

Bibliografía

- DELEUZE, GILLES. «Posdata sobre las sociedades de control», en Christian Ferrer (comp.). *El Lenguaje Libertario: antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. Buenos Aires: Altamira, 1999
- GROYS, BORIS. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- HATZINGER, NICOLE. "Embodiment of Planetary Knowledge", *Endangered Human Movements*, vol. 1. Viena: nadaproductions, 2015, pp. 135-153.
- KLEIN, NAOMI. *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*, Buenos Aires: 2008.
- LAKOFF, GEORGE; JOHNSON, MARK (1980) *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press Books.
- FELDENKRAIS, MOSHE. *The Elusive Obvious*. Cupertino CA: Meta Publications, 1981.
- PUJOL, QUIM. «León Come Gamba y la performatividad neoliberal», en *Endangered Human Movements*, vol. 1. Viena: nadaproductions, 2015, pp. 193-204.

¿Y si dejamos de ser (artistas)?

Paulina Chamorro, David Pérez, Fernando Quesada, Paz Rojo

«Nos moviliza el desafío de encontrarnos, mientras hacemos eso de dejar de ser (artistas, espectadores, ciudadanos, consumidores, etc.). Algo como viajar solo en un vehículo lleno de desconocidos con quienes compartir entornos voluntariamente; algo como un baile de disfraces pero sin disfraces; algo como ir a la playa a pasar no ya el día, sino los días, muchos, cuantos más mejor, hasta que nos hartemos... »

Texto incluido en el programa del festival
¿Y si dejamos de ser (artistas)?

Durante siete días de junio de 2013 un festival con el título *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* ocupó el Patio de La Casa Encendida en Madrid en un intento de desbordar y expandir los límites de un festival de artes escénicas, de preguntarse sobre las relaciones entre trabajo, arte y prácticas sociales, y de reconfigurar las maneras de articular el nosotros. A continuación se presenta una colección de textos y documentos con el fin de proporcionar una reflexión respecto a la naturaleza de dicho intento y de sacar algunas conclusiones a día de hoy.

La primera parte corresponde a una selección de materiales y herramientas compartidas durante aquellos siete días de junio: «Invitación abierta», «Plano secuencia», «¿Y si dejamos de ser (lxs protas?)», cuya autoría se ha mantenido anónima. La segunda parte está formada por textos escritos tres años después, una vez digerida la experiencia, por Paulina Chamorro, Fernando Quesada, David Pérez y Paz Rojo.

Y SI
DEJAMOS
DE SER
(ARTISTAS)



¿Y si dejamos de ser (artistas)? propone una serie de entornos experimentales que se desarrollarán a lo largo del primer semestre del 2013, en diversos espacios institucionales/no institucionales de la ciudad de Madrid, así como a través de dos encuentros presenciales que realizaremos en abril, a lo largo de varias jornadas, en el Teatro Fradillo; y entre el 10 y el 16 de junio en La Casa Encendida.

SOBRE EL TÍTULO

El título ¿y si dejamos de ser (artistas)? propone e investiga, con modos de experimentación basados en prácticas artísticas, a desalojar el vínculo económico entre la vida y la escena artística. El término «artistas» (entre paréntesis) supone un punto de partida, una (ex)citación y un experimento en abierto, cuya pregunta no intentamos responder, sino más bien sostener en común y sin certezas: ¿es posible (aunque solo sea una pizca) desplazarnos de las actuales reglas de juego económicas que, como bien sabemos, están provocando daños?

EL JUEGO PROPUESTO

Somos conscientes de que apenas estamos empezando a girar sobre nuestro eje hasta perforar el tedio y hundirnos en la tupida masaja de lo real, quizá hablemos de una vida todo bostezos, pipas, aire fresco y atardeceres de labores auto-indeterminadas. Sabemos que esto exige un tipo de cuidado y de continuidad vitales, es decir, tejer lo común cada día, punto por punto entre nosotrxs. Por ello y, desde las i-lógicas que nos ahogan, proponemos un juego, cuya partida pueda tener consecuencias sensibles: invitamos a cualquier sujeto de representación (artista, ciudadano/a, espectador/a, creativo/a, consumidor/a, etc.) a que se experimente como objeto de interpelación y experiencia común, con el propósito de dejar(se) en esa especie de caída libre en grado 0, apoyarnos mientras tanto (claro, esto es lo más divertido), y asegurarnos de que la misma dure y nos sostenga, para mantener (fr)ágiles nuestros cuerpos y, en consecuencia, liberar sentidos.



Invitación abierta

PREGUNTAS QUE EXCITAN EL JUEGO

¿Y si nos vaciamos de poder de representación, de poder de saber?, ¿percibir/nos cual «figurantes»?; es decir, ¿a-parecernos como subterráneos/as de ideas que nos son impropias? ¿qué y cómo haríamos como escena?, ¿cuáles pueden ser las prácticas que permitan incorporar en nuestras relaciones individuales y sociales la incertidumbre y lo ambiguo?, ¿podemos pensar situaciones escénicas y/o artísticas que (nos) aventuren a ciertas deserciones desde dónde practicar sin autoría, en entornos genéricos y multi-sensibles, en espacios en los que experimentar qué aparece, quién se reúne, para qué?

FORMATO

Intentamos expandir los límites espaciales, temporales, estructurales y representacionales característicos de un festival de artes escénicas. De este modo y a través de un grupo heterogéneo de personas, estamos construyendo una trama de múltiples estrategias a partir del desplazamiento del arte hacia cualquier disciplina que pueda imaginar el campo de lo posibles.

De Enero a Marzo trabajaremos en nuestras casas y en formato virtual. En abril nos reuniremos en el Teatro Fradillo para compartir lo realizado hasta el momento. Y en Junio ocuparemos durante siete días consecutivos el patio de La Casa Encendida. Lugares, en los que imaginamos encontrarnos para difundirnos contigo proponiendo que las fases del proyecto operen en la modalidad de «jornadas abiertas».

METODOLOGÍA

Intentamos poner en práctica una metodología de colaboración continua y auto-organizada que determine, en buena parte, las cuestiones referidas al «proceso» a partir de lo que esté sucediendo y suceda durante la convivencia. De este modo, estamos utilizando procedimientos basados en determinadas «figuras» o líneas de trabajo, las cuales funcionan como desencadenantes de tensiones/aproximaciones entre las diferentes aportaciones, con las que abordar y compartir prácticas, experimentos en abierto, acciones, creaciones, y presentaciones concretas, debates, conversaciones y talleres gratuitos y de acceso libre.

Con todo esto, intuimos algo de acampada en el medio natural más hostil, el desierto; algo de fiesta de la espuma en la que los códigos quedan inundados y suspendidos por sustancias espumosas; algo de yo me lo guiso contigo y tú con quien sea; algo de viajar solo/a en un

Invitación abierta

vehículo lleno de desconocidos/as con quienes compartir entornos voluntariamente; algo de baile de disfraces pero sin disfraces; algo de experiencia especial de ir a la playa a pasar no ya el día, sino los días, muchos, cuantos más mejor, hasta que nos hartemos...

Somo un grupo heterogéneo de personas: pensadores, videocreadores, artistas, activistas, bailarines, tejedores, arquitectos, cocineros, escritores, terroristas, profesores, investigadores, académicos, nsourbanistas, desempleados, emprendedores etc.

Si todo esto te interpela, y has llegado hasta aquí, considerando que aceptas participar de una experiencia comunitaria, donde son tan importantes el trabajo afectivo y de cuidados como los entornos de confianza y reciprocidad, te invitamos a entrar en este (paréntesis) y desplazarte con nosotrxs.

¡Un fuerte abrazo!



Invitación abierta

Plano secuencia

Puesta en escena expresa a la vez la puesta en duda del mundo y su puesta en abismo como escena.

Jean-Louis Comolli, *Filmar para ver*.

Cada noche, una única secuencia continuada que publica en directo la escena en curso, construyendo una obra en obras donde lo que entre y (nos) pase sean maneras de percibir, de sentir, de pensar, de mirar, de escuchar y, también, maneras de representar sin representarnos, de asociar disociando. Maneras de estar en escena y simultáneamente salirnos de ella.

¿Qué opera?

En términos puramente teatrales no habrá escena. No habrá tiempo que remita a un resultado cerrado, porque la cosa está sucediendo. No hay ritmo premeditado, ni actores protagonistas y/o espectadores predeterminados. No hay acción escénica porque no hay progresión simulada de objetivos que empujen el tiempo hacia un fin.

¿Cómo hacer?

Existen tres maneras de facilitar el juego: 1) acuerdos previos con los implicados con los que estarás conectado en el plano secuencia de la noche; 2) figura de apoyo que reunirá a los implicados de la noche, para coordinar un plan; 3) puesta en común de herramientas que nos ayuden a jugar el plano secuencia desde el vocabulario y la experiencia compartidas.

Condiciones generales del plano secuencia

-Puesto que no hay una escena que presentar ni representar, todo es susceptible de «ser escena».

-No hay «escenario» ni territorio de visibilidad privilegiado, ni frontalidad determinada.

-Hablamos de la «escena» no como algo dado y/o algo que llenar, sino como

lo que está pasando, susceptible de ser percibido de manera plural por los cuerpos, las voces, las miradas y las acciones de lo ya implicado.

-Como escena en curso, es decir en obras, sabe que no depende de acciones personales y/o individuales, que todo alrededor es susceptible de «entrar en escena».

-En este sentido: «estamos en situación». Es decir, en una situación susceptible de acontecer en/con otros, frágil y vulnerable, puesto que sucede a través de lo que está pasando, y, por tanto, está expuesta y construyéndose continuamente.

-De este modo, sería interesante pensar que todo es un «secundario» susceptible de «entrar en primer plano» por voluntad, error o coincidencia, o algún otro evento fuera de nuestro control (al contrario de la idea de que hay «protagonistas» que se van a un segundo plano).

-Pensar que el secundario no cuenta para lo visible; desde su lugar puede hacer sin que nadie le tenga en cuenta, hasta que la lía... (referencia a la película *El Guateque*).

-Otras figuras que podemos relacionar con el secundario, son la figura de apoyo y el asistente. Todos somos apoyo y asistentes en la pregunta sostenida de ¿qué, cómo, cuándo, para qué, quiénes?

-En este sentido quizá la premisa básica sería partir de que nosotros somos espectadores también: no partimos desde el lugar de quien hace, sino de quien escucha. Esta estrategia la podemos pensar como dispositivo de acogida.

-Escuchar es un trabajo, es una práctica, es estar percibiendo: percibir es acción.

-Ten en cuenta que estás en una «obra en obras»: tus acciones son interdependientes de la situación en curso y por eso han de llevarse a cabo atendiendo a esa trama plurisituacional.

-«La obra» y «en obras» son conceptos interrelacionados que implican el colectivo y el singular.

-Piensa que tu obra (acción, intervención) es continuada por las acciones que vaya ejecutando la siguiente y a la inversa, que la del otro es continuada por tus acciones.

-Nada ha de ser enunciado a priori. En *Plano secuencia* no hay interlocución, ni mediación.

-No expliques lo que viene, lo que va a pasar. No hay explicación, porque la cosa está pasando, está haciéndose.

-Quizá el plano secuencia tiene algo de la cultura *hacker*. «Hacer en/con, haciéndose» es la consigna.

-No esperes que la «comunidad y/o el grupo» te siga, puesto que no hay tal cosa. De todos modos, no te preocupes, no estarás solo –aunque esa es su condición– confía en que estaremos algunos atentos, poniendo el cuerpo contigo.

-Recuerda que en el plano secuencia hay potencia de paréntesis: de tomar (el) tiempo para poder pensar, hacer y percibir juntos de otra manera y propiciar que lo que entre en escena sean modos de convivir el visible como problema sostenido y como potencia.

Herramientas comunes/estrategias para sostenerse en plano secuencia:

-Podemos propiciar la escucha(cción) del plano secuencia a través de las siguientes herramientas:

Interferencia (irrumpe y desaparece).

Superposición (añade o incorpora un elemento o plano sobre otro (el que está pasando).

Continuidad (que sucede sin interrupción y continúa) en dos modalidades: como «bajo continuo» (se percibe pero no es invasivo, no irrumpe) y «operístico» (apoya un momento determinado desde el *soundtrack* dramatizándolo...).

Simultaneidad (coincidencia en el tiempo de dos o más acciones, elementos o planos).

-Recordad que aquí los «dispositivos periféricos y las instalaciones» juegan mucho para sostener-tensar-continuar-dispersar el plano secuencia.

-Si no hay frente ni espacio de visibilidad privilegiado, las acciones empiezan y acaban en cualquier lugar.

-Tu cuerpo (operador) propone el punto de vista, haga lo que haga.

-Si entendemos que en *Plano secuencia* no hay mediación, podemos entender que somos un «cuerpo operador».

-Confía en que «el cuerpo operador» está percibiendo, está haciendo y que eso es lo que está pasando.

- Te puedes dar y tomar el tiempo que necesites para montar tu lugar/acción.
- Puedes considerar continuar tu acción, asistiendo lo que viene a continuación.
- Si tu acción «tiene un final» es fantástico, ya otro la continuará por otro lado.
- De este modo podemos pensar que «continuar» no significa consensuar el tono, la forma, ni el ritmo.
- Puedes volver a desmontar todo lo que has montado.
- Si necesitas ayuda, pídesela al que tienes al lado con normalidad.

YES Hace un tiempo que he dejado de creer en buenos-malos, en amigos-enemigos, en tú y yo, en nosotrxs. He dejado de creer incluso en mi propia sombra. De hecho, intento hacer cada día el sano ejercicio de "des creer" de mí. El des- es muy esclarecedor porque me capacita para accionar una pequeñísima distancia de ciertas realidades que me auto impongo, realidades que no son más que aquellas que me formatean y me abandonan a su sueño.

Mi cuerpo me traiciona e indica cada día que no, que es mejor levitar y pretender que porque creo en algo puedo ser feliz -"mírame, haciendo tras el sueño, tengo un proyecto en manos: poder vivir según mis creencias, mis luchas"-.

Si no tengo fuerzas para creer por mí, tampoco tengo fuerzas para luchar por tí, y menos por nosotrxs. Con esta frase, la banda sonora que escuchas es cualquier canción punk que conozcas...con el lema "nosotros sin futuro". Bailando a saltos y, despojada de toda pretensión de ser para mí, para tí para nosotrxs, choco con otros cuerpos despojados de sí. Esta es la seducción in extremis. Nada que mirar ni reconocer. Nada que ver. Y todos los nadie a los que asirse. Pues lo que miramos no lo vemos y reconocemos como tal ó cual. Y lo que hacemos es desafiar el miedo de no existir explícitamente para y por alguien ó algo.

No puedo querer a un ser, cuyo miedo, no le deja vivir esta suspensión, este vacío, esta realización DE- uno mismo. Fíjate: UNO-mismo...¿pero tú te crees que te "tienes" por algún lado? no quiero entre-tener; quiero entre-soltar... (dejar, irme, desertar...).

Bailar en el vacío y hacer surfing con la nada, no es una tarea fácil. No te puede acompañar nadie, pues su condición es la extrema soledad. Nada, no es nada. "Nada" es el acontecimiento que EVIDENCIA UN MUNDO CON EL QUE APREHENDERSE DE NUEVO. Cual bebés, cual ciegos, cual figurantes, cual secundarios, cual nombre echo verbo, experiencia, pasión impropia. Cual todos esos y esas que decidimos estar en "la reserva" (ó en el "banquillo")...

"Me miro en su espejo y me olvido de mí, pues ya está él para que creer en mí". Practicar el "olvido" y "la evasión" es la normalidad. Practicar el "rechazo" y el NO a cualquier forma crédula (por olvidadiza) es un "suicidio". Demasiado violento quizá. Pero ¿qué clase de violencia hay en eso? ¿en no servirse de-, en no ser utilitario para tus miserables proyecciones e incluso las mías? ¿de qué violencia hablamos sino esa de quedarse sin casa, sin lugar, sin tí, sin mí, sin cuerpos...?

Voy asumiendo que hay algo que se va. Tú te lo has llevado. Así que, continúa "quitándome lo bailao" please. Llévatelo, que yo ya veré como me las arreglo para continuar haciendo esta coreografía espectral. Ya lo sabemos: comunicar, explicar, regular, negociar, consensuar es otra normalidad carnavalesca. Así que desierto de explicarme, bailar, enmascararme (y menos a tí). Si me en-mascaro, si me camufla y/o trans-visto será de la piel de todos y todas las inanimadas. Las locas, las que no tienen voz, las perdidas. Las zorras-animales y las putas en particular. Por eso una vez me llamé Mortadela.

Ya no bailo. Porque tú te has llevado mi baile. Ese baile que parece no era tan mío, ya que era tu representación en el que me creía tu estúpida protagonista.

No puedo estar sólo sujeta a tí.

Mientras: engórdate de nada, que falta te hace.

NO.

ES NO. [podemos más, con menos SI/ES]

**WE
CAN
NOT**

¿Y si dejamos de ser (lxs protas)?



Una de las imágenes que presentaba el proyecto *¿Y si dejamos de ser (artistas)?*

(Des) ocupar la figura: ¿Y si dejamos de ser (artistas)?/ Paulina Chamorro

Cuando surge la invitación de La Casa Encendida a (des)ocupar el espacio que dejaba el festival *In-presentable*¹ en 2012, algunos colectivos y artistas tenían la inquietud de reflexionar sobre y actualizar su implicación con un escenario social que a partir de la crisis económica del 2008 sufría las consecuencias del debilitamiento de las garantías sociales. Volvía a ser una cuestión que activar el preguntarse por la función y el lugar del arte en la sociedad, la función y el lugar de los festivales en un contexto de crisis y, puntualmente, comprender la participación de las propias prácticas escénicas dentro del capitalismo posfordista. Atendiendo al contexto y a la posibilidad de actuar en relación con estas cuestiones, la coreógrafa Paz Rojo (a quien La Casa Encendida invitó en primer lugar a comisariar el festival) abrió la propuesta a un pequeño grupo de colaboradores que, a su vez, ampliaron dicha invitación, sumando finalmente alrededor de cuarenta personas entre artistas, colectivos, filósofos, investigadores, académicos, arquitectos y otros. Así, a mediados del 2013 surgió *¿Y si dejamos de ser (artistas)?*

El proyecto facilitó un marco de exploración que abordó desde sus diversas capas de composición formas de estar, pensar y trabajar juntos, desplazando determinadas identidades y procedimientos que se identificaban con un modelo de producción del valor artístico que reforzaba el sistema de precarización de lo sensible. Se trató de organizar un contrafestival con forma de cuerpo/comunidad borroso y entre paréntesis, en el que se propusieron relaciones alternativas entre los implicados, las obras, los procesos o las acciones, la institución que invitaba y financiaba y el público; todo ello con el objetivo de que la estructura resultante y su funcionamiento se crearan a partir de las propuestas de los participantes, determinando de esta manera la forma del proyecto (al contrario de como suele ocurrir, que la estructura del proyecto determina a priori la implicación de la obra y el artista). Se elaboró un marco teórico y se establecieron unas condiciones de inicio a partir de las cuales cada colaborador articuló su propuesta. La marca artista, uno de los ejes comerciales de los festivales, se trató de suspender a través de estrategias de anonimato sustrayendo al autor de su obra, liberándole de

la obligación de producir un resultado cerrado y de consumir otras marcas, posibilitando con ello formas de ambigüedad y camuflaje de las identidades. La autoexplotación consciente, uno de los rasgos del capitalismo salvaje, fue una materia tratada tanto en las dinámicas internas del proyecto, como en un buen número de propuestas que indagaron en los límites entre vida y trabajo. Asimismo, se puso el foco en interferir los procesos de construcción de aquellas subjetividades que refuerzan el anhelo capitalista del trabajador, que maximiza la producción y el beneficio con el menor costo para el sistema a través de prácticas que descomponían la sincronía entre cuerpo y producción. Otro aspecto de no menor importancia partía del hecho de estar financiados por una institución perteneciente a un banco que entonces ejecutaba desahucios. Esta relación situaba buena parte de las intenciones en una serie de contradicciones que neutralizaban cualquier acción que manio-brara como espacio de lo común y lo abierto, afectando los procedimientos espectaculares que se deseaba interrumpir. De manera sostenida y colectivamente se distribuyó la financiación a través de procedimientos que ensayaron otras relaciones entre obra y valor que, paradójicamente, derivaron en otras combinaciones de autoexplotación y precarización. La producción de un valor sensible que movilizara la impotencia social que se experimentaba intensamente hacia una potencia que, en el mejor de los casos, derivara hacia otros terrenos, se vio contradicha por el hecho de que la recepción por parte del público se dio como una convención que sucedía únicamente en el lapso del encuentro, sin alcanzar más allá. Sin embargo, a partir de una estructura que funcionaba como un continuo, que reconocía a todas las partes coimpli-cadas en el contexto, se consiguió aminorar la autosuficiencia característica de los contextos con altos grados de privatización² y experimentar una mutua dependencia diversa (no como un equipo de trabajo con sus maneras prees-tablecidas, sino como una finitud entendida a modo de continuo que liberó y remezcló las singularidades). Cada acción del proyecto se ensayó como una práctica colectiva de desorganización del mapa disciplinar, como un gesto que intentó desplazar los límites que compartimentan, suspender las figuras que sujetan lo conocido, facilitar las condiciones para que emergieran otras subjetividades, ocupar de otra forma el espacio público y reconfigurar las maneras de ver y organizar lo real.

Estas cuestiones fueron parte del intento por situar las intenciones y acciones del proyecto dentro de un contexto social vivo, por confrontarlas con la estructura cultural y financiera convencional, de manera que cobrasen potencia y tensión, la suficiente como para desplazar tanto los objetivos como los procedimientos desde las zonas de confort hacia otras relaciones que surgieran desde un no saber, desde un no ser, desde disidencias de baja intensidad llevadas a cabo en el seno de los procedimientos creativos individuales y colectivos. Se trataba de probar maneras que problematizaran la imagen rentable y competitiva de las prácticas artísticas³.

(Ositos verdes hay en todos lados)

Durante todo el festival, y especialmente en los primeros días, la conversación que más se escuchó fue:

X: Oye, algo está pasando, ¿no?

Y: Creo que sí.

X: ¿Y qué está pasando?

Y: No lo sé⁴.

En el transcurso de los siete días de programa, el proyecto propuso por la mañana talleres, a primera hora de la tarde encuentros y conversaciones y, a partir de las ocho de la noche, *Plano secuencia*. Durante esos días se implicaron en *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* extras, secundarios, figurantes, Norberto Llopis, Jaime Llopis, Terrorismo de Autor, Carolina Boluda, Juan Calatayud, Vicente Arlandis, Hipólito Patón, Luis Alberto Zamorano, Jaron Rowan, Jara Rocha, Silvia Nanclares, Rafa Tormo i Cuenca, Paz Rojo, Gerry, Jaime, Anna, Peter, Costas, Caroline, Amanda Piña, Daniel Zimmermann, Paulina Chamorro, Miguel Guzmán Pastor, David Gracia, Ester Jordana, Emilio Tomé, AliĒCia, Fernando Quesada, Cualquiera, Sandra Cendal, Rafa SMP, Esther Blázquez, David Pérez, Wanda, PKMN, Laura Bañuelos, Play Dramaturgia. Como invitados, Peter Pál Pelbart, Jordi Claramonte, Aitor Erce, Marina Garcés y Amador Fernández-Savater, entre otros.

En su conjunto, *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* propuso un contexto de investigación y creación, cuyo principio fue una pregunta que no se intentó responder, sino más bien sostener en común y en el que cada figura pudiera

ser experimentada como portadora de una interrupción, abierta y compatible, probando robar a la propia idea de existir el hecho de vivir.

Pero ositos verdes hay en todos lados. Si un proyecto se apoya en las expectativas de éxito que exigen ciertos procedimientos institucionales, las metas artísticas o el umbral de coherencia de quienes asisten a «ver eso que están haciendo», ¿qué esperamos que pase? La dificultad de esta tensión no está en lo que pasa, sino en esperar algo. Asumiendo que cualquier crítica radical será absorbida por alguno de los procedimientos capitalistas que mecánicamente ejecutamos día a día, nos quedaba poner entre paréntesis eso que somos para probar lo que no somos, aceptando que somos y no somos necesarios para el contexto institucional, social e incluso artístico. Esta suerte de punto cero de la expectativa –si es posible experimentarla– esperaba afectar por una parte a lo que un espacio institucional puede ejercer en la potencia de un proyecto y, por otra, que el borrado en los propios formatos y procedimientos causara una reflexión generalizada acerca del valor de la experiencia artística en un contexto en crisis. Pero no contamos con que otra neutralización vendría dada desde nuestro propio horizonte de expectativas, desde nuestras vivencias como marcas y trabajadores, desde los aprendizajes y sujeciones que sabemos funcionan en los circuitos de intercambio artístico y de la dificultad de suspender y desplazar todo ello.

No obstante, ese margen de maniobrabilidad que nos dimos, que puede ser entendido también como la disposición a afectar o ser afectado, se manifestó no sólo como una posibilidad, sino como una condición doble que opera siempre unida. Al afectar a una parte, todo el contexto se expone a ser afectado de algún modo. Cada implicado, cada acción, cada encuentro con otro(s) lleva a cabo un ligero desplazamiento o una transformación que puede ser experimentada en distintos grados. Esto se debió, además, a una disposición dentro del propio contexto que permitió la filtración de un margen de imprevisibilidad. A partir de ese momento, no fue posible controlar las trayectorias predeterminadas, algunas de las cuales acabaron en zonas distintas a las esperadas. Ensayar la indeterminación afecta a las expectativas y facilita, si se desea, cierta ética relacionada con las maneras con las que habitamos la incertidumbre juntos. Esperar que algo pase implica situarse en el cierre de las expectativas. Supone medir las situaciones por los parámetros de éxito y

fracaso, y dentro de esa lógica binaria de acuerdo a la cual sabemos que todos perdemos, simplemente porque excluimos la posibilidad de que suceda otra cosa, algo inesperado. Afectar(nos) es una forma relacional de comunicación que nos expone. Por muy leve que sea, puede llevar a un umbral, a un cambio de potencia, a capacidades o a una apertura por experimentar.

En definitiva, *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* consistió en crear un enjambre de condiciones para que se abrieran otras posibilidades. Cuando se pone en juego un número de factores operando entre sí, interfiriéndose, el resultado no tiene por qué ser comprensible a primera vista. Hacia dónde podíamos ir con las herramientas y procedimientos, incluso con aquellos aspectos que le daban al proyecto apariencia de festival, fueron horizontes que estuvieron siempre acompañados de incertidumbre. Una incertidumbre consciente, que muchos, no todos, de forma voluntaria o involuntaria, estuvieron dispuestos a atravesar asumiendo los riesgos que suponía. Una incertidumbre experimentada como lo más parecido a la libertad –aunque esa palabra esté casi por completo desvirtuada– y que, por su naturaleza, siempre estuvo fuera de nuestro alcance organizar y controlar. Una apertura que facilitó experimentarnos en modos de conexión con otros y con diversas situaciones en un proceso más amplio que nuestras marcas individuales y saberes concretos. Fueron experimentos que excitaron el pensamiento y la práctica artística, y que ciertamente nos brindaron la posibilidad de dejar de funcionar como un mecanismo de maniobrabilidad, para en cambio ofrecer un acceso y un pasaje a una potencia: la de estar justo donde estábamos más intensamente.



patio de La Casa Encendida en Madrid.

Ni plaza ni casa / Fernando Quesada

El espacio para disponer la totalidad de las actividades que conformaron el festival *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* fue el patio del edificio, empleado habitualmente para eventos musicales, escénicos e incluso expositivos. Una de las principales cuestiones que se debatieron en las reuniones previas, mantenidas por muchos de los participantes, fue la modalidad de disposición del espacio y su papel en un nivel funcional y simbólico. No había pasado mucho tiempo desde los acontecimientos de la Puerta del Sol del 15 de mayo del 2011, y la concentración inicial dio paso a otros modos dispersos de acción en el espacio público y privado menos visibles pero más operativos para garantizar la continuidad. De la gran acción colectiva de ocupación de la plaza, con un carácter extremadamente simbólico, se pasó a la eclosión de modalidades organizativas de menor escala y de ínfima visibilidad en los barrios, de cara a mantener el impulso hacia la acción directa sin encerrarla en los muros de la representación; y, lo que es más importante, de cara a garantizar un funcionamiento más eficaz. ¿Cómo abordar esta cuestión, el dilema entre representación simbólica y acción, en un entorno tan marcado como una institución cultural?

Los formatos de trabajo para esa semana eran muy variados y, en ocasiones, incluso impredecibles. Más allá de presentaciones de piezas escénicas frontales o no frontales con un aforo pequeño, de charlas más o menos formales, de talleres o de encuentros de tamaño reducido o medio, se previeron formatos más masivos y lúdicos como la fiesta, el cine o la práctica coreográfica, que requieren más espacio, menos obstáculos y cambios técnicos drásticos. Siguiendo con la figura de «obra en obras», se decidió que los formatos no se agruparían por necesidades técnicas en franjas horarias –charlas y seminarios por las mañanas; presentaciones, piezas y conferencias por las tardes–, sino que serían los hilos temáticos los que debían establecer el orden en la secuencia de actividades, por considerar que el festival era una obra en sí, no un marco para encuadrar a la perfección obras que, inevitablemente, debían realizar concesiones a la totalidad. Así se propuso la segunda figura del «plano secuencia» como modelo espacial. En el plano secuencia, todo lo necesario está más o menos disponible en el espacio (la escenografía, las luces, el cableado, las máquinas, las sillas de descanso, etc.), y adquiere visibilidad y protagonismo cuando es tocado

por alguien cargado de intención, es decir, cuando la cámara, el operador, enfoca una zona determinada del espacio y éste queda definitivamente encuadrado. Esto supone adquirir la agencia y responsabilidad individual de activar la estructura del dispositivo en una determinada dirección y para unos fines, y no para otros: un escenario perfecto para el conflicto más o menos permanente.

Para ello se trabajó sobre una serie de ideas básicas, de premisas que el espacio debía cumplir con claridad: flexibilidad, libre fluir y desjerarquización. Puntuación del espacio con objetos para facilitar formas de organización de los cuerpos variadas, múltiples y cambiantes, sin lugares completamente fijos pero permitiendo la generación de focos de interés puntual en tiempos acotados, facilitando el empleo de todo el espacio como *gadget*, como resorte que puede activarse en cualquier momento, pero a costa de cierto esfuerzo y capacidad de movilización, nunca fruto de la improvisación. Despliegue y repliegue de cuerpos y objetos, de todo lo necesario, en definitiva, para poner en marcha mecanismos de presentación, de exhibición e incluso, en ocasiones, de producción en tiempo real.

El primer día del festival una camioneta, que había recorrido previamente los domicilios de algunos de los participantes, llegaba a La Casa Encendida cargada de objetos personales útiles para lo que allí debía suceder: sillas, mesas, lámparas, cables especiales, equipos técnicos, herramientas... Ese evento fue convenientemente anunciado como inauguración, de modo que los que allí estaban en aquel momento podían, si lo deseaban, presenciar la descarga y disposición de objetos en el patio del edificio o participar más activamente ayudando en la tarea. Los objetos fueron dispuestos sin obedecer a un plan previo de disposición, por lo que la primera actividad consistió precisamente en configurar el espacio del festival como una estructura en la que las agencias individuales podrían desplegarse en los días siguientes.

Una imagen de cualquier momento del festival puede dar lugar a un equívoco importante. El espacio en el que se desarrolló, el patio de La Casa Encendida amueblado con objetos personales de los participantes, podría dar a entender que se trata de un espacio doméstico, cálido y protegido, en una palabra: apacible. Nada más lejos de la realidad. El espacio conformado no fue, en absoluto, un espacio pacífico, de consenso, de relax o de comodidad. Aquél fue un espacio de alta experimentalidad que permitió dar visibilidad a una

serie de conflictos y que estuvo motivado en todo momento por esa posibilidad, más que por una voluntad de dar respuesta al enunciado del que se partía en un principio. La propia estructura dispositiva privilegiaba el momento de transición sobre el clímax, el bajo continuo sobre el aria, porque la presencia física del propio dispositivo no permitía olvidarse de él en ningún momento: no había posibilidad de evasión de aquel espacio.

Tampoco era una casa porque, a pesar de su apariencia, una casa está constituida por objetos y por comportamientos que siguen roles predeterminados, y éste no era el caso aquí excepto en aquellos momentos de presentación que dividían drásticamente el espacio en platea y escena, que rápidamente se disolvían, incluso durante la duración de las presentaciones. El espacio impedía que nadie desempeñara un rol determinado durante demasiado tiempo, porque el riesgo de sabotaje era permanente. Así pues, ¿cómo funcionaba el espacio? Como un sistema de objetos, una estructura dispuesta para el despliegue de agencias que activaban discursos, acciones o procesos en cualquier momento, pero nunca de modo permanente.

«Cuando utilizo el refrigerador con fines de refrigeración, realizo una mediación práctica y entonces no es un objeto, sino un refrigerador. En esta medida, no lo poseo. La posesión nunca es la posesión de un utensilio, pues éste nos remite al mundo, sino que es siempre la del objeto abstraído de su función y vuelto relativo al sujeto»⁵. Así es como Jean Baudrillard distinguió una casa de un sistema de objetos. En la casa, el objeto (mueble) es el resorte de una función corporal, simbólica y de comportamiento; en el sistema de objetos es el resorte de una función seca, de modo que, al menos en teoría, el sistema admite cualquier símbolo y cualquier modalidad de rol o de comportamiento, no hay ergonomía simbólica, no hay relación estable o de pertenencia entre objeto y usuario.

Así fueron los objetos domésticos desposeídos de propiedad y puestos al servicio de un sistema a disposición de los participantes. Una casa no-casa, en el sentido de que no conforma un sistema de objetos simbólicos, sino un sistema de funciones a disposición. Los objetos funcionaban de modo opuesto al objeto encontrado, a la fuente-urinario en el museo: fueron desposeídos de sus capacidades simbólicas porque éstas sólo se mantienen activas para el propietario del objeto específico, que es sólo uno entre sus muchos usuarios y que en absoluto es el usuario principal ni el ejemplo de cómo el objeto debe

ser activado. Una casa sustraída de domesticidad, porque se desposee a los objetos de la posibilidad de identificación con ellos, al ser reducidos a meros resortes funcionales. Una antiolección de fetiches y/o de recuerdos, un lugar sin memoria a pesar de estar poblado de objetos con vida propia pero sin vida en común. Un espacio en el que los cuerpos se mueven como meros operadores de funciones prácticas de los objetos que lo conforman. Un dispositivo frío, eficaz y, algo que cuesta más admitir, sacrificatorio.

Tampoco era un espacio asimilable a la plaza, ni su funcionamiento resultaba adecuado para tal uso; no fue un espacio de excepción ni de autonomía, no podía ni debía serlo, pero lo parecía y muchos llegaron a creer que lo era. Ortega y Gasset dio una de las más certeras definiciones de la plaza: el lugar acotado del ayuntamiento civil para la discusión, claramente diferenciado del hogar donde cobijarse y reproducirse, es decir, un lugar limitado físicamente, autónomo espacialmente, que facilite la práctica discursiva entre personas como única función⁶. En origen, la plaza se define en negativo, antecede a la ciudad y le sirve de base. En el esquema de Ortega la plaza es el no-campo y la no-casa. No-campo alude a la autonomía respecto a la producción: el campo es la fábrica originaria. No-casa alude a la autonomía respecto a la reproducción: la casa es la fábrica de nuevos seres humanos, arrojados a la fábrica del campo, lugar de producción de bienes y de riqueza. Sin plaza, el esquema campo-casa sólo puede perpetuarse a sí mismo sin posibilidad de cambio o mutación alguna, puede perfeccionarse, pero no transformarse. De ahí la absoluta necesidad de ese lugar negativo de la plaza en medio de los océanos de la producción y la reproducción. ¿Dónde se producen las funciones de la plaza seminal actualmente? No parecen tener un lugar exclusivo ni claramente formalizado.

Ni plaza ni casa, exactamente como sucede en nuestros entornos urbanos actuales, este espacio hacía visible y practicaba la demoleadora y dolorosa premonición de Hannah Arendt de que lo social ha usurpado a lo político al difuminar las fronteras claras entre el espacio público y el privado. Y, llevando más allá este argumento en busca de posibilidades de actuación coherentes, que la posibilidad de subvertir esta situación en el ámbito artístico «sólo» puede operarse como ensayo, experimento o simulación, en los ámbitos de la representación y de la teatralidad.

Una obra en obras / David Pérez

¿Y si dejamos de ser (artistas)? puede leerse como una praxis instituyente⁷ que, en un contexto dado, trata de plantearse como un sujeto colectivo en el curso mismo de su acción: un sujeto en obras en una obra en obras. En una tentativa así, los cuerpos permanecen abiertos, atravesados por la contingencia, en ocasiones incapaces de hablar directamente el lenguaje de su acción, acompañando el acontecimiento con sus praxis, reescribiéndolo como probatura, tentativa o aproximación. La obra deja de ser un objeto manejable y controlable, y por tanto identificable, atribuible y repetible, para proponerse como una situación abierta. De la producción de la obra pasamos a la obra como producción de procesos experimentales de coexistencia que ensayan dispositivos de enunciación y formas de articulación de la protesta.

Sobre este desplazamiento de lectura, lo relevante no es tanto el acontecimiento que tuvo lugar en La Casa Enciendada, como el curso de su preparación y articulación: ¿qué preguntas movilizó? ¿Qué tensiones atravesó? ¿Qué herramientas activó? ¿Sobre qué prácticas se deslizó? ¿Qué preguntas hizo performativas el curso de su acción? Para abordar estas cuestiones he tomado cuatro cortes que dibujan las tensiones que sacuden las praxis instituyentes respecto a los modos de organización, las formas de enunciación y los marcos de representación.

Cuerpos que se encuentran

¿Y si dejamos de ser (artistas)? se tejió entorno a una metodología basada en encuentros. Encontrarse no es reunirse, en el sentido de agregarse –sumarse al uno–, ni tampoco proyectarse –confiarse al futuro–, encontrarse no tiene un propósito unificado ni trascendente. Cualquier encuentro es sensible a un desencuentro. Conocerse, conversar, moverse y tocarse produce diferencias. La ciencia del encuentro se juega en entender esas diferencias como una potencia.

De todas formas, encontrarse no es algo natural, sino que se desliza sobre artificios⁸, procedimientos y prácticas que nos constriñen al mismo tiempo que liberan nuestras capacidades de acción. Como indican Vercauteren y Müller, los artificios tienen como primera exigencia confrontarse al siguiente interrogante: ¿cómo construir y afirmar nuevos modos de existencia colectiva? Una cuestión que, a su vez, debería descansar sobre la constatación del carác-

ter no natural de nuestras formas de hacer grupo o colectividad, así como de los hábitos, roles, rutinas y prácticas que las sostienen. En este sentido, encontrarse no tiene nada que ver con improvisar –bajo la espontaneidad operan coreografías implícitas–, encontrarse es más bien sostener una interrogación continuada sobre las propias formas de hacer en común.

Los primeros encuentros de *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* sirvieron al grupo motor para dibujar la metodología y compartir el artificio inicial. Extender el encuentro requería algún tipo de marco: una formalización. Aunque la decisión podía subsumir el encuentro a unas formas definidas a priori, necesitábamos un objeto de conversación y una metodología que nos permitiera interpelar a otros. De modo que planteamos *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* en torno a esta pregunta⁹, que se proponía como un marco de experimentación que no sólo invitaba a reaccionar ante un problema, sino a intervenirlo y desplazarlo a otros ámbitos de la vida. En este sentido, el enunciado funcionaba como un espacio de interrogación colectiva, donde suspender o poner entre paréntesis ciertas figuras que tensionaban la subjetividad neoliberal. Era una maquinaria de vocación destituyente que se concretó en diversas prácticas, entre ellas las [Ex]citaciones¹⁰. Las [Ex]citaciones proponían un juego de desplazamiento y composición sobre el enunciado del encuentro. Eran objetos que socializaban y desplazaban la pregunta, tensando figuras y posiciones en torno a la sostenibilidad de las formas de vida en curso.

Cuerpos imposibles

Una imagen: treinta cuerpos forman un círculo alrededor de un centro vacío. ¿Qué quieren convocar? ¿Qué esperan que aparezca? Quieren hacer algo juntos pero la escena consensual, a fuerza de repetirse, parece haber perdido la capacidad de articular una acción común. En lugar de la codiciada acción común, el centro vacío se hace denso, resistente y devuelve la imagen de la propia imposibilidad comunitaria. Es la escena de la disidencia: no hay acuerdo. Esa fue la primera constatación y tal vez la más poderosa de *¿A qué estamos jugando?*

*¿A qué estamos jugando?*¹¹ era un encuentro improbable entre agentes desconocidos. Durante una semana reunió a investigadores, teóricos, artistas, gestores y otros agentes culturales en Valencia para abordar las tensiones entre economías creativas, juego y comunidad. El encuentro proponía

una semana de convivencia para producir saberes y prácticas, con todo un programa de actividades, presentaciones de proyectos y espacios de discusión. Era una suerte de comunidad experimental efímera que, por espacio de unos días, se había constituido alrededor de una pregunta. Ése era el marco oficial, pero la experiencia resultó cuanto menos inquietante.

La tensión de los cuerpos respecto a la acción constituyente se manifestó con la misma intensidad que en las plazas. ¿Cómo no hacer oídos? Los cuerpos tienen que ser imposibles, tienen que negarse en sus bordes, volverse secundarios, inaprensibles, huidizos ante cualquier dispositivo de producción que intente realizar sus potencias, ordenar sus deseos, expropiar sus modos sensibles de existencia.

Nuevamente la pregunta sobre la colectividad se sostiene en el limbo: el problema no es sólo colectivo, es lo colectivo. Cómo hacer juntos no tiene por qué apelar a la comunidad tradicional, sino que puede referirse a otras formas de colectividad que no operen por consenso o comunión. Pero esas formas tienen el difícil reto de asumir la disidencia o bien como un espacio propio, o bien concebirse en sí mismas como un espacio impropio. Esta segunda opción apela a lo común, no ya como una obra realizada o por realizar, sino como «la verdad del mundo»¹².

Cuerpos entre paréntesis¹³

Otra imagen. Son las once de la mañana y una vecina se detiene frente al teatro. Una barricada de cuerpos le cierra el paso. Los más audaces buscan el sol con las mejillas. El resto conversa distraídamente mientras tejen unas figuras que no parecen tener ninguna utilidad. ¿Qué tejen? La vecina siente curiosidad. «Son una resistencia blanda» le dicen. No entiende nada, pero parecen pacíficos.

Cualquier gesto disidente parte de una cierta negatividad, de una impugnación al mundo tal y como lo conocemos. Frente a la movilización constante de nuestras capacidades productivas, el paréntesis funciona como una herramienta de vaciamiento de los centros saturados de nuestra existencia. Es una invitación a jugar en las periferias. Poner entre paréntesis el mundo es suspender la creencia en la realidad en la que estamos instalados. Es una apuesta metodológica que abre la posibilidad crítica de vislumbrarnos como sujetos de experimentación, sujetos en obras.

Al poner en cuestión la propia soberanía del sujeto en el mundo, la invitación lanzada por *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* a desalojar el vínculo laboral entre la vida y la escena artística no se dejaba reducir ni a un acto de destrucción total, ni a un acto de creación absoluta. Desocupar la figura del artista, ponerla entre paréntesis, era una forma de «poner en marcha una potencia de vaciamiento como táctica y operar según una estrategia de transversalidad. Dejar de ser lo que la realidad nos obliga a ser [...] consiste en trazar una demarcación entre lo que uno quiere vivir y lo que no está dispuesto a vivir»¹⁴.

La Ocupación Beta de *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* que tuvo lugar en Pradillo fue una de las expresiones de ese paréntesis, una suspensión que abría la oportunidad para compartir las diferentes líneas de aproximación al problema que planteábamos: ¿cómo estar a la altura de lo que estaba sucediéndonos? ¿Cómo pensar las articulaciones entre arte, política y vida como la potencia de un desafío común que ya nos implica?

Tal vez deberíamos aprender a medir los artificios en relación a la potencia de los desafíos que plantean. Eso implica asumir en parte que nuestras preguntas son más poderosas que las respuestas que las silencian. Pero también implica interrumpir la lógica del poder y el sentido del progreso, asumir que el asalto al cielo es un descenso a la mundanidad de los cuerpos y sus prácticas más sencillas. En este sentido, gran parte de las experiencias que desarrollamos durante aquella semana se deslizaban sobre lo cotidiano. Eran gestos de una estética reproductiva –convivir, conversar, comer, dormir, tejer, bailar, ver una película...–, una estética en gestación que se ocupaba de los cuidados y los afectos, de las condiciones de la existencia común.

De modo que el paréntesis no solo funcionaba como un gesto de vaciamiento, también abría un espacio de inacción donde reapropiarnos de las coordenadas de un estar juntos que no apelaba ni al productivismo patriarcal, ni a la organización del tiempo de recreo. En todo caso cuestionaba la acción directa como única vía transformativa, reclamando un sujeto paciente, receptivo y abierto a la experiencia sensible del mundo. Una disposición pasional a dejarse afectar que libera a la experiencia del pragmatismo y su relación con el trabajo y la producción. «Vamos despacio porque vamos lejos», decían en las plazas.

Cuerpos que también importan

Toda tentativa tiene sus espacios de crisis. Crisis como oportunidad, crisis como catástrofe. Hay quien cree que todo depende de cómo se maneja la crisis, como si la crisis fuera un objeto arrojado al tiempo, una crónica sin lugar. Pero en ocasiones la crisis es el propio espacio en el que nos movemos, una espacialidad que elabora calendarios y organiza los cuerpos en función de sus propias lógicas.

En nuestro caso la inscripción del gesto en La Casa Encendida siempre fue una crisis, una puesta en abismo del movimiento ante lo coreográfico. Al fin y al cabo, nada es más fácil para la institución que conformar y asumir cualquier gesto para presentarlo como una coreografía organizada o una puesta en escena. Sin embargo, parte del desafío era abrir un agujero en la escena para evitar la clausura de la representación. Frente a la puesta en escena de lo coreográfico planteamos la escena en curso como un dispositivo en movimiento que desplazaba las posiciones, socializaba la producción y abría espacios de conversación sobre estrategias de horizontalidad y transversalidad. Lo digo sin heroísmo porque estoy convencido de que la representación no se deja tumbar en un solo asalto. Sin embargo el desafío nos obligó a pensar de otra forma en los bordes de la colectividad, en lo que se podía abrir la escena y en sus potencias anónimas. En este sentido, el valor de este proceso no se sitúa en sí mismo –en los métodos que desplegaba sobre sus fines–, sino «en el movimiento que nos obliga a tomar, en los desajustes que nos obliga a producir, en las búsquedas que nos fuerza a realizar»¹⁵.

Dejar de, dejar ser / Paz Rojo

Un artista cualquiera

La pregunta *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* generó rechazo; tal vez porque su negatividad pareciera clausurar cualquier posibilidad creativa. La pregunta se plantea en pleno 2013, un año en el que los sistemas institucionales herederos de la modernidad –y su sistema de representación– se tambaleaban dando lugar a una «crisis de presencia», que en lugar de rechazar, se abordó como objeto de reflexión, acontecimiento y praxis. De ahí que la onda global de movimientos como la primavera árabe, el #15M en España, el movimiento estudiantil chileno, #YoSoy132 en México u #Occupy en Estados Unidos revelaran un horizonte experimental que albergaba una posible «praxis para dejar de ser».

En este contexto, «dejar de ser artista» funcionaba como una infraestructura latente que, a diferencia de la tradicional lógica subversiva asociada a las propuestas radicales de cambio y utopía de las vanguardias, proponía una «práctica de vaciamiento del sujeto», el cual acepta formalmente las reglas del juego (como hacer un festival en una institución), pero intentando desbaratar en la práctica la lógica del tablero.

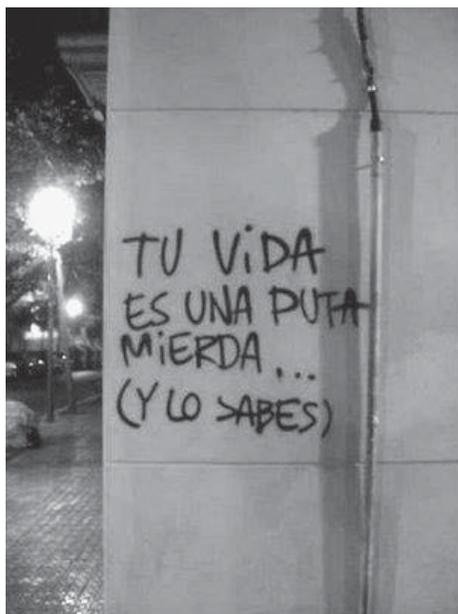
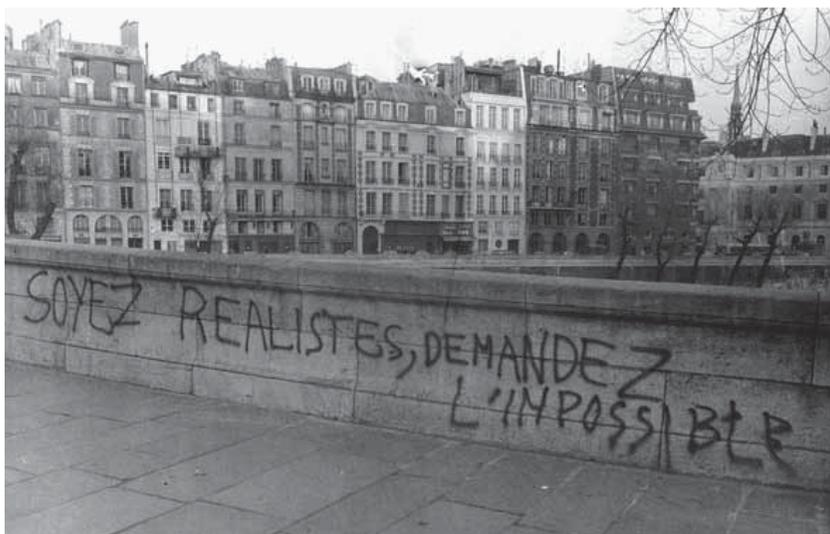
En un apasionado debate sobre lo problemático de la pregunta, uno de los participantes afirmó:

Yo quiero ser artista, pero artista como mi madre, o como los niños, o como lo es la naturaleza alumbrando las cosas, o como son los pueblos cuando se levantan, un artista cualquiera, capaz de entenderse con los suyos y con el mundo a partir de algunas formas dispuestas (colores, palabras, volúmenes) y hacer algo bello que no trabaje para la extensión de lo peor, con el suficiente compromiso como para no ceder al autoengaño¹⁶.

La madre, los niños, el pueblo, cualquiera... el sujeto-artista-en-paréntesis no sólo intenta suspenderse como sujeto de representación, sino que lo hace también como sujeto en propiedad vinculando su práctica como un «cualquiera», nombrando así al común de todos y todas como un sujeto necesariamente paradójico: sin posibilidad de ser sustantivado a priori ni adscrito a ninguna identidad particular y determinante. Cualquiera constituye un nombre que, lejos de definir un sujeto concreto, designa procesos, agenciamientos y formas de subjetivación inclusivas.

Por otro lado, la pregunta *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* ha de entenderse también en el contexto de la «teoría de la insurrección», a veces, llamada «corriente de comunización»¹⁷. Una línea de pensamiento marxista, que atraviesa varias generaciones y que culmina con los colectivos *Théorie Communiste*, *Endnotes* y *Tiqqun* (que también publica con el nombre de *El Comité Invisible*). Estos colectivos abandonan la idea según la cual las relaciones capitalistas serían alteradas sólo después de una ruptura revolucionaria, definiendo así la revolución como un proceso continuado que instituye relaciones directa e inmediatamente. Es decir, la revolución como actividad continua o, dicho de otro modo, la producción de cambio como actividad continuada y sin mediación. El horizonte que ofrece la «comunización» es una praxis que trata de posicionar de nuevo la noción de autonomía. Un proceso según el cual las relaciones entre los cuerpos y las cosas son mediadas provisionalmente. La autonomía como proceso consiste en mantener abierta la no-identidad o en vaciar el corazón de la forma-valor capitalista, no tanto como una maniobra defensiva, sino más bien, como una práctica material condicionada por un movimiento real de negación. En este contexto, habitar el paréntesis supone también el vaciamiento del arte en su forma negativa; de este modo, el arte parece coincidir con la práctica política como un «desobramiento» de la identidad. En este recorrido el arte resulta imposible, ya que «desobrase», supone estrellarse en el límite de la identidad de clase, un límite contra el cual el artista sólo podría chocar también. Sin embargo, tales negaciones resultan irónicas, ya que a menudo son justificadas y retenidas precisamente debido a sus formas positivas; tal fue el caso de *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* El hecho de formalizarlo lo transformó en una posibilidad traducible, lo que permitió que la pregunta quedara vacía de su potencia.

Tomar la ruta decididamente negativa del paréntesis no significa prefigurar el orden que viene ni negar el actual, sino «abrirse a la materialidad de la existencia social y los medios con los que cuenta»¹⁸. Por eso, en un contexto en el que es posible sugerir la ausencia de una práctica afirmativa, la coreografía contemporánea, como imaginación corpórea, podría generar prácticas que tratarían entonces de identificar los elementos con los que movilizarse sin sujeto de representación y sin garantía. O dicho de otro modo, comenzar desde donde estamos.



Tomar la opción que no sabemos

Las revueltas del 68 proyectaron la recomposición de una utopía, de las políticas de igualdad, libertad y fraternidad, pero sobre todo, de una promesa utópica de sentido. En esa tarea de recomposición, aparece la «improvisación» como una forma menor respecto a las formas coreográficas que habían tenido lugar hasta entonces. Vinculada con todo tipo de movimientos de emancipación o liberación, atraviesa la cultura jipi y el imaginario psicodélico, desembocando en las palabras «sed realistas, pedid lo imposible» del Mayo del 68 francés.

Asistir a una improvisación implicaba asistir a la promesa de otros tipos de vida, de otros tipos de relaciones con el propio cuerpo. La improvisación de finales de los sesenta y principios de los setenta tenía como fin liberar al sujeto danzante de la técnica generalizada de la coreografía y sus jerarquías, es decir, la emancipación del sujeto respecto a las características homogeneizadoras de la sociedad de entonces. La improvisación se comprendía como un medio para liberar al ser humano de sus propias cadenas. Así es como las propuestas artísticas de la época subvertían la formación de sentido e interrumpían críticamente el relato de la danza que había tenido lugar hasta entonces bajo la hipótesis «no hay movimiento sino en sí mismo y como tal, y eso incluye a cualquiera»¹⁹. La danza se experimentaba –quizá ingenuamente– como «autónoma», ya que se consideraba que no comprendía un lenguaje, significación o la producción de significado concretos. De este modo, la relación siempre abierta de la danza no fue sólo un estallido de creatividad, sino que era una necesidad política.

Con el tiempo, esta emancipación de la danza fue objeto de una violación por medio de técnicas, desde los años ochenta hasta hoy. Esto no es necesariamente negativo, sabemos que la técnica siempre es producto de determinadas circunstancias. En este sentido, cualquier «técnica» consolida un territorio que determina los modos en los que la danza se sitúa dentro de la producción de las relaciones de su tiempo. De este modo, las doctrinas neoliberales marcan el devenir del territorio del coreógrafo/a, cuya actividad empieza a desplegar una serie de activos (deseos, contactos, redes, intuiciones, afectos) «deviniendo una máquina productiva que genera una constelación de signos, visuales, discursivos y rasgos identitarios que le diferencian de otros y ayudan a su identificación. Es entonces cuando se produce el “sujeto

marca”, es decir, se genera un interfaz capaz de mantener de forma sostenida al sujeto en la esfera pública»²⁰. La marca es la condensación de valor y el límite en el que los activos se exponen al escrutinio de otros agentes (público, programadores, otros artistas, etc.).

Hoy, la producción de subjetividad, a través de la condensación de valor del «sujeto marca» y su constante puesta en crisis, representa la principal producción capitalista. De este modo, autoproducirse (como forma valorizable por el capital y todas sus estrategias de evaluación, acumulación y especulación), se ha convertido en un fin y en la única garantía de existencia. Un régimen de visibilidad –cuanto menos virtuoso– que establece la sanción corporativa y ciertamente democrática, de movernos en un entorno hiperrelacional en el que nuestras capacidades afectivas, cognitivas, sensibles y sociales adoptan la mecánica de una totalización que, lejos de liberarnos, nos sitúa en una paradoja: mientras continuamos viviendo en un sistema de producción sofisticada que permite la producción de nuevas subjetividades, no encontramos otra alternativa más que el temor a ser excluidos del dominio de lo posible, y por lo tanto, de un futuro que, en realidad, ya no nos necesita.

En este escenario, ¿cómo nos movemos? y ¿para qué? son dos preguntas metodológicas que permiten diferenciar el movimiento que reproduce estas lógicas neoliberales del movimiento capaz de desencadenarse a sí mismo. El primer movimiento consiste en lo que podemos llamar «coreografías del ser». Vinculado a las coreografías herederas del cambio en las técnicas de producción antes mencionadas, se refiere a los cuerpos que funcionan de acuerdo a un régimen de visibilidad cuyos rasgos –conectividad, relacionalidad, y comunicabilidad– son propios de un sujeto adicto a estar, absoluta y eternamente, ocupado con su participación en el mundo. Se mueve de acuerdo a unas lógicas que no sólo coreografían su subjetividad, sino que hacen imposible escapar de la promesa del valor económico y el potencial de venta. El segundo movimiento implica lo que podemos llamar «coreografías sin ser» y vincula aquellas subjetividades que tratan de abandonar las lógicas neoliberales bajo la hipótesis de que la posibilidad del vaciamiento de la coreografía podría liberar al movimiento de la forma-sujeto, de modo que abren su propia capacidad de acción, aun cuando eso implique su propia interrupción. En el

núcleo de esta interrupción, encontraríamos una negativa a la coreografía o a ser coreografiados/as, la cual activaría el desplazamiento inevitable del coreógrafo/a, quien asumiría la condición subordinada de su subjetividad capitalista, posibilitando así el encuentro con su potencialidad subalterna.

¿Qué implicaría entonces moverse a través de un punto de vista sin valor desde la mirada neoliberal? Principalmente, poner en peligro a la propia subjetividad; permitir que el movimiento se retire de los procesos de subjetivación con el fin de preservar su autonomía y, así, permanecer como movimiento. Se trata de tomar una opción que no sabe(mos). La primera regla del movimiento es abandonarse. Por eso «moverse» implicaría traicionarnos a nosotros mismos y con ello, al conjunto de relaciones de nuestra existencia.

El futuro no es nuestro

«Alguien decretó que ya no hay futuro, sin embargo el futuro parece no acabarse nunca»²¹. El futuro es un horizonte que parece determinarlo todo. En ese recorrido, ¿podríamos propiciar un proceso cuya práctica no incluya una concepción de futuro? Tal vez esto vendría a materializar algo que tenemos en común: «la ausencia de horizonte», lo cual no supone la ausencia de perspectivas, sino precisamente la oportunidad de no tener que orientar el cuerpo hacia una dirección predeterminada.

«España, 1982. Un grupo de jóvenes bailan y beben en una casa. La atmósfera es festiva y alegre. Podríamos decir que entonces todo estaba por venir, todo era futuro. Sin embargo, el futuro también parece aproximarse a enorme velocidad, como un agujero negro que devora todo lo que encuentra a su paso»²². En el año 2013, Luis López Carrasco filma –como un documental– una fiesta ficticia que sucede en torno a 1982. La película anula la voz de los personajes, incorporando una molestia perceptiva, una dificultad para articular cualquier discurso.

El futuro recrea una disciplina capitalista de la corporeidad en la que es imposible percibir nada verdadero sobre el propio cuerpo. De este modo, escuchamos la frecuencia de una radio difusa que emborriona los cuerpos. Así es como el movimiento parece huérfano de coreografía. En la práctica, esta orfandad del movimiento supone, por un lado, abandonarse a una dinámica entre la existencia y su potencialidad y, por otro lado, la retirada respecto a



El futuro (2013) de Luis López Carrasco (fotograma).

cualquier capacidad ordenadora o consistencia estructural. En este sentido, podemos entender *El futuro* como un dispositivo coreográfico, cuyas lógicas nos permiten comprender esta «forma de exclusión».

Para empezar, la película propone una mimesis que, en este caso, no es exactamente la imitación del pasado, sino una reconstrucción de lo mismo contra lo mismo; produciendo una suerte de «amnesia audio-visual». *El futuro* invoca el pasado mediante una materia inaudible que, a su vez, deviene presente sin relación, sin conexión, sin referencias. De este modo, vaciada de cualquier relato, memoria o discurso, la película ofrece un viaje a ninguna parte.

En segundo lugar, la fiesta de *El futuro* improvisa un baile que nos aniquila como cuerpos expectantes (espectadores). La culminación de esta idea aparece mediante un enorme agujero negro que –en tiempos de ubicuidad– parece recordarnos que no hay ninguna solución. La no-solución a la situación presente ofrece la resurrección de un significativo hueco y vacío que deviene «producción zombi», es decir, pura distribución de la nada como algo. Los cuerpos son así, pura comunicabilidad, puesto que no comunican nada más que su propia comunicación, son unos zombies que aparecen sin propiedad, sin técnica, sin nombre, es decir, sin cualquier acumulación de valor.

El futuro parte de un momento personal difícil, en el que tanto yo como otros amigos y familiares habíamos perdido nuestro trabajo. Por vez primera en mi vida, la incertidumbre y la precariedad era tan alta, tan excesiva, que no era capaz de vislumbrar ningún camino, no era capaz de planificar nada mínimamente estable. La sensación de derrumbe y colapso era total²³.

Por último, las palabras del autor de *El futuro* nos recuerdan cómo la precariedad afecta a nuestra existencia en su conjunto. Un sentido de «insuficiencia y fragilidad» en la que el cuerpo deviene materia humana dispersa, materia humana cruelmente arrojada a los flujos de capital, perdiendo su propia cualidad humana, tambaleándose como un zombie sostenido en pie; y así vivimos, con pánico a quedar desvinculados de organizaciones, trabajos y circuitos en el que uno/a pueda ser necesario/a para otros/as y por lo tanto posible para sí mismo/a. Sin embargo, nos queda la letra de alguna canción; ya que la película plantea una arqueología de canciones que «no llegaron a convertirse en himno generacional de los ochenta». Como si esas canciones contuvieran un mensaje

oculto que quizá hoy podemos descifrar. «Yo soy vacío» de Los Iniciados, por ejemplo. De ahí que, cuando la fiesta se acaba, sólo queda el paisaje apocalíptico que había vaticinado Aviador Dro:

Desiertas ruinas con bellas piscinas, mujeres resacas con voz de vampiras /
Mutantes hambrientos buscando en las calles cadáveres frescos que calmen
su hambre / Colinas ardientes de sol abrasadas y bosques de luces de pieles
quemadas / Serpientes monstruosas devorando casas y enormes desiertos
cubiertos de brasas²⁴.

Una tos interior

Entonces: ¿cómo podemos elaborar materialmente la fragilidad de lo que se ha roto?. Ésta es otra pregunta metodológica que incluye el desmoronamiento de la subjetividad; o lo que es lo mismo: la condición innecesaria de nuestra existencia. Aunque parezca contradictorio, elaborar la condición innecesaria de nuestra existencia ofrece la posibilidad de entrar en contacto con aquello que nos sostiene, es decir, adentrarse en la experiencia material de las infraestructuras que habitamos; lo que permitiría, por un lado, derribar las relaciones multifacéticas que mantienen la tiranía del reconocimiento como distancia y la separación entre los cuerpos. Y en segundo lugar, dejar de constituir (el) valor y que éste deje de constituirnos a nosotros/as.

Un recorrido que, en primer lugar, nos empujaría a obedecer los procesos y sus inclinaciones y a hacer de este principio un lugar en el que incluir(se) radicalmente. En segundo lugar, el recorrido facilitaría el encuentro con un lugar salvaje, que no es el espacio sobrante que ilustran las zonas reguladas de la sociedad, ni tampoco el lugar de la razón o la voluntad, sino más bien, «la escucha de una fuerza que produce su propio salvajismo auto-regulado»²⁵.

Un obrero se levanta una mañana para acudir a su trabajo. Aparentemente todo transcurre en una repetitiva monotonía cotidiana. Sin embargo una fuerza se va apoderando del protagonista, tomando la drástica decisión de abandonar su trabajo. A partir de ahí, Themroc construye un mundo primario animado por una fuerza que le conduce a transformarse en una especie de cavernícola. Llega incluso a perder el lenguaje. Socava un gran agujero



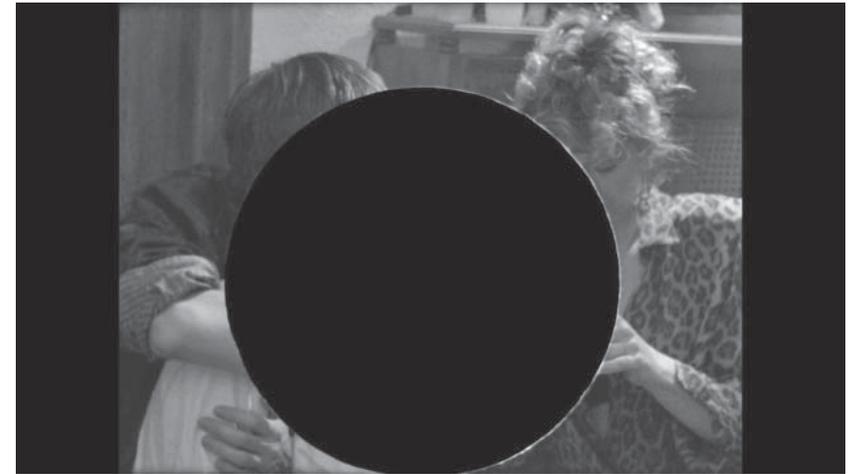
Themroc, o el cavernícola urbano (1973) de Claude Faraldo (Fotograma)

en su habitación transformándola en una cueva. La policía interviene, gaseando, pegando y posteriormente siendo plato principal en una bacanal caníbal. No hay nada mejor que comerte a tu enemigo. Themroc hace de la libertad un instinto, algo primitivo, de lo que el siglo XXI parece habernos privado. Es esperanzador ver cómo se contagia el rugido salvaje de Themroc por los suburbios de la ciudad. Su iniciativa no pretende ser revolucionaria, ya que ni se enuncia, ni tiene programa; simplemente la lleva a cabo, propagando un virus que se expande por el barrio, para regocijo (o estupefacción) de sus habitantes.

Una tos desencadena el movimiento de Themroc. Lo que comienza como una molestia carrasposa, empuja por salir hasta que grita y ruge. La tos es la expresión gutural de un lenguaje que no podemos entender. De este modo, la interrupción del mundo que plantea Themroc responde a una necesidad que atraviesa todo el cuerpo, inmanente, como una necesidad animal. Su determinación desencadena la salida de la humanidad, de sí mismo, logrando derribar la arquitectura espectacular de la cotidianidad, a través del encuentro con sus pasiones. En este sentido, su gesto obedece al ruido de una tos interior, cuya molestia le dota de un poder de acción que excede cualquier lógica, imposibilitando así que pueda ser percibida por los sentidos del capital. Por eso, tal vez, adentrarse en la curva sensible del paréntesis –o romperlo a base de machetazos como haría Themroc– implica «moverse» de acuerdo a una pasión, lo que devolvería al movimiento necesario para sí mismo, pero inútil respecto a cualquier constitución de valor.

Mientras que *El futuro* plantea un agujero amnésico como respuesta a la impotencia, el agujero de *Themroc*, o *el cavernícola humano* socava los límites de una existencia inaguantable. El primero plantea «una negación», mientras que el segundo ofrece «una abertura». No obstante, ambos planteamientos determinan un lugar común, cuya necesidad parece proceder de una «región subterránea, un contramundo de subjetividades que ya no quieren consumir, que ya no quieren producir, que ya no quieren ni siquiera ser subjetividades»²⁶.

Así, «la necesidad que determina ambas propuestas parece sugerir que «dejar de» y «dejar ser» son el reverso y el anverso de una misma acción.



El futuro (2013) de Luis López Carrasco (fotograma).



Themroc (1973) de Claude Faraldo (fotograma).

Un doble movimiento en el que coinciden al mismo tiempo una negativa y una abertura. Por eso, dejar de conectarse a cualquier consistencia estructural conocida (coreografía), abre la posibilidad para dejar ser a una presencia que –en cuanto ser en situación– se incluye radicalmente por medio de sus inclinaciones, inclinaciones determinadas (movimiento). O dicho de otro modo: «moverse» implica necesariamente, habitar la distancia que hay entre lo que está siendo y sus predicados. Movimiento coreográfico no es movimiento.

El movimiento no nos necesita.

Paulina Chamorro se interesa desde hace unos años por contextos y prácticas artísticas que reflexionan sobre las consecuencias del poder normativo y productivo del capitalismo en los sujetos. Estudió música y se tituló en Artes Escénicas y Gestión Cultural en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y realizó el Máster en Teoría del Espectáculo, Literatura y Comunicación por la Universidad Carlos III de Madrid. Hasta el 2007 desarrolló su trabajo en Chile como creadora, actriz, docente y gestor. Desde entonces vive en Madrid colaborando en marcos de investigación y creación como *Círculo de Espectadores*, *¿Y si dejamos de ser (artistas)?*, *Intensidades Subversivas*, *[Campo#1] coreografiar la disidencia*. Actualmente, forma parte del equipo de Teatro Pradillo.

Fernando Quesada es arquitecto (1995) y doctor en Arquitectura (2002). Profesor de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Arquitectura de Alcalá de Henares. Autor de numerosos artículos de arte y arquitectura, así como de los libros *La caja mágica, cuerpo y escena* (2005), *Del cuerpo a la red. Cuatro ensayos sobre la descorporeización del espacio* (2013), *Arquitecturas del devenir. Aproximaciones a la performatividad del espacio* (2014) y editor de *Cuerpo y arquitectura* (2009) y *Comunidad. Común. Comuna* (2015). Es miembro del grupo ARTEA, Investigación y Creación Escénica (www.arte-a.org).

David Pérez es investigador y creador escénico. Graduado en dirección y dramaturgia en el Institut del Teatre. Trabaja en diversos marcos de investigación que exploran espacios de liminalidad y proponen conexiones entre arte y esfera pública.

Paz Rojo trabaja en el campo de las artes vivas y el movimiento. Actualmente realiza estudios de doctorado en la Universidad de las Artes de Estocolmo, con la tesis titulada *The refusal to Choreograph and its Movement: the Subaltern Pathway*, investigación que incluye el laboratorio itinerante «Coreografía: un problema a practicar» que se lleva a cabo desde 2010. Entre 2011 y 2014 produce y crea las acciones, experiencias coreográficas, conferencias y ensayos audiovisuales: *Lo que sea moviéndose así* (2011); *Acción Inaugural* (2011); *EX POSICION UNIVERSAL (Democracy is a Psycho-Kinetic Training)* (2012); *YES WE CANNOT, una pre-formance en la era de la con-fusión* (2012); *The Gerries by Gerry* (2012); *I Don't Like Community in the Same Way I Don't Like Contact-Improvisation* (2013); *DANCISMO* (2014). Ha sido comisaria del festival *¿Qué puede un cuerpo?* (Madrid 2014-2015) e inicia junto a otros y otras los contextos e iniciativas colectivas *[CAMPO#1] coreografiar la disidencia* (Madrid 2014), *¿Y si dejamos de ser (artistas)?* (Madrid 2013); *A Piece... Together?* (Barcelona, Sao Paulo, Viena 2010-2011).

Notas

- 1 El Festival In-Presentable fue comisariado por el artista español Juan Domínguez desde el 2003 al 2012. Por este proyecto pasaron un gran número de propuestas nacionales e internacionales.
- 2 Los mecanismos posfordistas asumen la potencia de cada individuo como una «autonomía emprendedora» que abastece y sostiene el sistema económico general asumiendo la inversión y el riesgo de su economía individual.
- 3 Estos procedimientos que no pretenden definirse a sí mismos, que permanecen voluntariamente en el territorio de la incertidumbre sin desaparecer del todo, dan espacio a innumerables prácticas con dimensiones no sólo artísticas, sino también sociales que pueden contribuir a comprender y abordar esa dimensión de la realidad que se ha vuelto más inestable.
- 4 Perro Paco: «¿Dejaron de ser (artistas)?» en <http://www.tea-tron.com/perropaco/blog/2013/07/22/dejaron-de-ser-artistas/>
- 5 Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 1969, p.97.
- 6 José Ortega y Gasset. *La rebelión de las masas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1989, p. 182-187.
- 7 De esta forma la praxis es un modo de producción del sujeto por autoalteración del actor en el curso mismo de la acción: una actividad autotransformativa condicionada. Véase Pierre Dardot; Christian Laval. *Común: ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Madrid: Gedisa, 2015. pp. 494-499.
- 8 Como indica David Vercauteren, el artificio es «una forma siempre singular de responder a los problemas encontrados. Es una invención de procedimientos y de usos que constriñen al grupo a la vez a modificar algunos hábitos y a abrirse a nuevas potencialidades. Su terreno predilecto se sitúa entre lo que somos o lo que ya hemos dejado de ser y lo que estamos deviniendo». Vercauteren, David; Müller, Thierry; Crabbé, Oliver. *Micropolíticas de los grupos*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010, p. 47.
- 9 La pregunta del encuentro fue tomada del texto de Santiago López Petit. *¿Y si dejamos de ser (ciudadanos)? Manifiesto por la desocupación del orden*, en *El Viejo Topo*, 272, 2010, pp. 58-67.
- 10 La excitación es una herramienta inspirada en los *Pressentiments*, una práctica de agitación social y pensamiento del colectivo Espai en Blanc.

- 11 El encuentro fue organizado por Óscar Cornago y Carolina Boluda dentro del Proyecto de investigación: «Imaginario social II: la idea de acción en la sociedad posindustrial. Teoría, análisis y documentación de las prácticas escénicas».
- 12 Garcés, Marina. *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013. pp. 136-147.
- 13 Petit, Santiago López. *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*. Madrid: Traficantes de sueños, 2009. pp. 11-15.
- 14 López Petit, Santiago. *¿Y si dejamos de ser (ciudadanos)*, op. cit. pp. 62.
- 15 Véase Vercauteren, David; Müller, Thierry; Crabbé, Oliver. *Micropolíticas de los grupos*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010, p. 51.
- 16 Rafeal Sánchez-Mateos Paniagua. Este comentario surgió en una conversación por correo electrónico.
- 17 Noys, Benjamin. *Communization and its Discontents. Contestation, Critique and Contemporary Struggles*. Nueva York: Minor compositions, 2011.
- 18 Tiqqun. *Llamamiento y otros fogonazos*. Madrid: Acuarela Libros, 2009 www.acuarelalibros.blogspot.com.es
- 19 Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1987, p. 123 (traducción mía). El grupo *The Grand Union* constituido en Nueva York realizó muchos experimentos durante la década de los sesenta y los setenta. Una de los conceptos con los que experimentaron fue el *ordinary movement*, que supuso la aparición en escena de cuerpos no entrenados, interrumpiendo la especialización estética de la danza y renunciando a la corporalidad virtuosa.
- 20 Rowan, Jaron. *Emprendizajes en cultura: discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.
- 21 Berardi, Franco. *Después del futuro. Desde el futurismo al ciberpunk. El agotamiento de la modernidad*. Madrid: Enclave libros. 2014. p. 20.
- 22 Declaraciones de Luis López Carrasco sobre su película *El futuro* en <http://elfuturo1982.com/synopsis.html>.
- 23 Declaraciones de Luis López Carrasco sobre su película *El futuro* en <http://elfuturo1982.com/statements.html>.
- 24 Fragmento de la letra de la canción «Nuclear, Sí», del single homónimo (1982) del grupo de música Aviadro Dro.
- 25 Stefano Harney; Fred Moten. *The Undercommons: Fugitive Planning Et Black Study*. Nueva York: Minorcompositions 2013.
- 26 Tiqqun, «¿Cómo hacer?», en <http://tiqqunim.blogspot.de/2013/01/como-hacer.html>.

Bibliografía

- ARENDE, HANNAH. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2005.
- BANES, SALLY. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1987.
- BAUDRILLARD, JEAN. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 1969.
- BERARDI, FRANCO. *Después del futuro. Desde el futurismo al ciberpunk. El agotamiento de la modernidad*. Madrid: Enclave libros, 2014.
- CARRASCO, LUIS LÓPEZ. «Sinopsis y contexto», en <http://www.elfuturo1982.com/synopsis.html> [último acceso: 06/07/2016].
- COMERON GRAUPERA, OCTAVI. *Arte y postfordismo: notas desde la fábrica transparente*. Madrid: Trama Editorial, 2007.
- COMOLLI, JEAN LOUIS. *Filmar para ver*. Buenos Aires: Simurg, 2002.
- CORNAGO, ÓSCAR. *Ensayos de Teoría Escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada Editores, 2015.
- DARDOT, PIERRE; CHRISTIAN, LAVAL. *Común: Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Madrid: Gedisa, 2015.
- EXPÓSITO, MARCELO. *Walter Benjamin, productivista*. Bilbao: Consonni, 2013.
- ESPAI EN BLANC. «Los espacios del anonimato: una apuesta por el querer vivir», en www.espaienblanc.net [último acceso: 06/07/2016].
- FERNANDEZ SAVATER, AMADOR. «El arte de esfumarse; crisis e implosión de la cultura consensual en España», en <http://www.rebellion.org/docs/126482.pdf> [último acceso: 06/07/2016].
- GARCÉS, MARINA. *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.
- HARNEY, STEFANO; MOTEN, FRED. «The Undercommons: Fugitive Planning El Black Study». Minorcompositions. 2013, en www.minorcompositions.info [último acceso: 06/07/2016].
- HOLMES, BRIAN. «El dispositivo artístico o la articulación de enunciaciones colectivas» en *Brumaria 7: arte, máquinas, trabajo inmaterial*. Madrid, 2006.
- KUNST, BOJANA. «Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: La paradoja de la visibilidad» en Ixiar Rozas; Quim Pujol (eds). *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de les Flors; Institut del Teatre; Ediciones Polígrafa, 2015.
- LADDAGA, REINALDO. *Estéticas de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- LEFEBVRE, HENRI. *The Production of Space*. Cambridge: Blackwell, 1991.
- LOPEZ PETIT, SANTIAGO. *¿Y si dejamos de ser (ciudadanos)? Manifiesto por la desocupación del orden*, en *El Viejo Topo*, 272, 2010, pp. 58-67.
- LOPEZ PETIT, SANTIAGO. *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*. Madrid: Traficantes de sueños, 2009.
- NOYS, BENJAMIN. *Communization and its Discontents. Contestation, Critique and Contemporary Struggles*. Nueva York: Minor compositions, 2011.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *La rebelión de las masas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1989.
- PAL PERBART, PETER. *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Limón Ediciones, 2009.
- PERRO PACO. «¿Dejaron de ser (artistas)?» en <http://www.tea-tron.com/perropaco/blog/tag/paulina-chamorro/> [último acceso: 06/07/2016].
- ROWAN, JARON. *Emprendizajes en cultura: discursos, instituciones y contradicciones de la Empresarialidad Cultural*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.
- SOJA, EDWARD W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Los Angeles: Blackwell, 1996.
- SOJA, EDWARD W. *Postmetropolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.
- SWYNGEDOUW, ERIK. «The Antinomies of the Postpolitical City: In Search of a Democratic Politics of Environmental Production», *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 33 (3), Sheffield University, 2009.
- TIQQUN. *Llamamiento y otros fogonazos*. Madrid: Acurela Libros, 2009.
- TIQQUN. *¿Cómo hacer?*, en www.tiqqunim.blogspot.com.es [último acceso: 06/07/2016]
- VERCAUTEREN, DAVID; MÜLLER, THIERRY; CRABBÉ, OLIVER. *Micropolíticas de los grupos*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.
- ZOURNAZI, MARY; MASSUMI, BRIAN. «Navegar movimientos. Conversación de Mary Zournazi con Brian Massumi» en Ixiar Rozas; Quim Pujol (eds). *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de les Flors; Institut del Teatre; Ediciones Polígrafa, 2013.