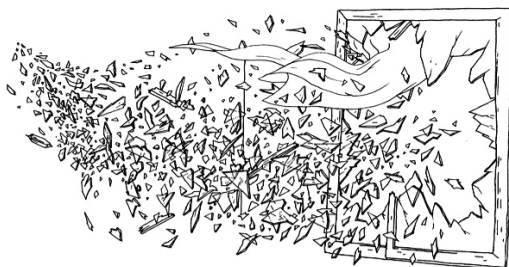
ostracismo (Del gr. _____).

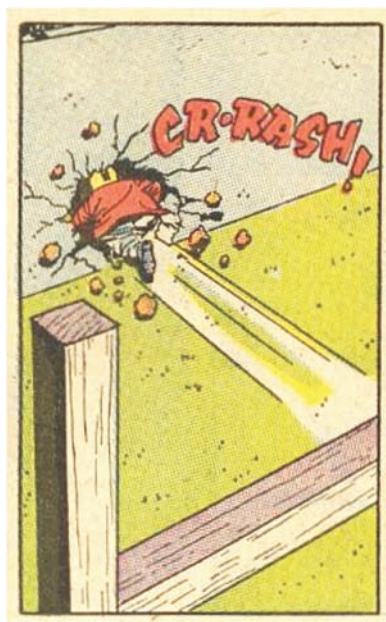
1. m. Destierro político acostumbrado entre los atenienses.
2. m. Exclusión voluntaria o forzosa de los oficios públicos, a la cual suelen dar ocasión los trastornos políticos.



Moscú, 17 enero 1918

A las 08:15 horas del 16 de enero de 1918, comenzó el juicio público del pueblo ruso contra Dios. El cargo principal fue el de genocidio. A lo largo de las 6 horas que duró el juicio los fiscales fueron presentando innumerables pruebas que demostraban la culpabilidad del Todopoderoso, basándose principalmente en hechos históricos. En el banquillo de los acusados Dios fue representado en todo momento por una biblia y defendido por abogados designados a dedo por el estado soviético. La principal baza en la defensa fue la declaración de enajenación mental, desequilibrios psicológicos y fallos psíquicos de éste, por lo que solicitaron su absolución. El tribunal desde un principio mostraba su rechazo a una absolución del acusado. Tras varias horas de deliberación, el tribunal popular encargado de juzgar el caso, declaró a Dios culpable de todos los delitos cometidos instando al presidente del Tribunal a que dictase la sentencia. Esta fue clara: se condenaba a Dios a morir fusilado a las 06:30 horas del 17 de enero de 1918. La ejecución de la sentencia fue llevada a cabo por un pelotón de fusilamiento mediante 5 ráfagas de ametralladora contra el cielo de Moscú.





pasar_a_traves_de_los_muros.jpeg

«No, no lo harás»... he aquí de nuevo estas palabras, reanimadas, tan vivas, tan activas como entonces.

— Sí, lo haré.

— No, no lo harás.

De estas palabras que el tiempo ha casi borrado, no queda más que una presencia. La de una mujer sentada en un sillón al fondo del salón de un hotel donde mi padre pasaba sus vacaciones a solas conmigo. Tendría yo unos cinco o seis años y la mujer debía ocuparse de mí. La distingo mal pero veo la caja de labores apoyada en sus rodilla y, sobre ella, unas grandes tijeras.

Lo siento como si lo hiciese ahora... Cojo las tijeras, las sujeto bien con mis manos... Unas tijeras pesadas... Las tiendo con la punta hacia el respaldo del sillón y (me) digo: «Lo voy a rajar».

— ¡No, no harás eso!, me dice recalcando cada sílaba.

Estas palabras me rodean, me aprisionan, me ligotean y se hunden en mí para pisar aquello que en mí se remueve y quiere levantarse. Y se levanta y se endereza, cada vez más alto, y empuja violentamente fuera de mí las palabras: «sí, lo haré». La exaltación tiende mi brazo, clavo la punta de las tijeras con todas mis fuerzas, la seda cede, se desgarran y parto el respaldo de arriba a abajo y veo lo que sale por la abertura. Algo blando, grisáceo...

— Sí lo haré.



7

«Recuerda que la maestría, la perfección no lo es todo, acuérdate de la parte más profunda de ti mismo, todavía indomada, cuya fuerza es la del instinto; recuerda que sangras, que sientes y sientes, que puedes tener en tu cuerpo una gracia animal, que hay una elegancia, un control, que no son impuestos por el "espíritu de la naturaleza", pero que emanan del cuerpo, que emanan del hecho de estar en el mundo, en cada momento, como si estuviésemos en nuestra casa, como un animal está en la suya allí donde está.»

Dreaming the dark: Magic, Sex and Politics (1982), Starhawk



8

PRISONER

I am a lonely prisoner, no visitors today
My crimes are long forgotten now, but still here must I stay
I sit here in my lonely cell, and watch the world gone by
Condemned to rage inside this cage until the day I die

Oh prisoner of politics, are court of Kangaroo
No shackles have I on my feet, or bars to block my view
I wake each day before the dawn and curse the rising sun
The jailor and his prisoner are recognised as one

So why the hell you say, you don't just pack right up and go
Cause it's so hard to leave behind the only life I know
These walls of glory where I live that some call sanity
Now, I look around and all I see are prisoners like me⁹

— ¿Estás listo/a para cazar las sombras?



(podría ser la imagen)

«Empezamos con el grito, no con el verbo. [...] un grito de tristeza, un grito de horror, un grito de rabia, un grito de negación: ¡no!»

Doce tesis sobre el antipoder
(2002), John Holloway

...y me pregunto: ¿dónde están esos "yo" que gritan, que maldicen, que..., obsesionados e incluso enfermos, como el "yo" de *Memorias del subsuelo*, nos dice: «Pero bueno, [...] ¿no podemos sublevarnos?»¹¹.

Y quien dice: «en toda mi vida, nunca he podido ni comenzar ni acabar algo». Y «si al menos hubiese sido por pereza... cómo me estimaría. ...porque estaría en estado de poseer en mí al menos la pereza; tendría al menos una característica, que podríamos decir casi positiva... Pregunta: «¿quién soy?» Más tarde: «no soy más que un charlatán, sólo un charlatán inofensivo y que lleva la contraria, como todo el mundo. Pero qué es lo que puedo hacer si la única y evidente función de todo hombre es la palabrería, es decir, agitar los brazos para dárselas de importante».

Sí,

Não sou nada.

Nunca serei nada.

Não posso querer ser nada.

*À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo*¹².

(...)



FIG. 72. — Appareil de Gariel
pour l'application de la glace
sur la tête.

— ¿Usted sueña?

Notas:

1. Belén Gopegui, *La escala de los mapas*, 1993.

2. Las hormigas, como otros insectos, trazan sus caminos, sus mapas depositando en ellos rastros de feromona. Cuando estos caminos son seguidos por otras hormigas, devienen auténticas autopistas, cuando nadie los sigue, desaparecen por evaporación.

3. «Heredamos los cercos, los candados, los muros, las prisiones. Heredamos los límites. ¿Y por qué? ¿Por qué no rechazamos a la hora de nacer cuanto nos concedían y cuanto no abarcábamos? Es que teníamos que estar de acuerdo antes de ser.» Pablo Neruda, *Una casa en la arena*, 1966.

4. J.M.G Le Clezio. *El proceso verbal*, 1963.

5. ...y me pregunto : y/pero ¿qué pasaría si este "tú" se pusiese a hablar? Y ¿existe un -y cuál- espacio posible para esta(s) palabra(s) callada(s), reservada(s), silenciada(s)?

Por qué no hacer frente. Por qué no *estar* -, *ahí*, firme, vertical, enraizado y/o obstinado hasta...

Me viene una imagen a la cabeza, unas manos que se vuelven garras a fuerza de cavar los suelos, para buscar (un) más allá de las superficies. La frente ensangrentada a fuerza de golpear su cabeza para sentir la densidad de su intoxicación. Los ojos girados hacia el interior de su cráneo, allí donde no (se) puede mentir.

Sí, ¿dónde están esas palabras calladas, silenciadas o tal vez simplemente no escuchadas, o mal comprendidas, desviadas/disuadidas y/o incluso reappropriadas o recuperadas y que están latentes... a la espera de *ser*, escuchadas?

(en algún momento:) abro mi libreta y leo: SE TAIRE, (CALLARSE). «Callarse es dejar creer que no juzgamos y no deseamos nada y, en ciertos casos, es en efecto no desear nada». Leo: «La forma más segura de los mutismos no es callarse sino hablar».

6. *The apparent stability of things*, Abdelkader Benchamma, 50 x 32 cm, 2008, Stylo sur papier.

7. Querido Señor,

He leído en el periódico esta mañana que ha afirmado estar dispuesto a "ofrecer 1000 \$ por disparar sobre un anarquista". Me gustaría pedirle o probar que su disposición es sincera o retirar esta afirmación, que es indigna - no diría de un *senador*, sino de un *ser humano*.

Soy anarquista desde que tengo 14 años y esto es notorio públicamente ya que he escrito y dado conferencias sobre el tema. Estoy convencida de que el mundo sería un lugar mejor si no hubiese ni reyes, ni emperadores, ni presidentes, ni príncipes, ni jueces, ni senadores, ni representantes, ni gobernadores, ni alcaldes, ni policías. Pienso que sería ventajoso para la sociedad si, en vez de hacer leyes, hiciese sombreros -o abrigos, o zapatos, o cualquier otra cosas que le pudiese ser útil a alguien. (...)

Sin embargo, si usted quiere disparar sobre un anarquista, no le costará 1000 \$.

Le será suficiente con pagar su desplazamiento hasta mi casa, (mi dirección está indicada más abajo) para poder dispararme, sin nada que desembolsar. No ofreceré resistencia alguna. Estaré de pie delante suya, a la distancia que usted desee y, en presencia de testigos, podrá disparar. (...)

Voltairine de Cleyre
Philadelphie
807, Fairmount Avenue
21 marzo 1902.

8. Bernard l'hermite (en castellano, cangrejo ermitaño).

9. *Prisionero* de Koonda Holaa
(<http://www.myspace.com/koondaholaakamilsky>)

10. Anonymous, *Vergadering der Dieren* (Reunión de animales), 1965-1975, Tropenmuseum, Amsterdam.

11. Extractos de "La Ratonera" en *Memorias del subsuelo*, Fiodor Dostoyevski.

12. Leído en *Quando fui outro*, antología de textos de Fernando Pessoa concebida por Luis Ruffato. Capítulo: «O homem que tinha urgência de viver». Poema «Tabacaria».

13. FIG. 72. —Aparato de Gariel para la aplicación de hielo sobre la cabeza. in GAUJOT, Gustave et SPILLMANN, E. Arsenal de la chirurgie contemporaine, Paris : J.-B. Bailliére, 1867.

Hidden tracks:

(apuntes dejados de lado:)

«Mientras los hombres no estén completos y sean libres, asegurados sobre sus piernas y la tierra que los sostiene, soñarán (en) la noche»

<http://www.youtube.com/watch?v=iSUIgOzARy4>

Sí, podemos quedarnos quietos, sin movernos. Y esta quietud deviene inquietud para los otros, porque acontece en un 'in', en un 'no'. *Tu vois?* Las plantas, se alimentan directamente del suelo, allí donde se encuentran y pueden mantenerse en vida sin desplazarse.



He ahí una posición soñada, hacerse pasar por sordo y 'no' tener más que hablar, que explicarse.

(entre otro/as)

Loreto Martínez Troncoso



(to destroy before disappearing)

«Run away, but not to swirl along kilometres and hotels, or to get together in a ceremony of bars and beers to transfer my tiredness to somebody else. Run away, but not to my flat for a time lapse inevitably exposed to obsessions and their ghosts. Sign a real timeout, to awaken in an interval during which there would be no advertisements or popcorn, not taking place anywhere: not in a bar, not on the street, not in the subway: an entr'acte detoured from the flow of things. Run away. Rest in a room out of this world»¹.

PUEDES ESCUCHAR... (?) or IN THE NIGHT (could be the title)

*To you.
And/or
to those who join me
throughout this infinite tourism.
(could be the inscription)*

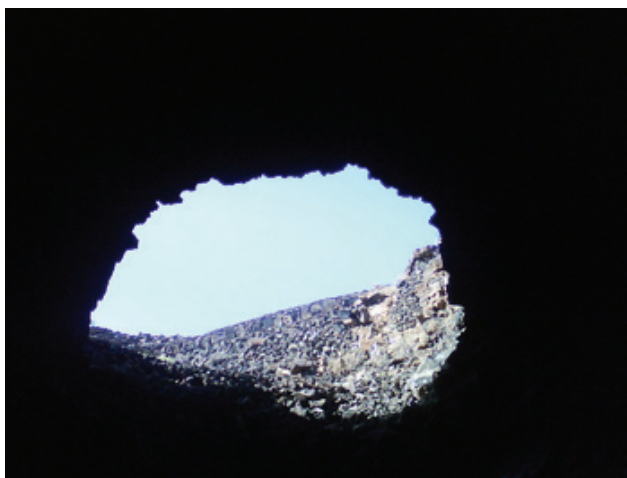
Yes, my friends. A hole, a bloody hole.



2

*A house in the sand*³

I think, once again, of what Adam writes to his dear Michèle in *Le procès-verbal*⁴. He writes: «Here is how I've dreamed of living since long ago » – he decided to live alone, in an abandoned house – «Once in a while I go to town to buy food [...] and often no one asks me anything, and I don't have to talk much; that doesn't bother me for I'm used to keep quiet since many years, and I could easily be taken for a deaf, mute⁵, and blind guy».



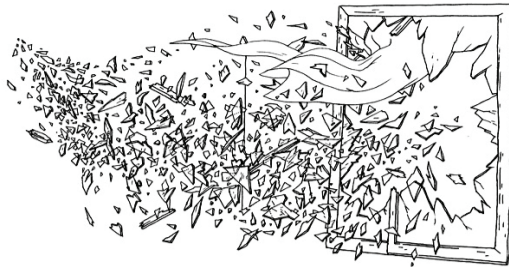
ostracism (Gr. _____, from _____, a shell).

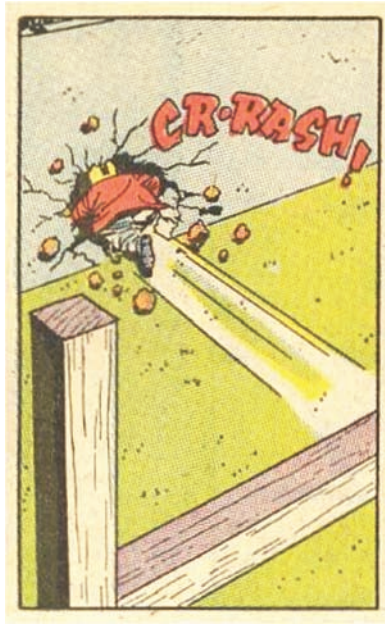
1. n. Usual political banishment among the people of Athens.
2. n. Voluntary or compulsory exclusion of the public service, usually generated by political disorders.



Moscow, January 17th, 1918

At 08:15 am, on January 16th, 1918, started the public judgement of the Russian people against God. The main job was genocide. During the 6 hours the judgement lasted, the public prosecutors presented countless evidence proving the culpability of the Almighty, mostly on the basis of historical facts. In the dock, God was represented by a bible all through, and defended by lawyers handpicked by the Soviet state. The main card of the defence was the declaration of his mental alienation, psychological unbalance and psychic disorders, having therefore demanded his acquittal. The court showed its refusal to acquit the defendant from the start. After several hours of deliberation, the popular court in charge of judging the case declared God guilty of all committed crimes, urging the president of the court to deliver the sentence. It was clear: God was condemned to death by firing squad, at 06:30 am, on January 17th, 1918. The execution of the sentence was carried out by a firing squad, by means of 5 machine gunfire bursts against the sky of Moscow.





passing_through_walls.jpeg

«No, you won't do it»... here are these words again, resuscitated, so alive, so active as then.

— Yes, I'll do it.

— No, you won't.

From these words that the time as almost erased, there is only one presence left. That of a woman sitting in an armchair, at the bottom of the living room of a hotel, where my father spent his holydays alone with me. I was about five years old and the woman should take care of me. I can hardly discern her but I can see the sewing box on her knees, and on it a big pair of scissors.

I hear it as if she was saying it now... I grab the scissors; I hold them tight in my hands... Heavy scissors... I hold them out with the points towards the back of the armchair and I tell (myself): «I'm going to tear it».

—No, you won't do that!, she tells me, stressing each syllable.

These words surround me, they imprison me, they attach me and sink deep to smash what moves in me and wants to rise. She gets up and rises upright, higher and higher, and violently pulls the words out of myself: «yes, I will». The excitement holds my arm out, I stick the scissors' point with all my strength, the silk gives way, tears, I cut the back of the chair from top to bottom, and I see what comes out through the opening. Something smooth, greyish...

— Yes I will.



7

«Remember that mastery, perfection, is not everything, remember the deepest part of yourself, still untamed, whose strength is that of instinct; remember that you bleed, that you feel and feel, that you can have an animal grace in your body, that there is an elegance, a control, that are not imposed by the “spirit of nature”, but do derive from the body, that derive from the fact that they are in the world, every moment, as if we were at home as an animal is at home there where it is».

Dreaming the dark: Magic, Sex and Politics (1982), Starhawk



8

PRISIONERO

Soy un prisionero solitario, hoy no hay visita.
Mis crímenes hace tiempo que se han olvidado, pero todavía tengo que estar aquí.
Sentado en mi celda solitaria y viendo el mundo pasar
Condenado a rabiar dentro de esta jaula hasta que muera.

Oh prisioneros políticos de una farsa de juicio.
Sin grilletes en los pies o barras que bloqueen mi vista
Me despierto cada día antes del amanecer y maldigo el sol naciente.
El carcelero y su prisionero se perciben como uno.

Así que por qué cojones hablas, por qué no lo dejas y te vas.
Porque es tan difícil dejar la única vida que conozco
Estas paredes de gloria donde vive lo que algunos llaman cordura.
Ahora miro alrededor y todo lo que veo son prisioneros como yo⁹.

— Are you ready to chase the shadows away?



10

(could be the image)

«We start with the scream, not with the verb. [...] a scream of sadness, a scream of horror, a scream of rage, a scream of negation: no!»

Sweet thesis on anti-power
(2002), John Holloway

...and I ask myself: where are those “I” that scream, that curse, that... obsessed and even sick, like the “I” of *Memorias del subsuelo*, tells us: «Well, [...] can’t we rebel?»¹¹.

And that says: «in all my life, I have never been able to start or finish anything». And «if at least it had been out of laziness... I would respect myself. ...for I would be in the situation of owning laziness; I would at least have a characteristic that we could almost call positive... He asks: who am I?». Later: «I am but an impostor, nothing but a harmless impostor that opposes, like anybody else. But what can I do if the only and clear function of everyman is verbiage, that is to say, gesticulate to look like you are doing something important».

Yes,
Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
*À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo*¹².
(...)



FIG. 72. — Appareil de Gariel
pour l'application de la glace
sur la tête.

— Do you dream?

Notes:

1. Belén Gopegui, *La escala de los mapas*, 1993.

2. Ants, like other insects, trace their ways, their maps by leaving pheromone tracks behind. When other ants follow those ways, they become real highways; when no one follows them, they disappear by evaporation.

3. «We inherit the fences, the padlocks, the walls, the prisons. We inherit limits. And why? Why didn't we refuse, at the hour of our birth, what we were given that we couldn't take? Because we would have to agree before coming into being». Pablo Neruda, *Una casa en la arena*, 1966.

4. J.M.G Le Clézio. *El proceso verbal*, 1963.

5. ...and I ask myself : and/but what would happen if this “you” started to talk? And is there a possible space – and which one – for these quiet, reserved, silenced word(s)?

Why not face it. Why not *be* -, *there*, firm, vertical, rooted and/or stubborn till...

An image comes to my mind, of hands that become claws by virtue of digging into the ground, to search (some sort of) beyond the surfaces. The forehead bloodstained, by virtue of bumping his head in order to feel the density of his intoxication. The eyes turned to the inside of his skull, there where you cannot lie (to yourself).

Yes, where are those quiet, silenced words, or maybe simply not heard or misunderstood, detoured/dissuaded and/or even re-appropriated or recovered, and that are latent...waiting to *be*, heard?

(at some point:) I open my notebook and I read: SE TAIRE, (BE QUIET). “Be quiet means to make believe that we don't judge or wish anything, in certain cases, it is indeed not to wish anything”. I read: “The most certain form of dumbness is not to be quiet but to talk”.

6. *The apparent stability of things*, Abdelkader Benchamma, 50 x 32 cm, 2008, Stylo sur papier.

7. Dear Sir

This morning I've read in the newspaper that you declared willing to "offer \$1000 for shooting an anarchist". I would like to ask you to prove that your declaration is sincere, or else to withdraw it, for that is unworthy – I wouldn't say of a *senator*, but of *human being*.

I've been an anarchist since I was 14 years old and made it publicly visible, for I've written and given lectures on the subject. I'm convinced that the world would be a better place if there were no kings, no emperors, no presidents, no princes, no judges, no senators, no deputies, no governors, no mayors, no policemen. I think it would be advantageous for society that instead of making laws, we made hats – or coats, or shoes, or any other things that could be useful to somebody. (...)

Still, if you want to shoot an anarchist, it won't cost you \$1000.

You will only have to pay your displacement to my home (you will find my address hereunder) to be able to shoot me, without spending a cent. I will not offer any sort of resistance. I will be standing in front of you, at the distance you wish and, in the presence of witnesses, you can shoot. (...)

Voltairine de Cleyre
Philadelphia
807, Fairmount Avenue
March 21, 1902.

8. Bernard l'hermite (in Spanish, "cangrejo ermitaño").

9. *Prisionero* by Koonda Holaa
(<http://www.myspace.com/koondaholaakamilsky>)

10. Anonymous, *Vergadering der Dieren* (Reunión de animales), 1965-1975, Tropenmuseum, Amsterdam.

11. Excerpts from "La Ratonera" in *Memorias del subsuelo*, Fiodor Dostoyevski.

12. Read in *Quando fui outro*, anthology of texts by Fernando Pessoa, edited by Luis Ruffato. Chapter: "O homem que tinha urgência de viver". Poem: "Tabacaria".

13. FIG. 72. —Gariel's device to apply ice on the head. in GAUJOT, Gustave et SPILLMANN, E. Arsenal de la chirurgie contemporaine, Paris : J.-B. Baillière, 1867.

Hidden tracks:

(abandoned notes:)

«As long as men are not complete and free, steady on their legs and on the earth that sustains them, they will dream of (in) the night».

<http://www.youtube.com/watch?v=iSUIgOzARy4>

Yes, we can keep quiet, without moving. And this quietness becomes restlessness for us, because it happens in a 'in', and in a 'no'. *Tu vois?* Plants feed directly from the soil, there where they are, and can survive without displacing themselves.



Here is a dream position: make believe you are deaf, not having to speak or justify yourself anymore.

(among others)

Loreto Martínez Troncoso



una cosa
one thing



la misma cosa
the same thing



2 veces la misma cosa
the same thing twice



**2 veces la misma cosa
pero no la misma cosa**
*the same thing twice
but not the same thing*



2 cosas diferentes
2 different things



las mismas cosas diferentes
the same different things



2 cosas diferentes diferentes
2 different different things



10 cosas diferentes
10 different things



las mismas cosas diferentes
the same different things



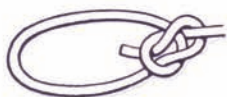
10 cosas diferentes diferentes
10 different different things



10 cosas diferentes diferentes diferentes
10 different different different things



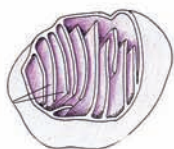
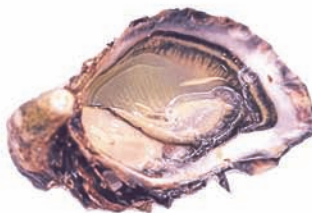
10 cosas diferentes diferentes diferentes diferentes
10 different different different different things



35



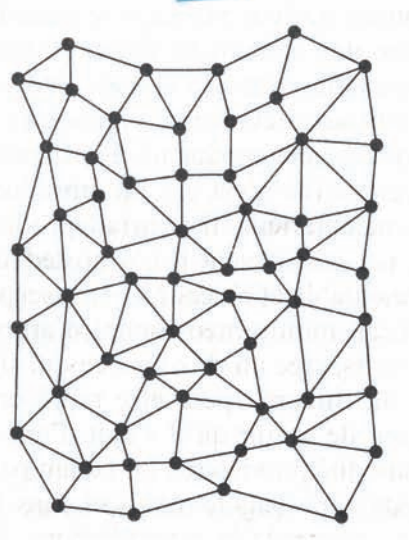
10 cosas diferentes diferentes diferentes diferentes diferentes
10 different different different different different things



10 cosas diferentes diferentes diferentes diferentes diferentes diferentes
10 different different different different different different things



B



10 cosas diferentes diferentes diferentes diferentes diferentes diferentes diferentes
10 different different different different different different different things



el juego de las diferencias *the difference game*

**Una composición que siguiera un camino sin retorno.
Procediendo, de una cosa a otra, sólo por diferencias,
no volvería nunca sobre sus propios pasos.
Ningún elemento sería repetido.
Sólo se encontrarían algunos ecos accidentales,
algunas similitudes inevitables,
perdidas en una diversidad renovada sin cesar.**

*A composition that would follow a one-way path.
Proceeding only by way of difference from one thing
to the next, it would never look back.
None of its elements would be repeated.
Only some accidental echoes would meet,
some unavoidable resemblances,
lost in a permanently renewed diversity.*



(Bonus) 10 veces la misma cosa pero no exactamente
(Bonus) 10 times the same thing but not exactly

firma :
signature :



firma :
signature :



firma :
signature :



firma
signature :



firma :
signature :



firma :
signature :



firma :
signature :



firma :
signature :



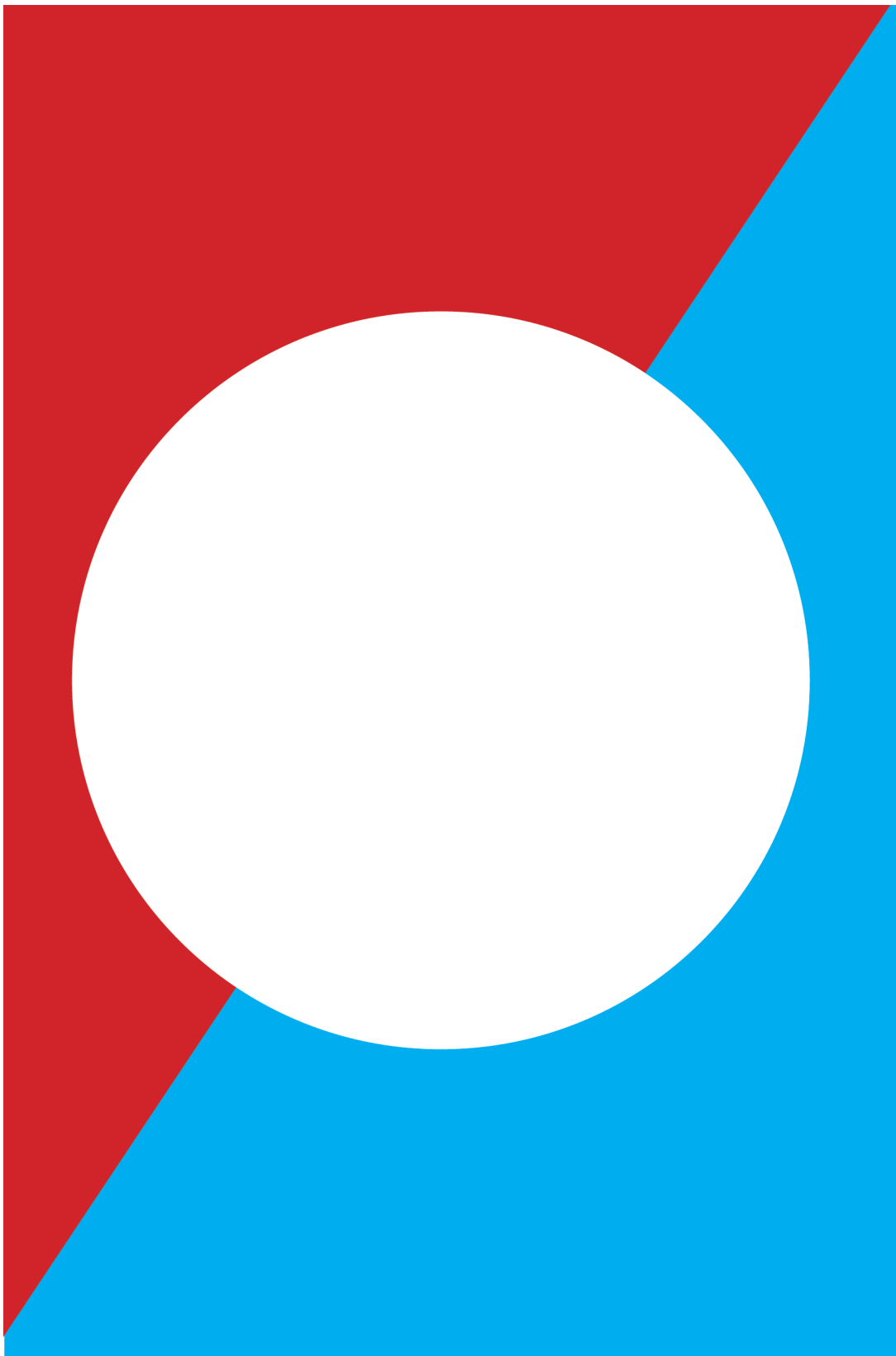
firma :
signature :

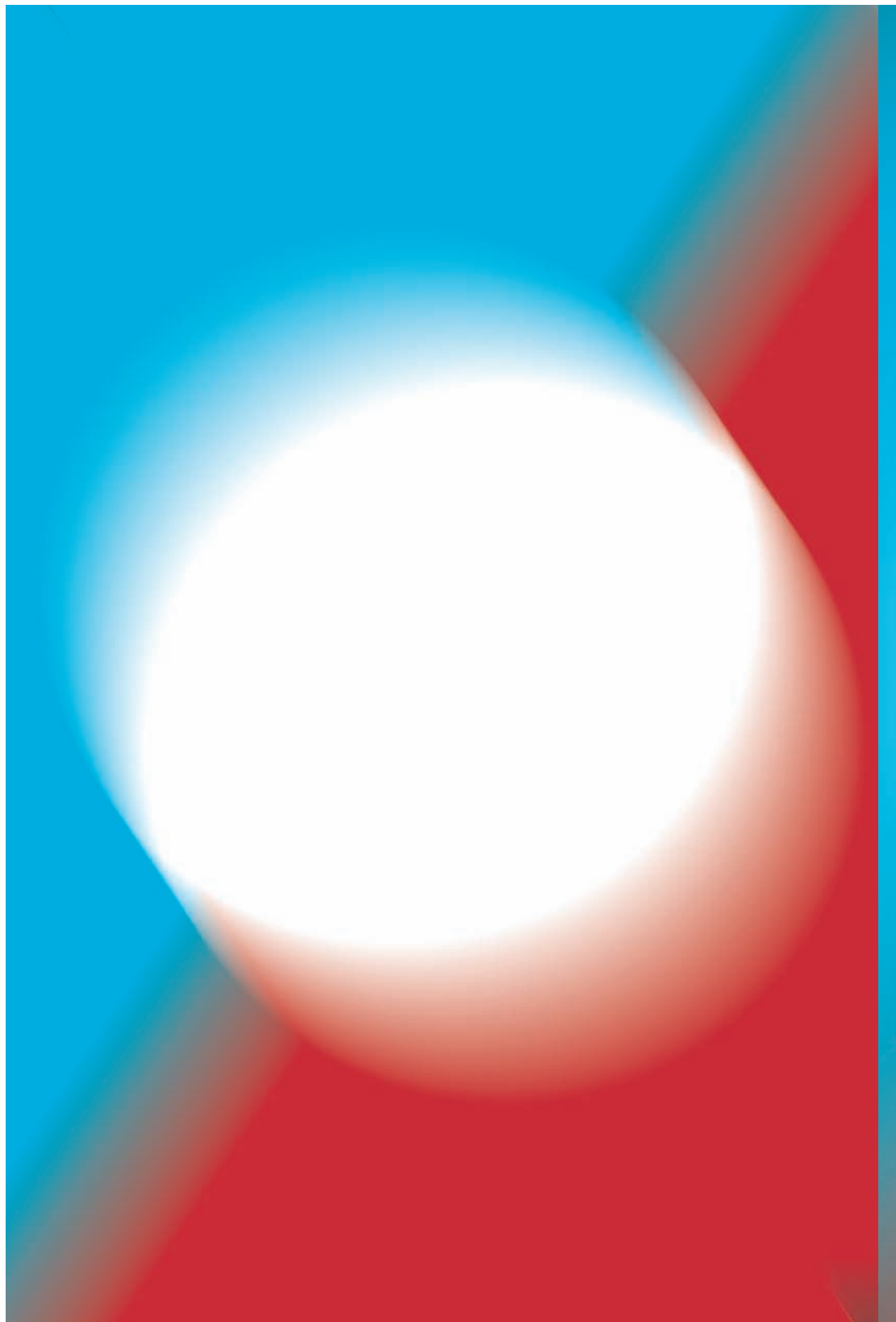


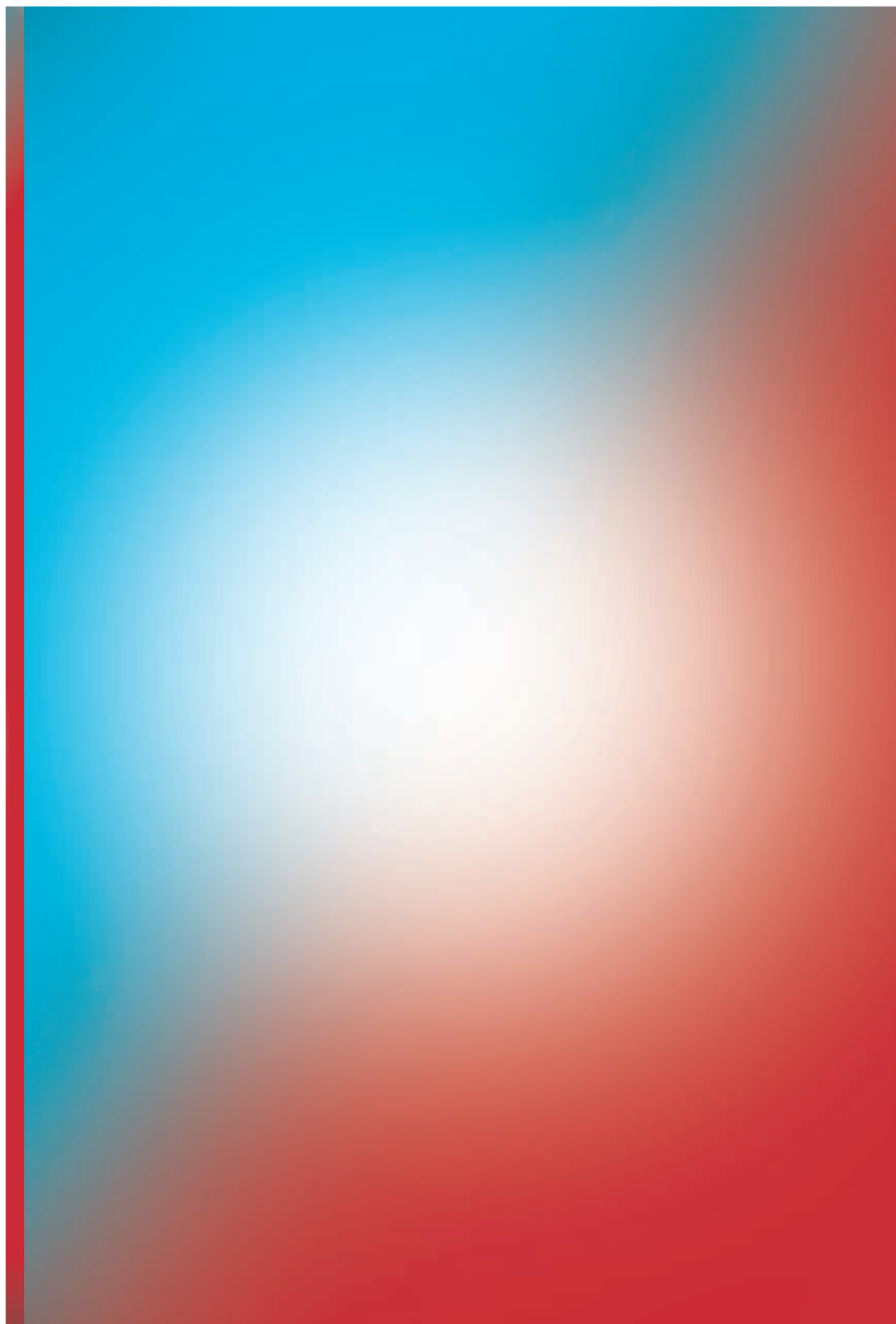
firma :
signature :

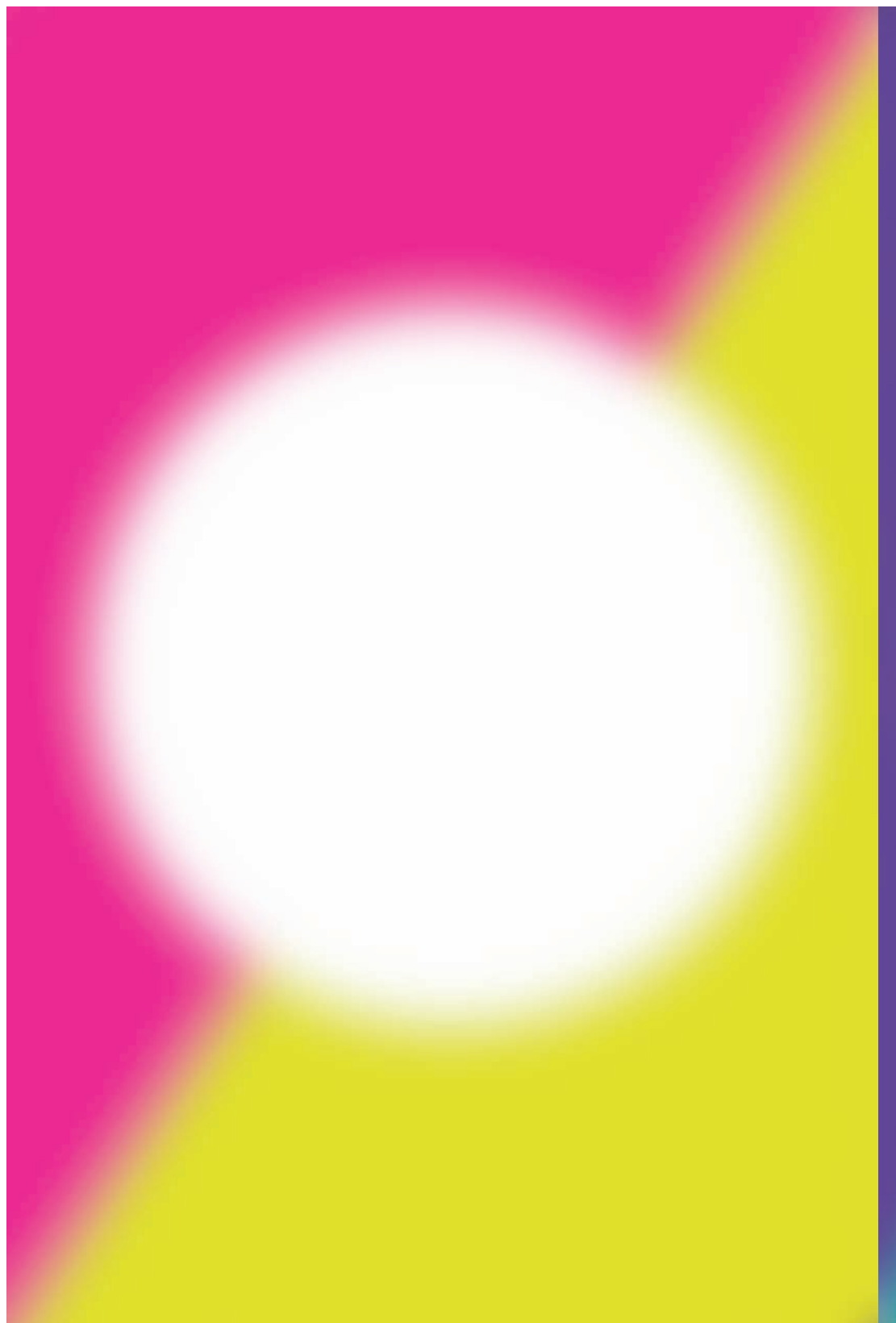




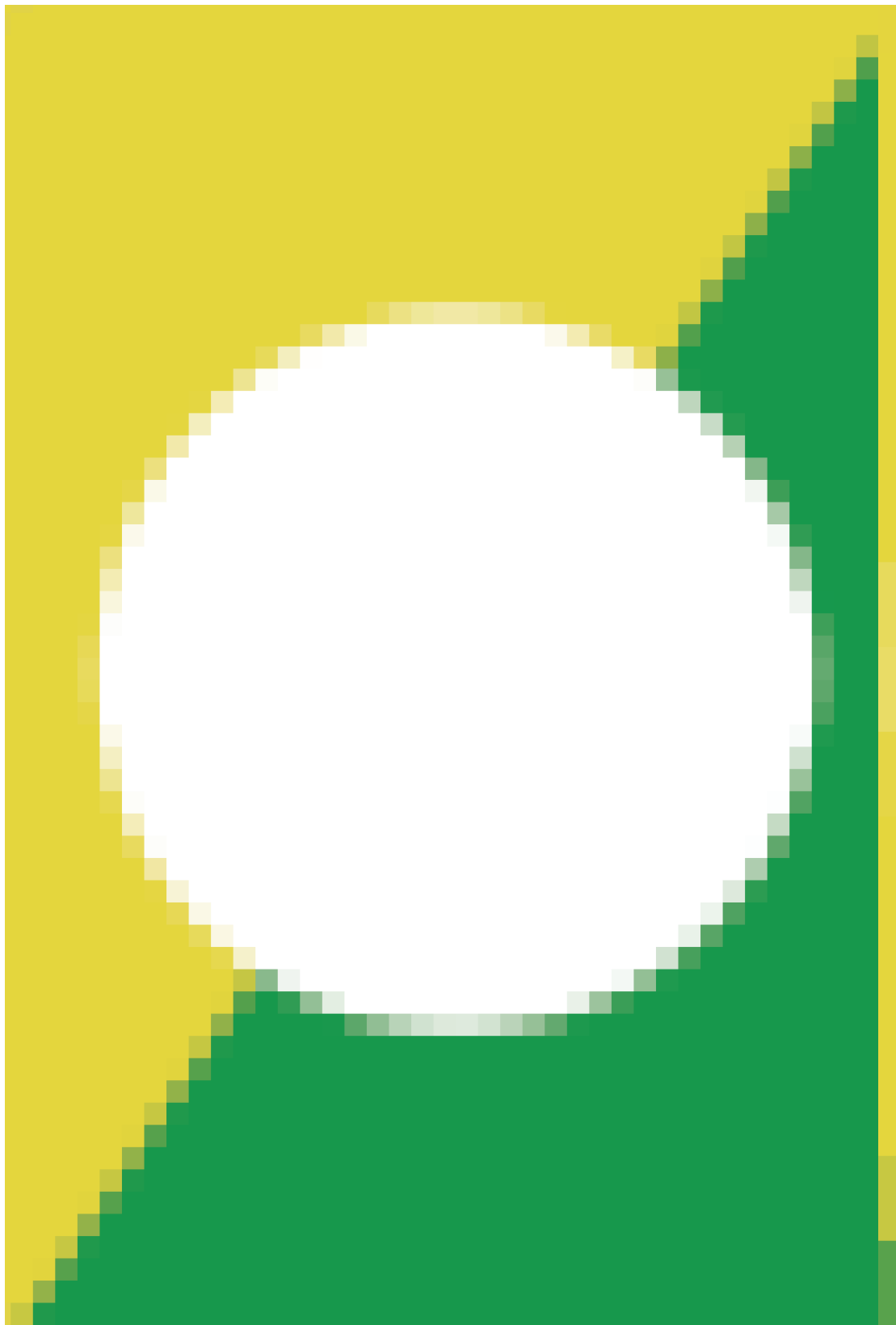


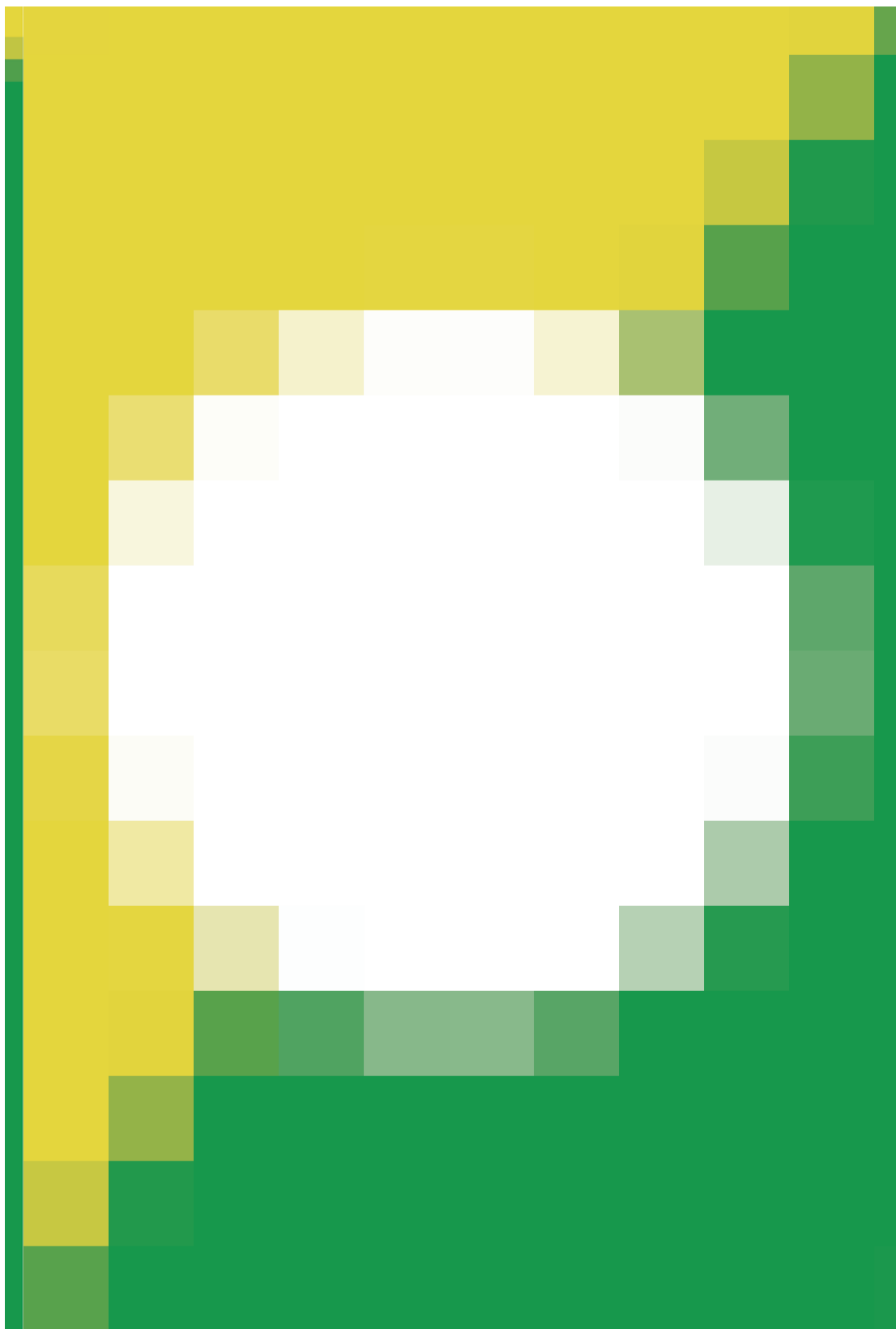


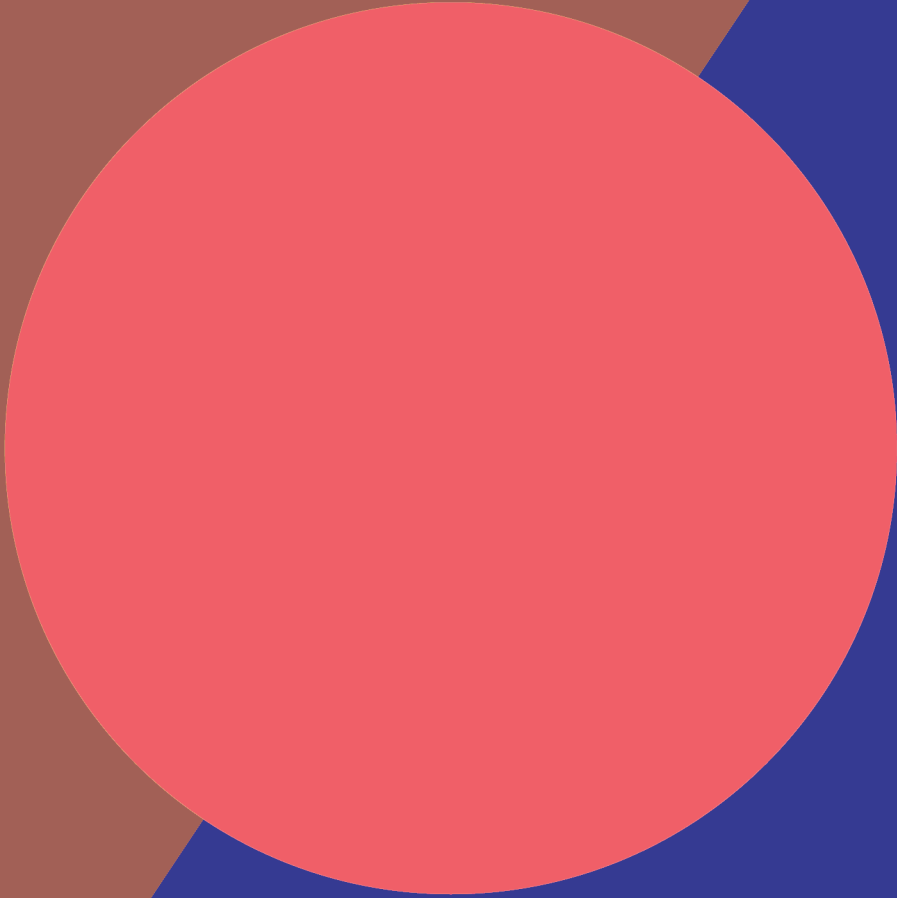




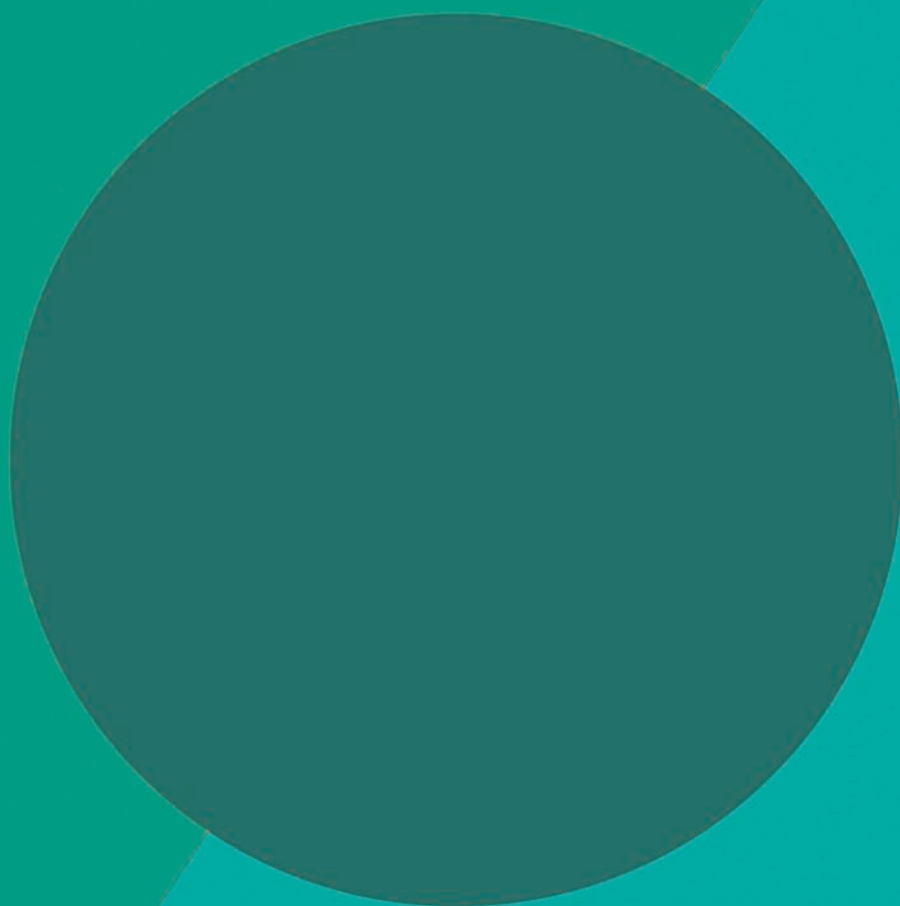






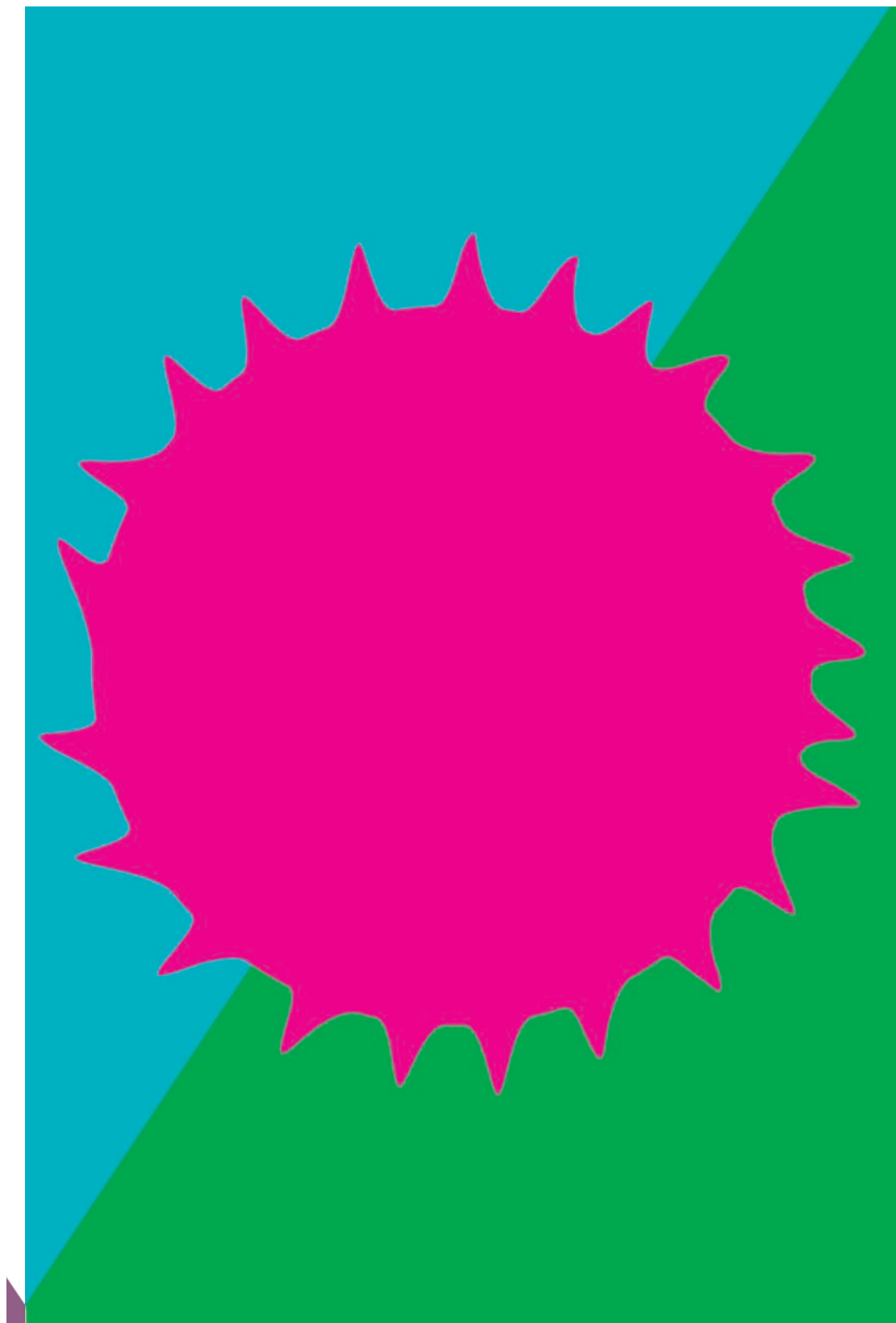


**mientras pienso en
otra cosa**





**mientras
pienso
en
otra
cosa**



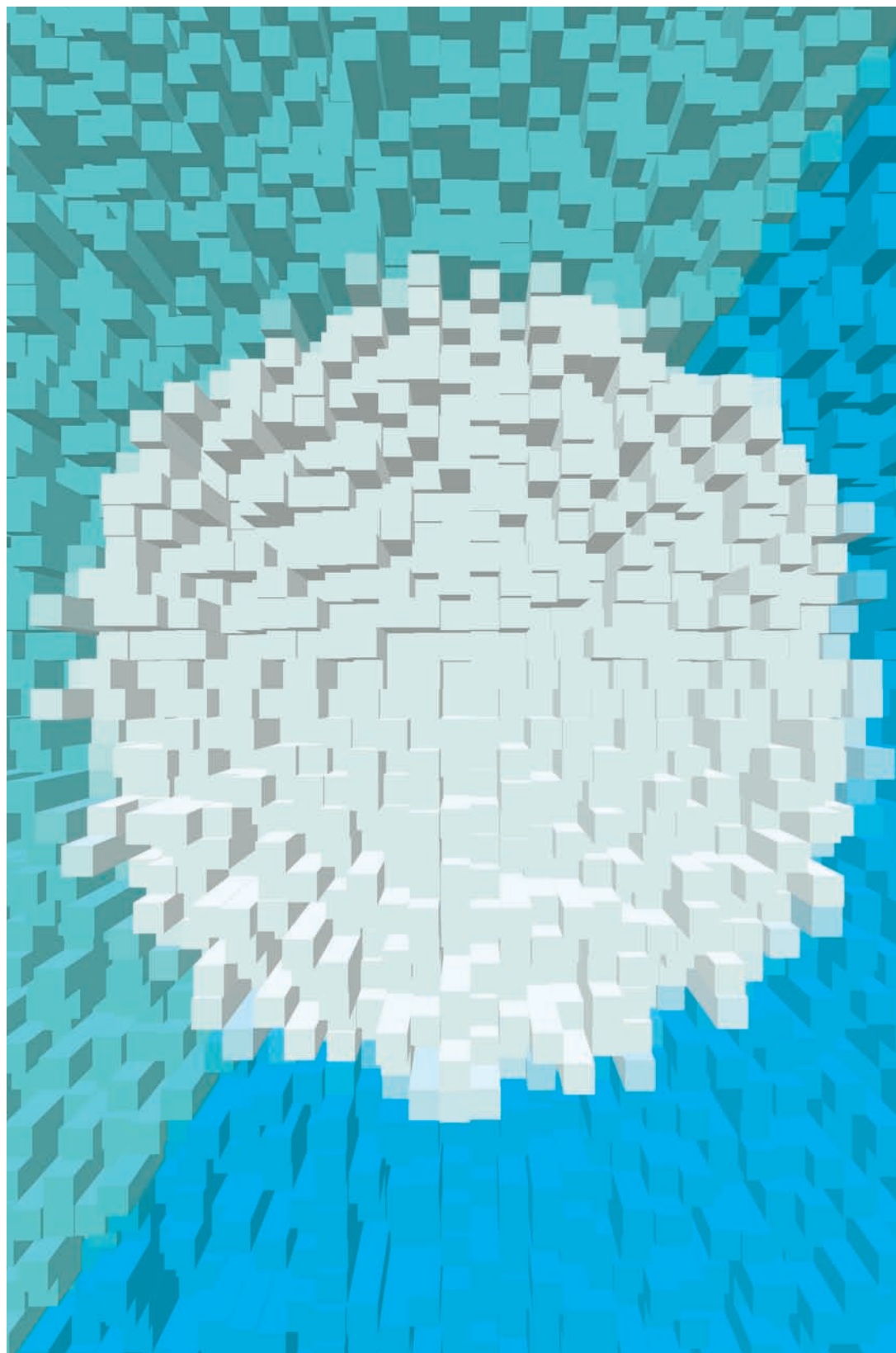


**juego
con
photoshop**



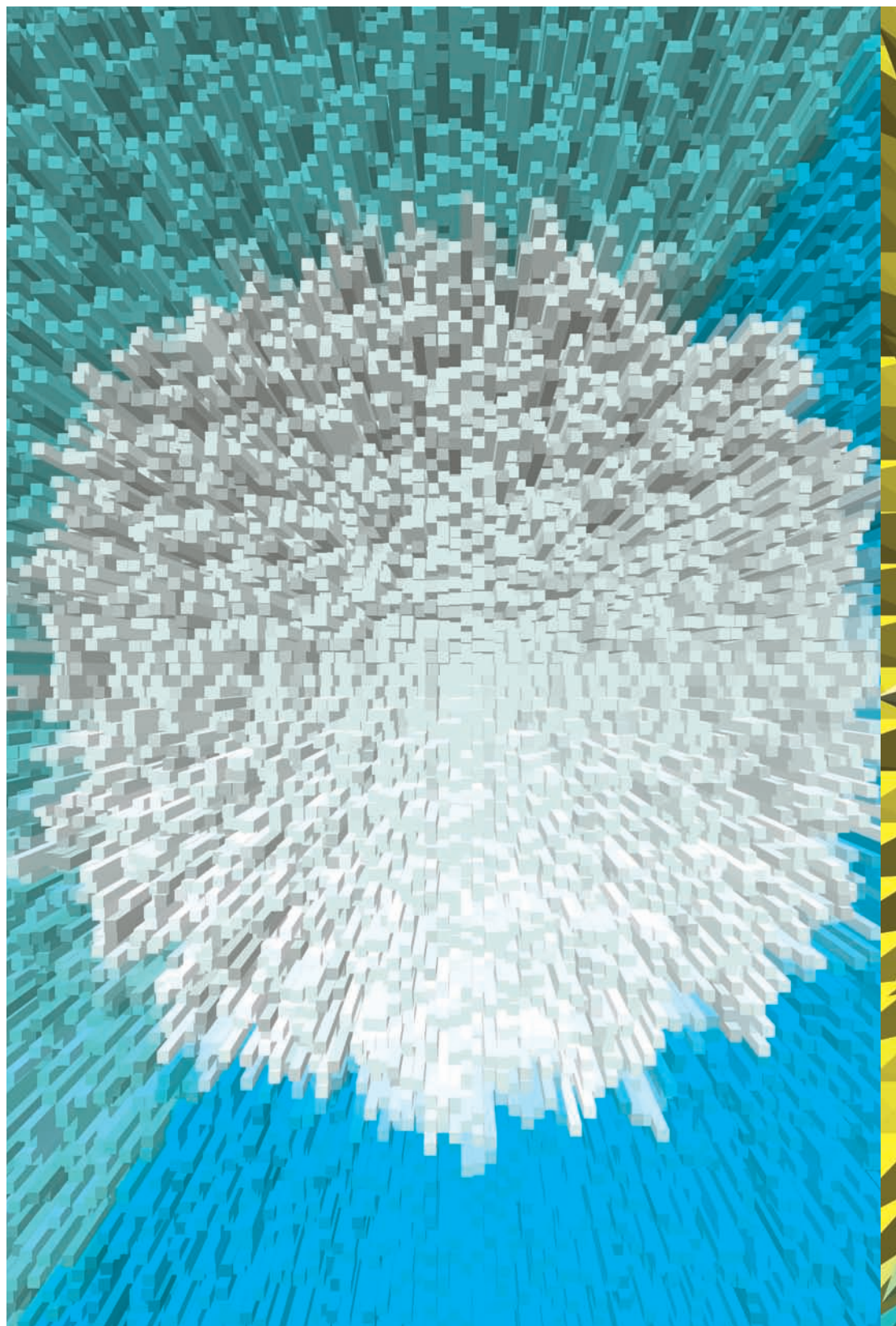
**while I
think of
something
else**

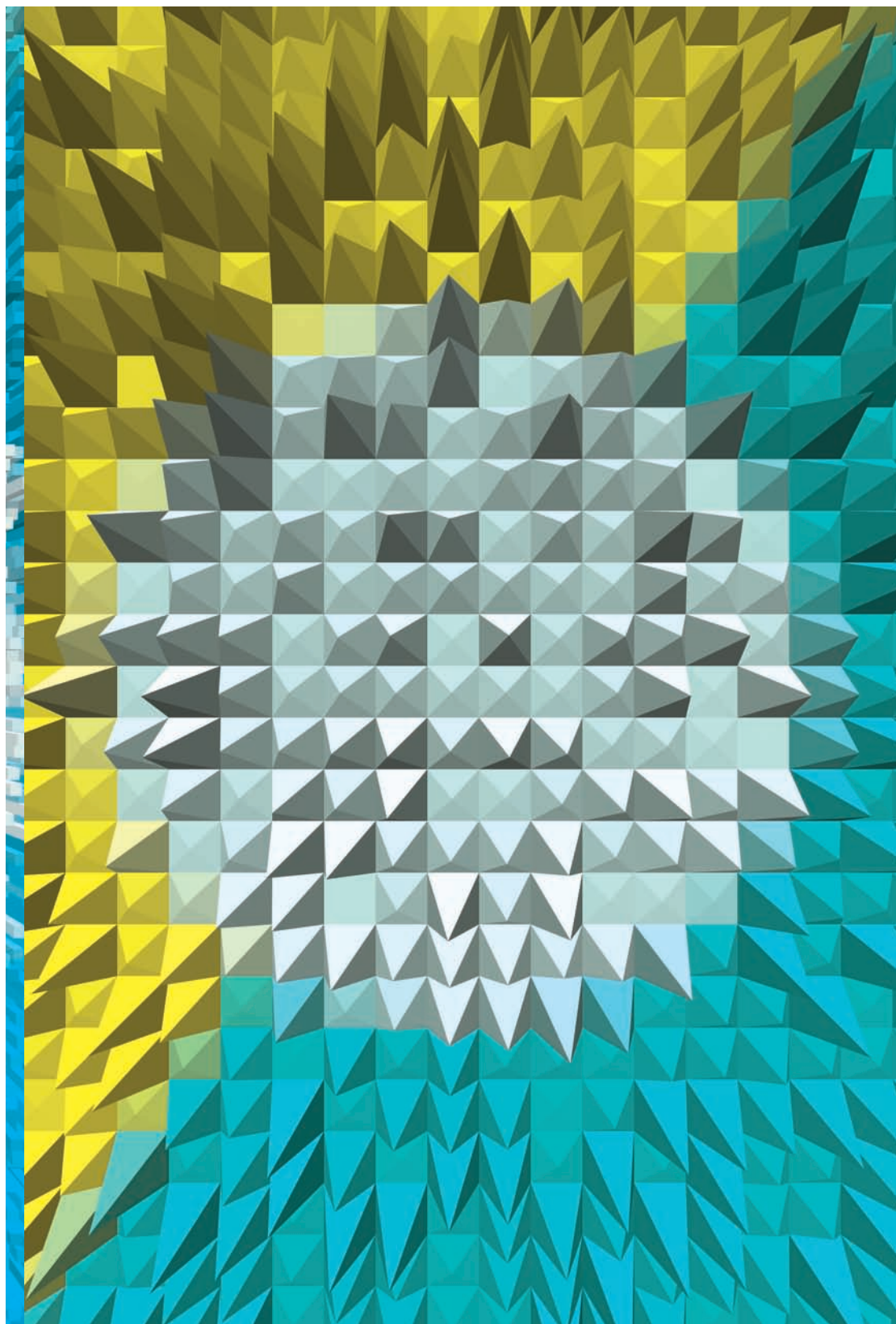






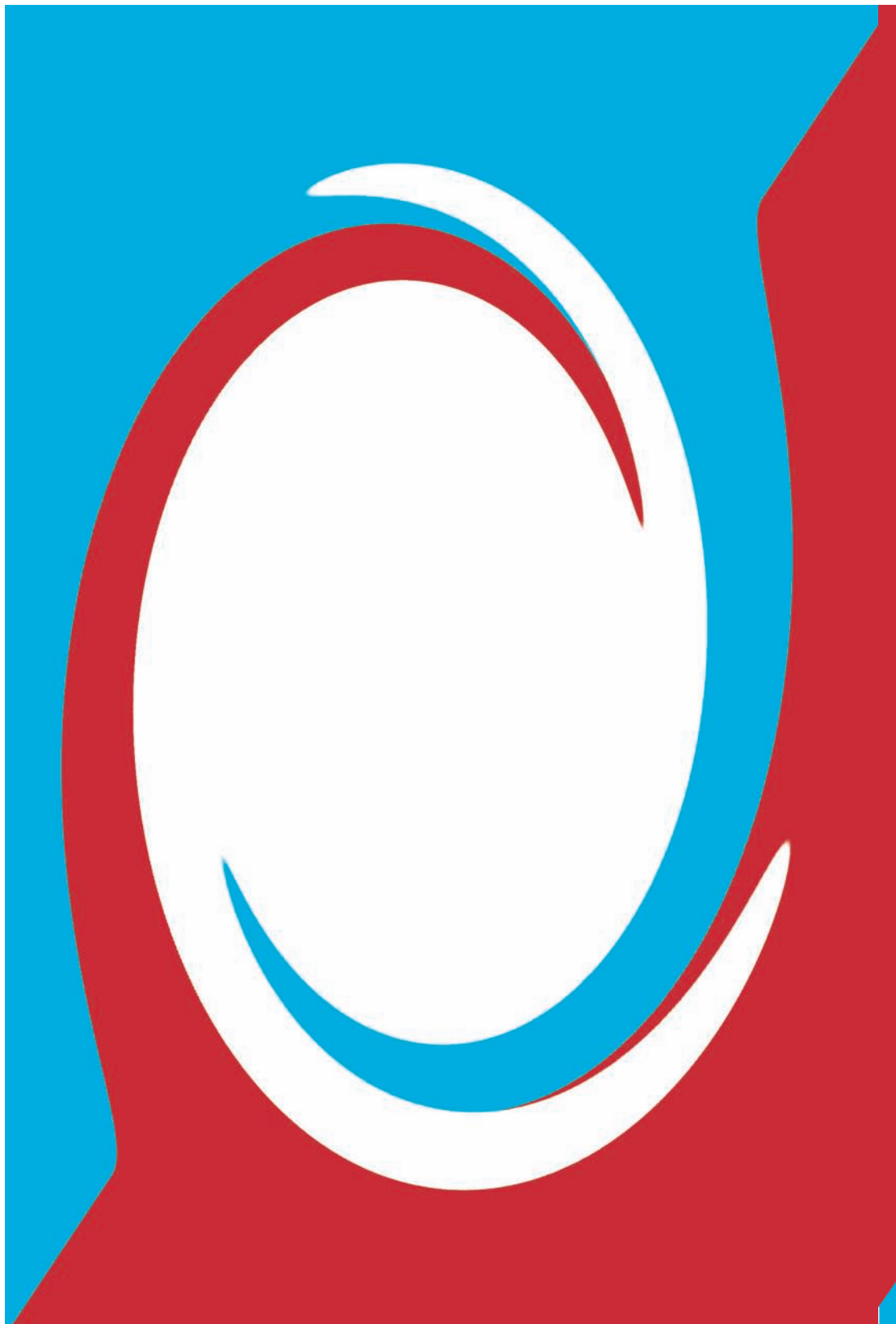
**I play
with
photoshop**





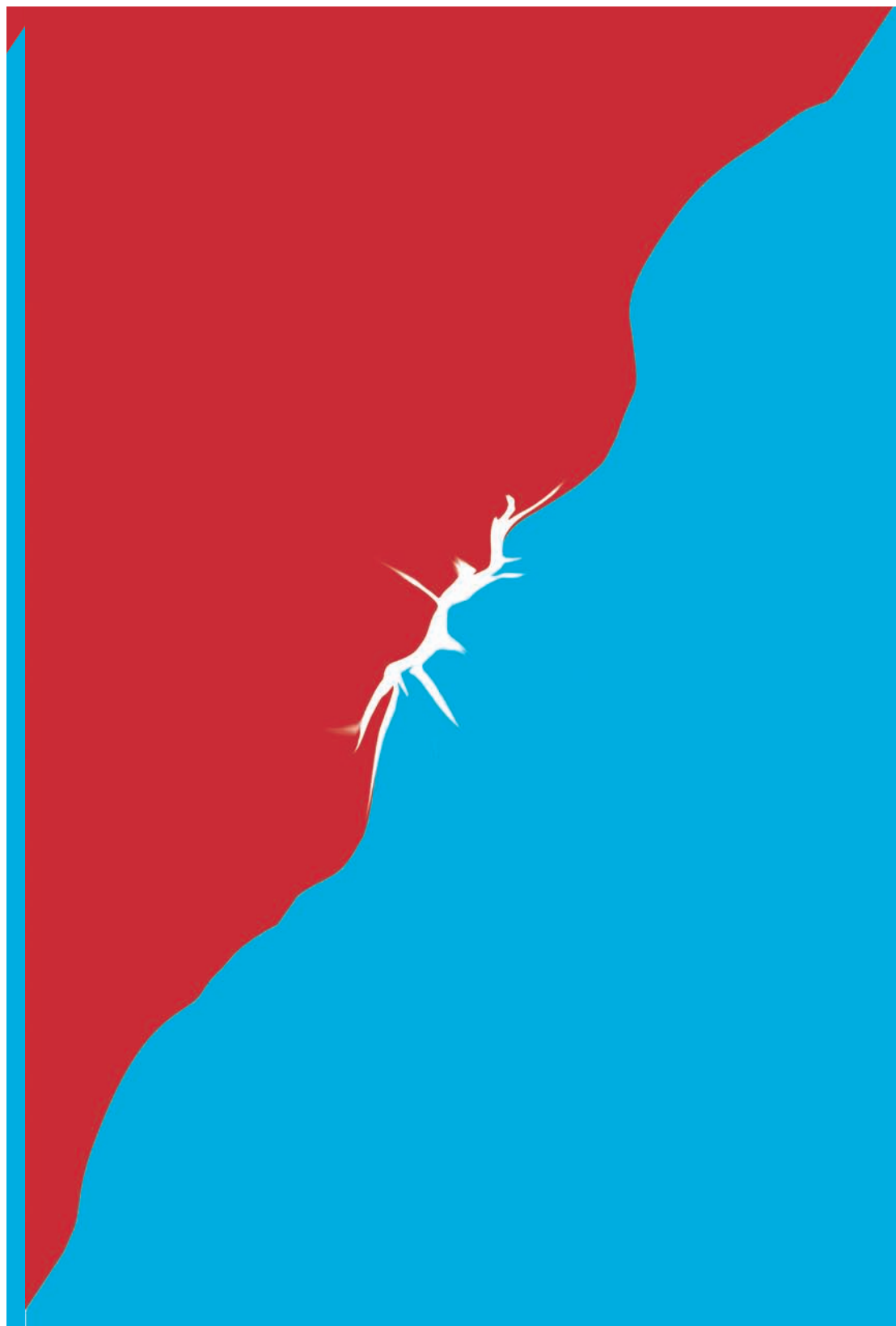






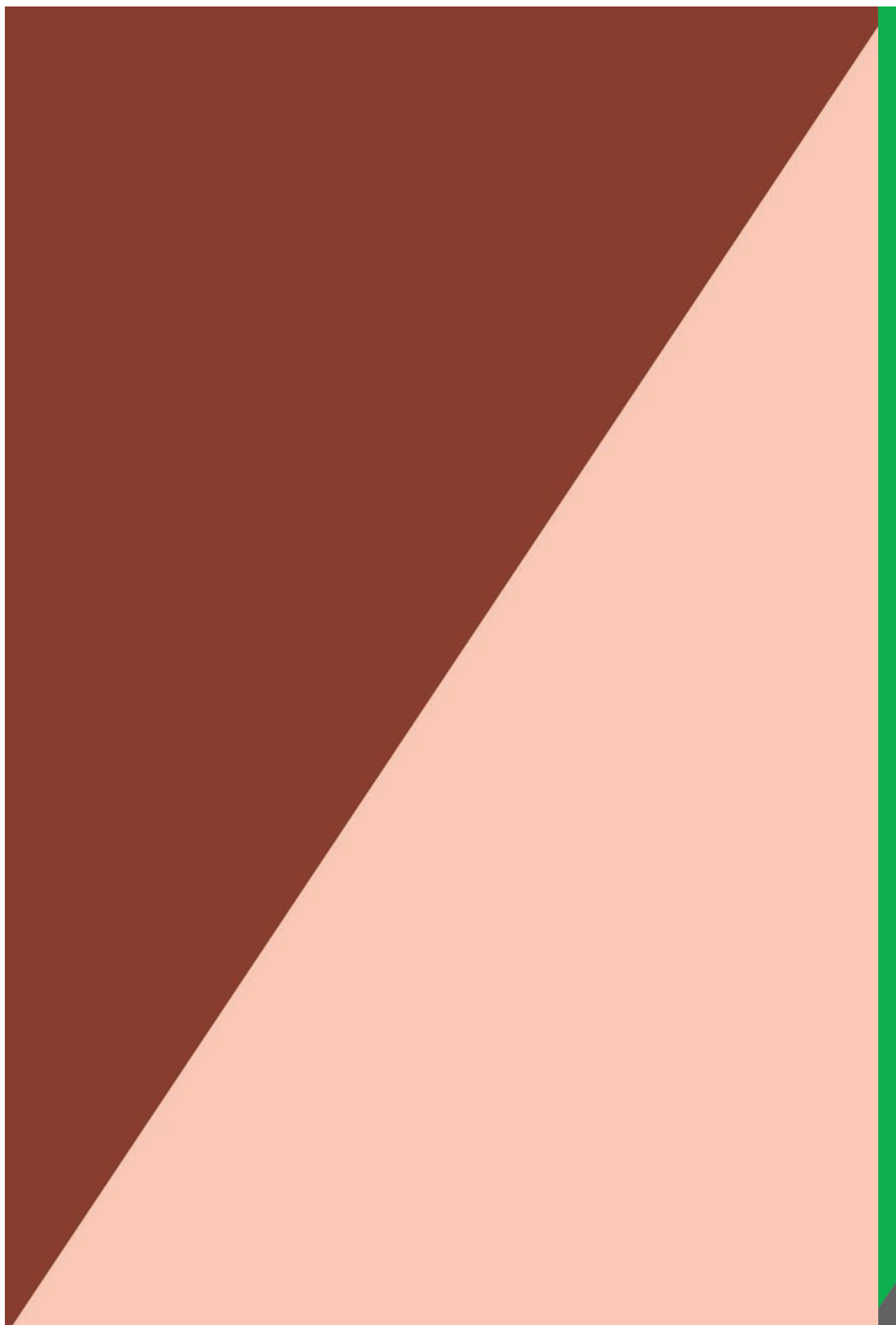


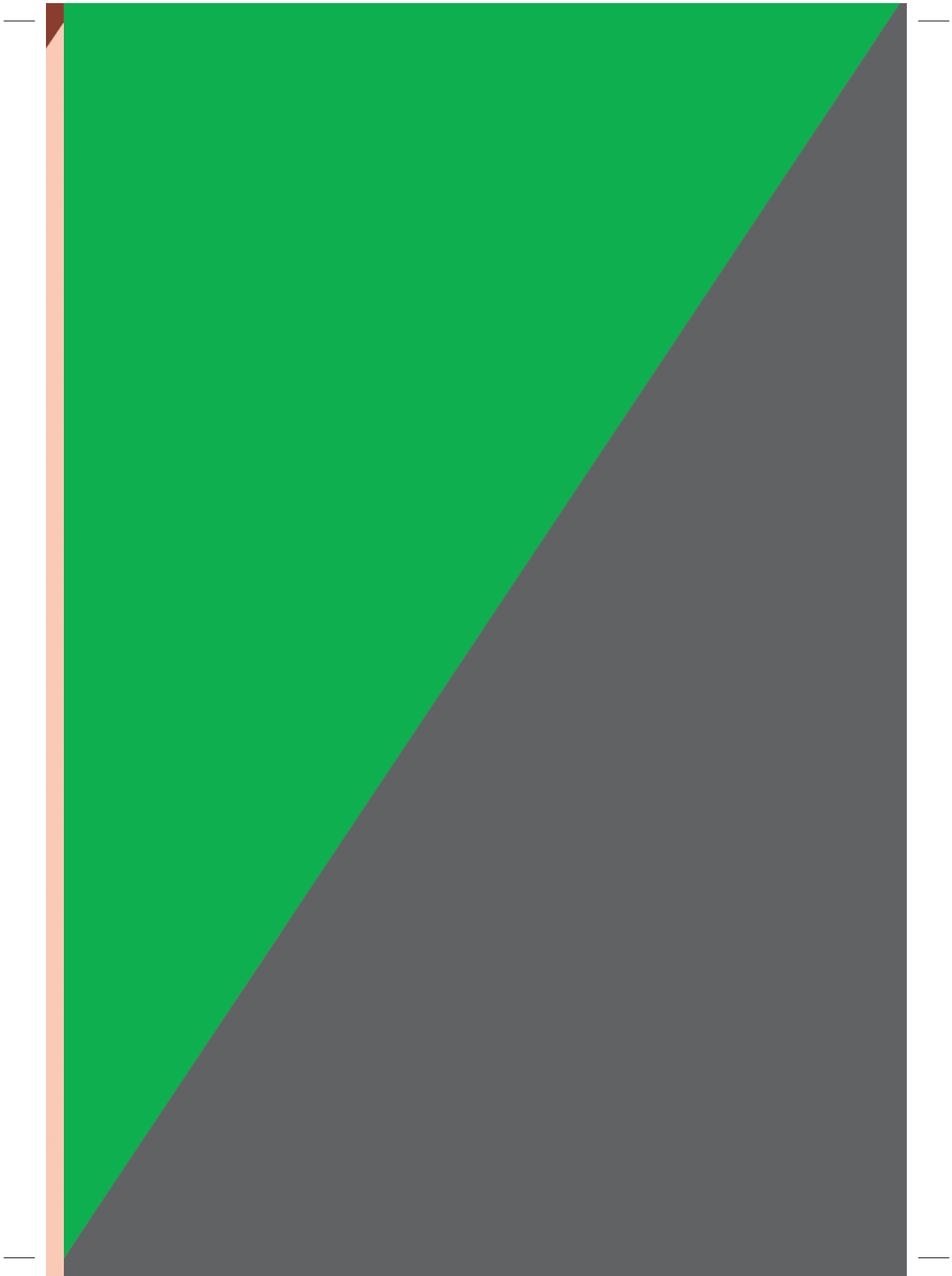


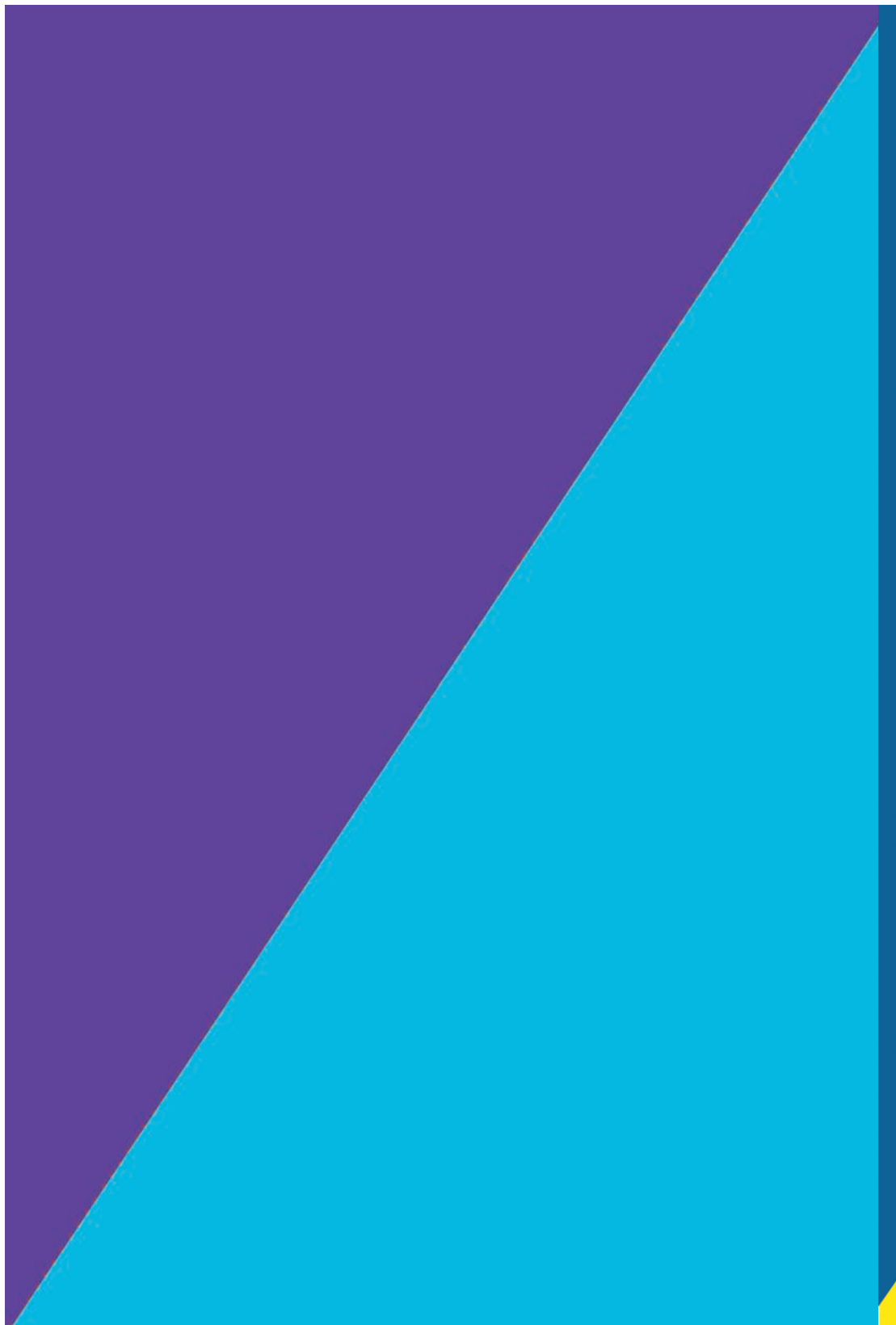




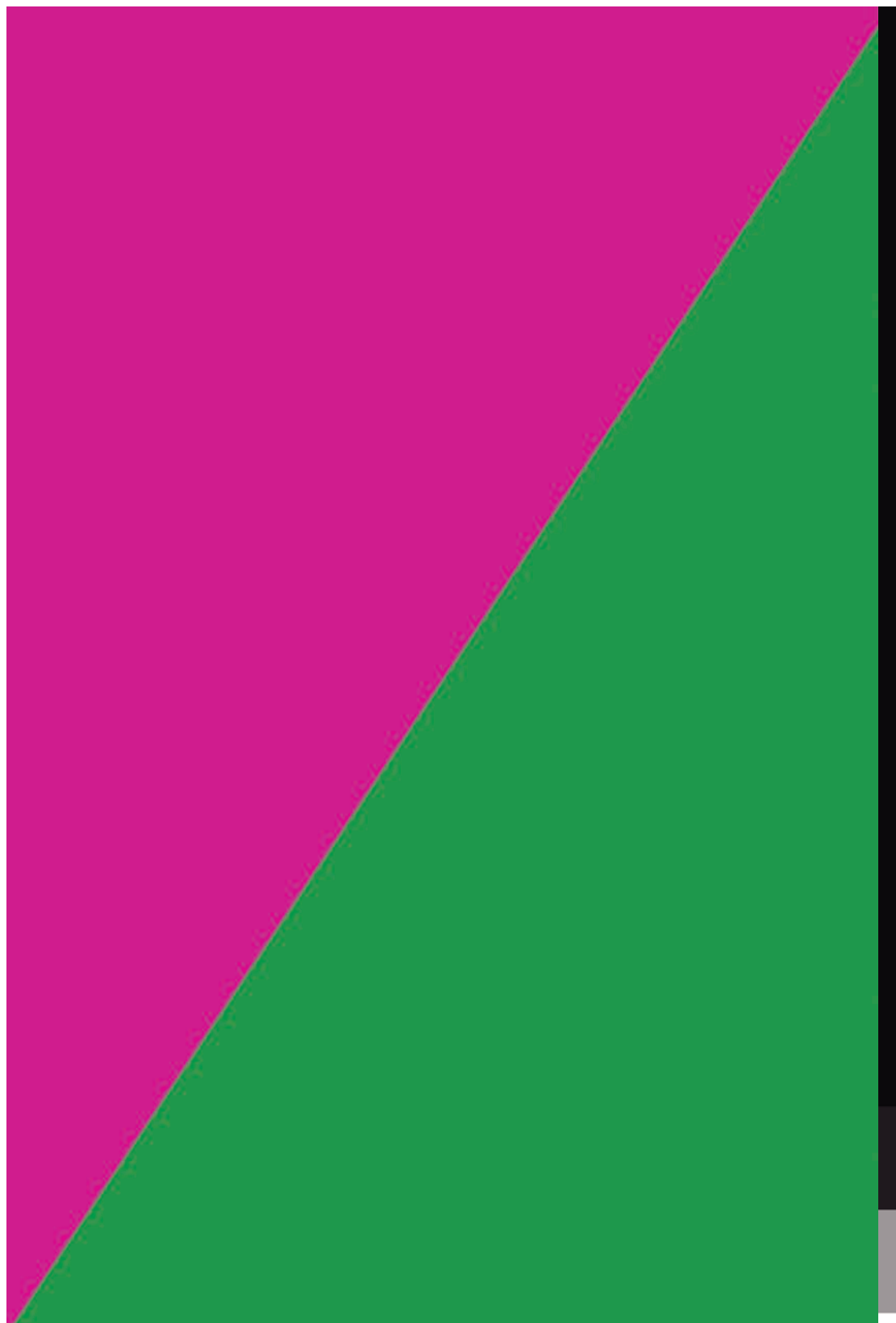


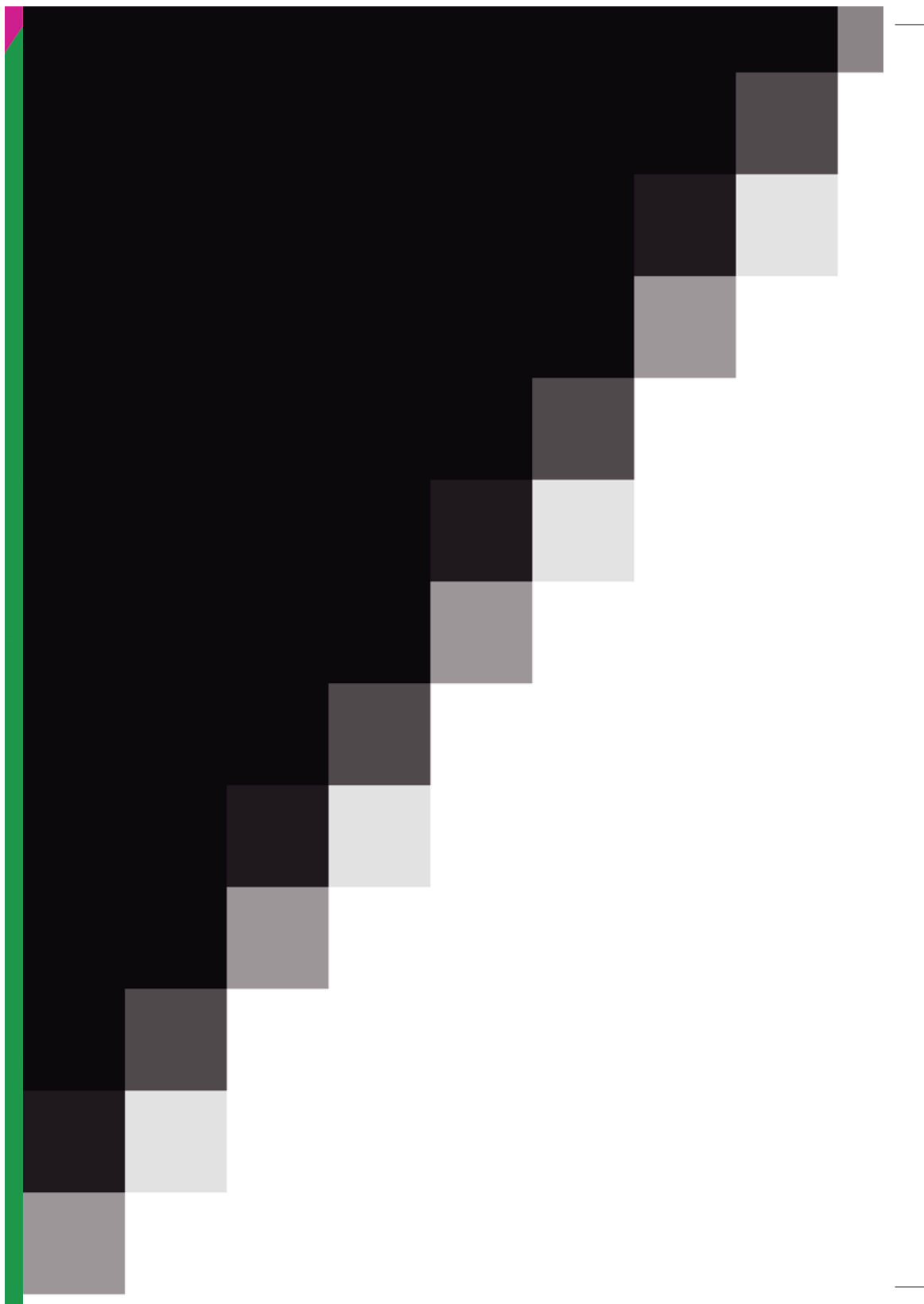


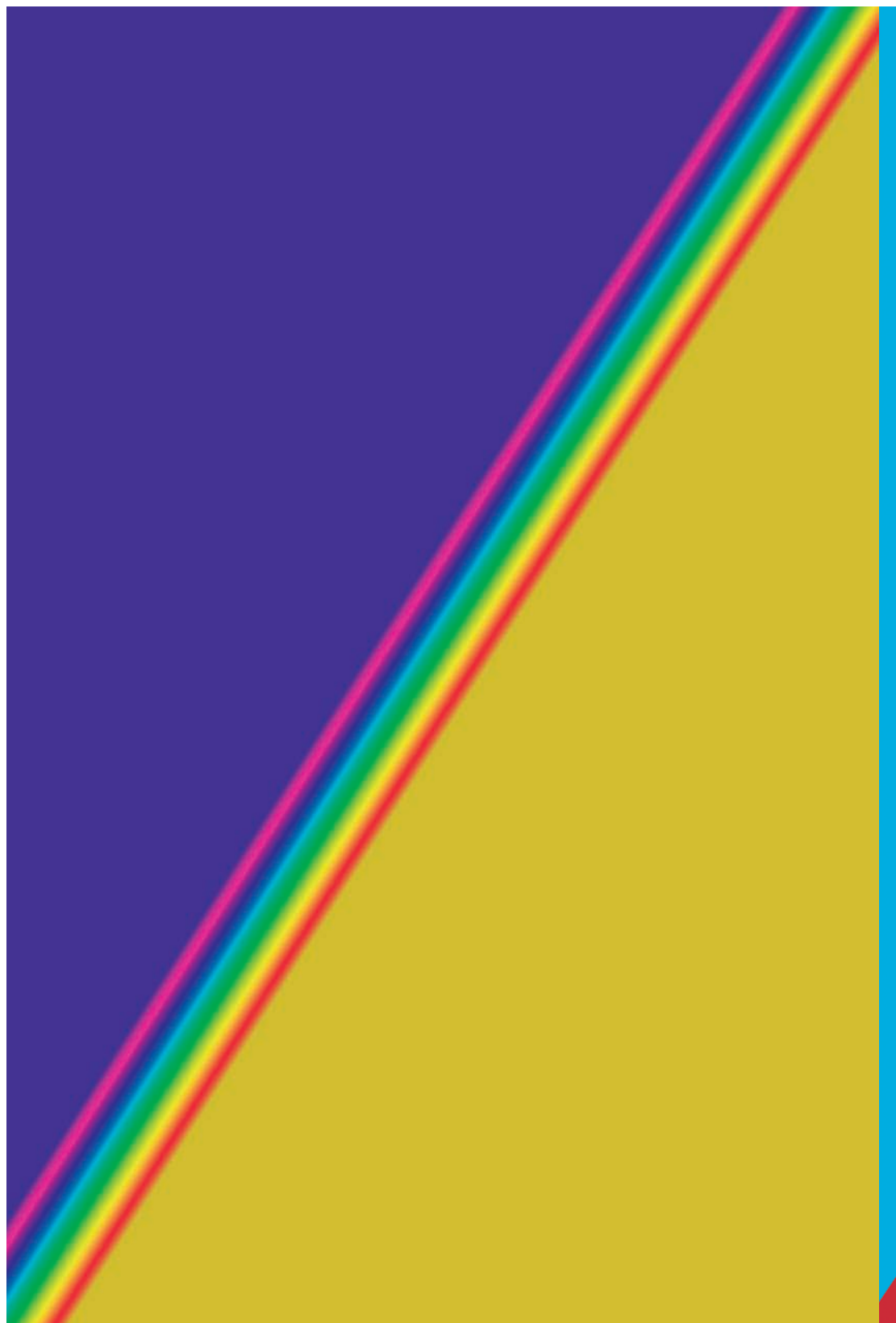








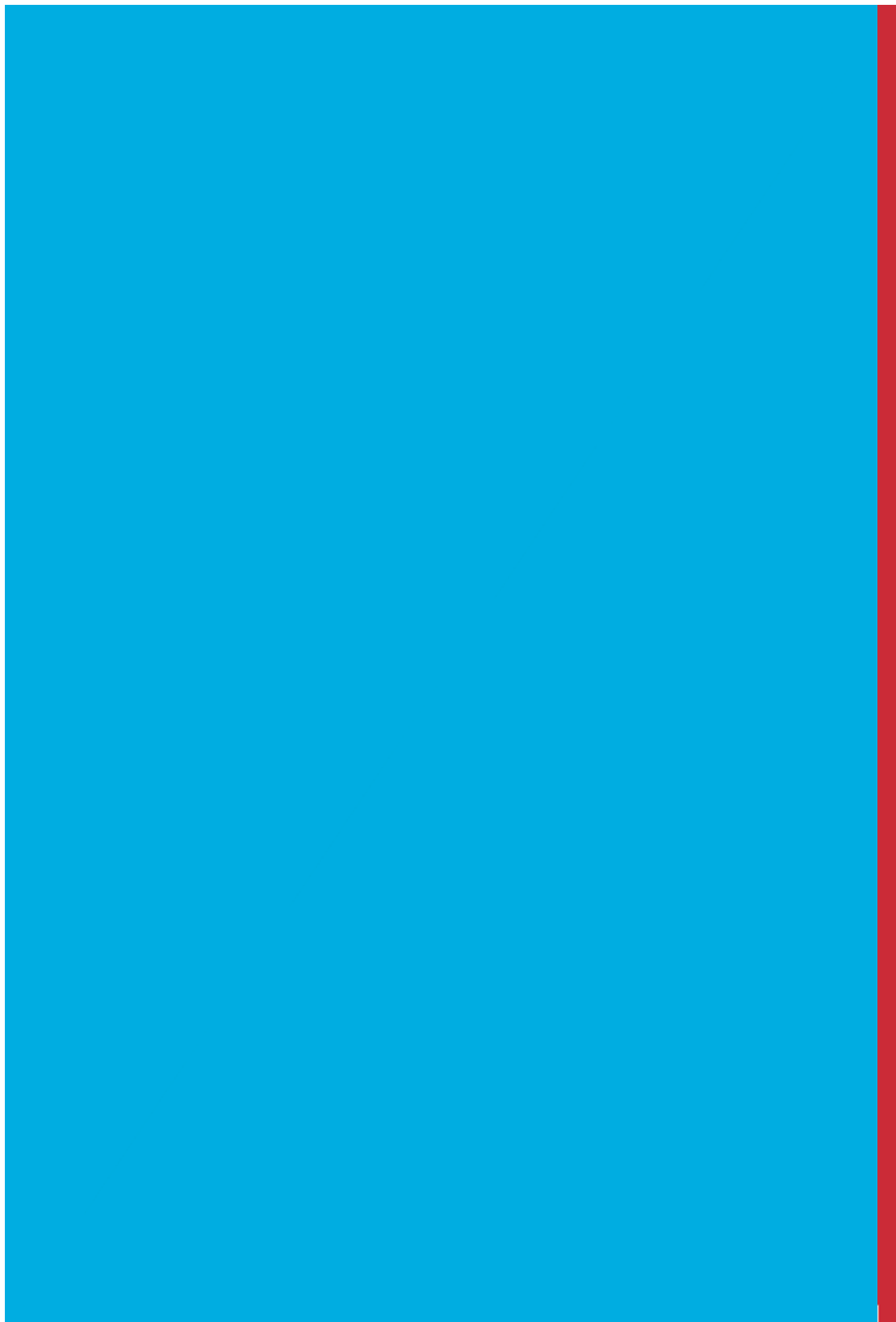


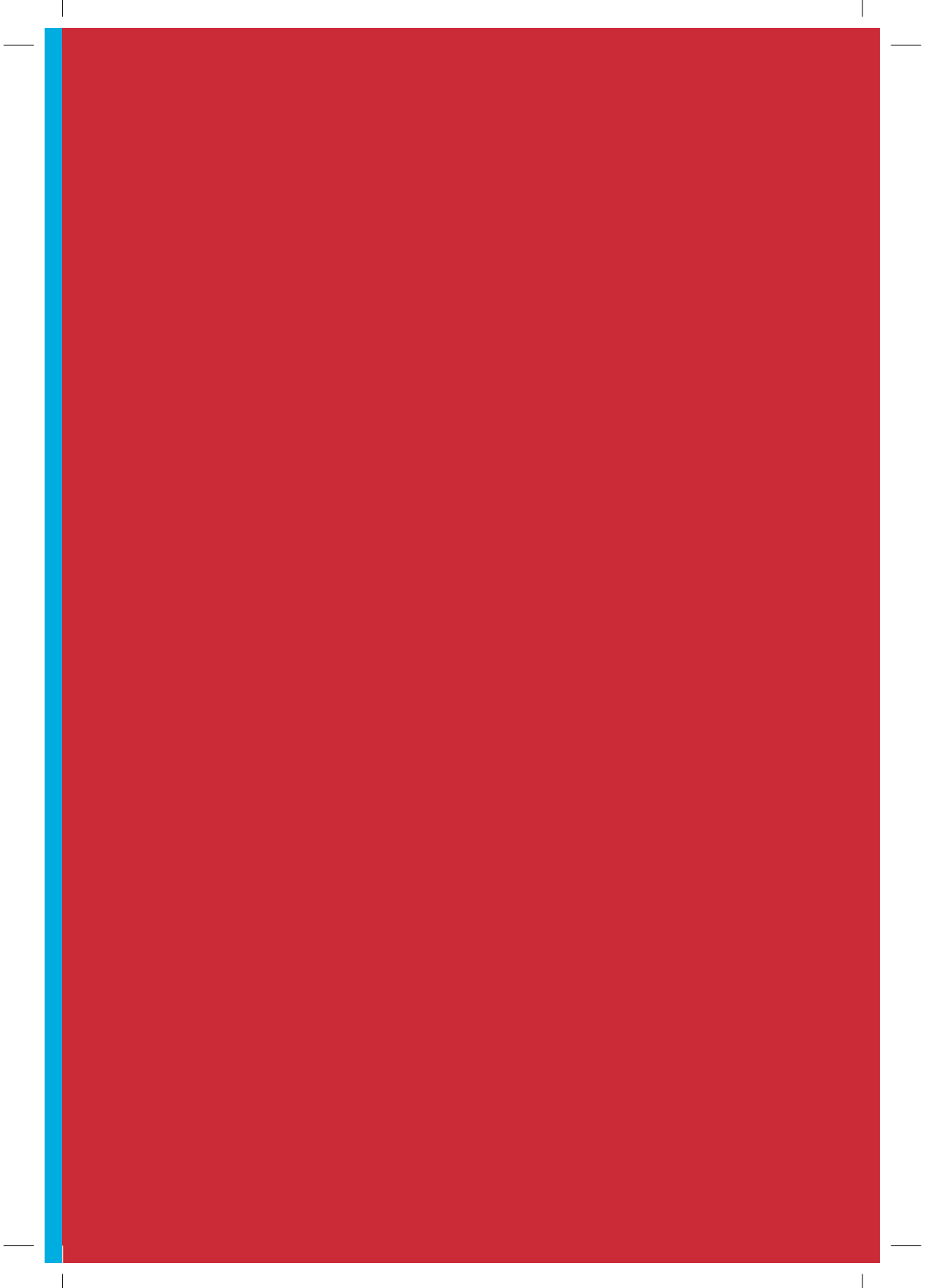














BIOGRAFÍAS

Juan Domínguez. Intérprete y coreógrafo, director de escena y programador, formado en danza clásica, contemporánea y vídeo en España y USA. Desde 1987 trabaja como intérprete y asistente con diferentes compañías y coreógrafos en Europa. Desde 1992 desarrolla su propio trabajo, basado en cuestiones del teatro como medio, los parámetros de la danza: el tiempo y el espacio. Explorando la relación entre los diferentes códigos, sus obras abogan por la disolución completa entre la ficción y la realidad. Títulos desde el año 2000: *The taste is mine* (2000), *Todos los buenos espías tienen mi edad* (2002), *The application* (2005), la ópera *Seven attempted escapes from silence* (2005), *shichimi togarashi* (2006) en colaboración con Amalia Fernández, *todos los buenos artistas de mi edad están muertos* (2007). El proyecto de investigación de *la... a la...* (2007/08), *Don't even think about it* (2008), *blue* (2009), la mini serie *clean room* (2010) y *Ahí llegan los personajes* (2011) en colaboración con Los Torreznos. Artista en residencia en PODEWIL, Berlín durante los años 2004-2005. Desde 2003 es Director Artístico del Festival In-Presentable (La Casa Encendida, Madrid). Desde 2010 es diseñador de living room festival (Berlín, Madrid).

Alice Chauchat, coreógrafa e intérprete, lleva mostrando internacionalmente sus trabajos desde hace 10 años. Después de estudiar en C.N.S.M Lyon y en P.A.R.T.S. (Bruselas), formó parte del colectivo B.D.C. desde 1999 hasta 2001. Asimismo ha colaborado, entre otros, con Anne Juren en *J'aime*, en *Crystall* con Alix Eynaudi o en *The Breast Piece (praticable)* con Frédéric Gies. También trabaja en proyectos de otros creadores (p.ej. Xavier Le Roy, Jennifer Lacey, Márten Spångberg) y participa en el desarrollo de *everybodystoolbox.net*.

Desde Enero de 2010 es codirectora de Les Laboratoires d'Aubervilliers.

Mette Ingvarsen es una coreógrafa y bailarina danesa. Desde 1999 estudió en Ámsterdam y Bruselas, donde se graduó en la escuela de artes escénicas P.A.R.T.S. Desde verano de 2002 ha promovido una serie de proyectos de investigación y ha realizado numerosas piezas, entre ellas, las más recientes: *It's in The Air* (2008) una colaboración con Jefta Van Dinther, *GIANT CITY, Evaporated Landscapes* (2009) y *All the way out there...* (2011)

Aparte de su trabajo escénico, está implicada en investigación y su práctica abarca trabajo de escritura, creación, interpretación y documentación. Imparte talleres a menudo relacionados con el desarrollo de metodologías dentro de las prácticas coreográficas. Desde 2005 ha estado trabajando en *everybodys*, un proyecto colaborativo abierto que está en curso y que está basado en estrategias de código abierto que apunta a la producción de herramientas y juegos que los creadores puedan usar para desarrollar su trabajo.

Amalia Fernández (1970), bailarina-performer, miembro fundadora de la Cía. "El Bailadero, Monica Valenciano" en la que trabaja como intérprete y ayudante de dirección en 6 espectáculos, entre 1994 y 2005.

A continuación continúa su trayectoria profesional de forma independiente, con las piezas: *Matrioshka* (2005), *Maya* (2006), *shichimi togarashi* (2006) con Juan Domínguez y *Las Perras* (2008) en colaboración con Lidia G. Zoilo y Vicente Arlandis, *Kratimosh* (2009) con Catherine Sardella y *En Construcción* (2010). Continúa puntualmente colaborando como intérprete en trabajos de otros artistas: Odd Enjinears, Gary Stevens, Karin Elmore etc. Se dedica a la docencia desde 1996 y actualmente es tutora en el Máster de Práctica Escénica y Cultura Visual de la UAH. Es miembro del colectivo de artistas "El Club".

Maria Jerez. Nace en: Madrid, 17 Marzo 1978 / Trabaja principalmente en: Europa / Reside oficialmente en: Madrid / Su trabajo se sitúa entre: el cine, la coreografía, el teatro y las artes visuales / Se interesa por: la multiplicidad / Ha trabajado y colaborado con: Cristina Blanco, Juan Domínguez, Amaia Urrea, Jérôme Bel, Gary Stevens, Cuqui Jerez... entre otros / Produce las piezas: *El caso del espectador* (2004), *This Side Up* (2006) y *The Neverstarting Story* (2008) / Realiza la película: *The Movie* (2008) / Forma parte de los grupos de trabajo: Miaketak (Mugatxoan) y El CLUB / Organiza: *Living Room Festival* (Madrid- Berlín) / Recibe los encargos de: La Capital Cultural Europea Linz 09 (Austria) y CAMPO (Bélgica) para realizar los proyectos *I like to move it move it* The School Project y *Five People*, respectivamente / En la actualidad trabaja en su nueva pieza: *La Coartada Perfecta* (2011) / Y planea la película: *The Trip* (2012)

Amaia Urrea (1974, San Sebastián) Licenciada en Bellas Artes en Bilbao en 1998. Paralelamente sigue cursos de danza contemporánea en Bilbao y en Madrid. A raíz de su participación en Mugatxoan comienza a desarrollar su propio trabajo y en 2002, presenta su primera pieza *El Eclipse de A*. En paralelo desde 1999, ha trabajado y colaborado con artistas y coreógrafos como Xavier Le Roy, Olga Mesa, Jérôme Bel, Ion Munduate, Frédéric Seguet, Cuqui Jerez, Juan Domínguez y Blanca Calvo. En colaboración con Cristina Blanco, Cuqui Jerez y Maria Jerez estrenan en 2008 *The Neverstarting Story*. En 2009 realiza el video *Time-Wasters* y en 2010 la pieza *La Cosa*. Además, recientemente forma parte del equipo de Mugatxoan (www.mugatxoan.org)

Arantxa Martínez (Madrid, 1975) estudia ballet y danza contemporánea en Madrid y en el Centro Coreográfico Nacional de Montpellier, Francia. Desde entonces, ha colaborado con artistas como Antonia Baehr, Juan Domínguez, Eszter Salamon, Isabelle Schad, Simone Augtherlony, Martine Pisani, Velma, Germana Civera, Tino Sehgal, Pauline Boudry, Renate Lorenz... Sus trabajos son: *The Present* (2010), *al oeste del Pecos* (2007) *J, un striptease tradicional en 4'* (2007), *Trofeo* (2003) y *De l'impatience de celui qui regarde dormir* (1999).

Bojana Kunst es filósofa, dramaturga y teórica de las artes escénicas. Es profesora invitada de la Universidad de Hamburgo (Estudios de Artes Escénicas) e imparte clases en la Universidad de Primorska. Asimismo trabaja como dramaturga y colaboradora artística. Es miembro del consejo editorial de las revistas *Maska*, *Amfiteater* y *Performance Research*. Sus artículos han aparecido en numerosas revistas y libros; ha dado numerosas conferencias por Europa. Ha publicado tres libros, entre ellos *Impossible Body* (Ljubljana 1999) y *Dangerous Connections: Body, Philosophy and Relation to the Artificial* (Ljubljana, 2004).

Victoria Pérez Royo es investigadora de artes escénicas, vive en Berlín y Madrid. Miembro de ARTEA, actualmente coordina el Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual de la UAH. Es profesora de estética y teoría de las artes en la Europa Universität Viadrina en Frankfurt (Oder) y profesora invitada en el Máster en Coreografía y el Grado en Danza de la Palucca Schule (Dresden). Ha editado los libros *Práctica e Investigación* (2010) y *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura* (2008).

Loreto Martínez Troncoso, nace, vive y trabaja en. Su trabajo consiste esencialmente en quien cuestiona los entre y. Desde hace unos años, desarrolla una búsqueda sobre, un espacio mental donde la y los evocan la construcción de. Imagina y pone en lugar no para adaptarse a. Recientemente ha introducido principios en sus obras que, vía un montaje entre y, o la introducción de una voz de, producen nuevas *puestas a distancia* y efectos de. Ha colaborado con y expuesto en, en la, en el y en los/las y sus últimos proyectos han

tenido lugar en el, en, en la, en los/las y en la lala y en la la-la-la-la-lá. Con la intención de desarrollar nuevas, amplía sus búsquedas a través de la particularmente y se vale de la para, comprometiendo así la y la/el con los/las, etc.

GRAND MAGASIN fue fundado por Pascale Murtin y François Hiffler en 1982.

Bajo este nombre han producido juntos una serie de piezas, espectáculos y acciones. En 2000 Bettina Atala se unió al dueto, que lleva funcionando como trío desde hace diez años.

Cuqui Jerez (Madrid, 1973). Con una trayectoria como bailarina e intérprete desde 1990, trabajando en diferentes proyectos y con diferentes coreógrafos, y después de crear varias piezas cortas y colaboraciones, comienza a desarrollar su trabajo en 1999. Sus trabajos son: *Hiding Inches* (1999), *A space odyssey* (2001) (2001), *The Real Fiction* (2005), *The Rehearsal* (2008) (pieza creada dentro del proyecto *The Nevestarting Story*, un proyecto en colaboración con María Jerez, Amaia Urrea y Cristina Blanco) y *The Croquis Reloaded* (2009).

BIOGRAPHIES

Juan Domínguez is a performer and choreographer, stage director and programmer. He studied ballet, contemporary dance and video in Spain and the USA. He received several grants to study at Movement Research in New York. Since 1987 he works as a performer and artistic assistant with different choreographers and companies in Europe. Since 1992 he develops his own work, predicated on questions of theatre as a medium, and on the parameters of dance: time and space. Exploring the relationship between the different codes, his works advocate the complete dissolution between fiction and reality. Latest titles: *The taste is mine* (2000), *Todos los buenos espías tienen mi edad* (2002), *The application* (2005), the opera *Seven attempted escapes from silence* (2005), *shichimi togarashi* (2006) in collaboration with Amalia Fernández, *todos los buenos artistas de mi edad están muertos* (2007). The research project *de la... a la...* (2007/08), *Don't even think about it* (2008), *blue* (2009), the series *clean room* (2010) and *Characters arriving* (2011) in collaboration with Los Torreznos. He was artist in residence in Podewil (Berlin) in 2004 and 2005. Since 2003 he is the artistic director of the Festival In-Presentable/La Casa Encendida, Madrid; since 2010 he is co-designer of the *living room festival* (Berlin, Madrid).

Alice Chauchat, a choreographer and performer, has been touring internationally for 10 years. After studying at Lyon's C.N.S.M and at P.A.R.T.S. (Brussels), she was part of the collective B.D.C. from 1999 to 2001. Further collaborations include, among others, *J'aime* with Anne Juren, *Crystalll* with Alix Eynaudi or *The Breast Piece (praticable)* with Frédéric Gies. She also performs in other people's projects (e.g. Xavier Le Roy, Jennifer Lacey, Márten Spångberg), and takes part in the development of everybodystoolbox.net. Since January 2010, she is the co-director of Les Laboratoires d'Aubervilliers.

Mette Ingvartsen is a Danish choreographer and dancer. From 1999 she studied in Amsterdam and Brussels where she graduated from the performing arts school P.A.R.T.S. (summer 2004). Since summer 2002 she has instigated several research projects and made numerous performances, most recently *It's in The Air* (2008) a collaboration with Jefta Van Dinther, *GIANT CITY, Evaporated Landscapes* (2009) and *All the way out there...* (2011)

Apart from her performance work she is engaged in research and her practice involves

writing, making, performing and documenting work. She teaches and gives workshops, often related to developing methodologies within choreographic practices. Since 2005 she has been working on *everybodys*, an open ongoing collaborative project based on open source strategies, aiming at producing tools and games that can be used by artists to develop work.

Amalia Fernández (1970) is a dancer and performer, founding member of the company “El Bailadero, Mónica Valenciano”, in which she took part in 6 pieces, both as a performer and direction assistant, between 1994 and 2005.

She continued her career as an independent artist with the following pieces: *Matrioshka* (2005); *Maya* (2006); *shichimi togarashi* (2006) with Juan Domínguez; *Las Perras* (2008) in collaboration with Lidia G. Zoilo and Vicente Arlandis; *Kratimosh*a (2009) with Catherine Sardella and *En Construcción* (2010). Occasionally she still collaborates as a performer in other artists' pieces: Odd Enjinears, Gary Stevens, Karin Elmore, etc. Since 1996 she works as a teacher and she is currently a mentor at the MA Performing Arts Practice and Visual Culture (Madrid). She is a member of the artist's collective “El Club”.

Maria Jerez was born in: Madrid, March 17th 1978 / She works mainly in: Europe / She lives officially in: Madrid / Her work is located between: cinema, choreography, theatre and visual arts / She is interested in: multiplicity / She works and has collaborated with: Cristina Blanco, Juan Domínguez, Amaia Urra, Jérôme Bel, Gary Stevens, Cuqui Jerez... among others / She produced the pieces: *El caso del espectador* (2004), *This Side Up* (2006) and *The Neverstarting Story* (2008) / She produced the film: *The Movie* (2008) / She is part of the working groups: Miaketak (Mugatxoan) and El CLUB / She organizes: *Living Room Festival* (Madrid- Berlin) / She received commissions from: European capital of Linz 09 (Austria) and CAMPO (Belgium) in order to create the projects *I like to move it move it* The School Project and *Five People*, respectively / She is currently working on her new piece: *The Perfect Alibi* (2011) / And plans her next film: *The Trip* (2012).

Amaia Urra (1974, San Sebastián) graduated in Fine Arts in Bilbao, in 1998. At the same time she practiced contemporary dance for a few years. After having participated in the project Mugatxoan she started to create her own work, and in 2002 she presented her first piece *El eclipse de A*. Since 1999 she has also worked and collaborated with different artists and choreographers like Xavier Le Roy, Olga Mesa, Jérôme Bel, Ion Munduate, Frédéric Seguet, Cuqui Jerez, Juan Domínguez and Blanca Calvo. In 2008, in collaboration with Cristina Blanco, Cuqui Jerez and Maria Jerez, she premieres the project *The Neverstarting Story*. In 2009 she creates the video *Time-Wasters* and in 2010 she premieres the piece *La Cosa*. Besides she is now part of the Mugatxoan team (www.mugatxoan.org).

Arantxa Martínez (Madrid, 1975) studied ballet and contemporary dance in Madrid and at the National Choreographic Centre of Montpellier, France. Since then she has collaborated with artists such as Antonia Baehr, Juan Domínguez, Eszter Salamon, Isabelle Schad, Simone Aughterlony, Martine Pisani, Velma, Germana Civera, Tino Sehgal, Pauline Boudry, Renate Lorenz... She develops her own work: *The Present* (2010); *al oeste del Pecos* (2007); *J, un striptease tradicional en 4'* (2007); *Trofeo* (2003) and *De l'impatience de celui qui regarde dormir* (1999).

Bojana Kunst is a philosopher, dramaturg and performance theoretician. She works as a visiting professor at the University of Hamburg (Performance Studies) and teaches at the University of Primorska. She also works as a dramaturg and artistic collaborator. She is a member of the editorial boards of the journals *Maska*, *Amfiteater*, and *Performance*

Research. Her essays have appeared in numerous journals and publications and she has taught and lectured extensively in Europe. She published three books, of which *Impossible Body* (Ljubljana, 1999), *Dangerous Connections: Body, Philosophy and Relation to the Artificial* (Ljubljana, 2004).

Victoria Pérez Royo is a performing arts researcher, lives in Berlin and Madrid. She is an ARTEA member and is currently coordinating the MA in Performing Arts Practices and Visual Culture at the UAH (Madrid). She is a lecturer in Aesthetic and Theory of the Arts at the Europa Universität Viadrina, in Frankfurt (Oder) and an invited guest to the MA Choreography and BA Tanz at the Palucca Schule (Dresden). She has edited the books *Practice and Research* (2010) and *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura* (2008).

Loreto Martínez Troncoso, born, lives and works in. Her work consists essentially in who questions the in-betweens and. Since some years, she develops a search of, a mental space where the and the evoke the construction of. She imagines and *situates* not to adapt to. She has recently introduced principles in her work which, through a montage between and, or the introduction of a voice of, produce detachments and effects of. She has collaborated with and exhibited at, in, in the/the and her last projects took place at, in, in the, in la, in the and in la lala and in la la-la-la-lah! In the intention to develop new, she enlarges her researches through the notably and uses the for, thus engaging like the and the with the, etc.

GRAND MAGASIN was founded by Pascale Murtin and François Hiffler in 1982. Under this name, together, they have produced a number of plays, shows and performances. In 2000 Bettina Atala joined the duet, which has been a trio for ten years.

Cuqui Jerez. (Madrid, 1973). She studied dance in Madrid and New York. Since 1990 she has been working as a dancer and performer in several companies, films and productions. She created the following pieces: *Hiding Inches* (1999), *A space odyssey* (2001) (2001), *The Real Fiction* (2005), *The Rehearsal* (2007) (as part of the project *The Never-starting Story* in collaboration with Maria Jerez, Cristina Blanco and Amaia Urra), and *The Croquis Reloaded* (2009).

